

## Histoire de l'art européen médiéval et moderne

M. Roland RECHT, membre de l'Institut  
(Académie des inscriptions et belles-lettres), professeur

### *Cours : L'image médiévale*

Le cours a été consacré pour l'essentiel au statut de l'image dans le livre et aux aspects sociologiques liés à sa production. Afin d'éclairer le caractère spécifique de ce type d'image, ont aussi été évoqués, mais seulement en marge, quelques exemples de programmes sculptés.

Comparé aux autres religions du livre, le christianisme accorde une importance considérable aux images. Pourtant, livre et images ne vont pas nécessairement ensemble, ne serait-ce que parce que le livre est d'abord le support d'un texte, et que ce texte est, pour les hommes du Moyen Âge, l'Écriture sainte. Entre 313 et 324, Eusèbe de Césarée adresse à Constantia, sœur de l'empereur Constantin, une lettre dans laquelle il affirme que seule l'Écriture détient le pouvoir d'aider le dévot à pénétrer l'image authentique du Christ qui, en tant que tel, n'est tout simplement pas figurable. Habités à voir se multiplier les représentations figurées de divinités païennes, les hommes du IV<sup>e</sup> siècle devaient légitimement se demander si l'Église allait, sur ce plan, chercher à rivaliser avec le paganisme. Dès lors, s'engage d'une façon plus ou moins officielle, un long débat qui s'étendra jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, voire jusqu'à la Réformation, et qui porte sur le pouvoir qui peut ou doit être accordé aux images. En vérité, il s'agit de savoir si on peut avoir recours à un usage cognitif des images sans y introduire une forme de magie.

Saint Augustin considère en effet qu'il existe trois types de visions, et sur cette hiérarchie repose la conception qu'on avait au Moyen Âge, de ce que l'image permet de faire passer de l'invisible au registre du visible. La « vision corporelle » est celle qui nous permet de voir les objets qui nous entourent ; à l'autre extrémité de l'expérience du chrétien se situe la « vision intellectuelle », qui est contemplation de Dieu. Entre les deux, il faut situer cette « vision spirituelle » où peut se déployer

l'imagination du dévot, conduite par la lecture et la méditation, et celle des peintres chargés de donner figure et formes aux expériences mystiques tout comme aux textes visionnaires.

Le texte le plus important qui tente de circonscrire le recours aux images à un public donné est la lettre adressée vers 600 par saint Grégoire le Grand à l'évêque de Marseille Serenus qui avait fait enlever les peintures des églises :

On nous a rapporté qu'enflammé d'un zèle inconsidéré, tu avais brisé les images des saints, sous prétexte qu'on ne devait pas les adorer. Et certes, que tu aies interdit qu'elles fussent adorées, nous l'avons tout à fait approuvé, mais que tu les aies brisées, nous le blâmons [...] Une chose est en effet d'adorer une peinture, une autre d'apprendre par une histoire (*historia*) peinte ce qu'il faut adorer. Car ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux incultes (*idiotis*) qui la regardent : parce que les ignorants y voient ce qu'ils doivent imiter, ceux qui ne savent pas lire y lisent ; c'est pourquoi, surtout chez les païens, la peinture tient lieu de lecture...

Grégoire accorde une importance incontestable aux images puisqu'il les considère comme capables d'éveiller la connaissance du message chrétien chez les païens, d'indiquer ce qu'il faut adorer : les images ont donc une fonction décisive même là où leur sens ne peut en aucune manière être saisi. Les illettrés dont parle Grégoire sont des illettrés de l'Écriture sainte et pas forcément des analphabètes. Pour Grégoire, les images sont admises à condition de ne pas donner naissance au culte d'idolâtrie.

