Zeitschrift: Nachrichten / Vereinigung Schweizerischer Bibliothekare = Nouvelles / Association des Bibliothécaires Suisses

Herausgeber: Vereinigung Schweizerischer Bibliothekare

Band: 21 (1945)

Heft: 8

Artikel: La documentation de l'artiste et de l'artisan

Autor: Jacquet, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-770422

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Vereinigung schweizerischer Bibliothekare
Association des bibliothécaires suisses
Nachrichten — *Nouvelles*
XXI. Jahrgang — No. 8. 15. Dezember 1945
REDAKTION: Dr. M. GODET, Schweiz. Landesbibliothek, BERN

LA DOCUMENTATION DE L'ARTISTE ET DE L'ARTISAN

Dès la fin de la première guerre mondiale, les enquêtes de la Société des Nations révélèrent tragiquement que l'art et les artistes, pendant les années d'hostilités, avaient souffert au moins autant, sinon plus, que les activités scientifiques. Sans parler des pertes matérielles irréparables, qui d'ailleurs avaient été beaucoup plus localisées, alors, que pendant la tourmente qui vient de s'achever, l'absence de contacts internationaux, l'impossibilité de se procurer les instruments de travail indispensables, le manque de matériaux, la privation, pendant plusieurs années, de toute vie artistique féconde (car on ne peut considérer comme telle, évidemment, l'activité de la propagande, qui est éphémère dans son action et douteuse dans son but), l'isolement, la mobilisation des artistes, souvent même, hélas, leur disparition sur les champs de batailles, avaient porté de très lourds préjudices à l'enseignement et au développement des arts : à tel point que ces atteintes auraient pu être considérées comme mortelles, si l'histoire n'avait enseigné que l'activité artistique est véritablement vitale pour l'homme, et qu'il ne panse ses blessures que pour pouvoir, une fois de plus, tourner obstinément la tête vers la lumière. La guerre n'avait jamais été si totale, et le temps était bien oublié où les artistes créaient sans s'inquiéter des soucis et des souffrances des combats, auxquels ils étaient inutiles.

La Société des Nations s'était donc donné pour tâche de fonder une commission composée de spécialistes, à laquelle elle

avait délégué tous pouvoirs pour prendre les décisions que cet état de choses désastreux imposait, dans les domaines scientifiques et artistiques. Ce fut la situation difficile des artistes et des artisans qui retint tout particulièrement son attention. Quand on pense, par exemple, au tissu d'influences qui a formé un Rubens, un Nicolas Poussin, quand on songe de quelle somme de sollicitations est né l'art d'un Delacroix, on est bien obligé de convenir que les peintres, les sculpteurs, les architectes contemporains, sans contact avec l'étranger, sans commandes dans leurs pays, sans tendances fécondes, furent parmi les plus durement frappés.

Cette réunion de spécialistes prit le nom de Commission internationale de coopération intellectuelle. La générosité qui avait présidé à sa fondation lui avait fait accepter de trop lourdes tâches, et elle fut obligée, pour répartir le travail énorme qui lui incombait, de constituer dans son sein une section des relations artistiques. Il fut d'emblée entendu qu'un tel organisme ne devait propager aucune formule d'art particulière : il se déchargeait sagement de ce soin sur les académies, sur les écoles, sur les ateliers, sur les artistes eux-mêmes. Ceux-ci d'ailleurs, s'ils sont vraiment sincères, n'obéissent qu'inconsciemment à des formules, et ne s'en servent que pour la commodité de leur enseignement. Le rôle de la Section devait se borner à aider les artistes, en établissant entre eux des rapports que la guerre avait brisés, en leur permettant de mettre facilement leurs œuvres à la portée du public, et surtout en leur fournissant objectivement la documentation dont ils avaient besoin. Les buts principaux du programme furent définis dans une série de congrès internationaux, largement ouverts à toutes les idées, à toutes les bonnes volontés, et d'où devait naître une nouvelle organisation des musées, et une centralisation rationnelle des moyens de documentation. Ce dernier point surtout nous intéresse, et c'est pourquoi il faut rappeler les services qu'ont pu rendre l'établissement et la diffusion, par la Section des relations artistiques, de la bibliographie des catalogues imprimés des collections de photographies, et de la liste des collections de photographies des œuvres d'art et des monuments historiques.

