

Histoire de l'art européen médiéval et moderne

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

COURS : REGARDER L'ART, EN ÉCRIRE L'HISTOIRE

Il a été question cette année d'étudier les circonstances dans lesquelles est née une histoire « de l'art » spécifique. Ses origines se situent très loin de ce que l'on considère en général comme sa date de naissance officielle, c'est-à-dire l'entrée du XIX^e siècle. L'histoire de l'art ne s'est détachée que très progressivement d'une histoire plus générale, d'une histoire universelle. Et lorsqu'elle s'en est émancipée, elle a conservé des liens étroits avec l'histoire, sa théorie puis sa philosophie. Les historiens eux-mêmes ont la plupart du temps considéré que l'histoire de l'art était une discipline annexe ou une discipline ancillaire de l'histoire et on peut rappeler un texte fameux, *l'Introduction aux études historiques* publiée par deux ténors de l'histoire positiviste en 1898. Ces auteurs sont Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos, et dans leur développement sur la nécessité des études historiques, ils n'évoquent l'histoire de l'art qu'entièrement subsumée à l'archéologie qui est considérée comme la seule discipline annexe de l'histoire, son digne complément. Et l'art lui-même se trouve rangé au sein de l'archéologie. Donc l'étude des documents visuels ne possède pas de valeur propre aux yeux de ces historiens, elle ne dispose pas de méthode autonome à la différence de l'archéologie, et pourtant nous sommes en 1898, un moment où l'histoire de l'art s'est développée en Allemagne depuis longtemps, et où elle commence à accéder à l'enseignement au sein de l'université française.

Il convient d'insister sur la définition essentielle qui singularise l'histoire de l'art, à savoir qu'elle s'occupe d'objets, de témoignages non-verbaux du passé. Et que par conséquent, ce type de « *realia* » suppose une expérience visuelle, expérience qui n'était pas du tout évidente pour les hommes des siècles qui nous occupent. On peut dire qu'elle n'allait pas de soi avant Winckelmann. À l'exemple des Anciens, on pouvait alors parler d'œuvres d'art qu'on n'avait jamais vues *comme si on les avait vues*, en empruntant le vocabulaire descriptif à une tradition littéraire et

historiographique, en particulier à une tradition rhétorique qui remontait à l'Antiquité. On avait appris chez Pline dans son *Histoire naturelle*, ou chez Cicéron, comment parler d'une œuvre d'art.

Le cours de cette année a donc été consacré à l'étude de deux types de documents. D'une part à des textes considérés comme fondateurs de notre discipline. Il s'agit de savoir à partir de quelles prémisses, quand et comment s'est construit un discours historique sur l'art, et quels objectifs ce discours s'est assigné. Ensuite, il s'agit de savoir si ces textes d'histoire peuvent être séparés de textes relevant, eux, d'une tradition critique puisque très tôt les hommes qui ont parlé d'œuvres d'art ont également émis des avis critiques sur ces œuvres. Ces textes mobilisent un langage où la description et l'analyse formelles ou iconographiques se conjuguent.

Une réflexion de nature historique sur l'art, nous le verrons par exemple avec Giorgio Vasari ou avec Giulio Mancini, est née sous la plume de personnalités extrêmement différentes. Les unes étaient des artistes, les autres des amateurs, d'autres encore des historiens confirmés. Ce jugement critique a exigé et permis l'élaboration d'un langage qui n'a pas peu contribué à la formation de l'histoire de l'art. Il y a tout un vocabulaire que Vasari va introduire dans ses biographies pour caractériser à la fois les artistes et leur production et même leur pratique artistique. On pourrait donc dire que l'histoire de l'art est née par suite d'une sorte de scissiparité, se détachant progressivement de la critique d'art en conservant les outils de l'analyse et le vocabulaire de la critique d'art, et se détachant de l'histoire en préservant une part des méthodes propres aux historiens.

Enfin, une autre perspective ne doit pas être négligée : nous envisageons aujourd'hui l'art lui-même comme une composante fondamentale de la culture. Cela est vrai. Mais nous avons aussi tendance à grossir la place qu'il tient dans la société occidentale avant le XIX^e siècle. La discipline de l'histoire de l'art tend à isoler son objet et à projeter dans le passé cette position insulaire. À la Renaissance, la philologie était considérée comme bien plus importante que l'étude de l'art ou même que l'histoire. L'étude philologique des textes de l'Antiquité est la plus ancienne des sciences humaines et elle a servi de modèle aux sciences plus jeunes. Pour les humanistes, ce qui doit fonder la relation entre leur propre temps et l'Antiquité, c'est l'étude des textes. On s'intéresse moins aux artistes qu'aux autres hommes illustres et on accorde encore beaucoup moins d'attention aux œuvres d'art elles-mêmes.

1. On admet généralement que c'est à Pétrarque qu'incombe le pressentiment d'une rupture dans la conception du temps. Les années précédentes, il a été question ici-même d'autres circonstances où la conscience d'un avant et d'un après, de l'ancien et du moderne, notamment dans le domaine de l'architecture médiévale, s'est manifestée. Mais Pétrarque ressent cette rupture plus intensément. La chronosphie chrétienne avait établi une division du temps en deux principales périodes : avant la naissance du Christ, donc la période de l'Ancienne Loi, et après la naissance du Christ, la période de la Grâce et de l'Église. Ce schéma est plus ou

moins adopté par tous les historiens du Moyen Âge. Pour désigner la rupture qui se trouve introduite par leur propre temps, les Humanistes emploient volontiers la métaphore de la lumière opposée aux ténèbres. En réalité, c'est cette métaphore qui apparaît en premier lieu pour désigner une période nouvelle par rapport au passé et non celle de « renaissance ». Le mot « *rinascere* » se lit sous la plume de Lorenzo Ghiberti, donc au xv^e siècle, lorsqu'il parle de l'art antique qui se relève après une période de décadence. Autrement dit, Ghiberti va utiliser cette expression en désignant l'art comme manifestation du nouveau ou du renouveau. Mais l'opposition lumière-ténèbres mérite une attention particulière.

Pétrarque est une personnalité très complexe, à la fois philosophe, poète et philologue, un des premiers grands philologues des Temps modernes. Qu'est-ce qui finalement caractérise la position historique de Pétrarque ? Il a conscience de vivre malgré lui dans une triste époque et il déplore de n'être né ni plus tôt ni plus tard. Alors advient cette métaphore de la lumière. Elle est présente ailleurs. Par exemple, Boccace dit à propos de Giotto, qu'il est responsable de la manière dont l'art de la peinture est retourné à la lumière – « *retorna alla luce* » – et Villani dit à propos de Dante qu'il a ramené la poésie à la lumière. Ou encore, sur la tombe de l'architecte de Pise, Busketus, on peut lire que son ingéniosité dépasse celle de l'Odyssée et que ses architectures pleines de lumière accusent le contraste avec le sombre labyrinthe de Dédale. Hans-Robert Jauss a bien montré que Pétrarque, plus précisément, renverse la métaphore lumineuse telle qu'elle était employée par les auteurs du Moyen Âge, glorifiant la lumière à l'aide de laquelle le Christ dissout les ténèbres du paganisme en apportant la foi ; de la même façon, la lumière de la culture antique doit effacer les ténèbres de la barbarie médiévale.

