

Histoire de l'art européen médiéval et moderne

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

1. Cours : Chantiers et ateliers du Moyen Âge

Dans un récent roman populaire, *Les piliers de la sagesse*, qui prend pour décor les cathédrales gothiques en construction, l'auteur, Ken Follett, raconte que le maçon Tom, qui va de chantier en chantier avec femme et enfants pour exercer son métier et gagner son pain, « *apprit du maître d'Exeter l'importance des proportions, le symbolisme des divers nombres et les formules presque magiques pour calculer la bonne largeur d'un mur ou l'angle d'une marche dans un escalier en spirale. Ces choses-là le captivaient et il fut surpris de découvrir que nombre de maçons les trouvaient incompréhensibles* ». Ces « choses-là » captivent surtout un public moderne qui aime voir derrière la rationalité de l'architecture gothique une algèbre mystérieuse, « incompréhensible » pour les praticiens eux-mêmes, en un mot un ordre transcendantal à partir duquel on pourrait l'expliquer. En fait, le calcul qui préside à de telles entreprises et les méthodes constructives, s'ils n'ont pas été les mêmes durant tout le Moyen Âge, ont cependant progressé grâce à une adroite combinaison entre rationalité et empirisme. Si le calcul de la résistance des matériaux, par exemple, ne remonte qu'au 19^e siècle, au cours des 12^e et 13^e l'expérimentation de cette résistance, cas par cas, avait fourni suffisamment de résultats concrets pour que les maîtres d'œuvre pussent en tirer des conséquences techniques et pratiques. Le savoir « théorique » qui en a résulté n'a pas donné naissance à un système mais à une collection d'expériences dont la transmission était assurée avant tout par la communication orale.

Le renouvellement de nos connaissances relatives à la construction des grands édifices gothiques, a été favorisé depuis une trentaine d'années par l'étude des chantiers : leur organisation, leur composition, leur structure socio-économique, leur activité, ont livré un grand nombre d'informations qui montrent avant tout l'extrême diversité des situations et incitent le chercheur à une prudence de plus

en plus grande à l'égard de toute tentation de systématisation. Le cours de cette année se proposait l'étude de quelques cas d'espèces.

L'apparition autour de 1220 en France et en Angleterre de la construction en pierre de taille, avec sa structure complexe, suppose une nouvelle organisation du chantier dont témoigne bien celui d'Amiens. Technique constructive et organisation du chantier vont nécessairement de pair. De même, le développement du dessin d'architecture est le signe de cette réorganisation puisqu'il permet de rationaliser des données et de les codifier. L'existence du dessin suppose celle d'un nouveau type de savoir dans le cadre du chantier et d'une nouvelle forme de relation entre le commanditaire, le maître d'œuvre et les ouvriers du chantier. Il confirme aussi l'indépendance grandissante du maître d'œuvre dont le statut professionnel mais aussi social s'élève nettement au-dessus de celui des autres ouvriers.

À la même époque on constate l'importance grandissante des chapitres canoniaux : ce sont les chanoines qui se considèrent comme le *dominus principalis* de la cathédrale, à la place de l'évêque qui ne dédaigne pas de voir transférées sur les chanoines la responsabilité des travaux et leur organisation. Mais l'évêque conserve la responsabilité de choisir tel ou tel maître de fabrique. On a sans doute mésestimé le rôle joué par le patron dans les grandes entreprises architecturales. Il est systématiquement représenté sur les enluminures qui montrent des chantiers en activité. Un relief du 12^e siècle de la cathédrale de Bâle montre patron et architecte réunis avec l'inscription « *Aula celesti lapides / vivi titulantur / hi duo templi huius quia / structuræ famulantur* » (Des pierres célestes ainsi sont appelés des hommes / Car les deux se consacrent à la construction de l'église). L'anonymat de l'artiste médiéval est tout relatif : de nombreuses œuvres sont signées et, plus remarquable encore, à la différence de l'artiste moderne, il se met volontiers lui-même en scène.

Du milieu du 13^e siècle date un récit relatif à l'abbaye de Croyland (Lincolns-hire) dont la fondation remonte au roi Eldred (+955) qui évoque les positions respectives du patron et du chantier : « *Le roi prit tout en mains, réunit le jour suivant charpentiers et maçons (carpentarios et caementarios), plaça les ouvriers (operariis) et le chantier sous l'autorité d'un ecclésiastique nommé Engelric (abbé) qui venait de sa suite, et fit venir des forêts et des carrières environnantes grandes quantités de bois et de pierres, après que les fonds eurent été prélevés sur les caisses du royaume... Après avoir chargé tels ouvriers de tels ouvrages, le roi s'en retourna à Londres non sans avoir placé les ouvriers sous l'autorité de l'abbé* ».

Le rôle du patron est documenté d'une façon exemplaire dans le cas de Saint-Denis. Le chœur de l'abbatiale, consacré en 1144, est le témoignage monumental le plus abouti d'une conception de l'architecture dont les éléments qui la constituent sont comme fusionnés les uns dans les autres : les chapelles rayonnantes du chevet ne sont pas séparées l'une de l'autre, mais communiquent entre elles

et le passage qui les réunit forme un second déambulatoire. Les écrits de l'abbé Suger racontent par le menu tout l'effort immense qui a présidé à de telles innovations. Si tout était mis en œuvre pour mener à bien ce chantier, il ne fallait pas regarder à la dépense : « *Cimentiers, tailleurs de pierre, sculpteurs et autres ouvriers habiles se succédaient en grand nombre. Par ce moyen et d'autres, la Divinité nous libérait de notre crainte de ne pouvoir mener à bien cette œuvre.* » La gloire de Dieu qu'il s'agissait ainsi de proclamer justifiait toutes les dépenses. Même des interventions qualifiées de miraculeuses venaient au secours de l'œuvre en cours. Ce luxe quelque peu ostentatoire aurait pu attirer les critiques acerbes de saint Bernard de Clairvaux, hostile à tout décor et à tout faste architectural. Mais Suger justifie avec infiniment d'habileté le programme qu'il a lancé en plaçant ses propres audaces sous l'autorité divine : « *Toute notre capacité vient de Dieu* » proclame-t-il.

