



L'annuaire du Collège de France

Cours et travaux

111 | 2012

Annuaire du Collège de France 2010-2011

Histoire de l'art européen médiéval et moderne

Roland Recht



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/annuaire-cdf/1579>

DOI : 10.4000/annuaire-cdf.1579

ISBN : 978-2-7226-0324-0

ISSN : 2109-9227

Éditeur

Collège de France

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2012

Pagination : 643-655

ISBN : 978-2-7226-0156-7

ISSN : 0069-5580

Référence électronique

Roland Recht, « Histoire de l'art européen médiéval et moderne », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 111 | 2012, mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 22 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/1579> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/annuaire-cdf.1579>

Tous droits réservés

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 (II)

Les problèmes envisagés au cours de cette année ont porté sur trois aspects principaux des XVII^e et XVIII^e siècles : d'abord, la mise au point de méthodes nouvelles pour l'analyse de l'art du passé ; ensuite la prise en compte du Moyen Âge ; enfin, l'élaboration de formes de discours destinées à rendre compte des œuvres d'art¹.

Mais pour introduire ces réflexions, il est utile de rappeler comment les historiens abordent l'histoire, comment ils définissent leur objet. Il est bien évident que l'expansion du commerce, que la construction des bateaux, que l'imprimerie, que le développement des connaissances en particulier par l'expérimentation, que tout cela a contribué à modifier le rapport au temps d'une façon générale. Mais le rapport à l'espace s'est aussi singulièrement transformé et l'ouverture au monde, tout en préservant la conviction d'une suprématie, introduit dans l'esprit européen une forme de relativisme. Et puis l'histoire, l'historien, se donnent pour tâche de légitimer les souverains et les États. Ils cherchent aussi à saisir la fonction de la mémoire historique en vue de la formation de cette *prudentia* qui est censée guider les actions humaines.

1) Au milieu du XVI^e siècle, un historien italien, Dionigi Atanagi, déclare que « l'histoire est une narration, et (que) la narration est la discussion rationnelle d'un contenu ». Comme Cicéron, la plupart des théoriciens de l'histoire la considèrent comme fille de la rhétorique et comme une partie de l'éthique et de la politique.

Dans la France du XVI^e siècle, il faut citer Henri Lancelot Voisin de la Popelinière, aussi géographe, membre de l'Église réformée, et qui a étudié dans les meilleures universités françaises. En 1582, il publie *Les Trois Mondes*, qui est une description des trois parties du monde connu, auxquelles il ajoute ce qu'on savait de l'Amérique

1. Comme l'année précédente, le cours a consisté en une suite de commentaires de textes qui n'ont pas pu être reproduits dans le cadre de ce résumé. Ils ont été téléchargeables sur le site du Collège de France.

et des Terres australes. Le livre, qui s'intitule *L'histoire des histoires, avec L'idée de l'histoire accomplie. Plus Le dessein de l'histoire nouvelle des François : et pour avant-jeu, La Refutation de la Descente des fugitifs de Troye, aux Palus Meotides, Italie, Germanie, Gaule & autres pays : pour y dresser les plus beaux Estatz qui soient en l'Europe : & entre autres le Royaume des François. Œuvre ny veu ny traicté par aucun*, paraît en 1599 à Paris. L'auteur y développe l'idée selon laquelle « l'histoire doit comprendre l'origine, progrès et changement des plus notables choses qu'on propose de traiter véritablement et selon l'ordre des lieux et des temps ». Il distingue trois sortes d'histoires : la grande histoire (générale ou universelle), l'histoire moyenne (sur un ou deux des plus grands États du monde) et l'histoire petite (sur une ville). Ces histoires spécifiques sont donc envisagées à partir d'échelles différentes.

Le récit historique doit faire appel à l'imagination de l'auteur : « Aussi doit-on considérer en histoire pour premières et plus nécessaires choses : l'auteur, l'occasion, le temps, le lieu, les moyens et instruments qu'on tient à exécuter et faire entendre quelque chose, puis la chose et les événements d'icelle. » Le discours historique doit être parfaitement clos et donner entièrement satisfaction à son lecteur. Il y a là la définition d'un homme complet, de cet humaniste dont il a déjà été question, qui doit savoir tirer les leçons du passé pour conduire l'avenir. « Mais ce qui a le plus obscurci la vérité est la passion démesurée de ceux qui ont dressé sectes entre les philosophes, géographes, historiens, médecins, théologiens et autres anciens et modernes. » Au fond, ce que préconise La Popelinière, c'est une sorte d'harmonie entre les disciplines pour produire une histoire totale. Ailleurs, il développe une véritable théorie des climats : les créatures animées ont des comportements qui dépendent de la nature du lieu, de la qualité de l'air, de la constitution du ciel où elles vivent.

2) Une personnalité remarquable, assez représentative de ce monde des historiens français du XVI^e siècle, souvent recrutés dans la magistrature, est Jean Bodin (1530-1596), écrivain politique et juriste, proche d'Henri III et défenseur des édits de pacification. Dans ses écrits, il lie le pouvoir temporel à des maximes morales et à des lois naturelles, accorde lui aussi une grande importance, décisive même, à l'influence du climat sur les gouvernements, les religions et les arts, et exercera ainsi une influence sur Montesquieu. Son livre *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, paru en 1566, contient une somme d'érudition non méthodique où il revient à plusieurs reprises sur cette question du climat ; nous y trouvons à la fois un jugement sur les historiens anciens et sur les historiens modernes, et surtout des observations sur la possibilité même d'une connaissance historique. Un des points qu'il faut relever également est l'intérêt que manifeste Bodin pour la connaissance de l'origine des peuples, et son rejet de la légende troyenne. Il combat aussi les opinions des historiens allemands qui voient dans le Saint Empire la suite de l'Empire romain, et auquel revient par conséquent la domination du monde.