Et on voit bien comment Boccace, Villani ou Ghiberti opposent la renaissance des arts, c'est-à-dire Dante, Giotto et Pétrarque lui-même, à l'époque qui les précède immédiatement et qui est celle des ténèbres. Fait partie de cette lumière retrouvée, le travail de l'humaniste qui consiste par exemple à retrouver les textes originaux des auteurs latins et à écrire comme Cicéron. Voilà une façon de retourner à la lumière. Pétrarque attend de ce travail sur les textes et sur la langue qu'il permette de retrouver le « *Tulianus stylus* » c'est-à-dire le style cicéronien qui doit se substituer à la culture du monachisme médiéval. En particulier, ce que nous rappelle Marc Fumaroli dans *L'âge de l'éloquence*, Pétrarque regrette par exemple que Cicéron soit mort « ...peu avant la fin des ténèbres et de la nuit des erreurs et avant la naissance de la lumière ». En même temps, le philosophe se plaît à rappeler qu'il existait des hommes exceptionnels dans ces périodes de ténèbres.

Lors de son premier séjour à Rome en 1337, Pétrarque est subjugué par le spectacle des ruines antiques dont il ne laisse aucune description et au fond aucune impression véritablement poétique. Mais c'est à la suite de son second voyage à Rome qu'il voit l'histoire divisée en deux époques : l'antique et la moderne. La séparation entre les deux étant marquée par le triomphe du christianisme sur Rome. Il considère que tout comme autrefois le Christ a apporté la lumière de la foi au milieu des ténèbres dans lesquels vivaient les païens, ainsi la lumière de la culture antique doit effacer les ténèbres de la barbarie médiévale. Cette opposition

est très intéressante parce que Pétrarque considère qu'il vit lui-même encore dans cette période des ténèbres. Avec un des ses amis dominicains, lors d'un deuxième séjour à Rome, il s'arrête sur les lieux qui lui rappellent non pas le souvenir de la Rome chrétienne, mais de la République romaine. Il déplore que les romains du XIV^e siècle ne connaissent rien de la Rome antique : « Qui peut douter que Rome ne ressusciterait si seulement elle commençait elle-même par se reconnaître ? »

Il convient donc de restaurer l'Antiquité en unissant l'intériorité chrétienne à la grandeur laïque, comme l'a résumé Horst Günther. Voilà le véritable programme intellectuel de Pétrarque. Alors, en adoptant cette division en deux périodes, il ne croit pas du tout à une coupure artistique comme le fera Vasari, il s'agit d'une division historique, et son intérêt le porte avant tout vers la genèse et la grandeur de la renaissance « *publica romana* ».

Son intérêt pour les textes anciens va au-delà d'un intérêt philologique ou littéraire, il s'y intéresse aussi pour en vérifier l'authenticité. En 1356, Charles IV lui soumet une charte dans laquelle Rodolphe de Habsbourg prétend que les Habsbourg détiendraient depuis Néron et César le titre d'archiducs. Pétrarque l'examine, l'expertise et déclare que c'est un faux manifeste ! Nous avons là un témoignage très important de l'expertise des documents anciens qui, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, deviendra le modèle de l'expertise en général. Enfin, il faut rappeler l'œuvre historique de Pétrarque la plus importante, son *De viris illustribus* dont le projet remonte entre 1337, date du début de son séjour dans le Vaucluse, et 1338. Il veut écrire sur les hommes illustres de tous les pays et de tous les temps, réunissant les biographies des personnages réels et mythiques. Dans une première version, il commence avec la vie d'Adam et termine par celle de César. Et puis en 1342-1343, il se lance dans une nouvelle tâche, écrire la vie des hommes illustres entre Romulus et Titus au début de l'empire. Cette fois il s'intéresse exclusivement à l'Antiquité romaine.

2. En vérité, le genre de la biographie est né au Moyen Âge pour parler d'un type d'artiste tout à fait particulier : il a son origine dans les *vidas* des troubadours. Au cours du XII^e siècle, on y mentionne le pays d'origine, les principaux caractères et les qualités du chanteur en question, et ces notices précèdent en général les chansons dans les chansonniers. Il y a des biographies plus longues qui donnent parfois des précisions sur la vie du troubadour. Un des plus célèbres d'entre eux, Uc de Saint-Circ, a écrit dans la première moitié du XIII^e siècle des *vidas* de ses prédécesseurs et de lui-même – différentes biographies de troubadours se terminent par une autobiographie.

C'est précisément ce que va faire Lorenzo Ghiberti dans ses *Commentarii* et les biographies de troubadours sont en réalité les premiers exemples au Moyen Âge d'un genre historique qui a pour objet non pas encore l'art lui-même, mais en tous cas les artistes. Au XIV^e siècle, un Florentin va s'emparer du genre aristocratique des hommes illustres dans des circonstances qu'il convient de rappeler. Il s'agit de Filippo Villani qui a continué la chronique de son oncle Giovanni Villani, une *Storia fiorentina* qui est en réalité plus qu'une histoire de Florence, un projet d'histoire universelle en

douze livres, depuis la chute de la Tour de Babel jusqu'au temps des Villani. D'autres membres de la famille des Villani ont contribué à continuer ce livre. Mais Filippo est le premier à considérer que l'art mérite une place spécifique au sein d'une histoire générale, qu'il tient une place dans la vie politique d'une ville. Les artistes, dit-il, méritent d'être mentionnés à côté des savants, même s'ils ont acquis leur gloire autrement. En 1381-1382, il écrit sur les bourgeois les plus célèbres de Florence son *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* qui compte parmi les premières observations d'un auteur qui se sent encore obligé de se justifier en parlant des artistes. Villani déplore de vivre dans une époque décadente et pour lui le modèle du renouveau est Dante. D'ailleurs, Giotto peint dans le palais « *del podestà* » pour la République de Florence une allégorie de la commune en proie aux voleurs et à Naples pour René d'Anjou un autre cycle d'hommes illustres, héros bibliques et antiques confondus. À Padoue, le Palazzo de Francesco da Carrara abrite un cycle de peintures entièrement inspiré par Pétrarque montrant des empereurs romains. Pour la Villa Carducci, Andrea del Castagno représente hommes et femmes illustres en un cycle de fresques aujourd'hui déposé en partie aux Offices.

À côté des politiciens, des savants, des théologiens, des poètes qu'évoque Villani, un court passage est donc réservé aux artistes. Dans ce chapitre, l'auteur raconte comment Cimabue aurait inventé le nouvel art de la peinture, suivi par Giotto. Comme l'a rappelé Michael Baxandall, Villani reprend ici un schéma d'explication que Pline dans son *Histoire naturelle* (chap. XXXV, 60-61) avait adopté à propos de deux peintres, Apollodore d'Athènes et Zeuxis, en disant que l'œuvre d'Apollodore ouvre en quelque sorte les portes de l'art que Zeuxis peut ensuite emprunter. En mentionnant des peintres, Villani s'attendait à ce que son livre reçoive un accueil négatif. Le vocabulaire de l'auteur n'est pas très varié : les termes de « talent » ou de « dextérité » bénéficient d'une occurrence redondante. Villani commet un contresens en attribuant à Giotto l'introduction du naturalisme venu de France – l'art gothique –, qu'il oppose à l'anti-naturalisme roman ou byzantin.

