

Histoire de l'art européen médiéval et moderne

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

1. Cours : Pour une histoire critique des styles (les arts de l'espace au XV^e siècle)

Intitulée « L'objet de l'histoire de l'art », la leçon inaugurale prononcée le 14 mars 2002 avait notamment mis l'accent sur l'importance, pour notre discipline, des théories liées au style de l'œuvre d'art. Le cours de l'année 2001-2002 avait porté sur l'architecture gothique et sa fonction de modèle anti-classique au cours des temps modernes : il fallait partir d'une définition du gothique qui s'appuyât sur des données empiriques — celles recueillies par l'historien de l'architecture au vu des monuments — et d'un ensemble de définitions avancées par les théoriciens de l'architecture classique, ces dernières ne recouvrant que très partiellement celle-là. Le cours de cette année, tout en ne formant pas à proprement parler une suite du précédent, a également porté sur des objets ainsi que sur les concepts à l'aide desquels nous cherchons à les appréhender.

En guise d'introduction, un extrait d'*Art d'Occident* a fait l'objet d'une brève analyse. Henri Focillon décrivait dans ce texte de 1938 le passage de la « *muralité* » de la sculpture romane à l'« *humanisme gothique* ». Il s'agit d'une de ces pages inspirées où le grand historien de l'art fait appel à un certain nombre de notions originales pour caractériser le style gothique : affirmation du rôle de la personnalité artistique, de l'existence des « lois de la vie des styles », autrement dit d'un processus biologique, emploi de concepts vitalistes empruntés aux sciences naturelles, conception normative du style gothique calquée sur les catégories forgées par les historiens de la sculpture antique — atticisme, alexandrinisme, praxitélisme —, notions empruntées à la linguistique, foi en l'existence d'un art spécifiquement français. La langue si suggestive de Focillon passe, à l'aide d'une même métaphore, d'une description des caractères formels de telle ou telle œuvre, à une vision de l'histoire : la « *jeunesse* » des anges du relief de Senlis correspondrait au « *printemps* » de l'art gothique. L'analyse formelle d'une

œuvre d'art contiendrait la structure même du récit historiographique de l'art dans son entier. Elle joue donc le rôle d'un paradigme. C'est ce qu'exprimait bien John Flaxman dans ses *Lectures on Sculpture* (1810) : « ...de la même manière que nous désignons [par le terme "style"] les phases successives du progrès et du déclin de l'art, nous renvoyons aussi, indirectement, au progrès de l'esprit humain et aux conditions de la société : car les œuvres correspondent aux inclinations de leur temps, et les mains réalisent de préférence les objets sur lesquels l'intelligence et la sensibilité se plaisent à s'arrêter. » Telle est la raison pour laquelle les théories du style tiennent une place si essentielle dans le développement de la discipline : il nous faut les examiner d'une manière critique, c'est-à-dire en évitant de les appréhender comme des données immédiates de la sensibilité esthétique, mais comme des constructions théoriques qui possèdent des modalités d'élaboration qui leur sont propres et qui ont leur propre histoire.

Plusieurs heures ont été nécessaires afin de parcourir le large spectre des définitions données au style dans le champ des arts plastiques. Le constat que l'on est amené à faire est singulier : si l'analyse stylistique trouve aujourd'hui une légitimité, même chez les historiens de l'art qui contestent le règne du formalisme, c'est que la définition même du style est rapportée à celle que la rhétorique antique lui avait conférée. Cicéron reconnaît à chaque artiste son mérite qui est la manifestation de son *genus* propre et le style est adapté aux conditions et au public auquel il s'adresse. Employé pour la première fois à propos des beaux-arts par Filarete dans son traité aux environs de 1460, c'est dans l'entourage de Bellori que le terme style est transposé de la rhétorique aux arts plastiques. L'analyse du style est mise au service de la connaissance des œuvres par les collectionneurs mais aussi par les mauristes, mêmes si leurs objectifs paraissent strictement opposés. En effet, Bernard de Montfaucon veut appliquer à l'étude de la sculpture du Moyen Âge « un moyen sur de connoître les ages des statues par le gout de la Sculpture », en partant des observations faites par Mabillon sur la paléographie médiévale. Son intérêt n'est pas esthétique mais iconographique et historique, dans la mesure où la datation constitue un objectif en soi. Le lien entre l'histoire et le style, c'est Winckelmann qui va l'opérer dans son *Histoire de l'art de l'Antiquité* (1764) et « c'est seulement à sa suite que l'histoire de l'art est devenue une branche de la culture » comme le dira Jacob Burckhardt. Le style est considéré par Winckelmann comme une qualité formelle caractérisée par l'effet expressif qu'elle produit sur le spectateur. Dans son discours préliminaire à l'*Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e* (1823, mais le manuscrit remonte aux années 1779-1789), Séroux d'Agincourt proclame : « Au lieu de chercher à constater l'âge d'une production de l'art par l'érudition qui en explique le sujet, il faudra, au contraire, en expliquer les sujets par le style du monument et d'après les principes de l'art, sauf à appeler ensuite à l'appui de cette méthode, prise dans l'essence de la chose, l'érudition des faits, des circonstances et des langues. »

La définition du style cesse peu à peu de se référer exclusivement aux catégories forgées par Winckelmann. Dans son *Dictionnaire historique de l'architecture* (1788-1825), Quatremère de Quincy, après avoir rappelé que le mot *stylus* désignait en latin un poinçon dont on se servait pour écrire, avait déjà distingué deux aspects du même mot « style », qui « *signifia donc ce qu'il y a de moins matériel, c'est-à-dire et la conception des idées et l'art de les développer dans un ordre quelconque, comme il signifia ce qu'il y a de moins spirituel, c'est-à-dire l'outil qui, docile à la main, donnoit, par le moyen des signes graphiques, de la couleur et du corps aux pensées.* » Mais un peu plus tard Carl Friedrich von Rumohr propose une toute nouvelle définition du style qui sera reprise et développée par Gottfried Semper et qui annonce d'une certaine façon l'esthétique d'un Henri Focillon. Dans ses *Italianische Forschungen* (1824), il déclare que le style naît « *d'une limitation extrême de l'art par le matériau résistant, riche de toute forme potentielle dans sa relation avec l'artiste.* » Le style naît à la fois de cette relation dialectique entre la main et le matériau brut et d'une « *harmonie spatiale à partir de la domination que l'architecture a exercée [...] sur les arts figurés.* » Il s'agit d'une conception organiciste du style dont la définition la plus limpide sera donnée par Viollet-le-Duc : « *Si nous suivons toutes les phases de la création inorganique et organique terrestre, nous reconnaissons bientôt, dans toutes les œuvres les plus variées et même les plus différentes en apparence, cet ordre logique qui part d'un principe, d'une loi établie a priori, et qui ne s'en écarte jamais. C'est à cette méthode que toutes les œuvres doivent le style dont elles sont comme pénétrées.* » Et, revenant à l'ancienne théorie de l'adaptation ou de l'accommodation transférée par Fréart de Chambray de la rhétorique à l'histoire, Viollet-le-Duc affirme que le style s'obtient lorsque « *la forme d'art [que la matière] revêt [n'est] que la conséquence harmonieuse de ses propriétés adaptées à la destination.* »

Que le terme de style désigne à la fois une donnée singulière, propre à une individualité créatrice, et une donnée générale qui dépasse ce caractère singulier, a été vu très tôt. C'est pourquoi, les définitions qu'on a appliquées d'abord au terme « *maniera* », qui avait à peu près le sens de style, puis au terme « *style* » lui-même, ont implicitement reconnu cette amphibologie. Aloïs Riegl a tenté de la résoudre en introduisant les notions de « *variante dépendante* » qui désigne le style d'une œuvre, et de « *variante indépendante* » qu'il nomme « *Kunstwollen* » ou vouloir artistique et qui se manifeste dans certaines régions, à certaines époques, chez certains peuples ou dans certaines structures sociales sous la forme du style.

