

Histoire de l'art européen médiéval et moderne

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

COURS : REGARDER L'ART, EN ÉCRIRE L'HISTOIRE (III)

Le cours¹ s'est achevé l'année précédente par l'évocation de *l'Histoire de l'art chez les Anciens*. S'il est vrai que, dans l'établissement de son corpus, Winckelmann se comporte tel un explorateur de la nature qui procède selon un principe de classification, comme le dit Christian Gottlob Heyne, son œuvre peut revendiquer le statut d'une science nouvelle. D'autant plus nouvelle que Winckelmann ne se contente pas de classer. Conformément à la crise de la pensée classificatrice du XVIII^e siècle, il procède aussi à une inscription des phénomènes dans le temps : ainsi que l'a noté Wolf Lepenies, les représentations des processus se substituent alors aux « tableaux » auxquels Darwin mettra fin. C'est le chemin qui mène de l'histoire naturelle à l'histoire de la nature. Le biographe de Winckelmann, Carl Justi, a parlé de la confusion qui règne encore chez lui entre histoire et théorie, confusion qui est aussi le propre de l'histoire naturelle au XVIII^e siècle. Longtemps, l'idée d'une historicité de la nature a eu à lutter contre des résistances d'ordre cognitif et théologique. Le remède auquel recourt Diderot est de considérer que ce n'est pas la nature qui a une histoire mais la science de la nature.

Cependant, en parlant de Winckelmann, il faut encore insister sur la mutation qui s'opère dans sa pensée entre deux formes de descriptions complémentaires, mutation qui nous fait assister à la naissance d'une méthode. Il distingue en effet une description selon l'« idéal », une autre selon l'« art », cette dernière ayant l'ambition d'être non-poétique, non-psychologisante, non-narrative et, par conséquent, de demeurer au plus près de son objet. Ces descriptions « phénoménologiques » qui se trouvent dans les archives florentines appartiennent à une phase tardive de son œuvre alors que la question du faire artistique et de la localisation des œuvres occupent son attention. Ce changement affecte d'ailleurs l'ensemble des savoirs :

1. Le cours consiste en la présentation d'une suite de textes qui sont téléchargeables mais qui ont été écartés de ce résumé pour des questions de longueur (<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/index.htm#lm=coursel>).

on renonce à des représentations narratives. Pour faire une œuvre scientifique, il faut oublier que la science a un passé littéraire. On retrouve ainsi chez Winckelmann une préoccupation formulée par Buffon pour lequel la description, si elle veut avoir « un caractère de vérité », doit éviter toute « idée de système », toute forme de « préjugé », et doit revêtir un style dénué de tout agrément littéraire partant uniquement de l'observation. L'histoire naturelle a pour but l'« histoire fidèle de chaque chose » laquelle doit « suivre sa description ».

L'une des bêtes noires de l'archéologue allemand, le comte de Caylus, a l'ambition de procéder à un examen minutieux de chaque objet du passé. Caylus pense qu'une description est indemne de tout système. La date du début de la publication du *Recueil d'Antiquités égyptiennes, grecques, étrusques et romaines*, Paris 7 vol. (le 7^e est posthume), de Caylus, en 1752, est aussi celle de la création d'une chaire de physique expérimentale au Collège de Navarre, confiée à l'abbé Nollet, un élève de Réaumur. L'expérience a pour le physicien la valeur qu'a la comparaison pour l'antiquaire, et celle-ci n'est possible qu'à l'aide de descriptions fidèles. L'entreprise de Caylus peut encore être comparée à celle de Pierre Bayle dont le *Dictionnaire historique et critique* paraît en 1696-1697 : toute donnée doit être soumise à la discussion et à la contre-épreuve. Dans l'épître dédicatoire de son *Recueil* à ses confrères de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le comte de Caylus envisage d'élargir le champ du savoir auquel l'étude des restes matériels de l'Antiquité donne accès, à une véritable histoire culturelle. La connaissance du goût d'une nation permet de le distinguer de celui d'une autre, et ainsi se constitue peu à peu une histoire des formes. Il est sensible aussi au faire de l'artiste ou du simple artisan, à la facture des objets, aux outils qui les ont façonnés. Sa familiarité avec de grands artistes de son temps – Greuze, Pajou, Van Loo, Vassé, Lépicié, Vien... – lui semble former un complément à son intérêt pour le passé lointain, livrant en particulier la terminologie nécessaire à un bon antiquaire.

Le philosophe du XVIII^e siècle – de Pope à Walpole et à Diderot – considère que l'antiquaire est dépourvu d'esprit critique et philosophique, incarnant, comme le singe dans le célèbre tableau de Siméon Chardin, la présomption et la vanité. Mais les antiquaires font naître le besoin d'une nouvelle histoire. Parallèlement à la montée du pyrrhonisme historique, ils tentent de plus en plus d'imposer la fiabilité de la base archéologique, opposée à l'instabilité des sources littéraires. Cela a été montré dans le cours de l'an dernier : les antiquaires italiens travaillent depuis le règne de Paul III Farnèse, au milieu du XVI^e siècle, sur le monde antique et paléochrétien. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, cette activité redouble d'importance : on citera seulement *Delli vestigi delle Pitture antiche* où Giovanni Bellori consigne la première histoire de la peinture antique (en 1665) ; *Vetera Monumenta et Synopsis Historica*, sur les églises constantiniennes, de Giovanni Giustino Ciampini (publiés entre 1690 et 1693), et sur les étrusques : *Ad Monumenta Etrusca Operi Dempsteriano addita Explicationes et Conjecturae*, de Filippo Buonarroti (1726). Deux ouvrages manifestent un intérêt véritable pour le Moyen Âge : celui de Ludovico Antonio Muratori (*Antiquitates italicae medii aevi, sive dissertationes De Moribus, Ritibus, Religione, Regimine, Magistratibus, Legibus, Studiis Literarum, Artibus, Lingua, Militia, Nummis, Principibus, Libertate, Servitute, etc.*, Milan, 1738-39), et la *Verona Illustrata* de Scipione Maffei (1731-1732). Tout en ignorant les monuments dont il parle, le premier fait une véritable apologie du Moyen Âge. Quant au livre de Maffei, il est écrit à la gloire de l'Italie mais on ne saurait ignorer son relativisme : il faut juger les œuvres en fonction de

l'époque qui les a vu naître. Dans ce sens, Maffei adopte une attitude ouvertement hostile à l'histoire des artistes telle que la concevait Vasari.

