

Histoire de l'art européen médiéval et moderne

M. Roland RECHT, professeur

COURS

Le gothique et la naissance de l'architecture moderne

Après avoir proposé une définition générale de ce qu'on entend par architecture « gothique », le cours de cette année s'est donné pour objectif de montrer à la fois des phénomènes apparents et bien connus de discontinuité — le gothique régulièrement récusé par le classicisme au nom du bon goût — mais aussi de continuité — aucune époque n'est restée indifférente à cette architecture. Il faut même aller au-delà et rappeler que quelques caractères qui fondent ce qu'on a appelé le mouvement moderne en architecture, prolongent des traits spécifiques de l'architecture gothique.

L'architecture doit être regardée comme le résultat formel d'un ensemble d'opérations complexes qui débute dans l'esprit du maître d'ouvrage et se poursuivent sur la planche à dessin de l'architecte, toutes ces phases impliquant une prise en compte de données économiques — du coût, du matériau, du travail — et esthétiques qui peuvent être plus ou moins saisies objectivement. L'objet final n'est cependant pas réductible exclusivement à la somme de ces données : même si nous disposons d'une documentation exhaustive relative à tous ces aspects de la production architecturale, nous ne serions pas pour autant en mesure de comprendre, à travers elles, la signification d'un monument important.

S'interroger sur la signification des grandes entreprises architecturales des XII^e et XIII^e siècles, c'est considérer qu'elles se situent sur l'horizon technique, intellectuel et esthétique des hommes de ce temps, la perception visuelle faisant partie, comme l'a rappelé Lucien Febvre, de « l'outillage mental » d'une époque. Mais il convenait en premier lieu de revenir à ce terme de « goths » qui désigne des peuples barbares. Dès le VII^e siècle, un texte évoque l'église de Rouen dédiée à saint Ouen comme « ecclesia porro in qua sanctum corpus conditum est miro fertur opere constructa artificibus Gothis ab antiquissimo Hlotario Fran-

corum rege ». Chez Alberti, il est question à propos d'une sculpture, de ses « mani...vecchize et gotiche » et pour son contemporain Lorenzo Valla, le terme désigne une écriture dérivée de l'écriture romaine — c'est alors un concept historique et stylistique opposé à la latinité. C'est aussi ce que signifie Rabelais en distinguant, dans *Gargantua*, écrire « gotticquement » et les caractères imprimés. Filarete oppose à son tour deux styles d'architecture historiques, l'antico et le moderno (= gothique) et évoque l'orfèverie « gothique » ; c'est Vasari qui associe pour la première fois l'architecture et les peuples barbares. La *maniera tedesca* est, selon lui, différente à la fois de l'antique et de la moderne mais il n'emploie par le terme « gothique ». C'est le jésuite Scribanus qui identifie clairement en 1610 le gothique au tedesco de Vasari : à propos de la Bourse d'Anvers, il parle d'« opere gotico ».

Lors des premières séances, nous avons montré combien la grande diversité des phénomènes que recouvre l'architecture dite gothique ne favorise guère leur regroupement sous une même notion. En considérant le sens de structures exemplaires comme celles des nefs de Saint-Denis et de la cathédrale de Troyes et en l'opposant à la valorisation de l'ornement dans les églises du gothique tardif, comme à Saint-Nicolas de Port, on comprend pourquoi les XVII^e et XVIII^e siècles ont toujours dissocié l'art de bâtir des « goths » et leur « mauvais goût » en matière d'ornement. Entre le premier gothique d'avant 1150 et les œuvres du XV^e siècle, il n'y a guère de commune mesure. Tout comme il n'y a que peu de points communs entre une église dominicaine ou franciscaine et la cathédrale d'Amiens par exemple. Les monuments érigés en terres d'Empire, mise à part la cathédrale de Cologne, résolvent les problèmes d'espace et de structure ainsi que de volume extérieur s'intégrant dans le tissu urbain, d'une manière distincte des solutions adoptées dans le nord de la France. D'importants décalages chronologiques peuvent être constatés et dans l'Empire on peut dire que c'est seulement avec le XIV^e siècle que l'on observe l'affirmation de principes novateurs.

L'étude des typologies architecturales permet de plus en plus de dégager des modèles, parfois à l'échelle du diocèse, pour d'autres à l'échelle des familles monastiques, sans oublier pour autant les interférences qui peuvent exister entre ces deux domaines. Mais il ne faut pas négliger les données spécifiques à chaque chantier qui peuvent définir des orientations que l'histoire de l'art a trop souvent tendance à considérer comme formelles alors qu'elles sont profondément déterminées par des conditions locales. L'agrandissement de la cathédrale de Metz sous l'évêque Jacques de Lorraine (1239-60) accompagne l'intégration de la collégiale Notre-Dame-la-Ronde dans les travées occidentales de la nef et jusqu'en 1380 environ, une cloison séparera les deux espaces. On ne peut comprendre l'implantation des deux tours marquant, à l'extérieur, le début réel de la cathédrale, que dans ce contexte.

Selon quelles caractéristiques peut-on définir l'architecture gothique ? Il s'agit d'un système constructif qui associe mode de couverture — la croisée d'ogives — et contrebutement extérieur — les arcs-boutant dont Saint-Germain-des-Prés

pourrait présenter le premier exemple —, afin de substituer une structure — la travée-ossature — au mur porteur. Il s'agit aussi d'un ensemble de données formelles : tracé des arcs, profils des encadrements et des nervures, qui évoluent d'une façon rapide vers une complexité toujours plus grande. La cathédrale, le plus haut degré d'achèvement de cette architecture dite gothique, est un phénomène urbain, tout comme les fondations des ordres mendiants.

