

## « Au point de départ, une énigme... » : la pratique d'une historienne de l'art

*“Beginning with an enigma...”: the practice of an art historian*

Jennifer Montagu, Anne-Lise Desmas, Bénédicte Gady et Marion Boudon-Machuel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/963>

DOI : [10.4000/perspective.963](https://doi.org/10.4000/perspective.963)

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 411-418

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Jennifer Montagu, Anne-Lise Desmas, Bénédicte Gady et Marion Boudon-Machuel, « « Au point de départ, une énigme... » : la pratique d'une historienne de l'art », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 08 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/963> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.963>

---

## « Au point de départ, une énigme... » : la pratique d'une historienne de l'art

### Entretien avec Jennifer Montagu

par Anne-Lise Desmas et Bénédicte Gady et, pour *Perspective*, Marion Boudon-Machuel

*Jennifer Montagu a accordé deux entretiens à Perspective : à Rome le 3 mars 2010, dans la chapelle du Monte di Pietà, et à Londres le 16 novembre 2010, au Warburg Institute, dont elle a géré la collection de photographies pendant plus de vingt ans. À l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire, cette grande spécialiste de la sculpture et de l'orfèvrerie italiennes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, qui s'est imposée au début des années 1960 par ses recherches sur les dessins de Le Brun et l'expression des passions, a bien voulu revenir pour Perspective, avec Anne-Lise Desmas, Associate Curator au département des Sculptures et des Arts décoratifs du J. Paul Getty Museum, et Bénédicte Gady, collaboratrice scientifique au département des Arts graphiques du Musée du Louvre à Paris, sur les temps forts de son parcours, sur sa pratique et sur sa perception de la discipline.*

**Marion Boudon-Machuel.** *Les chercheurs en histoire de l'art moderne ont des perceptions différentes de votre personnalité scientifique selon qu'ils travaillent sur le dessin ou la sculpture, la France ou l'Italie. Serait-ce en partie dû à l'évolution même de votre carrière ? Pourriez-vous nous rappeler pour commencer comment vous êtes venue à l'histoire de l'art ?*

**Jennifer Montagu.** Tout m'est arrivé par hasard, sauf peut-être mon entrée dans l'histoire de l'art. J'étais petite-fille d'un artiste, et ma mère m'avait donc toujours parlé d'objets d'art. Comme je n'ai pas le sens des couleurs et n'ai jamais compris la perspective, j'étais particulièrement attirée par la sculpture, à laquelle je m'étais déjà essayée à l'école primaire et qui me paraissait plus facile. Enfant, je voulais être artiste – comme un bon nombre d'historiens de l'art, d'ailleurs –, mais comme je n'avais aucun don pour la sculpture et que je ne pouvais que copier, j'ai décidé d'être historienne de l'art, sans pour autant savoir ce que cela voulait dire.



**Jennifer Montagu** a été conservateur de la collection photographique du Warburg Institute de 1971 à 1991, après y avoir été assistante depuis 1964. Elle a assuré plusieurs charges temporaires de professeur, notamment celle de Slade Professor à l'Université de Cambridge (1980-1981). Élu en 1986 à la British Academy, elle a fait partie des *Trustees* de la Wallace Collection (1990-2002) et du British Museum (1994-2000). De 1973 à 2005, elle a été membre du comité consultatif du National Art Collections Fund et, de 1987 à 1996, du comité de contrôle des exportations d'œuvres d'art. Elle est aujourd'hui *Honorary Fellow* du Warburg Institute et du Lady Margaret Hall (Oxford) où elle a fait ses premières études.

