

## **Histoire de l'art européen médiéval et moderne**

M. Roland RECHT, membre de l'Institut  
(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), professeur

### *1. Cours : De l'image de culte à la statue*

Le cours de cette année a été consacré à une question qui, en apparence, ne se situe pas dans la continuité de ceux des précédentes années. En vérité, depuis 2002, l'enseignement porte sur des thèmes qui posent chaque fois en d'autres termes, un ensemble de questions sur le « style ». Si l'on considère que les caractères formels (qui lient d'une manière intrinsèque la forme au matériau et aux techniques) résultent d'une interaction entre un commanditaire et un artisan/artiste, et qu'ils permettent, par conséquent, d'accéder au contenu de l'œuvre et à ce qu'on appelle son « contexte », alors l'étude du style est le passage obligé vers une herméneutique.

Or, l'histoire de l'art est avant tout une herméneutique, une science de l'interprétation tant historique, que philologique, que formelle. Cette forme, il ne faut pas s'y méprendre, étant bien, au premier chef, travaillée par l'intention de signifier, intention qui se situe à l'origine de toute œuvre.

Nous appelons donc « style » tous les caractères de l'œuvre qui se trouvent pour ainsi dire « informés » par l'ensemble du système symbolique — aux multiples composantes — dont elle relève. Ce système symbolique étant, bien entendu, en partie transmis par l'artiste, lui-même héritier d'une tradition, en partie par la commande elle-même. L'effort a porté sur les arts appliqués qui témoignent avec éloquence de la haute exigence somptuaire des cours royales ou princières — liés, par conséquent, à l'ornement de l'espace privé et culturel. Les modalités d'examen de ces artefacts ne sont pas ceux que l'on applique à l'architecture. L'ambition du cours est pourtant aussi de ne pas séparer l'étude des objets de celle des monuments d'architecture, même si ces derniers réclament des systèmes d'interprétation différents. La place centrale occupée dans l'architecture par la fonction, modifie substantiellement l'exercice de la critique stylistique. Celle-ci se doit de prendre en compte les différentes variations formelles comme autant

d'indices permettant de reconstruire un « modèle » théorique, qui demeure notre seul accès possible à une typologie de l'édifice médiéval. Ces problèmes feront l'objet de développements ultérieurs.

Le cours de cette année a, pour la première fois dans son entier, abordé le domaine de la sculpture.

Depuis une trentaine d'années, on constate une inflation d'articles et d'ouvrages sur le culte des images, aussi bien dans le monde byzantin qu'en Occident. Cet intérêt est justifié plus particulièrement en raison de la convergence d'intérêts qui s'y manifeste entre les recherches des historiens de l'art, des historiens de la liturgie et du culte, et les travaux de l'anthropologie historique. Mais en vérité, cette dernière dimension n'a jamais été perdue de vue par tous ceux qui ont écrit non pas sur la peinture, mais sur la sculpture. Pourtant, la sculpture demeure le parent pauvre dans cette vaste historiographie : elle a mobilisé peu de chercheurs en comparaison de la place que tient la peinture dans la majorité des travaux. L'image de culte sculptée semble en effet avoir impressionné davantage les témoins du passé que les historiens modernes : l'écolâtre Bernard d'Angers évoque au début du 11<sup>e</sup> siècle la véracité de l'effigie de Géraud, un saint vénéré à Aurillac, *ita ad humanae figurae vultum expresse effigiatam* au point d'impressionner les *rustici* qui se croyaient ainsi transpercés par le regard de l'image sainte.

Les dix heures du cours de cette année ont été consacrées à la mise en place de quelques perspectives de recherche relatives à la question suivante : y a-t-il une continuité entre la tradition des images sculptées dressées dans les églises à des fins de culte, et la statuaire qui envahit les façades des églises et leurs jubés à la fin du Moyen Âge ? S'il est évident que leurs fonctions respectives sont différentes, peut-on affirmer cependant que les secondes ne seraient pas nées sans l'existence des premières ?