Sans doute, semblables justifications s'avéraient-elles nécessaires chaque fois qu'un patron engageait des dépenses trop lourdes pour les finances des fabriques face à ceux qui cherchaient à réformer l'administration de l'Église. L'émulation devait être grande entre les évêques et les chapitres canoniaux qui s'étaient engagés dans une sorte de surenchère monumentale. Au début du 13^e siècle, un texte relatif à Auxerre nous apprend ceci : « *Lorsque l'évêque s'aperçut que sa cathédrale souffrait de vétusté et de saleté et tandis qu'aux alentours d'autres cathédrales voyaient s'élever leurs chevets dans toute leur beauté, il décida de reconstruire son église et de la décorer de l'art que ceux qui sont versés en architecture connaissent afin qu'elle ne soit pas inférieure par son aspect aux autres édifices.* » Le cas d'Amiens semble refléter une situation analogue. Lorsque l'évêque Évrard de Fouillois décide la reconstruction de la cathédrale en vue de son agrandissement et de son embellissement (« *ad... ampliacionem et mundationem (ecclesiae)* »), il le fait avec l'accord du clergé et du peuple. La décision de la reconstruction revient à l'évêque mais l'administration des finances et la réalisation incombent au chapitre. La fabrique mentionnée à Amiens pour la première fois en 1234, est placée sous l'autorité du chapitre, formé de nobles. L'évêque Évrard était lui-même apparenté à l'archevêque de Reims, Guillaume de Joinville. Il nomme son neveu Pierre chanoine et le place à la tête de la fabrique.

Que désigne le peuple ? Depuis 1117 Amiens jouit de sa liberté communale. La commune a certainement aussi contribué au financement du chantier. La plupart des vitraux ont été commandés par des bourgeois (quatre par des magistrats, quatre par des maîtres de corporations, un par « *li manant* ») ; la chapelle axiale du chœur, appelée autrefois Notre-Dame-de-la-Drapière, était sans doute la chapelle de la corporation des drapiers. Et quel a pu être le rôle du souverain dans ce chantier ? Le comté d'Amiens et la ville n'ont été rattachés à la couronne qu'en 1185. Mais auparavant déjà, le roi avait son mot à dire dans la nomination des évêques. L'autorisation royale est invoquée à propos de la translation des

reliques de saint Firmin. On peut donc supposer que le roi participait aussi au financement des travaux.

Le labyrinthe de 1288 incrusté dans le pavement du vaisseau comprend en son milieu une inscription qui donne la date de 1220 pour le début des travaux, mentionnant à la fois l'évêque, le roi et les trois maîtres d'œuvre Robert de Luzarches, Thomas et Renaud de Cormont. (« *Memore quant leuvre de leglise de cheens fu commenchie. Et si comme il est escript el moilon de le maison Dedalus : En lan de grace mil IIc/Et XX fut leuvre de cheens/Premierement encommenchie/Adonc yert de cheste evesquie/Evrart evesques benis/Etr ry de France Loys/Qui fu filz Phelippe le Sage./Chil qui maistre yert de l'œuvre/Maistre Robert estoit nommes/Et de Lusarches surnommes/Maistre Thomas fu apres luy/De Cormont, et apres/Ses filz maistre RFegnault qui mettre/Fist a chest point chy cestre lettre/Que lincarnacion valoit/XIIIc ans XII en faloit.* ») Ces renseignements ne nous permettent pas, cela va de soi, d'attribuer à chacun de ces maîtres telle ou telle campagne de construction. Mais c'est sur le chantier d'Amiens que le processus de la production sérielle a pu être mis en évidence. Préfabriquées dans les ateliers de la loge, les pierres entrant dans la composition des murs et des piles recevaient un nombre limité de formes, celles-ci ne dépendant plus de leur position dans le bâtiment. Cette technique suppose évidemment une toute nouvelle organisation du travail, une répartition des tâches plus rationnelle que par le passé ; elle implique aussi un avancement plus rapide des travaux. Dans la nef et le transept ouest, le procédé est encore tributaire d'hésitations sensibles ; dans les parties basses du chœur et à l'est du transept, une bien plus grande régularité est atteinte. C'est à Amiens que devient évidente la présence de l'appareilleur qui procède à la transcription des dessins à l'échelle 1/1.

La situation de Reims n'est pas comparable à celle d'Amiens où la personnalité d'Évrard de Fouillois semble avoir été déterminante du moins dans la genèse du projet. Siège d'un archevêché, Reims est la cathédrale du sacre des rois de France. Une légende qui remonte à l'époque carolingienne fait en effet de Reims l'église où aurait été baptisé Clovis le fondateur de la dynastie franque. Ici, la participation de la bourgeoisie aux travaux de construction n'est pas comparable à celle d'Amiens ; la construction incombe à l'archevêque et au chapitre, le mieux doté du royaume, composé de 70 chanoines. L'archevêque détenait des droits féodaux, ce qui le plaçait en concurrence avec les comtes de Champagne. Les bourgeois ne s'étaient pas vu octroyés des droits par le roi, ils restaient donc soumis à l'archevêque et au chapitre. Une guerre communale éclate en 1233 au cours de laquelle les bourgeois assiègent le château épiscopal et chassent l'archevêque et le chapitre de la ville. Mais Louis IX donne finalement raison au clergé.