À l'époque où je commençais mes études universitaires, il fallait aller à Londres pour faire de l'histoire de l'art ; le Courtauld Institute était alors presque la seule institution à proposer une formation dans la discipline. Sur les conseils de mes parents mais aussi d'Anthony Blunt, que mon père connaissait, j'ai pris le chemin d'Oxford et me suis spécialisée en science politique – l'économie, la politique, la philosophie – mais toujours avec l'idée de faire de l'histoire de l'art après. Pendant mes études, j'ai passé la plupart de mon temps à l'Ashmolean Museum. À l'époque, il était beaucoup plus facile d'étudier la collection qu'aujourd'hui : on me donnait la clé des vitrines et je pouvais prendre les bronzes dans mes mains ! En me voyant faire, les visiteurs du musée souhaitaient d'ailleurs eux aussi manipuler les bronzes, ce qui compliquait un peu ma tâche.

**Anne-Lise Desmas.** *Après Oxford, comment êtes-vous arrivée au Warburg Institute ? Avez-vous fait des rencontres particulièrement marquantes ? Quelle est votre perception du Warburg depuis ?*

**Jennifer Montagu.** À Oxford, j'ai fait la connaissance d'Ernst Gombrich, qui était alors le Slade Professor of Fine Art et qui m'a invitée à aller au Warburg Institute à Londres, dont je me suis mise à fréquenter assidûment la bibliothèque. Je souhaitais toujours faire de l'histoire de l'art, mais pour entrer au Courtauld, il fallait faire un an de préparation. Cela me gênait car je ne voulais pas passer mon temps à lire ce que les autres avaient déjà trouvé, je voulais faire des recherches moi-même. Le Warburg, où l'on pratiquait l'histoire de l'art plus qu'on ne l'enseignait, offrait beaucoup plus de liberté et j'ai eu la chance de pouvoir l'intégrer. Ernst Kris avait donné sa collection de photographies de pierres gravées au Warburg et, comme je n'avais pas d'emploi à ce moment-là, Gombrich m'a demandé de les inventorier ; c'est comme cela que j'ai fait mon entrée à la photothèque de l'institut. Parmi les rencontres marquantes que j'y ai faites, je me souviens entre autres de celles avec André Chastel et Jean Seznec... Il y avait aussi à cette époque-là Leopold Ettliger, qui est devenu un grand ami et m'a beaucoup aidée. Il n'a peut-être pas été une grande figure de l'histoire de l'art, mais il était très bon avec les étudiants ; si quelqu'un demandait : « Qui est Michel-Ange ? », il n'était pas choqué et il expliquait.

Aujourd'hui, le Warburg reste plus ou moins fidèle à une conception de l'histoire de l'art comme faisant partie intégrante de l'histoire des civilisations (la nouvelle histoire de l'art est moins révolutionnaire qu'elle ne le prétend...) ; il ne s'est jamais intéressé aux orientations à la mode et a continué à suivre des méthodes plutôt traditionnelles.

**Bénédicte Gady.** *Vous sentez-vous « warburgienne » ? L'orientation de l'institut et la nature du travail dont vous étiez chargée ont-ils infléchi votre parcours scientifique ? On a le sentiment, par exemple, que votre fonction à la photothèque, où les clichés sont classés par thèmes et non par artistes, ne vous a pas conduite à vous spécialiser dans les études iconographiques, mais que vous avez développé une voie qui vous est propre.*

**Jennifer Montagu.** Je ne suis pas vraiment warburgienne, même si je ne conçois pas non plus la monographie comme un genre fermé dont le seul objet serait un catalogue raisonné. J'ai écrit quelques articles qui sont iconographiques, mais je ne suis pas assez érudite pour me consacrer à ce genre ; certes, j'ai lu Ovide, la Bible, mais je n'ai pas l'éducation classique d'un vrai iconographe. Toutefois, si j'ai évité l'étude des énigmes iconographiques, l'identification des sujets des œuvres me semble essentielle pour leur compréhension.

Quant à ma voie propre, comme vous dites, ce n'est pas moi qui l'ai tracée mais le hasard. Au point de départ de chacune de mes investigations, il y a surtout un

problème qui m'intéresse, une énigme, quelque chose à comprendre. Cela a été le cas dès ma première recherche sur la céramique de Wedgwood. J'avais identifié des modèles de figures utilisées pour décorer cette céramique : il s'agissait d'œuvres du maniérisme italien, de Guglielmo della Porta, d'un pseudo-Michel-Ange, etc. J'ai écrit alors un petit article sur le sujet que le *Burlington Magazine* a refusé avec raison et que le Warburg a finalement publié. C'était une notice modeste, mais même pour cela, je suis allée dans les archives de Wedgwood.