La géographie joue pour Bodin un rôle doublement important : parce que les peuples correspondent à des zones climatiques et parce qu'il y voit une forme de mémoire artificielle de l'histoire. C'est une position assez voisine de ce que sera celle d'un géographe comme Alexander von Humboldt au XIX^e siècle dans son grand ouvrage *Cosmos*. En fait, le projet de Bodin, sans qu'il le manifeste d'une manière systématique, est néanmoins celui d'une « science humaine totale » (Frank Lestringant), c'est-à-dire d'une véritable anthropologie historique. Un dernier

point qu'il convient de noter chez Bodin, essentiel pour l'analyse des relations entre l'histoire et l'histoire de l'art : au témoignage direct, il préfère l'examen critique des sources, ainsi que la critique de leur authenticité, qui forment la tâche véritable de l'historien.

3) À propos du témoignage direct, il faut faire une place à un auteur qui, bien que n'étant pas historien, n'en a pas moins adopté une position intéressante. Il s'agit de Montaigne. Les témoignages directs dont dispose l'historien doivent pouvoir être confrontés pour que s'en dégage une vérité, dit Montaigne, et l'historien authentique est celui qui livre au lecteur le plus de données possibles – « la matière nue et informe » –, afin de laisser à ce dernier la possibilité de compléter cette histoire à l'aide de son propre jugement. Il considère que l'écriture de l'histoire doit constituer un des matériaux fondamentaux sur lesquels appuyer toute introspection et que l'imagination de l'auteur est un ingrédient obligé, nécessaire, bien qu'il faille lui assigner des limites. Cette visée introspective le porte à privilégier les biographies, comme celles de Plutarque.

Un dernier aspect doit encore être abordé brièvement, qui sera repris plus tard : c'est la périodisation de l'histoire, les historiens du XVI^e siècle éprouvant la nécessité de réviser celles qui avaient cours tout au long du Moyen Âge. Tous les grands récits du Moyen Âge s'appuient sur une périodisation entièrement dictée par l'Ancien et le Nouveau testament. Pierre Belon publie en 1553 ses *Observations de plusieurs singularitez et choses memorables, trouvées en Grèce, Asie, Judée, Egypte, Arabe et autres pays étranges* : pour lui, la Renaissance est un réveil comparable au réveil de la nature au printemps. Dans *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers* (1576), Louis le Roy relie le cycle circulaire du temps et de la nature, à un temps linéaire du progrès intellectuel.

4) Mais il faut à nouveau revenir au genre de la biographie d'artiste dont la fortune après Vasari est loin d'être éteinte, afin de mieux comprendre les auteurs comme Mancini qui vont rompre avec ce genre. En parlant de Filippo Villani l'an dernier, on a fait mention de Plutarque mais aussi des vies de troubadours comme modèles vraisemblables des vies d'artistes en général. Un troisième modèle est peut-être à chercher dans les récits hagiographiques du Moyen Âge. Comment fabriquait-on une vie de saint au Moyen Âge ? On hésite alors entre deux caractères dominants, héroïcité et exemplarité. Le premier domine jusqu'au XII^e siècle, avant d'être relayé par le second. L'héroïcité et la prédestination détachent la figure du saint de l'humanité, mais il devient imitable lorsque domine son exemplarité dans la vie publique. En suivant un modèle rhétorique, la vie de saint est à la fois un discours d'éloge, de persuasion et de preuve. La vie d'un peintre est un peu construite de la même façon : la persuasion est renforcée par l'évocation des œuvres, et la preuve (que l'autorité ecclésiastique exigeait avant la sanctification) doit fonder l'admission du peintre dans le panthéon artistique du biographe. Tout comme le saint est considéré comme un intermédiaire entre le divin et le terrestre, l'artiste s'interpose entre le monde de l'art, inaccessible au commun, et le public. Vasari a certainement eu connaissance des modèles hagiographiques répandus en Italie aux XIII^e et XIV^e siècles – Jacques de Voragine mais aussi Jean de Mailly et Barthélémy de Trente.

Mais il existe aussi dans les pays septentrionaux un premier effort pour consigner les noms des artistes. En 1547, donc avant même la première édition des *Vies* de Vasari, Johann Neudörfer publie une liste d'artistes de Nuremberg, destinée aux

amateurs – *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten*. De courtes notices évoquent les œuvres d'Adam Kraft, de Peter Vischer, de Veit Stoss, de Michael Wohlgemuth, de Georg Pencz, etc. La préface rédigée en allemand, vraisemblablement par Johannes Fischart, à une *Vie des papes* due à Onofrio Panvinio, parue en 1573, contient une réponse polémique au livre de Vasari qui avait décrié la « *maniera tedesca* » dans sa vie de Pontormo. Tous les artistes qu'il mentionne – et « qui ne le cèdent en rien, du point de vue de leur art, à ceux d'aucune nation » – sont dominés par le nom d'Albert Dürer.

