

Histoire de l'art européen médiéval et moderne

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

1. Cours : Les arts de cour vers 1400

Une collection royale n'est pas un ensemble figé, conservé et réservé à la délectation du souverain et de son entourage. C'est une réunion d'objets dont la plupart sont utilitaires, et qui sont mentionnés dans les inventaires — le festin représenté dans la miniature fameuse des *Grandes Chroniques* de Charles V, montre une partie de la vaisselle d'apparat. Mais nous ne conservons que bien peu d'œuvres issues de ces ensembles. La plupart de celles qui ont appartenu à Charles V par exemple, ont disparu. Il possédait les plus belles pièces d'autres collections princières que le souverain avait récupérées, notamment par héritage — ainsi les livres provenant de la reine Ingeburge, de Louis IX, mais aussi de Jeanne d'Évreux ou de Jeanne de Bourgogne. De tels mouvements rendent délicate, voire impossible, toute tentative de datation des objets qui composent la collection royale. On aimait aussi mettre au goût du jour des objets anciens : un camée comme le Taureau furieux du cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, cité dans l'inventaire royal de 1380, porte une image de Jupiter du I^{er} siècle après J.-C. à laquelle le roi fait ajouter des inscriptions tirées des Évangiles.

De telles observations rendent tout aussi périlleuse la tentative d'assigner des caractères esthétiques spécifiques à ce qu'on appelle un « art de cour ». Certes, une haute exigence artistique prévaut dans l'entourage immédiat des princes qui ont attaché leur nom à de grandes commandes : pour le livre, on peut citer Charles V, Jean de Berry et Venceslas de Luxembourg. Mais cette exigence ne crée pas une cohérence suffisante pour que se dégage une véritable unité. Une certaine préciosité, un haut degré de raffinement de la forme, un intérêt appuyé pour le monde profane et l'idéal courtois, voilà autant de caractères propres à un art dit de cour, mais manque, la plupart du temps, une correspondance entre tous les aspects de la culture. La notion de cour doit aussi recouvrir ce tissu d'affinités qui lie entre eux les princes qui « s'entrecopient ». À l'occasion de

la commande de la tenture de l'Apocalypse, Louis I d'Anjou demande à son frère le roi Charles V le prêt d'un manuscrit enluminé du XIII^e siècle afin que son peintre Jean Bondol puisse s'en inspirer pour ses cartons. Une partie de l'enseignement de cette année fut donc consacrée à un examen critique de la notion de cour, une autre à celui des environs de 1400.

Bien que dès 1962, une grande manifestation placée sous l'égide du Conseil de l'Europe fût organisée à Vienne — qui portait précisément le titre *L'art en Europe autour de 1400* — il a fallu attendre encore de longues années pour que la France manifestât son intérêt pour cette époque. Ce fut d'abord l'exposition de 1981 intitulée *Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V, puis L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, montrée en 1998. Tout récemment on a célébré à Paris, à Bourges, à Dijon l'expression artistique d'une des périodes les plus brillantes de l'art occidental, entre 1380 et 1420. Il convient de noter que depuis que Louis Courajod l'a célébré avec lyrisme à l'École du Louvre vers 1890, le « courant international », comme il l'appelait, est considéré comme un tournant dans le développement artistique de l'Occident médiéval, bien davantage encore que 1200 ou l'An Mil. Avec lui, Courajod fête le « retour à la nature ». Mais curieusement, les historiens de l'art en France ont négligé le XIV^e siècle dans son ensemble, au profit des environs de 1400 d'une part, et du XIII^e, considéré, avec des raisons tout aussi valables que dignes d'être nuancées, comme l'apogée du gothique « rayonnant », c'est-à-dire d'une sorte de phase classique. Courajod a d'ailleurs emprunté aux sciences naturelles l'interprétation « évolutionniste » de l'art gothique en France : « L'art gothique de la fin du XII^e s., l'art gothique du XIII^e et les premières années du XIV^e, s'est exactement développé à la manière des plantes qui partent d'un cotylédon gonflé et engourdi pour arriver aux frondaisons les plus abondantes, les plus déliées, les plus subtiles, en tirant tout d'elles-mêmes, en extrayant tout du germe minuscule qui, virtuellement, les contenait, elles et leurs plus gracieux développements. »

Seules les figures dominantes de ce siècle XIV^e ont retenu l'attention : pour ne parler que de la sculpture, celles de Jean de Liège ou d'André Beauneveu, celle de Claus Sluter qui le conclue d'une façon magistrale. Il s'agissait avant tout de fortes personnalités dont on cherchait à cerner le style et la production. En France, il a fallu le panorama impressionnant qu'offrent les grandes expositions pour que l'art au temps de Charles V, de Philippe le Bel et de ses fils, ou encore le Paris de Charles V puissent être examinés plus attentivement, avec le regret que ces célébrations réitéraient finalement l'historiographie voltairienne — « le siècle de Louis XIV », tout comme Michelet parlait déjà du « siècle de Charles le Sage » à propos du « premier roi moderne », Charles V. Une intéressante exposition présentée à Baltimore en 1962, faisait cependant remarquer que le gothique international non seulement commençait déjà en 1360 mais était précédé par d'amples manifestations encore plus anciennes.