Les nombreuses tentatives faites au cours du XX^e siècle pour lever cette ambiguïté ont parfois confiné à l'absurde et mené à un formalisme qui s'est exclusivement nourri de lui-même, en dehors de toute vérification empirique. Parmi les conséquences nocives les plus persistantes entraînées par certaines de ces tentatives, il faut relever l'affirmation des nationalismes. Très tôt, on a voulu voir dans la composante générale du style, des éléments que l'on a qualifiés de

« français » ou de « germaniques », en partie parce que la Renaissance a été d'emblée considérée comme un phénomène spécifiquement italien. L'héritage antique ne pouvait être légitimement reconnu que sur la terre qui avait donné naissance à la civilisation romaine. Peu à peu, toute autre forme d'art, qu'il fût antérieur ou non à la Renaissance italienne, était reconnue comme originale parce qu'elle était le bien propre d'une nation. Si T.B. Émeric-David n'attribue qu'au règne de Louis XII la naissance d'une « école purement française », il affirme cependant que « dès le douzième siècle et même dès le onzième, l'art sembla renaître, soit que la France eût alors le bon esprit d'appeler en son sein quelques statuaires grecs, soit que le génie national eût reçu un nouvel élan, de la passion de bâtir, devenue universelle. » La France « se forma une école » lorsque le souci de la théorie vint, selon Émeric-David, au secours des artistes. Il pense même pouvoir assigner une date à ce « premier âge de la théorie » : c'est celle du portail principal de Notre-Dame de Paris ! Ernest Renan attribue ce qu'il nomme la « dégénérescence » de l'art français de la fin du XIV^e siècle à la domination de la religion, à l'absence de vie municipale et d'institutions républicaines dont bénéficient au contraire l'Italie et la Flandre : « ...le 14^e siècle est, dans l'histoire de l'art français, un moment capital : c'est le moment où il est décidé que l'art du moyen âge mourra avant d'avoir atteint la perfection ; qu'au lieu de tourner au progrès, il tournera à la décadence. Cet art avait survécu plus de cent ans au sentiment religieux et poétique qui l'avait créé [...] Le goût du 13^e siècle avait souvent été peu exercé ; jamais il n'avait été plat et vulgaire : maintenant, au contraire, le goût du laid l'emportait de toutes parts. Quand le goût renaîtra, ses efforts ne consisteront pas à continuer une tradition nationale ; ils consisteront plutôt à rompre avec la tradition. De là ce phénomène qui, pour n'être pas sans exemple, n'en reste pas moins étrange, nous voulons dire cette rupture qui, à partir du 16^e siècle, nous rend dédaigneux pour notre passé et engage la poursuite d'un autre idéal. » Pour Louis Courajod, c'est au contraire au XIV^e siècle que prend place une première Renaissance, et en France plutôt qu'en Italie. C'est la guerre anglaise qui changea le destin de l'art français. Sans elle, « la Renaissance, commencée déjà de ce côté-ci des Monts, aurait été peut-être de physionomie exclusivement et définitivement française. » C'est le style gothique qui, en se convertissant à « un naturalisme absolu », a ouvert la voie à la Renaissance.

Dans la *Philosophie de l'histoire*, Hegel affirme que le style serait l'expression d'un esprit collectif. Cette conception confère au *Zeitgeist* un statut métaphysique. Une bonne part du XIX^e et du XX^e siècle sera marquée par cette vision de l'art et l'on peut dire que les termes de « culture », de « structure » ou d'« habitus » ne désignent, en fin de compte, rien d'autre que des manifestations de cette croyance en un principe d'unité. Et la conviction de Winckelmann selon laquelle la culture au sens large s'exprimerait dans l'art grec, anticipe déjà sur une telle vision des choses. La liberté qui est au centre du gouvernement de la Grèce et que Winckelmann place au cœur de son système, et l'esprit de Hegel, sont les

aulnes à partir desquelles l'un et l'autre fixent leurs normes esthétiques. Toutes les revendications nationalistes se rattachent aux mêmes préoccupations : celle de renforcer l'identité d'un peuple et d'un art et de faire ainsi de l'expression artistique la manifestation la plus haute du génie d'un peuple.

Le développement de l'analyse stylistique a fourni à l'histoire de l'art un outil taxinomique. Grâce à elle, elle peut désormais caractériser les traits formels afin de procéder à la classification des œuvres. Sérour d'Agincourt s'est intéressé à la botanique et à la minéralogie, Arcisse de Caumont était secrétaire de la Société linnéenne, Viollet-le-Duc et Semper étaient fascinés par la paléontologie et par les travaux de Cuvier, etc. Les sciences naturelles ont, d'une façon générale, livré à l'histoire de l'art naissante un modèle d'interprétation en créant l'illusion de séquences et de séries arrêtées. Elles ont accordé une conception linéaire du temps avec une appréhension biologique du style. Ce schéma a été rompu par Wölfflin d'abord, puis par Focillon lorsqu'ils ont introduit l'idée d'une simultanéité d'expériences formelles à un moment donné de l'Histoire et d'une vie propre des formes — ce que Wölfflin nommera une « *histoire de l'art sans noms propres*. » Mais la métaphore biologique n'est pas abandonnée pour autant. C'est finalement un élève de Focillon, l'américaniste George Kubler, qui affirmera que c'est plutôt dans la matière et dans l'espace, que dans la durée, que se manifestent les signes de l'existence des peuples. La tâche de l'historien de l'art consiste à reconstituer les événements originels qui ont donné naissance à des signaux — émetteurs premiers et relais —, autrement dit à distinguer les objets premiers (dont très peu survivent) et les répliques, sous la forme de copies ou d'objets dérivés. Mais « *le style et le flux des événements sont antinomiques* », c'est pourquoi il donne seulement l'illusion d'un classement ordonné des objets.

Chacun de son côté, Ernst Gombrich et Claude Lévi-Strauss sont parvenus à des vues singulièrement proches en concluant à l'importance du choix, dans l'étude du style. Dans le tri que l'artiste est amené à opérer entre des formes alternatives, réside le « *pivot de toute la théorie de l'expression* », écrit le premier en 1968. Et en étudiant les masques dans son livre publié par Skira en 1975, le second cherche à montrer « *qu'un masque n'est pas d'abord ce qu'il représente mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire choisit de ne pas représenter [...] N'en est-il pas de même pour toute œuvre d'art ?* » L'originalité de chaque style s'explique « *par un désir conscient ou inconscient de s'affirmer différent, de choisir parmi tous les possibles certains que l'art des peuples voisins a refusés...* »

Cette évocation à très larges traits ne rend compte que d'une façon incomplète des problèmes historiographiques et méthodologiques posés par l'analyse du style, problèmes que le cours a davantage approfondis. Si l'étude des caractères formels d'une sculpture médiévale doit permettre son inscription dans le temps et dans l'espace, il ne faut pas perdre de vue le caractère relatif et provisoire de cet aboutissement. Si elle s'avère indispensable, cette opération ne saurait être une fin en soi sauf pour l'établissement de catalogues raisonnés. D'une façon

générale, elle est le passage obligé dans le but d'assigner à l'œuvre singulière une place dans un cadre plus général.