Si l'importance, pour le Moyen Âge, qu'André Grabar a attribuée aux idées de Plotin sur le Beau, n'est pas surévaluée, la distinction entre images peintes et images sculptées ne joue aucun rôle, puisque la vision intellectuelle suppose l'absorption du milieu dans l'être et de l'être dans le milieu. Mais combien d'individus ont pu faire cette expérience mystique de l'œuvre ?

Malgré le double interdit de la représentation figurée de Dieu et de son culte que formule le Décalogue, le christianisme a finalement consenti à emprunter à l'antiquité la figure humaine, même si c'est en procédant à tout un ensemble de remaniements. La souffrance et la laideur vont devenir des manifestations importantes déjà dans l'art roman — dans les Jugements Derniers — mais aussi, d'une façon plus immédiate, dans les récits de la Passion du Christ.

Nul doute que l'effigie en trois dimensions agit davantage sur l'affect que la représentation peinte. Le problème n'est en effet pas tant de savoir si les auteurs de semblables représentations considéraient qu'ils donnaient naissance à des

œuvres d'art : ces représentations n'appartiennent pas à une ère d'avant l'art. Les hommes qui les exécutaient mettaient tout en œuvre pour qu'elles sollicitent l'attention, la retiennent et la fixent définitivement auprès du fidèle. Leur but était bel et bien de l'impressionner par la *présence* de cette représentation et de la manifester à l'aide de procédés techniques, comme par exemple l'incrustation de pâtes de verre colorées pour les yeux. La contemplation de ces effigies, dans une obscurité à peine contrariée par le scintillement des chandelles, les rendait encore plus inquiétantes. Les moyens mis en œuvre par les auteurs de ces idoles tâchaient d'en augmenter la valeur éclatante en même temps que l'efficiace expressive : ces moyens relèvent de ce que nous nommons aujourd'hui une « volonté d'art ».

Les chrétiens, durant les deux premiers siècles de notre ère, avaient donc refusé les images comme l'ont fait les juifs. Pourtant, dans la Vie de saint Jean d'un apocryphe grec, qui remonte au 2<sup>e</sup> siècle, il est déjà question d'une image de l'apôtre, alors conservée chez un particulier, et qui aurait été l'objet d'une forme de vénération. La religion d'un Dieu incarné ne pouvait pas échapper au désir des croyants qui, très tôt, souhaitaient en avoir une représentation. Davantage encore que la peinture, la sculpture va cependant apparaître comme matière inerte, parce que la comparaison entre l'homme biologique et la statue se fait au détriment de celle-ci : « *Les statues sont des corps sans âme* », écrit Plutarque. Ou encore : « *On adore dans les temples des statues qui sont des œuvres de vulgaires artisans.* » Elles ne pouvaient donc guère rivaliser avec la vie, encore moins avec la beauté du visage animé par la vie. Mais Dion Chrysostome renverse cet argument en raisonnant sur le même registre. Pour lui, la *beauté* a une fonction bien précise : c'est elle qui nous autorise à considérer ces objets comme des images des dieux, images qui, par leur beauté propre, en rendent la nature divine.

Dans l'antiquité, des statues occupaient tout l'espace public : on n'en compte pas moins de trois mille dans Rome, en 58 avant J.-C. À l'époque de Constantin, on voyait au Latran de grandes statues en argent ou en bronze argenté. Mais les divinités des Germains, par exemple, aux dires de Tacite, n'empruntaient pas la forme humaine et n'occupaient pas des temples : c'était la nature toute entière qui les accueillait. Les idoles de dieux païens n'ont pas été rayées de la surface de la terre après l'avènement du christianisme. Le récit d'Adam de Brême nous apprend que dans l'ancienne Uppsala, on trouvait encore autour de 1070, des bâtiments culturels et des figures destinées aux cultes de Thor, d'Odon et de Frey.