Car le XIV^e siècle demeurait, en France, *terra incognata*. À son propos, Ernest Renan déplorait l'existence d'un « goût dégradé » à une époque où « le catholi-

cisme français a déjà sa nuance triste et austère ». Encore en 1998, l'un des organisateurs du colloque consacré à *L'art à l'époque de Philippe le Bel*, reconnaissait que cette manifestation était enfin l'occasion de se pencher sur ce siècle sur lequel il y avait eu jusque-là si peu d'études. Les environs de 1400 étaient jugés soit comme une période de décadence, soit comme le début des temps modernes. Ce modèle historiographique est encore bien souvent à l'œuvre chez les historiens de l'art. Il est vrai que la vision d'une période avant tout endeuillée par les épidémies et qui voit émerger le sentiment de la mélancolie, que décrit Huizinga dans son fameux *Automne du Moyen Âge*, permet de mettre l'accent sur les transi ou les danses macabres ; mais il existe à la même époque un lyrisme vital, pourrait-on dire, qui oppose à ce climat dramatique un sentiment religieux revigoré et un goût pour la nature dans ses manifestations les plus chatoyantes.

On a le sentiment que vers 1400 viennent se cristalliser dans les arts figurés qui les restituent avec une grande fidélité, les scénographies, les personnages, les gestes et les comportements de la société aristocratique. Toute la culture courtoise, l'exaltation de vertus propres à l'aristocratie et l'ambition que manifeste peu à peu le patriciat de rivaliser avec elle, mènent à ce qu'on pourrait appeler un enchantement par l'art. Les qualités du rang sont exprimées bien avant l'avènement du gothique international, comme le montrent ces vers de Guillaume de Machaut :

*« Son biau maintieng, son venir, son aller,
 Son gentil corps, son gracieus parler,
 Son noble port, son plaisant regarder,
 Et son viaire (visage)
 Qui tant estoit dous, humble et debonnaire
 Que de toile biauté fu l'exemplaire. »*

On a pu dire qu'on assiste à un système en cascade qui mène du souverain puis de ses seigneurs à la noblesse, aux hauts fonctionnaires, puis au patriciat urbain, plus tard vers une classe nouvelle d'intellectuels, de médecins, de juristes et de savants ; que la bourgeoisie va peu à peu imiter les gestes et les comportements adoptés par l'aristocratie ; qu'on arrive à la fin de ce style international lorsque la bourgeoisie rejette le manteau à brocarts, lorsqu'elle a trouvé les gestes qui correspondent à ses sentiments propres. Par ailleurs, l'éducation dogmatique nécessaire à la compréhension des grands programmes des cathédrales — ne serait-ce que dans les grandes lignes — n'est plus accessible à la bourgeoisie. Mais celle-ci n'est pas inculte pour autant : elle se tourne vers de nouveaux intérêts, ce qui se vérifie dans la production de nouveaux livres. La deuxième moitié du XIV^e siècle voit se former une sorte de première République des Lettres, dominée par la figure de Pétrarque à Avignon.

Il est du devoir de l'histoire de l'art d'opérer une lecture fine des œuvres d'art figuré de cette époque pour y déceler ce qui, dans l'ordre de la représentation, relève d'une prise en compte des codes de la société de cour et ce qui, par

ailleurs, relèverait d'une tradition figurative qui informe en quelque sorte l'ensemble du système de représentation. Ce distinguo qui peut paraître banal, ne l'est pas car aucune époque, avant les alentours de 1400, n'a, à ce point, considéré l'œuvre d'art comme une fin en soi. Gerhard Schmidt a étudié cette question dans le cadre de l'« *émergence d'un nouveau style figuré en Angleterre* » au début du XIV^e siècle. Il signale dans certaines enluminures de la *Bible moralisée* destinée à Jean le Bon, de peu antérieures à 1350, la rencontre entre une certaine conception du corps humain et une manière « *italienne* » d'énoncer la relation entre le volume du corps, les actions et l'espace dans lesquels il se meut. Ce style nouveau, que l'on voit aussi dans le vitrail du Nord de la France — par exemple à la Vierge de l'Annonciation des environs de 1325 à Saint-Ouen de Rouen — ne résulte pas simplement de changements qui affectent autour de 1340 la mode vestimentaire, comme l'a souligné Fernand Braudel. Ces changements, tout comme ceux qui concernent le style de ces images, trahissent des modifications plus profondes de l'existence humaine. Autour de 1340, poursuit Schmidt, une nouvelle sentimentalité accompagne une montée de l'individualisme et de l'introspection.

C'est en Angleterre que l'on rencontre pour la première fois un style qui se manifeste par une affectation dans les comportements : l'extravagance du Roi David dans le *Psautier de Peterborough* (Bruxelles, Bibl. Royale, Ms 9961-62), peint autour de 1300, est comparable à celle d'un prophète de la *Bible de Kremsmünster* (Stiftsbibliothek, Mss 351-4). Le nouveau style affecte également la sculpture anglaise comme en atteste l'effigie funéraire de John of Eltham à Westminster Abbey (mort en 1337). Il semble que les premières régions contaminées par ces innovations soient la France du nord et la Flandre, puis un courant va traverser progressivement l'Allemagne en direction de l'Autriche, la France en direction de Naples. Les sculptures réalisées sur le chantier de Saint-Étienne de Vienne (Autriche) dans les années 1360 révèlent ce style outré et la figure de Charles IV (?) peut être aisément rapprochée des rois aux jambes croisées de la façade d'Exeter (pas après 1350). Mais ce ne sont pas seulement les gestes et les mouvements du corps qui reçoivent un traitement spécifique : les figures toutes entières « rayonnent » d'une énergie remarquable, qui imprime à l'espace d'une niche ou d'un cadre des limites précises. Schmidt parle à propos de ce phénomène de « *spatial aura of limited extension* ». Si les modèles d'illusionnisme spatial sont bien empruntés à l'Italie du Trecento, on assiste en même temps à un renversement de leur emploi : alors qu'en Italie, l'espace est préalable à la figure, dans le Nord, le « nouveau style » modèle l'espace à partir de la figure.