Son étude stylistique suppose deux opérations : une étude synchronique — les œuvres de différentes régions à un moment donné —, et une étude diachronique — repérage des constantes à différents moments de l'Histoire, dans la courte durée, car un style ne s'étire pas dans la longue durée : les styles sont des configurations relativement stables à l'intérieur d'un temps historique donné. À l'aide du raisonnement analogique, nous isolons dans chaque œuvre des unités formelles, autant de motifs — système de plis, forme de la chevelure, modelé du visage — qui peuvent être rapprochés d'unités analogues ou même semblables dans d'autres œuvres. Puisque, pour définir le style d'une œuvre, il faut disposer d'analogies suffisamment nombreuses afin de distinguer ou de rapprocher cette œuvre des autres, cette définition suppose l'existence d'un modèle fictif qui réunirait l'ensemble des caractères homogènes d'un style donné. Ce modèle pourtant n'est pas une donnée fixe, mais dynamique, puisqu'il se constitue peu à peu dans la mesure où notre connaissance d'une région, d'une époque ou d'une personnalité artistique progresse. Entre ce modèle et les œuvres qui s'y rattachent s'opère une sorte de va-et-vient. Au fur et à mesure que le corpus lié à un modèle donné s'enrichit, les caractères déterminants du modèle s'affinent. Mais tôt ou tard, celui-ci se révèle insuffisant pour rendre compte de toutes les caractéristiques formelles d'un grand groupe. Alors, il conviendra d'envisager l'existence d'un nouveau modèle autour duquel viendront s'agglomérer des œuvres dont il est davantage solidaire et qui, à première vue, dans le cadre d'un corpus encore relativement étroit, paraissent conformes au premier modèle. Cela signifie que l'élargissement du corpus entraîne un plus grand degré de précision dans l'attention portée à chaque œuvre individuelle, ce qui entraîne une augmentation du nombre de modèles qui correspond à l'affinement de notre regard et de nos capacités d'analyse. L'approfondissement de l'enquête stylistique crée ainsi des arborescences.

Une forme ne peut être définie comme un motif que si elle se retrouve sur d'autres œuvres ; si elle était absolument unique, il faudrait envisager l'hypothèse d'une falsification. Les motifs appartiennent à l'héritage formel, ils relèvent d'un choix conscient ou inconscient opéré par l'artiste : adoptés ou transformés, mais aussi bien récusés, ils font ou défont des séquences. Mais l'œuvre singulière n'est pas la simple résultante d'un ensemble de motifs. C'est dans la manière de les combiner que réside une autre manifestation du style, celle qui fait qu'aucune œuvre ne ressemble à une autre : si tel devait être le cas, nous pourrions alors prendre toute la mesure de l'*intention*.

Il convient encore une fois de rappeler que toute analyse stylistique doit prendre en compte sa dimension nominaliste. C'est par une opération langagière que l'historien de l'art procède à l'analyse du style et à sa mise en évidence. Pour isoler les motifs, pour les comparer et les placer dans des séquences associatives, pour les désigner clairement, il a recours à un discours spécifique : le

choix du vocabulaire et le degré de précision qu'il envisage de donner à sa description et à son analyse formelles peuvent privilégier certains rapprochements et leur interprétation. Une description trop précise a tendance à dissoudre l'unité de l'œuvre, comme un examen rapproché nous fait perdre de vue l'ensemble. C'est pourquoi, les maîtres de l'analyse formelle sont aussi des maîtres du langage.

L'autre moitié du cours a permis de procéder non pas à une simple illustration de la notion de style, mais à son approfondissement. La période qui s'étend de vers 1400 à la Réformation, offre pour cela une situation privilégiée, tout particulièrement dans le domaine de l'architecture et de la sculpture que nous avons regroupées sous l'expression peu heureuse d'« *arts de l'espace* ». En développant la peinture sur panneau, le XV^e siècle a créé un espace illusionniste que nous laissons ici de côté. Ce qui nous intéresse, c'est l'espace tridimensionnel dont l'homme du Moyen Âge finissant prend la mesure d'une manière empirique, c'est la signification anthropologique de l'espace médiéval. Burckhardt évoque à juste titre l'érection de la voûte et la perspective intérieure comme des innovations déterminantes de l'architecture médiévale. La structure gothique n'a pas été abandonnée d'un coup ; selon les régions, elle a connu des développements considérables et a retardé l'irruption de la Renaissance. Dans la conception de l'église-halle en terres d'Empire, mais déjà en Italie et dans le sud de la France, se lit une volonté de renouveler la conception de l'espace architectural qui le distingue fortement de celui des églises élevées dans le nord de la France au cours du XIII^e siècle. Que le modèle paléochrétien ne fût pas étranger à cette définition a été bien vu par les historiens de l'art de la fin du XIX^e siècle et du début du siècle suivant. Georg Dehio voulait voir dans cette architecture caractéristique du gothique tardif moins une dégénérescence du gothique ou le début de la Renaissance, qu'une troisième voie qui mène au Baroque. Pour Courajod, « *...la Renaissance de l'art moderne a commencé franchement et réellement au 14^e siècle, et la France avec la Flandre ont contribué à ce grand mouvement autant qu'aucune autre nation d'Europe [...] et l'art moderne existe depuis le jour où l'artiste n'est plus forcé d'employer un langage convenu et traditionnel pour interpréter la nature et traduire les impressions qu'il en reçoit.* » Il aperçoit dans la sculpture française, au XIII^e siècle déjà, les indices du naturalisme naissant qui aboutira... à Rembrandt.

Une telle conception est encore sensible dans l'exposition organisée en 1962 à Vienne sur l'art autour de 1400. Otto Pächt intitule le chapitre d'introduction générale : « *Le gothique autour de 1400 en tant que langue artistique européenne.* » L'idée d'un courant international qui se propagerait dans les principaux centres artistiques de France, de Flandre, d'Italie, de l'Empire, d'Angleterre, a été émise déjà au XIX^e siècle. Pourtant, la situation politique, économique et sociale est peu favorable ; le schisme de l'Église et une profonde crise spirituelle générale ne favorisent guère ce développement. La circulation de plus en plus intense des hommes et des œuvres est cependant largement attestée : dans un

contrat à Avignon en 1377 figure le nom d'un chanoine-peintre de la collégiale de Haguenau ; l'orfèvre Jacquemin de Fribourg est actif à Lyon et travaille avec deux orfèvres français ; un brodeur de Paris, Estienne Bièvre dit le Hongre, serait le Steffain Unger mentionné sur le Rhin inférieur ; Colart de Laon, peintre et valet de chambre de Charles VI et du duc d'Orléans, doit en 1397 procéder, pour le compte du roi, au montage d'un retable « *apportez d'Allemagne* », etc. Le concours pour les portes de bronze du Baptistère de Florence en 1401 voit s'affronter sept candidats parmi lesquels Lorenzo Ghiberti, dont le lyrisme trahit une forme de conservatisme gothique — et qui est finalement retenu —, et Filippo Brunelleschi qui présente un projet témoignant d'une empreinte plus marquée de l'inspiration antiquisante : ce n'est pas celui que le regard moderne désignerait comme le plus progressiste qui satisfait le jury florentin.

Cette situation a été analysée, au plan esthétique, et caractérisée par un style fluide, linéaire, souple, une sorte d'irréalisme qui privilégie la petite forme ornementale, aussi bien dans le domaine des arts figurés que dans l'architecture. Dès 1907, H. Börger a parlé de « *weicher Stil* » ou style adouci, à propos de la sculpture funéraire dans la région du Main. Le concept s'est étendu à tout l'Empire et s'est imposé pour une période qui va de 1400 à 1430 environ, mais les manifestations du style adouci sont déjà sensibles dans les années 1380 chez un André Beauneveu, dont l'activité de miniaturiste et de sculpteur au service du duc Jean de Berry est attestée. On considère aujourd'hui que le style adouci est une version spécifique de l'art de cour. L'expression « *schöner Stil* » ou beau style désigne, pour les savants tchèques, l'art qui, entre 1380 et 1420, affecte la majorité des productions artistiques sur le modèle des « *belles Madones* ». On a le sentiment d'assister à une esthétisation des comportements et des attitudes, dont l'art fixerait l'expression la plus raffinée.