À la différence des Italiens dont l'érudition est le pré carré des ecclésiastiques, les antiquaires anglais se recrutent plutôt dans la bourgeoisie. Avant d'être héraldiste du royaume, William Camden (1551-1623) est maître d'école. Il explore le pays afin de reconstituer l'histoire de chaque ville depuis l'Antiquité romaine jusqu'au Moyen Âge et de former ainsi une histoire nationale. Il étudie les monnaies afin de connaître leur lieu d'émission. En 1586, il publie *Britannia* qui est une description historique et géographique des îles britanniques. William Dugdale réunit un ensemble de documents d'archives relatives à l'histoire de la construction et à celle du féodalisme anglais dans *Monasticum Anglicanum* (1655, 1661), mais son ouvrage le plus important est *The History of St. Paul's Cathedral in London from its Foundation till theses Times* (1658), véritable monographie monumentale dont l'enjeu est d'empêcher la destruction par les Puritains de monuments à l'intérieur de la cathédrale. Une autre monographie, consacrée à Oxford et due à Anthony Wood, est une des premières manifestations, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, d'un véritable goût pour le gothique mu par un sentiment du passé presque préromantique. Dans ce même courant d'intérêt, il convient de faire une place tout à fait majeure à Sir Christopher Wren (1632-1723), architecte, mathématicien, passionné par les sciences naturelles, qui reconstruit les églises dévastées par l'incendie de Londres en 1666. Il rédige en 1713 un rapport *On the State of Westminster* qu'il adresse à l'évêque de Rochester, au cours duquel il donne une histoire complète de ce monument et en étudie les sources : Wren cherche à comprendre l'art gothique, qu'il appelle « sarazin », tout en ne l'appréciant pourtant guère. Mais il le considère d'abord comme un style historique, méritant par conséquent notre intérêt.

La conception rationnelle de Sir Wren s'oppose en tous points au dilettantisme préromantique de William Stuckeley (1687-1765) qui établit une chronologie de l'architecture depuis les druides, mais dont les observations archéologiques ne peuvent s'insérer dans une chronosophie encore médiévale. Les travaux de la fin du XVIII^e siècle examinent surtout des questions de périodisation : ainsi, trouve-t-on chez Thomas Ryckman (1776-1841), dans son manuel destiné aux ecclésiastiques – *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture [...]*, 1815 – une subdivision de l'architecture gothique qu'il considérait comme le « style anglais » par excellence, en trois périodes qui couvrent l'ensemble du développement architectural entre 1160 environ et 1630-1640. Quant à la notion de « romanesque style », elle est introduite par William Gunn (1750-1841) en 1813 puis importée en Normandie par De Gerville (1787-1859) cinq années plus tard.

Les problèmes de chronologie sont aussi ardues que ceux que pose la terminologie. C'est en Normandie que s'opère l'adaptation de celle fondée par les Anglais et leurs diffuseurs sont De Gerville et Arcisse de Caumont (1801-1873), à la fois fondateur en 1823 de la Société des antiquaires de Normandie, de la Société linnéenne de Normandie, puis dix ans plus tard de la Société française d'archéologie. Cet intérêt simultané pour les sciences naturelles et les antiquités avait déjà frappé Michelet : le souci de classer les monuments en fonction des traits de caractère dominants prend pour modèle la classification des espèces qu'avait introduite le savant naturaliste suédois. De Caumont a acquis la conviction que le sol et les monuments qu'il voit naître sont intimement liés.

Il établit ainsi l'existence d'écoles romanes régionales : les matériaux de construction, de même que la tradition des bâtisseurs confèreraient au style d'une région ses caractères propres. Il a d'ailleurs publié en 1825 un *Mémoire géologique : sur quelques terrains de la Normandie occidentale* et en 1828 un *Essai sur la topographie géognostique du département du Calvados*. En 1830, l'année même où de Caumont professe à Caen son cours d'Antiquités monumentales qu'il publiera bientôt, Victor Hugo fait paraître *Notre-Dame de Paris* qui a tant contribué à vivifier le goût pour le Moyen Âge. Mais la tentative de De Caumont sera fortement combattue par Jules Quicherat qui substituera à la classification selon les caractères apparents adoptée par de Caumont, une attention primordiale accordée aux éléments structurels de l'édifice.

L'idée selon laquelle l'esprit d'une nation se traduit dans ses formes artistiques, la conviction que l'âme d'un peuple s'exprime dans sa littérature ou ses arts figurés est typiquement romantique mais elle était déjà contenue dans la pensée de Winckelmann et dans celle de Herder. Mais la tradition italienne des biographies d'artistes – déjà chez Villani – et celle des monographies de villes – Muratori, Maffei –, qui illustrent l'une comme l'autre une veine patriotique, vont dans le même sens. La réévaluation des « primitifs » aussi bien en Italie qu'en Allemagne ou qu'en France constitue un moment fort important dans l'historiographie de l'art : en exigeant le renoncement aux canons qui avaient jusqu'ici présidé aux jugements esthétiques liés aux œuvres de la tradition classique, l'histoire et l'interprétation des primitifs vont bouleverser un ordre des choses qui s'appuyait entièrement sur le modèle de la *Renaissance*, c'est-à-dire d'un développement cyclique. Certes, Giotto représentait bien aux yeux de Vasari un jalon substantiel dans le passage de la tradition « grecque » – byzantine – à la Renaissance. Mais il s'agit à présent d'en examiner les sources, de chercher à comprendre comment se sont opérés les passages de l'art paléochrétien jusqu'à celui de la fin du Moyen Âge.

Ainsi, Luigi Lanzi (1732-1810) dresse un catalogue des œuvres de Giotto et des artistes giottesques fort éloquent, traduisant une connaissance remarquable de ces artistes du XIV^e siècle. Sa *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII. secolo*, dont la première édition intégrale remonte à 1792, constitue un monument dans la genèse de l'historiographie de l'art occidental. Lanzi construit son ouvrage avec rigueur : il mentionne ce que ses prédécesseurs ont écrit sur les sujets qu'il traite, il parle du caractère général de chaque école, des époques, des maîtres et de leurs élèves en soulignant l'originalité de chacun. Pour cela, il doit renoncer à suivre un développement chronologique ou encore l'enchaînement des biographies qui contribuerait à faire éclater les corpus regroupés sous le terme d'« écoles ». Il faut aussi connaître les copies, les gravures de reproduction et, pour bien apprécier l'authenticité des œuvres, il convient de procéder à l'analyse chimique des couleurs. Si Lanzi veut rendre plus aisée la connaissance des diverses manières, destinant son ouvrage aussi bien aux peintres qu'aux amateurs, il n'omet pas une visée plus patriotique : donner à l'Italie une histoire de la peinture « qui intéresse sa gloire ».