Si les premières sculptures destinées au culte sont bien étudiées — on y reviendra un peu plus loin —, celles qu'on a munies d'une certaine monumentalité et auxquelles on a conféré un relief suffisant pour qu'elles se distinguent de la peinture, sans que nous connaissions leur véritable fonction, posent encore de nombreux problèmes. À la question : existe-t-il une sculpture carolingienne ?, il est bien difficile de répondre. En dehors de l'extraordinaire degré de virtuosité atteint par les tailleurs d'ivoire — les plats de reliure du Codex Aureus à la

Bibliothèque Vaticane et du Codex Aureus de Londres (Victoria and Albert Museum) peuvent être considérés comme des témoins de la phase d'apogée du style « monumental » de l'art de cour —, on n'a rien trouvé qui fût d'un caractère exceptionnel au Nord des Alpes dans le domaine de la sculpture monumentale. La statue de Charlemagne à Müstair (Grisons) ne remonte pas à cette époque mais au plus tôt au 11<sup>e</sup> siècle et l'inscription ne date que du 19<sup>e</sup>. Des environs de 800, la tête découverte à Lorsch en 1927 faisait partie d'un haut-relief et sa faible qualité ne nous permet pas d'en inférer l'existence d'ateliers de sculpteurs sur pierre ayant une grande pratique.

C'est dans le Frioul, dans l'oratoire de Santa Maria in Valle à Cividale, qu'il faut chercher un ensemble d'un grand intérêt pour l'histoire de la sculpture : des reliefs en stuc réalisés sans doute avant 774, date de l'invasion du royaume lombard par Charlemagne, le monastère ayant été fondé en 762. Mais ces grandes figures hiératiques, d'une solennité comparable à celle des mosaïques de San Apollinare Nuovo à Ravenne, parées de vêtements de cour à la mode byzantine, sont-elles l'œuvre d'artistes venus de l'Est à la suite des querelles sur l'iconoclasme ? Ou sont-elles bien plus tardives, comme on a pu l'avancer ? À vrai dire, la singularité de cette œuvre lui assigne une place tout à fait isolée dans le développement général de l'art carolingien, mais n'en est-il pas de même des fameuses fresques de Castelseprio ? Sans oublier que la fragilité du stuc pourrait évidemment expliquer l'absence de points de comparaison en nombre.

Grâce à Louis Bréhier a été porté à l'attention des savants le plus ancien exemple de *Sedes sapientiae*. Dans un manuscrit de Grégoire de Tours est mentionnée l'activité de l'évêque de Clermont-Ferrand, Étienne II (937-984), et de l'existence, dans le trésor de cette cathédrale, d'une statue en or exécutée à sa demande autour de 946. Le dessin qui accompagne le texte ne laisse guère de doute sur la forme de cette statue — une Vierge à l'Enfant — et sur sa fonction de reliquaire contenant des précieux restes de la Vierge. Mais l'œuvre de Clermont n'a pas nécessairement, comme le croyait Bréhier, donné naissance à un type de statue-reliquaire. Depuis les travaux de Jean Hubert, puis de Jean Taralon, nous connaissons bien plus en détail le type de ce que l'on appelle aussi les Majestés. Les plus anciennes remontent au dernier quart du 9<sup>e</sup> siècle. Celles de sainte Foy à Conques et de la Vierge d'Essen ont fait l'objet d'une attention particulière lors du cours. Dès le 10<sup>e</sup> siècle, un orfèvre nommé Gausbert a exécuté un saint Martial pour Limoges.

Il existe une longue tradition de ces Majestés, mais toutes ne comportent pas nécessairement des reliques. Une autre partie du cours a été consacrée à établir si, à une époque déterminée, les Majestés ont cessé de renfermer des reliques. Sur les cent dix exemples de Majestés françaises collectés par I.H. Forsyth (*The Throne of Wisdom*, 1972), soixante-dix-neuf ne permettent pas de conclure qu'elles comportaient des reliques. Quoiqu'il en soit, à partir du milieu du 12<sup>e</sup> siècle, leur fonction de reliquaire devient exceptionnelle. Dans le cadre du développement de la statuaire de culte, la sculpture de l'époque ottonienne doit