Le cours a eu en même temps pour objectif de montrer les limites de cette terminologie en mettant plutôt l'accent sur les composantes formelles de ces caractérisations. L'esthétique des drapés fluides dont la structure se substitue à celle du corps est une manifestation tout à fait spécifique de cette période : les Prophètes de la Sainte-Chapelle de Vincennes, qu'on a voulu attribuer au jeune Claus Sluter, en fournissent un exemple éloquent, tout comme les neuf Apôtres en terre cuite du Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg. La célèbre sainte Catherine d'Alexandrie à Courtrai, commandée pour la chapelle des comtes de Flandre vers 1373, révèle l'expression la plus aboutie de l'élégance courtoise et fixe les canons de la figure sainte sculptée. Le goût de l'ornement se manifeste aussi bien dans la tête du Moïse de Torun que dans celle conservée au Louvre, provenant de la chapelle castrale de Mehun-sur-Yèvre — « *une des plus belles maisons du monde* » selon Froissart — : on constate que la structure anatomique est commandée par le souci de la symétrie sans que l'artiste renonce pour autant à une forte expressivité. Au cours du travail artistique, l'intensité de la dépense porte sur ce qu'Aby Warburg appellera les « *Beiwerke* », les accessoires comme le drapé et la chevelure. Mais à travers le développement que connaît le portrait

de souverain, nous pouvons aussi saisir l'intérêt de cette époque pour l'individualité — les bustes du triforium et les tombes des Premyslides de Prague, les donateurs de Champmol, les statues de Charles V et de son épouse au Louvre, celles des ducs aux portails de Vienne, etc.

Le thème des « *Belles Madones* » offre un des exemples les plus éloquents des enjeux nationalistes et un des problèmes les plus complexes posés à l'histoire de l'art. Une première fois en 1939 puis d'une façon décisive en 1974, un élève d'Adolf Goldschmidt, Karl-Heinz Clasen a étudié ce type iconographique en essayant d'en faire également un type stylistique. Pour lui, les Belles Madones seraient l'œuvre d'un sculpteur génial venu du bassin inférieur du Rhin pour se rendre ensuite en Prusse (d'où Clasen était originaire), puis en Bohême et en Silésie. Clasen voit dans la Vierge à l'Enfant de Budapest (qui proviendrait d'Amiens ?) la formulation préalable du type ensuite élaboré à Maastricht. La Belle Madone de Torun et tout un groupe d'œuvres apparentées, puis celles de Wroclaw (Breslau), de Moravsky-Sternberg et de Krumlov (conservée à Vienne) représentent les types les plus aboutis. Déjà en 1923, Wilhelm Pinder avait vu deux courants principaux dominés par les Belles Madones de Wroclaw et de Krumlov mais le lien qu'il dégage entre les œuvres doit s'expliquer par leur circulation, pendant que Clasen considère que le Maître des Belles Madones était à la tête d'un atelier itinérant. Il lie l'histoire de l'art à des individualités créatrices puissantes qui exercent leur talent et le font rayonner sur de vastes régions tout en donnant naissance à d'innombrables élèves ou épigones. Mais la fiction d'un « maître » venu d'Allemagne occidentale et qui ne parviendrait à maturité que dans les territoires de la Prusse teutonique, avait en 1939 une résonance particulière que Clasen n'a pas hésité à réaffirmer 35 années plus tard. Le Maître des Belles Madones de Clasen devenait une grande figure allégorique d'un Reich s'étendant du Rhin à la Baltique et à la Silésie. Mais ce ne fut pas la seule erreur commise par Clasen : la confusion qu'il opère entre type et style l'a conduit à prendre pour des motifs stylistiques ce qui était en réalité des motifs iconographiques. La Belle Madone de Moravsky-Sternberg par exemple, esquisse un geste de protection à l'adresse de l'Enfant qui accentue encore cette familiarité que révèlent la plupart des Belles Madones, dont les gestes sont bien éloignés de toute forme de codification aristocratique. La nudité de l'Enfant doit être mise en relation avec l'affirmation de l'humanité souffrante du Christ et l'arrière-plan idéologique des Belles Madones est sans doute le même que celui des Vierges à l'Enfant peintes à mi-corps, des images de dévotion descendantes des icônes byzantines.

Nous ignorons aussi, pour la plupart de ces œuvres, les conditions spécifiques de la commande et, partant, l'identité du commanditaire. Cette question touche de près à celle du *modus* que Meyer Shapiro a évoquée dès 1944 à propos d'un livre de Morey. La rhétorique antique avait établi que tout discours devait être composé en fonction de la situation, du moment et du public (Cicéron), ce qui signifie que le style résulterait d'une opération très complexe d'adaptation et

qu'il serait davantage lié à l'intentionnalité que ne le croient les historiens de l'art subjugués par la soi-disant spontanéité du geste artistique. Au Moyen Âge, *stilus humilis*, *stilus mediocris* et *stilus gravis* sont censés constituer les trois *schemata* qui permettent de répondre à l'éventail complet des commandes. Ce qu'en 1677 Roger de Piles disait à propos de la diversité de l'art de Rubens, n'est pas propre à cet artiste ni à son temps : « *Comme Rubens [...] n'avait presque point de façon particulière de manier le pinceau, ni d'habitude d'employer toujours les mêmes teintes et les mêmes couleurs, et qu'il entraînait tout entier dans les sujets qu'il avait à traiter, il se transformait en autant de caractères, et se faisait à un nouveau sujet un nouvel homme.* » Cette capacité d'adaptation n'est pas exclusivement liée au contenu iconographique mais aussi aux exigences particulières du commanditaire et elle caractérise les plus grands artistes de tous les temps. Robert Suckale a montré combien la personnalité d'un Peter Parler pouvait paraître déroutante, si l'on s'en tient aux catégories habituelles induites par la foi en la parfaite cohérence stylistique d'une œuvre autographe. Les sources en font l'auteur indiscutable du gisant d'Ottokar I Premyslides mais le saint Venceslas de la chapelle du même nom à la cathédrale de Prague a été attribué à son fils Heinrich Parler pour expliquer les différences stylistiques entre les deux œuvres : à la plasticité puissante du premier on a opposé l'élégance raffinée du second. Or, Charles IV a mis un soin tout particulier pour développer le culte du plus important saint de la Bohême, il a rédigé lui-même un récit légendaire où il le décrit comme une sorte de seigneur de la paix, une figure ascétique conforme au portrait du Christ. L'empereur a voulu glorifier la lignée de Bohême des Premyslides et la commande de six tombeaux concrétise cette volonté d'illustrer les ancêtres de Charles. Il est donc peu vraisemblable qu'il n'ait pas confié à l'architecte qu'il avait spécialement chargé de la construction de la cathédrale métropolitaine, l'exécution des sculptures les plus importantes. Quant aux bustes du triforium, ceux de la famille impériale et des évêques sont davantage idéalisés que ceux des architectes et recteurs de fabrique. Le buste du chanoine Venceslas de Radec, il a dû être mis en place en 1385 seulement ou même après 89 : en tous les cas, il est l'expression manifeste du « beau style ». En tant qu'architecte, Peter a répondu aux commandes impériales de la chapelle Saint-Venceslas et du pont sur la Vltava ; le chœur de Kolin est son œuvre et l'on sait que l'empereur y exerçait son patronage : pourtant, on n'y trouve guère le raffinement formel sensible à Prague ; enfin le chœur de la collégiale de Tous-les-Saints n'est pas une commande impériale. Le contexte de la commande permet de mieux appréhender l'œuvre qui en est issue et de considérer le style comme une réponse spécifique locale à une demande précise dont, dans la grande majorité des cas que nous laisse le Moyen Âge, l'œuvre d'art demeure la seule attestation matérielle. Le danger qui guette une telle enquête, c'est qu'elle ne s'enferme dans une sorte de circularité : nous cherchons dans l'œuvre seule la réponse à une question que l'œuvre seule formule.

La rigidité des concepts stylistiques est mise à rude épreuve lorsque nous tentons de confronter des œuvres contemporaines mais absolument distinctes.