La constitution de collections de primitifs offrira aux historiens la possibilité d'évaluer les œuvres médiévales selon de nouvelles perspectives historiques. Ainsi un diplomate français établi à Rome, Alexis-François Artaud de Montor (1772-1849) réunit une grande collection de primitifs italiens – plus de 150 tableaux antérieurs à Péruçin, ou considérés comme tel par leur propriétaire. Autour de 1793, un Anglais possédait à Florence 25 tableaux primitifs qui seront revendus dans cette

même ville. Mais il n'y a pas que l'Italie qui fascine les nouveaux amateurs. Sur les bords du Rhin, les frères Boisserée accumulent des retables ou des panneaux peints de peintres de Cologne et du Rhin moyen que souvent ils sauvent de la ruine. Ils ont bénéficié après 1803 de la culture artistique et du goût de Friedrich Schlegel qui les entraîne dans un long périple médiéval les menant de Saint-Denis à Lyon, mais en passant par Bruxelles, Aix-la-Chapelle, Dusseldorf et Bâle, entre autres.

Schlegel voit dans la figure de Jan van Eyck le début d'une histoire de la peinture, allemande et nationale, qui culmine dans les œuvres de Dürer et surtout de Holbein. L'histoire de l'art présente à ses yeux une continuité, non pas de véritables innovations mais des changements progressifs. Il porte aussi sur l'architecture et la sculpture gothique un regard singulier : dans ses *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich* (1806), il est le premier à attirer l'attention sur la relation entre la forme et le matériau dans l'architecture médiévale, ainsi qu'entre la structure de la cathédrale et la sculpture destinée à son décor. À la différence de l'*Hymne* célèbre de Goethe, Schlegel voit l'origine de l'architecture gothique dans la nature de l'Église chrétienne. Mais il en fait également l'expression d'un art proprement septentrional, adapté au climat du Nord, et à la différence du marbre qui donne sa tonalité à l'art italien, la pierre, d'une beauté inférieure, pousse les bâtisseurs et les sculpteurs à atteindre un niveau artistique inégalé dans l'art de l'ornement.

Tout comme Seroux d'Agincourt et Artaud de Montor, Paillot de Montabert (1771-1849) ne cherche pas à faire « passer pour meilleures qu'elles ne sont » les peintures du Moyen Âge. Comme élève de David, il a évidemment un goût premier pour le classicisme mais dans son *Traité complet de la peinture*, en neuf volumes, de 1829, et déjà dans sa *Dissertation sur les peintures du Moyen Âge, et sur celles qu'on a appelées gothiques*, paru en 1812, il veut leur concéder « un juste degré de considération ». Dans son jugement de la peinture médiévale, il accorde une place prééminente à celle des Italiens.

Une autre personnalité doit être évoquée, d'autant plus qu'elle est la première à s'intéresser exclusivement à la sculpture : il s'agit du comte Leopoldo Cicognara (1767-1834), collectionneur et historien qui étudie la peinture à Rome avec Domenico Corvi et Jacob Philipp Hackert ainsi que les monuments antiques de Sicile et de Rome. Ami de Canova dont il publie une biographie, Cicognara consacre entre 1813 et 1818 trois volumes à sa *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione alle Opere di Winckelmann e di D'Agincourt*. Le projet est donc nettement défini : à partir du règne de Constantin, l'auteur distingue cinq époques principales – renaissance, développement, perfectionnement, décadence et état actuel. Chacune est précédée d'une présentation de l'histoire politique et littéraire : Cicognara n'envisage une histoire de la sculpture qu'intégrée dans une histoire culturelle plus générale. Comme Lanzi, il justifie son entreprise par le souci premier de ne pas laisser à une plume étrangère « l'évocation des fastes de [sa] nation, maîtresse de toute l'Europe civilisée ». C'est à ce nationalisme excessif que s'en prend Toussaint Bernard Émeric-David (1755-1839) dans un compte-rendu de 1819. Une réaction d'amour-propre donc, qui sans aller dans les excès où se laissera entraîner Louis Courajod, revendique pour la sculpture française des XI^e et XII^e siècles une place au moins égale à celle de l'Italie, n'étant dépassée par celle-ci qu'aux siècles suivants.

Dans une deuxième partie du cours ont été évoquées quatre grandes entreprises éditoriales, quatre musées de papier qui ont joué un rôle essentiel dans la diffusion,

auprès des classes dominantes, d'un intérêt pour les monuments du passé, en particulier pour les monuments nationaux, et d'une prise de conscience patrimoniale. La première naît dans le contexte révolutionnaire et consacre l'expression « monuments nationaux », « tels qu'anciens Châteaux, Abbayes, Monastères, enfin [...] tous ceux qui peuvent retracer les grands événements de notre histoire » : on aura reconnu l'ouvrage d'Aubin-Louis Millin (1759-1818) intitulé *Antiquités nationales, ou recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire françois, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc., tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux*, qui paraît en cinq volumes entre 1790 et 1798. Il s'agit de 61 dissertations évoquant l'histoire de monuments menacés de ruine par les vagues de vandalisme révolutionnaire. Le projet n'est pas sans analogie avec l'entreprise d'Alexandre Lenoir, et les deux personnalités sont des figures fantasques : après s'être destiné à la prêtrise, Millin va exercer une activité de journaliste durant trente ans. Emprisonné sous la Révolution, il composera les *Éléments d'histoire naturelle*, intérêt qu'il conciliera avec celui des monuments anciens – en 1788, paraît son *Essai sur les plantes usuelles de la Jamaïque* et il sera secrétaire perpétuel de la Société linnéenne de Paris. En 1795, il succède à l'abbé Barthélémy comme conservateur du Cabinet des Antiques et médailles de la Bibliothèque nationale et prend la direction du *Magasin encyclopédique*. Ses voyages dans le Midi de la France et en Italie, dont il rapporte des relevés de plus de 700 monuments et de 1 000 inscriptions, constituent le matériau sur lequel il va travailler en vue de la publication de ses Antiquités. L'objectif de cet ouvrage n'est pas de s'adresser aux amateurs : il veut le mettre au service de l'histoire de son pays, « devenue une des principales études des vrais Citoyens ».