Car la Section avait compris, et elle voulait faire comprendre aux directeurs de musées et de bibliothèques, que la reproduction photographique est un instrument de travail indispensable : elle en fit même la base de son projet de réorganisation. Personne, sans doute, ne songe à substituer l'étude de la photographie à l'étude de l'original, sans lequel il est difficile de baser une étude sérieuse. Mais, on ne peut demander à l'artiste ou à l'artisan d'avoir vu tout ce qui peut lui être utile ; les pièces, dispersées dans les musées, sont souvent rendues, par leur éloignement, inaccessibles ; elles peuvent même être placées dans des collections particulières, jalousement fermées. La photographie permet alors une étude comparative plus aisée que ne pourraient faire les pièces originales. Enfin, on pouvait admettre alors, sans faire preuve d'un pessimisme qui n'aurait été que trop justifié, que l'œuvre d'art pouvait être détruite : le document photographié serait seul à attester, alors, de sa valeur disparue.

Il est d'ailleurs inutile de faire le panégyrique de la reproduction photographique. Mais, jusqu'aux travaux de la Section des relations artistiques, on n'avait jamais entrepris son classement systématique, et le chercheur se voyait le plus souvent contraint à des démarches hasardeuses et pénibles (quand elles n'étaient pas, finalement, infructueuses), pour trouver le document dont il avait besoin, dans le nombre infini de ces photographies dispersées et sans cataloguement vraiment objectif. C'est pourquoi la Section comprit immédiatement la nécessité d'entreprendre un essai de répertoire international des photographies. Elle souhaita que cet essai soit développé, parallèlement au développement des bibliothèques, et que chaque pays puisse posséder un organisme national destiné à constituer des archives photographiques. Pour la Suisse, en particulier, on s'aperçut vite qu'un travail immense de coopération et de classification était à faire pour les photographies existantes, avant même de songer à en tirer de nouvelles. Cette création d'archives photographiques devait être complétée, dans la pensée des novateurs de l'Institut de coopération intellectuelle, par l'encouragement aux échanges internationaux, aux prêts, aux exposi-

tions. L'immense essor de la gavure, parallèle à celui de l'imprimerie, depuis la Renaissance jusqu'à l'invention de la photographie, au milieu du XIXe siècle, n'était rien d'autre, en somme, que le besoin et le désir, facilités par la technique, d'étendre les relations et les connaissances de la culture occidentale. Pourquoi rien n'a-t-il été entrepris de vraiment général depuis le développement et le perfectionnement des moyens de reproduction ? La photographie, sans doute, peut être, en elle-même, une œuvre d'art, quand un homme de talent lui confie le soin d'exprimer sa propre sensibilité, de même que le livre, par sa qualité intrinsèque, peut dépasser le simple rôle de moyen de diffusion, pour devenir témoignage, lui aussi, d'un tempérament artistique. Il n'en reste pas moins certain qu'il faut aussi savoir employer l'un et l'autre au plus près de leur valeur documentaire, et que la qualité toujours plus grande que l'on exige de l'objectif photographique est, en elle-même, une garantie de sa fidélité. Il faut savoir se passer alors du plaisir de la sélection, ce qui est plus difficile qu'on ne pourrait croire.

Le rapport de la Section des relations artistiques parut en 1927, et il faut avouer qu'un nombre restreint de ses résolutions a pu être mené à chef, si ce n'est cette « Liste des collections de reproductions d'œuvres d'art ». La Société des Nations eut d'autres soucis, les destructions de la guerre, les souffrances des artistes furent peu à peu oubliées, et il fallut revivre ces horreurs pour que ces travaux importants nous reviennent en mémoire. L'Institut de coopération intellectuelle péchait par excès d'optimisme : la routine et l'indifférence ont repris le dessus, la paix avait rassuré et endormi les bonnes volontés et, de nouveau, un immense travail reste à accomplir.