De même, quand j'étais à Oxford, j'ai beaucoup lu les ouvrages d'Adolfo Venturi. J'ai constaté que lui comme d'autres parlent toujours des œuvres « de l'atelier de » mais sans jamais vraiment définir cette notion. Le terme est ainsi généralement employé pour désigner des œuvres dont la qualité est inférieure à celles de la main du maître mais que l'on ne sait pas attribuer. À cette époque déjà, et ma vie durant, j'ai toujours voulu savoir comment les artistes travaillaient. C'est ce que j'ai essayé de faire dans *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*, en examinant le rapport entre les artistes et leurs travaux du point de vue du processus de création plutôt que du « génie ». J'aime partir de l'objet pour arriver à la société.

**Marion Boudon-Machuel.** *En l'occurrence, plutôt que de travailler sur la question de l'atelier, vous êtes partie d'une monographie d'artiste, celle d'Alessandro Algardi. Peut-être était-ce pour mieux y revenir, puisqu'elle a été suivie par Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art, qui traite plus largement des différentes facettes du travail des sculpteurs à Rome. De quel objet ou de quelle énigme êtes-vous partie pour étudier Algardi ?*

**Jennifer Montagu.** J'avais été intriguée par l'article de Walter Vitzthum sur les dessins d'Algardi<sup>1</sup> : je voulais savoir comment un artiste qui a réalisé des œuvres si classiques pouvait être tellement anticlassique dans ses dessins : les figures sont allongées, souvent instables, même maniéristes pourrait-on dire. De même, les premiers petits modèles pour les sculptures sont plus proches de ses dessins, tandis que d'autres plus avancés sont beaucoup plus classiques. Mon idée de départ était de réaliser un ouvrage modeste, mais quand on se met à travailler sur un artiste, on amasse une grande quantité de matériaux dans laquelle on doit ensuite mettre de l'ordre, et on finit par se rendre compte que l'on a constitué une monographie. Avec le soutien de Yale puis du Getty, j'ai publié ainsi trois ouvrages, la monographie sur Algardi (1985), *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art* (1989) et enfin *Gold, Silver and Bronze: Metal Sculpture of the Roman Baroque* (1996)<sup>2</sup>. Une exposition à Rome consacrée à Algardi est venue beaucoup plus tard, plus de dix ans après la monographie (1999)<sup>3</sup>.

Je ne pense pas que mon approche ait été foncièrement différente de celle des quatre autres chercheuses qui travaillaient alors sur Algardi (Adriana Arfelli, Olga Raggio, Minna Heimbürger et Antonia Nava Cellini), mais je m'intéressais davantage aux arts mineurs, aux œuvres réalisées dans l'atelier – pour utiliser l'acception littérale de ce terme –, aux dessins et à l'ambiance dans laquelle l'artiste travaillait.

**Marion Boudon-Machuel.** *Vos travaux témoignent de l'attention très sensible que vous portez aux œuvres et qui vous conduit à en renouveler l'analyse. Une réflexion sur une seule sculpture a-t-elle pu enrichir votre compréhension d'autres œuvres ou ensembles d'œuvres, voire d'objets appartenant à d'autres périodes ?*

**Jennifer Montagu.** Puisque nous sommes dans la chapelle du Monte di Pietà, face aux grands reliefs de Domenico Guidi, Jean-Baptiste Théodon et Pierre Legros, nous ne pouvons pas ne pas évoquer Algardi, lequel a participé à une évolution plus

générale du relief à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle qui, je crois, n'aurait pas été possible sans lui. Il est difficile d'imaginer cette évolution sans, par exemple, le relief de *La rencontre du pape Léon le Grand et d'Attila* d'Algardi à Saint-Pierre et surtout le projet du sculpteur pour *Le miracle de sainte Agnès* commandé pour l'église Sant'Agnese in Agone, dont un modèle en stuc fut réalisé par ses suiveurs. C'est sans doute pour des questions pratiques et par une volonté de magnificence qu'Innocent X Pamphili a préféré commander un relief en marbre pour la basilique Saint-Pierre plutôt qu'une peinture, comme l'a suggéré Louise Rice<sup>4</sup> : la noblesse du matériau, sa résistance (surtout dans la basilique, où l'humidité minait les tableaux) et sa valeur confèreraient à ce type d'œuvre un prestige particulier.

Mais la renommée de l'œuvre tient aussi à des qualités strictement artistiques. La force des reliefs d'Algardi réside dans leur manière de combiner la perspective réelle et la perspective artificielle, et de créer ainsi un rapport entre les personnages du premier plan et ceux du fond. En entrant à l'instant dans la chapelle du Monte di Pietà de Rome, j'ai été frappée par une chose que je n'avais pas perçue auparavant, qui est le point de vue : ces sculptures ont vraisemblablement été conçues pour être vues depuis l'entrée, c'est-à-dire de biais plutôt que de face. Contrairement à l'Assomption de Pietro Bernini à Sainte-Marie-Majeure, qui doit seulement être vue de face – sinon l'image se désagrège –, le relief d'Algardi à Saint-Pierre peut être observé sous plusieurs angles. Cette question du point de vue m'a toujours intéressée, pour le XVII<sup>e</sup> siècle et plus encore pour le XVIII<sup>e</sup> siècle. J'avais été très marquée par l'article de Leo Steinberg sur la chapelle Cerasi à Santa Maria del Popolo<sup>5</sup>, dans lequel il disait qu'il fallait regarder les peintures de Caravage de l'extérieur. J'ai commencé à m'interroger en ces termes pour les sculptures et pour beaucoup d'autres objets, notamment pour les deux reliefs qui se trouvent au Panthéon dans la chapelle San Giuseppe in Terrasanta – *Le Repos pendant la Fuite en Égypte* de Carlo Monaldi et *Le Songe de Joseph* de Paolo Benaglia –, sujet auquel j'ai consacré une conférence<sup>6</sup>.

Je crois que l'on commençait à s'intéresser beaucoup plus au problème du point de vue à l'époque d'Algardi, qui a toujours cherché des solutions pour le dépasser. Ces questions ont continué à captiver les artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne l'exemple de l'anamorphose. Pensons à Andrea Pozzo, qui a créé des images conçues pour être vues d'un seul point de vue ; c'est l'exact contraire de la sculpture, qui devait être parfaitement lisible de tous les côtés. Les sculpteurs ont cherché à contrôler l'effet de leurs œuvres en prenant en compte leur emplacement et le point de vue du spectateur : ils réalisaient parfois des modèles à grandeur qui étaient disposés dans le lieu prévu avant l'exécution des marbres, ce qui permettait de régler les questions de lumière et de volumes dans l'espace. Pour Saint-Pierre, par exemple, on a éprouvé la nécessité au XVIII<sup>e</sup> siècle de placer de tels modèles afin de mesurer combien la lumière, qui change au cours de la journée, modifie l'aspect d'une sculpture. Notre perception des reliefs, au Monte di Pietà par exemple, est indéniablement faussée par l'éclairage électrique ; toute la subtilité des ombres que peuvent projeter les flammes dansantes des bougies est perdue.

Autrefois, il y avait un sacristain charmant à Santa Maria in Vallicella qui mettait de la lumière devant le grand groupe en marbre de *Saint Philippe Neri et l'Ange* d'Algardi conservé dans la sacristie. Parfois je l'éteignais, précisément pour voir l'effet du groupe en marbre à la lumière naturelle. Au XXI<sup>e</sup> siècle, nous avons perdu la capacité de regarder sans lumière alors qu'on était obligé autrefois de s'en passer ; il fallait s'accommoder au mieux d'une chandelle placée devant l'œuvre. Or, cela change de manière considérable tous les rapports de profondeur.