Les constructions de Martin Chambiges (né autour de 1460, mort en 1532) et de son fils Pierre et celles de Benedikt Ried (1454-1534) doivent être évaluées dans leurs contextes géographiques respectifs, la France du nord et la Bohême, mais aussi dans leurs relations complexes avec le vocabulaire du gothique finissant et de la Renaissance. Dans ses commandes pour la poursuite des travaux à Sens et à Paris (Sainte-Chapelle), Martin Chambiges est confronté à des expressions anciennes, à l'*auctoritas* du rayonnant parisien qui n'a pas manqué d'influencer sa conduite comme celle de bon nombre d'architectes du gothique finissant. Pour la construction du chœur de Saint-Gervais-Saint-Protais, il bénéficiait de plus de liberté. Le style de Martin représente un effort remarquable pour élaborer une syntaxe faite de tensions et de souplesse, des lignes de force traversant et recoupant avec une extraordinaire virtuosité les motifs architecturaux imposés par la tradition gothique — roses, gables, remplages, etc.

Ried bénéficie d'un tout autre statut social que Chambiges, seulement désigné comme maître des maçons : il est appelé « *nobilis Benedictus, lapiscida dominus regis* ». Dans l'oratoire royal qu'il dresse dans le chœur de Saint-Guy de Prague, les formes gothiques sont encore déterminantes mais dans la grande salle des chevaliers ou salle Vladislav (achevée en 1502), sur le Hradschin, les voûtes curvilignes sont associées à de larges ouvertures rectangulaires adoptant les formes de la Renaissance. Le traitement des nervures de la voûte, tordues sur elles-mêmes, segmentées et entrecoupées, ne permet pas de reconstituer visuellement l'existence de travées. Au Hradschin comme dans le chœur de Kutna-Hora, Ried explore ainsi toutes les possibilités qu'avaient introduites Peter Parler un siècle et demi plus tôt dans le chœur de la cathédrale de Prague, mais en révélant à l'aide de solutions structurelles, un sens de l'espace absolument inouï. Ni le terme « gothique », ni celui de « Renaissance » ne permettent de rendre compte de ce que cette architecture révèle de novateur.

Le cours a permis une autre confrontation, non pas entre l'œuvre du sculpteur Jacopo della Quercia et celle de Nicolas Gerhaerts de Leyde, mais celle de leurs statuts respectifs au sein du développement de l'art du XV^e siècle. Avec l'œuvre de Jacopo, nous passons du « gothique international », transmis peut-être par la miniature lombarde, de la gisante d'Ilaria del Carretto, à San Michele in Foro à Lucques (1406), aux puissants reliefs destinés à San Petronio de Bologne (1428-1433) qui annoncent l'art d'un Michel-Ange. Mais à l'intérieur de son œuvre singulier, Jacopo della Quercia a laissé tout un ensemble de témoignages qui attestent de la lutte qu'il mène contre la syntaxe gothique — d'une certaine manière comparable à celle d'un Claus Sluter — et les moyens formels qu'il met en œuvre pour se dégager toujours plus fortement de cet héritage et s'approprier finalement une vision de la figure sculptée inspirée des sarcophages romains. Mais ce faisant, il donne naissance à des figures irréelles qui sont plus proches de celles d'un visionnaire comme Blake que de l'Antiquité. Nicolas de Leyde, lui, a opéré une véritable révolution dans le sud de l'Empire. Sur un double plan : celui de l'iconographie (du buste accoudé, du Christ en croix, de l'építaphe,

du retable en bois) et celui du style. En effet, au début des années 1460, le sculpteur d'origine néerlandaise affirme un style plastique qui transpose dans la pierre le « cubisme » des frères Van Eyck et qui introduit dans la sculpture ce que seule la peinture avait jusque-là prétendu relater : la vie intérieure. À la différence de Sluter qui nous précipite — et avec quelle brutalité — dans un monde de démiurges, Nicolas nous place en présence de femmes et d'hommes vivants, dont le regard ou les gestes trahissent des états psychologiques qui font d'eux nos interlocuteurs. Cette conception humaniste s'est révélée si précoce que la plupart des ateliers du sud de l'Empire, depuis le Rhin supérieur jusqu'en Autriche, n'ont su, d'une manière aussi soudaine, adopter le langage de Nicolas de Leyde. Il faut attendre deux générations pour que les nouveautés qu'il a exposées en moins de dix années puissent efficacement bouleverser la tradition, mais nous sommes alors trop près d'autres bouleversements, combien plus profonds, combien plus vastes, qui vont affecter cette fois la société dans son ensemble. Là où, avec Jacopo della Quercia, nous étions en présence d'une progressive gestation d'un langage nouveau dont toutes les étapes sont documentées, Nicolas de Leyde, en quelques années, s'impose à l'aide d'un style déjà constitué.

Un de ses descendants, le sculpteur, graveur et peintre Veit Stoss, a fait l'objet du dernier cours. Sa carrière est longue et productive puisqu'elle s'étend sur plus de soixante ans. D'origine souabe, il connaît l'œuvre de Nicolas de Leyde, les gravures de Schongauer et la peinture de Rogier van der Weyden. Artiste en un sens moderne, il procède à la vente de ses œuvres à la foire de Francfort-sur-le-Main. Le retable de Notre-Dame de Cracovie (1477-89) qu'il exécute à la demande de la communauté allemande de cette ville, révèle toute l'étendue de son art. Le type du retable en bois muni de volets amovibles est parfaitement constitué depuis le retable du maître-autel de Constance dû à Nicolas de Leyde. Mais Stoss fait de la caisse centrale une scène de théâtre sur laquelle il déploie une Mort et une Assomption de la Vierge où la gestuelle et l'expression des physionomies contribuent à l'intensité dramatique de la représentation. Lors de son séjour à Nuremberg, il est chargé par un marchand florentin, Raffaello Torrigiani, de sculpter le groupe de Tobie avec l'Ange (1516). Même si les tissus soulevés par le mouvement des personnages, sont traités avec toute la virtuosité d'un sculpteur du gothique tardif, certains détails vestimentaires — et le thème lui-même — trahissent une connaissance de l'art florentin (Verrochio), peut-être à travers la gravure. Que la sculpture gothique du nord pût émouvoir les Italiens est encore attesté par l'éloge d'un saint Roch dû au ciseau du même Veit Stoss et conservé dans l'église de l'Annonziata à Florence. Giorgio Vasari écrit en effet que le sculpteur, qu'il croit français, « *fort de son expérience du bois, [...] sculpta en tilleul une statue de saint Roch, grandeur nature, en mettant tant de délicatesse dans l'exécution des draperies, en leur donnant tant de souplesse et tant d'ajours, avec une apparence si légère et des plis d'une telle élégance qu'on ne saurait voir œuvre plus éblouissante. La tête, la barbe, les*

mains et les jambes du saint sont si parfaites que le concert de louanges que cette statue a suscité sera éternel. » Il est pour le moins surprenant de lire sous la plume de celui qui condamnait l'architecture gothique, semblable commentaire d'une œuvre de Veit Stoss, commentaire d'où est absente la moindre réserve et qui admire avant tout la virtuosité du travail plastique. Dans ses *Italienische Forschungen*, Rumohr avance que le bois seul permet de former des surplombs et des tournoiements : en guise d'exemples, il évoque le retable de Hans Brüggemann à Schlesswig et cette statue de Stoss qu'il a vue à Florence, donc deux œuvres du gothique tardif. Enfin, dans le retable destiné aux Carmélites de Nuremberg (1520-23, aujourd'hui à Bamberg) et commandé par son fils, prieur du couvent, Stoss construit une structure Renaissance, conforme au projet dessiné qui accompagnait le contrat, dans laquelle il dispose une Adoration des Bergers. Le sculpteur a atteint un degré de maîtrise encore supérieur, sensible par les nuances psychologiques qu'il sait introduire dans ses figures, les éloignant ainsi du pathos qui animait celles du retable de Cracovie. C'est dans cette œuvre qu'il a peut-être le mieux saisi l'apport de Nicolas de Leyde.

R.R.