occuper une place centrale. Pour deux raisons semble-t-il : d'abord, parce que le Crucifix y connaît une formulation monumentale dont la genèse ne s'explique pas aisément, ensuite parce que l'art ottonien adopte un traitement de la figure humaine — voir le Gerokreuz de Cologne — qui n'est pas l'héritier de l'antique. Il faut sans doute imaginer un jalon carolingien qui nous manque aujourd'hui. On connaît par exemple, aux alentours de 890, l'existence à Narbonne d'un Crucifix de taille humaine contenant des reliques. Il existait aussi une statuare profane dès l'époque carolingienne, comme en attestent les figures du duc Ragenarius (env. 850) et du duc Salomon (871).

Il semble que le huitième Synode, en 869, ait pu jouer un rôle dans le développement de la statuare dans la mesure où il introduit une plus grande tolérance à l'égard des images. La querelle des iconoclastes portait en fin de compte, on le sait, sur la question de l'Incarnation ; le recours à l'image permettait, aux yeux des iconodules, de passer d'un registre de réalité à un autre, de l'invisible (nature divine) au visible (nature humaine). Il ne faut pas oublier que la christianisation de l'Occident s'opérait sur des populations païennes, donc idolâtres. Par conséquent, Charlemagne a utilisé adroitement l'image.

Quoiqu'il en soit, la période ottonienne révèle une phase cruciale du développement de la sculpture médiévale. Le fameux devant d'autel de la cathédrale de Bâle, originaire de Fulda ou de Mayence, possède un hiératisme bien éloigné de l'intensité expressive des reliefs de Hildesheim ; il faut admettre que les sculpteurs de l'époque ottonienne maîtrisaient aussi bien la représentation de figures majestueuses que de reliefs narratifs. Ce qui ne doit pas surprendre, puisque déjà les *Libri carolini* marquaient nettement la distinction entre des scènes figurées et des « portraits » : ainsi, ils reconnaissaient la valeur de représentations narratives tout en condamnant l'existence de portraits de saints.

La thèse déjà ancienne de Harald Keller, selon laquelle la sculpture monumentale ne pouvait justifier son irruption dans l'art chrétien que si elle abritait des reliques, est aujourd'hui abandonnée avec raison. Il pensait que le premier témoignage de ces sculptures-reliquaires serait le buste (perdu) de saint Maurice remis à l'abbatiale éponyme de Vienne par le roi Boson de Bourgogne (879-87). Mais seulement sept sur les dix-sept Crucifix des 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> siècles conservés, contenaient effectivement des reliques.

Les reliques ont été intégrées dans des sculptures (bustes ou corps entiers) parfois tardivement, ce qui signifie que la figure sculptée était considérée comme une image de culte à part entière, en tant que *représentation*. Le saint était ainsi présent dans l'édifice sacré. Que la mise en place de reliques lui ait octroyé un surcroît de présence, une efficacité plus grande, ne fait aucun doute. Mais il importe de combattre l'idée selon laquelle il aurait existé une ère des images « d'avant l'art ». Dès qu'une iconographie chrétienne s'est stabilisée autour de certaines représentations privilégiées, le souci de la forme, de la beauté formelle, de l'œuvre aboutie, a sans doute habité celui auquel avait été confiée l'exécution

de telles œuvres. Ne serait-ce qu'en raison de l'importance qu'on accorde alors aux matériaux précieux et au travail que représente sa mise en œuvre. L'éloge de la beauté matérielle que prononcera plus tard l'abbé Suger à propos des travaux de l'abbatiale de Saint-Denis, demeure dans le même registre.

L'écolâtre Bernard d'Angers, de passage à Conques vers 1010, déplore que dans le sud de la France on place des restes du corps saint à l'intérieur de la statue faite à son effigie. Si de telles pratiques relèvent à ses yeux d'une superstition qui rappelle le paganisme, c'est que l'usage n'en est pas généralisé. Et puis, ce que Bernard déplore, ce n'est pas tant la présence de reliques que la survivance de statues. Il est saisi par la « *si vivante expression* » qui « *anime* » ce visage, ses « *yeux sembl(ant) fixer ceux qui le considéraient* ». Ce *topos* du regard de l'effigie regardant celui qui la contemple, met l'accent sur le caractère surnaturel du dialogue qui s'instaure entre la statue et le dévôt.