Au fond, Villani justifie son entreprise de parler de Cimabue, Giotto, Maso di Banco, Stefano et Taddeo Gaddi, en se référant aux anciens qui ont ajouté eux aussi à leurs hommes illustres ceux qui sont très habiles de leurs mains. Nous voyons ainsi comment l'art acquiert une légitimité, celle de se trouver rattaché à une histoire plus générale, en même temps qu'il est entraîné dans un processus irréversible : Cimabue ouvre la voie à Giotto qui va le dépasser. Mais Villani précise qu'il souhaite rappeler le souvenir des poètes et des autres artistes « sans respecter l'enchaînement et l'ordre des temps », regroupant ceux qui pratiquent le même art. Il se refuse à adopter une chronologie qui ne ferait que dissoudre la spécificité de chaque art. En même temps, c'est reconnaître que les différents arts ne progressent pas simultanément : l'idée de la perfectibilité est donc aussi présente dans cette conception de l'Histoire.

3. L'importance de Leon Battista Alberti pour le propos de ce cours est évidente. Non pas en raison de son affinité avec les historiens : Pline, notamment, ne l'intéresse guère. Bien qu'il ait l'ambition de construire un objet théorique (et non pas historique) à l'intention des artistes, son influence sur des écrivains comme

Ghiberti ou Vasari a été forte. Il a lu Platon, Aristote, Plutarque, Lucien, Quintilien et Cicéron. Son humanisme a quelque chose d'austère, de « protestant » a-t-on pu dire, et cela, en un sens, est vrai. Sa conception du temps peut être appréhendée dans son traité *De familia*, composé entre 1434 et 1443 sous la forme d'un dialogue qui oppose deux générations de marchands. Le temps joue un rôle important dans l'activité marchande. Et on sait que l'usure est considérée au Moyen Âge comme un péché mortel parce que l'usurier s'arroge le droit de faire payer le temps, ce temps qui n'appartient qu'à Dieu seul. Pour Alberti, l'homme possède trois biens substantiels : son cœur (ou son courage), son corps, et le temps. Nécessaire à l'accomplissement de choses louables, le temps devient ainsi, à la différence du temps médiéval dont il a perdu la fluidité, une succession d'instantanés qui possèdent une valeur en eux-mêmes. À l'expérience du monde que donne l'activité marchande, le marchand doit ajouter la connaissance des lettres antiques – de la grammaire, de l'histoire, de la philosophie morale et de la rhétorique. L'expression *studia humanitatis* est déjà employée par des auteurs latins pour louer ce type de culture, digne d'un lettré.

Mais les traités qui nous intéressent en priorité sont ceux qu'Alberti consacre à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. Ils supposent, de la part de leur auteur, une excellente connaissance des pratiques artistiques, qu'il ne peut avoir acquise qu'en fréquentant les ateliers. On sait aujourd'hui que son *Della pittura* a été rédigé d'abord en italien, puis seulement traduit en latin : le premier public visé était donc bel et bien celui des artistes, ce que confirme l'abondance des termes techniques. Il s'agit du premier traité jamais écrit sur la peinture à l'intention des peintres et sa lecture exige la connaissance de la géométrie d'Euclide. Alberti revendique une position historique, considérant que l'existence d'une tradition trattatista serait parfaitement attestée dans l'Antiquité, certes, mais que ces écrits ayant disparu, il est le tout premier à tenter ce qu'il tente. Cette affirmation de soi, cette mise en scène de sa position dans le développement de l'art sont l'expression d'une haute ambition que le génie d'Alberti saura réaliser.

L'histoire dans laquelle puise Alberti est entièrement au service de la construction de sa théorie, il fait d'elle un support du développement théorique. L'architecture, dit Alberti dans son traité *De re aedificatoria*, est née du besoin – idée qui va d'ailleurs dominer une grande partie de la théorie architecturale jusqu'au XIX^e siècle. Puis en Asie, elle devient un art somptuaire ; transposée en Grèce, l'architecture est métamorphosée par la grâce et atteint sa véritable grandeur. Au fur et à mesure des essais successifs qu'elle représente, les hommes recherchent les justes proportions et les Grecs inventent les différents ordres. Enfin, les Romains empruntent cette tradition architecturale aux Grecs et allient les ordres avec la fonctionnalité que réclamaient leurs édifices. Avec eux, on atteint, selon Alberti, le sommet de l'architecture. Il y a là un schéma organique – genèse, croissance, maturité – sur lequel il faudra revenir. Les Romains livrent le paradigme architectural à partir duquel les hommes d'aujourd'hui, ses contemporains, devraient concevoir leurs propres édifices. La *pulchritudo* universelle doit être recherchée non pas à partir des textes, mais des œuvres d'art elles-mêmes. Pour Alberti, le passé antique est quelque

chose de clos dont nous sépare une distance historique suffisante pour que nous puissions en avoir une connaissance complète et, par conséquent, en tirer un enseignement valable pour son propre temps. Telle est la position partagée par tous les humanistes.

Cette Antiquité, Alberti pense en quelque sorte l'ausculter à partir de la description topographique de Rome, qu'il a conçue en 1432-34 et ce texte est pour nous d'un intérêt considérable parce qu'il présuppose que cette topographie est révélatrice de l'histoire. Connaître tel détail relatif aux murailles ou à la disposition des portes permet d'accéder au mode de vie des anciens. Un contemporain d'Alberti, Flavio Biondo, a lui aussi accordé une grande importance à la recherche archéologique – nous sommes au tournant des XIV^e et XV^e siècles. Antiquaire, Biondo est l'auteur d'un ouvrage intitulé *De Roma triumphante* (paru en 1473, soit dix ans après sa mort) qui a servi de modèle aux représentations du monde antique qui ont suivi : il établit une véritable typologie des édifices romains en les divisant en antiquités publique, privée, sacrée et militaire. Les monuments sont par conséquent classés selon leur fonction sociale et symbolique, en ébauchant ce qu'on pourrait déjà appeler une sorte d'iconologie architecturale. Les œuvres d'art antiques sont considérées aussi bien par Biondo que par Alberti comme des documents visuels au service de l'histoire de la culture, ce qui va entraîner une herméneutique nouvelle, les monuments anciens se trouvant peu à peu confrontés à la lecture de Vitruve. Les repérages topographiques dans la ville deviennent inséparables de l'écriture de son histoire. Cette histoire spatialisée correspond à une nouvelle conception du temps et de l'espace. Une autre ville est également l'objet d'une telle description topographique : un chanoine de San Lorenzo, Francesco Albertini, publie en 1510 un ouvrage sur la topographie artistique de Florence – *Memoriale molte statue e picture che sono nell'inclitya ciptà di Florentia*.