Het Schilder-Boeck (Le Livre des peintres) de Carel van Mander, paru en 1604, est une des œuvres majeures de la littérature flamande de l'époque maniériste. En réalité l'auteur n'explique pas pourquoi il écrit ce livre et on a très rapidement comparé Vasari et Van Mander, évidemment au détriment de ce dernier. D'abord parce que, pour les artistes italiens, il emprunte un grand nombre de notices à Vasari lui-même. Mais ce qu'il apporte n'est guère négligeable. En fait, le livre est une réponse flamande aux affirmations de Vasari concernant la prédominance de Florence et la fin de l'art avec l'indépassable Michel Ange. À cette décadence de l'art italien après Michel Ange, qui est implicite chez Vasari, correspond selon Van Mander un développement de l'art septentrional. Et ce « transfert » du Midi vers le Nord serait dû à Van Scorel, de retour d'une sorte de voyage initiatique dans la péninsule. Van Mander considère que les artistes du passé, trop éloignés de nous, demeureront difficilement accessibles, tandis que les contemporains sont mieux documentés. Après avoir évoqué les peintres de l'Antiquité (d'après Plinie), il cite les Italiens (d'après Vasari), puis ceux des Pays-Bas (en commençant par les Van Eyck) et d'Allemagne. Les vies sont regroupées en ensembles, précédés à chaque fois d'une préface où sont donnés des aperçus plus théoriques. Comme l'art antique, l'art italien est un modèle, mais qui ne peut pas être simplement réemployé par les artistes à venir, d'où sa conviction que Michel Ange n'est pas un aboutissement. Et lorsqu'il traite de la vie de Goltzius, ce n'est pas d'un Michel Ange du Nord qu'il parle, mais bien d'un artiste, élu par Dieu, empruntant une toute nouvelle voie. Comme le dit Jürgen Müller, il s'agit d'une légitimation téléologique de la prépondérance de l'art du Nord au cours du XVI^e siècle. Certes, Van Mander reconnaît la supériorité de l'art italien, mais à cette supériorité, il assigne des limites chronologiques. Pour Van Mander, la grandeur de l'art est au fond tributaire de l'histoire, de la géographie et même de la religion. Et les mécènes jouent un très grand rôle dans l'essor artistique d'une époque : pour l'auteur, Rodolphe II à Prague incarne le renouveau de l'art.

Un dernier historien de la peinture, fidèle au genre de la biographie, a fait l'objet d'une assez longue présentation. C'est Joachim von Sandrart (1606-1688) qui se situe nettement au-dessus de Van Mander, et par son exigence intellectuelle, et par sa vision de l'art. Auteur de *L'Academia Todesca della Architettura Scultura et Pittura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste [...]*, dont le premier volume date de 1675 et le second de 1679, une édition latine paraissant en 1683, il revient aux modèles de Vasari et de Van Mander, ainsi qu'au schéma de croissance biologique du Florentin – jeunesse, maturité, décadence. Cette conception repose sur un modèle organique qui impose à la connaissance historique deux limites : l'éviction du Moyen Âge et l'application à l'art du XVII^e siècle de développements nationaux. Il traite d'un temps continu et d'un développement global de l'art, auquel prennent part non pas quelques personnalités ou quelques écoles seulement, mais tous les artistes mobilisés par la recherche d'un

idéal. Sandrart a moins conscience d'une opposition entre le Nord et le Sud que d'un espace bien plus vaste, aux dimensions de l'Europe d'alors, favorisant les échanges et les contacts. La première partie de son livre consiste en une histoire, la deuxième en une succession de biographies réparties en trois livres, comme chez Van Mander – les anciens, les Italiens et les artistes du Nord. À la différence de ce dernier, Sandrart considère que la perfection peut être atteinte, non pas par Michel Ange, ni par Goltzius, mais par les grands maîtres de Rome, de Parme et de Venise.

5) S'il y a une histoire de l'art qui commence avec Vasari, c'est seulement celle des biographies singulières. Il faudra attendre une reformulation de l'histoire elle-même pour que soit entreprise une véritable histoire de l'art qui n'évacue pas des périodes entières. Une grande place va être faite à Giulio Mancini qui amorce la réaction à Vasari et qui, par conséquent, ouvre la voie à une histoire de l'art dans la longue durée. Après avoir étudié la médecine, l'astrologie et la philosophie à l'université de Padoue, Mancini (1558-1630) a été médecin de l'hôpital romain de San Spirito et des prisons, puis médecin du pape Urbain VIII et chanoine de Saint-Pierre. Grand amateur d'art, il représente avec Giovanni Battista Agucchi (1570-1632) la génération des connaisseurs qui ont conscience de vivre le passage d'une époque de l'art à une autre, en fait du maniérisme au naturalisme, le naturalisme de Caravage étant lui-même déjà en phase de déclin par rapport à des personnalités comme Guido Reni ou le Dominiquin.

Mancini est l'auteur d'une *Ragguaglio delle cose di Siena* (1615-1618), d'un *Discorso sulla pittura* qu'il va ensuite retravailler pour en faire le début des *Considerazioni sulla pittura* (1621). Mais cet ouvrage n'exercera d'influence que sur un petit cercle, car il restera inédit jusqu'en 1956, tout comme son *Viaggio per vedere le pitture che si ritrovano in essa* ne sera édité qu'en 1923. Mancini, dans ses *Considerazioni*, a une visée toute particulière : il veut s'adresser aux amateurs et dilettantes afin de leur prodiguer des conseils sur la manière de choisir des œuvres d'art, de les comparer, de les collectionner et de les conserver. Il se démarque aussi franchement de l'œuvre de Vasari, notamment par son attitude vis-à-vis du Moyen Âge, que le Concile de Trente place dans une perspective tout à fait opposée à celle qu'avait adoptée l'historiographe florentin.