Son activité de pédagogue mérite aussi d'être retenue : après avoir enseigné au Jardin des plantes, il donne en 1796 un cours d'archéologie et de numismatique et en 1802, il inaugure un enseignement d'histoire des arts. Cette visée est encore celle des *Antiquités* puisqu'il compte présenter « une suite des instruments civils, religieux et militaires, et [qui] formeront une histoire complète de la vie privée des François, histoire trop négligée jusqu'à cette heure ». La lecture de l'ouvrage est cependant peu engageante en raison du style de l'auteur, de ses lourdeurs, de la culture purement livresque dont il témoigne et de la pauvreté de la plupart de ses illustrations. L'ouvrage de Seroux d'Agincourt (1730-1814), *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, paraît seulement entre 1810 et 1823 alors que l'auteur, établi à Rome, y travaille activement au moins depuis 1786 : il compare son entreprise à un « immense musée, où les principales productions des trois arts [architecture, peinture, sculpture], pendant une longue suite de siècles, s'offrent aux regards classées et décrites dans un ordre en même temps systématique et chronologique ». Son entreprise est très sensiblement marquée par le modèle winckelmannien mais ce qui fait sa grande originalité, c'est l'atlas formé par les 325 planches dont il considère qu'elles forment le véritable sujet de son livre. Elles illustrent 1 400 monuments dont 700 inédits, tous gravés par des artistes dont il loue la qualité (Dominique Pronti, Thomas Piroli, Giovanni Macchiavelli). La disposition des monuments sur chaque planche révèle un effort pour établir une véritable typologie, cependant non systématique, car il hésite entre des comparaisons structurelles ou chronologiques. Le Moyen Âge y occupe plus d'un tiers de l'ouvrage, ce qui constitue une vraie nouveauté. Mais le goût esthétique de Seroux comme celui de Millin restent profondément classique.

L'ouvrage d'Alexandre-Louis-Joseph, comte de Laborde (1774-1842) nourrit une ambition différente. Sa carrière politique, militaire et diplomatique l'ont conduit à visiter des pays comme l'Autriche, l'Angleterre, la Hollande, l'Italie, bien sûr, et surtout l'Espagne où il est attaché d'ambassade. Son *Voyage pittoresque et historique en Espagne*, de 1807, illustré de plus de 900 gravures, est un ouvrage de luxe auquel Charles IV d'Espagne va souscrire 150 exemplaires. L'« homme du monde » doit parcourir les pays afin de stimuler sa curiosité et de nourrir sa culture : *Les Monumens de la France, classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts*, qui paraissent en 45 livraisons à partir de 1816 mais ne seront achevés qu'en 1836-1837, illustrent cette ambition de leur auteur. Laborde dresse d'abord à larges traits une histoire de la culture, puis s'applique à une description des trois styles – le roman, le gothique, et la renaissance qu'il fait aller jusqu'à son propre temps –, pour poursuivre avec de courtes monographies dans l'ordre chronologique qui correspondent à des explications des planches. Celles-ci sont d'une grande qualité : gravées à l'acier, elles font de certaines illustrations de véritables modèles de représentations architecturales. Mais leur apport se trouve rapidement éclipsé par le succès des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, par MM. Ch. Nodier, J. Taylor et Alph. De Cailleux, qui paraissent en 24 volumes *in-folio* de 1820 à 1863. La beauté des illustrations n'est pas seulement imputable à la technique de la lithographie qui connaît ainsi une de ses applications les plus magistrales, mais aussi aux éminents collaborateurs qui ont travaillé à cette illustration : Isabey, Géricault, Ingres, Horace Vernet, Evariste Fragonard, Viollet-le-Duc, Ciceri, Dauzats, etc. Le principal rédacteur de ce grand œuvre sera le baron de Taylor (1789-1879), un esprit très ouvert qui accueille favorablement le mouvement romantique – il fait représenter *Hernani* – et prend la défense des monuments menacés par la sinistre Bande noire. Chargé par Louis-Philippe de racheter les peintures espagnoles que le musée avait possédées sous l'Empire, il est nommé inspecteur général des Beaux-Arts en 1836. Dans sa préface, Charles Nodier donne le ton de cet hymne nostalgique au passé : « Quant à nous, derniers voyageurs dans les ruines de l'ancienne France qui auront bientôt cessé d'exister, nous aimons à peindre exclusivement ces ruines dont l'histoire et les mystères seroient perdus pour la génération prochaine. » Les gravures mettent en scène des sites que les artistes peuplent avec soin de promeneurs, ou encore de scènes animées. Il s'agit avant tout d'un voyage ethnographique et sentimental où les monuments sont très fidèlement restitués.

Les musées de pierre représentent aussi une forme d'écriture de l'histoire de l'art. Ils mériteraient un long développement pour lequel le temps a manqué. Un seul exemple particulièrement éloquent a été retenu : celui du Musée des monuments français. Formé à partir de 1790 et ouvert cinq années plus tard, il est dû à l'initiative d'Alexandre Lenoir (1761-1839), un élève du peintre Doyen lequell avait obtenu d'installer un dépôt dans l'ancien couvent des Augustins à Paris. Lenoir expose devant le Comité d'instruction publique son projet, reçu favorablement : il veut ordonner dans une succession de salles, la succession des siècles qui ont vu l'art se perfectionner, tout ce qui a rapport à l'histoire de France ou à l'histoire de l'art français. Celui qui a d'une façon décisive contribué au sauvetage de tant de monuments médiévaux, est au fond un classique. Il applique le schéma évolutif de Winckelmann à l'art du Moyen Âge, mais il partage aussi avec le savant allemand une conception de l'art comme expression de l'épanouissement d'un peuple, de sa liberté. En vérité, le dispositif muséographique qu'il met en place traite les œuvres

comme si elles servaient d'illustrations à une époque donnée. On peut considérer que le dépôt des Augustins est une sorte de laboratoire où s'est formée la sensibilité à l'histoire de la génération romantique – des peintres troubadours comme de Jules Michelet. Le dispositif de Lenoir rejoint la conception de l'histoire qu'avaient aussi bien Michelet, qu'Augustin Thierry ou que Barante pour lesquels l'historien doit tâcher de reconstituer le « vécu » d'une époque : sa mise en scène doit donner au spectateur le sentiment qu'il assiste à une véritable résurrection du passé. Lecteur de Winckelmann, il l'est aussi de Plutarque : son jardin Élysée célèbre les figures glorieuses ou vertueuses de la France, mettant à nouveau l'œuvre d'art au service de l'histoire comme de la morale.