L'histoire est pour Alberti la confirmation de son programme théorique, et l'architecture des anciens l'intéresse parce qu'il peut en déduire des bases théoriques pour le temps présent. Dans l'œuvre d'Alberti, il n'y a pratiquement pas de référence à des œuvres contemporaines et ce qui fait également défaut ce sont des descriptions d'œuvres – la Navicella de Giotto est une exception. La description d'une œuvre d'art est, à cette époque, structurée par les *topoi* anciens de la tradition rhétorique, en particulier de l'*ekphrasis*.

Mais un effort considérable est entrepris par un humaniste comme Bartolomeo Fazio dans son *De viris illustribus*, comme l'a souligné Michael Baxandall. Il prend en compte la singularité de l'œuvre en tant qu'expérience visuelle. La peinture doit émouvoir et sa description cherche à mettre en évidence le sens de l'expression à l'aide duquel le peintre y parvient. Entre ses propos plus théoriques et le cas concret de chaque œuvre, il n'y a pas la moindre distorsion : ils lui fournissent un cadre conceptuel par rapport auquel chacune trouve sa place. Et puis, il y a l'apport philologique d'un Cristoforo Landino. C'est dans l'introduction de ses commentaires de la *Divine Comédie*, que Landino manifeste son intérêt pour la peinture. On pourrait même considérer ce passage comme une annexe au traité sur la peinture de son ami Alberti. Traducteur de *l'Histoire naturelle* de Pline qui comprend dans

les chapitres 34 à 36 un grand nombre de termes spécialisés, Landino en a cherché des équivalents en italien (*constancia, elegancia, dispositione, austero, florido, giocondo, duro, grave, severo, liquido, quadro*, etc.) Il constitue ainsi un glossaire relativement riche qui pourrait faire éclater les limites de l'*ekphrasis* antique lorsqu'il évoque les peintres florentins. Mais Landino n'en fait rien, laissant ce vocabulaire comme figé dans une perspective strictement philologique.

Alberti dit dans son traité d'architecture quelque chose sur l'origine des sociétés humaines. Comment les sociétés primitives sont-elles nées ? Comment les hommes se sont-ils réunis, unis ou opposés et à propos de quoi ? Alberti propose la réponse suivante : l'origine de la société humaine n'est pas à chercher autour du feu et de l'eau (deux éléments nécessaires à son développement) mais les sociétés primitives se sont formées grâce aux murs, à leur élévation et au percement des ouvertures. Autrement dit, les sociétés humaines ont pris la forme qu'elles ont encore aujourd'hui à partir du moment où elles ont mis en place des limites pour les séparer, voire les opposer, ou pour les réunir. Le théoricien évoque ainsi une mythographie, un récit fondateur qui porte sur la genèse même de l'architecture au sein des sociétés primitives. Au besoin succède le désir d'embellissement. Avec l'aide du savoir scientifique – la géométrie, les mathématiques – l'architecte confère un équilibre toujours plus savant aux masses et à l'ordonnance qui contribuent à augmenter la beauté des édifices publics. C'est l'esprit qui élabore des lois à partir des choses, expliquant ainsi l'organisation des choses et leurs relations dans l'espace, et toutes ces lois forment ensemble une théorie. L'homme a le pouvoir de modifier les relations entre les choses par un immense effort conceptuel : nous assistons à Florence à la genèse d'idéaux politiques, moraux et esthétiques. Alberti est la figure exemplaire de l'humaniste qui se consacre à l'exercice de la pensée et à son déploiement dans tous les champs du savoir.

4. Pour tourner à nouveau notre regard vers la Florence du xv^e siècle, il faut examiner le cas de celui que l'on connaît surtout comme sculpteur, Lorenzo Ghiberti. Il est comme Pétrarque absolument convaincu qu'il existe une véritable dichotomie entre l'Antiquité et la période moderne. À côté du Leon Battista Alberti du traité sur la famille, il a l'approche la plus rigoureuse de la question des anciens et des modernes. Comme Alberti, il est convaincu que, dans l'Antiquité, il existe une théorie de l'art intimement liée à la pratique.

Afin de comprendre ce qu'il écrit, le lecteur idéal doit connaître l'optique et le dessin, pratiquer les proportions et connaître l'anatomie humaine. Déjà dans l'Antiquité, Polyclète a écrit un traité des proportions idéales, aujourd'hui perdu, connues sous le nom de « canon de Polyclète » et dont l'analyse des œuvres antiques permet de reconstituer l'existence. En fait, ce que veut faire Ghiberti à travers ses commentaires, c'est de proposer aux artistes non seulement un enseignement pratique et théorique, mais un enseignement humaniste. L'artiste lui-même doit devenir ainsi un humaniste : voilà un grand chemin parcouru depuis Villani qui prenait encore d'innombrables précautions vis-à-vis de son lecteur en incluant les artistes dans son histoire des hommes illustres. Il y a aussi chez Ghiberti quelque chose de

très différent par rapport à Alberti : il aborde l'art de deux manières. Il possède un savoir empirique *et* un savoir théorique qui sont tous les deux nés au contact des artistes qu'il a fréquentés.

Mais ce qui nous intéresse au plus haut point, c'est sa vision de l'histoire. Ghiberti parle des œuvres antiques comme des œuvres du Trecento ou du Quattrocento. L'éloignement dans le temps n'affecte en rien leur perception : ce qui compte, c'est la présence de l'œuvre, celle d'une statue romaine aussi bien que d'une peinture de Cavallini. Cette présence rend ces objets égaux du point de vue de l'expérience du regard, de son expérience ontologique. L'abolition des limites historiques fait précisément l'intérêt de l'histoire *de l'art* par rapport à une histoire événementielle.

Des *Commentarii* de Ghiberti, on ne connaît qu'une seule version qui elle-même n'est pas l'originale mais seulement une copie conservée à la Bibliothèque nationale de Florence. Le livre est le résultat d'une très longue gestation qui a duré une quinzaine d'années. On voit se déployer à la fois une sensibilité d'artiste et une grande indépendance vis-à-vis de l'histoire, une sorte d'émancipation des grands cadres historiques. La façon dont Ghiberti parle de l'art n'a pas d'équivalent à son époque et n'a guère eu de suite immédiate. C'est l'écriture de Vasari qui s'imposera. En tant qu'écrivain, Ghiberti n'a pris de l'importance qu'à la fin du XIX^e siècle.