Mancini propose une périodisation de l'art depuis l'Antiquité jusqu'à son propre temps. Il utilise celle issue des études paléographiques en la transcrivant dans un registre esthétique. Il s'inspire de celle d'Antonio Agustin, un juriste, qui a étudié les écritures grecque et romaine d'une façon continue depuis le VI^e siècle. Dans le *Discorso*, il considère que l'art constantinien appartient encore à l'Antiquité, donc à l'« *età perfetta* » : art antique, art paléochrétien et art byzantin se trouvent ainsi reliés en une continuité. Entre le V^e et le VIII^e siècle, Mancini situe l'« *età declinante* », puis une phase nouvelle du IX^e au XII^e. Un autre cycle débute autour de 1200 avec son enfance, se poursuit par son adolescence entre 1390-1400 et 1450, et sa jeunesse entre 1450 et 1500.

6) Dans ce milieu romain où se déploie une considérable activité d'exploration historique, Mancini préfère au terme de déclin, adopté par Vasari, celui de « *transito* », une lente phase de transformation. Pour Cesare Baronio (1538-1607), auteur d'une grande histoire de l'Église en douze volumes, la continuité de la production artistique antique sous les premiers chrétiens ne fait pas de doute, mais la décadence qui suit serait imputable à la persécution dont ils furent l'objet.

Mancini explique même les changements progressifs que l'on constate dans l'iconographie paléochrétienne par l'« *uso metaforico* », autrement dit l'emploi métaphorique des motifs antiques dans l'iconographie chrétienne – il donne comme exemple la présence d'Orphée dans la catacombe de Callixte, à côté de Daniel dans la fosse aux lions ou de la résurrection de Lazare. À l'aide des collections de copies du Vatican, des travaux inédits d'Alfons Chacon (1540-1599) – une histoire des papes et des cardinaux –, des travaux de Giacomo Grimaldi, dont Eugène Müntz a relevé tout l'intérêt, et d'Antonio Bosio (1575-1629) dans les catacombes de Rome, on dispose alors de documents de l'histoire de la foi chrétienne et de l'Église. C'est au contact de Cesare Baronio que Mancini acquiert une autre vision de l'histoire. Baronio veut composer une histoire de l'Église et de la Contre-Réforme qui doit faire pendant à la critique des textes entreprise par la Réforme. Le Concile a établi deux sources de la foi : l'Écriture sainte et la tradition, et c'est pour illustrer cette dernière que Baronio se met au travail. La constitution d'un corpus d'images est à la base de ces travaux : Chacon, de son côté, les traite comme autant de témoignages directs des événements considérés.

En 1605, le pape Paul V demande la démolition des restes de la basilique paléochrétienne de Saint-Pierre qui menace ruine. Il convient de mettre les reliques en lieu sûr, d'ouvrir les tombeaux et de procéder à des translations de corps, le tout s'effectuant sous contrôle notarial. Des relevés sont commandés en tant que témoignages juridiques que Grimaldi réunit dans un « *liber picturarium* », et pour les datations sont examinées l'épigraphie et la paléographie. Le travail de Grimaldi se veut exhaustif et dépourvu de tout jugement subjectif. Cette entreprise est complémentaire de celle de Baronio et d'une autre, confiée à Antonio Bosio qui effectue des relevés dans les catacombes dès 1593, mais ce n'est qu'en 1632 que paraît son ouvrage *Roma sotteranea*. Les tout premiers relevés de 1590, pouvant être considérés comme les plus anciens auxquels on ait procédé pour le Moyen Âge, sont ceux de Chacon, mais en général les figures sont montrées détachées de leur contexte.

Pour Mancini, l'histoire de l'art médiéval doit donc être regroupée autour de deux thèmes : la relation entre l'art italien et l'art byzantin, et la question des écoles régionales que Vasari avait réservées à l'art moderne. La position de l'historien est d'autant plus importante que nous assistons en même temps à la naissance d'une forme de rationalisme, que l'on retrouvera dans les débats de l'Académie au cours du XVII^e siècle, qui affirme que la critique, comme l'histoire, reposent sur l'intellect, tandis que l'art est imagination. Mancini accorde au collectionneur un talent comparable à celui de l'artiste : la connaissance de l'art fait partie des sciences, comparable à la médecine et au droit : « *l'atto di giudicarli [...] appartiene all'intelletto con la sua prudenza, sapienza et intelligenza [...]* » À la différence des artistes, trop sujets aux émotions et aux partis pris, les amateurs possèdent une indépendance d'esprit qui seule autorise le jugement artistique.

Mancini avait le projet d'écrire un catalogue de l'art et des artistes de Rome depuis l'Antiquité jusqu'à son propre temps. Considérant que chaque siècle, chaque artiste a sa propre écriture, l'historien peut en déduire l'époque. Mais tout en suivant le schéma cyclique de Vasari, il considère cependant que la Renaissance commence non pas avec Giotto mais avec ses prédécesseurs, parmi lesquels les auteurs des mosaïques du XIII^e siècle. La perfection classique n'est pas, aux yeux de Mancini, l'aune à laquelle il convient de mesurer toute l'histoire de l'art : il existe un « beau par rapport à son temps ». Cette thèse relativiste est née de son intérêt pour le Moyen Âge romain.

7) Avec Franciscus Junius (1591-1677) se trouve abordée une toute autre personnalité mais qui a, comme celle de Mancini, exercé une influence notable sur l'œuvre de Giovanni Bellori. Junius veut composer une histoire des artistes et une étude des arts d'imitation. Ce seront ses *De pictura veterum libri tres*, un ouvrage en latin paru à Amsterdam en 1637. Son succès éditorial est considérable. Rubens, Van Dyck, Le Brun, Poussin l'on lu, de même que Bellori, Félibien, De Piles, Lessing, Winckelmann. Junius n'opère pas de distinction entre le présent et le passé, et si la peinture du passé est un modèle pour le présent ce n'est pas en raison de son caractère vénérable, mais bel et bien parce qu'elle est actuelle (comme une loi de la nature). Cette intemporalité de l'art évite le conflit qu'introduit plus tard Winckelmann lorsqu'il affirme que l'art des Grecs, lié à des conditions exogènes – le climat, la géographie, les conditions politiques –, est un modèle définitif que nous n'atteindrons jamais. L'art des anciens n'est pas pour Junius lié à ces conditions exogènes mais se présente comme un modèle de pensée. Entre les Anciens et les Modernes, il convient de trouver un chemin moyen. Junius cherche les règles du langage qu'est la peinture dans la rhétorique ancienne : à partir de Cicéron, il assimile l'*ars pingendi* à l'*ars dicendi*. Il distingue dans la théorie de l'imitation la reproduction de la nature, de la reproduction de ce qui reproduit déjà la nature. L'imitation doit directement se fonder sur le semblable.