Un projet assez singulier, qui ne peut être comparé à aucune des publications que nous avons évoquées, est celui d'un Anglais, George Vertue (1684-1756). Il recueille à partir de 1713 d'innombrables observations tendant davantage à une histoire de la culture qu'à une histoire de l'art – *Musaeum pictorum anglicanum*. Vertue visite les collections, s'intéresse au marché de l'art, étudie au cours de ses voyages les monuments autant que les traditions ou les légendes, consulte les archives. Il compile des éléments pour une série de biographies d'artistes actifs en Angleterre au XVII^e siècle. Ces carnets seront acquis à sa mort par Horace Walpole (1717-1797) qui en fera le matériau de ses *Anecdotes on Painting in England*, parus de 1761 à 1771, composant la première histoire de l'art anglais. Malgré des erreurs factuelles, Walpole fait preuve d'une grande objectivité : les meilleurs artistes qui ont travaillé en Angleterre, dit-il, étaient étrangers – Holbein et Van Dyck – mais il sait aussi reconnaître le génie de Hogarth qu'il compare à Molière.

Trois faits majeurs ont favorisé la genèse d'une discipline académique autonome en Allemagne, au début du XIX^e siècle. L'histoire de l'art antique de Winckelmann, la philosophie kantienne et sa définition du jugement esthétique, la philosophie de l'art de Hegel qui a durablement marqué la pensée des premiers historiens de l'art dans la mesure où elle rend indissociables l'art et son histoire. On voit déjà, dans ces courants, l'importance que va avoir la philosophie dans la construction d'une véritable *Kunstgeschichte*. L'histoire de l'art se développe en Allemagne non pas à partir de débats théoriques menés par et pour les artistes tels qu'ils se déploient en France au sein de l'Académie, mais bien davantage en lien avec une philosophie de l'histoire.

Formé comme peintre à Prague et à Bayreuth, puis à Rome, auprès de Pompeo Batoni, ainsi qu'à Bologne, Johann Dominicus Fiorillo (1748-1821) enseigne le dessin à l'université de Goettingen à partir de 1781. Il y dirige aussi le cabinet des estampes et la galerie de peintures, enseigne l'histoire de l'art, et bientôt il est aussi nommé professeur de philosophie. Ces activités cumulées n'ont rien de très inhabituel à cette époque, encore que la liaison entre la philosophie et l'histoire de l'art, en tant que telle, lui confère une stature à part. Ce qu'il convient surtout de noter, c'est qu'il fait une critique radicale de l'histoire de l'art comme histoire des artistes, mais aussi de la conception de Lanzi qui fragmente l'histoire en écoles, donc en territoires. Fiorillo conçoit l'histoire de l'art comme une histoire de la succession des styles qui doit débiter là où s'est arrêté Winckelmann, son modèle historiographique, et se poursuivre jusqu'à son propre temps. Tout comme Millin, Seroux d'Agincourt, Laborde, Fiorillo possède un goût esthétique éminemment classique, tout en intégrant le Moyen Âge dans son récit. L'art médiéval, qui débute selon lui avec la Rome paléochrétienne constitue une phase de décadence précédant trois périodes que l'on peut appeler modernes : de Cimabue à Raphaël, de Raphaël aux Carrache puis des Carrache à Mengs. Raphaël est pour lui, comme pour bon

nombre d'auteurs romantiques – Wackenroder, Tieck, etc. –, le sommet de l'art, égal aux plus grands sculpteurs de l'Antiquité. Il conçoit les cinq volumes de sa *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, publiés à Goettingen de 1798 à 1808, dans cette perspective. Quatre autres volumes paraîtront à partir de 1815, cette fois consacrés à l'Allemagne et aux Pays-Bas : en réévaluant les peintres allemands, il illustre l'importance du sentiment patriotique consécutif aux guerres napoléoniennes. Il appelle l'architecture gothique « la véritable architecture allemande » et la situe entre le XII^e et la fin du XV^e siècle. Ses commentaires sur les monuments ou les enluminures sont très sommaires, ses jugements plutôt expéditifs, mais il est l'un des premiers historiens de l'art à accorder une importance à l'étude des documents et à la connaissance empirique des œuvres. La personnalité et la production impressionnante de Fiorillo, ont exercé une influence indiscutable sur ses élèves parmi lesquels on compte Wackenroder mais surtout Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843).

Mais en Allemagne se déploie alors un mouvement historiographique où rayonnent des noms comme celui de l'historiographe de la cour de Prusse, Barthold Georg Niebuhr (1776-1831) ou celui de Leopold von Ranke (1795-1886), les modèles de la critique textuelle, philologique et historique, s'inscrivant dans la tradition des mauristes. L'histoire ne peut se baser que sur des témoignages et des sources soumises à la critique. L'objectivité revendiquée par Ranke va si loin qu'il pensait que l'historien doit pouvoir raconter un événement historique tel qu'il s'est réellement passé. Toute la conception de l'histoire s'est trouvée marquée par ces deux modèles durant le XIX^e siècle : l'école historique telle qu'elle s'élabore en France vers la fin du XIX^e siècle, prend pour modèle la science critique-historique allemande.

Le premier ouvrage appliquant à l'étude des œuvres d'art du passé la méthode critique-historique, est celui de Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), *Ueber Hubert und Johann Van Eyck*, publié en 1822. Mais l'étude des sources ne devient vivante, selon Waagen qu'après une contemplation active : « lire et regarder » sont en effet deux activités qui « doivent être étroitement liées (et) se compléter mutuellement ». L'écriture de l'histoire de l'art n'est possible qu'en y associant l'histoire politique, ecclésiastique et littéraire.

Il convient de rappeler cependant que Waagen était, de par son activité d'homme de musée – il dirige la galerie de peintures du musée royal de Berlin de 1830 à sa mort –, un des meilleurs connaisseurs de son temps. Comme pour la plupart des romantiques allemands, la révélation de l'art est née au cours de ses visites dans la galerie de Dresde (qui conservait un des chefs-d'œuvre de Raphaël, la fameuse Madone Sixtine). Mais il étudie aussi l'histoire, la philologie et la philosophie. L'influence de Niebuhr fut déterminante. L'idée d'écrire sur les Van Eyck a son origine dans l'autre révélation que fut pour lui la visite de la collection des primitifs rhénans des frères Boisserée à Heidelberg.

Le livre est assurément le premier travail accompli portant sur les primitifs un regard qui ne soit pas tributaire d'une esthétique classique, mais qui part de deux séries de données objectives, les documents et les œuvres. Waagen va également pratiquer le genre si répandu de la littérature de voyage sous la forme épistolaire : son livre *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, publié de 1837 à 1839, est destiné à un public d'amateurs auquel il peut servir de guide, mais il pense aussi satisfaire plus simplement un *besoin de l'esprit*. Aussi visite-t-il les collections particulières et privées : on trouve par exemple, dans la deuxième lettre du volume 3, une véritable histoire du collectionnisme en France depuis les Valois. Ces visites

ne sont pas toujours sans arrière-pensée : les 677 tableaux de la collection d'Edward Solly qu'il présente dans le deuxième volume, seront acquis par le musée de Berlin. Il s'agit, pour son auteur, du premier essai pour écrire une « histoire de la peinture en France, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en Allemagne, dans ses grandes lignes depuis le VII^e siècle jusqu'au XV^e ».