Lorsque Grégoire le Grand définit les peintures religieuses comme l'équivalent d'une « bible des illettrés », cette définition va donner naissance, à l'époque moderne, à un immense malentendu qui a encore cours et sur lequel Émile Mâle a construit son interprétation de l'iconographie des grands monuments gothiques. Affirmer que les programmes des verrières et des portails sculptés de Bourges ou d'Amiens constitueraient cette « bible des illettrés » dont Grégoire le Grand aurait pour ainsi dire anticipé l'avènement, est un contresens. C'est voir dans les images une formulation subalterne, un rabaissement de l'Écriture dont elles formeraient une sorte d'illustration générale. Or, la complexité même de ces programmes nous interdit de les considérer comme de simples illustrations de textes facilement accessibles. Non seulement la communauté des fidèles, en grande majorité analphabète, était incapable d'en approcher le sens, mais une bonne partie du clergé n'était pas toujours en mesure de le saisir. Les tympans sculptés, les statues des piédroits et les scènes des vitraux possédaient assurément une autre fonction : celle d'imprimer les images dans l'esprit des fidèles par la répétition de l'expérience visuelle en l'absence de tout texte – car les inscriptions figurant sur les phylactères ou complétant les vitraux étaient bien insuffisantes. Ainsi donnait-on visage humain et apparence visible à des personnages et à des épisodes de l'Ancien comme du Nouveau Testament, sans pour autant que les liens qui rattachaient les scènes les unes aux autres – par exemple dans le cas de la typologie – puissent être saisis.

Il en allait tout autrement dans le livre. Réservé au clergé instruit et aux ordres monastiques, il prend différentes formes avant qu'au XIII<sup>e</sup> siècle sa structure ne

s'établit définitivement. Pour saint Bernard de Clairvaux, parce qu'ils parlent aux sens, les ornements sont destinés aux gens simples et n'ont donc pas leur place dans des livres destinés aux moines.

Avec le concile de Nicée, se trouve close en 787 la querelle iconoclaste qui a été brièvement évoquée durant le cours : les images peuvent être vénérées en s'accordant à la lettre à l'Évangile. Dans les décrets du concile, il est stipulé en particulier que « Tout le temps qu'ils ont vu au moyen de l'impression dans l'icône, tout ce temps-là ceux qui regardent les icônes sont conduits vers le souvenir et le désir des prototypes [...] Celui qui se prosterne devant l'icône se prosterne devant l'hypostase de celui qui est inscrit en elle. » L'image du saint est donc considérée comme un substitut qui ne saurait en aucune manière être confondu avec son modèle.

« Nous ne méprisons rien dans l'image, hors son adoration. » Tel est l'essentiel du contenu de la riposte que Charlemagne adresse vers 794 au Concile de Nicée dans les quatre *Livres carolins* (dus en partie à Théodulphe d'Orléans) qui rejettent aussi bien la position iconophile que la position iconoclaste. Les *Livres carolins* admettent la fonction esthétique des images saintes, réduites à leur réalité matérielle, mais seule la Croix peut être objet de culte.

Une nouvelle forme de sensibilité aux images se manifeste indiscutablement au cours du XIII<sup>e</sup> siècle. On entend même les clercs proférer des opinions qui auraient choqué l'abbé de Clairvaux. Ainsi l'évêque de Mende, Guillaume Durand, dans son *Rational des offices divins* rédigé vers 1286 et qui connaîtra de très nombreuses copies, puis des éditions imprimées, affirme que la peinture émeut plus fortement que l'écriture, car elle fait appel à la mémoire « comme par ouï-dire » : « Voilà pourquoi, poursuit-il, dans l'église nous avons plus de respect pour les images et les peintures que pour les livres. » Le pouvoir d'émouvoir que possèdent les images est clairement reconnu. Le liturgiste opère une distinction entre les illustrations de l'Ancien et du Nouveau Testament, pour lesquelles il est fait appel à l'imagination du peintre – et Durand cite le passage de l'*Ars poetica* où Horace proclame la liberté inventive de l'artiste –, et les images de dévotion ou les symboles où cette liberté n'est guère de mise.