L'œuvre de Giovanni Bellori (1613-1696) se situe à la convergence des deux grandes questions traitées depuis l'an dernier : l'histoire de l'art s'élabore peu à peu en s'appuyant à la fois sur un récit historique et sur un récit de nature plus littéraire, la description. Malgré la similitude de son titre avec celui de Vasari – *Le Vite de' pittori, scultori, e architetti moderni* (1672) – il procède à une sélection quantitative des artistes, choisis pour leurs valeurs d'exemples pour les artistes contemporains et le public cultivé, cette dimension « laïque » étant essentielle comme elle l'était pour Mancini. Ni théorie de l'art, ni discours critique, le livre a pour objectif de proposer une analyse de l'activité artistique. Mais par la valeur de ses jugements et de ses appréciations historiographiques, par l'extraordinaire qualité de ses descriptions, Bellori a laissé une œuvre majeure. Déjà en 1657, il publie son *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci*, et avant 1670 il achève la *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano* qui ne paraîtra qu'entre 1695 et 1696. La place qu'il accorde aux descriptions très soignées des cycles est fondée sur sa définition de la peinture comme imitation des actions et des sentiments humains. L'expérience visuelle du spectateur, induite par le récit de l'auteur, se trouve ainsi sensiblement enrichie. Dans ses *Vite* il reprend les procédés descriptifs mis au point dans ses premiers travaux : il place en tête de son livre un modèle de pensée, l'*idea* – « l'*idea* du peintre et du sculpteur est cet exemple parfait et excellent de l'esprit auquel se conforment les choses qui sont vues dans l'imitation de sa forme imaginée ». La description de Bellori mène le lecteur d'un protagoniste de la scène à un autre, d'un personnage principal aux figures secondaires, mais il ne néglige pas d'apprécier la lumière et la couleur.

Il y a pourtant un précurseur dont Bellori s'est servi, c'est Agucchi, auquel on doit dès 1602 la première description isolée d'un tableau, la *Vénus endormie avec des amours*, d'Annibale Carracci (aujourd'hui au musée Condé) qui se trouvait alors au palais Farnèse. Ce texte, dédié à Cassiano del Pozzo, a circulé à Rome et à Bologne et sera publié en 1678 dans le *Felsina pittrice* de Malvasia. Un autre auteur ayant influencé Bellori est Ferrante Carlo qui décrit aux environs de 1627 la coupole de Sant'Andrea della Valle due à Lanfranco.

Bellori procède à une division de la production artistique de la façon suivante : l'école romaine, conduite par Raphaël et Michel Ange, imita la beauté des statues ; les peintres de Venise et des Marches, conduits par Titien, imitaient la beauté de la nature telle qu'ils la voyaient ; Corrège, placé à la tête de l'école lombarde, imitait la nature avec davantage de perfection ; les Toscans ont inventé un style différent, les plus excellents parmi eux étant Léonard et Andrea del Sarto. Mais pour Bellori, c'est Annibale Carracci qui a su opérer la synthèse de toutes les écoles ainsi que de l'ancien, en créant un idéal moderne fondé sur l'étude de l'art et de la nature. La décadence dont il fait le constat pour le XVI^e siècle est sauvée par Annibale, dont la mission est quasi divine : il est parvenu à une synthèse entre l'*idea* et la *natura* qui ouvre la voie à ses successeurs. Bellori fait aussi l'éloge de Poussin qui atteint à une grande concentration des effets. Il souligne ainsi l'importance nouvelle de la France et le rôle joué par Rome dans cette évolution.

8) C'est à Jacques Thuillier que l'on doit la réévaluation d'André Félibien (1619-1695), qui représente l'expression la plus complète de la pensée artistique du XVII^e siècle et la mise au point d'un style d'écriture sur l'art qui n'a pas été dépassé. « Au moment même où la revendication nationale s'affirme nettement, écrit Thuillier, le dessein de Félibien prend une envergure internationale ». Fils d'un notable de Chartres, il effectue un voyage en Italie en tant que secrétaire d'ambassade auprès du pape, devient historiographe du roi en 1666 et, à partir de 1673, garde des antiques. Il joue un rôle d'expert dans l'acquisition par le souverain des estampes de la collection Marolles et des tableaux de Jabach. C'est avec Félibien qu'une forme d'histoire de l'art prend naissance dans notre pays. Ses *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* paraissent entre 1666 et 1688 en cinq paires d'entretiens. Malgré son titre, l'ouvrage accorde l'importance la plus grande au récit du développement de la peinture. Il traite en parallèle et en tranches chronologiques les œuvres des différents pays. Dans le 4^e entretien, il évoque une de ses découvertes, l'album de Villard de Honnecourt, dont il loue la qualité des dessins comparables selon lui à ceux de Cimabue. Ce commentaire sur un artiste du XIII^e siècle témoigne de l'objectif de Félibien qui n'est pas tant de contribuer à la redécouverte du Moyen Âge que d'exalter l'histoire d'un art français. Félibien excelle dans l'art de la description qui bénéficie de son incontestable talent littéraire. Une de ses grandes réussites est la description des *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, de Le Brun, qui date de 1663 : à une brève description des figures fait suite une analyse de l'invention (interprétation iconographique) puis de l'exécution (perspective, lumière, couleurs, expression).