Les choses ont donc évolué moins vite et en tous cas d'une manière moins systématique qu'on n'est porté à le croire. Tout comme il n'y eut guère de césure nette entre les pratiques païennes (idolâtres) et celles des convertis à la nouvelle religion, les images, elles aussi, ont mis un certain temps pour acquérir un nouveau statut : tout cela s'est fait progressivement, d'une manière inégale et avec de grands décalages dans le temps, selon les régions et les formes de communautés humaines. La présence de reliques n'est pas la condition nécessaire à une « renaissance » de la sculpture monumentale durant le haut Moyen Âge, comme on a pu le dire. L'exaltation de la beauté à l'aide de matières précieuses a peut-être joué un rôle plus déterminant qu'on ne le croit. En tous les cas, la présence de reliques dans une sculpture, si elle permettait plus nettement de distinguer les figures chrétiennes des anciennes figures païennes, ne pouvait qu'augmenter le risque de déviance iconolâtre, c'est-à-dire la confusion entre contenant et contenu. Alors, en effet, la définition qu'avait formulée dans la première moitié du 8<sup>e</sup> siècle Jean Damascène, gardait-elle un sens aussi évident : « *L'image est une similitude reproduisant le prototype de façon à ce qu'il reste toujours une différence entre eux* » ? On peut en douter.

La coexistence de statues profanes et de statues religieuses est également une donnée que nous avons du mal à imaginer mais qui, pourtant, n'était que la perpétuation d'une tradition antique. Dans l'espace public, les saints et les martyrs côtoyaient les souverains. La structure particulière d'une église, adoptant dans les années 1140, un cycle de sculptures en ronde-bosse à l'extérieur comme à l'intérieur de l'édifice, constitue de la sorte une innovation. Elle concentre sur l'édifice sacré des éléments visuels, elle sollicite une perception avant tout sensible qui devait vivement impressionner le fidèle, sans que celui-ci saisisse pour autant la signification de ces ensembles sculptés.

La mise en place, à l'extérieur de l'édifice de culte, de niches et d'ébrasements destinés à abriter toute une population de figures sculptées, constitue une nouveauté dans l'art occidental. Cette répartition permet à l'architecture de mettre à

la disposition de la sculpture un mode de distribution des « images » qui devait favoriser leur mémorisation. L'architecture gothique est ainsi pour les figures sculptées et les reliefs une sorte de *théâtre de mémoire*. La mise en place, à la fin du Moyen Âge, de retables sculptés, en pierre ou en bois, placés sur les autels, reprend ce dispositif à une moindre échelle. La présence occasionnelle de reliques dans ces retables les transformait en vastes reliquaires. Mais le système d'ouverture des volets, peints ou sculptés, permet de mettre en concordance l'année liturgique et le retable. Une dernière partie du cours a été consacrée à l'étude de quelques cas d'espèce.

Le cours qui a été donné les 3 et 10 avril à l'Université Marc Bloch de Strasbourg, dans le cadre de l'Institut de Littérature comparée, a traité des problèmes liés à la description en Histoire de l'art à partir de quelques exemples des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles.

## *2. Séminaire : La théorie des couleurs de Goethe. Origines et influences, problèmes et controverses*

Le séminaire de l'année 2005-2006 a pris la forme d'un colloque interdisciplinaire organisé en commun avec Jacques Bouveresse (chaire Philosophie du langage et de la connaissance) sur le thème : « La *Théorie des couleurs* de Goethe, origines et influences, problèmes et controverses ». Les activités du colloque ont été réparties sur trois journées, dont la première s'est tenue le 25 novembre 2005 et les deux autres les 15 et 16 juin 2006.