Le livre est conçu en trois parties : la première concerne l'art ancien grec et romain qui est à ses yeux le prototype de l'art par excellence. Dans la deuxième partie, il cherche à clarifier sa position par rapport à l'art qui lui est immédiatement antérieur ; et dans la troisième partie il expose sa propre théorie de l'art. Le seul artiste vivant dont il parle, c'est lui-même. Il faut rappeler à cet endroit ce qui a été dit des biographies de troubadours. Non seulement Ghiberti ne parle que de lui parmi les artistes vivants, mais il ne dépasse pas les frontières de la Toscane, sauf pour deux artistes, à savoir le romain Cavallini et un sculpteur de Cologne, nommé Gusmin et actif à Naples. Pour Ghiberti, la coupure entre l'Antiquité et les Temps modernes intervient au moment où le christianisme est introduit dans l'empire par Constantin ; à partir de là, il est procédé à une destruction pure et simple du patrimoine antique. La chute de l'art est imputable aux lois contre le culte des dieux païens et à l'iconophobie des premiers souverains chrétiens depuis Théodose. L'art qui succède à celui des anciens est, aux yeux de Ghiberti, un art fruste, ce sont les œuvres byzantines qu'il connaît en Toscane. Cette tradition de grossièreté sera rompue pour la première fois par Cimabue, que Ghiberti met en scène dans le récit fabuleux de sa rencontre avec le jeune Giotto, récit qui figure dans les *Commentarii* à l'endroit où il est question de l'Etrurie, cette région qui occupe une place non négligeable dans la recherche des origines antiques de l'Italie.

L'un des tout premiers à avoir porté son attention sur l'« *Etruscan Revival* » est André Chastel. Il y a eu au XV^e siècle en Toscane un mouvement de curiosité pour l'Etrurie entretenu par les érudits florentins, mais déjà en 1282, dans le *Libro della composizione del mondo*, Ristoro d'Arezzo évoque des vases que recèle la terre d'Arezzo et donne la description de scènes figurées. L'étruscomanie du XV^e siècle se portait alors de préférence sur les vases aux décors en relief et sur les vases grecs

à figures rouges. Dans son traité *Della Pittura*, Alberti parle des Toscans antiques passés maîtres dans « la peinture par contours » – il s'agit d'une référence directe à Parrhasios d'Ephèse tel que l'évoque Pline dans le 35^e chapitre de son *Histoire naturelle*. Dans le cercle de Laurent de Médicis, ces vases étaient très prisés et plus tard Vasari racontera que son grand-père, qui était potier à Arezzo, en avait offert à Laurent. En 1494, des fouilles archéologiques sont entreprises sur le site de Tarquinia et dans des feuillets datés des années 1491 à 1495, Francesco di Giorgio note la présence d'un relief sur une urne funéraire à Chiusi. Raffaele Maffei publie en 1530 un ouvrage où il insiste sur l'importance de l'Étrurie pour les origines de la Renaissance florentine. Chez les savants de Viterbe se manifeste aussi un grand intérêt pour l'art étrusque.

Il est intéressant de signaler les choix qu'effectue Ghiberti dans le grand nombre d'artistes actifs à Florence. D'abord, il place Giotto en tête de tout un groupe de peintres représentatifs d'un art nouveau : Stefano, Taddeo Gaddi, Maso di Banco. Mais sa connaissance est plus large que celle de Villani : Bonamico, Orcagna, Andrea Pisano, Cavallini, Duccio, Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini, Lippo Memmi et Barna s'ajoutent à la liste. Il est en fait curieusement peu disert au sujet de ses collègues pisans et en ce qui concerne Nicolo Pisano il ne fait que le mentionner, parlant davantage de Giovanni et de Andrea Pisano. Mais la biographie la plus détaillée que nous donne Ghiberti est celle du Siennois Ambrogio Lorenzetti dont on connaît l'admirable cycle de peinture qui existe encore aujourd'hui à Sienne.

Ghiberti témoigne d'une expérience de l'art très neuve. Il détache les faits biographiques des œuvres elles-mêmes, considérant celles-ci comme des objets qui possèdent leur propre phénoménologie. Les *Commentarii* ne proposent pas une histoire des artistes mais une histoire de l'activité artistique. Alors que Villani ne connaissait l'Antiquité ou Cimabue qu'à travers des traditions littéraires ou orales, Ghiberti s'appuie sur une expérience directe, d'autant plus riche qu'il est lui-même artiste. C'est aussi le premier à accorder une aussi grande importance au dessin, ce qui ne surprend pas de la part d'un homme qui manifeste un tel intérêt pour l'œuvre elle-même. Autre singularité de Ghiberti : il a compris que Cimabue appartient encore à l'Antiquité – il parle à son propos ainsi qu'à propos de Duccio de *maniera antiqua* ou de *maniera greca*. L'Antiquité n'est donc plus pour lui un *topos* littéraire mais une réalité visuelle ; il a aussi su saisir l'importance de Sienne dont l'influence s'étend jusqu'à Naples. L'impératif de l'expérience visuelle introduit par Ghiberti va réellement s'affirmer dans les écrits de Giulio Mancini.

Une des questions centrales autour desquelles tourne la réflexion menée dans le cours de cette année, est la suivante : comment et à partir de quand a-t-on voulu intégrer dans un même discours à la fois un récit historique et une analyse des œuvres singulières ? Ce sont deux régimes d'écriture qui, a priori, sont opposés mais dont la combinaison est nécessaire à la construction d'une histoire de l'art. La narration historique nous mène des causes aux effets tandis que la description d'une œuvre marque une pause dans ce récit nécessairement linéaire. Il faut donc insister sur l'originalité de l'œuvre de Ghiberti qui est le premier à tenter la combinaison des deux formes d'écriture.

L'Antiquité ne peut être l'objet d'analyse que parce qu'elle est close. Objet d'analyse ou objet de curiosité : Ghiberti collectionnait des bronzes et des marbres antiques. L'un de ces marbres est le fameux *Leto di Policleto* que Raphaël voudra acquérir pour Alfonso d'Este mais qui fait partie des œuvres de la collection de Ghiberti achetées finalement par le doyen de la chambre apostolique, Giovanni Dandi. Le Lit de Polyclète passera ensuite dans les collections de Rodolphe II pour disparaître définitivement : il n'est connu aujourd'hui que par des copies. Le fait de collectionner ces œuvres marque évidemment une distance, Ghiberti considérait qu'elles pouvaient être désormais regardées comme l'héritage d'une tradition à laquelle le christianisme a mis fin.

Dans le troisième commentaire de Ghiberti, nous lisons surtout des notes de lecture glanées dans des auteurs antiques et médiévaux : Vitruve, Alhazen, Avicenne, Averroes, Witelo, John Peckham et Roger Bacon. Beaucoup d'entre eux ont laissé des écrits relatifs à l'optique. Toujours dans le troisième commentaire, se trouve un passage admirable où Ghiberti met dans la bouche d'un moine orfèvre le récit de la découverte dans le sol de Sienne d'une statue portant le nom de Lysippe et que les habitants auraient placée, en raison de sa beauté, sur une fontaine de la ville (la Fonte Gaïa). Mais lorsque la guerre avec les Florentins tourne au désavantage des Siennois, ceux-ci considèrent que cette statue est la véritable source de leurs maux et qu'il faut procéder à sa punition rituelle en la détruisant. Non seulement ce récit a une signification anthropologique mais il montre aussi la position historique adoptée par Ghiberti, qu'il parle d'un passé lointain ou proche. Alors que cette statue, que Ghiberti n'a jamais vue, n'est évoquée qu'à travers le récit d'un témoin – l'orfèvre Fra Jacopino del Torchio –, celle trouvée à Padoue et dont il a une expérience visuelle est décrite avec une sorte d'enthousiasme. Le jugement qu'il peut porter sur l'art est toujours revendiqué comme un jugement subjectif. Il a conscience qu'il est lui-même inclus dans l'histoire qu'il écrit.