9) Lorsqu'on aborde les problèmes liés à la découverte de l'art médiéval, il faut prendre en compte deux données historiographiques : la première c'est qu'elle s'est faite par paliers et la seconde c'est que cette découverte ne révèle pas un Moyen Âge unique, homogène, mais *des* Moyen Âge. Les historiens anglais, allemands et français ne partent pas des mêmes données historiques et n'envisagent pas du tout de les aborder selon une même méthode. En outre, la découverte du Moyen Âge doit beaucoup à un clergé érudit et s'accompagne d'accents nationalistes.

Un cercle d'érudits de l'ordre de Saint-Maur s'intéressant à la diplomatie et à la paléographie, établi à Saint-Germain-des-Prés où sont conservées d'abondantes archives, travaille activement sur les sources de l'histoire des saints et des martyres,

des Pères de l'Église, de la liturgie et de l'ordre bénédictin dont relevaient les mauristes. Ils étudient des *realia* comme les médailles, les sceaux et les monnaies, tout comme les sources écrites. Lors de leurs voyages en Italie, Mabillon et Montfaucon vont se trouver en contact avec les successeurs de Baronio et c'est à cette occasion qu'ils comprennent ce que l'on peut tirer de l'étude des œuvres d'art pour la connaissance historique. Peu à peu, ces recherches les mènent de l'histoire de l'Église à celle de la politique et de la culture.

Le premier d'entre eux à s'illustrer d'une façon définitive dans l'historiographie est Jean Mabillon (1632-1707). L'année 1681 qui voit la publication de son *De Re Diplomatica libri VI* [...] a été saluée par Marc Bloch comme une grande date « dans l'histoire de l'esprit humain », à partir de laquelle « la critique des documents d'archives fut définitivement fondée ». Le livre est né à l'occasion d'une querelle entre jésuites et bénédictins sur des questions de droits de propriété. La révolution qu'il opère a été comparée à celle qui a gagné les sciences de la nature au XVII^e siècle. Elle est assurément d'une importance égale dans le domaine des sciences humaines.

Sans pour autant entrer dans les détails de sa construction méthodologique, il a été rappelé que l'étude des manuscrits du Moyen Âge a conduit Mabillon à établir quatre types d'écriture entre la fin de l'Empire romain et le XIII^e siècle, non sans préciser qu'il repère également des variations régionales. Mabillon et Michel Germain entreprennent en 1685 un périple de 15 mois en Italie où ils visitent de nombreux monuments, cherchent les sources relatives au Moyen Âge, vérifient si elles sont authentiques et, surtout, en réalisent des copies. Ils prennent en compte deux types de monuments, ceux qui sont liés aux rites religieux et les portraits des souverains, des papes et des saints.

Dans sa *Méthode pour apprendre l'histoire* (1684) et dans le *Traité des études monastiques* (1691), Mabillon donne sa définition de l'histoire. Il renverse le rapport traditionnel entre science et foi en soumettant l'histoire et sa narration comme sujet, à l'histoire et sa vérité comme objet (Blandine Barret-Kriegel). Les deux premières règles sont pour Mabillon l'amour de la vérité et la sincérité. Pour atteindre la vérité, il faut partir de documents originaux ; pour pratiquer la sincérité, il faut dire si les choses sont vraies, douteuses ou fausses. Toute interprétation que tente l'historien doit être soumise au *discrimen veri ac falsi* – rappelons que le problème du témoignage est au cœur du débat sur la vérité historique à la fin du XVII^e siècle.

10) Avec Bernard de Montfaucon (1655-1741), l'érudition mauriste se concentre plus nettement sur les œuvres d'art, mais non dans le but d'en donner une appréciation esthétique. Il conçoit deux ouvrages devant couvrir l'histoire culturelle de l'Antiquité et du Moyen Âge à l'aide de documents visuels : *L'Antiquité expliquée* (1719) et *Les Monuments de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque règne, que l'injure des tems a épargnées*. Les deux entreprises se complètent car si les témoins de l'Antiquité sont très remarquables, ceux relatifs au Moyen Âge sont plutôt grossiers, précise l'auteur, mais « l'intérêt de la Nation compense ici le plaisir que pourraient faire des monuments d'une plus grande élégance ».

Ce dernier projet était très ambitieux, prévoyant au total cinq parties dont ne paraîtront que la première, forte cependant de cinq volumes (1729-1733). L'objectif de Montfaucon est d'abord de réunir tous les témoins matériels de la culture pour en intégrer la description et l'explication dans une narration continue. Les

nombreuses planches d'illustration, dont certaines sont dues à d'excellents graveurs comme Antoine Benoist, apportent une contribution où se manifeste parfois une exigence intellectuelle plus poussée que dans le texte même.

Montfaucon étudie cinq « classes » de monuments : les rois et ce qui touche la couronne ; les monuments ecclésiastiques ; les usages de la vie, costumes, maisons, meubles, etc. ; la guerre ; les funérailles. On peut dire que se trouvent amorcés deux types de recherches qui caractériseront au XIX^e siècle l'histoire de l'art naissante : l'iconographie et le style. Chacun de ces moyens d'investigation demeure évidemment très rudimentaire, surtout le second. L'iconographie permettait d'identifier les personnages grâce aux attributs ou aux détails vestimentaires, mais l'étude stylistique, certes fort mince, était fondée sur un empirisme dépourvu de méthode.