La culture orale a joué durant tout le Moyen Âge un rôle dont nous avons du mal à concevoir l'importance. Que ce soit les chansons de geste, les vies de saints, la poésie lyrique, ou encore le savoir technique des métiers, leur transmission orale fut d'abord et longtemps leur seul mode de diffusion. Nous ne sommes à présent en mesure d'appréhender le contenu de ces savoirs qu'à l'aide de ce que la forme fixée par le livre a retenu d'eux.

Au Moyen Âge, le livre ne met pas fin à la tradition orale, bien au contraire : il la relaie sous une forme stabilisée mais elle se poursuit aussi. Nous ne pouvons vraiment mesurer l'importance de l'écrit que si nous pensons constamment, en l'examinant, qu'il se développait et se propageait en même temps que la culture orale. Cette simultanéité a joué un rôle non négligeable dans l'entraînement de la

mémoire. Mais globalement, il faut rappeler que si peu d'hommes du Moyen Âge étaient capables de lire et de comprendre un texte complexe, la grande majorité d'entre eux était concernée par la culture orale et, analphabètes ou non, ils étaient dotés d'une puissante mémoire.

Il est important de noter que la naissance du christianisme est associée au passage du rouleau au livre tel que nous le pratiquons encore aujourd'hui. C'est la première grande révolution qui a affecté la production de cette forme particulière du travail intellectuel qu'est l'écrit. La deuxième révolution eut lieu au XII<sup>e</sup> siècle : sans altérer la forme du support, elle a modifié radicalement le mode de lecture. La troisième révolution s'étend sur près de deux siècles : à partir de l'invention de l'imprimerie jusqu'à l'importance croissante donnée à la mise en page, l'imprimeur-éditeur élabore un ensemble de procédures qui font de lui un rouage essentiel dans la production de la chose écrite.

Les changements qui se produisent dans la conception du livre au XII<sup>e</sup> siècle sont attestés par le *Didascalicon* de Hugues de Saint-Victor, aux environs de 1128. Il a renoué avec le « palais de la mémoire » des Grecs, autrement dit un ensemble d'exercices mnémoniques relativement négligés depuis l'Antiquité. Il s'agit de former en chaque individu une sorte de topologie intérieure à laquelle la lecture confère sa structure. La lecture est re-création de l'histoire du livre dans cette Arche de Noé morale et spirituelle qu'est le cœur du lecteur. Le livre n'est pas considéré comme un objet extérieur contenant un savoir que la lecture ne ferait qu'effleurer, d'autant moins que pour le victorin, le livre c'est la Bible, un livre unique.

Selon Hugues de Saint-Victor, l'esprit a oublié ce qu'il était à force de passions et d'attention aux formes sensibles – il « ne croit être rien d'autre que ce qui est visible ». Mais grâce à l'étude (la lecture) nous sommes restaurés. Nous cessons de chercher à l'extérieur ce que nous trouvons en nous-mêmes. L'acte de lire est une opération intellectuelle fondamentale, une herméneutique : « La manière de lire consiste à diviser. La division se fait par la séparation et la recherche. Nous divisons en séparant quand nous distinguons ce qui est confus. Nous divisons en recherchant quand nous dévoilons ce qui est caché. »

Mais le changement le plus profond et le plus décisif affecte l'architecture du livre. La lecture à haute voix d'un livre, pratiquée dans le monde antique avec le volumen, fait de la lecture l'équivalent d'une musique dont on déchiffrerait la partition. La mémorisation se porte moins sur des mots que sur des sons. L'élément visuel lui-même a donc peu d'importance. À la généralisation de la lecture silencieuse au cours du XII<sup>e</sup> siècle, correspond une autre conception de l'écriture et de la mise en page, et finalement du texte lui-même. Dorénavant le début du texte, les mots, la ponctuation, les titres, les paragraphes vont être plus aisément isolés par le regard du lecteur. Les relations logiques sont immédiatement visualisées dans l'espace du livre : l'adoption d'index, de tables de concordances, la pratique de la foliotation facilitent la lecture et la simple consultation. De nouveaux types d'ouvrages voient le jour, destinés à enrichir la compréhension des textes : les