**Anne-Lise Desmas.** *En partant des sculpteurs que vous avez étudiés – Alessandro Algardi, Antonio Arrighi, Giovanni Battista Maini... –, pouvez-vous préciser quels sont à vos yeux les avantages et les limites du genre monographique ?*

**Jennifer Montagu.** Je crois que le genre monographique est fondamental, mais il est indispensable de prendre également en compte dans ce cadre les mécènes et les questions de société. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les artistes avaient tellement l'habitude de travailler ensemble, à plusieurs mains sur un même chantier, sur une même œuvre ou sur un même ensemble d'œuvres, qu'il est difficile, voire impossible aujourd'hui, d'isoler leurs interventions et de tronçonner la réalité pour reconstruire un œuvre monographique. C'est le cas des reliefs des portiques de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Jean-de-Latran, qui ont été réalisés à plusieurs mains : on peut partir de ce que l'on sait grâce aux sources visuelles et aux documents, mais cela reste très limité.

Il est plus difficile encore de faire la monographie d'un sculpteur du XVIII<sup>e</sup> siècle que du XVII<sup>e</sup> siècle, car il n'y a plus alors d'artistes qui s'imposent comme un Bernini ou un Algardi. J'ai eu des difficultés pour Algardi, certes, mais quand je travaillais sur lui, je pouvais dire que j'étudiais un artiste italien du XVII<sup>e</sup> siècle qui n'était pas Bernini ; avec Maini, auquel je me suis intéressée grâce à deux fonds de dessins<sup>7</sup>, je travaille sur un artiste qui n'était pas Pietro Bracci, ce qui est beaucoup moins parlant ! Personne ne publiera jamais de monographie sur Maini. La première raison est économique : il serait difficile de trouver un éditeur. Mais il y a aussi une raison scientifique : comme il n'existe aucune biographie ancienne de l'artiste, on ne dispose pas d'une liste de commanditaires. Or, c'est grâce aux noms des commanditaires et non à ceux des artistes que l'on peut découvrir des documents sur les œuvres. En revanche, j'espère toujours écrire un ouvrage sur « Maini et la sculpture du XVIII<sup>e</sup> siècle », en partant d'une œuvre de sa main et en la comparant à des œuvres similaires d'autres artistes. Comment a-t-on réalisé, par exemple, les quatre reliefs des portiques du Latran ou de Sainte-Marie-Majeure, ou les dessus-de-porte de la chapelle Chigi à Sienne ?

**Bénédicte Gady.** *Vous décrivez votre motivation comme le fruit du hasard et votre démarche comme empirique, mais vous offrez au lecteur des études très abouties dans lesquelles vous associez des découvertes documentaires, des recontextualisations, des analyses formelles renouvelées et des points de vue assumés fondés sur le connoisseurship. Avez-vous rencontré des cas dans lesquels les archives ne correspondaient pas à l'œuvre ou à votre regard sur l'œuvre ? Dans ce cas, avez-vous tendance à privilégier l'œil ou le document ?*

**Jennifer Montagu.** On peut se tromper avec les deux : lorsqu'on fait des attributions sans aide documentaire, il faut tenir compte de notre connaissance limitée des artistes actifs à un moment donné et des compétences des artistes, même ceux qui sont assez connus. Mais un document peut aussi nous égarer : il arrive parfois qu'un marché n'ait pas été exécuté, ou pas par l'artiste nommé dans le contrat ; en outre, l'œuvre a souvent été restaurée, voire complètement refaite. Il faut toujours contrôler les œuvres documentées avec l'œil.