11) En commençant le cours de l'année 2009-2010 par Pétrarque, les données principales de ce que l'on appellera aux XVII^e et XVIII^e siècles, la Querelle des Anciens et des Modernes, étaient en place. Mais le premier essai systématique pour comparer, dans les domaines des sciences et des arts, les Anciens et les Modernes sera le fameux *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Perrault (publié entre 1688 et 1697). Les protagonistes du débat sont Charles Perrault et Fontenelle, partisans des Modernes, et leurs adversaires se nomment Boileau et La Bruyère. Si les historiens de la Renaissance étaient tournés vers le passé, ceux de 1700 sont engagés dans un mouvement irréversible vers l'avant. À la conception théocentrique de Bossuet s'oppose une sécularisation du programme du Salut. D'une façon décisive, les Modernes partagent une conception de l'histoire qui prend naissance à partir de l'opposition entre le concept de perfection dans le domaine des beaux-arts et celui de perfectibilité dans les sciences de la nature. Aux yeux de Fontenelle, l'histoire de l'humanité ne connaît pas un développement homogène et les arts – « choses d'imagination » – n'avancent pas au même pas que les sciences – « méthode de raisonner ». La conception d'un schéma cyclique qui était celle des humanistes n'est pas abandonnée par Jean Bodin ou Louis Le Roy : il est admis qu'à une période de perfection peut succéder celle d'une décadence. La recherche de l'autorité des Anciens afin de légitimer ses propres pensées ou ses propres actes, mène à se détourner de la vérité. Malebranche déplore dans *De la Recherche de la Vérité* (1674) que l'« on recherche les médailles anciennes quoique rongées par la rouille, et on garde avec grand soin la lanterne et la pantoufle de quelque Ancien, quoique mangées de vers : leur antiquité fait leur prix ».

12) C'est sur cette toile de fond qu'il convient d'examiner les bouleversements si considérables pour l'historiographie de l'art qui ont lieu autour du milieu du XVIII^e siècle. En 1764, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) publie à Dresde *l'Histoire de l'art chez les Anciens*. Fils de cordonnier, Winckelmann étudie la théologie protestante, la médecine et les mathématiques. En 1755, il publie les *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei- und Bildhauerei-Kunst* [Pensées sur l'imitation des Grecs dans les œuvres de peinture et de sculpture] qu'il fait suivre de deux autres écrits sur le même thème : seule l'imitation des Grecs nous permettra d'atteindre à leur grandeur que caractérise la « noble simplicité et la calme grandeur ». À l'aide d'une pension de la cour de Saxe, il se rend en 1754 à Rome où il loge chez le peintre néo-classique Anton Raphaël Mengs, et entreprend aussitôt la description des œuvres antiques du

Belvédère – l'Apollon, le Torse, le Laocoon. À 1758 remonte sa rencontre avec Wilhelm Muzel-Stosch, grand collectionneur de gemmes antiques, dont il commence le catalogue en langue française, qu'il publiera en 1760. Depuis un an, il habite dans la villa du cardinal Albani, dont il devient le conseiller pour sa collection d'antiques. Il est la victime d'un crime crapuleux en 1768 à Trieste.

Son *Histoire de l'art chez les Anciens* est la première tentative pour étudier d'une manière empirique les œuvres antiques. L'art des Anciens était vénéré depuis la Renaissance à travers le prisme de la littérature artistique antique – Pliny l'Ancien surtout, mais aussi Vitruve. On connaissait des noms d'artistes, mais lorsqu'il s'agissait d'établir un lien entre eux et les fragments d'œuvres conservés, beaucoup d'incertitudes surgissaient. Le premier à avoir donné une place aux témoins visuels de l'Antiquité est Lorenzo Ghiberti. Mais le plus souvent, on se fiait à la tradition et non à l'examen critique des œuvres. C'est à cet examen que va se livrer Winckelmann, et il contribuera ainsi au développement de l'esprit critique si cher au XVIII^e siècle. Son œuvre, c'est d'avoir su donner une unité à un corpus éclaté, ce qui est un pas décisif vers une histoire de l'art comme système. Mais la nouveauté de cette entreprise, c'est aussi sur une toile de fond historique qu'il convient de l'évaluer : en effet, Winckelmann considère que cet art n'a pu s'épanouir que parce que la société grecque était démocratique et éprise de liberté.

L'histoire de l'art chez les Anciens est conçue en deux parties : la première étudie l'« essence » de l'art, sa phénoménologie en quelque sorte, en cherchant à définir les propriétés de l'art selon les époques et les peuples ; la seconde partie est consacrée à « une histoire selon les circonstances exogènes » depuis la Grèce archaïque jusqu'à la chute de l'Empire romain. Le récit conduit dans la seconde partie semble découler tout naturellement des prémisses conceptuelles énoncées dans la première. Winckelmann annonce au lecteur de son livre qu'il laisse de côté l'histoire des artistes, mais s'attache à étudier les « vestiges de l'art antique ». Cet objectif implique que l'auteur laisse une place centrale à la description des œuvres. D'ailleurs, Furetière n'avait-il pas rappelé le sens premier qu'il convient de donner au mot « histoire » : « Se dit de la description des choses naturelles, des animaux, végétaux, minéraux, etc. » ? Et de même, Buffon, que Winckelmann a beaucoup lu, précise dans son *Premier discours de l'histoire naturelle générale* (1749) : « L'histoire doit suivre la description, et doit uniquement rouler sur les rapports que les choses naturelles ont entre elles et avec nous... »

Les sciences naturelles ont exercé une influence notable sur les travaux de Winckelmann et on peut affirmer qu'il a cherché à transposer, dans le système qu'il met en place, l'ordre et la précision que celles-ci ont adoptés au cours du XVIII^e siècle. Par ailleurs, deux modèles ont servi à l'auteur de *L'Histoire de l'art* dans sa conception de l'histoire : Voltaire et Rousseau. Dans les *Nouvelles considérations sur l'histoire* (1744), le premier définit le système à partir duquel peut être envisagée une histoire globale. La composition du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), de Rousseau, offre une grande analogie avec le livre de Winckelmann en adoptant une division en une partie conceptuelle et une autre de nature empirique. Rousseau admet que les périodes mal connues entre deux périodes bien documentées doivent faire l'objet d'un traitement que la philosophie permet d'élaborer.