5. En évoquant l'autre personnalité illustre à Florence en ce début du xv^e siècle, Filippo Brunelleschi, il faut à nouveau revenir au genre des « hommes illustres ». En effet, ce que nous savons sur ce célèbre sculpteur et architecte est contenu dans un Codex qui se trouve à la Bibliothèque nationale de Florence de la main d'Antonio di Tuccio Manetti, ce qui ne veut pas dire que le récit concernant Brunelleschi soit entièrement de lui. La partie intitulée *Quatordici Uomini*, écrite entre 1494 et 1497, forme une suite aux biographies de Villani qui sont d'ailleurs recopiées dans ce manuscrit florentin. Elle concerne davantage les écrivains et les artistes (huit au total) que les prélats, les soldats ou les hommes d'État, ce qui déplace encore davantage les intérêts de leur auteur par rapport à ceux de Villani. Mais il existe un autre manuscrit, contenant des lacunes cette fois, écrit vers 1480 ou 1485 et dédié à un érudit florentin Girolamo (sans doute Benivieni), intitulé *Vita di Filippo Brunelleschi*, que l'on s'accorde également à attribuer à Manetti pour des raisons qu'il serait trop long d'expliquer. Cette *Vita* nous est parvenue sous une forme mutilée. Le texte de Manetti doit être lu comme une sorte de manifeste anti-albertien dans la Florence des années 1470 et 1480, il exprime un changement

général dans l'orientation des commandes faites par les Florentins au cours du xv^e siècle. Le caractère antiquisant des œuvres de Brunelleschi lui vient moins de sa connaissance des édifices antiques – on ne sait rien de définitif sur un présumé séjour à Rome – que de sa familiarité avec les ouvrages romans de Toscane. Manetti procède aussi à un classement des œuvres de Brunelleschi non pas en fonction de la chronologie mais de l'importance qu'il attribue à chacune. Nous avons là un autre indice de la prépondérance croissante accordée au jugement personnel : « *che io o detto, o io tutte vedute...* » Dans un autre passage, le plus fréquemment cité de tous, Manetti livre le plus ancien récit de l'invention de la perspective à point de fuite central, invention qu'il attribue à Brunelleschi. Il fait dans le même temps l'éloge d'une invention scientifique et celui de la personnalité morale de l'inventeur. Cette liaison étroite entre l'homme et l'œuvre, la seconde pouvant être calquée sur la première, caractérisera d'une façon systématique les écrits de Giorgio Vasari.

6. Avec ses *Vies des plus célèbres peintres, sculpteurs et architectes*, Vasari aurait inauguré un genre historique, à savoir l'histoire de l'art, ce qui n'est pas tout à fait exact. Vasari donne ses lettres de noblesse à l'histoire *des artistes*, à une succession de biographies singulières, ce qui n'a rien de comparable avec l'entreprise d'un Winckelmann deux siècles plus tard. Il y a un contraste évident entre le projet de Ghiberti dans ses *Commentarii* et celui de Vasari. Ghiberti s'intéresse aux œuvres et à leur production, à l'expérience visuelle qu'elles suscitent. Vasari prend bien davantage en compte ce que Ghiberti voulait délibérément négliger à savoir la vie de l'artiste. La biographie telle que la pratique Vasari est elle-même issue de modèles rhétoriques antiques. Dans l'Antiquité est déjà opérée une distinction entre la biographie et l'histoire, la biographie n'est pas seulement considérée comme un genre particulier de l'histoire mais elle s'y oppose parfois. Ainsi Plutarque dans ses *Vies parallèles* dit à propos d'Alexandre qu'il n'écrit pas une histoire mais l'histoire d'une vie. Les batailles et les hauts faits qu'il mentionne sont moins importants que le caractère de l'homme Alexandre.

Historien des artistes, Vasari est aussi l'historien de Florence dont il veut souligner la suprématie sur les autres régions d'Italie. Son récit est bâti sur une vision téléologique de l'histoire : Michel Ange représente l'aboutissement glorieux d'un développement qui est amorcé par l'art de Giotto et la radicale nouveauté de celui-ci est mise en lumière par les « insuffisances » que Vasari constate dans la longue période qui précède Giotto. C'est ainsi qu'il justifie la division de son ouvrage en trois parties.

En 1930, Erwin Panofsky a publié une étude intitulée « *Le feuillet initial du Libro de Vasari ou le style gothique vue de la Renaissance italienne* ». Collectionneur de dessins, Vasari les réunit dans un *Libro* et à chaque dessin, ou groupe de dessins parfois, il réserve un encadrement peint de sa main muni du nom de l'artiste auquel il attribuait le dessin. Cette forme d'appropriation a quelque chose d'iconoclaste à nos yeux mais il faut se rappeler que les artistes du passé trouvaient tout à fait légitime de mettre ainsi en scène l'œuvre d'un collègue, voire même d'intervenir sur le dessin original en le rectifiant ou en le complétant. Le dessin

avait aux yeux de Vasari une fonction essentielle : « ...père de nos trois arts (il) élabore à partir d'éléments multiples un concept global » dit-il. Selon Panofsky, deux principes hétérogènes commandent la conception de l'histoire qu'a Vasari, l'un selon l'*histoire* de l'art et l'autre selon la *théorie* de l'art. Dans un cas, les faits se voient interprétés en fonction de leurs liens dans le temps et l'espace, dans l'autre ils le sont en fonction de leur valeur et de leur signification. Mais Vasari n'a pas conscience de cette hétérogénéité. Un des accomplissements progressifs de l'histoire de l'art au cours des siècles sera de rendre ces deux écritures homogènes : cela ne pourra aboutir qu'au prix de l'éviction de l'artiste. Dans les *Vies* de Vasari, depuis chaque phénomène singulier d'une biographie il faut remonter à ses causes puis expliquer la suite, les effets produits par ce phénomène. La vie éclaire les œuvres. À côté de cette causalité, il y a le dogmatisme de Vasari qui croit en une « *perfecta rigola del arte* ».

Il fait l'apologie des artistes toscans, en particulier de ceux de son temps, et en même temps il raconte la vie de certains artistes qui, selon lui, cheminaient déjà vers la perfection mais ont dû rester sur le bord du chemin parce que les circonstances propres de leur temps ne leur permettaient pas d'atteindre la perfection. Nous sommes dans un processus de relativisation qu'illustre bien son attitude vis-à-vis du gothique : certes, il reconnaît que le gothique est un art, mais un art qu'il juge inférieur à ce qu'un Brunelleschi par exemple est en mesure de créer. Il dit lui-même qu'il ne veut pas juger les artistes de façon absolue mais relative : s'il les avait jugés d'une façon absolue, il se serait contenté de raconter les vies de Léonard, de Raphaël et de Michel-Ange. Tout cela mérite d'être analysé à la lumière de la nouvelle conception de l'Histoire qui se manifeste chez les humanistes de la Renaissance. Chroniques ou annales du Moyen Âge n'ont plus cours, avec leurs flux continus d'événements. Désormais, l'historien doit sélectionner ceux d'entre eux qu'il juge essentiels et en rechercher les causes, ce qui suppose qu'il sache reconnaître les intentions humaines. Ce choix subjectif et le jugement qu'il suppose doivent être légitimés. La distinction entre le passé et le présent n'est plus importante : la connaissance du passé nous permet avant tout de modérer notre vie présente. Il est impératif de saisir ce qui est permanent dans le changement. L'histoire devient alors leçon de vie plus que récit du passé. Vasari considère également le lecteur comme un récepteur critique : il doit à son tour se faire son propre jugement à partir de ce qu'il vient de lire.