Werner Heisenberg, dans une conférence de 1941, constatait que le mouvement de la science moderne, orienté vers le contrôle et la compréhension de la nature à l'aide de concepts abstraits, a depuis longtemps tranché en faveur de Newton contre Goethe sur le problème de la nature de la lumière et des couleurs : « Cette bataille est terminée. La décision sur le "vrai" et le "faux" dans toutes les questions de détail a depuis longtemps été faite. La théorie des couleurs de Goethe a de bien des façons porté ses fruits dans l'art, la physiologie et l'esthétique. Mais la victoire, et par conséquent l'influence sur la recherche du siècle suivant, ont été celles de Newton. » Les commentateurs d'aujourd'hui sont cependant, de façon générale, loin d'être aussi affirmatifs, y compris quand la question posée est celle des mérites proprement scientifiques du travail de Goethe. Même si elle a pour elle l'autorité de Helmholtz, l'idée que la controverse entre Goethe et Newton oppose essentiellement le point de vue d'un poète, peu sensible aux contraintes et aux exigences de la méthode scientifique, et celui d'un scientifique rigoureux, et que la théorie des couleurs de Goethe ne pouvait produire de fruits réels que dans des domaines comme ceux de l'art, de l'esthétique et peut-être également (dans le meilleur cas) de la physiologie, est loin de donner une représentation complètement satisfaisante de la situation.

On a essayé, en évitant de se concentrer plus qu'il n'est nécessaire sur la question trop facilement polémique de la « scientificité » de la théorie goethéenne,

de déterminer, de façon aussi précise que possible, ce qui en elle est vivant aujourd'hui et ce qu'elle est susceptible d'apporter à tous les chercheurs, aussi bien scientifiques que littéraires, qui s'intéressent de près ou de loin à la théorie de la couleur. Pour cela, on a réuni et essayé de faire dialoguer ensemble des spécialistes de la question de la couleur provenant des horizons les plus divers et qui s'intéressent à elle pour les raisons les plus diverses : scientifiques, philosophes, épistémologues, historiens des sciences, historiens de l'art, anthropologues, etc. La liste des conférenciers comprenait, en plus des deux organisateurs, les personnalités suivantes : Jacqueline Lichtenstein (*Université Paris X, Département de Philosophie*), Raphaël Rosenberg (*Institut für Europäische Kunstgeschichte, Ruprecht-Karls Universität, Heidelberg*), Michel Blay (*CNRS, Centre d'Archives de Philosophie, d'Histoire et d'Édition des Sciences*), Olivier Bonfait (*Institut National d'Histoire de l'Art, Paris*), John Gage (*Université de Cambridge, Grande-Bretagne*), Pascal Griener (*Université de Neuchâtel*), John Hyman (*Queens College, Oxford*), Anne-Marie Lecoq (*Collège de France*), Christian Michel (*Université de Lausanne*), Justin Broackes (*Brown University, Providence, USA*) et Didier Semin (*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris*).

Le colloque a donné lieu à des exposés et à des échanges tout à fait passionnants et exceptionnellement enrichissants. La conclusion unanime a été qu'il faudrait que les contributions auxquelles il a donné lieu puissent être publiées prochainement et également qu'il serait souhaitable que ce genre d'expérience interdisciplinaire puisse être répété dans un avenir proche sur un sujet, si possible, aussi approprié et stimulant que celui qui avait été choisi cette fois-ci.

Nouvelle responsabilité scientifique :

Nommé membre de la Commission nationale des monuments historiques, pour une durée de quatre ans (décret paru au *Journal officiel* le 23 mars 06).

Ouvrages :

— *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Collection Titres, n° 6, Christian Bourgois, Paris 2006 (2<sup>e</sup> édition augmentée), 164 pages.

— Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, a cura di Martina Mazzotta, Introduzione di Roland Recht, Milano 2005.

Articles :

— « Provocation et principe d'équivalence. La modernité jugée par Wickhoff et Riegl », dans *Études transversales. Mélanges en l'honneur de Pierre Vaisse*, sous la dir. de L. El-Wakil, S. Pallini et L. Umstätter-Mamedova, Presses universitaires de Lyon 2005, pp.178-193.