Il est légitime d'insister sur cette définition structurelle car elle assigne au gothique une place déterminante dans la formation progressive, en Occident, d'une architecture qui n'est plus le simple dérivé de l'antique ou de la paléochrétienne. La définition de la travée comme unité spatiale et structurelle dont l'architecture du bas Moyen Âge a fait un usage remarquable, ne repose pas seulement sur une solution de couverture aussi rationnelle et simple que la croisée d'ogives : en même temps, elle implique la résorption du mur. Or, ce phénomène prend naissance déjà au cours du XI^e siècle dans l'architecture de l'Empire — la cathédrale de Spire — sans que celle-ci n'en tire pour autant les conséquences structurelles qui s'imposaient. La conception de Spire II offre aussi l'illustration très éloquente d'un principe de différenciation selon lequel les éléments porteurs de la voûte bénéficient d'un traitement particulier conformément à leur fonction portante. Le chœur de Noyon reprendra ce principe en l'affinant — les tailloirs des ogives sont orientés selon la direction des ogives. Accentuation du principe de différenciation et définition de l'unité spatiale « travée » vont de pair.

Quant à la modénature, elle accompagne ces développements non pas comme le ferait un ornement, mais comme l'expression d'un besoin accru de visualité. Comme l'a analysé avec une grande pertinence Viollet-le-Duc, il y a une logique interne aux profils, les scansionnements rythmiques qui font alterner formes convexes et concaves étant à la fois solidaires de la fonction des arcs profilés tout en libérant, dans cette architecture, un dialogue intense entre l'ombre et la lumière. La linéarité des grandes élévations du XIII^e siècle dans le nord de la France, leur lisibilité mais aussi leur poésie particulière reposent, pour une très large part, sur cette accentuation des effets visuels à travers la subtilité croissante des profils.

Afin de saisir pleinement la nouveauté de cette architecture, il a fallu évoquer l'organisation et la composition des chantiers. Le rôle des différents métiers qu'il regroupe mais aussi l'administration financière du chantier, mieux connue depuis une trentaine d'années. À la tête des chantiers de Ratisbonne (Regensburg) et de Strasbourg, on trouve des clercs et des administrateurs laïcs. Mais tandis que dans le premier cas on observe, entre la seconde moitié du XIII^e siècle et le début du XV^e, un désengagement de la part de la bourgeoisie et de l'évêque au profit des chanoines en ce qui concerne le financement des travaux de la cathédrale, dans le cas de Strasbourg la municipalité ne cesse durant cette même période d'apporter sa contribution financière et son organisation administrative à la poursuite du chantier. À Cologne, l'évêque n'apparaît pas dans les sources en tant que maître d'ouvrage : ce sont, comme souvent, les chanoines qui tiennent

cette place. Quant au chantier de Narbonne, il est assez caractéristique de la situation nouvelle faite aux artisans-artistes et permet de comprendre la mutation profonde que connaît l'architecture qui, faut-il le souligner, passe avant tous les autres arts du statut de pratique artisanale à celui de pratique artistique. À la tête du chantier de Narbonne se trouvent des clercs, gestionnaires financiers et responsables du personnel. La responsabilité des travaux incombe au maître de la fabrique, pendant que le maître (d'œuvre) principal a la charge du projet : nous connaissons Jacques de Fauran, maître d'œuvre de 1310 à 1346/48, qui travaille à la fois à Narbonne, à Gérone et à Perpignan. Cette situation n'a alors rien d'exceptionnel : elle révèle l'émergence depuis la fin du XII^e siècle, d'une véritable profession libérale qui permet à l'architecte d'être, dans les pays du nord, le premier artisan-ouvrier émancipé de son rang pour accéder à celui d'artiste. Un artiste sollicité de toutes parts, faisant de l'œuvre un système formel dont certaines composantes vont bientôt être reprises, copiées, citées en exemples ailleurs, soit par lui-même, soit par ses confrères. On n'assiste pas à la naissance d'un style personnel — une telle notion est en grande partie étrangère à l'architecture de cette époque — mais à la constitution, par chaque maître d'œuvre, d'un vocabulaire suffisamment riche pour lui permettre de répondre à des commandes très différentes. Cette versatilité qui prend parfois même la forme d'un véritable éclectisme, l'œuvre, qui n'a rien d'exceptionnel, d'un Jacques de Varinfroy, architecte à Meaux, à Évreux, nous en fournit un cas tout à fait exemplaire.

Nouveau statut de l'architecte en même temps que nouvel outil de travail : le dessin. Certes, la représentation plane de l'architecture, même l'existence de projets dessinés sont attestées depuis l'Antiquité. Mais il semble bien qu'au cours du Moyen Âge, jusqu'au début du XIII^e siècle en tous cas, les procédés de planification étaient relativement simples et ne nécessitaient guère une codification savante et la mise au point d'un système de figuration plane d'un objet tri-dimensionnel. À partir d'un certain moment, représentation planimétrique et élévation géométrale d'un édifice sont devenues nécessaires afin de rendre compte de la complexité de l'objet bâti. Mais leur utilité dépasse très vite cette nécessité purement conceptuelle : grâce au dessin à grande échelle qui donne en général une élévation géométrale de la façade principale, le commanditaire peut se faire une idée précise et suggestive de l'ouvrage à venir. Mais ce dessin possède encore une autre fonction : il permet au maître d'œuvre en second — le parlier ou appareilleur — de transposer les formes envisagées sur le dessin d'ensemble à l'échelle 1/1 des gabarits. Enfin, grâce au dessin, les idées circulent plus aisément d'un chantier à l'autre.