Le développement des bibliothèques, et le perfectionnement continuel de leurs catalogues, qui mettent à la portée d'un public toujours plus étendu des moyens d'investigation toujours plus précis, rendent de tels services que nous ne saurions plus nous en passer. Mais les artistes forment une catégorie d'intellectuels dont les méthodes de travail sont très particulières, et qui se sentent étrangers dans les salles de lecture des bibliothèques et dans leurs admirables systèmes de fiches. Tous les

essais de catalogues font une large part à l'analyse, qui est une méthode de travail dans laquelle l'artiste se meut avec difficulté, puisque sa vocation consiste justement à donner une expression synthétique de son temps et de son milieu, pour en faire naître un témoignage plastique. L'artiste voit du premier coup d'œil ce que d'autres, plus savants, ne pourront atteindre qu'à l'aide d'un long travail de réflexion et de classement. Ainsi, la plupart des artistes et des artisans méconnaissent, quand ils n'y sont pas hostiles, les richesses accumulées dans les bibliothèques par des hommes dévoués et savants, qui pourtant ne demandent qu'à les mettre largement en circulation. Il entre une si grande part d'imagination et de sensibilité dans la mystérieuse formation de l'artiste que les points de contact avec les milieux de la documentation scientifiquement organisée sont très rares et très fragiles. La Section des relations artistiques, par exemple, était composée de savants, de critiques, d'archéologues, mais les arts plastiques n'y étaient pas représentés par des créateurs : ceux-ci ressentaient probablement une inaptitude à interrompre leurs travaux pour suivre d'arides séances de commissions, auxquelles leurs avis, pourtant, auraient été fort utiles : quittes à se plaindre, évidemment, que leurs voix n'étaient pas écoutées.

Il est évident, et la Section des relations artistiques paraît avoir omis de la signaler dans ses rapports, que la nature reste pour l'artiste la mine inépuisable, la source toujours jaillissante où il vient puiser sans la tarir jamais. Il trouvera dans ses infinies variations plus que ne sauraient lui donner tous les documents du monde. Mais le créateur ne fait rien avec rien : il continue et il transforme. La création n'est pas dans la conception première : elle n'intervient que plus tard. C'est cette transmutation de la forme naturelle en œuvre d'art qui est le véritable miracle artistique. D'autre part, il n'est pas de préjugé plus dangereux et plus injuste que celui qui, depuis un siècle et demi, nous a présenté l'artiste comme un être retranché socialement de la communauté, dont les actions et réactions sont exceptionnelles, et ne doivent être observées que comme les témoignages d'une mentalité irrégulière. L'artiste, certes, est un être

d'élite, mais il doit être en continuel contact avec le monde, s'il veut en exprimer les désirs, les rêves, la poésie. L'art pur, la poésie pure, malgré les bonnes intentions de leurs inventeurs, sont des notions de décadence, si l'on entend par « pureté » l'absence de contact avec la matière, avec la nature, avec la tradition : car, sans elles, l'artiste sera dangereusement attiré vers la mortelle abstraction. Et quels seront alors ses moyens d'expression ?

Il faudra donc trouver, en se basant sur le sens de l'observation inné en lui, sur sa mémoire des formes et des couleurs, puisqu'on ne peut tabler sur d'autres facultés qui ont une moins grande part dans son développement, un contact direct et sans commentaires analytiques dont il se passe dans son travail de création, avec les œuvres du passé et du présent. Les musées, à condition qu'ils soient assez riches, ne pourront, malgré tout, lui donner qu'une culture fragmentaire, limitée à certains pays et à certaines écoles. Les voyages, à condition qu'ils soient possibles, ne réunissent pas toujours toutes conditions de calme et de travail. Les livres, à condition qu'ils soient à portée immédiate, sont trop souvent illustrés d'une manière subjective, l'historien d'art laissant prendre le pas à son œuvre critique sur son œuvre documentaire. Mais si les musées, les voyages, les livres, sont pour l'artiste nécessaires à son développement, la photographie, si simple depuis les progrès techniques de la reproduction, lui donne des possibilités qui, malheureusement, n'ont pas acquis leur vraie place comme valeurs de documentation.

D'après l'enquête menée par l'Institut de coopération intellectuelle, en 1927, il ressort que la Suisse, pour ne prendre qu'un exemple qui pourrait être confirmé par les essais tentés à l'étranger, ne possédait aucune collection de photographies qui dépassât 45.000 exemplaires. Encore s'agissait-il du Musée national suisse, et ces épreuves ne représentaient-elles que les objets conservés au Musée : leur intérêt archéologique spécialisé est donc beaucoup plus grand que leur intérêt documentaire artistique. A l'occasion d'un travail de classement de photographies et de reproductions d'art de la bibliothèque de l'Ecole des beaux-arts, une enquête a été faite dernièrement à Zurich : il ne semble

pas que la situation ait beaucoup changé depuis les recherches des enquêteurs de la Section des relations artistiques. Ce ne seraient d'ailleurs pas 45.000 photographies qui seraient utiles dans un tel centre de documentation, mais bien des centaines de milliers.

Un essai de classification des épreuves déposées à la bibliothèque de l'Ecole des beaux-arts a été entrepris récemment. Nous nous sommes bornés, au début, aux écoles occidentales de peinture. Vingt mille documents ont été classés par noms d'auteurs, avec un catalogue sur fiches facile à consulter. Je dois dire que depuis cet essai, où l'image n'est alourdie d'aucun texte ni d'aucune difficulté de recherches, les statistiques de la bibliothèque prouvent un nombre de chercheurs considérablement accru. Cet espoir est donc encourageant, et sera doublé bientôt d'une tentative semblable pour la sculpture, l'architecture et les arts décoratifs.

La France elle-même à dû laisser à l'initiative privée le soin de documenter ses artistes, à moins évidemment que ceux-ci ne consentent à affronter d'immenses bibliothèques : ils doivent donc s'adresser aux collections commerciales, qui sont organisées de manière à leur rendre les plus grands services.

Il faut toutefois relever combien les artistes qui connaissent la Bibliothèque du Musée des arts décoratifs, au Pavillon de Marsan du palais du Louvre, apprécient l'énorme documentation qu'ils y peuvent trouver. Cette bibliothèque comprend, d'une part, des livres que l'on consulte sur place selon les formalités habituelles, d'autre part un ensemble de 6000 albums in-folio, contenant un million d'épreuves d'après les œuvres d'art de tous les genres, de tous les pays, de toutes les époques. Ces épreuves ne sont pas recherchées pour leur qualité photographique, car elles sont simplement découpées dans toutes les publications, revues, illustrés, catalogues de ventes ou d'expositions, prospectus, etc., qui sont envoyés par les amis du Musée. Grâce à un classement méthodique simple, affiché en plusieurs endroits de la salle de lecture, les usagers de la bibliothèque se trouvent avoir à leur disposition une mine sans cesse enrichie de documents de toute espèce. L'accès en est tout à fait libre, comme

pour les ouvrages consultatifs de nos bibliothèques. J'ai connu un artiste qui, avant la guerre, se rendait à Paris dans la seule intention de travailler à la bibliothèque du Musée des arts décoratifs.

Cet exemple montre combien la timidité de l'artiste peut être facilement vaincue, quand une institution veut lui rendre service. Les cloisons étanches entre les conceptions, les mentalités, les méthodes de travail, qui obligent des efforts louables à se disperser, doivent être neutralisées, quand l'intérêt des artistes et des artisans, c'est-à-dire au fond de notre production artistique tout entière, le demande. Et les bibliothécaires, les conservateurs, ne seront pas les derniers à l'apprécier, eux qui veulent avant tout que soit mis largement à contribution leur intérêt pour le document utile et facilement accessible.

Pierre Jacquet.
Bibliothécaire de l'Ecole des beaux-arts de Genève.

LE FONDS DE MUSIQUE DE LA BIBLIOTHÈQUE DE LA VILLE DE NEUCHATEL ET LE LEGS DE WILLY SCHMID

La partie la plus originale de ce fonds est constituée par une masse de musique de la deuxième moitié du XVIIIe siècle et du début du XIXe. On y remarque surtout un ensemble de quelque quatre-vingt-dix volumes contenant des opéras et des oratorios du XVIIIe siècle, italiens pour la plupart, en copies manuscrites de l'époque, dont quelques-unes sont reliées avec un luxe particulier. Qu'est-ce que cette collection ? d'où vient-elle ? quand et comment est-elle entrée à la Bibliothèque ? Je n'en sais rien. Elle s'est constituée sans doute en Italie, entre 1780 et 1800. Quelques-unes de ces copies sortent d'officines de l'Opéra impérial de Vienne ; d'autres sont de provenance napolitaine. On n'a pas pu identifier encore le collectionneur qui a