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

Ce séminaire, le deuxième sur ce thème, a été consacré plus particulièrement à l'Entre-Deux-Guerres. On pourrait considérer cette période comme celle de la consolidation de la discipline, après les années 1870-1914 qui ont marqué sa formation proprement dite. Une place a été faite à l'institutionnalisation de la discipline grâce au développement de son enseignement au sein de l'université, mais ont été privilégiées trois figures qui l'ont illustrée d'une façon remarquable bien qu'à des titres très divers : celle de Raymond Koechlin, qui appartient à ce type d'historien de l'art en même temps collectionneur éclectique, dont on connaît plusieurs exemples au cours du XIX^e siècle en Allemagne comme en France, celle de Henri Focillon durant son bref enseignement au Collège de France et celle, moins connue et combien intéressante, de Louis Dimier. Un séminaire a été consacré à la confrontation de trois aspects du formalisme, ceux que prônaient respectivement Jurgis Baltrušaitis, Meyer Shapiro et Pierre Francastel. Des enquêtes suscitées par deux revues d'histoire de l'art nous ont paru mériter une attention critique : celle que publie la revue *Formes* en 1929 et 1930 sur les origines de l'art gothique et celle qu'en 1925 lance *L'Art Vivant* sur la question de savoir s'il convient de créer en France un musée d'art moderne.

Le 16 mai, après une brève introduction, le professeur Recht a présenté le thème du premier séminaire qu'il consacre à *La revue Formes (1929-1930) et l'enquête sur les origines de l'art gothique*.

La « revue internationale des arts plastiques » *Formes* paraît pour la première fois le 1^{er} décembre 1929 : elle s'éteindra à son 33^e numéro en 1933. Financée

par le collectionneur Kukushima et dirigée par Waldemar George, paraissant simultanément dans une édition française et dans une édition anglaise, elle se définit dès la page de garde comme une « tribune où s'affrontent librement toutes les doctrines vivantes ». Bien que n'ayant pas annoncé de véritable programme et témoignant d'un certain éclectisme, quelques mois avant sa disparition, la revue publie « Un bilan et un programme », dû sans doute à la plume de son directeur, et qui prône un véritable retour à l'ordre.

Dans les trois premiers numéros court une enquête sur « Les origines de l'art gothique », menée à partir de la thèse défendue par Wilhelm Uhde dans son livre *Picasso et la tradition française* : selon Uhde, la « mentalité gothique » aurait été apportée dans l'Ile-de-France par les tribus germaniques des Francs, puis modifiée par le génie gallo-romain... Picasso représenterait la tradition gothique, tandis que Braque serait fidèle à la tradition romane. Au cours du séminaire a été examiné à partir de quel arrière-plan historiographique et idéologique a été formulée cette thèse.

Partant de cette interprétation, *Formes* pose alors les deux questions suivantes : « 1. Le gothique est-il une acception de style plastique et architectural, limité à une époque (un concept historique) ou la manifestation d'un état d'esprit ? (un concept psychologique) ; 2. Dans quelle mesure les Gallo-Romains et les Germains ont-ils contribué à la naissance et au développement du gothique ? » Les réponses successives sont venues de Émile Mâle, Josef Strzygowski, Louis Bréhier, Hans Karlinger, Henri Focillon, A.-E. Brinckmann, Konrad Escher, Elie Faure. À partir de leurs analyses, on peut retracer deux perspectives : celle qui interprète le gothique à partir de concepts nationalistes et celle qui traduit le style en termes de psychologie. Mais quatre réponses ont retenu l'attention, en raison de leur pertinence qui rompt avec les *topoi* habituels : celles de Bréhier, de Karlinger, de Focillon et de Brinckmann.

Madame Lyne Therrien a parlé, le 23 mai, de *L'enseignement de l'histoire de l'art en France entre 1914 et 1939*. Elle a procédé en premier lieu à l'identification de générations d'enseignants : après les pionniers qui ont inauguré les chaires et les cours au XIX^e et au début du XX^e siècle, vient une génération, puis une deuxième ou une troisième, qui ont consolidé les structures institutionnelles et les programmes d'enseignement. Lorsqu'on procède à l'examen de la formation qu'ont reçue les professeurs, les maîtres de conférences et les chargés d'enseignement que l'on trouve en fonction durant cette période, on peut mettre en évidence l'importance des écoles françaises étrangères et de l'École nationale des chartes par exemple, mais aussi les cas de parcours « marginaux » ou exceptionnels. Cette recherche a également permis de mettre l'accent sur l'existence de nombreux enseignements portant sur l'archéologie et l'histoire de l'art dans d'autres disciplines, telles que l'histoire, la littérature, les langues vivantes et les civilisations étrangères.

Le 30 mai, Mademoiselle Annamaria Ducci a évoqué *Henri Focillon au temps de son enseignement au Collège de France*. Le séminaire était centré sur les dernières années d'Henri Focillon, à partir de sa nomination comme professeur au Collège de France (1938), où il consacre ses cours à « L'art visionnaire aux XV^e et XVI^e siècles » et à « L'An Mil ». Animé d'un souci théorique, Focillon entreprend l'étude du « siècle des terreurs » d'une façon ample, en se posant la question capitale de la « forme du temps » : comment représenter le temps, une époque, ou si l'on veut, comment aborder le métier de l'historien en tant qu'historien de l'art ? À cet égard, la métaphore géologique en tant qu'image historiographique propre au savant a été explorée dans ses raisons idéales et dans ses liens avec la tradition française, notamment avec Jules Michelet : pour l'un et l'autre, la géologie semble fournir un nouveau modèle, plus complexe, pour l'histoire et pour l'histoire des styles artistiques, opposé aux classifications biologistes. Les implications idéologiques déterminant la notion d'art d'Occident chez Focillon ont également été montrées, bien évidemment en rapport avec la situation politique européenne du moment. Aux apocalypses du X^e siècle fait pendant l'art de l'automne du Moyen Âge, que Focillon explore dans ses artistes visionnaires, en les opposant au classicisme de la Renaissance latine. Ainsi, la question des psychologies artistiques ou, comme Focillon le dit, des « familles spirituelles », relie son dernier cours à *La Vie des Formes* et à toute son œuvre, toujours fascinée par les artistes opérant sous le signe de l'imagination, la reine des facultés de Baudelaire, notamment dans les arts du noir et blanc.

La séance du 6 juin a été consacrée à un exposé de Monsieur Henri Zerner ayant pour titre : *À contre-courant : Louis Dimier, historien d'art et polémiste*. De la génération d'Émile Mâle, Louis Dimier (1865-1943) occupe une place tout à fait à part parmi les historiens de l'art français. Dimier fut un polémiste hors pair qui défendit des idées paradoxales grâce à une écriture brillante, à la fois très individuelle et archaisante, dont les modèles sont Voltaire, Buffon et Paul-Louis Courier.

La particularité de Dimier est d'avoir pris des positions idéologiques et de s'être engagé dans une activité politique qui l'ont définitivement mis à l'écart de tous les cadres officiels. Membre fondateur de l'Action Française — mouvement dit du « nationalisme intégral » —, il en fut l'un des principaux organisateurs. Le paradoxe est que toute son activité intellectuelle, tout son œuvre d'historien se sont appliqués à combattre le nationalisme. Sa contribution la plus importante à l'histoire de l'art, sa thèse de 1900 sur Le Primatice, qui reste le principal ouvrage de référence sur le grand artiste, s'attachait comme presque tous ses autres travaux à montrer que le « génie » de la nation était un dangereux fantôme et que la peinture n'avait pris racine en France que grâce aux artistes étrangers. Ajoutons que ce catholique fervent considérait l'idée d'un « art religieux » comme une absurdité.

Selon Dimier, seul l'esprit, qui est strictement individuel, est capable de créer, et ce qu'il crée est nécessairement de portée universelle. Deux facteurs essentiels participent à la création artistique et intellectuelle, tous deux indispensables : la raison (pensée, intelligence) et le savoir. La raison seule (qu'il appelle aussi esprit de système) ne crée que des chimères et aboutit au désastre et à la barbarie. C'est pourquoi la tradition, soit l'accumulation de l'acquis culturel par sa transmission continue d'une génération à l'autre, occupe une place centrale dans sa pensée et tout particulièrement dans sa conception de l'histoire de l'art.