De manière générale, je suis très sceptique sur la validité des chronologies « visuelles ». On postule que les artistes font des choses logiques, mais ce n'est pas toujours le cas. Faire la chronologie d'un œuvre, c'est comme faire des gammes en musique : c'est un exercice, ce n'est pas l'objectif ! Mais il faut tout de même s'entraîner, comme je l'ai fait pour Algardi. C'est Warburg qui avait l'habitude d'accrocher toutes ses photographies sur grand panneau pour les comparer. Je l'ai fait avec des

clichés des bronzes d'Algardî pour essayer de définir, de manière plus ou moins juste, la chronologie des œuvres. Je garde présent à l'esprit que ce n'est qu'une proposition qu'un document pourra éventuellement invalider.

**Marion Boudon-Machuel.** *À propos des photographies précisément, quelle est leur valeur documentaire selon vous ? Quel rôle jouent-elles dans votre travail ?*

**Jennifer Montagu.** Panofsky, je crois, a dit : « Dans ce jeu, le gagnant est celui qui possède le plus grand nombre de photos ». Pour ma part, je suis une très mauvaise photographe, mais je m'y suis mise surtout parce qu'il est impossible d'acheter des clichés de tous les points de vue d'une œuvre que l'on souhaiterait garder en mémoire, ce qui est fondamental pour qui veut étudier la sculpture. Des photographies impubliables ou prises d'un point de vue inesthétique peuvent néanmoins être des aide-mémoire précieux. Pour mon étude sur Algardi, j'ai bénéficié d'un privilège grâce à Oreste Ferrari du Gabinetto Fotografico, qui avait fait photographier des bustes du sculpteur dans les églises sans échafaudage ni lumière rapportée. Des campagnes photographiques systématiques de ce type seraient essentielles pour faire progresser la recherche sur la sculpture.

La photographie remplit aussi la fonction de notes : au lieu de prendre des notes, je prends une photo, ce qui est plus facile et plus sûr. Si l'on trouve intéressante la manière dont le sculpteur a réalisé les pieds, par exemple, au lieu de l'écrire, on en capture l'image. Le plus important, ce n'est pas d'avoir une belle image, mais d'avoir une image utile. Il en va de même pour les documents : de nos jours, il est possible d'aller en bibliothèque avec seulement son sac à main, son appareil photographique et son *netbook*, de visiter les archives le matin, puis les églises l'après-midi, sans avoir besoin de retourner chez soi. Cela permet de travailler beaucoup plus rapidement et d'avoir tout sous la main. Pour ma part, j'ai toujours procédé par campagnes systématiques. Ainsi, au début des années 1960, j'ai photographié toutes les estampes d'après Charles Le Brun à la Bibliothèque nationale de France : à l'époque, on avait le droit de le faire une après-midi par semaine. Pour les dessins ou les peintures, lorsque je ne pouvais pas photographier, je les dessinais, mais le résultat était forcément moins bon !

Dans ma « photothèque » personnelle, les photographies sont classées par artiste et, pour les œuvres anonymes, par dossier thématique. Mes anciens négatifs ainsi que toutes mes photographies numériques sont classés par lieu et selon la date à laquelle je les ai prises. Quant à mes carnets de notes, je les conserve tels quels, en respectant le cours de mes recherches. J'en avais déjà trop fait avant l'arrivée de l'informatique pour réaliser un vrai index, mais j'ai constitué un index manuscrit des artistes et de quelques sujets qui m'intéressent. Ma bibliothèque suit plus ou moins l'ordre de la section Art de la bibliothèque du Warburg, avec les tirés à part mêlés aux livres.

**Anne-Lise Desmas.** *Quel est votre regard sur les expositions consacrées à la sculpture comme Bronzes français : de la Renaissance au Siècle des Lumières<sup>8</sup>, où les œuvres étaient pour partie présentées dans les salles d'exposition permanente du musée ? Les musées devraient-ils repenser leurs expositions permanentes – on pense aux nouvelles salles du Victoria & Albert Museum ? Selon vous, quel musée serait un modèle – ou un contre-modèle – pour la présentation de la sculpture ?*