À l'aide des nombreux dessins conservés à Vienne, à Ulm, à Strasbourg ou à Sienne, il est possible de pénétrer plus avant dans le savoir géométrique, voire même théorique des architectes des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Le cours n'a pas eu pour objectif d'approfondir cette question légitime : existait-il une théorie de l'architecture à l'époque gothique ? Elle sera abordée ultérieurement. Mais elle resurgit à plusieurs reprises : lors de l'examen détaillé des monuments les plus

exemplaires dont la conception même permet de supposer l'existence d'une théorie, mais aussi à l'occasion de l'étude de monuments qui ont fait l'objet de « restaurations » ou de travaux complémentifs à partir du XVI^e siècle. C'est le cas de San Petronio de Bologne dont l'achèvement de la façade sera soumis aux expertises de Vignole et de Palladio. À la différence du Duomo de Milan qui a posé de graves problèmes de statique, donc d'ordre technique, l'église de Bologne a suscité un véritable débat esthétique : au nom de la conformità, Ercole Seccedanari opte pour des formes gothiques en 1521. Au cours d'une discussion qui porte sur la hauteur de la voûte, Terribilia, tout en considérant le gothique comme du corinthien dégénéré, préconise cependant son emploi, toujours par respect pour la conformité : « per la perpetuità e per lo stile usato in simile fabriche... ». En l'absence d'une théorie gothique, Terribilia demande qu'on s'inspire des ouvrages gothiques existants. On évitera ainsi cette folie qui consisterait « di ponere un capello italiano sopra un habito tedesco » !

Dans l'édition du traité de Vitruve parue à Côme la même année, Cesare Cesariano reproduit une coupe transversale du Duomo de Milan et note que son système de proportions est « secundum germanicam symmetriam », ce qui indique de sa part la perception d'une « manière allemande », donc étrangère aux canons vitruviens, dans l'adoption de certaines proportions. Pellegrino Pellegrini avait parlé à la fin du XVI^e siècle (à propos de Bologne) d'« ordine Todesco ».

Au cours des séances suivantes, nous avons vu que ni en France, sous Henri IV et sous Louis XII, ni dans l'Empire on n'avait renoncé aux traditions médiévales. Nombreux sont les édifices commencés au XIV^e siècle ou même plus tôt et restés inachevés qui se voient complétés lentement au cours du XVI^e ou du XVII^e siècle. L'adoption de voûtes à nervures, d'un dessin souvent complexe, ou encore le parti de façades monumentales où survivent des rosaces ou des compositions inspirées du gothique tardif (Saint-Michel de Dijon ou Saint-Pierre d'Auxerre) témoignent de la continuité entre l'architecture du XV^e siècle et celle qui révèle à l'évidence la connaissance de Vitruve ou qui, parfois même, adopte la mode italienne de la superposition des ordres — la façade de Saint-Gervais de Paris due à Jacques de Brosse en 1621, Saint-Germain de Rennes, etc. Lorsqu'en 1680 Claude Perrault restaure Saint-Benoît de Paris, il respecte le profil des nervures « flamboyantes » et imite des clés de voûte du même type. A été rappelée aussi la fidélité qu'ont manifestée dans leur architecture les bâtisseurs jésuites : dans la chapelle de l'ordre à Chaumont, une voûte gothique vient surmonter un ordre composite.

Dans l'œuvre théorique de Philibert de l'Orme, cette continuité entre la tradition gothique et l'époque moderne est bien affirmée : celui qui a achevé la chapelle gothique du château royal de Vincennes écrit dans le premier tome de son Architecture (1567) : « ...Aujourd'hui, ceux qui ont connaissance de la vraie architecture ne suivent plus cette façon de voûte appelée entre les ouvriers la mode française, laquelle véritablement je ne veux dépriser, ains plutôt confesse

qu'on y a fait et pratiqué de forts bons traicts et difficiles ». Cette reconnaissance de la manière gothique de bâtir des voûtes est celle d'un théoricien maître dans l'art du « traict » mais aussi d'un technicien, soucieux de bons matériaux, de techniques sûres et confirmées. C'est cette qualité de la construction médiévale qui sera reconnue au cours du XVIII^e siècle, de Cordemoy à Soufflot. C'est sur le principe de dissociation entre la structure et la forme apparente de l'architecture, principe qui est au cœur des développements du gothique tardif, que repose aussi la réévaluation du gothique entreprise tout au long du XVIII^e siècle. Les ornements gothiques sont récusés, la structure et son économie propre sont au contraire considérées comme un modèle pour l'architecture moderne. Même ses proportions — mesurées bien sûr à l'aulne des antiques —, comme il a été vu chez le commentateur de Vitruve, sont reconsidérées : « Il semble cependant, écrit Germain Boffrand dans son Livre d'Architecture (1745), que quelques architectes de ces tems-là avoient connoissance des proportions qui se trouvent dans les ouvrages antiques ; ou que l'expérience leur avoit fait connoître que certaines proportions valaient mieux que d'autres. Quelques églises gothiques, quoique [...] sans goût, mal imaginées et mal placées par des ornements de mauvais choix [...] ne laissent pas d'avoir leur beauté. D'où peut-elle provenir ? si ce n'est d'une juste proportion de la hauteur à la largeur, et du rapport de toutes les parties avec le tout ? ». Dans le Nouveau traité de l'abbé de Cordemoy, la colonnade du Louvre de Perrault avec ses colonnes géminées est jugée comme un modèle de « dégagement » et de l'« apresté et du serrement des colonnes » qui caractérisent « ce qu'il y a de bon dans le gothique ».