Le 13 juin, le professeur Recht a présenté un exposé sur *Jurgis Baltrusaitis, Meyer Shapiro, Pierre Francastel : autour du formalisme*. Dans un long compte-rendu critique, particulièrement féroce, paru dans les *Kritische Berichte* en 1932-33, Meyer Shapiro analyse le livre sur *La stylistique ornementale dans la sculpture romane* que Baltrusaitis avait publié en 31. L'ouvrage de Baltrusaitis, comme le terme de « stylistique » l'indique bien, est fortement marqué par l'enseignement et les idées que son maître Henri Focillon développe au même moment à propos de la sculpture romane. Il s'agit de repérer des lois qui structurent la forme et la composition des reliefs romans : pour la première fois, l'histoire de la sculpture des XI^e et XII^e siècles n'est plus interprétée uniquement selon les contenus iconographiques, comme l'avait fait Émile Mâle, mais comme l'expression de lois formelles, d'un ordre préétabli. Meyer Shapiro, qui publie de son côté sa thèse sur *La sculpture romane de Moissac* en 1931, reproche à Baltrusaitis — et implicitement à Focillon — de nier l'importance du contenu iconographique pour se contenter d'une approche formelle qui projette sur l'art roman des concepts modernistes, plus particulièrement post-cubistes. Il cherche, de son côté, à atteindre l'essence du style à travers la notion de représentation archaïque des formes inspirée par les travaux d'Emmanuel Löwy.

Tout comme Focillon, Pierre Francastel accorde une grande importance à ce soubassement que représente le XI^e siècle qui est pour lui la période de formation d'un futur « art français ». Son livre *L'humanisme roman. Critique des Théories sur l'Art du XI^e siècle en France*, paru en 1942, est fortement marqué par la lecture du récent *La Société féodale* de Marc Bloch, son ancien collègue à l'université de Strasbourg, mais il se veut une réponse polémique au formalisme des historiens de l'art de langue allemande tout comme à celui de l'école de Focillon.

Le 20 juin, Monsieur Michele Tomasi a parlé de *Biographie, collectionnisme, histoire de l'art : à propos de Raymond Koechlin (1860-1931)*. Raymond Koechlin (Mulhouse 1860-1931) fut l'une des personnalités marquantes de la culture française avant la deuxième Guerre Mondiale. Président de la Société des Amis du Louvre et du Conseil des musées nationaux, il fut aussi un collectionneur raffiné et un historien de l'art curieux et érudit. Des liens profonds unissent les différentes sphères de son activité ; en particulier, sa collection affecta sa production scientifique, au plan des champs d'intérêt aussi bien qu'au plan de la méthode.

Koechlin collectionnait et étudiait avec la même passion l'art gothique et les arts asiatiques, apercevant entre ces deux domaines une affinité substantielle. Il se penchait sur les ivoires gothiques ou sur les céramiques musulmanes avec le souci propre du collectionneur de les ranger dans un ordre logique autant que chronologique. Les objets étaient pour lui les « véritables documents » de l'histoire de l'art. En ce sens, Koechlin est un représentant illustre d'un certain courant de l'histoire de l'art en France, qui a son ancêtre en Arcisse de Caumont, et qui regroupe surtout des conservateurs de musées et des collectionneurs. D'autres préoccupations de Koechlin qui le singularisent, s'expliquent seulement par sa formation : les études à l'École libre des sciences politiques, les années passées comme directeur du bulletin de politique étrangère aux *Débats* et ses origines alsaciennes l'ont rendu sensible aux creusets de culture et aux rapports entre art, commerce et politique.

Le 27 juin, le dernier séminaire a fait l'objet d'une communication de Monsieur Dominique Poulot : *À propos de l'enquête de la revue L'art vivant (1925) sur la création d'un musée d'art moderne*. « Aux origines du Musée national d'art moderne » : tel est le sur-titre choisi en 1996 par la Réunion des musées nationaux et les nouvelles éditions Séguiet pour republier dans son intégralité une enquête de la revue *L'Art vivant*, conduite de juillet à octobre 1925 par Georges Charenso. L'entreprise s'était donnée à l'époque un titre militant : « Pour un musée français d'art moderne », quand la succession de Léonce Bénédicte permettait d'envisager un renouveau de l'établissement.

Le dossier réuni par Jean-Paul Morel et Yves Michaud fait, a posteriori, de l'initiative de la revue un moment de la difficile genèse de la modernité, particulièrement en France. Revenir aujourd'hui sur les vicissitudes de cette institutionnalisation oblige à replacer l'enquête dans une histoire longue des musées réservés aux artistes vivants, c'est-à-dire à l'art contemporain — mais défini comme tendance ou comme pure contemporanéité ? S'agit-il en effet d'enregistrer tout uniment des productions d'artistes, ou bien au contraire d'affirmer des choix esthétiques et critiques, voire idéologiques ? Dans le cadre d'un système des Beaux-Arts héritier d'une longue tradition nationale, la réponse ne faisait pas de doute : l'alternative, ici ou là esquissée, d'un appel à la société civile des collectionneurs, à la manière des « proud possessors » d'Outre-Atlantique, n'était guère crédible.

La césure de la modernité à la française se serait donc jouée, suggère Yves Michaud, dans une brillante mise en perspective, dans des transferts successifs, le déménagement de collections plus ou moins arbitrairement segmentées en fonction de critères divers tenant lieu depuis un siècle de projet muséologique. Quelques exemples significatifs de ce débat ont été fournis ; a été esquissée aussi plus généralement une mise en perspective historique du lien entre revendication muséale et affirmation d'un « art vivant ».

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

Responsabilités scientifiques :

- Membre de la commission de spécialistes d'établissement, 22^e section, École Normale Supérieure, rue d'Ulm.
- Membre de la commission de spécialistes d'établissement, Collège de France.
- Membre du bureau du Comité français d'Histoire de l'art.
- Membre du Conseil scientifique de l'Institut national d'Histoire de l'art.
- Expert-consultant pour les travaux de restauration du Puits de Moïse à la chartreuse de Champmol.
- Expert-consultant pour la campagne d'analyse de la surface picturale du retable d'Issenheim, Laboratoire des musées de France — Société Schongauer, Musée d'Unterlinden.
- Membre du conseil scientifique du Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.
- Direction scientifique du colloque *Victor Hugo et le débat patrimonial*, Institut national du Patrimoine.

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 des conférences :

- Communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres : *L'élimination du chapiteau à l'époque gothique : vers un « sixième ordre » d'architecture ?* (1^{er} novembre 2002).
- Discours d'introduction au Colloque *Victor Hugo et le débat patrimonial* (5-6 décembre 2002).
- Présidence de séance de l'École Internationale de Printemps sur le Style pour les doctorants en Histoire de l'art, École Normale Supérieure, rue d'Ulm (23-30 avril 2003).
- Conférence plénière : *Wilhelm Vöge et la France. Wilhelm Vöge, Louis Grodecki et « la première sculpture gothique »*, Colloque Wilhelm Vöge und Frankreich organisé par le Kunstgeschichtliches Institut, Freiburg im Breisgau et par le Frankreich-Zentrum der Albert-Ludwigs-Universität (2 mai 2003).

Ouvrages :

— *Giotto vis-à-vis. Volti e mani dalla cappella degli Scrovegni*, Londres-Turin-Milan 2002.

— *Le Rhin. Vingt siècles d'art au cœur de l'Europe*, 2^e édition, Paris 2003.

— *De la puissance de l'image. Les artistes du Nord face à la Réforme*, Louvre, Conférences et colloques, Paris 2002 (dir. scientifique).

Articles :

— [Rapport d'activités] dans *Annuaire du Collège de France 2001-2002. Résumé des cours et travaux*, 102^e année, Paris 2002, pp. 923-937.

— « La Réforme, la querelle des images et l'œuvre d'art », dans *De la puissance de l'image*, *op. cit.*, pp. 9-41.