**Jennifer Montagu.** Les expositions attirent une large audience et aident le public à regarder, comme cela a été le cas pour l'exposition sur l'argenterie<sup>9</sup>, bien qu'elle ait eu lieu à Urbino. On va plus souvent au musée pour voir les expositions que les collections permanentes, mais je crois néanmoins que le nombre d'expositions est exagéré aujourd'hui. Sur ce sujet, je suis plutôt d'accord avec Francis Haskell, qui dénonçait déjà cette inflation

et le risque que constituent les déplacements pour les œuvres<sup>10</sup>. Naturellement, c'est au conservateur de musée de décider si une œuvre est ou non en état de voyager, et je n'irais jamais à l'encontre de ses choix, mais je suis parfois choquée, comme pour le cas de l'exposition Médicis en 1974<sup>11</sup>, où on a envoyé des porcelaines fragiles. On ferait mieux de consacrer l'argent dépensé pour organiser certaines expositions à la restauration des œuvres *in situ*, dans les églises. Quant à une exposition temporaire au sein de salles permanentes, elle risque d'entraîner des confusions. Dans *Bronzes français*, il était beau de voir un petit bronze à côté d'un grand marbre, mais les visiteurs qui n'avaient pas le catalogue entre les mains ne pouvaient pas facilement comprendre ce qui était dans l'exposition et ce qui n'y était pas.

On suit toujours la mode, et celle d'aujourd'hui privilégie l'idée de la civilisation par rapport aux objets eux-mêmes. Mettre les choses dans un nouvel ordre permet de les regarder différemment – et dans vingt ans, on changera encore la disposition. Les nouvelles salles du Victoria & Albert Museum sont très belles. Ce qui manque – et ce que j'aimais dans les anciennes salles –, c'est cette manière de présenter des salles générales, des *study collections*, où étaient rassemblés, par exemple, tous les bronzes du XVII<sup>e</sup> siècle. Je crois qu'il faut attendre la fin des installations, mais pour le moment, beaucoup de choses sont en réserve et les salles des œuvres du XVII<sup>e</sup> siècle sont fermées.

Il est vrai toutefois que les expositions peuvent être le seul moyen de publier. Je me souviens que Pierre Rosenberg m'avait dit que, pour réussir à publier un ouvrage sur un artiste, il était beaucoup plus facile de faire une exposition que de faire un livre ; et il n'a pas tort. Je suis convaincue, d'ailleurs, qu'un catalogue doit être un objet portatif qui vous accompagne dans l'exposition. J'ai créé pour ma part un système très simple pour porter les catalogues pendant la visite d'une exposition, qui consiste en deux planches reliées entre elles, accrochées à mon cou et appuyées contre mon ventre, à l'image d'un porte-catalogue que j'ai aperçu dans une exposition à Paris. À ce titre, je suis persuadée qu'il faut avoir en tête le mode d'utilisation d'un catalogue lorsqu'on le rédige. Les notices devraient commencer par les éléments les plus importants – l'artiste, le sujet, le commanditaire, la date – et les discussions sur l'œuvre même doivent seulement venir après. Ainsi on peut lire rapidement, le catalogue à la main devant les œuvres, puis approfondir la lecture des notices après.

**Bénédicte Gady.** *Vous n'avez jamais fait de gender studies et on ne vous sent pas particulièrement attirée par cette approche, mais en guise de conclusion amusée, on aimerait savoir comment une chercheuse venue d'Angleterre pour faire sa thèse sur Le Brun, l'artiste par excellence du Grand Siècle, a été reçue dans la France des années 1960, et si l'Italie vous a fait un accueil différent par la suite ?*

**Jennifer Montagu.** L'accueil que j'ai reçu en France a toujours été très sympathique et je n'ai jamais eu le moindre problème. Je suis allée chez André Chastel, qui connaissait bien le Warburg Institute – ce qui a facilité la rencontre – et qui a été très ouvert, peut-être en partie parce que mon travail portait sur l'expression des passions et non sur Le Brun en tant qu'artiste. Chastel m'a invitée à rencontrer Jacques Thuillier. L'idée de faire une exposition sur Le Brun<sup>12</sup> est venue de ce dernier, qui m'a tout de suite adoptée dans ce projet, lequel était au départ d'une plus grande envergure.