Son Mémoire sur l'architecture gothique et ses expérimentations relatives à la solidité de la coupole de Sainte-Geneviève montrent à quel point Soufflot voyait dans les solutions adoptées par les architectes de l'époque gothique une source d'inspiration pour l'architecture moderne. Tout comme Frézier, il considérait que les cathédrales étaient des réponses remarquables apportées à des problèmes d'équilibre. En quête d'un système constructif rationnel et efficace, Soufflot se tourne vers Notre-Dame de Dijon dont les relevés dressés par Jallier seront commentés devant l'Académie en 1762. L'intérêt soulevé par ce monument se trouvera confirmé par la place que lui accorde Eugène Viollet-le-Duc dans son Dictionnaire. Mais entre temps, l'effort des antiquaires, l'intérêt grandissant pour les monuments du Moyen Âge dont témoigne par exemple le musée d'Alexandre Lenoir, mais surtout l'expérience mêlée d'esthétique et de religiosité primitive, de sentiment national aussi, que Chateaubriand attachait au gothique — en filant la métaphore végétale d'une architecture née dans les « forêts des Gaules » —, tout cela avait placé le gothique dans une perspective nouvelle. Les sentiments esthétiques du sublime et du pittoresque, inventés par le siècle précédent, ne pouvaient pas seulement faire l'objet d'une expérience de l'homme au sein de la nature, ils devaient également être associés aux églises du Moyen Âge laissées vacantes par le clergé et les fidèles au lendemain de la Révolution. En outre, ces monuments deviennent les témoins d'un riche passé national. Tantôt revendiqués

comme l'expression spécifique d'une architecture allemande — c'est ce que fait le jeune Goethe en perpétuant la confusion opérée par Vasari —, tantôt considérés comme des témoins exemplaires de l'histoire ancienne de la France, les monuments gothiques jouent un rôle qui est loin d'être négligeable dans la définition du sentiment national.

Le cours a mis l'accent sur la concomitance entre ces considérations d'ordre esthétique et politique et les développements plus proprement techniques de l'architecture. Les uns ne vont pas sans les autres. Dans la cathédrale gothique, un architecte contemporain de Didron et de Lassus, Louis-Auguste Boileau pense avoir trouvé l'expression la plus achevée de la synthèse chrétienne, et le point de départ d'une architecture nouvelle qui, prenant pour modèle l'« ossature ogivale » comme « solution complète de l'art monumental moderne », parviendrait à un nouveau degré de perfection. Il conçoit alors une « cathédrale synthétique » de 168 mètres de long, dont le plan et la structure seraient fondés sur la répétition d'une même unité modulaire. Toute une partie du XIX^e siècle retrouve ainsi un des caractères propres à l'architecture gothique — en tous cas à un monument de l'extrême fin du XII^e siècle comme la cathédrale de Bourges — selon lequel la travée-ossature ne possède pas seulement une fonction structurelle mais également constructive, donc économique. L'église gothique est alors considérée comme le modèle d'un système d'assemblage simple, une sorte de Meccano géant. La pierre et le verre ou, très souvent, le fer et le verre vont former les ingrédients permettant de procéder à ces assemblages. Mais une structure apparente n'est pas qu'une solution d'ordre constructif. Elle répond aussi à une autre préoccupation dont il est question dans la « lampe de vérité » de John Ruskin. En ne cachant pas la fonction derrière la forme, la construction gothique est l'exemple même de la vérité, donc de la morale en architecture.

De semblables conceptions ne s'éteignent guère avec les utopies que souvent elles accompagnent. Lorsque l'ingénieur Pier Luigi Nervi affirme que les structures gothiques soulignent les lignes de force de l'édifice, il justifie l'emploi qu'il fait d'immenses nervures en béton autoportantes dans la construction du stade de Turin. Les murs-rideaux et les ossatures en béton qui caractérisent le mouvement international ne doivent évidemment pas leur existence à l'architecture gothique d'une façon directe. Mais c'est elle qui a élaboré pour la première fois une conception de la structure « autoportante » à la place du mur porteur, ouvrant la voie à une pensée avant tout constructive de l'architecture, pensée qui ne connaîtra sa véritable et pleine expression qu'au XIX^e et surtout au XX^e siècle.