En réalité, il conviendrait de remonter plus haut dans le temps, et de rattacher à certaines orientations formelles que nous avons évoquées au cours du XIV^e siècle, des monuments de l'art roman — on peut penser à Moissac ou à Autun —, voire des époques ottonienne et carolingienne. Ce caractère introverti et cette tension à l'œuvre entre le volume sculpté et l'espace qui l'entoure et

qu'il contribue à générer, ne sont-ils pas visibles, *mutatis mutandis*, dans le Portail Royal de Chartres ?

Il faut aussi accorder à la philosophie d'un Duns Scot l'attention qu'elle mérite : elle permet de saisir le contexte intellectuel dans lequel de telles œuvres ont pu être produites. Dans sa théorie du Beau, l'individuel (*hecceitas*) devient central. La beauté repose sur la forme particulière mais aussi sur la convergence des parties qui composent le tout afin de produire l'effet. Le Beau éveille l'âme à la conscience et sa contemplation désintéressée fait naître le sentiment de la liberté. Chez Occam, la source exclusive du savoir de l'homme se trouve dans son expérience du monde. On a le sentiment que la participation de l'homme à la vie universelle s'impose comme un modèle pour l'art : elle se traduit par une attention portée aux détails que le peintre saisit pour en faire un spectacle ou un récit plein de saveur. La production de l'effet, c'est-à-dire le souci de ce qui va lier finalement le peintre à son destinataire par l'intermédiaire de l'œuvre, figure au cœur de la théorie « esthétique » des Victorins.

Une bonne partie du cours a été consacrée à l'étude du costume. Si l'art vestimentaire joue effectivement un rôle de plus en plus important à partir du milieu du XIV^e siècle, déjà au XIII^e nous avons des indices de la tendance de certaines catégories sociales à abuser de parures ostentatoires. À Bologne, on interdit en 1294 les voiles rehaussés de fils d'or, les longues traînes et les broderies précieuses. Villani évoque les décrets qui, en 1324, veulent mettre fin à l'abus de coiffures excentriques ; selon l'historien, c'est la Peste noire qui aurait entraîné une fuite dans la jouissance immédiate : les servantes se parent des habits de leurs maîtresses mortes dans l'épidémie ! *L'Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano (Florence, Accademia) donne une idée de ce luxe vestimentaire. Vers 1350 commence à se généraliser le port de la cotte hardie (cottardie), composée de deux vêtements superposés — celui du dessous avec manches ajustées et capuchon étroit, celui du dessus avec manches plus courtes et amples. Le corps masculin est ainsi remodelé. Le surcot, porté par les deux sexes, est taillé court pour les hommes. Long chez les femmes, il est dépourvu de manches, fendu depuis les aisselles jusqu'aux hanches. Parmi les autres nouveautés de la mode, la houppelande, une sorte de robe de chambre à corsage fermé et à collet montant, munie d'une ceinture au-dessus de la taille est très usitée à la fin du règne de Charles VI. En 1414, le duc Charles d'Orléans dépense 276 livres pour avoir 960 perles destinées à orner une houppelande et sur les manches sont brodés les vers d'une chanson : « *Madame, je suis tant joyeux...* ». Les parures féminines traduisent le même goût de l'ostentation, mais le corps y est davantage contraint à un maintien digne et à des déplacements lents : la scène de la dédicace des *Œuvres* de Christine de Pisan (Londres, British Library, Harley 4431, f^o 3) montre plusieurs femmes, dont Isabeau, portant des escoffions. La stylisation des comportements propre à l'époque gothique se trouve ainsi renforcée. Une nouvelle plasticité des corps va de pair avec cette quête d'un espace qui en favorise l'expression. Il est frappant aussi de constater combien la représentation de ces

corps augmente leur *self-evidence* : le conseiller Bureau de la Rivière sur le Beau Pilier d'Amiens est un haut fonctionnaire qui occupe une place dans la conduite de la politique intérieure du royaume, et il n'est pas surprenant de le voir illustrer cette manière nouvelle de traiter le corps humain.

La question du portrait individuel a retenu l'attention des historiens de l'art de cette période. Même si c'est bien autour de 1350 déjà que l'effort des artistes se porte vers une tentative de marquer les traits individuels, on doit se rendre à l'évidence que ce sont de grands sculpteurs comme Peter Parler ou Claus Sluter qui ont su appréhender la physionomie singulière avec une acuité inédite. L'illusion de la profondeur spatiale qui préoccupe tant les peintres du Trecento, au sud comme au nord des Alpes, est un phénomène qu'il convient de ne pas isoler de ce goût des sculpteurs pour des maintiens corporels caractérisés par une certaine théâtralité qui accompagne naturellement l'intérêt pour la physionomie individuelle. Traitements des corps et de l'espace concourent à faire naître dans l'image l'illusion d'un monde qui, d'une certaine façon, prolonge le monde réel ou bien, mêlé de merveilleux, le métamorphose.