Sommes, les Encyclopédies, les Étymologies... Selon Ivan Illich, il y a une analogie entre la découverte du mot et de la syntaxe par les Grecs au tournant du v<sup>e</sup> siècle et la découverte de la mise en page et de l'index peu avant la fondation de l'université en Europe.

Ces modifications conséquentes qui ont affecté l'usage et le maniement des livres, qui ont donné naissance à un nouveau public, ont aussi modifié la place et l'importance de l'illustration. La nouvelle architecture du livre renforce l'impact visuel du texte. Cela signifie que le regard est rendu sensible à une organisation spatiale à l'aide de signaux visuels comme la ponctuation, les paragraphes, etc. L'image, qui se situe sur le même registre, peut alors revendiquer une place plus importante, jusqu'à occuper une pleine page. Les initiales ornées ou historiées ou, dans les bibles glosées du XIII<sup>e</sup> siècle, les initiales filigranées ou non, forment des constituants signalétiques de la page. Il en est de même des « bandes d'I » qui longent les colonnes de texte.

La nouvelle organisation du livre est de peu contemporaine de la fondation des universités et du développement des écoles urbaines, ce qui signifie que les *scriptoria* des monastères ne seront plus les producteurs principaux des manuscrits. Des ateliers séculiers de plus en plus nombreux répondent désormais à la demande des universitaires d'acquérir des livres en latin. Le développement que connaissent les ordres mendiants a aussi son importance dans la mesure où ces ordres privilégient la prédication et l'instruction des fidèles.

*Bibliotheca* désigne au Moyen Âge les livres formant la bible. À la différence de l'Antiquité romaine où existaient des bibliothèques publiques, au Moyen Âge, c'était dans les écoles cathédrales ou dans les collèges urbains que l'on trouvait des réunions de livres. À l'époque carolingienne, le plan célèbre d'une abbaye bénédictine dit de Saint-Gall associe le scriptorium et la bibliothèque. La plupart du temps, c'est à un usage interne que servait la production des livres dans les *scriptoria*. Mais nous connaissons de nombreux cas de commanditaires fortunés, extérieurs au monastère, pour lesquels celui-ci réalisait des ouvrages plus ou moins luxueux.

Ce ne sont pas seulement des officines laïques qui vont peu à peu relayer les *scriptoria* monastiques. À Paris, qui est la scène où se produisent les bouleversements que nous avons indiqués, la figure du *libraire* qui apparaît dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle incarne les besoins nouveaux de la société : à la fois éditeur et marchand, il exerce un contrôle absolu sur la production des livres, en détenant l'*exemplar*, le texte canonique agréé par l'université. Deux cercles de clients dominent ce marché : la cour royale et le haut clergé de Notre-Dame. D'autre part, la nécessité pour les étudiants d'acquérir des ouvrages peu chers suscite le développement d'une production de livres à l'écriture lisible certes, mais moins soignée. Au XIII<sup>e</sup> siècle, la réduction de la taille des lettres, l'usage des abréviations, l'utilisation de nouveaux parchemins plus minces et la fabrication de couvertures flexibles, permettent de concevoir des bibles en un seul volume.