6. En racontant la genèse de ses *Vies*, Vasari rapporte une conversation à la cour du cardinal Farnèse qui portait sur le musée de Giovio, sur ses portraits d'hommes célèbres et ses écrits. Reconnaisant son incapacité à réunir la documentation et les connaissances nécessaires à l'éloge des peintres, Giovio propose à Vasari de s'en charger, lui « le spécialiste de l'art (seul capable de) remettre les choses à leur place et (de) les relater exactement ». Le récit que fait Vasari, outre le caractère quelque peu théâtral dont il est coloré, insiste bien sur l'importance des connaissances nécessaires à l'élaboration d'un tel ouvrage. C'est le premier témoignage que nous possédions qui fait de l'histoire des artistes un domaine réservé en raison de

l'absence d'une tradition historiographique plus ancienne et des connaissances techniques qu'elle suppose. Autrement dit, l'expérience d'artiste que possède Vasari le désignerait comme l'auteur idéal d'une telle histoire.

Quant au recueil de biographies, s'il est un genre historiographique répandu à travers toute l'Europe, on peut dire que Vasari lui imprime une nouvelle tonalité. Le cycle de développement organique adopté par Vasari est connu depuis l'Antiquité (chez Lucrèce, Polybe, Pline et Cicéron par exemple) et la littérature moderne que connaît l'auteur (Leonardo Bruni, Lorenzo Ghiberti, Machiavel) se réfère également à l'existence de cycles. Vasari décrit le développement de l'art dès l'édition de 1550 de ses *Vies* à l'aide d'une métaphore biologique : à l'enfance (Giotto, Arnolfo di Cambio, Nicolo Pisano) fait suite la jeunesse (Brunelleschi, Donatello, Masaccio) qui culmine dans la maturité (Léonard, Raphaël, Michel-Ange). Chaque biographie est construite sur une matrice unique : une introduction est suivie de quelques exemples de l'œuvre puis est décrit le caractère de l'artiste. La biographie se présente donc comme un modèle éducatif. Le récit d'une vie doit apparaître comme exemplaire soit parce qu'elle est imitable, soit au contraire parce qu'elle n'est pas recommandable.

Conformément à la *Poétique* d'Aristote (Livre IX), l'historiographie italienne met l'accent dans les années 1540-1550 sur la démarcation entre histoire et littérature, la première se rangeant du côté des faits. Ainsi, Vincenzo Borghini, lorsqu'il écrit sur l'origine de Florence au début des années 1560, s'efforce de séparer avec soin la vérité historique, qui a recours à l'archéologie, des inventions d'ordre poétique. Par l'intérêt qu'il manifeste pour les inscriptions anciennes, les médailles, les sculptures et les ruines, Borghini crée les bases de l'archéologie florentine. Nous possédons une correspondance entre Vasari et Borghini qui s'étend de 1546 à 1566 et qui explique en grande partie la genèse de la deuxième édition des *Vies*, celle de 1568. Borghini fait part à l'auteur de ses observations à la lecture de l'édition précédente. Elles portent sur trois points : la biographie doit se limiter à donner des informations sur les œuvres ; ces informations doivent être les plus complètes possibles pour l'art contemporain – lieux de conservation, thèmes ; il faut procéder à la vérification des faits étudiés. Vasari va s'efforcer d'augmenter notablement le nombre des œuvres et des biographies qu'il évoque – on passe de 150 à 198 biographies. L'œuvre singulière est l'objet de plus d'attention de la part de l'historien dans la mesure où elle reflète mieux la personnalité de l'artiste. Si Vasari prend en compte l'opinion que les témoins ou les anciens chroniqueurs peuvent avoir d'un artiste, Borghini insiste bien plus fortement sur le témoignage oculaire de l'historien. Comme Montaigne, il pense que l'on n'écrit jamais mieux que sur ce que l'on a observé. Et puis, au moment où il travaille à la deuxième édition, Vasari est au service des Médicis. Il considère alors Florence comme la « ville élue », à laquelle revient une sorte de mission culturelle.

Lorsqu'il évoque la genèse de son entreprise, Vasari souligne l'intérêt de l'étude psychologique. Des historiens comme Francesco Guicciardini se sont appliqués à chercher dans la psychologie individuelle, le mécanisme des entreprises humaines. Rappelons que Guicciardini avait d'abord songé à rédiger son autobiographie et que

celle-ci s'est ensuite transformée en Histoire de l'Italie. D'une façon générale, on peut dire que, dans la deuxième édition, Vasari introduit dans sa conception de l'histoire un plus grand réalisme et qu'il se rapproche sensiblement de celle que défend Guicciardini. Reprenant la formule de Cicéron – *historia magistra vitae* –, Vasari déclare : « L'histoire est vraiment le miroir de la vie humaine; [...] son but n'est pas de raconter sèchement le sort d'un prince ou d'une république, mais de rapporter les opinions, les conseils, les décisions, les manigances des hommes qui ont entraîné leurs actions, heureuses ou malheureuses. C'est vraiment cela l'âme de l'histoire, le véritable apprentissage de la vie, l'enseignement de la prudence. Avec le plaisir de voir revivre le passé, c'est le vrai but de l'histoire. » (éd. Chastel, 3, p. 17-20)

Le critère adopté par Vasari pour le regroupement des artistes par périodes est non pas la chronologie mais leur similarité de style. Une telle opération repose par conséquent sur la maîtrise de concepts stylistiques suffisamment fins et sur la capacité d'établir des périodisations qui ne se réfèrent plus à des événements historiques extra-artistiques. Comme le dira Fénelon à l'entrée du XVIII^e siècle, l'historien est semblable à un artiste : les faits qu'il collecte doivent se trouver ordonnés à l'intérieur d'un récit qui révèle leur unité. Ce procédé est employé par Alessandro Lionardo dans ses *Dialoghi dell' invenzione poetica* parus à Florence en 1554. En discutant l'« *ordine de' tempi* », Lionardo définit un temps donné à l'aide des qualités collectives que partagent des individus. Ces qualités collectives sont pour Vasari les traits d'un style, d'une *maniera*. Mais il faut entendre le style tel que le définit Vasari, dans une acception différente de ses occurrences ultérieures. Le style, c'est d'abord la conformité à une norme, qui n'abolit cependant pas toute forme d'inventivité. Puisque Michel-Ange représente l'aboutissement de la perfection en art, le style michelangesque est insurpassable. Vasari constate que cette perfection a aussi des conséquences économiques : une fois atteinte, elle favorise une production artistique plus intense, une réponse à des commandes plus nombreuses. Si la clientèle nécessaire à une telle productivité existait à Florence, elle dépasserait de loin le mécénat pratiqué par les anciens.