On voit naître vers 1400 deux nouvelles conceptions de l'art : l'art comme jeu d'esprit et l'art comme fin en soi. Peut-on imaginer plus haut degré d'illusion que celui qu'ont imaginé les frères Limbourg en offrant au duc de Berry pour étrennes « *un livre contrefait d'une pièce de bois blanc peinte en semblance d'un livre où il n'a nulz feuillets ne riens escript* » ?

Plusieurs personnalités ont été évoquées au cours de l'année, mais dans le cadre de ce bref résumé, on se contentera d'insister sur celle de Jean de France, duc de Berry, qui fut collectionneur d'une façon pathologique, mettant même la cupidité au service de sa dévorante passion. Froissart rapporte l'épisode du trésorier Betisac qui agissait en Languedoc pour le compte du duc, récoltant par la force et des exactions des sommes considérables. Une fois inculpé, Betisac « *n'avait nul tort en ses défenses et excusations, car ce duc de Berry fut le plus convoiteux homme du monde et n'avoit cure où il fût pris, mais que il l'eût* » ! Le 1^{er} septembre 1406, les agents du duc de Berry font irruption dans l'hôtel parisien de l'évêque du Puy et s'emparent d'une bible, d'un bréviaire, d'une ceinture d'argent et... d'une jeune fille ! Ils laissent une autre bible car elle était « *de trop menue lettre* ». On signale aussi quelques emprunts non restitués : à l'abbaye de Saint-Denis, il emprunte les *Chroniques de France* qui demeureront dans sa bibliothèque jusqu'à sa mort. Il détenait une bible française issue de la bibliothèque royale et les exécuteurs testamentaires du duc de Guyenne lui réclament une édition de Térence et un bréviaire. Mais le duc n'était pas le seul prince à manifester une telle rapacité : Yolande d'Aragon, veuve du duc Louis II d'Anjou, avait demandé aux exécuteurs testamentaires de Jean de Berry de lui envoyer pour examen les *Belles Heures* ; après les avoir conservées longtemps, elle décide de les garder définitivement contre 300 livres tournois seulement au lieu des 875 qui lui avaient été demandées par les exécuteurs.

Dans la collection de Jean figuraient des camées. Filarète dit qu'il possédait la *Gemma Augusta* du cabinet des antiques de Vienne. Jean de Berry avait également réuni de véritables antiques : deux coupes avec des inscriptions grecques et les figures de Bellerophon et de la Chimère. Dans l'inventaire dressé par son intendant Robinet d'Étampes, en 1414, figurent deux récipients en or avec des pierres précieuses « *d'ancienne façon* », dont les inscriptions en partie sibyllines accompagnant des personnages antiques ont fait penser aux antiquaires du XIX^e siècle qu'il s'agissait des plus anciens faux antiques. Deux médailles d'un ensemble plus important nous sont connues par des fac-similés : celles de Constantin et d'Héraclius. En outre, Jean de Berry possédait montres, échiquier et jeux de dames, encriers, chaufferettes en or, quatre défenses de narval offertes par le pape Jean XXII, et des reliques, parfois portées comme des parures : la bague de Joseph, un reliquaire de la Sainte Épine ainsi que la chemise et une dent de lait de Marie, le calice d'où aurait bu le Christ lors des Noces de Cana...

Seuls les inventaires nous permettent de nous faire une idée approximative de ce que fut la collection ducale, dont la plus grande partie était conservée au château de Mehun-sur-Yèvre : le premier inventaire de 1401-03 comprend 1 307 objets ; celui de 1413 n'en recense que 1 251 et à la succession du défunt sont mentionnés à nouveau 1 335 objets. Des centaines de bijoux du roi, de la reine et du duc de Berry sont fondus ou vendus fin 1417 et début 1418 pour financer la guerre contre les anglais et les bourguignons. Si Michelet proteste vivement contre ce luxe, Julius von Schlosser n'y voit qu'une saine circulation d'argent qui passe avec bonheur, selon lui, du riche mécène à l'artiste florissant. Mais ce savant a commis une erreur en voyant dans la collection du duc la préfiguration d'un cabinet de curiosités dont elle n'avait guère le caractère systématique. Le seul ordre qui présidât à sa formation, fut bel et bien le goût de Jean pour l'art et le plaisir de la délectation personnelle.

La relation entre les princes et les artistes se modifie dans la mesure où ceux-ci voient sensiblement augmenter leur pouvoir créatif, leur liberté d'interprétation. Auprès des princes, ils tiennent une place reconnue : le duc de Berry offre à Paul Limbourg une bague en or qu'il avait reçue d'un marchand florentin ; une bague montée d'un diamant, reçue en étrenne du comte de Nevers, passe aux mains du même Paul ; en 1415 (?) le duc distribue des diamants en guise d'étrennes à Herman et Jean de Limbourg, à son scribe Jean Flamel, à la femme de son peintre Michelet Saumon, etc. Comme garantie de la somme de 1 000 écus d'or que le duc doit aux frères Limbourg, le duc offre un rubis qu'il avait acheté trois ans plus tôt à un marchand vénitien. Ces libéralités sont aussi parfois payées de retour : ainsi Jean de Berry reçoit de son peintre Paul Limbourg une petite salière en or avec une agate. En 1434, il est fait mention d'une maison que le duc avait acquise de son architecte Guy de Dammartin, puis donnée à son peintre Paul, natif d'Allemagne.