Il faut ajouter que la production de livres en langue vulgaire s'intensifie également. Il a sans doute existé dès le XII<sup>e</sup> siècle des ouvrages littéraires en langue française, mais à la différence des livres en latin, on ne disposait pas de bibliothèques pour les conserver : nous n'en avons donc quasiment pas trace. Ce n'est qu'avec la multiplication des lecteurs laïcs à partir du XIII<sup>e</sup> siècle que le marché du livre en langue française s'est amplifié. La substitution du papier au parchemin se fera lentement à la fin du Moyen Âge seulement – on connaît néanmoins un *Jeu d'Adam* utilisant un papier d'origine espagnole dès le deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

Une importante partie du cours a été consacrée à la question : que savons-nous de l'activité précise des différents artisans du livre ? Nous ignorons si une majorité de scribes se livrait aussi à la décoration des manuscrits, et surtout à la réalisation de pleines pages peintes. Le manuscrit d'un Raban Maur à Douai montre dans une initiale historiée le moine scribe (« *Rainaldus scriptor* ») et le moine peintre (« *Oliverus pictor* »). Dans les *scriptoria* monastiques, les laïcs que l'on figure au travail sont les enlumineurs. On voit dans la Bible moralisée de Tolède, un moine scribe donnant des instructions au peintre laïc. Certains de ces artisans du livre sont itinérants comme le rappelle le cas du lombard Nivardus mandé à Fleury par l'abbé Gauzelin. Mais les deux activités de scribe et de peintre peuvent être pratiquées par une seule et même personne : c'est le cas, par exemple, de Liuthard à l'école du palais de Charles le Chauve. Au XII<sup>e</sup> siècle, Eadwine, de Christ Church, est à la tête d'une grande équipe de scribes et d'enlumineurs : son autocélébration dans le Psautier de Cambridge est assez singulière d'autant qu'elle accompagne son portrait assis à son lutrin : « Scribe / le prince des scribes je suis / jamais mes louanges et ma gloire ne s'éteindront ». À l'opposé, le scribe Conrad du manuscrit de Pierre Comestor se fait représenter au pied de la Vierge dans une attitude de grande humilité : « *Frater Chuonradus peccator auctor et scriptor huius operis...* »

L'activité des peintres de manuscrits pouvait être très diversifiée : on connaît un certain Tuotilo à l'abbaye de Saint-Gall sachant pratiquer la peinture, la sculpture, l'orfèvrerie et la musique. Dans le livre de modèles de Reun, en face du scribe se tient un peintre qui peint un panneau (?) et le bénédictin ornant de couleurs une statuette de Vierge à l'Enfant atteste aussi de l'activité plus large qu'exerçaient, sans doute régulièrement, les moines des *scriptoria*. Peu de manuscrits médiévaux sont aussi bien documentés que ceux d'Espagne. En effet, leurs colophons indiquent souvent la date, le lieu d'origine et les auteurs (scribe et peintre). Ainsi, le Beatus de Gérone (976) est composé sur l'ordre de l'abbé Dominicus, par les prêtres Senior et Emeterius, avec l'aide de Dame Ende, femme peintre – les deux peintres sont aussi mentionnés à Tavera où ils ont également travaillé à l'Apocalypse conservé aux archives historiques de Madrid (970). Le *scriptorium* de San Salvador à Tavera est l'un des plus importants en Espagne au XI<sup>e</sup> siècle.

Nous sommes assez bien renseignés sur l'exécution des manuscrits grâce à l'existence d'écrits à caractère technique comme le *Traité des divers arts* du moine Théophile (XI<sup>e</sup> siècle), la *Mappae clavicula* (XII<sup>e</sup> siècle), le *Manuscrit de Strasbourg*

et le *De Arte Illumandi*, un ouvrage italien du xiv<sup>e</sup> siècle. Le livre de modèles de Goettingen énonce toutes les étapes de la décoration du livre. Ces ouvrages fournissent des informations sur les procédures à mettre en œuvre dans différents arts que l'on peut confronter aux connaissances acquises depuis un demi-siècle à l'examen archéologique des livres eux-mêmes. Les bouleversements qui affectent la conception, la production et la consommation des livres au cours du xii<sup>e</sup> siècle s'accompagnent aussi d'une revalorisation du travail manuel : Hugues de Saint-Victor, puis au xiii<sup>e</sup> siècle Robert Grosseteste et saint Thomas d'Aquin, placent les arts mécaniques au même rang que les arts libéraux. Ce qui n'est pas sans conséquence pour l'activité et, partant, le statut des peintres travaillant pour le livre.

Le livre étant le plus mobile des mediums au Moyen Âge, sa circulation permettait par là même une diffusion de son contenu imagé. L'exemple le plus illustre est celui du séjour qu'a fait en Angleterre le Psautier d'Utrecht, écrit et illustré à l'abbaye de Hautvillers près de Reims : commanditaires, scribes et peintres insulaires ont vu dans cette œuvre un modèle absolu qui a inspiré quelques chefs-d'œuvre des xi<sup>e</sup> et xii<sup>e</sup> siècles. On peut aussi mentionner qu'un proche de Charlemagne, Alcuin, conseiller aulique et abbé de Tours, a fait venir à Saint-Martial des manuscrits anglais dans le but de réformer l'écriture des scribes tourangeaux.

#### *Séminaire : Des méthodes en histoire de l'art. Bilan des recherches (1)*

Chacun des intervenants a été invité à présenter un aspect de ses recherches en cours, qui sont toutes, à un titre ou à un autre, représentatives de l'extension du champ de l'histoire de l'art ou de la diversité des méthodes mises en œuvre.

Laurent Baridon (Université Pierre Mendès-France, Grenoble) s'est intéressé à une catégorie qui échappe généralement aux enquêtes et sur le portrait et sur l'architecture : il s'agit du « portrait de l'architecte : représentation ou imaginaire ». Prenant pour point de départ le frontispice des *Règles des Cinq ordres* de Vignole, de 1562, peut-être dû à Zuccaro, L. Baridon pense que ces portraits sont révélateurs d'une conception en partie informulée ou qui ne s'expose qu'indirectement, ce qui entraîne la mise en œuvre d'autres notions, comme celle d'imaginaire – le monde des images produit par une pensée visuelle que l'on approche dans une perspective d'anthropologie culturelle.

En s'intéressant à « L'imago pietatis. Une image paradoxale entre Est et Ouest, xiii<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècle », Daniel Russo (IUF, université de Bourgogne) a mis en évidence l'actualité de l'icône depuis les années 1960 – renouveau biblique, théologique et œcuménique, pentecôtisme catholique, etc. En partant d'une analyse historiographique, D. Russo a montré que la question de l'intermédiaire italien par rapport à Byzance, dans l'art de l'Occident médiéval, se superpose à celle de

l'intermédiaire byzantin par rapport à la tradition grecque vis-à-vis aussi de l'art occidental, ce dont témoignent bien des œuvres réalisées aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, en Italie mais aussi ailleurs en Europe.

Nathalie Heinich (CNRS) a présenté un aspect de ses recherches développées dans plusieurs de ses livres : « L'art à l'épreuve des médiations ». Partant de la croyance généralisée selon laquelle l'art serait une relation duelle entre le tableau et le spectateur, N. Heinich démontre qu'il s'agit en réalité d'un « triple jeu » entre les œuvres, le spectateur et leurs intermédiaires – conservateurs de musées, experts, critiques, historiens de l'art... – sans lesquels, sans doute, nous ne « verrions » rien.

En examinant l'apport des outils numériques à l'histoire de l'art, Claire Barbillon (université Paris Ouest-La Défense) met en garde contre une focalisation sur le quantitatif. Dans la répartition traditionnelle en deux volets des études monographiques, le catalogue de l'œuvre d'un artiste donne ainsi lieu à quelques considérations sur la pratique actuelle de la « macro » histoire de l'art, en opposition à la « micro » histoire de l'art, qui tend à se focaliser sur une seule œuvre, voire un détail, étudié avec un vertigineux appareil de notes. Autrement dit, en se fondant sur des études de corpus de plus en plus conséquents, et désormais présentés sous forme quasi-obligée de bases de données, C. Barbillon a tenté de mettre en évidence quelques glissements méthodologiques et épistémologiques.