Tout l'art de Winckelmann va consister à intégrer dans la narration historique des descriptions détaillées des œuvres qui sont de véritables morceaux d'anthologie littéraire. Mais les œuvres sont instrumentalisées afin de créer une tension

particulière dans la narration historique, en réalité dans l'histoire elle-même. Il sait dramatiser des sculptures comme le *Torse* du Belvédère, l'*Apollon* du Belvédère ou encore l'*Antinoüs* parce qu'elles sont les témoins d'une phase particulièrement tragique de l'histoire grecque, la dernière illusion de la liberté grecque, comme le dit Alex Potts. À l'opposé, la *Niobé* et le *Laocoon* appartiennent, dans la vision qu'a Winckelmann de l'art antique, à la période classique. Pour faire partager au lecteur la conscience qu'il a de ces grandes catégories, il pense, comme Roger de Piles, que l'attribution d'une œuvre est secondaire par rapport à l'examen de sa singularité. Et c'est à cette occasion qu'il déploie tous les registres de son talent d'écrivain. L'art, les œuvres, les figures qui les composent sont autant d'acteurs que convoque Winckelmann sur la grande scène de l'histoire. Par la puissance évocatrice de son style, dans l'éclair d'une description, il parvient à rendre momentanément vivante l'histoire de cette antiquité qu'il sait définitivement perdue. Une histoire de l'art des anciens est possible parce que leur grandeur appartient au passé.

SEMINAIRE : LES METHODES EN HISTOIRE DE L'ART. BILAN ACTUEL

Deux journées ont été consacrées au séminaire. Le 10 mai sont intervenus : Béatrice Chancel-Bardelot (« Les collections de sculpture du musée des Monuments français : une nouvelle étude en cours ») ; Laurent Le Bon (« Du nain au vide ») ; Jérémie Koering (« Greco le Sauvage : réflexions sur le triptyque de Modène ») ; Claire Mazel (« Attendus et inattendus de l'histoire de la réception »). Le 18 mai : Jan Blanc (« L'histoire de l'art face à la complexité : études de cas et problèmes de déconstruction ») ; Michel Hilaire (« La trilogie montpelliéraine : Fabre, Raoux, Cabanel, ou comment montrer aujourd'hui l'art académique dans un grand musée de région français ») ; Mathilde Arnoux (« La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne 1960-1989 : enjeux et questions d'un projet en cours ») ; Laurence Bertrand-Dorléac (« Figures du déclin, à partir de 1914 »).

Le Professeur a été invité par Anselm Kiefer, titulaire de la chaire de Création artistique, dans son séminaire intitulé « Du conflit d'angle de l'ordre dorique ».

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

Publications²

Ouvrages

Recht R., *L'image médiévale. Le livre enluminé*, éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 2010, 224 pages.

Aby Warburg, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-29*, textes établis et présentés par Maurizio Ghelardi. Premier tome des *Écrits* publiés sous la direction de Maurizio Ghelardi, Susanne Muller et Roland Recht, éditions L'Écarquillé, Paris 2011.

2. Une bibliographie complète remise régulièrement à jour est consultable sur le site rolandrecht.org.

Préface

Recht R., « Préface » à Camille M., *Les gargouilles de Notre-Dame. Médiévalisme et monstres de la modernité*, trad. de l'anglais par M. Dennehy, éditions Alma, Paris, 2011, 9-15.

Articles

Recht R., « Autour du portrait de Sigismond à Vienne », dans Varga L., Beke L., Javor A., Lövei P. et Takacs I. (éd.), *Bonum ut pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*, Budapest, 2010, 231-240.

Recht R., « Le lieu privé du peintre. Autoportraits et ateliers comme configurations du champ de l'art », *Studiolo*, Académie de France à Rome, 8, 2010, 9-37.

Recht R., « '...le redéploiement douloureux de l'être sur lui-même'. Le combat de Rodin », dans Viéville D. et Magnien A. (dir.), Catalogue de l'exposition *L'invention de l'œuvre. Rodin et les Ambassadeurs*, Musée Rodin, 6 mai-4 septembre 2011, Paris, 2011, 44-61.

Recht R., « Anselm Kiefer, *Saturnzeit*, 1988 », dans Celant G., *Anselm Kiefer. Salt of the Earth*, Catalogue de l'exposition de la Fondazione E. et A. Vedova, Venise 1^{er} juin-30 novembre 2011, Milan, 2011, 231-233.

Presse

Chronique mensuelle dans *Le Journal des Arts*.

Dimanche 21 août, 14-15 h, France-Culture : Émission *Croisements*, entretien entre Alain Berthoz et Roland Recht sur le thème « Les vertiges du corps et les espaces de l'art ».

DISTINCTION

Roland Recht a été nommé au grade de chevalier dans l'ordre national de la Légion d'honneur par décret en date du 22 avril 2011 (ministère de l'Enseignement supérieur et de la recherche).