La dernière partie du cours a été consacrée à l'étude de quelques caractères spécifiques de l'art des alentours de 1400. Le goût pour la petite forme, voire pour la miniaturisation, se manifeste dans les arts tridimensionnels. Le décor architectural dans son ensemble, avec une prédilection pour la console figurée, est gagné par cette réduction d'échelle qui mène souvent à une « dé-monumentalisation ». Dans le domaine de l'orfèvrerie, le goût pour la petite forme accompagne la création des fameux chefs-d'œuvre adoptant l'émail en ronde-bosse. Le Calvaire d'Esztergom (Hongrie), le *Goldenes Rössl* de Altötting (Bavière) ainsi qu'un ensemble aujourd'hui disparu mais fort heureusement connu grâce à des peintures du XVIII^e siècle, attestent le niveau artistique atteint par les ateliers d'orfèvres parisiens. Il est frappant aussi de voir reparaître une notion qui remonte à l'Antiquité et qu'exprime bien Jérôme Müntzer lorsqu'il décrit en 1495 le retable de l'*Agneau mystique* dû aux frères Van Eyck : « Et tout cela est peint à partir d'un esprit si merveilleux et artistique, que l'on ne voit pas seulement la peinture, mais l'art de la peinture... ». La dextérité manuelle, la maîtrise et le savoir-faire sont reconnus par l'« amateur » comme des valeurs essentielles. Le matériau se trouve donc magnifié ainsi que l'illusion que sait entretenir le peintre ou le sculpteur — le point culminant étant atteint par les Frères Limbourg, auteurs du « faux livre » évoqué plus haut. Il faut enfin noter que les Belles Madones ou leur équivalent dans l'art occidental, représentent une sorte d'hymne à la beauté et à la grâce féminine, idéalizations qui doivent être considérées comme l'aboutissement de l'amour courtois.

La période étudiée se referme, aux environs de 1420, sur un dialogue entre sculpture et peinture. Les formes ondoyantes et souples qui caractérisaient 1400 sont alors relayées chez les Néerlandais par des brisures et des durcissements qui imposent une nouvelle esthétique du volume en trois dimensions. L'innovation est due aux peintres et son emploi par les sculpteurs n'est perceptible que vers 1440 : dans ces deux décennies, la peinture sur panneau s'est imposée comme le medium qui définit les nouvelles normes esthétiques.

Dans le cadre des enseignements délocalisés, trois cours et trois séminaires ont été donnés aux universités de Neuchâtel et de Lausanne sous le titre « *La cathédrale, mythe et réalité au XVIII^e siècle* », du mardi 26 avril au vendredi 29 avril.

R. R.

2. Séminaire : *L'histoire de l'Histoire de l'art en France*

La quatrième année consacrée à ce thème a réuni des interventions relatives aux outils dont l'historien fait usage. Le 7 octobre M. Olivier Bonfait a parlé de *Félibien et ses sources : les biographies italiennes*. Comment Félibien construit-il ses vies de peintres italiens dans les *Entretiens*, alors qu'il ne dispose que de sources secondaires ? Comment ordonne-t-il la masse d'informations dont il dispose, comment l'adapte-t-il aux principes de son ouvrage : discours établissant une histoire générale de la peinture en langue française ; transmission des

connaissances ; art de faire passer un savoir dans la culture de l'honnête homme par le truchement de la conversation ? Étudier comment Félibien utilise, modifie, distord Vasari et Bellori (les principales sources utilisées, avec Ridolfi), dont il partage pourtant les présupposés de la biographie humaniste d'homme illustre, permet de mieux comprendre les enjeux des *Entretiens* et de l'histoire de l'histoire de l'art en France au XVIII^e siècle.

Dans un premier temps, une analyse quantitative et qualitative du choix des artistes opéré par Félibien et de l'importance qu'il leur accorde, a montré comment l'historiographe français ne se distinguait guère, dans la construction d'un panthéon, de l'historien italien. Simplement Félibien élague pour mieux inscrire les grands noms dans l'histoire et la mémoire, notamment par un récit continu. L'idée d'un progrès dans le domaine des arts est d'autant plus forte.

Un examen comparé des biographies a permis d'entrer dans le jeu de Félibien écrivain. Une grande partie des anecdotes transcrites par Vasari sont conservées, surtout celles liées à l'enfance, à la vocation et à la formation. Félibien élabore ainsi une typologie historique de la vie d'artiste, mais laisse souvent tomber les listes des œuvres, que son lecteur ne pouvait connaître de visu ou contempler. La dimension orale, de la conversation, et civile, du discours adressé à l'honnête homme, est ici fondamentale. Mais les types élaborés sont aussi des « modèles » proposés aux artistes contemporains.

Enfin, une lecture attentive de la vie de Raphaël dans la version de Vasari et celle de Félibien révèle comment un contemporain de Le Brun pense la Renaissance italienne, et quelle place l'historiographie française accorde à Raphaël, par rapport à Poussin, au moment où la royauté cherche à s'affranchir de la tutelle culturelle italienne et soutient les Modernes.

Le 14 octobre, M. Christian Michel a traité *Les ambiguïtés d'une histoire de l'art fondée sur la gravure. Problèmes de corpus et de sens*. Il s'agissait de s'interroger sur la façon dont la nature spécifique de la gravure a pu déterminer le regard de l'historien et la construction de l'histoire.