— « Éditorial : L'histoire de l'art en vue », dans *Revue de l'art*, n^o 136 / 2002-2, pp. 5-8.

— « La rhétorique formelle de Claus Sluter, sculpteur du Duc de Bourgogne », dans *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts* (éd. par M. Büchsel et P. Schmidt), Mayence 2003, pp. 205-217.

— [compte-rendu critique de] Norbert Nussbaum et Sabine Lepsky, *Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion*, Munich-Berlin 1999, dans *Bulletin Monumental*, 160-III, 2002, pp. 315-316.

Presse :

— « Apprendre à voir », dans *L'art à l'école. Le patrimoine, N^o spécial Beaux-Arts Magazine* 2002, p. 18.

— « Portfolio : Le patrimoine en 24 images », *op. cit.*, pp. 56-81.

— « Fabricants d'images », dans *Saisons d'Alsace. Mille ans d'images en Alsace*, hiver 2002-03, pp. 25-31.

— « Gauguin, Breton et nos Tahiti... », *Le Monde*, 29 avril 2003, p. 16.

Distinctions :

— Le 31 janvier 2003, élu membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres au siège de Francis Salet.

PROFESSEUR INVITÉ

Sur l'initiative du professeur Yves Bonnefoy, Monsieur Henri Zerner, professeur à Harvard University, a prononcé quatre conférences sur *Les débuts difficiles de la peinture en France*, les 28 février, 7, 14 et 21 mars 2003.

ACTIVITÉS DE LA CHAIRE

M^{me} Corinne Maisant, assistante de recherche, a assisté plus particulièrement le professeur dans la préparation de son séminaire (recherches documentaires,

préparation des documents de travail, organisation matérielle des séances, etc.) Elle a poursuivi son enquête relative aux dossiers bio-bibliographiques des professeurs d'histoire de l'art du Collège de France constitués l'an dernier. Dans le cadre de la convention signée entre le Collège de France et l'Institut national d'Histoire de l'art, M^{me} Maisant est chargée de travailler en étroite collaboration avec les responsables (côté INHA) du programme commun aux deux institutions portant sur l'histoire de l'Histoire de l'art.

M^{me} Maisant assure la gestion de la diathèque. Dans ce cadre, elle a conçu et réalisé une base de données (maquette) permettant le traitement d'informations textuelles et iconographiques. Elle a procédé à la saisie d'informations relatives à 500 diapositives.

M^{me} Panayota Volti, ATER, a été chargée de recherches documentaires et du traitement des diapositives en amont de leur intégration dans la base de données élaborée par M^{me} Maisant. Elle a présenté plusieurs communications ou conférences :

— « Les fonds et la gestion financière des entreprises architecturales conventuelles », Table ronde sur *L'économie des Mendians (XIII^e-XV^e siècles)* organisée par l'École française de Rome et le GDR 2513 « Sources, Acteurs et Lieux de la Vie religieuse à l'époque médiévale » (SALVE), CNRS, Rome, septembre 2002.

— « Aspects de la réduction en art au Moyen Âge », *Séminaire Technologie et « réduction en art » d'Alberti à l'Encyclopédie*, organisé par le Centre Alexandre Koyré, CNRS, janvier 2003.

— « L'attitude des Observants à l'égard des édifices : l'exemple parisien », Colloque international *Identités franciscaines à l'âge des réformes*, organisé par le Centre d'Histoire « Espaces et Culture » de l'université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, avril 2003.

— « Architectural and topographical of the mendicant convents in the north of France and the southern Low-Countries (13th-16th centuries) », Courtauld Institute of Art, Londres, février 2003.

M^{me} Volti a publié deux comptes-rendus critiques :

— « Bernadette Barrière, Marie-Élisabeth Henneau (dir.), "Citeaux et les femmes", *Rencontres à Royaumont, n° 15, Paris 2001* », dans *Bulletin Monumental*, 160-II, 2002, pp. 197-199.

— « Thomas Coomans, L'architecture médiévale des ordres mendiants (Franciscains, Dominicains, Carmes et Augustins) en Belgique et aux Pays-Bas, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, t. 70, 2001 », dans *Bulletin Monumental*, 160-III, 2002, pp. 311-312.

Elle a assuré également trois cours : « Approche de l'art byzantin », DEUG 2^e année, 1^{er} semestre, université de Paris X-Nanterre ; « Architecture et arts figurés à l'époque gothique », DEUG 2^e année, 2^e semestre, université de Paris X-Nanterre ; « Les arts figurés des XV^e et XVI^e siècles en Europe » pour l'université Inter-Ages de Créteil Paris XII.

M^{me} Anne-Marie Lecoq, *ingénieur de recherches*, a publié :

— *La leçon de peinture du duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*, Paris 2003, 208 pages, 21 ill.

— « L'iconographie de la Salle de Bal à Fontainebleau : une hypothèse de lecture », dans *Henri II et les arts*, Actes du colloque international de 1997, Paris, École du Louvre, 2003.

Elle a en préparation une communication en janvier 2004 à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sur *Le bouclier d'Achille ou l'œuvre d'art impossible*, thème qui fera également l'objet d'un livre à paraître chez Gallimard la même année. Chez le même éditeur paraîtra *Les dieux dans l'atelier. Les récits grecs sur les artistes et leur postérité, de l'antiquité à la fin de l'époque moderne*. En collaboration avec M. Alain Mérot, professeur à Paris IV, M^{me} Lecoq effectue des recherches sur l'histoire du concept de « grâce » (la *charis* des Grecs) dans la critique d'art, des origines antiques jusqu'au XIX^e siècle.

M. Francesco Solinas, *maître de conférences*, a participé à la conception scientifique, à l'organisation et à la réalisation de l'exposition internationale *Marie de Médicis, un gouvernement par les Arts* au château de Blois, novembre 2003-mars 2004, et au Palazzo Pitti, Florence, mars 2004-septembre 2005. En collaboration avec Lorenza Mochi Onori (directrice de la Galleria Nazionale d'Arte antica, Palazzo Barberini) et Sebastian Schütze (Bibliotheca Hertziana, University of Kingston), il a été chargé de la conception scientifique et de l'organisation générale du colloque international *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Rome, Palazzo Barberini, juin 2004.

M. Solinas a publié :

— « Il naturalismo del Caravaggio e il gusto del Cardinal del Monte », dans *La Medusa restaurata*, (éd. par Caterina Caneva), Rome 2002, pp. 27-38.

— « La signora degli Scorpioni. Un inedito di Ottavio Leoni (1578-1630) e qualche ritratto romano del tempo di Caravaggio », dans *Caravaggio nel Centenario della cappella Contarelli*, Atti del Convegno internazionale, éd. par M. Calvesi, C. Volpi, Rome 2002, pp. 243-265.

— En collaboration avec Françoise Graziani, édition des Actes du Séminaire de la chaire de Rhétorique et Société en Europe (XVI^e-XVII^e siècles) du Collège de France (janvier 2000) : *Le Siècle de Marie de Médicis*, Alexandrie 2002, 247 pages.

— « La Princesse de Toscane. Essai sur la jeunesse de Marie de Médicis », dans *Marie de Médicis, un gouvernement par les Arts*, catalogue cité, Paris 2003 (sous presse).

— « La Pittura Filosofica e la nascita dello "Stile Barberini" », dans *L'Estetica Barocca*, Actes du colloque de la Bibliotheca Hertziana et de l'Accademia dei Lincei (Rome 2002) (sous presse).

— Études historique et philologique des portraits peints par Jan Kraek, Augustin Quesnel, Ottavio Leoni, Claude Deruet, Jean Noret et de l'atelier de Pierre Mignard, dans le catalogue de l'exposition *Kleine Prinzen. Bildnisse aus der Sammlung Jakober*, Bonn, octobre 2003 (sous presse).

— *I Frescobaldi, una famiglia fiorentina*, en coll. avec Dino Frescobaldi, Florence (sous presse).

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