SÉMINAIRE

L'histoire de l'histoire de l'art en France

Dans ce premier cycle d'une série qui abordera un thème auquel nous avons pour la première fois consacré des séminaires en 1980 au cours de notre enseigne-

ment à l'université de Dijon, nous avons voulu étudier quelques aspects d'une période de fondation de la discipline, soit entre 1880 et 1914. Lors du séminaire introductif, nous avons abordé les principaux points de méthode qui doivent nous guider au cours d'une enquête que d'autres disciplines ont déjà entreprises à l'intérieur de leurs territoires respectifs et que l'histoire de l'art a également menée relativement tôt — dès les années 1970 — dans un pays comme l'Allemagne. Cette précocité s'explique par l'existence d'une tradition spéculative et réflexive déjà ancienne — précisément en plein développement dans les années 1880 — et par l'important bouleversement méthodologique que connaît la discipline en Allemagne autour de 1970. Notre objectif est donc l'étude des conditions historiques de l'émergence d'un champ disciplinaire en France et de la formation d'une communauté scientifique qui la porte, tout en ne perdant pas de vue l'attention à l'historiographie allemande de l'art pour laquelle, à la fin du XIX^e siècle, la *Kunstgeschichte* doit être un modèle pour l'ensemble des sciences humaines.

Lors du séminaire du 17 mai, Madame Ségolène Le Men a parlé sur le thème : « Le naturalisme : l'arrivée d'un "isme" dans l'histoire de l'art contemporain ». Si l'historiographie contemporaine a, jusqu'à une date récente, occulté ce style, c'est parce qu'il étayait une esthétique en contradiction avec les postulats formalistes d'une modernité essentiellement tendue vers l'abstraction. Dans la première partie de son exposé, Mme Le Men a examiné la notion elle-même qui, entre le XVII^e et le XIX^e siècle, répond la plupart du temps à une définition que donne Testelin en 1696 : « l'imitation exacte du naturel » dans tous les aspects de la vie du peuple et du pays. Dans une deuxième partie, elle a montré de quelle façon s'est construite la notion dans les années 1850 autour de Courbet. Le critique d'art Castagnary rédige en effet dans ses Salons une véritable charte républicaine du naturalisme artistique comme peinture du vrai et comme représentation de la société contemporaine : la peinture doit être le livre de ceux qui ne savent pas lire.

Le 24 mai, M. Dominique Jarrassé a présenté quelques aspects de ses recherches en cours sur « Le mythe aryen dans l'histoire de l'art ». Au XIX^e siècle, l'histoire de l'art repose souvent sur une « ethnicisation » produite par la convergence des deux mouvements de pensée majeurs que sont alors l'historicisme et le scientisme. L'intrusion des concepts de l'orientalisme (philologique) et de l'anthropologie modifie les bases de l'histoire de l'art, désormais reconstruite en fonction des identités raciales et nationales. Le mythe aryen, pris au sens où l'a analysé Léon Poliakov (1971), c'est-à-dire la transposition d'une découverte philologique, la parenté des langues dites « indo-européennes », à une théorie anthropologique et à une construction pseudo-historique, se révèle sous-jacent à plusieurs visions de l'histoire de l'art. Celle-ci construit alors des généalogies et des classifications : celles que propose l'histoire de l'architecture, particulièrement subordonnée alors à la question des origines qui obsède l'époque, est d'autant plus révélatrice de ce processus que depuis l'époque romantique

l'architecture est assimilée à la « langue des peuples ». Une autre incidence de l'aryanisme en histoire de l'art tient à l'usage des concepts de progrès et de perfection ; celle-ci établit alors des échelles de valeur et des hiérarchies dont le fondement se révèle essentiellement anthropologique. On y puise l'explication de la supériorité de certaines cultures ou du génie, voire des mutations majeures de notre histoire. L'étude de l'art, particulièrement au moment où elle se constitue en tant que discipline, demeure au service de la construction des identités nationales ; elle ne pouvait qu'accueillir les conceptions anthropologiques qui se paraient alors de toutes les garanties d'une base historique et scientifique solide.

La séance du 31 mai nous a permis d'entendre deux exposés. Le premier, « La nation en ses Primitifs. Henri Bouchot et l'exposition des Primitifs français de 1904 » a permis à M. François-René Martin d'étudier la dimension nationaliste de la grande exposition parisienne de 1904. Ancien combattant de la guerre franco-prussienne et conservateur à la Bibliothèque Nationale, Bouchot sélectionne les œuvres avec la volonté de construire une école française autonome de peinture, formée elle-même d'écoles régionales stylistiquement distinctes les unes des autres mais unies par une même langue et un même état d'esprit « naïf ». L'exposition constitue ainsi une réplique à celle des Primitifs flamands organisée à Bruges en 1902. Grâce à la manifestation de 1904, le public put découvrir des chefs-d'œuvre comme le Couronnement de la Vierge d'Enguerrand Quarton ou la Pietà d'Avignon, mais les choix de Bouchot déclenchèrent de vives polémiques, en particulier avec Hulin de Loo, Weale, Dimier et Huysmans. Mlle Isabelle Dubois a présenté un second exposé consacré aux « Primitifs allemands dans l'Histoire de l'art d'André Michel. Étape d'une reconnaissance ». C'est une autre de ces grandes expositions de maîtres anciens qui vise alors à développer des sentiments nationalistes, celle que Düsseldorf consacre aux Primitifs allemands en 1904, qui révèle à la France l'existence d'une peinture médiévale allemande. L'Histoire de l'art, réalisée entre 1905 et 1925 sous la direction d'André Michel, est conçue plutôt sur le modèle des manuels allemands comme ceux de Franz Kugler ou d'Anton Springer que sur celui de l'Histoire des peintres de Charles Blanc. Les deux parties du tome 3 consacrées aux peintres allemands du Moyen Âge et de la Renaissance sont dues à Michel lui-même, à Maurice Hamel et à Louis Réau qui a été l'un des premiers à s'intéresser à un art jusque là méconnu en France.