On distinguera ce qui est propre à la branche de l'histoire de l'art qui analyse les gravures pour elles-mêmes, dont les méthodes ont souvent anticipé celles de l'histoire des autres formes artistiques (catalogue raisonné, histoire de la diffusion, étapes d'élaboration de l'œuvre), et la façon dont la gravure a servi d'intermédiaire pour étudier d'autres formes artistiques. Les interprétations que proposent les graveurs, que ce soit de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture fondent souvent les discours tenus sur l'œuvre. Les inscriptions que le graveur a jugées utiles pour vendre son image : titres, légendes, noms de l'inventeur... ont très souvent orienté la lecture de l'œuvre même que la gravure interprète. Le point de vue frontal que choisit le graveur pour rendre compte d'un décor ou d'un bâtiment, guide le commentaire, de même que l'accent mis sur le contour ou au contraire sur le rendu de la matière. Enfin l'analyse de la production d'un peintre a longtemps été dépendante des gravures disponibles.

Cette médiation fondamentale permet de comprendre comment se sont construites les premières élaborations historiques, à condition toutefois de rappeler que le mouvement s'est aussi construit en sens inverse et que certaines œuvres n'ont été gravées que parce que des discours d'historiens ou de théoriciens avaient attiré l'attention sur elles et suscité l'intérêt des acheteurs potentiels des estampes.

Le 21 octobre, M^{me} Élisabeth Décultot a parlé de *Johann Joachim Winckelmann. Des livres aux statues*. Une antinomie fondamentale parcourt l'œuvre de Winckelmann depuis son arrivée en Italie en 1755 : lire *versus* voir. Le livre et le monument, la critique du texte et la critique des formes plastiques ne cessent à partir de cette date de s'opposer dans ses ouvrages. « J'en ai fait l'expérience : lorsque l'on parle des antiquités à partir des livres, sans les avoir vues soi-même, on les voit à demi », annonce-t-il en 1756, se repentant d'avoir publié son premier texte, les *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke, 1755)*, sur le sol allemand, loin des statues romaines. Cette dichotomie revêt pour l'écrivain un double intérêt. Elle lui permet tout d'abord de s'ériger en héros d'un récit autobiographique glorieux, marqué par une césure existentielle forte. En passant de l'Allemagne à Rome, Winckelmann se serait hissé de l'univers mort des in-folios à la réalité palpable des statues de pierre. Mais l'opposition revêt un intérêt épistémologique plus déterminant encore. Elle permet à Winckelmann de se poser en fondateur d'une discipline nouvelle : l'histoire de l'art. Avec l'*Histoire de l'art dans l'Antiquité (Geschichte der Kunst des Altertums, 1764)* écrite sur le sol romain, le discours historique sur l'art, jusqu'alors fondé sur des *textes* anciens, s'appuierait désormais prioritairement sur l'observation sensible des œuvres. Stylisée par Winckelmann lui-même, cette représentation n'a pas tardé à être reprise par de multiples lecteurs. Au premier rang d'entre eux figurent de nombreux historiens de l'art qui, à partir du XIX^e siècle notamment, ont fait de Winckelmann leur figure tutélaire. De façon significative, c'est à Winckelmann que Carl Justi, l'un des premiers représentants institutionnels de cette discipline en Allemagne, consacre en 1866-72 une biographie monumentale : *Winckelmann et ses contemporains (Winckelmann und seine Zeitgenossen)*.

L'objet de la communication est d'interroger cette construction. L'usage du livre joue dans l'œuvre de Winckelmann un rôle manifestement plus complexe que ce que le Winckelmann romain a bien voulu en dire. À preuve les nombreuses références livresques qui continuent d'agrémenter ses ouvrages. Quelle est donc la part du livre dans la phase allemande puis surtout dans la phase italienne de cette œuvre ? Pour répondre à ces questions, un fonds d'archives d'une richesse rare s'offre à nous : les cahiers d'extraits. Dès ses années de formation, Winckelmann avait pris l'habitude de consigner par écrit des passages entiers de ses lectures, constituant par là une bibliothèque portable et manuscrite qui ne le quittait jamais. Le résultat de ce minutieux travail de copiste figure dans environ 7 500 pages couvertes d'une écriture serrée et conservées pour l'essentiel au cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. Ce

fonds considérable suscite de nombreuses questions, dont trois retiennent ici plus particulièrement notre attention : 1. Selon quels principes méthodologiques exploiter ce fonds ? 2. Quelle évolution a suivie l'activité de lecture de Winckelmann ? 3. Quelle a été son incidence sur la rédaction de l'œuvre winckelmannienne, c'est-à-dire à la fois sur son style, sa structure et son contenu théorique ? Pour illustrer l'importance de ce fonds, ont été étudiées, après un exposé introductif, quelques pages de l'œuvre imprimée de Winckelmann, en les comparant avec les notes de lecture des carnets manuscrits.