Le passage de la France à l'Italie s'est fait à peu près de la même manière, en douceur. Italo Faldi, qui était à la Soprintendenza à ce moment-là, était très sympathique avec les jeunes Italiens, mais il aimait surtout les étudiants plus « exotiques » – s'il y avait eu une jeune chercheuse esquimaude, je suis sûre qu'il aurait été ravi, mais une jeune Anglaise, ce n'était pas mal non plus ! Il m'a toujours aidée, notamment en me fournissant



les permis d'entrée dont j'avais besoin et qui sont difficiles à obtenir quand on est jeune et inconnu. Je n'ai eu aucune difficulté, ni du fait d'être étrangère, ni du fait d'être femme, à une exception près. J'avais demandé à Rudolph Wittkower comment accéder aux archives de la Fabbrica di San Pietro et lui, à son tour, avait enquêté auprès de Howard Hibbard, qui avait répondu : « c'est très facile, mais il faudrait aller en Scandinavie faire faire une petite opération parce qu'on ne permet pas aux femmes d'entrer » ! J'aime beaucoup l'histoire de l'art, mais il y a quand même des limites... J'ai donc écrit à la Fabbrica en signant la lettre « Dr J. Montagu » et on m'a répondu que Dr Montagu pouvait venir quand il le souhaitait. Lors de ma première visite aux archives, j'ai eu la chance de tomber sur Irving Lavin qui m'a servi de chaperon (l'archiviste, un olivétain, était inquiet dans un premier temps de ce que pouvaient penser ses supérieures), et j'ai pu revenir travailler non accompagnée par la suite. L'unique chose que j'ai vraiment faite pour l'histoire de l'art, c'est donc de permettre aux femmes d'entrer aux archives de Saint-Pierre !

1. Walter Vitzthum, « Disegni di Alessandro Algardi », dans *Bollettino d'arte*, 48, 1963, p. 75-98.
2. Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 vol., New Haven/Londres, 1985 ; Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*, New Haven/Londres, 1989 ; Jennifer Montagu, *Gold, Silver and Bronze: Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven/Londres, 1996.
3. *Algardi: l'altra faccia del barocco*, Jennifer Montagu éd., (cat. expo., Rome, Palazzo delle esposizioni, 1999), Rome, 1999.
4. Louise Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's: Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge, 1997.
5. Leo Steinberg, « Observations in the Cerasi Chapel », dans *The Art Bulletin*, 41/2, 1959, p. 183-190.
6. Jennifer Montagu, *Why François du Quesnoy should have « Dy'd Mad »: A consideration of Roman baroque sculptors' intentions*, (*The Council of the Frick Collection Lecture Series*), New York, 2007.
7. Jennifer Montagu, « Giovanni Battista Maini, draftsman and sculptor », dans Guilhem Scherf éd., *Dessins de sculpteurs I : troisièmes rencontres internationales du Salon du dessin*, (colloque, Paris, 2008), Paris, 2008, p. 39-48.
8. *Bronzes français : de la Renaissance au Siècle des Lumières*, Geneviève Bresc-Bautier, Guilhem Scherf éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre/New York, Metropolitan Museum of Art/Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008-2009), Paris, 2008.
9. *Ori e argenti: Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, Gabriele Barucca, Jennifer Montagu éd., (cat. expo., Urbino, Palazzo Ducale, 2007), Milan, 2007.
10. Francis Haskell, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, 2002 [éd. orig. : *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven/Londres, 2000].
11. *The Twilight of the Medici: Late Baroque Art in Florence, 1670-1743*, (cat. expo., Detroit, Institute of Arts/Florence, Palazzo Pitti, 1974), Florence, 1974.
12. *Charles Le Brun, 1619-1690, peintre et dessinateur*, (cat. expo., Versailles, Château de Versailles, 1963), Paris, 1963.