La séance du 7 juin a été consacrée à l'exposé de Mme Claire Barbillon : « Charles Blanc (1813-1882), premier titulaire de la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art du Collège de France ». Républicain, nommé à deux reprises directeur des Beaux-Arts, fondateur de la célèbre Gazette des Beaux-Arts, Charles Blanc était animé par une vive ambition pédagogique à l'égard du plus grand nombre. On doit à ce polygraphe la première histoire de l'art illustrée, l'Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance (entre 1849 et 1876) et une Grammaire des arts du dessin (1867) où la dimension esthétique s'ajoutera à celle de l'histoire. C'est précisément ce lien que Charles Blanc cherche à

exprimer à travers ce qu'on pourrait nommer son « formalisme ». Celui-ci correspond à l'élaboration d'une esthétique géométrique d'essence platonicienne, appliquée à l'étude de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Cette même démarche lui permettra d'affirmer l'unité de l'art qui lie les arts du dessin aux arts décoratifs.

La semaine suivante, M. Christian Michel a évoqué « Entre la lecture historiographique et l'utilisation historique : la place des livres de Pierre Marcel (1906) et Jean Locquin (1912) » pour constater, en introduction, l'étonnante constance de la faveur accordée à certains historiens de l'art de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e, alors que depuis cette époque les méthodes des sciences humaines se sont transformées parfois radicalement et que le corpus des œuvres d'art disponibles s'est largement accru. Deux livres illustrent ce phénomène : La peinture française au début du XVIII^e siècle 1690-1721 de Pierre Marcel, et La peinture d'histoire en France 1747-1785 de Jean Locquin, qui essayent, l'un comme l'autre, de donner un sens à une importante documentation pour l'essentiel mise au point par leurs prédécesseurs. En s'appuyant sur Taine et sur une histoire sociale aujourd'hui vieillie, ils établissent un système de valeurs qui souhaite seulement réhabiliter certains peintres au détriment d'une histoire de l'art envisagée dans sa globalité. Dans une perspective téléologique, ils prétendent expliquer comment la peinture française a, en surmontant des « crises », évolué heureusement de Le Brun à Watteau (Marcel) et de Boucher à David (Locquin).

Mme Chantal Georgel a conclu ce cycle le 21 juin par un exposé consacré à « Du livret au catalogue ou de l'histoire des artistes à l'histoire de l'art ». Elle a rappelé qu'au lendemain de la Révolution, les musées ont d'abord été un lieu d'étude pour les artistes et les élèves artistes ; un livret accompagnait parfois le visiteur. À la demande des historiens de l'art et du public, cette simple nomenclature a progressivement cédé le pas au catalogue en tant que livre d'histoire de l'art. Inspirés des inventaires après-décès et des guides touristiques de l'Ancien Régime, les premiers livrets reflètent le souci du XIX^e siècle d'inventorier et de classer le patrimoine. Mais bientôt, de nombreuses voix s'élèvent contre les erreurs, l'extrême brièveté des catalogues ou leurs jugements de valeurs. La Seconde République voit l'ami de Delacroix, Frédéric Villot, devenir le conservateur des peintures au Louvre. Il est l'auteur d'un nouveau type de catalogue qui servira de modèle durant plusieurs générations : à la description des œuvres s'ajoutent une biographie de l'artiste, des indications matérielles, la mention des attributions diverses et la diffusion par la gravure.

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

Responsabilités scientifiques :

— Membre de la commission de spécialistes d'établissement, 22^e section, École Normale Supérieure, rue d'Ulm.

— Membre de la commission de spécialistes d'établissement, Collège de France.

— Membre du bureau du Comité français d'Histoire de l'art.

— Membre du Conseil scientifique de l'Institut national d'Histoire de l'art.

— Expert-consultant pour les travaux de restauration du Puits de Moïse à la chartreuse de Champmol.

— Expert-consultant auprès de l'état de Vaud pour la restauration des arc-boutants de la cathédrale de Lausanne.

— Expert-consultant pour la campagne d'analyses de la surface picturale du retable d'Issenheim, Laboratoire des musées de France — Société Schongauer, Musée d'Unterlinden.

— Conseiller scientifique avec Jacques Le Goff du film La cathédrale de Jean-François Delassus produit par la société Point du Jour, 2001.

Responsabilités éditoriales :

— Membre du comité de rédaction d'Arte medievale, Rome.

— Membre du comité de rédaction des Archives de la Critique d'art, Rennes.

— Membre du comité de rédaction de Publics & Musées, Paris.

— Membre du comité de rédaction de la Revue d'Alsace, Strasbourg.

— Membre du comité de rédaction de la Revue de l'art, CNRS (jusqu'en décembre 2001).

— Directeur de la Revue de l'art (à partir du 1^{er} janvier 2002).

— Directeur de la collection Sciences de l'Histoire publiée par l'université Marc Bloch-Strasbourg.

— Conseiller éditorial pour la conception et l'édition du Dictionnaire des historiens de l'art français.

PUBLICATIONS

Livres :

Le Rhin. Vingt siècles d'art au cœur de l'Europe, Gallimard, Paris 2001, 380 pages.

Il disegno d'architettura. Origine e funzioni, Saggi di architettura, Jaca Book, Milan 2001, 168 pages (trad. italienne par M.G. Balzarini et R. Cassanelli de : Le dessin d'architecture. Origine et fonctions, Adam Biro, Paris 1995).

The Rhine. Culture and Landscape at the Heart of Europe, Thames & Hudson, Londres 2001, 380 pages (trad. anglaise par F. Garvie et L. Dale de : Le Rhin-voir ci-dessus).

Der Rhein. Kunstlandschaft Europas, Hirmer, Munich 2001, 380 pages (trad. allemande remaniée par l'auteur — voir ci-dessus).

Préface :

à : François Boespflug, La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2001.

Articles :

Un rêve en papier. Le dessin comme espace de l'utopie, Nouvelles de nulle part. Utopies urbaines 1789-2000, catalogue de l'exposition du musée de Valence, Paris 2001, p. 26-29.

Le moulage et la naissance de l'histoire de l'art, Le Musée de Sculpture comparée : Naissance de l'histoire de l'art moderne. Actes du colloque « Le Musée de Sculpture comparée : L'invention d'un modèle au XIX^e siècle », Musée des Monuments français, 8 et 9 décembre 1999, Paris 2001, p. 44-53.

La cathédrale comme modèle théorique, 20 siècles en cathédrales, catalogue de l'exposition du Centre des monuments nationaux, Paris 2001, p. 33-49.

Oberrheinische Skulptur, Catalogue de l'exposition Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350-1525, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Stuttgart 2001, p. 127-135.

Notices, Catalogue de l'exposition Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale, Musée d'histoire de Berne, Paris 2001, p. 386-389.

Croire à la présence encore, L'avenir des musées. Actes du colloque organisé au musée du Louvre les 23, 24 et 25 mars 2000, La Documentation française, Paris 2001, p. 521-529.

Le goût de l'ornement vers 1300, 1300... L'art au temps de Philippe le Bel, Rencontres de l'École du Louvre, Paris 2001, p. 149-161.

Direction de colloques :

— Symposium sur La vérité dans les sciences, Collège de France, 16-17 octobre 2001.

— Victor Hugo et le débat patrimonial, Institut national du Patrimoine, décembre 2002.

Communications à des colloques :

Gedanken über Kunstgeschichte als Disziplin In Frankreich : Eine Krise in Permanenz ?, Congrès national des historiens de l'art allemands sur le thème Was war Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert ?, Hambourg, du 21 au 25 mars 2001.

Exposition thématique ou monographique : les variations de la scénographie, Colloque sur La scénographie des expositions temporaires du cycle Musée-Musées, Service culturel du Louvre, 16 mai 2001.

Entre le descriptible et l'ineffable : Karl-Philipp Moritz sur Winckelmann (1788) et Daniel Buren sur Robert Ryman (1999), Colloque sur La description

de l'œuvre d'art. Du modèle classique de l'ekphrasis humaniste à ses variations contemporaines, Académie de France à Rome, Villa Médicis, 15 juin 2001.

À l'adresse du visiteur — Pour une histoire de la lettre au musée, introduction au Colloque Voir/Lire : l'écrit dans le musée, Cycle Musée-Musées, Service culturel du Louvre, 3 octobre 2001.

« Une histoire de l'art visible ? », Colloque Histoire de l'art et musées, Rencontres de l'École du Louvre, 27-28 novembre 2001.

La Sainte-Chapelle de Paris : une œuvre d'art total ?, Colloque des études postgrades de l'université de Fribourg (Suisse) sur La Sainte-Chapelle : royaume de France et Jérusalem Céleste, Collège de France, 6 décembre 2001.

La cathédrale comme « œuvre d'art total », Colloque Ceci tuera cela : autour de Victor Hugo. L'avènement de nouveaux supports de la pensée, École Normale Supérieure, 23-24-25 mai 2002.

Conférences :

Trois séminaires sur l'architecture gothique au Centre des Hautes Études de Chaillot, mai 2001.

Discours d'ouverture des expositions de la Kunsthalle et du Badisches Landesmuseum de Karlsruhe consacrées à Kunst am Oberrhein um 1500, 29 septembre 2001.

L'Europe des cathédrales, conférence du cycle Y a-t-il un imaginaire européen ?, Sciences Po Formation, Université Paris VII-Denis Diderot, 19 novembre 2001.

Questions de perspective, conférence du cycle consacré à Erwin Panofsky par le Service Culturel du Louvre, 3 décembre 2001.

Le Rhin des cathédrales, conférence pour la Société pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace, Strasbourg, 14 janvier 2002.

Le Rhin. Vingt siècles d'art et de culture, conférence pour le 10^e anniversaire du Cercle culturel franco-allemand, Colmar, 28 février 2002.

Émissions radio-télévisées et articles de presse :

Invité de Marie-Hélène Fraïssé pour France-Culture, 5 octobre 2001.

Invité de Frédéric Mitterrand pour RTL, 24 février 2002.

Invité de Michèle Bur pour FR3-Alsace (télévision), 26 janvier 2002.

Böcklin et la France : un rendez-vous manqué ?, *Le Journal des arts*, n° 133, 28 septembre-11 octobre 2001.

La capacité des œuvres à nous transformer, entretien pour *Le Journal des arts*, n° 140, 11 au 24 janvier 2002.

Débat pour *Beaux-Arts Magazine* sur L'art à l'école, N° spécial 2002.

L'œuvre d'art et son style, *Le Monde*, 16 mars 2002.

Le plaisir de connaître, La Croix, 18 mars 2002.

Une singulière intimité, Saisons d'Alsace, hiver 2001/2002.

Préserver le génie des lieux, Idem.

Responsabilités universitaires :

Président du jury de la thèse de Mme Aline Leclercq-Magnien, « Entre la chair et le contour, entre la nature et l'antique : Essai sur la sculpture et ses principes en France au XVIII^e siècle », université de Paris X-Nanterre, 20 janvier 2001.

Président du jury de soutenance de la thèse d'habilitation à diriger des recherches présentée par M. Philippe Lorentz, « Contribution à l'Histoire de la civilisation médiévale : études sur l'activité des peintres et la production picturale en Europe septentrionale à la fin du Moyen Âge », université de Paris IV-Sorbonne, 25 juin 2001.

Rapporteur de la thèse de Mlle Isabelle Dubois, « La fortune critique des Primitifs allemands en France 1800-1914 », université Marc Bloch-Strasbourg, 7 janvier 2002.

Rapporteur de la thèse de Mlle Anne-Doris Meyer, « Le " musée personnel ". De la collection privée au musée public : parcours de l'objet d'art en France au XIX^e siècle. Recherches en muséographie et muséologie », université Marc Bloch-Strasbourg, 4 janvier 2001.

Rapporteur de la thèse de Mme Suzanne Braun, « Le massif occidental de Marmoutier dans le cadre régional et dans l'Empire », université Marc Bloch-Strasbourg, 23 juin 2001.

Rapporteur de la thèse de Mlle Karine Verbeke, « Le monnayage médiéval alsacien du VI^e au XIII^e siècle à travers les collections numismatiques de la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg et de la Ville de Strasbourg », université Marc Bloch-Strasbourg, 22 juin 2001.

Rapporteur de la thèse de Mme Sylvie Aballéa, « Les saints sépulcres monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe (1340-1400) », université de Genève, novembre 2000.

Président du jury de la thèse de M. Patrice Ceccarini, « Essai de formalisation dynamique de la cathédrale gothique », École des Hautes Études en Sciences Sociales, 20 novembre 2001.

Directeur de recherches du DEA de M. Olivier Deloignon, « La typographie et l'architecture du livre vers 1530 en France au travers du Champ fleury de Geoffroy Tory, Paris, 1529 », université Marc Bloch-Strasbourg.

Distinctions :

Correspondant de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), octobre 2001.

Médaille de l'Histoire de l'art pour l'ensemble de ses travaux, Fondation Académie d'Architecture 1971, juin 2001.

Activités de la chaire :

Mlle Marie-Françoise Clergeau, sous-directeur de laboratoire, a consacré exceptionnellement la totalité de son activité à la chaire d'Histoire et Civilisation du monde achéménide et de l'empire d'Alexandrie.

Mme Corinne Maisant, assistante, a été plus particulièrement chargée de l'organisation du séminaire, ainsi que de la préparation des documents de travail en accord avec les intervenants. Elle procède par ailleurs à l'inventaire du fonds André Chastel conservé à la Bibliothèque centrale du Collège de France (relatif essentiellement aux cours et aux séminaires) ainsi qu'à la constitution, dans une perspective historiographique, de dossiers bio-bibliographiques des professeurs d'histoire de l'art du Collège de France depuis 1878, à partir des fonds du Collège et de bibliothèques spécialisées. Elle coordonne ses activités sur ce thème avec celles de l'Institut national d'Histoire de l'art. Elle a suivi plusieurs stages et colloques relatifs à l'édition et aux nouvelles technologies.

Mme Maisant a également effectué des recherches documentaires pour le catalogue Lubin Baugin publié par M. Jacques Thuillier et procédé à la coordination préalable de l'ouvrage.

Mme Panayota Volti, ATER, a apporté une aide à la préparation du cours du professeur par la constitution de dossiers thématiques. Elle a aussi publié :

— « Le siècle de l'An Mil. Mutations et devenir de l'Europe », dans C. Frontisi (éd.), *Histoire visuelle de l'art*, Paris 2001, p. 110-111.

— « Pèlerinages et croisades », Id., p. 126-127.

— « Le décor ecclésial au XV^e siècle », *Beaux-Arts Magazine : Le miracle des chapelles corses*, hors série, 2001, p. 130.

— « L'art miroir de la dévotion », *Le Monde de la Bible : Les trésors cachés des églises. Fresques, retables et statues*, n° 139, 2001, p. 40-45.

Elle a présenté deux communications à des colloques :

— « Configuration architecturale, fonctionnement et insertion urbaine du béguinage parisien », *Journée Internationale d'Études sur Béguines et béguinages à la fin du Moyen Âge*, CREART-Université Paris X-Nanterre, 27 octobre 2001, dont elle est également l'organisatrice.

— « Construction et entretien des couvents mendiants dans les villes du Nord de la France et en Flandre », *Colloque sur Le financement de la construction aux XIII^e-XVI^e siècles*, Centre culturel Georges Pompidou, Vincennes, 27 juin 2002.

Mme Volti a assuré deux cours, l'un en 2^e année de DEUG d'Histoire de l'art à Paris X-Nanterre, l'autre à l'université Inter-Âges de Créteil-Paris XII.

R. R.