— « "La beauté du mort". Ruskin, Viollet-le-Duc et le sentiment de la perte », dans *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, Neue Nationalgalerie, Berlin, 2005-2006, pp. 342-349.



— « Du bon et du mauvais usage du patrimoine », dans *Académie nationale de Metz, Mémoires*, CLXXXV<sup>e</sup> année — Série VII — Tome XVII, 2004, pp. 27-31.

— « Hommage à Prosper Mérimée. L'invention du monument historique », dans *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 2003*, nov.-déc., Fascicule IV, 2003, pp. 1573-1585.

— « L'art autour de 1400 », dans *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa*. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8.-10. Juni 2005, éd. par M. Pauly et F. Reinert, Mayence 2006, pp. 221-232.

— « Penone : le corps comme paysage », dans catalogue de l'exposition *La peau est ce qu'il y a de plus profond*, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, nov. 2005-mars 2006, pp. 42-46.

— « De l'œuvre-langage au trop de commentaire ? », dans *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?*, MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, pp. 14-17, Paris 2006.

— « Meyer Shapiro et la sculpture romane. Questions autour d'une non-réception en France » (avec Enrico Castelnuovo et Robert A. Maxwell), dans *Perspective. La revue de l'INHA*, 2006-1, pp. 80-96.

#### Articles de presse et médias :

— Chronique mensuelle dans le *Journal des Arts*.

— Chronique trimestrielle : « La leçon d'art de Roland Recht » dans *Saisons d'Alsace*.

— « Pour l'exercice et la maîtrise du regard », entretien avec Roland Recht par D. Bétard et S. Flouquet, *Journal des Arts*, n° 225, 2005, p. 18.

— Grand invité de l'émission de Jean Lebrun « Travaux publics », France-Culture, 2 mars 06.

— « San Benvenuto », dans *Berlioz. Benvenuto Cellini*, Opéra National du Rhin, Strasbourg 2006, pp. 56-59.

— « Sur la terre comme au ciel », dans *Bach. Cantates profanes. Petite chronique*, Opéra National du Rhin, Strasbourg 2006, pp. 35-40.

#### Colloques et conférences :

— Présidence de la session plénière « Limites disciplinaires » de la Conférence internationale *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, organisée par l'Institut national d'histoire de l'art et la Society of Architectural Historians, Paris, 31 août-4 septembre 05.

— « Paysage et patrimoine », communication aux *Journées du Paysage*, Château de Lichtenberg, Parc naturel régional des Vosges du Nord, 8-9 octobre 05.

— « L'effondrement d'une cathédrale au Moyen Âge : calamités et progrès », communication au XVI<sup>e</sup> Colloque de la Villa grecque Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, Institut de France, Fondation Théodore Reinach, 14-15 octobre 05 sur le thème : *L'homme face aux calamités naturelles dans l'Antiquité et au Moyen Âge*.

— Présidence de la séance de la Société des Fouilles archéologiques et des Monuments historiques de l'Yonne, à l'Institut de France, le samedi 10 décembre 05.

— Débat sur la *Revue des Sciences sociales de l'Est*, n° thématique consacré aux images, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, le 11 février 06.

— Conférencier invité des journées de l'Institut universitaire de France, sur le thème *Réalité, modèle, théorie* : « Quand peut-on dire qu'une discipline est née ? L'exemple de l'histoire de l'art », Strasbourg, Université Louis Pasteur, le jeudi 30 mars 06.

— « Une mutation du regard », communication au colloque *De la scène du jardin au paysage urbain* organisé par le Louvre, le mercredi 16 avril 06.

— Présidence du débat sur le thème *Le Musée de l'imprimerie : la mémoire de la lettre* à l'occasion de la 18<sup>e</sup> Foire Internationale du livre ancien, organisée par le Syndicat national de la Librairie ancienne et moderne, Palais de la Mutualité, le dimanche 21 mai 06.

— « Le décor sculpté de la chaire de la cathédrale de Strasbourg », Cathédrale de Strasbourg, 13 juin 06.