Waagen considère que l'on ne peut comprendre les innovations que si l'on prend en compte l'ensemble des facteurs historiques : l'histoire nationale de l'art et les œuvres des artistes individuels constituent un système d'explication réciproque. Plus précisément, pour interpréter le caractère artistique d'un individu, « il faut parler de son lieu de naissance, des circonstances de sa vie, de son caractère dans la mesure où ces données sont aussi utiles à la compréhension de son art que l'histoire politique, la constitution, etc., qu'à celle de l'orientation artistique de tout un peuple ». La possibilité de l'art est tout simplement tributaire des conditions historiques : en cela, la position de Waagen n'est pas très éloignée de celle d'un Taine. À propos de la bourgeoisie néerlandaise qui a pris naissance dans le milieu féodal, il définit des traits de caractère tels l'amour de la liberté, la fidélité, le courage, la constance, la ténacité, l'endurance, l'habileté technique, une certaine bonhomie, etc. L'histoire de l'art forme le récit de changements intervenant à l'intérieur de ce cadre qui demeure fixe. Waagen pense que l'individualité d'un artiste est marquée par le caractère national qui peut être appréhendé à partir de son œuvre, une conviction que partageait déjà Friedrich Schlegel. La psychologie individuelle est sensible à travers la religiosité particulière de Van Eyck, c'est-à-dire la façon dont il appréhendait les phénomènes de la foi. Et ainsi cette religiosité se manifeste-t-elle dans son œuvre.

Avec Rumohr, l'histoire de l'art se construit comme une discipline à part entière, avec ses objectifs précis et ses méthodes : « concevoir la *Kunstgeschichte* comme un tout cohérent et organique ». À la suite de ses séjours en Italie où il explore les sources documentaires en même temps qu'il se familiarise avec les œuvres et fréquente le milieu des peintres nazaréens réunis à Rome, Rumohr publie en 1827 les deux premiers volumes de ses *Italienische Forschungen* dont l'intitulé indique bien qu'il les considère davantage comme un recueil monumental de documents et de réflexions sur l'art italien dont le point culminant est, pour lui aussi, Raphaël. Comme Winckelmann, il sépare la partie théorique de la partie historique. Sa position philosophique est anti-hegélienne dans la mesure où Rumohr défend une conception empirique de l'art et les pages les plus neuves sont celles où il explore la dialectique de la matière et du style. Celui-ci, qu'il définit comme « l'accord des relations spatiales », ne détient pas le même statut selon qu'il parle de peinture, de sculpture ou d'architecture. En concentrant l'attention sur le style, Rumohr inaugure une phénoménologie de l'œuvre d'art qui mène à Morelli, à Wölfflin, à Berenson, à Longhi – bref, à toute une généalogie de grands formalistes. Mais il n'a jamais considéré que le *connoisseurship* pouvait être une fin en soi.

Friedrich Schlegel voulait conceptualiser l'art d'une façon historique, selon les peuples, les nations et les époques. Waagen et Rumohr admettent la notion d'unités nationales – des totalités relatives – qui marquent l'histoire, et pensent ainsi détenir le cadre d'une narration historique de l'art plus vraisemblable : on passe alors d'*histoires* classées chronologiquement à une *histoire* (Herbert Schnädelbach).

Avec Franz Theodor Kugler (1808-1858) a été abordée une personnalité qui occupe une place centrale dans la naissance de l'histoire de l'art. Après des études de littérature allemande aux universités de Berlin et de Heidelberg, il obtient un

diplôme d'arpenteur à l'académie d'architecture de cette ville. À 25 ans, il présente son habilitation où il étudie un manuscrit du XII^e siècle – *Die Bilderhandschrift der Eneid. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 12ten Jahrhunderts* (1834). Son intérêt se porte aussi très tôt sur l'architecture : il pense que « la plus grande force morale de l'art » réside dans les monuments, architecture, peinture ou sculpture, qui peuvent être considérés comme autant de « lieux de mémoire » (*Gedächtnisstätte*) qui ont pris forme, à un moment donné, à partir d'un grand enthousiasme collectif. « Un peuple sans monuments est un peuple sans histoire et sans patrie », dit encore Kugler.

Il accorde une grande importance à la publication de manuels. Celui qu'il consacre en 1837 à la peinture – *Handbuch der Geschichte der malerei von Konstantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit* – serait une simple compilation, selon lui, mais on y rencontre beaucoup d'observations personnelles qui révèlent un regard et une pensée particulièrement originaux. Par exemple, il distingue dans la nouvelle peinture allemande deux courants : celui, néo-classique, consécutif à l'œuvre de Winckelmann, et celui qui est dû à la redécouverte des primitifs du Moyen Âge.

En 1841-1842, Kugler dédie à Frédéric Guillaume IV son *Handbuch der Kunstgeschichte* où il concrétise le projet didactique formulé par Hegel dont il avait suivi l'enseignement à Berlin, d'une histoire universelle de l'art. Encore qu'il ne faudrait pas négliger de mentionner un ouvrage peu connu d'Amadeus Wendt (1783-1836), compositeur et théoricien de la musique, qui reprend ses cours donnés à Goettingen en été 1829 : *Über die Hauptperioden der schönen Kunst oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte* (1831). Il s'agit d'une périodisation de tous les arts, tentative dont l'auteur souligne l'originalité, qui reste évidemment très sommaire.

Dans le prospectus de son livre de 1841, Kugler précise son ambition : « L'objectif que vise l'auteur de ce travail, est de suivre pas à pas le développement progressif de l'art. Dans la mesure où nos connaissances actuelles le permettent, chaque degré particulier sera présenté dans son développement singulier, dans ses commencements, dans ses manifestations significatives, et jusqu'à ses effets et ses répercussions les plus tardifs. Ce n'est que par ce moyen qu'il sera possible de donner une claire présentation du développement général, tandis que dans un arrangement purement synchronique, les phénomènes le plus divers devraient souvent se voir juxtaposés ». Cette édition est dépourvu d'illustrations, celles-ci – qu'il emprunte à des ouvrages existants – n'intervenant que dans la troisième édition du *Handbuch* : Kugler reconnaît alors qu'elles facilitent la compréhension de certains caractères particuliers.