Les travaux de construction ont entraîné bien plus qu'à Amiens et on peut dire qu'à Reims, le nombre et la diversité des références architecturales attestent le haut degré d'exigence esthétique du maître d'ouvrage. Référence locale — à Saint-Rémi par exemple, où était conservée la sainte Ampoule de l'onction royale —, mais aussi à des modèles plus lointains : à Chartres, qui fournit le

modèle de l'élévation et des piles cantonnées ; à Sens, dont l'archevêque était un rival de celui de Reims ; à Laon et à Soissons. Les mentions fournies par le labyrinthe qui se trouvait autrefois dans le vaisseau, nous apprennent l'existence de quatre maîtres d'œuvre placés à la tête du chantier : Jean d'Orbais, Jean le Loup, Gaucher de Reims et Bernard de Soissons. Peter Kurmann a pu mettre en évidence, dans la réalisation de l'imposant programme de sculptures qui orne la façade occidentale extérieure et intérieure mais aussi celle du transept, des procédures qui seraient sans doute valables pour bien d'autres chantiers : les sculpteurs travaillaient certainement à partir de modèles en trois dimensions, peut-être en terre cuite, qui facilitent la circulation des formes. Le travail devait être réparti au sein du chantier d'une façon bien différente de celle que nous avons longtemps imaginée : une forme de spécialisation ne doit pas être exclue, qui supposerait, dans l'atelier du sculpteur, un type de rationalisation comparable à celle adoptée par les tailleurs et les maçons chargés de l'élévation des murs.

Dans l'Empire, le chantier de la cathédrale de Cologne offre une situation tout à fait particulière. En 1247, un an avant la pose de la première pierre, une administration indépendante — *fabrica ecclesiae coloniensis* — est chargée de gérer à la fois les moyens destinés à la construction et ceux consacrés aux besoins du culte. En revanche, le trésorier du trésor de la cathédrale n'avait pas d'obligations vis-à-vis de la fabrique. Bien que ce soit le chapitre qui, là aussi, joue le rôle de maître d'ouvrage — les administrateurs seront recrutés systématiquement dans les rangs des chanoines — l'archevêque Conrad von Hochstaden a sans doute contribué au choix du maître d'œuvre qui devra s'inspirer de modèles « francophiles » : Amiens, Beauvais et la Sainte-Chapelle de Paris. Son prédécesseur, Engelbert I von Berg, avait déjà fait savoir aux chanoines son intention de reconstruire la cathédrale du IX^e siècle en donnant 500 marcs pour son financement et en promettant de verser la même somme annuellement jusqu'à l'achèvement des travaux. Ceux-ci se ralentissant autour de 1300, l'archevêque incite le clergé à user de menaces d'excommunication si les fidèles ne font pas de dons en faveur de la construction. En 1325, on sait que les finances du chantier proviennent en majorité des aumônes et des dons.

L'avancement des travaux de Cologne est remarquablement documenté non seulement en raison de l'existence de sources écrites, mais aussi grâce aux dessins d'architecture dont les plus anciens remontent au 13^e siècle, comme à Strasbourg. Dans le cas de ces deux chantiers, la fréquence de dessins de façade, élévations ou plans ou encore sections transversales partielles, permet de saisir l'importance de cette partie de l'édifice aux yeux du maître d'ouvrage, à la fois comme prouesse architecturale, comme prodige artistique et comme forme symbolique. Plus que n'importe quelle autre partie de l'édifice, la façade est alors l'expression la plus éloquente et la plus aboutie du programme. C'est aussi celle qui affirme le mieux, aux yeux de la bourgeoisie, l'ambition conjointe du clergé et de la laïcité.

L'expression « œuvre Notre-Dame » recouvre à Strasbourg deux entités : la fabrique qui détient des biens et gère les revenus affectés au chantier, et la loge qui regroupe les ouvriers recrutés sur le chantier. Une *fabbrica ecclesiae Argentiniensis* est déjà mentionnée en 1205 : d'abord placée sous l'autorité ecclésiastique, elle passe à la fin du 13^e siècle sous le contrôle du conseil de la ville. L'œuvre possédait notamment deux carrières et des forêts qui étaient directement exploitées pour le chantier. Le conseil de la ville procédait à l'élection des curateurs chargés de vérifier les comptes du receveur de l'œuvre ou *Schaffner*, lui aussi nommé par le conseil. Les rémunérations du maître d'œuvre, en argent et en nature, faisaient de lui la personne la mieux payée du chantier, suivi par les tailleurs de pierre qui, à la différence d'autres chantiers, n'étaient pas payés à la tâche. À côté du maître d'œuvre, le parlier ou appareilleur occupe une place de plus en plus importante à partir de la fin du 13^e siècle : il dirige les ouvriers en l'absence de l'architecte et, surtout, il réalise les gabarits à partir des dessins à échelle réduite. Les statuts du 15^e siècle attestent le rôle éminent joué par le chantier de Strasbourg et la reconnaissance de son statut exceptionnel dans tout le sud de l'Empire. Elle n'était que la confirmation juridique de la place occupée par le monument dans le développement de l'architecture du bassin rhénan, place que l'extraordinaire façade de la cathédrale strasbourgeoise imposait à l'évidence dès les années 1280.

En Italie, l'organisation des chantiers diffère beaucoup de celle que nous rencontrons au nord des Alpes. Celui de Milan n'est certainement pas représentatif de la situation des autres grands centres, mais il est exceptionnellement bien documenté. L'initiative de la construction revient à l'archevêque Antonio da Saluzzo qui était apparenté à Gian Galeazzo Visconti dont la volonté politique de faire de Milan un grand centre artistique l'a, semble-t-il, également incité à substituer à l'emploi de la brique, initialement prévu, celui du marbre. C'est en 1387 qu'il met en place l'administration de la fabrique — la *fabbrica del duomo* — et engage un *ingegnere generale*, autrement dit un maître d'œuvre qui exerçait également la fonction de notaire, Simone da Orsenigo. L'emploi du marbre aura des conséquences sur la structure du bâtiment et le duc aura recours à plusieurs reprises à des expertises qu'il confiera à des architectes venus du Nord des Alpes. La plus célèbre d'entre elles est sans doute celle relative à la faiblesse de la tour de croisée, le *tiburio* : à cette occasion, l'architecte parisien Jean Mignot préconise la destruction des quatre tourelles qui la flanquent. Son avis, contesté par les responsables du chantier, sera confirmé par d'autres experts français. Sur le chantier de Milan se retrouvent aussi bon nombre d'architectes venus de l'Empire : un certain Hans von Farnach, originaire de Rhénanie, dirige une équipe de tailleurs sur le chantier milanais à partir de 1389. Deux ans plus tard il a pour mission de se rendre à Cologne afin de recruter un architecte pour Milan ; accusé par la *fabbrica* d'user d'un décor trop riche, il quitte le chantier pour rejoindre celui de San Petronio à Bologne. Un certain Heinrich III Parler de Gmünd, engagé comme *ingegnere* en décembre 1391, est chargé de réaliser

une maquette en bois destinée à l'exposition, pratique qui semble être davantage attestée en Italie qu'ailleurs. Lui aussi sera victime de l'hostilité des ouvriers milanais, malgré ses grandes connaissances en géométrie, et on le retrouvera sur les chantiers de Bologne et de Pavie.

Le chantier de la cathédrale Santa Maria Assunta d'Orvieto mérite un intérêt tout particulier en raison de son décor sculpté. Des livraisons de marbre sont attestées en 1288, la première pierre étant posée en 1290 par le pape Nicolas IV. On pense que le maître d'œuvre Lorenzo Maitani, mentionné pour la première fois en septembre 1310, a joué un rôle décisif dans la conception à la fois architecturale et plastique de la façade, dont les deux élévations dessinées conservées à *l'opera del duomo* seraient dues à sa main. Si le principe des reliefs narratifs continus, adopté à Orvieto, ne constitue pas une nouveauté — on le rencontre déjà au 13^e siècle en Ombrie, à San Pietro de Spolète —, son traitement atteint dans ce cas une qualité plastique qui apparente ces œuvres à la peinture d'un Simone Martini. Grâce aux travaux de John White, on peut reconstituer assez fidèlement les procédures techniques selon lesquelles les sculpteurs du chantier d'Orvieto ont travaillé. Plusieurs ouvriers ont été visiblement mobilisés par cet ensemble exceptionnel : les différents degrés d'achèvement des reliefs permettent d'affirmer qu'ils étaient exécutés en partie avant, en partie après la pose, et qu'une division rationnelle des tâches correspondait à une spécialisation des sculpteurs.

La formulation de distinctions entre l'ancien et le moderne n'est pas rare au Moyen Âge. Afin de caractériser la singularité des chapiteaux exécutés par Guillaume de Sens en 1174-78, Gervaise de Canterbury dit qu'ils sont taillés au ciseau, alors que ceux de l'époque antérieure semblent taillés à la hache. Les chantiers de construction offraient un cadre privilégié en vue de telles observations, permettant de porter une attention aussi immédiate au travail manuel et aux possibilités esthétiques propres aux outils. Dans un pays comme l'Angleterre où la main d'œuvre était particulièrement mobile, la cour elle-même, la noblesse et le clergé épiscopal étant itinérants et ne suscitant que rarement des emplois permanents, le chantier en activité mobilisait pour un temps donné les métiers que liait entre eux, comme le soulignent les *Constitutions* du 14^e siècle, l'importance du savoir géométrique. La terminologie en usage sur les chantiers anglais n'est pas conforme à celle que nous connaissons sur le continent. La situation des chantiers anglais est intéressante parce qu'elle offre des cas d'espèces que nous ne rencontrons pas en France ou dans l'Empire. Ainsi par exemple, l'évêque de Winchester William of Wykeham, (1367-1404) : d'origine roturière, il est d'abord secrétaire du roi, gardien du sceau royal, chancelier. En 1367 il succède à Édington à la tête de l'évêché de Winchester, dont il reconstruit la nef à l'aide de ses propres deniers. Sous Édouard III, il est *supervisor* des constructions royales, en particulier de la construction de Windsor Castle (1356-61). Le terme de *supervisor* désignait le surveillant, le responsable de fabrique, le clerc chargé des œuvres. William of Wykeham a fondé le New College d'Oxford (1379) et

Winchester College (1382 — sans doute la plus grande et la mieux dotée des écoles de l'Europe occidentale). Contrairement à ce qu'on a quelquefois affirmé, il n'a sans doute pas été architecte lui-même, mais il détenait une grande compétence dans ce domaine. L'architecte de ces deux fondations qui sont les modèles des futurs collèges de Henry VI — Eton et King's College, Cambridge — devait être William Wynford. On sait par les textes que William of Wykeham discutait très souvent avec ses architectes William Wynford, Henry Yevele et son charpentier Hugh Herland, auteur de Westminster Hall sous Richard II.

Un exemple de chantier bien étudié récemment est celui de la cathédrale de Salisbury. L'existence de cette cathédrale résulte du transfert de celle de Old Sarum et par conséquent, il n'y avait pas d'édifice antérieur déterminant d'une manière ou d'une autre le plan de la nouvelle construction. C'est autour de 1220, au même moment qu'Amiens, que commencent les travaux qui seront menés à bien en 40 années environ. Le schéma de la façade est proche de celui de la cathédrale de Wells (consacrée en 1239) : même emploi du marbre de Purbeck, même disposition des coursières et du porche saillant de la nef. L'évêque, le chapitre et son doyen ont été directement impliqués dans la construction pour laquelle on aurait, selon Mathieu Paris, cherché des ouvriers très loin. Il est fait mention d'un *cementarius* nommé Nicholas of Ely qui reçoit de l'évêque un terrain à l'est du cloître. Le recteur de fabrique, Élias of Dereham, bénéficie d'une prébende. En 1220, il est mentionné comme l'*incomparabilis artifex* de la châsse reliquaire de saint Thomas Becket, mais sa responsabilité précise dans la conception de la façade n'est pas connue. Les travaux de cette façade se sont étendus sur une dizaine d'années et l'on peut constater la parfaite connaissance qu'avaient les ouvriers du matériau qu'ils employaient — un grès gris pour les moulures les plus exposées, du marbre de Purbeck pour les bases, les chapiteaux et les tailloirs. On peut vérifier en outre la présence de deux types de maçons : ceux qui sont spécialisés dans la coupe et ceux chargés de la pose. On a pu constater que beaucoup de pierres taillées ont été achevées après la pose.

De telles observations prouvent une nouvelle fois que l'étude des chantiers, quelle que soit la richesse des sources documentaires écrites, ne mène à des constats relatifs au travail et à son organisation, qu'après un examen attentif du monument, l'étude micro-archéologique du bâti.

2. Séminaire : *L'histoire de l'Histoire de l'art en France (3^e partie)*

Cette troisième année a été consacrée au 18^e siècle. L'introduction a permis au professeur Recht de rappeler combien l'organisation centrale des arts a favorisé dans la France du 17^e siècle la mise en place d'un discours émanant des artistes eux-mêmes, soucieux de codifier tout un savoir à la fois pratique et théorique. En même temps, une autre forme de discours sur l'art est élaborée, destinée cette fois aux curieux auxquels on apprend en quelque sorte à acquérir un regard critique et à parler peinture. Enfin, on oublie souvent qu'une troisième

voie fut ouverte dès le début du siècle en Italie, celle de la tradition des antiquaires qui se tournent non pas vers l'art antique mais vers l'art paléochrétien et médiéval. C'est ce troisième ordre d'intérêt qui est véritablement à l'origine de l'« histoire » de l'art, c'est-à-dire de l'établissement d'une série continue. Mais associée aux méthodes et aux concepts forgés pour les curieux, elle a pu se dégager de l'histoire et revendiquer sa propre légitimité scientifique.

L'exposé de Monsieur Raphaël Rosenberg, du 2 avril, a porté sur *Création d'un critère d'analyse pour l'histoire de l'art : la réflexion sur la composition de tableaux de Roger de Piles à Baldassare Orsini*. Du Fresnoy et De Piles sont les premiers à donner une définition explicite du concept de composition de l'ensemble d'un tableau. Ce concept est popularisé au cours du 18^e siècle entre autres par Caylus, Laugier et Diderot en France, par Richardson (père) et Reynolds en Angleterre, par Hagedorn en Allemagne et — en Italie — par Orsini, auteur du tout premier traité sur la composition picturale, le *Saggio sulla composizione della pittura* (1784), et inventeur du schéma d'analyse de composition, devenu un instrument privilégié des historiens de l'art au 20^e siècle. Le terme « composition » acquiert au 18^e siècle le sens de principe d'organisation plastique de l'espace et de la surface du tableau et sa nécessité est justifiée par une psychologie de la perception visuelle (mouvement et repos de l'œil). Au cours du siècle, ce concept devient une catégorie fondamentale de l'analyse des œuvres. L'on s'en sert d'une part pour juger la qualité des tableaux, et de l'autre pour établir des critères « stylistiques » permettant de caractériser les peintres et les écoles de peinture.

Le séminaire du 9 avril fut consacré à un exposé de Madame Jacqueline Lichtenstein : *Naissance de la critique et de l'esthétique au 18^e siècle ou comment le discours sur l'art échappe aux artistes*. La théorie de l'art telle qu'elle s'était développée en France au 17^e siècle, notamment dans les conférences académiques, était avant tout une théorie d'artiste, inséparable donc d'une pratique artistique qui la fondait et l'exemplifiait tout à la fois. Or l'un des faits sans doute les plus saillants de la transformation qui affecte la réflexion sur l'art au 18^e siècle en France, est l'émergence d'un discours qui ne naît pas lui-même d'une pratique et ne vise pas une pratique : celui des amateurs et celui des critiques. Si les amateurs, an apparence, ne remettent pas véritablement en cause l'autorité de ceux que Du Bos appelle « les gens des métier », puisqu'ils continuent à invoquer cette autorité pour justifier leurs propres jugements, il n'en va pas de même des critiques comme La Font de Saint-Yenne ou Diderot qui revendiquent le droit de juger sans être eux-mêmes amateur ni artiste.

Cette transformation du discours sur l'art — qui a suscité bien des résistances — est inséparable de la nouvelle orientation donnée à la problématique du goût qui tend à privilégier le sentiment, donc la subjectivité. Mais c'est véritablement en Allemagne, avec la naissance de l'esthétique comme discipline philosophique, que cette transformation s'accomplira sous la forme d'une rupture avec tous les régimes précédents de discours. Le point de vue de l'esthétique

n'est ni celui de l'artiste, ni celui de l'amateur ni celui du critique, qui appartiennent tous, à un degré ou à un autre, à ce qu'on appelle le « monde de l'art ». Pour la première fois est légitimé le point de vue d'un sujet posé comme étranger au « monde de l'art ».

De l'écriture d'une impossible Histoire. Les peintres du Nord et la critique française, d'André Félibien à Jean-Baptiste Lebrun, était le sujet de l'exposé de Monsieur Mickaël Szanto, le 30 avril. On sait l'immense fortune de la peinture du Nord à Paris dans la seconde moitié du 18^e siècle : les tableaux flamands et hollandais du Siècle d'Or remplissent alors les pages des catalogues de ventes, comme les murs des principaux cabinets. Pourtant, lors des festivités révolutionnaires en l'honneur des arts, l'État ne se soucia guère d'en consacrer la gloire. Ce passable désintéressé, qui tranche avec les louanges républicaines de l'art italien, n'est peut-être pas sans s'expliquer : la peinture du Nord semble avoir toujours entretenu une relation de crise avec le politique. Crise en 1677 alors que le duc de Richelieu constituait à grand bruit une collection de Rubens, au mépris du goût défendu par l'administration royale, crise encore, plus d'un siècle plus tard, quand le marchand Le Brun chercha à imposer, pour le nouveau Muséum, un accrochage par école (et non pas « éclectique »), donnant ainsi une place à l'art du Nord.

Ces deux polémiques semblent concerner des problèmes fort éloignés : la première est avant tout une querelle esthétique à propos des rôles respectifs du dessin et de la couleur dans la définition de la peinture ; la seconde regarde le principe de présentation des tableaux dans un musée public. Pourtant, aussi différentes puissent-elles paraître, il semble que ces deux crises procèdent pour une part d'un même enjeu : la place de la peinture du Nord dans l'« histoire » des arts en France. Au travers d'une analyse des discours développés sur la peinture du Nord au 18^e siècle, M. Szanto a voulu montrer en quoi la querelle « rubéniste » a influé sur les conditions d'écriture de l'histoire de l'art en France.

Le 7 mai, le professeur Pascal Griener a traité de *Esthétique et histoire de l'art militante. Johann Georg Sulzer (1720-1779), de Berlin à Paris*. L'exposé a porté sur l'enjeu des relations étroites qui se tissent entre la théorie de l'art et l'histoire de l'art à l'époque des Lumières. Sulzer, écrivain d'art suisse qui vécut à Berlin, ambitionna d'assigner une fonction politique et sociale à l'artiste. Celui-ci doit éduquer la société, et renforcer sa cohérence. Dans le cadre d'une telle théorie, l'esthétique est curieusement définie comme l'art d'influer sur le peuple à l'aide des sens. Sulzer invoque l'exemple de la Grèce antique ; dans ce dessein il instrumentalise l'*Histoire de l'art chez les Anciens* (1764) de Johann Joachim Winckelmann, au terme d'une lecture totalement réductrice, toute asservie à son propos réformiste.

Madame Geneviève Bresc-Bautier consacra le séminaire du 14 mai à un exposé sur *Léon Dufourny découvreur de l'art sicilien (1789-1792)*. En juillet 1789, l'architecte Léon Dufourny débarque pour la seconde fois à Palerme. Il a fait un

« grand tour », a parcouru l'Italie de la Dalmatie à Naples, et a déjà effectué le voyage classique de la Sicile et de ses temples. Partout, accompagné de son dessinateur, Félix, il a relevé des monuments, antiques surtout, mais dont certains, tels Spalato, serviront à illustrer bien plus tard le recueil de Séroux d'Agincourt. Le voici donc qui s'arrête à Palerme, s'y installe jusqu'à ce que le gouvernement napolitain l'en expulse avec les autres français en 1793 lorsque se déclare la guerre contre la France. La raison de son séjour est la construction de l'École de Botanique, le premier bâtiment dorique de Sicile, un manifeste du néoclassicisme en terre baroque. Mais parallèlement l'architecte participe à la vie intellectuelle et politique du vice royaume alors que les réformateurs sont à l'œuvre. Lié au milieu de l'université degli Studi, des auteurs des projets de réforme agraire, des Francs-maçons du gouvernement, il sera le meilleur observateur de cette société des Lumières en lutte contre les prérogatives du clergé et les abus de l'aristocratie et qui, tentée par les modèles anglais et français, sera vaincue par la reprise en main autoritaire des Bourbons.

Dans ce contexte politique, ce tenant du néoclassicisme va observer, faire dessiner et analyser non seulement, comme tous les voyageurs, les vestiges antiques, mais aussi ceux du Moyen Âge et de la Renaissance. Grand admirateur des mosaïques byzantines de Monreale ou de la chapelle palatine, en qui il voit la correction du dessin, il va découvrir les châteaux « arabes », c'est-à-dire arabo-normands, la Ziza, la Favara, et l'architecture religieuse. C'est lui qui va sélectionner pour Séroux d'Agincourt le chandelier pascal de la chapelle palatine, mais aussi un polyptyque du 15^e siècle (qu'il croit du 13^e). Son goût pour l'architecture « arabesque » découle en partie de sa connivence avec l'abbé Vella, professeur d'arabe à l'université, auteur d'un faux monumental sur les origines arabes de la Sicile. Cette période de l'histoire est alors pour les réformateurs, un âge d'or politique et économique. Frère d'un jacobin, grand pourfendeur du baroque, de l'Église, de la religiosité méditerranéenne et de l'aristocratie, l'art arabe (le byzantin et le gothique qu'il lui associe parfois) lui apparaît comme un moment de grâce, une sorte de pureté originelle.

De retour en France, Dufourny sera administrateur du Muséum central des arts, puis conservateur des peintures, professeur d'architecture et créateur du musée d'architecture. Il est possible que ce soit sous son influence qu'Alexandre Lenoir qualifiera d'« arabesques » les monuments gothiques du musée des Monuments français.

Le 28 mai, le dernier séminaire fut consacré par Madame Daniela Gallo à Gori, *Winckelmann, E.Q. Visconti : catalogue et histoire(s) de la sculpture antique*. Trois savants d'origine différente : l'un, Francesco Gori (1691-1757), Florentin et homme d'église ; un Allemand luthérien converti au catholicisme : Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) ; le troisième, Ennio Quirino Visconti (1751-1818), romain, abbé et cardinal manqué. Trois générations différentes qui symbolisent trois moments précis du parcours de la science antiquaire, telle qu'elle se pratiquait entre Rome et Florence au 18^e siècle.

Les travaux de Gori s'inscrivent encore dans une tradition érudite qui conçoit l'étude de l'œuvre d'art antique comme une série de notices en latin imprimées en regard des images gravées, dont la fidélité est souvent discutable. L'objet est analysé comme une entité indépendante : dans les pages de son *Museum Florentinum* (Florence, 1734-40, six volumes), l'antiquaire florentin ne s'essaie à aucune datation et n'introduit pas les pierres gravées et les statues dans une séquence temporelle. Il lui suffit de prendre position dans les catégories du faux et de l'authentique. L'essentiel de ses efforts est dévolu à l'explication iconographique, mais place est également faite aux signatures éventuelles et aux avis de ceux qui ont déjà écrit sur ces antiques de Florence, surtout lorsque ces commentaires concernent la qualité artistique de l'œuvre en question.

Bien plus articulée est l'analyse de Visconti qui, dans ses volumes du *Museo Pio Clementino descritto e illustrato* (7 tomes parus à Rome entre 1782 et 1807) — et donc dans le même genre du catalogue illustré —, fonde sa démarche sur des analogies et des différences, où règne un doute salutaire. Le musée que Giovanni Battista Visconti et ses fils Ennio Quirino et Filippo Aurelio réalisèrent au Vatican sous les pontificats de Clément XIV et de Pie VI — c'est-à-dire entre 1772 et 1796 environ —, était le résultat de choix ciblés : il ne s'agissait ni d'une vieille collection princière remise au goût du jour — exception faite pour les sculptures du Belvédère —, ni de collections particulières achetées en entier. Chaque pièce nouvelle repérée chez des particuliers, dans les ateliers des sculpteurs, des restaurateurs ou dans les fouilles, avait été acquise pour enrichir et varier le répertoire visuel de la sculpture antique gréco-romaine. Un bon antiquaire, écrit en effet Ennio Quirino Visconti dans le 3^e tome de son catalogue, doit avoir de l'expérience et un esprit critique suffisamment aiguisé pour pouvoir repérer tous ces détails qui font l'unicité d'une pièce.

Entre ces deux expériences, celle de Gori et celle de Visconti, étroitement liées à l'histoire de deux des plus célèbres musées du 18^e siècle, il y avait eu l'*Histoire de l'art dans l'Antiquité* de Winckelmann, rédigée à Rome mais parue à Dresde en 1764. Ce livre est non seulement la première histoire de l'art par le style, mais encore une histoire de l'art antique de la Méditerranée et un guide des œuvres antiques les plus intéressantes que l'on pouvait voir à Rome, Naples et Florence au début des années 1760. La subjectivité de l'auteur y est très présente : le genre de la synthèse le rendait possible. En revanche, le répertoire sur lequel se fonde cette démonstration de Winckelmann n'est pas bien différent de celui dont disposait Gori : des pierres gravées, des monnaies, des objets de bronze, des statues et quelques reliefs, auxquels viennent s'ajouter les peintures et quelques mosaïques. Tout est passé au crible des instruments typiques de l'*antiquaria*, les textes antiques et les inscriptions. Ce qui change, nous l'avons dit, est le regard de l'auteur, qui établit désormais des hiérarchies — et une chronologie — fondées sur les différences stylistiques. Conséquence d'un dialogue intense entre l'antiquaire, Winckelmann et les artistes — Oeser,

Wiedewelt et, surtout, Mengs —, cette histoire de l'art antique devint un point de repère très important pour les choix des conservateurs du nouveau musée Pio Clementino.

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

Responsabilités scientifiques nouvelles depuis 2002 :

— Par décret du Ministre de la Culture, nommé membre de la commission d'achat de l'établissement public du Louvre.

— Par décret du Ministre de l'Éducation Nationale et de la Recherche, nommé membre du conseil scientifique de l'École nationale des Chartes.

— Par décret du Ministre de la Culture, nommé membre du conseil scientifique de l'École du Louvre.

Responsabilités éditoriales :

— Membre du comité de rédaction d'*Arte médiévale*, 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.

— Directeur de la *Revue de l'art*, CNRS, Paris.

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

— Président du conseil scientifique du *Dictionnaire des historiens de l'art français* édité par les éditions Honoré Champion et l'INHA.

Participation à des colloques et conférences :

— Direction scientifique (avec Alain Berthoz) du Symposium du Collège de France consacré aux *Espaces de l'homme*, 14-15 octobre 2003.

— « L'espace : une hypothèse de l'analyse architecturale », communication au symposium (*id.*).

— « Ludovic Vitet, Prosper Mérimée und das mittelalterliche Frankreich », *Stil und Funktion im Mittelalter. Internationales Kolloquium anlässlich des 60. Geburtstages von Robert Suckale*, 1^{er} novembre 2003, Technische Universität Berlin.

— *Hommage à Jean Hubert*, journée organisée par les Archives départementales de Melun, 20 novembre 2003 (le professeur y représentait l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

— « Hommage à Prosper Mérimée : la naissance des monuments historiques », discours d'ouverture lors de la rentrée solennelle de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris, 28 novembre 2003.

— Journées d'études consacrées aux examens de laboratoire du retable d'Issenheim de Grunewald, Musée d'Unterlinden Colmar et Karlsruhe, 4-5 décembre 2003.

— « L'authentique, le faux et le décret de l'interprétation », communication au colloque organisé par le musée du Louvre sur le thème *De main de maître : L'artiste et le faux*, 29-30 avril 2004.

— Président de séance au colloque Henri Focillon organisé par l'INHA et l'université de Lyon 2, les 12 et 13 mars 2004.

— Direction scientifique du colloque *L'histoire de l'histoire de l'art en France au 19^e siècle*, co-organisé par l'Institut National d'Histoire de l'art et le Collège de France, 2-5 juin 2004.

— Membre du conseil scientifique des XXIV^e Rencontres de l'École du Louvre sur « La création artistique en France autour de 1400 », 7-9 juillet, Paris et Dijon.

Ouvrages :

— *L'objet de l'histoire de l'art*, Leçons inaugurales du Collège de France, Paris, Fayard, 2003.

— *Le monde des cathédrales*. Cycle de conférences organisé du 6 janvier au 24 février 2000 par le musée du Louvre sous la direction scientifique de Roland Recht, Paris, La Documentation française, 2003.

— *Victor Hugo et le débat patrimonial*. Actes du colloque organisé par l'Institut national du patrimoine sous la direction de Roland Recht, Paris, maison de l'Unesco 5-6 décembre 2002, Paris, Somogy, 2003.

Articles :

— « La philosophie du patrimoine », introduction à *Victor Hugo (...)*, ouvr. cité, p. 9-19.

— « Le monde des cathédrales et ses explorateurs. Une orientation bibliographique (1973-2003) », dans *Le monde des cathédrales (...)*, ouvr. cité, p. 191-229.

— « Éditorial : Histoire de l'art et photographie », *Revue de l'Art*, 141-2003/3, p. 5-8.

— « Pierre Andlauer ou l'art de collectionner », préface, (catalogue d'exposition) *Pierre Andlauer. Passion africaine*, musée du Florival Théodore Deck, Guebwiller, automne 2003, p. 3-6.

— « Buren sur Ryman, Moritz sur Winckelmann : la critique constitutive de l'histoire de l'art », *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Actes du colloque organisé par Olivier Bonfait, Collection Histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, Rome, 2004, p. 285-294.

— « Henri Focillon, Rome et Piranèse. Portrait du poète sous le signe de Saturne », (catalogue d'exposition) *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, musée de Lyon, Paris, 2004, p. 55-67.

— « Éditorial : Le dessin aujourd'hui : de l'âge des répertoires à l'âge de l'interprétation », *Revue de l'Art*, 143-2004/1, p. 4-7 (en collaboration avec A. Mérot et F. Viatte).

— « Fragments pour Claire Roudenko-Bertin », (catalogue de l'exposition) *Claire Roudenko-Bertin*, Capc Bordeaux, mai-août 2004.

— « L'élimination du chapiteau à l'époque gothique : vers un "6^e ordre" » d'architecture ? », *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes rendus des séances de l'année 2002 juillet-octobre*, fascicule 3, Paris 2004, p. 1019-1039.

Responsabilités universitaires :

— Président du jury de la thèse de M^{lle} Isabelle Isnard, Étude architecturale de l'abbatiale de la Trinité de Vendôme : le chantier gothique, Paris IV, le jeudi 11 décembre 2003.

— Rapporteur de la thèse de M^{lle} Anne Vuillemard, La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du 21^e siècle, université Marc Bloch-Strasbourg, le mardi 16 décembre 2003.

— Rapporteur de la thèse de M. Christophe Georgel, Architecture, espace et représentation en Lorraine à la Renaissance (1500-1550), université Marc Bloch-Strasbourg, le mercredi 26 mai 2004.

— Jury de soutenance en vue de l'Habilitation à diriger des recherches de M^{me} Élisabeth Décultot, Histoire du discours sur l'art. France-Allemagne, 1750-1850, Paris VIII, le vendredi 14 mai 2004.

Presse :

Émissions de France Culture : Les espaces de l'homme, le 19 janvier 2004 ; Ateliers de l'Histoire consacrés au patrimoine monumental, le 8 mars 2004 ; Travaux publics (Jean Lebrun) sur La légende dorée de Jacques de Voragine, le 20 mai 2004.

Depuis novembre 2003, Chronique mensuelle dans le *Journal des Arts*.

Sous le titre « La leçon d'art de Roland Recht », chronique trimestrielle dans *Saisons d'Alsace*.

Distinctions :

Le samedi 31 janvier 2004 le professeur s'est vu remettre dans le grand salon de la Sorbonne son épée d'académicien des mains de M. Jean-Pierre Babelon, de l'Institut. Ont rendu hommage au récipiendaire : M^{me} Fabienne Joubert, MM. Jean-Pierre Babelon, Henry-Claude Cousseau, François-René Martin, Willibald Sauerländer.

Par un décret du 14 mai 2004, le professeur a été nommé Officier de l'ordre national du Mérite.

PROFESSEUR INVITÉ

Du 27 mai au 17 juin 2004, le professeur Pascal Griener, de l'université de Neuchâtel, a prononcé quatre conférences sur le thème : *Théories et pratiques*

de l'histoire de l'art au siècle des Lumières (1. L'Histoire expérimentale de l'art et son objet ; 2. La connoisseurship, entre le visible et l'invisible ; 3. L'histoire de l'art dans son livre. I. L'illustration ; 4. L'histoire de l'art dans son livre. II. La culture du fac-similé).

ACTIVITÉS DE LA CHAIRE

Madame Corinne Maisant, assistante de recherche, est chargée régulièrement de recherches documentaires relatives aux cours et à la préparation, avec les intervenants successifs, des séminaires. M^{me} Maisant a assisté le professeur dans la conception et l'organisation du colloque sur « L'histoire de l'histoire de l'art en France au 19^e siècle ». Elle assure par ailleurs la mise au point éditoriale des actes du symposium sur « Les espaces de l'homme ».

Monsieur Francesco Solinas, maître de conférences, a publié :

— Contributions au catalogue de l'exposition *Kleine Prinzen. Bildnisse aus der Sammlung Jakober*, Bonn 2003-04, *passim*.

— Florilego Biellese, introduction à *Fiori Cinque secoli di pittura fioreale*, Rome 2004.

— La Pittura filosofica e la Nascita della « stile Barberini », dans *Estetica Barocca*, actes du colloque de la Bibliotheca Hertziana et de l'Accademia dei Lincei, Rome 2004.

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