François-René Martin (Ensba, Paris) s'intéresse aux listes de noms d'artistes, comme une des formes les plus anciennes d'écriture de l'histoire de l'art – ainsi chez Villani en Italie et chez Fischart dans l'Empire. Il étudie une institution particulière, l'École des Beaux-Arts de Paris, grande productrice de listes aussi bien de gloires du passé que d'artistes primés, en mettant en évidence les critères qui ordonnent ces hiérarchies. De telles listes constituent des séries canoniques qu'une enquête plus poussée pourra comparer et analyser.

En plaidant « pour une décanonisation » en histoire de l'art, Cecilia Hurley (bibliothèque de Neuchâtel ; École du Louvre, Paris) analyse la manière dont des textes (et des auteurs) canoniques se sont peu à peu imposés depuis la monographie de Winckelmann par Carl Justi. Ces textes – de Riegl, Wölfflin, Focillon, etc. – ne semblent pas devoir être remis en cause, à la différence du mouvement de révision des textes canoniques opérée par les études littéraires dans les années 70. En étudiant l'histoire des institutions pourvoyeuses de canons – programmes éditoriaux ou salles de cours – par exemple, nous pourrions mieux mettre en perspective l'évolution du corps des textes « reconnus » comme fondateurs de la discipline.

Ces textes sont liés à des doctrines, souvent fortement contrastées, comme l'a montré Michela Passini (Scuola normale superiore di Pisa ; INHA, Paris) à propos du « livre d'esquisses de Raphaël ». Elle rappelle la violente polémique qui prend forme après 1880 autour de l'attribution de ce carnet conservé à l'Accademia de Venise, mais connu seulement depuis 1810. Deux camps s'affrontent : d'un côté

Morelli, W. Lübke, A. Springer, qui contestent l'attribution à Raphaël ; de l'autre E. Müntz, A. Schmarsow ou Crowe et Cavalcaselle qui la défendent. S'affrontent aussi plusieurs conceptions de l'histoire de l'art venant se cristalliser autour du nom prestigieux de Raphaël.

Emmanuel Pernoud (université de Picardie, Amiens) a élaboré une étude iconographique à partir du thème du banc, public ou privé, tel qu'il apparaît avec une grande fréquence dans la peinture au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il élabore une grille de lecture possible à l'aide des travaux de sociologues comme Erving Goffman, et constate que le banc est aussi bien un lieu de rencontre que de discrimination sociale. L'identification des interactions publiques, distinguées des rituels comportementaux de la vie privée, entre dans le dessein même de cette peinture.

À partir de l'exposition « Oublier Rodin ? » qu'elle vient d'organiser, Catherine Chevillot (musée d'Orsay, Paris) ouvre quelques questions relatives au développement et à l'évaluation de la sculpture – art historiographiquement négligé s'il en est – entre 1895 et 1914. On constate que, contrairement à l'appréciation rétrospective qu'en a laissée l'entre-deux-guerres, les sculpteurs de cette période, préoccupés par la forme, ne sont nullement regroupés en deux camps opposés qui correspondraient grossièrement au camp progressiste et aux classiques. Ils se définissent souvent, les uns comme les autres, par rapport à l'art de Rodin.

Co-commissaire de l'exposition « Une image peut en cacher une autre », Dario Gamboni (université de Genève) évoque la question des images potentielles qui retient son attention depuis de nombreuses années et qui est à l'origine de cette manifestation. Si de telles images, voulues par l'artiste mais nécessitant leur actualisation par le spectateur, sont nombreuses entre 1880 et 1914, elles sont repérables déjà bien plus tôt, par exemple dans l'art de la Renaissance. Mais l'image potentielle a pris tout son sens dans l'art moderne, où le récepteur de l'œuvre d'art devient un acteur à part entière.