Déjà Rumohr, déjà Kugler considèrent que l'histoire de l'art fait partie de l'histoire de la culture. L'œuvre magistrale de Jacob Burckhardt (1818-1897) qui exercera une influence considérable sur des générations d'historiens et d'historiens de l'art – pour ne nommer que deux héritiers directs : le Français Eugène Müntz et l'Allemand Aby Warburg – livre de la Renaissance italienne une image radicalement neuve. Dans *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (1860) il cherche à dégager les caractères dominants, constants, structurels de cette époque et les œuvres d'art sont à ses yeux certes des objets de délectation mais surtout des sources documentaires de première importance si l'on veut saisir la psychologie des hommes de la Renaissance et les motivations de leurs conduites. Le cours proprement dit de cette année s'est achevé par une évocation sommaire de ce grand historien.

LA LEÇON DE CLÔTURE : SCÉNOGRAPHIE DE LA LEÇON D'ART.
L'ŒUVRE D'ART À L'ÈRE DE SA PROJECTION

La leçon de clôture de la chaire du 24 février ne s'est pas pliée à l'usage qui veut que le titulaire y présente une sorte de bilan de son activité. Il lui a semblé qu'un propos prospectif et non rétrospectif était davantage adapté à cette circonstance qui, après tout, marque moins une fin, qu'un passage d'une activité à une autre. Cette leçon a été consacrée à l'apparatus de l'historien de l'art – d'abord les gravures et photographies, puis les appareils servant à la projection des plaques et des diapositives et enfin les logiciels informatiques tels que le Power Point.

Franz Kugler, lorsqu'il publie en 1853 ses *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, qu'il dédie à Jacob Burckhardt, les accompagne de 500 illustrations gravées selon la technique de la chalcotypie, en grande partie par lui-même, le tout d'après des dessins qu'il avait exécutés durant ses voyages. D'autre part, l'invention du papier photo par William Henry Fox Talbot en 1841, puis au cours des années 1850 du procédé négatif-positif qui permet la multiplication d'une même photo et du papier albuminé dont les tirages sont infiniment nuancés, permettront l'ouverture de grandes maisons d'édition (Alinari, Braun, etc.) qui se spécialisent dans la reproduction d'œuvres d'art. On assiste progressivement à la naissance d'une *histoire photographique de l'art*, l'usage de la photographie ne devenant habituel pour un historien de l'art qu'à la fin du XIX^e siècle. À Strasbourg, par exemple, dans les années 1890, Georg Dehio évoque l'usage du skioptikon, le premier appareil de projection de plaques photographiques, qui s'ajoute aux collections de photographies sur papier et de moulages que possède alors cette jeune université. Mais les sciences naturelles avaient déjà recours au skioptikon, voire même à celui muni d'un double objectif qui permet des projections parallèles.

Une discipline ne peut avoir recours à de nouvelles techniques d'exploration sans que ses méthodes ne s'en trouvent affectées. C'est ce qui s'est passé avec l'invention de la projection lumineuse pour l'histoire de l'art ; déjà au XVIII^e siècle, nous assistons à un phénomène analogue. L'abbé Jean-Antoine Nollet occupe la chaire de physique expérimentale du Collège de Navarre et son enseignement y connaît un succès immense, notamment parce qu'il l'accompagne d'expériences à l'aide d'instruments, faites devant le public. L'optique tient une place dans ses intérêts et il donne dans un ouvrage paru en 1770 des procédés pour construire des chambres obscures portatives et des polemoscopes ainsi que des lanternes magiques. Tout au long du XIX^e siècle, on procède à des perfectionnements des systèmes de projection lumineuse : le lampascope permet de projeter des vues peintes à la main de 65 mm ; un opticien nommé Duboscq introduit en 1853 les plaques photographiques pour le phénakistoscope, une préfiguration du cinéma. Mais ces procédés avaient l'inconvénient de n'être efficaces que dans un petit cercle de spectateurs. Par contre, le polyorama qui est un appareil à projection double permettant l'effet du fondu-enchaîné, est très en vogue dans les années 1880 dans les théâtres parisiens.

Les plaques lumineuses de vues photographiques, inventées par les frères Langenheim à Philadelphie en 1848 seront rapidement adoptées en Europe : d'une taille de 85/100 mm, elles supportent de forts grossissements. Lors du 1^{er} Congrès international de la *Kunstwissenschaft*, en 1873, un professeur de Karlsruhe est le premier à utiliser des plaques lumineuses. L'un des cinq points à l'ordre du jour de ce congrès porte sur la diffusion et l'enrichissement des collections documentaires

photographiques. Quant aux premières diapositives en couleurs de 35 mm, elles feront leur apparition au milieu des années 30.

À Berlin, Herman Grimm s'enthousiasme à ce point pour le skioptikon qu'il congédie l'analyse des sources documentaires et les biographies au profit de cette soudaine épiphanie de l'œuvre d'art au milieu de la salle de cours : « Le chef-d'œuvre apparaît brusquement sur le mur ! » Le pouvoir d'agrandissement lui apparaît aussi déterminant que l'était le microscope solaire dans le progrès de la science. Agrandir, ce serait entrer directement en relation avec le créateur, ce que même l'examen de l'original ne permet pas, martèle Grimm. Dans les propos tenus par les historiens de l'art sur leur apparatus, il est symptomatique qu'ils confondent l'objet photographié et sa reproduction. Erwin Panofsky, évoquant les cours de son maître Wilhelm Vöge à Freiburg, dira que, lorsqu'il prenait la parole devant les projections, « il renouvelait le bonheur de la première rencontre ». Mais longtemps encore, ce nouveau *medium* ne va pas se substituer aux photographies montées sur cartons, mais les accompagner. L'épidiascope rendra lui aussi de grands services jusqu'à une époque encore récente. Dans son cours de l'École du Louvre, Salomon Reinach officie devant la *Victoire de Samothrace* en même temps qu'il projette des images sur un grand écran placé à côté d'elle.

Mais l'apparatus ne sert pas tant à illustrer le cours qu'à le structurer. Il est donc nécessaire d'étudier, en même temps que son élaboration, le comportement des professeurs saisis dans cet espace de la salle de conférences, entre le public et l'image projetée, l'œuvre originale dont il est question étant bien sûr absente. Ainsi, la langue très recherchée, poétique, suggestive, dans le fil de l'improvisation de Wilhelm Vöge, était tout entière destinée à un public d'auditeurs ou de lecteurs mais certainement pas de spectateurs de projections. À la différence de Heinrich Wölfflin, qui économisait les mots, gardant toujours une certaine distance entre lui et l'image sur l'écran. Se plaçant du côté de l'auditoire, au milieu de longs silences, il faisait venir les mots doucement, comme s'il ne les avait pas préparés. Le véritable objet de contemplation est alors l'écran. Les cours d'Henri Focillon sont sans doute plus proches de ceux de Vöge : sa rhétorique est très suggestive, il mobilise toutes les ressources expressives du langage. Déambulant entre les pupitres de l'auditoire et n'accordant pas une importance excessive aux projections qu'en raison de sa grande myopie, il ne voyait pas avec suffisamment de netteté.