Mais ce style qui tient une telle place dans l'historiographie vasarienne, comment est-il mis en évidence ? Il n'est pour ainsi dire pas pris en compte dans les descriptions d'œuvres. Ce que vise l'*ekphrasis* chez Vasari, c'est l'éloge de la bonne imitation, à savoir nous persuader que la scène décrite est identique à la réalité. Svetlana Alpers a montré que chaque œuvre mentionnée peut l'être de deux points de vue : comme moment du développement artistique et comme narration d'actions humaines. Cependant, Vasari est souvent peu précis dans la description de certaines parties de la scène, et prolixe pour d'autres. Le régime descriptif n'est pas inféodé au contenu de la scène représentée, mais à un regard subjectif qui réordonne chaque œuvre en fonction d'un classement hiérarchique attribué à son auteur. Ce qu'il faut examiner avant tout, ce sont les critères de jugement que Vasari adopte : ils peuvent être moraux, esthétiques (c'est-à-dire stylistiques) ou techniques.

Mais d'autres considérations, propres à des enjeux personnels, peuvent aussi guider ce carriériste qu'était Vasari. Ainsi, lorsqu'il parle de Taddeo Zuccari, il utilise un matériau biographique que lui a fourni Federico, le frère de Taddeo.

Mais à la BnF est conservé un exemplaire des *Vies* annoté en marge par Federico dont les remarques sont très critiques à l'égard de Vasari. C'est qu'il a manifestement voulu contrebalancer l'éloge trop appuyé du frère en invoquant l'opinion publique derrière laquelle il abrite son propre jugement.

La continuité qui relie les biographies de Vasari entre elles, c'est l'idée même du progrès, de la perfectibilité de l'art. Semblable progression n'est pas rythmée par les œuvres mais par les personnalités artistiques. Une loi biologique régit et l'évolution générale de l'art, et celle de chaque artiste singulier. Ainsi donc, le temps est, chez Vasari, à la fois linéaire et cyclique et cette contradiction est au cœur de sa conception du style en tant que norme. Dans sa défense et illustration de la suprématie de Florence, il introduit au cœur de la problématique historique la notion de géographie artistique qui va jouer un rôle déterminant dans l'historiographie de l'art, aussi bien en Italie qu'en Allemagne.

SÉMINAIRE : GEORG-CHRISTOPH LICHTENBERG ET LA PHYSIONOMIE DU MONDE :
PHILOSOPHIE, PHYSIQUE, LITTÉRATURE, CRITIQUE

Séminaire commun avec la chaire de Jacques Bouveresse (Philosophie du langage et de la connaissance)

Le séminaire consacré à « Georg-Christoph Lichtenberg et la physionomie du monde : philosophie, physique, littérature, critique » devant être publié par les éditions du Collège de France en ligne, il ne sera donné ici que le programme des trois journées (2 avril, 24 et 25 juin 2010).

Première journée : *Éléments pour une biographie de G.C. Lichtenberg* (R. Recht) ; *Quelques observations sur le style de Lichtenberg* (S.P. Scheichl) ; *Shakespeare, Garrick, Hogarth, Lichtenberg et la révélation de l'Angleterre* (P. Griener) ; *Canetti lecteur de Lichtenberg* (G. Stieg) ; *Forces et faiblesses de l'Aufklärung : le rationalisme sceptique de Lichtenberg-1^{re} partie* (J. Bouveresse).

Deuxième journée : *Le bourreau et la putain. Les obsessions de Lichtenberg* (E. Osterkamp) ; *Se penser soi-même et penser le langage : le dilemme de Lichtenberg* (R. Wintermeyer) ; *Les yeux de Lichtenberg* (R. Recht).

Cette journée s'est close par un récital de chant donné par Sylvie Robert, soprano, accompagnée de J.M. Conquer et F. Stochl de l'Ensemble Intercontemporain avec des œuvres de György Kurtág (Quelques phrases des cahiers de brouillon de G.C. Lichtenberg et Fragments de Kafka).

Troisième journée : *Anamorphoses. Lichtenberg interprète de Hogarth* (H.-G. von Arburg) ; *Les problèmes d'un illustrateur* (Daniel Chodowiecki) ; *Entre Lavater et Lichtenberg* (T. Kirchner) ; *Gombrich lecteur de Lichtenberg* (S. Le Men) ; *Lichtenberg et Musil* (F. Vatan) ; *Forces et faiblesses de l'Aufklärung : le rationalisme sceptique de Lichtenberg-2^e partie* (J. Bouveresse).

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

Distinction

Roland Recht a obtenu en 2009 le prix Reimar Lüst de la Alexander von Humboldt-Stiftung. Cette distinction a été créée en 2008 afin de récompenser chaque année deux chercheurs ayant favorisé les échanges scientifiques avec l'Allemagne. L'autre lauréat de 2009 était l'américaine Elinor Ostrom, spécialiste en sciences économiques.

Publications

Recht R., « L'habitant de la sculpture. Remarques sur le locus et la perception du corps plastique », in Dufrière T. et Taylor A.-C. (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, 2009, p. 163-177.

Recht R., « Gotische Architektur zwischen 'Abbild' und Bauforschung. Gibt es eine französische Rezeption der deutschen Kunstgeschichte ? », *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd 62, 2008, p. 237-246.

Recht R., « La dotta mano », *L'Indice dei Libri del mese*, XXVI, n° 9, sept. 2009, p. III.

Recht R., « Vihardan a muzeumok », *Magyar Szemle*, XVIII, 11-12, déc. 2009, p. 67-73.

Conférences

Entretien avec Didier Semin et Giuseppe Penone sur le livre de R. Recht : « Point de fuite », à l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 19 novembre 2009.

« Welche Zukunft für unsere Museen ? », conférence introductive au *Network Meeting* de la Alexander von Humboldt-Stiftung, à l'université de Heidelberg, 24 novembre 2009.

« Pierre Soulages. Sur quelques récits fondateurs et d'autres choses encore relatives au noir », conférence introductive au *Colloque international Pierre Soulages*, Centre Georges Pompidou, 21 janvier 2010.

Conférence conclusive à la journée d'étude sur *Le musée d'art en France et en Allemagne, 1919-1939* organisée par les musées de la ville de Strasbourg et le Centre allemand d'histoire de l'art, 29 janvier 2010.

« L'exposition Van Gogh de 1937 : un tournant dans l'histoire des grandes expositions », conférence à l'Académie des beaux-arts, Institut de France, 4 novembre 2009.

Dialogue Roland Recht - Giuseppe Penone sur le thème de la *poiesis*, pour les étudiants boursiers du Centre allemand d'Histoire de l'art, Paris, 23 février 2010.

Presse

France-Culture, 14 mai 2010, participation à l'émission « Sur les docks » sur le thème « Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ? ».