## Activités du professeur

### PUBLICATIONS

#### Ouvrages

– *Point de fuite. Les images des images des images (Essais critiques sur l'art actuel 1987-2007)*, préface de Henry-Claude Cousseau, Paris, Beaux-Arts de Paris-les éditions, 2009, 320 pages.

– *Seeing and Believing. The Art of Gothic Cathedrals*, trad. Mary Whittall, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2008, 376 pages, 85 ill.

– *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, nouvelle édition augmentée, Paris, Hazan, 2008, 204 pages.

### Direction d'ouvrages

– (avec P. Sénéchal, C. Barbillon, F.-R. Martin), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Collège de France-INHA-École du Louvre, Éditions de la Documentation française, Paris 2008, 528 pages illustrées.

– (avec F. Douar), *Relire Panofsky*, Paris, Musée du Louvre/Beaux-arts de Paris – les éditions, collection Principes et théories de l'histoire de l'art, 2008, 196 pages illustrées.

### Contributions à des ouvrages collectifs

– L'introduction : « D'un Moyen Âge à l'autre », ainsi que plusieurs notices, dans *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental* (dir. P. Charron et J.-M. Guillouet), Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2009, p. IX-XXII.

– « L'historien de l'art est-il naïf ? Remarques sur l'actualité de Panofsky », dans *Relire Panofsky*, ouvr. cité, p. 13-36.

– « Remarques liminaires », dans *Histoire de l'histoire de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p.7-15.

– « Louis Courajod et Salomon Reinach à l'École du Louvre : deux conceptions de l'histoire de l'art », dans *Les frères Reinach. Colloque réuni les 22 et 23 juin 2007 à l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, éd. par S. Basch, M. Espagne et J. Leclant, Paris 2008, p. 237-248.

– (avec Pierre Toubert et Michel Zink), « Introduction », p. 7-32, ainsi que les notices sur Paul Léon et André Chastel, de même que la leçon inaugurale de R. Recht, dans *Moyen Âge et Renaissance au Collège de France* (sous la dir. de P. Toubert et M. Zink), Paris, Fayard, 2009.

– « Jurgis Baltrusaitis. Anamorphoses », interview de Roland Recht par J. Zwingenberger, dans *Images cachées*, Art press trimestriel, mai-juillet 2009, p. 29-37.

– « La périodisation, l'histoire, le style », *Perspective. La revue de l'INHA*, 2008-4, p. 604-620.

– « Préface » à *Saint-Riquier. Une grande abbaye bénédictine* (sous la dir. d'Aline Magnien), Paris, Picard, 2009.

### COMMUNICATIONS ET CONFÉRENCES

– Présidence du colloque international « Autour du Puits de Moïse : pour une nouvelle approche », Dijon, 16-18 octobre 2008, organisé par l'Université de Bourgogne, le Musée des Beaux-Arts de Dijon et la Société des Amis des Musées de Dijon. Discours d'introduction.

– « Fenêtre avec vues : le poète, le critique, l'historien de l'art », conférence d'introduction au colloque *L'écrivain et le spécialiste dans les discours sur les arts plastiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, 22-23 janvier 2009, Paris IV-Sorbonne.

– Participation à la journée d'études consacrée au thème *Traduire l'image en texte, traduire le texte en image*, Fondation Hugot du Collège de France, 23 janvier 2009.

– Dialogue entre Olivier Boulnois et Roland Recht sur *L'image*, dans le cadre de la série Un mois/ Un livre, organisé par le musée de Cluny- musée national du Moyen Âge, le 11 mars 2009.

– Présentation publique des actes du colloque *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle et du Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale* (accessible en ligne), le 26 mars 2009 à l'INHA.

– « Blake gothique ? », *Journée d'études* organisée par Yves Bonnefoy à l'occasion de l'exposition Blake, Collège de France, 4 juin 2009.