Aby Warburg, lui, avait un débit rapide, les mots se bouscuaient en raison de la densité de la pensée : un auditoire peu averti avait d'autant plus de mal à le suivre qu'il utilisait surtout après 1924 les planches de son atlas en cours, *Mnemosyne*, sur lesquelles étaient agrafées des centaines de reproductions. On ne pouvait comprendre son raisonnement que dans les deux ou trois premiers rangs, et ses conférences duraient parfois plusieurs heures. Warburg s'intéressait de très près aux progrès de la photographie en couleurs, et la salle de lecture de la bibliothèque de Hambourg comprenait un épidiascope et un projecteur lumineux (à double objectif ?) mais il semble qu'il leur préférât les grands panneaux tendus de toile noire sur lesquels il agrafait des images et dont la composition variait constamment.

SEMINAIRE : BILAN DE LA RECHERCHE

Les journées des 9 et 16 mai ont été consacrées à un bilan de plusieurs recherches menées actuellement par de jeunes historiens de l'art en France. Un certain nombre

d'entre elles portent sur l'architecture. À partir de sept chapiteaux de l'*Enfance* de la cathédrale de Lyon, Nicolas Reveyron (Université Lumière-Lyon II) a traité de « Spatialité et rhétorique dans la construction d'un programme iconographique ». Christian Sapin (CNRS), de « La fonction et la construction des cryptes à la lumière de l'archéologie du bâti ». Concernant des périodes plus récentes, Alexandre Cojannot (archiviste paléographe) a montré « Les enjeux de la restitution graphique en architecture : le cas de l'hôtel Tambonneau à Paris (1642-1644) » et Julien Noblet (Centre André Chastel) a parlé de « L'architecture en pans de bois de Tours et d'Orléans : l'apport des études archéologiques du bâti ».

Anne Lafont (INHA) a fait un exposé sur « Du cabinet à l'Encyclopédie : formes et lieux de l'histoire de l'art en 1740 », Aline Magnien (musée Rodin) a parlé d'« Histoire de l'art et art du 'bricolage' : de quelques problèmes sculpturaux (XVIII^e - XIX^e siècle) » et Hervé Brunon (CNRS, Centre André Chastel) du « Paysage de grottes dans les jardins européens ou de la toposhésie à l'hypertopie ». Enfin, Michel Hérold (Centre André Chastel) a exposé un bilan des travaux relatifs au vitrail en France : « Soixante ans après. Les travaux du Corpus Vitrearum (1952-2012) ».

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

Nommé membre du jury de l'Institut universitaire de France et de la commission Arts du Centre national des Lettres.

PUBLICATIONS 2011-2012

Recht R., Dupeux C. et Roller S. (dir.), *Nicolas de Leyde, sculpteur du xv^e siècle. Un regard moderne*, catalogue de l'exposition du Musée de l'œuvre Notre-Dame, du 30 mars au 8 juillet 2012, Strasbourg, éditions des Musées de la Ville, 2012.

Recht R., « Nicolas de Leyde et son temps », *ibid.*, 18-25.

Recht R., « Strasbourg, une métropole artistique au xv^e siècle », *ibid.*, 53-56.

Recht R., Notices n° 20, 21, 22, 23, 50, 64, *ibid.*

Recht R., « La réception du romantisme allemand de David d'Angers à Focillon », *Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848-1914). Bilans et perspectives*, colloque du Musée d'Orsay et de l'École du Louvre, septembre 2007, XXI^e rencontre de l'École du Louvre, Paris, 2012, 105-117.

Recht R., « La grande lumière du monde se diffracte en mille couleurs... Sciences, croyances et peinture dans l'Allemagne romantique », *L'Europe des Esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, catalogue de l'exposition du Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 8 octobre 2011 au 12 février 2012, Strasbourg, Éditions des Musées de la Ville, 2011, 38-58.

Recht R., « Un corps athlétique au XII^e siècle. À propos du codex 78 A 6 de Berlin et des fonts baptismaux de Liège », in Alcoy R., Allios D., Bilotta M.A et Gianandrea M. (dir.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, 24-31.

Recht R., « Niclaus Gerhaert und seine Zeit », *Niclaus Gerhaert, der Bildhauer des späten Mittelalters*, catalogue de l'exposition du Liebighaus Skulpturensammlung, Francfort, du 27 octobre 2011 au 4 mars 2012, 21-31.

Recht R., « Notice sur la vie et les travaux de Jacques Thuillier », *La lettre du Collège de France*, 34, juillet 2012, 30-33.

Recht R., préface de Sapin Ch. (dir.), *Saint-Étienne d'Auxerre, la seconde vie d'une cathédrale. 7 ans de recherches pluridisciplinaires et internationales*, Centre d'Études médiévales d'Auxerre, Paris, Picard, 2011, 9-10.

Recht R., préface de Heck Ch., *Le Ci nous dit. L'image médiévale et la culture des laïcs au XIV^e siècle. Les enluminures du manuscrit de Chantilly*, Turnhout, Brepols, 2011, 9-10.

CONFÉRENCES

14-15 juin 2012, « L'évolution de la notion de patrimoine », exposé dans le cadre des Journées d'étude du 3^e cycle de l'École du Louvre sur le thème *Reconnaissance et médiations d'un patrimoine : vecteur d'une identité territoriale ?*

17 novembre 2011, présidence de la Journée d'études sur *Le Musée des monuments français et la construction de l'histoire* dans le cadre du programme de recherches « Le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir. Histoire et collections », INHA, Paris.

PRESSE

Au printemps 2012, en désaccord avec l'orientation récente du périodique, le professeur a mis fin à sa chronique mensuelle dans le *Journal des Arts*.

– « Patrimoine monumental. Éléments pour un bilan du quinquennat », entretien avec Flouquet S., *La revue des vieilles maisons françaises*, 243, mai 2012, 5, 13, 14.

– « L'invention du gothique. Toujours plus haut ! », *Le Nouvel Observateur, Les secrets des cathédrales*, H.S. 80, juillet-août 2012, 14-17.