Philippe Sénéchal a présenté *Le Dictionnaire des historiens de l'art actifs en France, un nouvel outil historiographique*, le 4 novembre. La contribution de la France à l'histoire de la discipline a été longtemps négligée. Les synthèses les plus récentes, comme celle d'Udo Kultermann (1997, 3^e éd.) ou de Gianni Carlo Sciolla (1995), continuent à perpétuer une image biaisée de l'histoire de l'histoire de l'art, héritière des tensions nationalistes remontant au XIX^e siècle. Elles présentent une historiographie essentiellement germanique, britannique ou italienne. Le désintérêt français pour l'historiographie n'a rien fait pour améliorer la situation. Heureusement, depuis une trentaine d'années, les travaux d'Henri Zerner, de Roland Recht, de Christian Michel ou de Lyne Therrien ont permis de remettre en lumière plusieurs figures capitales, dont l'impact ne se limita pas seulement à la France. Néanmoins, seule une enquête large sur tous les acteurs actifs dans notre pays permettra d'avoir une vision renouvelée et nuancée des pratiques, des méthodes et des enjeux de l'histoire de l'art.

C'est l'objectif que s'est assigné l'Institut national d'histoire de l'art depuis six ans. Plusieurs opérations sont prévues : un recensement minutieux doit permettre d'établir un répertoire bio-bibliographique des historiens de l'art actifs en France du XVI^e siècle à nos jours, sous forme de dossiers papier consultables par le public ; ce répertoire est couplé à une base de données librement accessible. Sont ainsi enregistrés tous les personnages ayant, à des degrés ou à des moments divers, eu une approche historique de l'art, et ce quels qu'aient été leur métier ou leur fonction sociale en leur temps, afin de ne pas plaquer les étiquettes actuelles. Les « purs » critiques d'art sont en revanche exclus. Enfin, avec l'aide du comité scientifique présidé par Roland Recht, un Dictionnaire en trois volumes (Ancien Régime, XIX^e siècle, XX^e siècle), co-dirigé par Claire Barbillon et Philippe Sénéchal, offrira des notices, confiées aux meilleurs spécialistes et comprenant, à côté d'une biographie, d'une bibliographie et d'une bibliographie critique, un essai présentant les principaux apports historiques et méthodologiques des historiens de l'art les plus importants de chaque période. Il s'agit donc là d'un dictionnaire critique qui opère une sélection — nécessairement arbitraire — des personnages et leur attribue une notice d'une taille variable, mais surtout qui cherche à évaluer l'œuvre et ses limites, le cadre institutionnel, le genre littéraire, les présupposés politiques, les résonances internationales. Cette entreprise ne se veut absolument pas hagiographique ni chauviniste. Elle souhaite avoir une valeur épistémologique et polémique.

Le séminaire du 18 novembre fut consacré à *De nouvelles images au service d'une discipline : photographie et histoire de l'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, par M^{mes} Sylvie Aubenas, Dominique de Font-Réaulx et Laure Boyer. L'essor des firmes photographiques dans la seconde moitié du XIX^e siècle constitue l'un des phénomènes majeurs de l'histoire culturelle occidentale. Six pôles principaux de diffusion émergent et permettent de mettre en place un large réseau de diffusion d'images de l'art : la France, l'Angleterre, l'Italie, l'Espagne, l'Autriche et l'Allemagne, la Belgique, l'Égypte et le Liban. Des milliers de photographies d'après les fresques, les tableaux, les dessins, les sculptures, les inscriptions et les objets d'art de toutes les époques sont alors proposées dans les catalogues des éditeurs-photographes, facilitant ainsi les recherches des archéologues et des historiens de l'art. Le propos de la communication s'est articulé essentiellement autour de deux points essentiels : d'une part, comment certains historiens ont collaboré aux choix éditoriaux des grandes firmes photographiques et d'autre part, quel a été l'apport de la photographie dans la construction de l'histoire moderne de l'art.

Les grands musées français regardent la nouvelle invention avec une certaine circonspection. Ce n'est qu'en 1885 que la firme Adolphe Braun et Cie signe un contrat d'exclusivité avec le musée du Louvre pour reproduire sa collection de peintures. Plus de 7 000 œuvres sont alors photographiées : au-delà de la diffusion commerciale, ces clichés sont aussi destinés aux conservateurs du musée comme outils de travail. L'attitude des musées étrangers est variée : si, dès 1853, le British Museum signe un contrat avec le photographe Roger Fenton pour reproduire ses collections, il faut attendre l'extrême fin du siècle pour que la National Gallery de Londres en fasse autant. La difficulté de photographier les peintures, peu maniables, exigeant un éclairage puissant et régulier, explique en grande partie cette lente acceptation de la photographie au sein des musées. Mais les hésitations des conservateurs sont aussi fondées sur leurs préjugés à l'égard de l'invention de Niepce et de Daguerre. À la photographie mécanique et sans âme, beaucoup préfèrent encore la gravure qu'ils jugent interprétative et créatrice. Pourtant, une fois adoptée, la reproduction photographique des œuvres d'art conservées dans les musées se révéla très vite un outil de travail indispensable à l'enrichissement scientifique de l'œuvre et à sa conservation.

Enfin, il est possible d'étudier, grâce à des ensembles complets légués à de grandes bibliothèques, des exemples de fonds iconographiques constitués par des historiens de l'art et archéologues du XIX^e siècle. On y retrouve très largement les productions commerciales de Braun, Alinari ou Bonfils. Cependant on constate que dès les années 1850 se mettent en place des pratiques variées pour obtenir la représentation iconographique parfois très spécifique nécessaire aux études poursuivies : commande à des professionnels, mais aussi à des amis amateurs, pratique personnelle de la photographie, achats lors de voyages à l'étranger, « couverture » photographique de chantiers de fouilles. Classées par thèmes, par lieux ou par artistes, ces photographies voisinent avec des estampes, des illustrations de livres ou de revues, des plans, dessins et relevés.

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

Ouvrages :

— Christian Tümpel, *Rembrandt. Études iconographiques. Signification et interprétation du contenu des images*, traduction de l'allemand par Roland Recht, Marie Schirer-Recht et Cécile Michaud, Gérard Monfort éditeur, 2004, 112 pages.

— *Les Espaces de l'homme*. Symposium annuel sous la direction de Alain Berthoz et Roland Recht, Collège de France, Éditions Odile Jacob, Paris 2005, 396 pages.

Articles :

— « Les enjeux théoriques de la description au début de la Kunstgeschichte. Karl Philipp Moritz, critique de Winckelmann », *Klassizismus und Kosmopolitismus. Programm oder Problem ? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, éd. par Pascal Griener et Kornelia Imesch, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zurich 2004, pp. 21-44.

— « Wilhelm Vöge, Louis Grodecki et la "première sculpture gothique" », *Wilhelm Vöge und Frankreich*, éd. par Wilhelm Schlink, (Akten des Kolloquiums aus Anlass des 50. Todestages von Wilhelm Vöge (16.2.1868-30.12.1952) am Freitag, 2. Mai 2003), Frankreich-Zentrum der Albert-Ludwigs Universität, Bd 2, Freiburg 2004, pp. 201-216.

— « La fiction d'une "histoire de l'art visible" », *Histoire de l'art et musées*, XVIII^e Rencontre de l'École du Louvre (Actes du colloque des 27 et 28 novembre 2001), Paris 2005, pp. 193-201.

— « Arts visuels, patrimoine, histoire de l'art », Introduction à *Le monde de l'art, Universalis*, Paris 2004, pp. 10-16.

— « L'art sacré : pédagogique... et ésotérique », *Historia Thématique*, La France féodale, n^o 90, juillet-août 2004, pp. 60-65.

— « Bellek ve Dagilma », *Bellek ve Sonsuz. Sarkis Külliyyati Üzerine*, sous la direction de U. Fleckner, Istanbul 2005, pp. 159-171.

Chronique mensuelle dans *Le Journal des Arts*.

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

Colloques et conférences :

— « "Le coup de dés..." de Magritte, *Broodtheers, Pressager* », communication au Colloque Peinture et Littérature au XX^e siècle organisé par l'Europe des Lettres, Centre de Recherche en Littérature comparée de l'UFR des Lettres, université Marc Bloch-Strasbourg, du 3 au 6 novembre 2004.

— « *Du bon et du mauvais usage du patrimoine* », conférence pour la rentrée solennelle annuelle de l'Académie nationale de Metz, 2 décembre 2004.

— « *Émile Mâle, Henri Focillon et l'histoire de l'art du Moyen Âge* », communication à l'occasion de la journée d'Hommage à Émile Mâle par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, vendredi 10 décembre 2004.

— « *Les débuts de l'art gothique en Alsace* », conférence sur l'invitation du Lions Club de Strasbourg à l'abbatiale de Neuwiller-lès-Saverne, le dimanche 3 avril 2005.

— « *L'historien de l'art est-il naïf ?* », conférence publique à l'École du Louvre le vendredi 8 avril 2005.

— « *Que faire du patrimoine ?* », conférence pour l'Association des anciens élèves du Lycée Kléber, Strasbourg, le vendredi 20 mai 2005.

— « *L'art en Europe au temps de Sigismond : quelques perspectives* », conférence plénière à l'occasion du Colloque international consacré à Sigismond de Luxembourg, Luxembourg, du 8 au 10 juin 2005.

Madame Corinne Maisant, assistante de recherche, a assuré le suivi éditorial des actes du colloque Histoire de l'histoire de l'art, co-organisé par l'INHA et le Collège de France, Chaire d'histoire de l'art européen médiéval et moderne. Avec M. Rosat, elle a assuré la publication des actes du symposium du Collège de France sur les Espaces de l'homme, dont les organisateurs étaient Alain Berthoz et Roland Recht, sortis des presses des éditions Odile Jacob en juin 2005. Elle a également assuré la préparation du séminaire du professeur et coordonné l'ensemble des exposés.

M^{lle} 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.

M. Francesco Solinas, maître de conférences, a publié le livre *I Frescobaldi. Una famiglia Fiorentina*, Florence, Le Lettere 2004, en collaboration avec Dino Frescobaldi, et le catalogue de l'exposition : *Maria de' Medici, una principessa fiorentina sul trono di Francia*, en collaboration avec Caterina Caneva (Livourne, Sillabe 2004). Il a participé à la conception et à la direction scientifique, en collaboration avec M. le Pr. Antonio Paolucci et M^{me} Caterina Caneva, de l'exposition *Maria de' Medici, una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Florence, Palais Pitti, Museo degli Argenti, 21.III — 3.IX.2005 ainsi qu'à l'organisation de colloques internationaux : *I Barberini e la Cultura Europea nel Seicento* (Rome, Palais Barberini 7-11 décembre 2004) ; *Création et échanges artistiques entre Italie et France (XVI^e-XVII^e siècles)* (Paris, INHA, 2-3 décembre 2005) ; *Il Modello Mediceo in Europa* (prévu à Florence, Bibliothèque des Offices, printemps 2006) ; *Nicolas Claude de Peiresc (1580-1637) et l'Italie*, (Naples, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici).