

## Arts visuels

François Albera  
Étienne Anheim  
Antoine de Baecque  
Patrick Boucheron  
Elisa Brill  
Emmanuelle Chapin  
Dominique Donadieu-Rigaut  
Charlotte Guichard  
Christian Heck  
Franziska Heimbürger  
Nadeije Laneyrie-Dagen  
Natacha Laurent  
Rahul Markovits  
Julie Mayade-Claustre  
Frédéric Ogée  
Dominique Poulot  
Sophie Raux  
Jean-Claude Schmitt  
Bertrand Tillier  
Dimitri Vezyroglou  
Jean Wirth

---

*Comptes rendus*



**Georges Didi-Huberman***L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*

Paris, Gallimard, 2007, 408 p.

Georges Didi-Huberman est un historien de l'art. Mais sa pratique est celle d'un philosophe – ses références sont Henri Bergson, Maurice Merleau Ponty, Edmund Husserl, Jacques Lacan –, celle d'un anthropologue, autant que celle d'un historien d'art. L'art fait l'objet de ses recherches, mais celles-ci croisent son intérêt non moins constant pour le corps. L'organique, la chair, les troubles de ceux-ci et la capacité que possèdent en retour les images de troubler les spectateurs dans leur corps et dans leur chair : voilà qui est au cœur des travaux que G. Didi-Huberman publie, depuis *L'invention de l'hystérie*, sur Jean-Martin Charcot, en 1982, jusqu'à *Ex-voto. Image, organe, temps* en 2005, en passant par une réflexion sur les images ultimes des victimes des camps d'extermination.

La continuité, l'obsédante cohérence de cette thématique se trouvent confirmées par le sujet de son dernier ouvrage. Il s'agit d'un recueil de huit articles, publiés dans des revues spécialisées entre 1984 et 1987. L'unité du recueil ne vient pas du corpus étudié : un ensemble fait d'œuvres distinctes par le thème (mythologique comme l'Aphrodite anadyomène, religieux comme la stigmatisation de saint François), le matériau (peinture, sculpture, photographie), le statut (pièces de musées d'art ou iconographie médicale) ou l'époque (de l'Antiquité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). Elle tient à la manière d'aborder ces œuvres, en les considérant au-delà de ce qu'elles représentent, et en quelque sorte en dépit de leur caractère figuratif.

L'auteur s'en explique dans une préface inédite de plus de soixante pages. Suivant une ligne de clivage assez à la mode ces dernières années, il s'oppose à la traditionnelle interprétation des arts visuels initiée ou portée à son comble par Erwin Panofsky : une histoire de l'art qui considère la production visuelle comme un enfant de la raison, et l'artiste comme un maître qui domine entièrement son œuvre, donnant une forme idéale à sa puissance créatrice – autrement dit à son génie mélancolique. G. Didi-Huberman, pour sa part, se refuse à examiner l'image du seul point de vue d'un « sens » maîtrisé. L'histoire de l'art, pour lui, n'est pas une sémiologie. L'analyse de l'image se rapprocherait plutôt d'une étude des symptômes. En invoquant la figure d'Aby Warburg, à qui il a consacré un ouvrage, G. Didi-Huberman réclame qu'on ménage dans l'image la part des pulsions, d'un non-dit, ou plutôt d'un non-peint ou non-sculpté ; qu'on mette en évidence, dans l'artefact, la part de ce qui n'a pas été voulu, lucidement assumé ; qu'on ne réduise pas les arts visuels au projet d'imiter ni à celui de donner une forme idéale au réel, mais qu'on y cherche l'élément irrationnel.

Très loin de la mise en évidence et en valeur d'un point d'équilibre, G. Didi-Huberman guette dans les images les signes d'une tension et d'un déséquilibre. Là où il choisit les mots de « crise de la représentation » et, mieux, de « malaise dans l'imitation », on pourrait parler aussi de refoulé, d'une présence, dans l'œuvre, de ce que la méthodologie « humaniste » de E. Panofsky n'y reconnaît pas ou ne veut pas y connaître : un refoulé qui est l'inquiétante réalité d'un corps connu seulement en surface et maîtrisé partiellement, un corps dont l'intérieur – les organes – à la fois fascine et met mal à l'aise.

Les deux premiers chapitres s'appuient sur une lecture, fondatrice pour l'auteur, des textes antiques : les fables qui concernent la peinture et la sculpture et dont G. Didi-Huberman découvrit la force fantasmagique à l'occasion de la réédition du *Recueil Milliet*<sup>1</sup>, et les écrits de Tertullien sur le théâtre d'une part, sur les statues d'autre part. L'auteur s'y convainc de la puissance de la pulsion scopique, autrement dit du désir de regarder, et plus particulièrement de regarder l'œuvre d'art : la *voluptas spectandi* et la *vis picturae*. Il constate que, dès l'époque païenne, la capacité expressive de l'image ne tient pas à la précision de l'imitation obtenue par le talent ou la science de l'artiste. L'émotion ressentie vient de la matière même et de la façon dont elle s'impose – dans la projection du pigment par une éponge jetée au hasard, par exemple, pour figurer l'écume de la mer ou la bave d'un cheval. Pour G. Didi-Huberman, les premiers chrétiens se soucient de fonder un art qui n'imité pas le réel mais qui dise l'incarnation. Ils cherchent la ressemblance non dans la similitude avec les formes du réel, mais dans la matière : dans les humeurs d'un corps souffrant dans l'acte du martyre, c'est-à-dire dit dans la répétition spectaculaire des souffrances du Christ, ou encore par un attouchement avec le corps déchiqueté de Jésus, alors que, agonisant ou mort, il laisse s'écouler ses humeurs sur une toile (icônes acheiropoïètes de Véronique ou du Saint Suaire).

Dans les chapitres qui suivent, G. Didi-Huberman explore la place tenue par l'humour par excellence, le sang christique, dans l'art et les fantasmes des chrétiens du Moyen Âge. Il analyse le culte des reliques du Saint Sang, les légendes concernant des images qui saignent, et l'épisode de la stigmatisation de saint François. Il s'intéresse en particulier aux plaies du Christ, à la manière dont elles sont décrites et montrées, à la façon dont la souillure devient une composante de l'image, composante sensible et non esthétique. Et il s'attache au cas du Saint Suaire, examinant les analyses et tentatives de reconstitution qui ont marqué l'examen « scientifique » de la pièce de lin conservée à Turin, jusque tard dans le cours du xx<sup>e</sup> siècle. G. Didi-Huberman montre aussi plus généralement comment théologiens

et artistes se sont obstinément préoccupés au Moyen Âge de détourner l'art d'un projet qui serait seulement imitatif. La louange des belles matières, or ou pierres vives des calices ; la vénération de l'abbé Suger pour la couleur et la lumière qui filtre pas les vitraux ; ou encore, au xv<sup>e</sup> siècle, le soin mis par les fresquistes italiens à peindre des marbres précieux : tout cela, souligne G. Didi-Huberman, a une fonction anagogique. Il s'agit, plutôt que d'imiter le monde visible, d'orienter l'âme par la médiation des yeux, vers la conscience de la magnificence de Dieu ; d'en donner un équivalent qui ne soit pas une contrefaçon.

Dans les trois derniers chapitres, l'intérêt se déplace des images, qui contiennent des équivalents de l'organique, vers les corps qui font eux-mêmes images. Sous les termes de « férocité mimétique », G. Didi-Huberman étudie le spectacle que donne le corps des déments – le sujet, des convulsionnaires de Saint-Médard à l'iconographie de la Salpêtrière, est moins neuf que dans les années 1980. Sous le qualificatif de « corps clichés », il s'attarde sur les phénomènes d'écritures ou de signes qui apparaissent quelquefois sur la peau (dermographisme), ou plutôt sur l'acharnement avec lequel des médecins s'efforcèrent de susciter ce symptôme, le manipulèrent et le mirent en images. Le livre s'achève par un chapitre consacré à Georges Bataille, sous le titre qui donne son nom au recueil, « L'image ouverte ». Le texte est centré sur la photo de Louis Carpeaux, offerte en 1925 à Bataille, du supplice public de Fou-Tchou-Li : image effroyable d'un corps déchiqueté dont, de nouveau, on sait assez bien aujourd'hui quelle influence décisive elle exerça sur l'écrivain. Mais la vision de ce corps jeune, frémissant et vivant, littéralement ouvert, conserve un siècle après sa mise à mort la même efficacité et la même terrible violence : une violence qui rappelle celle-là même – *vis* (force) – que peut contenir quelquefois l'acte de voir – *videre* – ou de donner à voir.

NADEIJE LANEYRIE-DAGEN

1 - Adolphe REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à la peinture ancienne : recueil Milliet*, éd. par A. Rouveret, Paris, Éditions Macula, 1985.

**Olivier Boulnois**

*Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, v<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle*

Paris, Éd. du Seuil, 2008, 496 p., 7 fig. et 6 ill. hors texte.

Titre et sous-titre disent bien les mérites, les ambitions et les limites de ce livre. Les mérites car, pour la première fois peut-être, voici une histoire quasi complète des théories médiévales de l'image religieuse et cela dans une très longue durée, jusqu'aux nouveaux débats caractéristiques de la Réforme. Les ambitions : examiner les fondements de cette pensée *sur* l'image, lesquels se situent *au-delà* des formes matérielles de la figuration. Le sous-titre le précise bien : il s'agit d'une « archéologie » – clin d'œil justifié à Michel Foucault, car on atteint ici aux structures anthropologiques de la philosophie chrétienne – ; une « archéologie du visuel », ce qui doit s'entendre comme un dépassement des images sensibles (visibles) au profit de la contemplation intellectuelle. Les limites enfin, qui sont pleinement assumées par l'auteur : les images elles-mêmes et les pratiques (rituelles, dévotionnelles, magiques, etc.) des images ne sont pas absentes du livre, mais volontairement écartées de son propos central. Une fois refermé cet ouvrage aussi nécessaire que remarquable, une réflexion s'impose donc sur les rapports entre la pensée *sur* l'image et la pensée *des* images sur elles-mêmes (la « pensée figurative »). Mais on ne fera pas grief à l'auteur de n'avoir pas écrit cet autre livre. Il faut au contraire lui savoir gré d'apporter à sa manière autant de réponses passionnantes à la question des images, l'une des plus fondamentales de la culture et de la société médiévales. « Il serait temps », dit l'auteur, « que l'histoire rêvée des philosophes (l'enchaînement des figures conceptuelles) se réconcilie avec l'histoire des historiens » (p. 361). On ne peut qu'approuver et reconnaître que le pari est tenu.

Premier acquis : la philosophie médiévale des images n'est pas une esthétique au sens moderne du terme. Le Beau que visent certains auteurs médiévaux n'est pas le nôtre. La question centrale est celle de la vérité. Pas non plus celle de nos images, comme lorsque nous nous demandons si un document photographique a été falsifié à des fins de propagande. La Vérité

dont il s'agit est autre : celle dont témoigne la « *vera icona* », dans la mesure où elle participe du divin, et c'est bien là tout le problème des images médiévales. Les réponses, multiples, évolutives, se déclinent principalement suivant deux courants de pensée, l'un et l'autre hérités de conceptions néoplatoniciennes. D'une part, la voie de la dissemblance, de l'iconologie négative et du recours aux symboles plutôt qu'aux images : elle a été ouverte par Proclus, suivie par le Pseudo-Denys, poursuivie par son traducteur et commentateur Jean Scot Érigène, puis explorée à nouveaux frais par le nominalisme et la mystique à la fin du Moyen Âge. L'image monstrueuse, qui s'oppose le plus radicalement à Dieu, suggère ici la grandeur indicible du divin, à jamais invisible, même pour les élus. D'autre part, la voie contraire de l'iconologie positive, de la possibilité d'une visibilité du divin, de la représentation en images de Dieu : inspirée par Plotin et Porphyre, marquée du sceau décisif d'Augustin, elle a été unanimement adoptée aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Mais cela n'a été possible qu'en inscrivant l'image : dans une hiérarchie qui privilégie l'écrit (les *Écritures*) et la *lectio divina* comme vecteurs de la révélation, par rapport à l'image, sur laquelle le soupçon de l'idolâtrie ne cesse de peser (voir Grégoire le Grand) ; dans une conception étendue du visuel qui soumet la « vision corporelle » (le sens de la vue) à la « vision spirituelle » (mentale, onirique, mémorielle, visionnaire) et *au-delà* à la « vision intellectuelle » ; dans une théologie (et non une esthétique) qui pose que le rapport absolu d'« égalité », de « ressemblance » et de « dépendance » qui préside aux relations entre le Père et le Fils de Dieu (*imago Patris*) est le modèle de la relation, d'une part, entre Dieu et l'homme (*ad imaginem Dei*) et, d'autre part, entre l'image « vraie » et son prototype.

Dans la longue histoire qui s'ouvre ainsi, les moments clefs, riches d'âpres débats, ne manquent pas. Le livre en élucide parfaitement les enjeux théologiques. Citons entre autres : la confrontation à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle avec l'iconologie christologique (plutôt que trinitaire) de Byzance (concile de Nicée II, *Libri carolini*) ; au XII<sup>e</sup> siècle, l'hostilité d'Hugues de Saint-Victor au courant dionysien, mais aussi à la scolastique naissante (Pierre Abélard) ; au siècle suivant, le pas décisif franchi par

Thomas d'Aquin en surmontant la distinction de Nicée II entre culte de latrie (adoration) et culte de *dulie* (vénération): il est légitime d'« adorer » l'image du Christ puisque c'est évidemment le Christ, et non la matérialité de l'image, qui est objet du culte. La ressemblance triomphe de la dissemblance, l'interdit biblique de la figuration est définitivement transgressé. Et pourtant « la voie de la dissemblance n'est jamais totalement refoulée, elle demeure toujours présente auprès de la ressemblance » (p. 456). Parfois, elle s'exprime frontalement: le nominalisme de Guillaume d'Ockham présente « la critique la plus systématique du modèle augustinien » (p. 369); si les images ne rendent compte que d'« accidents », comment pourraient-elles exprimer le divin? Plus souvent, elle travaille soterrainement une pensée de l'image divine qui change de lieu, en appelle à l'assimilation de l'homme au divin (« cette image, je la suis, moi », *illa sum ego ymago*), comme l'affirment les mystiques (Maître Eckhart, Dietrich de Freiberg, Henri Suso) dont l'auteur éclaire magnifiquement la pensée. Mais entre le petit traité *De icona* de Nicolas de Cues en 1453 et celui d'Andreas Carlstadt *Sur l'enlèvement des images* (« première théologie protestante des images », p. 411) en 1522, entre la perspective artificielle des Florentins et « l'invention de l'art sacré » au moment du concile de Trente (1563) (où les canons de Nicée II sont enfin acceptés), les cartes sont complètement rebattues. S'il est acquis que les images religieuses montrent l'invisible, elles ne sont pas toutes les images. Et il revient au « moi souverain » de décider de l'attitude à adopter devant elles, entre prière et/ou émotion esthétique.

Il est bien difficile de résumer toutes les avancées conceptuelles de ce livre qui témoigne d'une connaissance à la fois intime et immense des courants les plus variés de la pensée théologique médiévale. Domaine ardu, mais qui est présenté ici avec une clarté qu'il faut souligner: le livre n'en sera que plus utile à tous ceux, y compris les non-spécialistes, qui s'intéressent aux images d'hier et d'aujourd'hui. Car non seulement la mise en perspective historique, jusqu'à la Réforme, était indispensable, mais l'auteur réfléchit aussi sur le sens de cette histoire à notre époque: méfions-nous, dit-il en substance, des périodi-

sations simplistes qui feraient passer d'un « monde d'avant l'art » (Hans Belting) à un monde de l'esthétique (Hans Blumenberg) pour aboutir aujourd'hui à la « mort de l'histoire de l'art ». Ne sommes-nous pas au contraire dans un temps de redécouverte de la « beauté d'avant l'art »? Sans doute, mais, fera-t-on remarquer, au prix d'un dépouillement de l'art roman de toute sa dimension théologique, objet de ce livre... Sans réclamer de celui-ci ce qui n'était pas dans son propos – une part plus grande faite aux images elles-mêmes et à leurs usages –, l'auteur aurait pu néanmoins trouver d'utiles échos des positions théologiques des auteurs médiévaux dans les *tituli* des œuvres et les inscriptions monumentales (manuscrits enluminés, reliquaires orfèvrés, statuaire et architecture). Les superbes travaux d'Herbert Kessler ont montré tout le profit qu'on pouvait en tirer, non seulement pour l'interprétation des enluminures carolingiennes, mais aussi pour la compréhension de leur arrière-plan théologique. Il me semble de plus que le souci de l'auteur de prendre en compte le contexte social des ramifications multiples de la pensée *sur* l'image aurait dû l'orienter vers la vaste polémique (parfois fictive) entre chrétiens et juifs: elle n'a pas peu contribué à préciser et infléchir les positions concernant les images, leur légitimité, leurs usages. Enfin, aussi considérable que soit l'intérêt du discours théologique, celui-ci n'a pas été le seul mode de justification des images: ne peut-on penser que les relations de miracles et de rêves (souvent invoquées d'ailleurs comme des modes de justification des images, par exemple au concile de Nicée II) ont joué un rôle au moins aussi important et sans doute plus largement diffusé parmi les contemporains, y compris les clercs?

JEAN-CLAUDE SCHMITT

### Jérôme Baschet

*L'iconographie médiévale*

Paris, Gallimard, 2008, 468 p.

Les livres composés à partir d'articles ont souvent mauvaise presse mais cet ouvrage est une bonne occasion de rappeler l'injustice de cette opinion. Non seulement il est très commode

de trouver rassemblés des textes publiés de manière dispersée durant une quinzaine d'années, mais il est surtout évident que le sens d'une œuvre naît aussi de la disposition ou de la redistribution de ses parties. En organisant des études déjà publiées tout en les réécrivant, les mêlant à des chapitres inédits et les situant dans une démarche générale, l'auteur donne sur les images médiévales un point de vue synthétique qui justifie le titre du volume et permet de ressaisir les enjeux intellectuels construits par vingt années de recherches dans le domaine de l'histoire des images médiévales.

Après un avant-propos situant le projet et une introduction permettant de rappeler les grandes lignes de sa méthode, appuyée sur la notion d'« image-objet » qui met l'accent sur la matérialité, la présence et la visibilité des œuvres, le livre se divise en trois grandes parties. Chacune d'entre elles débute par un chapitre plus synthétique et théorique, illustré ensuite par deux études de cas.

La première partie s'attache à étudier « l'image en son lieu », c'est-à-dire à montrer le rôle que la disposition spatiale et matérielle de l'œuvre joue dans son interprétation. Jérôme Baschet explique à quel point les images médiévales, pour l'essentiel situées dans, voire sur des lieux de culte, ne peuvent faire l'objet d'une anthropologie historique qu'à la condition de bien saisir la nature des édifices ecclésiastiques dans le monde médiéval. La connaissance des discours théologiques sur l'église comme bâtiment et de la liturgie des rituels est nécessaire pour comprendre non pas la fonction, mais le fonctionnement d'images qui sont intégrées dans un dispositif clérical en plein renforcement durant la période charnière sur laquelle porte l'essentiel des analyses, du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle. L'étude des images débute donc par une réflexion spatiale qui met l'accent sur leur saisie pragmatique. L'exemple de Saint-Savin confirme que la compréhension des fresques du plafond de l'église ne peut pas se faire à partir d'une projection en deux dimensions du programme iconographique : les images ne livrent leur dynamique qu'à la condition de les replacer dans les trois dimensions qu'elles occupent pour le regard de celui qui parcourt la nef. On découvre alors que

l'iconographie et l'ornementation se mêlent dans un agencement cruciforme orienté vers l'autel où se déroule l'Eucharistie, les images soulignant ainsi le fonctionnement du bâtiment ecclésial. De même, les fresques de San Gimignano, qui doivent être lues à la manière d'un boustrophédon, sont éclairées d'un nouveau jour une fois replacées dans l'organisation générale de l'édifice : leur curieuse disposition devient la preuve d'un choix conscient de la part des concepteurs du programme qui ont cherché à placer dans certains points de l'édifice des « nœuds d'images » et ont déterminé ensuite le parcours le plus adéquat pour produire l'effet et le sens escomptés.

La deuxième partie change l'échelle de lecture des images : depuis l'ensemble de l'édifice, on se déplace à l'intérieur des œuvres elles-mêmes, dont il s'agit de saisir les cohérences. L'auteur commence par redéfinir le concept d'iconographie en s'opposant à la distinction que fait Erwin Panofsky entre iconographie et iconologie. Cette division, séparant nettement le registre des formes de celui du sens, paraît manquer la nature propre de ces images qui est justement de conjointre la forme et le sens en produisant une « pensée figurative ». Les formes sont le lieu même de production du sens, mais aussi de l'effet, ce qui permet également à l'iconographie de lier les significations complexes ou latentes d'une œuvre à sa réception. La logique médiévale de l'interprétation, dont l'exégèse biblique est le modèle, est sans cesse au travail dans des images dont l'ambivalence et l'ambiguïté sont le mode normal de fonctionnement. D'une pragmatique de l'espace dans lequel elles se déploient, l'auteur glisse ainsi vers une sémantique de la structure des œuvres. L'exemple fameux du portail de Souillac et celui, moins connu, de Bourg-Argental permettent de montrer des organisations structurées autour de principes qui commandent la disposition des grandes figures et des grands thèmes tirés de la Bible, l'affirmation de la centralité de la notion d'autorité ici, la mise en avant de la charité (*caritas*) comme fondement du lien social et ecclésial là. La volonté de saisir l'œuvre comme un tout dont les parties construisent une signification qui les dépasse, ainsi que l'effort pour inscrire avec prudence cette signifi-

cation dans une logique ecclésiale qui cherche à se confondre avec la société médiévale, offrent une lecture des œuvres qui ne les écrase pas sous le poids des « détails » ou au contraire d'une projection simplifiée et directe de l'ordre social.

La troisième partie, enfin, complète les deux premières en proposant un dernier plan de lecture possible, celui de « l'iconographie sérielle ». Le référent n'est plus le bâtiment ou l'œuvre, mais la série dans laquelle cette dernière peut être placée par l'historien. La construction de ces séries, dont J. Baschet a montré la fécondité dans son livre sur *Le sein du père*<sup>1</sup>, permet de lier étude quantitative et étude qualitative, analyse de schémas structurants et variations possibles au sein d'une même figure formelle. La sérialité permet une réflexion sur l'inventivité des images médiévales et marque une rupture par rapport aux concepts classiques de filiation stylistique, de répétitivité, de stéréotypie ou d'homogénéité de l'art médiéval. En introduisant les notions de série, de citation, d'hyperthème (qui rassemble plusieurs séries, par exemple, le sein d'Abraham, celui de la Vierge, celui de l'Église), l'auteur livre des clés pour une relecture de thématiques iconographiques souvent fausement familières et propose une interprétation relationnelle qui fait des images les éléments de réseaux sémiotiques. L'exemple d'une série brève, celle des trois images illustrant la notion de musique de l'homme (*musica humana*), permet de montrer comment, au XII<sup>e</sup> siècle, la réflexion sur la nature humaine s'opère à la fois dans la scolastique avec Hugues de Saint-Victor, et dans une pensée incarnée par des images, au sein de manuscrits qui appartiennent au même univers intellectuel. En contrepoint, la très longue série composée par les représentations de la création d'Ève à partir d'Adam témoigne que la modification d'une image, en l'occurrence la suppression de l'image de la côte et le développement d'images qui montrent Ève sortir directement du côté d'Adam, peut se révéler riche de sens. Plutôt que d'y voir seulement une manifestation de la domination masculine, J. Baschet suggère de mettre aussi cette simplification iconographique en relation avec une conception de l'homme et de la femme

comme partageant la même essence. Cela n'empêche pas la présence de rares images discordantes, par exemple faisant de l'apparition d'Ève une sorte d'accouchement inversé qui met en scène le fantasme masculin d'enfantement. Mais les images, en soulignant le plus souvent la création d'Ève plutôt que sa naissance et en mettant en scène les liens consubstantiels qui l'unissent à Adam, se lient surtout à la thématique portée par l'Église du mariage chrétien unitaire et indissoluble, fondement de toute vie sociale : en ce sens, la série d'Ève montre comment l'iconographie n'est pas le reflet de textes, mais qu'en revanche elle est indissociable d'une construction idéologique de la société dans un univers normé par l'institution ecclésiale.

L'intérêt de la démarche de J. Baschet, qu'il faut replacer dans le travail collectif effectué par l'équipe rassemblée autour de Jean-Claude Schmitt et de Jean-Claude Bonne, apparaît ainsi avec clarté. Elle repose tout d'abord sur un travail de critique historiographique dont on perçoit la pertinence à la lecture des passages consacrés aux travaux d'Émile Mâle, d'Erwin Panofsky ou de Meyer Schapiro, et qui débouche sur un ensemble d'innovations conceptuelles, avec les notions de série et de sérialité, de sens-effet, d'hyperthème, ou encore d'image-objet. Cette dernière notion est sans doute la plus centrale : en recontextualisant la forme visuelle dans son espace, sa matérialité et ses usages, J. Baschet propose un concept qui permet à la fois de tenir compte de la présence plastique de l'œuvre, de son interdépendance avec un univers social et ecclésial qui ignore la catégorie moderne d'art, et de sa possible réception. À ce titre, il paraît représentatif d'un mouvement plus général d'interrogation sur les « sources » de l'historien et leur matérialité qui est l'une des caractéristiques majeures du paysage historiographique actuel. Mais au-delà de ces apports et du fécond dialogue avec les historiens de l'art qu'ils présupposent, le livre vaut plus encore pour ce qu'il révèle du projet historiographique de l'auteur. Édifiée sur les vestiges de l'histoire des mentalités des années 1980, l'histoire des images n'est toutefois pas pour lui une position de repli. Elle n'hésite pas à revendiquer l'héritage de l'histoire quantita-



tive et de l'analyse structurale tout en construisant une nouvelle intelligibilité de l'ensemble de la société médiévale. En effet, ce n'est pas le souci d'une interprétation historiquement contextualisée des œuvres qui distingue J. Baschet de ses collègues historiens de l'art : il y a longtemps que ces derniers ont appris à manier les ressources historiques avec habileté. C'est la volonté d'utiliser cette interprétation pour éclairer l'ensemble de la société médiévale. Ainsi, la périodisation centrée sur le XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle permet à l'auteur de lier la dynamique des images et celle d'un monde en pleine croissance. Les images sont une facette d'un système englobant, celui d'une *Ecclesia* qui façonne l'espace et les pratiques sociales ; elles ne peuvent être vraiment comprises que dans ce cadre d'ensemble qu'elles contribuent en même temps à renforcer. Éléments d'une histoire générale du Moyen Âge, ces images-objets sont opposées dans la conclusion aux images-écrans de notre monde contemporain : aux images localisées et rares du passé répondent les images ubiquistes et envahissantes du présent. En livrant finalement ces belles réflexions « à distance » sur l'ordre visuel du monde, J. Baschet témoigne de la portée et de la valeur de son ambition intellectuelle, proposer une histoire globale qui soit aussi une véritable anthropologie – une science de ce qu'il y a d'humain dans le temps.

ÉTIENNE ANHEIM

1 - Jérôme BASCHET, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000.

**Jean Wirth**

*Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*

Genève, Droz, 2008, 414 p. et 192 ill.

Tous les médiévistes ont déjà vu de multiples exemples de ces motifs profanes, souvent animaliers, humoristiques jusqu'à franchir les limites de la décence, se développant dans les marges du manuscrit enluminé à l'époque gothique, et ils ont devant ces images une impression de familiarité. La masse documen-

taire considérable rassemblée ici confirme cette impression, mais la lecture de ce qui constitue désormais le travail irremplaçable sur le sujet montre qu'il s'agit d'une fausse familiarité fondée sur la reproduction trop fréquente, dans les travaux antérieurs, de détails pittoresques mais isolés de la page dans laquelle ils prennent place, et très rarement reliés à l'ensemble du décor marginal du manuscrit concerné, qui en est pourtant le contexte le plus immédiat.

En un parti méthodologique capital, en dehors du recours systématique à la couleur – coûteux, et pour lequel il faut saluer l'effort exceptionnel de l'éditeur –, l'immense majorité des reproductions font ici le choix de la page entière, à l'échelle 1/1, auxquelles s'ajoutent beaucoup de doubles pages. C'est un des apports de cet ouvrage que de placer sous nos yeux ces drôleries au plus près de leur réalité matérielle, sans agrandissement ni réduction de dimensions, soit dans un angle de vision exact – c'est essentiel et pourtant si souvent oublié dans les publications – et dans leur rapport juste à la page de texte et au reste du décor, bref dans un effet visuel qui, avec la limite inévitable du matériau, est extrêmement proche de l'impression donnée par l'original.

Les remarques qui précèdent ne sont pas des détails, mais donnent la juste mesure du travail de fond mené par l'équipe réunie et dirigée par Jean Wirth. À partir d'une parfaite justification, pour l'enquête, du cadrage chronologique, thématique et géographique (les pays de langue d'oïl, ce qui inclut de fait l'Angleterre et les Flandres, avec le choix du moyen français pour bien des livres de l'aristocratie), et sur la base de la consultation d'un corpus considérable, les manuscrits retenus ont été étudiés non à travers un certain nombre de leurs motifs, mais dans leur totalité, pour comprendre la place exacte de leur décor marginal, mais aussi pour définir la récurrence des thèmes. La nécessaire sélection opérée sur ces bases pour la publication n'est donc pas aléatoire mais significative.

L'état de la question permet de rappeler les livres pionniers de Jurgis Baltrušaitis<sup>1</sup>, comme le travail fondateur de Lilian Randall<sup>2</sup>,

puis de montrer, dans l'abondance des travaux ponctuels de ces dernières décennies, à la fois les avancées positives, mais aussi les grandes limites de l'interprétation, en particulier lorsque l'on veut trop souvent trouver un sens à la drôlerie dans un hypothétique rapport au texte. La rigueur de l'approche de J. Wirth, qui associe à une profonde connaissance du matériau un bon sens encore plus indispensable pour ces domaines où l'imagination du chercheur perd souvent tout repère, est exemplaire. Et l'on doit citer les trois principales règles d'interprétation qu'il formule, en conclusion de longues analyses argumentées : « ne faire l'hypothèse d'une allusion que si celle-ci a quelque chance d'être perceptible » (p. 19) ; « la possibilité d'une allusion est inversement proportionnelle à la fréquence du motif iconographique et à celle du motif textuel auquel il est supposé se rapporter » (p. 21) ; « la signification d'un motif ne peut être établie que sur l'examen de ses différentes occurrences » (p. 25).

On ne peut citer ici toutes les très fines analyses de J. Wirth, fondées sur une intégration des drôleries dans une analyse globale mais précise, et au cas par cas, du contexte des commanditaires et des utilisateurs, mais aussi de la culture et des littératures médiévales, comme de l'histoire de ces motifs dans le long terme. Les observations très judicieuses sur l'exigence et l'absence simultanées de systématisme dans la récurrence des procédés d'illustration dans un même ouvrage, sur les écarts entre la cohérence du projet et les aléas de la réalisation, sur le recours fréquent et délibéré au non-sens, analogue au genre littéraire de la fatrasie, sont essentielles.

Le corps de l'ouvrage est systématique dans une volonté de tracer la formation du genre, en particulier à Paris et en Angleterre dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, sur la base d'une structuration de l'héritage roman, puis son foisonnement, et enfin son déclin progressif après 1350. Les thèmes eux-mêmes proviennent de motifs présents, à l'époque romane, davantage dans le décor architectural, mais ils évoluent avec l'apparition de nouveaux thèmes dans un processus cumulatif et non de remplacement, et l'iconographie du

psautier joue dans ce développement un rôle central.

Des contributions éclairent également l'influence des collections d'antiques, ainsi pour les représentations d'hommes nus souvent inspirées par des modèles mythologiques ; mais aussi les emprunts littéraires, d'une part à partir du Bestiaire, des fables et du *Roman de Renart*, d'autre part dans des *marginalia* fondés sur des sources littéraires très diverses, mais qui partagent avec la majorité des drôleries une grande distance par rapport au texte qu'ils décorent. De très solides chapitres sont successivement consacrés aux thèmes de la chasse, majoritaires dans le corpus des drôleries ; aux jeux, représentés le plus souvent sans intention caricaturale, comme évocation d'abord plaisante ; à la musique, la danse et la jonglerie ; à l'amour courtois, tant dans ses thèmes propres que dans leur transformation comique ; à la ridiculisation du système religieux, très finement analysée en fonction de la stratégie des commanditaires des manuscrits étudiés ; à la « dévotion à l'envers », en particulier à travers les cas du fou et du singe.

À une fausse dichotomie culture savante/culture populaire est opposée une exaltation de la culture courtoise au détriment de la culture cléricale, dans une mise en scène du mode de vie aristocratique, directement ou par allusions, et qui accorde une place centrale au culte de la dame. La fréquence des drôleries anticléricales ne met pas en cause le respect de la dévotion légitime, représentée par la dame qui lit pieusement ses prières. La mine d'informations, la rigueur de l'approche, l'intelligence des analyses, la splendeur du corpus impeccablement reproduit, font de cet ouvrage un apport majeur à la connaissance de l'art comme de la culture du Moyen Âge.

CHRISTIAN HECK

1 - En particulier, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Armand Colin, [1955] 1981, et *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, Armand Colin, 1960.

2 - Lilian M. C. RANDALL, *Images in the margins of Gothic manuscripts*, Berkeley, University of California Press, 1966.

**Gilbert Dagron***Décrire et peindre.**Essai sur le portrait iconique*

Paris, Gallimard, 2007, 298 p. et 63 ill.

L'ouvrage rassemble – ou plutôt assemble – neuf articles et ne constitue pas une synthèse : les doctrines théologiques sur l'image ne sont pas traitées de manière systématique et le déroulement de la crise iconoclaste que l'auteur a étudié ailleurs ne fait l'objet que de quelques pages. Il s'agit bien d'un essai, comme le veut le sous-titre, et d'une réflexion de première main sur quelques problèmes bien choisis que pose l'image byzantine.

L'auteur reprend d'abord la question de la valorisation et de la dépréciation des images dans les sources antiques pour analyser leur transformation. Cela lui permet de dégager une articulation trop souvent négligée : le débat change d'enjeu et de sens en passant de la réflexion philosophique de petits groupes à l'établissement d'une doctrine, supposée valable pour toute la chrétienté et s'imposant à toute la société. L'auteur dénonce le raccourci fâcheux qui assimile sans précautions l'orthodoxie et le culte des images : il reconnaît la compatibilité de l'iconoclasme de Constantin V avec les doctrines des Pères grecs antérieurs et montre qu'une méfiance envers l'image survit au triomphe de l'iconodoulie. Une bonne partie de l'ouvrage est consacrée à la mise en relation des images avec les deux formes de leur description, l'*ekphrasis*, qui est un discours sur une image préexistante, réelle ou fictive, et l'*eikonismos*, une liste destinée à caractériser l'aspect physique d'un personnage, qui se présente à la manière d'un programme iconographique. Tout en constatant l'évolution parallèle des descriptions et des images, l'auteur observe que les images réellement produites définissent des types irréductibles aux descriptions et explique le phénomène par l'autorité que l'image a acquise. Censée copier fidèlement des originaux qui remonteraient jusqu'aux temps apostoliques, elle peut prétendre détenir l'aspect authentique du Christ, des apôtres et des Pères. Cela paraît assez probable, mais, en bonne logique, cela devrait amener les descriptions à suivre exactement le parti des peintres. Est-ce vraiment le cas ?

Dernier grand fil conducteur de l'ouvrage : les relations entre image et imaginaire. Le peintre est considéré, à partir du VI<sup>e</sup> siècle, comme un copiste plus ou moins habile des images antérieures, qu'il doit transmettre sans les déformer pour maintenir la ressemblance du modèle. Il peut donc être avantageusement remplacé par une impression mécanique dans le cas d'images-reliques miraculeuses, réalisées sans intervention humaine. Le droit d'imaginer lui est ainsi retiré. Du même coup, selon Gilbert Dagron, ce droit passe au spectateur de l'image qui complète mentalement ce qu'elle a de schématique, se servant d'elle pour accéder à l'expérience visionnaire, pour entrer en contact avec la personne du saint. Effectivement, les récits de miracles et les témoignages sur la manipulation des images par les fidèles montrent plus d'imagination que les images elles-mêmes. Mais cette effervescence religieuse n'implique pas une crédulité sans borne. À travers les textes ascétiques d'origine monastique et même les clefs des songes, le bien-fondé de l'imagination religieuse est facilement mis en doute.

Les points de vue originaux et féconds, les mises en garde salutaires et les observations paradoxales mais justes recommandent ce livre. Il reste que quelques-uns des problèmes posés gagneraient à être repris de manière plus analytique. La principale difficulté est celle de la définition de l'objet. Qu'est-ce qu'une icône ? Qu'est-ce qu'un portrait iconique ? Quelle spécificité de l'image byzantine ces mots désignent-ils, à supposer qu'ils aient une valeur heuristique ? L'auteur semble un moment faire de la naissance de l'icône la conséquence de la crise iconoclaste. Qu'en est-il donc de ce qu'il est convenu d'appeler, à tort ou à raison, les icônes pré-iconoclastes ? Et les icônes romaines ? À supposer que l'icône soit normalement un panneau peint destiné à la vénération, il est difficile de comprendre pourquoi la majorité des illustrations reproduisent des enluminures, certaines exemplifiant mal le schématisme que l'auteur juge caractéristique du genre. L'utilisation vague du mot « icône » semble corrélative de l'indifférence tant envers la forme qu'envers la fonction des œuvres prises en exemple.

On ne peut que souscrire au refus de bêti-fier sur la spiritualité de l'icône et à la volonté

de s'interroger sur les catégories intellectuelles selon lesquelles les œuvres furent produites. Mais cette interrogation n'est féconde que si elle remet aussi en cause nos propres catégories. De ce point de vue, un passage me laisse pantois : « Entre les apôtres et les héros d'Homère passent pour nous deux frontières que ne percevaient pas aussi nettement Malalas et ses contemporains, celles qui séparent le sacré du profane et la réalité de la fiction littéraire » (p. 151). On ne refusera pas à l'auteur le droit de respecter les choses sacrées, de considérer l'adoration des Mages ou la résurrection du Christ comme des faits historiques et de mettre en doute les aventures de la belle Hélène. Mais faut-il vraiment attribuer à une perception confuse des Byzantins le fait d'appliquer la même grille de lecture à Homère et aux évangélistes ? Il semble au contraire que les remarques si intéressantes sur la critique de l'imagination religieuse auraient pu se prolonger par une réflexion sur un comportement qui n'est pas celui qu'on impute ordinairement aux chrétiens du passé.

JEAN WIRTH

**Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet**

*Image et transgression au Moyen Âge*  
Paris, Presses universitaires de France,  
2008, 196 p.

Le couple déviance/norme, la sexualité, les images aujourd'hui choquantes mais qui peuplaient ordinairement l'univers médiéval occupent les médiévistes depuis longtemps. La particularité de cet ouvrage est d'aborder ces sujets dans un champ théorique unitaire. Le titre le définit à travers deux termes : image, à savoir un objet visuel (opposé à l'œuvre d'art moderne), et transgression, à la fois le franchissement des interdits d'une société, qui ne sont pas nécessairement verbalisés, et le moyen à travers lequel celle-ci questionne la pertinence de son ordre (au contraire du transgressif individuel). Les auteurs reprennent ce nœud du monde contemporain, la mise en perspective de l'univers médiéval fondant leur démarche comparative

et d'anthropologie historique. Il s'en dégage une histoire du regard sur la transgression, ou mieux sur ce qui nous semble l'être, depuis l'essor de la culture de l'image jusqu'au début d'un discours normatif écrit à ce propos (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle), ainsi que, en filigrane et avec pour guide Georges Bataille, une réflexion courageuse sur la culture, voire le culte moderne de la transgression.

Le point de départ est offert par la « mythologie » chrétienne de la chute (chap. I). En citant Dante, le premier péché n'est qu'un *oltrepassar del segno* (dépassement de la limite) qui, en fragilisant les catégories de la création, pose le binôme ordre/désordre. Tout péché, à l'instar de celui d'Adam, provoque la contamination du pécheur avec les espèces inférieures, dans le sens notamment de l'animalisation. Les hybrides sont ainsi lus comme des mises en scène qui illustrent la faute et annoncent son châtement, des mises en scène nécessairement visuelles compte tenu de l'impuissance du langage à décrire une telle « aberration taxonomique » (p. 14). L'enquête se penche alors sur le dispositif modèle/contre-modèle par le biais des images du mauvais rapport sexuel (chap. II). Selon les auteurs, ces images étaient censées montrer le mal sans toutefois dépasser la décence, d'où la finesse de leur code, décrypté de façon convaincante. D'ailleurs, on pourrait avancer l'hypothèse que la ressemblance du contre-modèle avec le modèle est dictée non seulement par la bienséance (que les images ignorent dans d'autre cas), mais aussi par ce même dispositif, notamment en vue de la démarcation du modèle et de la limitation des possibilités intermédiaires dont la valeur morale en deviendrait opaque. La dialectique modèle/contre-modèle se spatialise ensuite touchant à la *vexata quaestio* des *marginalia* (chap. III). Si, pour les images d'autodérision, l'ouvrage accepte l'explication sociologique (fonction identitaire d'un jeu réservé aux élites), pour les images obscènes, le dispositif centre/marge apparaît comme une « hiérarchisation spectaculaire » (p. 81). La juxtaposition sacré/profane renforce leur distinction et, grâce au montage, des images potentiellement subversives sont encadrées dans le discours normatif. Les tabous du répertoire réaliste confirment que les *marginalia*

proposent une « vision idéalisée » du profane (p. 87). Le monopole médiéval du discours par contre-modèle affirmé par les auteurs étant peut-être à nuancer, la mise en relation du déclin des *marginalia* à la moitié du XIV<sup>e</sup> siècle avec l'accès d'un nouveau public et l'avènement de la lecture silencieuse est fort intéressante. Les nouveaux lecteurs risquant de se méprendre sur le dispositif centre/marge, la transgression normative se déplace dans l'espace public où le discours ecclésiastique en garantit un décryptage correct (gargouilles, miséricordes). Dans le chapitre suivant – qui aurait pu aussi bien ouvrir l'ouvrage comme preuve de la distance entre notre regard et le médiéval –, les graffitis et les images protectrices obscènes sont privés de toute intention contestataire et pornographique, et ramenés aux fonctions originaires (substituts symboliques, repoussoirs du mal), tandis qu'est soulignée la longue durée de tels usages.

Où se cache alors la transgression en image au Moyen Âge ? S'appuyant sur les interventions destructrices, la réponse est dans les montages qui relient ce que les codes en vigueur destinent à des espaces distincts (chap. V, schéma p. 148). De tels cas n'exprimeraient toutefois pas une volonté subversive : ils seraient plutôt produits soit par inadvertance, soit en raison du changement des conventions. Dans le sillage de Jean-Claude Bonne, le parcours aboutit aux images qui, n'étant pas des représentations, dépassent la transgression telle qu'on l'a envisagée jusque-là (chap. VI). On se situe alors dans l'ornemental, où la non-finitude règne, où paradoxalement, si la transgression n'est plus possible, la dynamique même des images insignifiantes est celle de la transgression. Il n'est donc pas surprenant d'apprendre que des images visualisant la transgression absolue, celle divine dans la démarche de la théologie négative, ont eu recours à l'ornemental, tout comme que ce genre de transgression est l'issue d'un livre inspiré d'une vision positive et dynamique de la transgression ou, comme le suggère l'*Épilogue*, spinoziste.

Tout n'a pas été abordé dans cette esquisse critique : nous n'avons pas fait état, entre autres, du riche éventail d'exemples souvent originaux. Les index thématiques et des noms permettent, en outre, de repérer les nombreux

fil et références du discours, tandis qu'une quarantaine de figures dans le texte en facilitent la lecture. Par ailleurs, une révision plus attentive aurait été souhaitable pour éliminer les quelques coquilles, surtout dans les notes.

Pour revenir sur les perspectives générales du livre, on peut remarquer qu'y coexistent deux diachronies différentes. D'un côté, on avance que le Moyen Âge n'a connu aucune transgression intentionnelle en image, car tout ce qui en relève à nos yeux est soit montré comme dépositaire d'autres fonctions, soit expliqué comme partie d'un « discours normatif globalisant » (p. 81). Il en ressort l'impression d'une production visuelle entièrement contrôlée (ce qui serait discutable de manière générale mais qui a son sens quand on se limite, comme dans cet ouvrage, à la production ecclésiastique). De l'autre côté, concernant le montage, on insiste sur le passage de la grande liberté et finesse des systèmes médiévaux à la banalité des modernes, dont la linéarité (des modes de lecture, de la relation texte/image), le noir et blanc (de l'imprimerie) et enfin la censure seraient les traits pertinents. Les deux diachronies, bien entendu, ne sont pas contradictoires, mais leur articulation pose différentes questions qu'il serait intéressant d'approfondir.

Un dernier commentaire s'attache à la forme de ce livre. Il est le produit non seulement d'un projet collectif mais aussi, ce qui est plus rare, d'une rédaction collective, de telle sorte que les voix singulières des auteurs s'éclipsent et qu'une quatrième en surgit. La transgression des conventions aboutit à un style proche de celui de l'essai et, à n'en pas douter, efficace. Ce point donne à ce livre un sens supplémentaire et tout à fait remarquable dans la production universitaire actuelle.

ELISA BRILLI

**Barbara Morel**

*Une iconographie de la répression judiciaire.*

*Le châtement dans l'enluminure en France du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*

Paris, Éditions du CTHS, 2007, 447 p.

Cet ouvrage, issu d'une thèse de doctorat d'histoire de l'art, se présente d'abord comme

un beau catalogue de deux cents miniatures médiévales ayant pour thème les châtiments. Le volume publié reflète parfaitement le foisonnement de cette iconographie aux XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, comme l'étendue du travail de recherche effectué par l'auteur pour la constitution d'un imposant corpus de 763 images. Toutefois, le soin apporté aux reproductions ainsi généreusement offertes au lecteur contraste avec les négligences manifestes de la relecture du commentaire, en particulier dans sa première partie. Outre le manque de clarté, voire l'incohérence, de certaines phrases, certains propos feront sursauter l'historien le plus placide, et ce dès l'introduction dans laquelle l'auteur écrit que le châtement est « envisagé comme une composante essentielle de la société médiévale » (p. 16), car « le supplice encadre de toute évidence l'univers mental de l'homme vivant au Moyen Âge » (p. 19). Le démenti de ces assertions vient heureusement dans la conclusion, mais le corps du commentaire tend régulièrement à soutenir ces poncifs les plus éculés sur les comportements médiévaux. L'auteur ne s'est-il pas interdit d'emblée de rendre compte du foisonnement des représentations des châtiments judiciaires en refusant de les comparer avec l'iconographie de l'Enfer – déjà balisée par Jérôme Baschet – ou celle du martyr des saints ? On peut se demander s'il n'eût pas été judicieux de substituer, afin de ne pas alourdir un corpus déjà considérable, de telles images à celles prises à l'iconographie de supplices byzantins et musulmans qui n'avaient aucune fonction judiciaire, mais sur lesquels l'auteur s'étend pourtant longuement. La comparaison aurait peut-être été intéressante du point de vue de l'histoire des formes et de la circulation des motifs iconographiques.

La première partie surprend en s'interrogeant sur la « banalisation du châtement par l'image ». Si on lit avec intérêt que les trois quarts du corpus figurent trois peines, la pendaison, la décapitation ou le bûcher, de sorte que l'enluminure du châtement se présente selon les justes mots de l'auteur comme « un vocabulaire simplifié du fait juridique » (p. 59), l'interprétation qui en est livrée suscite le doute. Doit-on vraiment y voir le « reflet d'une justice pénale ordinaire » ? Y aurait-il un rap-

port univoque entre la fréquence de la représentation peinte de la pendaison et la fréquence réelle de ce châtement ? Jacques Chiffolleau a évoqué dès 1984 le « système de l'amende » qui prédomine dans les justices du bas Moyen Âge, Claude Gauvard a insisté sur la fréquence des accords et des grâces permettant de résoudre des crimes et de court-circuiter la justice pénale, éléments que l'auteur mentionne en passant dans la seconde partie de l'ouvrage (p. 297). De telles contradictions d'un chapitre à l'autre, voire d'une page à l'autre, ne laissent pas de désarçonner le lecteur, ainsi privé d'une ligne interprétative claire.

Toujours dans sa première partie, l'auteur considère que la fréquence de la représentation des châtiments capitaux, en particulier dans les fort nombreux manuscrits de Boccace, témoigne « d'une large acceptation du châtement » (p. 78 et p. 103), sans toutefois préciser ce que l'historien est en mesure de savoir de la réception de ces images par les commanditaires, acheteurs et lecteurs de manuscrits enluminés. Peut-on suggérer que si l'image de la pendaison revêt un caractère générique comme représentation de la justice pénale, c'est moins par un réalisme que par un souci d'exemplarité de l'iconographie médiévale du châtement ? Or, l'auteur s'intéresse non seulement à l'explication de la fréquence de la représentation de ces châtiments capitaux, mais aussi à son effet possible. Barbara Morel évoque alors « l'effet d'accoutumance insidieux » (p. 77) et la « banalisation » (p. 78) du châtement produits par ces manuscrits, commentaire qui tient du poncif moraliste.

C'est que l'intérêt du commentaire de B. Morel ne doit pas être cherché dans ces tentatives d'interprétation générale, mais au contraire dans la minutie avec laquelle elle analyse son vaste corpus. Ainsi montre-t-elle la simplicité de la grammaire iconographique de la prison, qui consistait en quatre motifs principaux : la tour-prison, le prisonnier dans sa geôle figurant le plus souvent Boèce, le prisonnier forcé à entrer dans sa geôle, le prisonnier parvenant à sortir. Qu'il nous soit permis ici de suggérer deux éléments possibles d'interprétation de cette grammaire. La fréquence de la représentation de la tour-prison en dehors de tout contexte urbain, le fond de la peinture

étant occupé le plus souvent par des motifs géométriques, appelle une première remarque. Cette représentation archétypale rend le visage du prisonnier visible derrière les barreaux d'une prison située au sommet d'une tour, le plus souvent, semble-t-il, faisant face à un homme libre, juge ou simple fidèle l'exhortant à la patience. Est-ce là une représentation de l'isolement total du prisonnier, comme le veut l'auteur, ou au contraire de sa présence au monde ? La représentation de la mise sous écrou, très finement analysée par l'auteur, le prisonnier étant poussé sous la voûte d'une tour par des hommes de main, semble quant à elle très significative d'une conception essentiellement coercitive de l'emprisonnement.

La seconde partie recèle de fines analyses de certains motifs iconographiques, tels que le gibet et le pilori. Les miniatures identifient assez nettement les gibets par le nombre de leurs piliers (deux à quatre) et par leur architecture, en fonction de la puissance de leur détenteur, le gibet de Montfaucon se distinguant nettement de tous les autres avec ses seize piliers maçonnés sur deux étages. Dans l'enluminure, le gibet revêt deux significations allégoriques principales, traduisant soit la mort promise à un protagoniste du récit, soit le pouvoir justicier exercé par un acteur de l'histoire. Le gibet, comme le moulin ou le château, apparaît ainsi dans le langage figuré comme un signe très efficace de la seigneurie.

B. Morel relève la visibilité nouvelle de la foule dans les représentations des supplices au xv<sup>e</sup> siècle, à l'instar des productions de l'atelier de Jean Fouquet, qu'elle interprète comme une évolution vers un vérisme plus maîtrisé. Toutefois, à de rares exceptions près, les peintres ne prêtent que peu d'attention à cette foule, mise en scène dans une attitude révérencieuse ou indifférente. Fort logiquement, le bourreau est toujours représenté comme le détenteur d'un savoir-faire exerçant son office au service d'un juste pouvoir. Le visage du condamné est figuré le plus souvent avec l'impassibilité de celui qui accepte son châtement, aussi douloureux soit-il. Ainsi l'iconographie du supplice valorise-t-elle très largement la répression judiciaire, gommant soigneusement, dans la très grande majorité des cas, tout caractère sanglant ou morbide. La présence d'un moine s'impose dans cette représentation

au xv<sup>e</sup> siècle, à la suite de l'ordonnance de Charles VI qui autorisa l'administration du sacrement de confession aux condamnés à mort, rappelant que la justice pénale humaine obéit à des fins eschatologiques.

Cet ouvrage se recommande donc moins par des lignes d'interprétation théoriques, au mieux hésitantes, que par le catalogue d'images et par les analyses de détail qu'il met à la disposition des lecteurs et de futurs interprètes.

JULIE MAYADE-CLAUSTRE

**Marta Madero**

*Tabula picta. La peinture et l'écriture dans le droit médiéval*

Paris, Éditions de l'EHESS, 2004, 160 p.

Si pour Léonard de Vinci, la peinture est une *cosa mentale* qui appartient de plein droit aux arts libéraux, tandis que pour les humanistes, Dante est un *creator* au sens presque théologique du terme, les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles entretiennent un rapport très différent à ces deux activités manuelles que sont la peinture et l'écriture. Dans l'univers des métiers urbains, peinture et écriture sont d'abord des réalisations artisanales inscrites dans l'ordre de la matière et relèvent de transactions commerciales régies par le droit des obligations et des contrats. Les historiens de l'art, à la suite de Michael Baxandall, ont largement tiré parti depuis trente ans de ce cadre juridique producteur de sources notariées pour proposer une histoire économique et sociale de la peinture qui a son équivalent dans le domaine des écritures et des contrats de copistes. On sait moins, en revanche, que le discours sur la peinture et l'écriture dans le droit médiéval ne s'est pas limité aux actes de la pratique, mais qu'il a également été l'objet de spéculations universitaires très élaborées autour d'un *casus*, la *tabula picta*. La question de savoir qui, de celui qui a payé les matériaux ou de celui qui a réalisé l'opération, est le propriétaire d'un support, la *tabula*, sur lequel a été apposée une matière, peinture ou écriture, et partant, ce qui constitue la valeur de cet ensemble, a été traitée par plusieurs juristes en Italie et en France méridionale durant les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

Il y a vingt ans, Paola Maffei avait attiré l'attention sur ce dossier en éditant les principales gloses portant sur la *tabula picta* et en annonçant un livre à paraître, qui n'a pour l'instant pas encore été publié. Entre-temps, Marta Madero, familière des sources juridiques et de leur traitement historique, a repris l'étude de la question, pour en proposer dans cet ouvrage une interprétation stimulante. Le point de départ est constitué par une réflexion sur le retournement de l'idée bien connue de Donald MacKenzie selon laquelle « les formes ont un effet sur le sens » : le sens a également un effet sur les formes, en particulier si on entend par sens, comme le propose ici l'auteure, le discours juridique par lequel un certain nombre de formes sont saisies et construites. D'une manière qui rappelle les travaux de Yan Thomas, M. Madero recourt à une anthropologie historique du droit médiéval qui lui permet d'ouvrir les textes des glossateurs à des interrogations sur la nature de l'œuvre et de l'auteur dans la tradition occidentale.

En effet, à l'origine du problème théorique posé par la *tabula picta* se trouve le statut juridique d'une chose formée de deux éléments au départ différents. M. Madero montre dans une succession de chapitres centrés autour des principales notions juridiques permettant de penser ce statut que la peinture et l'écriture peuvent être rapprochées d'autres « choses » sur lesquelles la tradition juridique s'était déjà penchée, « les choses qui naissent, comme les hommes, les animaux, les îles ; celles qui ne peuvent subsister sans leur sol, comme les édifices, les plantes ou les semences ; celles qui sont ajoutées comme ornement, ainsi la pourpre, les fils d'or ou les rangs de perles tissées dans une toile ; la qualité d'une substance ; le sexe du corps » (p. 140). Les solutions juridiques trouvées pour penser ces cas ont été appliquées à l'écriture et à la peinture selon une logique caractéristique de l'inventivité de la scolastique médiévale. À la question posée de la propriété (*dominium*) de la *tabula picta*, il s'agit de répondre en précisant un mode d'appropriation, comme l'*accessio* ou la *specificatio*, qui lui-même dépend de la nature de la chose : y a-t-il production ou non d'une nouvelle espèce (*species*) ? le mélange de l'écriture et du parchemin, de la peinture et du panneau de bois est-il de l'ordre de la *ferruminatio*,

opération qui unit par exemple un morceau de fer à un autre par fusion, ce qui provoque une continuité de substance, ou bien de l'ordre de l'*adplumbatio*, qui unit sans continuité de substance ? L'auteure déploie avec finesse toute l'extension du questionnaire juridique, concernant le prix et son critère, la partie et le tout, l'ornement, la qualité et la substance, et on pourrait avoir le sentiment qu'il n'y a là que des arguties sans rapport véritable avec la pratique de la peinture et de l'écriture.

Pourtant c'est là tout l'enjeu du livre. À la différence de P. Maffei, M. Madero va même jusqu'à défendre de manière convaincante l'idée que ce *casus* juridique n'a eu à peu près aucun rapport direct avec la pratique des contrats de peintres et de copistes, poussant au plus loin l'hypothèse d'une autonomie de la raison juridique savante. Par le détour de ces explications, il propose en même temps une autre lecture possible de ce dossier en regard de l'histoire culturelle.

Quel est le sens de ces spéculations, si elles sont restées confinées à des gloses sans entrer dans la pratique sociale ? Il est précisément, comme le montre l'ouvrage, dans l'exploration d'un univers intellectuel et l'élaboration d'un nouvel horizon conceptuel à l'aide des outils du droit. La *tabula picta*, en faisant jouer les mécanismes du droit romain, a permis de proposer un cadre pour penser l'œuvre et l'auteur. En ce qui concerne la première, la réflexion sur la *tabula picta* a permis de fonder peu à peu la préséance de l'écriture ou de la peinture sur le support qui la porte, ouvrant la voie à une conception de l'œuvre qui s'affranchisse progressivement de l'« image-objet » dans le sens de Jérôme Baschet, pour devenir le résultat du travail de l'esprit créant une nouvelle *species* et être valorisée comme telle. En ce qui concerne l'auteur, ce *casus* a été l'occasion de développer une première théorie juridique de la création et du droit sur celle-ci, définie précisément par l'attribution de la propriété de l'œuvre à l'auteur entendu au sens moderne chez la plupart des glossateurs : c'est bien ce que vise M. Madero quand elle parle d'une généalogie de la notion de *copyright*.

On pourra objecter que ces réflexions sont restées limitées aux gloses et aux commentaires, de l'aveu même de l'auteure. Cette objection ne paraît toutefois pas fondée.



D'une part, s'il est sûr que les contrats ne font pas appel en général aux notions mobilisées par le cas de la *tabula picta* (*accessio, specificatio, species*, etc.), il faudrait néanmoins observer de plus près l'emploi de *pretium* (prix) dans le vocabulaire des notaires italiens de la fin du Moyen Âge, car il n'est pas tout à fait certain qu'il soit sans rapport avec le travail théorique accompli. D'autre part, il faut rappeler que le cas repose sur un litige quant à la propriété, ce qui n'est pas directement considéré par les contrats de commande. On possède la trace de conflits de propriété sur certains tableaux et de leur règlement judiciaire, malheureusement elles sont trop rares pour en tirer des conclusions : néanmoins, rien n'empêche d'imaginer que les outils élaborés autour de la *tabula picta* ont pu occasionnellement être utilisés dans ces circonstances.

Reste surtout que ces développements théoriques pouvaient être connus de nombreux notaires dans les cités italiennes entre le XIII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle. Lorsqu'on considère le rôle de ce groupe social dans l'histoire de la peinture et de l'écriture, en tant que rédacteur des contrats et principal intermédiaire entre commanditaires et exécutants, et lorsqu'on connaît le point auquel, dans l'Italie de la fin du Moyen Âge, le monde du notariat a influencé les représentations politiques et culturelles, il est loisible d'imaginer que les spéculations juridiques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles ont pu contribuer à l'émergence du statut moderne de l'auteur et de l'œuvre. En ce sens, M. Madero montre de très belle manière comment, à condition de savoir le lire dans une perspective historique et anthropologique, le droit médiéval est un outil fondamental dans la fondation de l'espace intellectuel propre à la modernité occidentale.

ÉTIENNE ANHEIM

**Francesca Manzari**

*La miniatura ad Avignone al tempo dei papi, 1310-1410*

Modène, F. C. Panini, 2006, 383 p.

Le livre de l'historienne de l'art Francesca Manzari illustre le renouveau qui caractérise

les études sur le XIV<sup>e</sup> siècle avignonnais depuis plus d'une dizaine d'années en venant combler une importante lacune. En effet, beaucoup de travaux ont éclairé d'un nouveau jour l'histoire intellectuelle, mais aussi économique, sociale et politique de la Curie, et si dans le domaine de la production artistique, le monde de la peinture avignonnaise a été bien mis en valeur depuis le début des années 1960 par Enrico Castelnuovo et Michel Laclotte et celui de la musique par une monographie d'Andrew Tomasello en 1983, la production de manuscrits enluminés est restée une sorte d'angle mort de la recherche, malgré les importants articles de François Avril.

Avec cet ouvrage, F. Manzari propose la première monographie sur la question de la miniature à Avignon. Cette ambition nécessitait un patient travail de reconstitution de la documentation disponible, dont l'un des intérêts est de voir se déployer une méthode érudite mêlant la tradition italienne de l'étude des formes artistiques, une approche qu'on pourrait qualifier de philologique qui recourt à l'ensemble de la documentation écrite disponible, et des interrogations plus vastes sur l'histoire culturelle du monde avignonnais durant le XIV<sup>e</sup> siècle.

Le premier résultat de cet effort de collecte et de critique de la documentation iconographique contenue dans des manuscrits aujourd'hui dispersés est l'établissement d'un véritable catalogue critique de plus de 200 volumes, auxquels il faut ajouter une remarquable série de plusieurs dizaines de lettres d'indulgence papales enluminées. Ce repérage des sources, accompagné par la datation et l'identification des œuvres, a fourni le fil conducteur d'une étude qui va cependant bien au-delà de cette précieuse mais austère entreprise.

La confrontation d'un cadre chronologique événementiel lié à une institution, la papauté, et du rythme de la production de miniatures, mis en évidence par le catalogue, permet en effet de repérer les grandes phases d'élaboration d'une pratique picturale. La nuance du titre, la « miniature à Avignon » et non la « miniature avignonnaise », prend toute son importance. La première partie du livre, qui porte sur le premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, montre

en effet comment la cour pontificale se surimpose à une production locale déjà organisée en boutiques. Si à partir de Jean XXII (1316-1334), la commande pontificale prend de l'ampleur, elle reste marquée par une très grande hétérogénéité au sein d'un monde où la production méridionale, avec parfois des équipes remarquables comme la boutique du *Liber Visionis Ezechielis*, coexiste avec des commandes dirigées vers la France du Nord et surtout vers l'Italie, avec en particulier les manuscrits peints par le fameux et anonyme Maître du Codex de Saint-Georges.

Les deux parties suivantes, qui couvrent la période allant des années 1330 aux années 1370, soulignent à partir de cette situation de départ les effets de la présence d'une institution telle que la Curie sur la production de manuscrits enluminés. Les artistes formés dans des régions différentes et attirés par la cour commencent à travailler dans les mêmes boutiques et les mêmes ateliers, sans perdre leurs caractéristiques stylistiques, ce qui a pour effet parfois de produire des manuscrits « hybrides » où, selon l'enlumineur et la partie du manuscrit, la décoration change complètement. On assiste également à la montée en puissance de productions spécifiques, comme les livres liturgiques ou les lettres d'indulgence enluminées. L'influence iconographique des peintres liés à la cour, Matteo Giovannetti ou Simone Martini, révèle la fluidité des échanges au sein d'un monde où, il faut le signaler, les boutiques, comme celle du *Speculum Humanae Salvationis* mise en lumière par F. Manzari, dominant et où on ne peut pas vraiment parler de *scriptorium* de la cour pontificale. Cette prépondérance de la boutique montre l'imbrication entre la commande curiale et l'organisation du travail urbain, qui sont complémentaires.

Enfin, les quatrième et cinquième parties, qui portent sur le dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle et la première décennie du XV<sup>e</sup> siècle, retracent l'aboutissement de ce processus qui conduit à la fusion entre traditions iconographiques et à l'élaboration d'un véritable style, l'une des sources principales de ce qu'on nomme traditionnellement le « gothique international ». La profondeur chronologique et érudite du livre de F. Manzari permet donc de mieux

comprendre la genèse et la stabilisation d'une identité stylistique qui, loin d'être seulement une invention artistique, est le résultat de l'évolution d'un univers social, économique et institutionnel très particulier, celui de l'Avignon des papes.

Le symbole de cet épanouissement artistique de la miniature des années 1380-1390 est l'atelier de Jean de Toulouse, qui produit un grand nombre de manuscrits enluminés à destination non seulement de la cour de Clément VII, mais de toute une aire géographique méridionale et espagnole. Les échanges culturels caractéristiques des cours de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et du début du XV<sup>e</sup> siècle, qui expliquent pourquoi ce gothique a été qualifié d'international, peuvent être reconstitués grâce à la circulation de ces manuscrits particulièrement appréciés par les commanditaires du temps. L'analyse du travail de Jean de Toulouse et de sa boutique, qui occupe presque une centaine de pages, forme en quelque sorte un livre dans le livre, passionnante petite monographie sur un atelier trop ignoré et pourtant fondamental non seulement pour l'histoire de l'art, mais aussi pour l'histoire des pratiques culturelles à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.

L'attention de F. Manzari à la dimension matérielle des manuscrits et de leur production est, à ce titre, un apport fondamental. Contre une conception désincarnée de l'œuvre artistique, elle met au contraire l'accent sur les notions de boutique, d'atelier, de collaboration, en montrant par exemple tout le bénéfice que l'historien peut tirer de l'identification des différentes phases de réalisation des décors – en particulier de la décoration secondaire – pour une meilleure compréhension de la logique de production des manuscrits. Cette approche permet également d'éclairer des boutiques peu mises en valeur jusque-là par l'historiographie et de réinscrire dans un contexte artistique mais aussi professionnel certaines grandes figures comme le Maître du Codex de Saint-Georges ou Simone Martini.

Ce faisant, F. Manzari apporte une nouvelle preuve de ce qu'avait déjà E. Castelnuovo contre Erwin Panofsky, à savoir l'importance et la singularité d'Avignon comme plaque tournante des échanges culturels et artistiques dans l'Europe du XIV<sup>e</sup> siècle. Cette démon-

tration est d'autant plus convaincante qu'elle est servie par la remarquable illustration (180 images en couleur, dont un bon nombre en pleine page) d'un livre destiné à constituer une référence.

ÉTIENNE ANHEIM

**Agostino Paravicini Bagliani,  
Jean-Michel Spieser et Jean Wirth**

*Le portrait. La représentation de l'individu*  
Florence, Sismel-Edizioni del Galluzzo,  
2007, 221 p. et 101 ill.

La question de « l'individu » et de ses modes de représentation est depuis quelques années réexaminée par les médiévistes qui cherchent, à travers cet objet d'études, à repenser sur un mode plus complexe le processus appelé communément « la naissance de l'individu »<sup>1</sup>. C'est sans doute parce que l'on dénie à la période médiévale le droit au « portrait » (emblématique de l'avènement de l'homme moderne dans une perspective évolutionniste) que les spécialistes du Moyen Âge apparaissent finalement parmi les mieux placés pour tenter de comprendre ce qui se joue autour de cette notion très liée à la périodisation traditionnelle de l'Histoire. Les dix articles de ce volume ont été précisément rassemblés par trois médiévistes. Si les textes concernant le Moyen Âge sont les plus nombreux, d'autres articles les encadrent, analysant le portrait dans différents contextes culturels : la République romaine, l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ou bien encore le cinéma américain des années quarante. Cette multiplication des angles de vue dans un temps long et la prise en compte d'objets très divers (portraits littéraires, peintures, sculptures en ronde-bosse, tombeaux, films) favorisent d'emblée une approche plus culturaliste qu'évolutionniste du phénomène. Même si les interventions ont été classées selon un ordre chronologique, au fil de la lecture ce sont bien les spécificités culturelles qui émergent, invitant à moduler les critères de définition de la personne et à adopter une conception élargie du portrait comme système de signes.

L'une des questions fondamentales mises en valeur dans cet ouvrage concerne la définition même du portrait, fondée sur le concept de ressemblance au sein d'un système de représentation mimétique. À travers l'étude très fine de la biographie de Vélazquez par Antonio Palomino, Victor Stoïchita démontre que la ressemblance n'est pas forcément là où on l'attendrait. Loin de fixer sur la toile l'identité du modèle à travers ses traits caractéristiques, le portrait fonctionne comme un acteur à part entière forgeant et transformant l'identité du modèle. C'est ainsi que l'esclave mulâtre Juan de Pareja, portraituré par son maître, accédera à la notoriété par le biais de « son double pictural » et pourra dès lors devenir peintre à son tour. En tant qu'affranchi, il réalisera son autoportrait, à mi-chemin entre sa première représentation sur la toile (lui vu par son maître) et cet « autre » en devenir au bout de ses propres pinceaux. C'est donc en termes de dynamique et non de reflet spéculaire qu'il faut penser le rapport entre le modèle et sa représentation figurée, tant il est vrai que l'identité ne réside pas dans la nature de la personne mais se construit continuellement à travers les fonctions sociales qui lui sont assignées.

En outre, il n'est pas inutile de rappeler que nombre de portraits, y compris les plus « réalistes », correspondent à des représentations d'êtres imaginaires porteurs eux aussi d'une identité dans la mesure où les individus, comme le souligne Jean Wirth, s'édifient en fonction de ces figures idéales. L'un des cas les plus prégnants de ces portraits fantasmés est certainement celui de *Laura* perçue par Pétrarque, à l'origine de tant de « *bella donna* » de la Renaissance et dont les avatars se retrouvent jusque dans les films énigmatiques d'Otto Preminger (voir le bel article de Valentin Nussbaum sur les réminiscences de *Laura* en femme fatale). Francesca Sivo retrace l'histoire littéraire de ces descriptions dont elle trouve la première occurrence au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle chez Matthieu de Vendôme, abbé de Saint-Denis !

Ainsi, la notion de ressemblance, invoquée à l'époque moderne comme un des critères primordiaux dans la définition du portrait, constitue en fait une fiction de la *mimesis* : le

portrait nous tend un piège, celui de l'illusion du modèle réel. Le portrait le plus « réaliste » n'est pas le plus ressemblant mais le plus piégeant.

Pour l'époque médiévale, la question de la ressemblance s'avère également cruciale, mais elle s'entend à un autre niveau. Comme le rappelle en particulier Thomas Dale, la théologie du Moyen Âge, à partir du récit biblique de la Création, a élaboré une conception de l'homme « à l'image de Dieu ». Cette ressemblance de la créature à son Créateur (qui ne relève pas de la *mimesis* mais de la *similitudo*) a été brouillée par le péché originel. Dès lors, l'Image par excellence ne peut être incarnée que par le Christ en personne, visibilité du Père, auquel les hommes s'efforcèrent de ressembler à nouveau sans toutefois parvenir à restaurer totalement la *conformatio* initiale. Cette conception des rapports entre Dieu et le sujet chrétien engage la question des représentations en donnant en quelque sorte un corps aux images.

Dans cette perspective, les auteurs insistent à juste titre sur le processus de réalisation des images par impression directe du visage sur un support. La face christique constitue à cet égard le portrait médiéval paradigmatique : une face qui ne se laisse jamais saisir par le pinceau des artistes du vivant de Jésus (c'est toute la question du portrait impossible dans la légende du roi Agbar), préférant donner lieu à des images acheiropoiètes (Mandylion, voile de Véronique...). Jean-Michel Spieser livre ici une analyse stimulante en démontrant que le Mandylion (x<sup>e</sup> siècle) n'est pas le prototype dont découleraient les autres portraits du Christ mais l'image qui vient sceller un processus de fixation sur un seul type du visage du Christ. Ainsi, l'image-empreinte aurait avant tout pour fonction de légitimer *a posteriori* une iconographie élaborée sur des siècles, de stabiliser un consensus figural en le certifiant comme « portrait ». J. Wirth, pour sa part, démontre que les représentations du Christ fluctuent tout au long du Moyen Âge dans la mesure où il s'agit pour les chrétiens de construire une « figure d'édification ». Les transformations de la figure christique sont alors à penser en corrélation avec les pratiques dévotionnelles impliquant des tensions iconographiques qui activent le sentiment paradoxal

d'une souffrance érotisée : le Christ doit être à la fois le plus beau des hommes (y compris lorsqu'il se trouve dépourvu de sexe, en tant que modèle pour les clercs) et l'image-référence de la chair maltraitée. En ce sens, le portrait du Christ n'existe pas, sinon comme « gage de l'existence historique supposée du personnage » (p. 94).

Les articles de T. Dale et d'Agostino Paravicini Bagliani, sur les traces des travaux d'Ernst Kantorowicz, posent, eux, la question de l'identité comme jonction de deux corps, le corps physique périssable et le corps institutionnel éternel. À partir de l'étude du tombeau de Rodolphe de Souabe (1080), le premier démontre que le portrait roman fonctionne comme un *signum* conférant une présence corporelle à une identité à la fois spirituelle et sociale. Les attributs du personnage (sceptre, couronne, globe surmonté de la croix...) positionnent le roi dans son identité catégorielle tout en révélant les vertus intérieures du souverain acquises rituellement lors du sacre. Les matériaux constitutifs de l'*Imago* (bronze doré, pierres précieuses, émaux) assimilent le tombeau du roi à un reliquaire tandis que le procédé même de fabrication de l'effigie – par moulage à la cire perdue – renvoie à la métaphore sigillaire, forme ultime de l'expression de l'identité au Moyen Âge. Positionnée juste derrière l'autel majeur de la cathédrale de Mersbourg, cette image funéraire rayonnante fait mémoire du roi et le projette simultanément dans un état de perfection spirituelle anticipé, en lui conférant un corps glorieux. C'est sans doute pour ne pas amputer l'intégrité de ce corps politique/eschatologique que la blessure fatale de Rodolphe (la main droite coupée net) n'a pas été répercutée sur l'effigie de bronze.

Les rois ne sont pas les seuls à avoir joué de cette imbrication des deux corps. A. Paravicini Bagliani revient sur le cas particulier du pape Boniface VIII (1294-1303), à l'origine d'une politique d'autoreprésentation sans précédent. Plus encore que le nombre de ses « portraits » (une petite dizaine), c'est le caractère tridimensionnel des images qui frappe. Cette volonté de conférer « une corporalité à l'autorité qu'il incarne » (p. 139) vise à établir une identification très poussée entre corps ecclé-

sial et corps du pape. Boniface VIII initie à cet égard une image hors du commun en se faisant représenter bénissant de la main droite (comme le Christ) et tenant les clés de saint Pierre dans la main gauche. Par cette gestuelle et ce transfert d'attribut iconographique, il sanctifie, voire défie en quelque sorte son propre corps « en fonction de papauté ». Cette mise en scène manifeste la continuité et l'unité de l'Église par-delà la caducité de la personne du pape. C'est précisément au XIII<sup>e</sup> siècle que se met en place le rituel d'exposition du cadavre du Saint-Père, révélant dans un même mouvement la fragilité de la condition humaine et le degré de perfection spirituelle atteint par le défunt.

Ainsi, le portrait n'est jamais totalement étranger à la mort, même lorsqu'il est réalisé du vivant de la personne, dans la mesure où il s'affirme comme l'une des conditions visuelles de la *memoria* en défiant la corruption des corps.

Si le souvenir embellit souvent l'image de l'être disparu, il est des portraits qui insistent au contraire sur les « imperfections » du sujet représenté. L'article de Véronique Dasen, consacré aux bustes des notables romains de la période républicaine, s'attarde précisément sur la mise en exergue des taches, cicatrices et autres accidents cutanés du visage qu'elle replace judicieusement au sein d'une « cartographie des signes corporels » (p. 29). Ce sont ces petits écarts par rapport à un prototype supposé lisse qui singularisent chaque patricien en révélant les traces de son histoire personnelle, voire en laissant transparaître son destin unique (pour les devins qui savent décrypter les signes de la peau).

Néanmoins, cette individuation s'opère là encore en renvoyant à des types, à des caractères, à des fonctions. Les marques du temps (rides, calvitie) correspondent moins à un traitement vériste et sans concession du visage qu'à un discours figuré sur l'expérience, la maturité et la compétence en politique dont doit faire preuve tout patricien. En outre, certaines « anomalies » font référence à une marque de famille, situant ainsi l'individu dans sa lignée, les verrues se retrouvant de père en fils comme le signe de la transmission par le sang d'une position sociale éminente.

Les multiples tensions entre le type et le sujet, largement constitutives du portrait et soulignées par tous les auteurs, réapparaissent sous la forme espèce/*specimen* dans l'article très original de Francesco Santi. En étudiant la cour des Gonzague (seconde moitié du XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle), l'auteur remarque que certains animaux (en particulier les chiens) avaient droit à des funérailles « humaines » avec cérémonies, tombeaux et épitaphes, et qu'ils figuraient par ailleurs aux côtés de leurs maîtres en très bonne place sur les portraits officiels, dans un traitement pictural faisant d'eux plus que de simples attributs. En fait, ces animaux provenaient de croisements expérimentaux entre plusieurs espèces. Fruits à chaque fois uniques d'une aventure scientifique les faisant échapper à leur race, ils accédaient au portrait en tant qu'individus-animaux. L'analyse de ce cas extrême met le doigt sur le paramètre de l'unicité dans la définition de la personne et la distinction entre l'homme et l'animal. Le brouillage des espèces zoologiques fait disparaître le *specimen* au profit du sujet animal singulier qui accède « tout naturellement » au portrait. Ces adorables « monstres » font donc mentir Isidore de Séville qui affirmait au VII<sup>e</sup> siècle que seuls les hommes pouvaient être portraiturés.

Qui dit individu dit généralement construction d'une subjectivité propre au sujet. L'article de Daniela Rando rassemble avec finesse les bribes d'une expression de soi ne relevant ni du portrait iconique, ni même du portrait littéraire. C'est en scrutant les annotations marginales effectuées durant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle par Johannes Hinderbach, évêque de Trente, dans plus d'une centaine d'ouvrages de sa bibliothèque, que l'auteur parvient à dégager « les formes de l'expression d'une personnalité » (p. 142). À travers les remarques du prélat, ses exclamations, ses craintes ou sa contrition, elle repère la mise en place d'un dialogue intérieur qu'elle analyse comme une fissuration de la *persona* (le masque). Les éclats de mémoire resurgissant à la lecture d'un passage, les mises en relation entre une situation dans le texte et des événements contemporains directement vécus par le prélat, révèlent un processus d'appropriation très individuel d'une culture livresque

commune à tous les clercs. Le face à face avec le livre est ici comparé à la pratique de l'aveu lors de la confession dans la mesure où il favorise l'introspection et suscite même parfois une culpabilité secrète. Ce sont alors les marges blanches des folios qui recueillent les traces cursives de cette émotivité par laquelle l'évêque opère son individuation. Sans en avoir la forme, ces annotations informelles constituent un autoportrait fragmentaire, un rapport de soi à soi dans la solitude dont le livre serait l'interface autant que le support.

Au total, cet ouvrage rassemble toute la matière d'une réflexion renouvelée sur le portrait. C'est en croisant des objets d'études exemplaires ou inattendus, en envisageant à partir de cultures très diverses, en intégrant des cas extrêmes ou en revenant au contraire sur des nœuds anthropologiques majeurs que ce petit volume atteint ses objectifs : questionner les relations dialectiques entre *type* et *individu*, creuser la question de la ressemblance, dissiper le leurre du modèle, et mieux cerner les liens entre la mort et le portrait.

DOMINIQUE DONADIEU-RIGAUT

1 - Dominique IOGNA-PRAT et Brigitte BEDOS-REZAK (dir.), *L'individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005.

### Édouard Pommier

*Comment l'art devient l'Art  
dans l'Italie de la Renaissance*

Paris, Gallimard, 2007, 544 p. et 100 ill.

Giorgio Vasari raconte que le jour où Cimabue acheva son tableau de la Madone, « cette œuvre parut tellement merveilleuse aux yeux de la population, qui n'avait encore rien vu de mieux, qu'elle fut portée, en procession solennelle, de la maison de Cimabue à l'église, au milieu d'une grande fête et au son des trompettes ». Les historiens de l'art peuvent bien en corriger quelques détails (la *Madone Rucellai* a effectivement été peinte pour l'église Santa Maria Novella à Florence, mais elle fut commandée en 1285 au siennois Duccio di Buoninsegna), le récit vasarien s'impose dura-

blement à la postérité car il soutient une idée simple et forte : l'art médiéval devait représenter le sacré et participait au culte divin ; or il acquiert à la Renaissance une forme spécifique de sacralité, et devient de ce fait lui-même l'objet d'un culte. De cette nouvelle religion, les artistes sont les héros divinisés et les humanistes les prophètes. Vasari était l'un et l'autre : en composant ses *Vies* en 1550, il figea pour la mémoire européenne cette galerie d'artistes illustres qui, de Giotto à lui-même, formait comme une généalogie fabuleuse.

Historien de l'art, Édouard Pommier choisit dans cet ouvrage de suivre l'imposante procession vasarienne. Du cortège de la *Madone Rucellai* à la cérémonie funèbre en l'honneur de Michel-Ange le 14 juillet 1564 à San Lorenzo de Florence, on suit avec lui les étapes qui mènent du triomphe de l'œuvre à celui de l'artiste. Car ce dont il s'agit ici est moins l'art que l'Art (pour reprendre la nuance typographique qu'utilise É. Pommier), c'est-à-dire cette idée très haute et solennelle que l'auteur décrit comme « la valeur ajoutée » conférée aux œuvres et aux artistes. Cette idée prétend à l'universalité, mais elle a un lieu – Florence – et s'incarne en une chaîne immuable de noms propres, dont Giotto est le premier maillon.

Ce dont É. Pommier fait l'histoire est donc moins un rôle social qu'un être de papier : si la peinture est bien cette « poésie muette » célébrée par Léonard de Vinci, le peintre qu'elle exalte est sans conteste l'invention des poètes. Dante, Boccace, Pétrarque confient à la postérité des « intuitions décisives », qui trouvent leurs expressions concrètes dans les épitaphes des tombeaux d'artistes, les listes des gloires artistiques établies par les humanistes pour glorifier leur cité, les éloges et les poésies de célébration. « La peinture et l'éloquence », écrit Enea Silvio Piccolomini (le futur Pie II) dans une lettre de 1452, « s'aiment d'une affection mutuelle », et c'est pourquoi sans doute cette nouvelle idée de l'art dont É. Pommier traque les manifestations sensibles se fonde en rhétorique. Mais l'historien la décrit avant tout comme un discours unifiant (« Florence parle de ses artistes » écrit-il p. 91) qui, dans un second temps, « commence à déborder hors de son milieu d'origine » (p. 81).

Le meilleur du livre d'É. Pommier – dont il est impossible de résumer la foisonnante richesse – adopte fréquemment cette figure de style du débordement : d'abord circonscrit en un lieu et incarné en un nom, le discours s'épanche et s'impose. Ainsi pour l'autoportrait de l'artiste, « glissé d'abord comme en contrebande dans un récit sacré, puis sorti de cette semi-clandestinité pour affirmer au grand jour sa conscience de soi » (p. 119). L'auteur livre également une intéressante analyse de la dissociation entre le tombeau et le monument de Filippo Brunelleschi à Santa Maria del Fiore qui, en reprenant la tradition antique de l'effigie couplée au *titulus*, ouvre une série, sculptée dans les tombeaux ou gravée sur des médailles. Tout aussi suggestive est l'évocation de la « divine découverte » du *Laocoon* à Rome le 14 janvier 1506, qui consacre « la sculpture antique comme paradigme de la beauté » (p. 227). Son installation au Belvédère en 1509 caractérise à la fois l'invention de la notion de chef-d'œuvre et de la collection comme « haut lieu » de l'admiration esthétique, justifiant le voyage d'artiste conçu, encore une fois, comme un pèlerinage.

On suit sans peine É. Pommier, conteur talentueux doué d'une plume légère, dans un périple qui mène des questions les plus théoriques (qu'est-ce que la grâce en peinture ?) aux plus concrètes (qu'est-ce qu'une maison d'artiste ?). Le goût du récit et de la description des œuvres, la qualité des illustrations ajoutent à l'agrément du voyage. Mais ce qui constitue l'attrait du livre fait aussi, parfois, sa faiblesse. Héritier de la grande tradition française d'une histoire de l'art très académique, dont André Chastel fut le plus brillant représentant, É. Pommier ignore superbement certains renouvellements de la discipline : la sociologie de la production (« terme désagréable », précise-t-il d'emblée) et de la consommation de l'œuvre d'art n'est guère convoquée, pas plus que l'anthropologie des images d'Hans Belting, pourtant essentielle sur le sujet. Si bien que l'on oublie parfois, à le lire, que la mise en scène de l'art de la Renaissance dans les *Vies* de Vasari est d'abord une élaboration discursive.

De celle-ci, É. Pommier propose moins une déconstruction qu'une reprise, réalisant en somme ce qui est peut-être – si l'on en croit les analyses de Georges Didi-Huberman – le

programme de toute histoire de l'art : relancer sans cesse le récit inaugural de Vasari, qui ne faisait lui-même que répéter le roman de fondation de Pline l'Ancien, *L'histoire naturelle*. Ce qui pose en définitive l'épineuse question de la temporalité. Dans la vaste fresque d'É. Pommier, les « intuitions » des poètes précèdent les « inventions » des peintres, avant que les « institutions » des princes ne viennent leur donner une forme sociale. Mais que change réellement la création de l'Académie florentine en 1563 ? Le récit de l'auteur ne permet pas vraiment de le comprendre, tant la conception qu'il adopte d'une Renaissance étirée sur trois siècles ménage à la fois l'incertitude d'interminables prémices et la répétition d'« inventions » successives sans qu'une chronologie ne s'en dégage clairement.

De cette conception vasarienne de l'histoire, « nous sommes restés complices » écrit É. Pommier (p. 9). Parce que l'auteur des *Vies* a distribué, une fois pour toutes, les grands rôles d'un drame à la distribution immuable, imposant à la postérité la hiérarchie de ses goûts (ou plutôt de ceux de ses commanditaires) : quel artiste de la Renaissance admirons-nous aujourd'hui qui aurait été ignoré par Vasari ? Mais aussi parce qu'il impose son *tempo* à cette histoire à faible pente. « Nous pensons comme lui [...] qu'un mouvement nouveau s'esquisse en Toscane autour de 1300, que ce mouvement ne cesse de se renforcer et de se développer, dans une continuité qui perdure sans doute jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle » (p. 9). Il y aurait évidemment beaucoup à dire sur le statut problématique de ce *nous*. Au moins a-t-il le mérite de poser, tantôt de manière critique et tantôt à son corps défendant, une question essentielle, et sans doute actuellement irrésolue : est-il possible d'écrire une histoire de l'art à la Renaissance détachée du « grand récit » qu'en a donné Vasari ?

PATRICK BOUCHERON

### Svetlana Alpers

*Les vexations de l'art. Velázquez et les autres*  
Paris, Gallimard, 2005, 291 p.

Du XVI<sup>e</sup> siècle au commencement du XX<sup>e</sup> siècle  
au moins, l'atelier, dit aussi *studio* ou *bottega*,

était le lieu privilégié de l'exécution de la peinture. Le temps des grands cycles de fresques est terminé après la fin de la Renaissance, les commandes de décors monumentaux subsistent, bien entendu, mais ils sont préparés dans l'atelier, de la même façon qu'y sont exécutés les retables, les tableaux de chevalet, qui constituent l'essentiel de la production picturale. L'objet de Svetlana Alpers est d'examiner l'influence de l'atelier sur la création picturale, de Rembrandt et Velázquez, autour desquels sont centrés le plus grand nombre des chapitres, à Manet, en passant par la peinture hollandaise en général (Vermeer et Van Goyen), avec de belles incursions dans l'œuvre de Cézanne et celle de Picasso.

L'objet du livre n'est pas d'étudier les conditions sociales de la vie de l'atelier : s'agit-il d'une retraite où un seul homme travaille, ou d'un lieu relativement fréquenté par les amateurs, et où œuvrent d'autre part des assistants ? Ce type de considération entre en ligne de compte, mais le propos essentiel du livre est bien distinct. Il s'agit d'étudier l'influence du lieu – l'atelier comme laboratoire – sur le travail spécifique de l'artiste : la production de tableaux. Il s'agit d'examiner comment le monde, la nature se trouvent modifiés – « vexés », selon une formule du philosophe Francis Bacon – par leur introduction dans une œuvre peinte. Il s'agit surtout d'évaluer comment cet atelier est le creuset de cette modification : comment la perception et la restitution de l'univers sont façonnées par l'isolement de l'artiste, dans l'endroit clos que constitue l'atelier ; et comment elles restent façonnées par cette tradition, y compris lorsque le peintre décide de sortir pour se rendre sur le motif : ainsi Cézanne devant la Sainte-Victoire.

Le projet est ambitieux et splendide. Comme le livre réunit plusieurs articles seulement remaniés après leur première parution, il n'est pas certain que tous les chapitres le suivent et l'exploitent avec la même constance. Si la pensée dérive quelquefois vers des sujets annexes, le profit qu'on peut en tirer est toujours considérable. L'auteur reconduit d'ailleurs inmanquablement son lecteur à ce qui fait le sujet qu'elle s'est donné : déterminer ce qui dans l'atelier influence l'exécution mais

aussi la conception de la peinture ; ce qui, si le tableau était peint sur le mur d'un lieu public, ou à l'extérieur comme à l'époque impressionniste, serait nécessairement différent.

Les premiers chapitres se concentrent sur la peinture hollandaise. S. Alpers y étudie les particularités de la lumière – la lumière du Nord, une lumière qui entre par de larges fenêtres et inonde l'atelier en laissant des zones d'ombres. Elle examine les rapports entre les êtres : l'intimité qui se noue forcément entre le modèle, si proche, et le peintre qui le regarde – une intimité qui n'est pas forcément ou pas seulement sexuelle mais qui traduit plutôt le trouble que le modèle a à être observé, ou le trouble du peintre lui-même quand il saisit, dans le modèle, l'être qui a oublié qu'il était observé. S. Alpers s'attarde sur le paysage : ce paysage dessiné quelquefois à l'extérieur, mais recréé mentalement dans l'atelier au moment de l'exécution.

Plus encore que ces études sur des motifs – partie attendue et la moins surprenante de cette réflexion –, S. Alpers fait porter son enquête sur la façon dont l'histoire pénètre dans la retraite où travaille le peintre. Concentrant ses analyses sur la peinture du Nord, elle montre comment Rembrandt, non content de saisir la réalité de son temps, en rétablit l'épaisseur historique en mêlant les états passé et présent des milices dans *La Ronde de nuit*, ou en transformant la toile « historique » du *Serment des Bataaves* en un portrait de notables autour d'une table, comme il le fait au même moment avec *Les Syndics des drapiers* – portraits de ses contemporains amstellodamois.

Abandonnant le cas Rembrandt, S. Alpers étudie comment la violence pénètre dans l'atelier : comment une République constamment en guerre – les Provinces-Unies opposées à l'Espagne – omet la représentation directe du conflit, pour n'en montrer que les à-côtés (des soldats dans une salle d'auberge). Ou comment, plus souvent encore, les peintres hollandais préfèrent la scène domestique, la nature morte ou un paysage, à l'image de batailles. Dans une civilisation qui est celle de marchands, non de nobles fiers de faire la guerre, la peinture, remarque-t-elle, est volontiers pacifique, à l'image de la société dont ces marchands rêvent. La violence qui demeure



est celle de la matière: la virtuosité du pigment est préférée à celle des armes, les taches et agglomérats que fait le pinceau en laissant la couleur sur la toile valent, pour les Hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, mieux que les taches de sang et les agglomérats de matière sur les champs de bataille.

La seconde partie du livre est consacrée à Velázquez. Le thème de la violence s'y trouve décliné à propos de la toile fameuse *Mercurie et Argos*: spectacle d'un meurtre sur le point de s'accomplir, où cependant la véritable violence n'est pas celle des corps, encore moins des armes – presque invisibles –, mais celle de la peinture: de la joie et de la fureur de poser le pigment. Un très beau chapitre examine la personnalité de Velázquez courtisan. S. Alpers ne s'intéresse pas aux charges du peintre espagnol à la cour de Philippe II, charges dont la multiplicité, on le sait, dut souvent le détourner de son atelier. Mais elle tente une lecture de la manière de Velázquez, au regard du traité le plus fameux relatif au comportement de l'homme de cour au XVII<sup>e</sup> siècle espagnol: l'*Oráculo manual y arte de Prudencia* du jésuite Baltasar Gracián. L'œuvre de Velázquez est ainsi analysée au regard de la *singularidad* qui est la première qualité exigée d'un brillant homme de cour; et d'autre part de l'envie qui est la condition inévitable de la vie à la cour. Les fonctions que Velázquez exerce comme conservateur des collections royales permettent à S. Alpers de développer une brillante analyse des *Fileuses*, comme un musée imaginaire ou un ensemble de références aux maîtres que Velázquez connaît bien parce qu'ils se trouvent dans les collections du roi, en particulier Titien et Rubens: ceci dans un esprit de compétition (*agôn*) avec ces peintres. Par un parti de renversement chronologique hardi, le dernier chapitre examine les liens de Manet avec l'œuvre de Velázquez, non en termes de filiation – l'influence de Velázquez sur Manet – mais d'explication: il s'agit pour S. Alpers de montrer comment Manet, un des derniers grands représentants de la tradition de l'atelier, avec Picasso, permet de comprendre, à rebours, et ainsi de mieux comprendre l'œuvre de Velázquez.

**Neil De Marchi  
et Hans J. Van Miegroet (éd.)**

*Mapping markets for paintings in Europe,  
1450-1750*

Turnhout, Brepols, 2006, XIII-458 p.

Depuis une vingtaine d'années, les études sur l'histoire du marché de l'art en Europe se sont multipliées, parallèlement au développement d'une histoire économique et sociale de l'art qui porte un intérêt croissant au cadre de production des artistes et au jeu de l'offre et de la demande. Si cette thématique n'est pas nouvelle en soi, elle est abordée d'une manière originale dans cet ouvrage, qui fera date par la nouveauté des approches et la pertinence du renouvellement méthodologique.

Ce volume est le fruit d'un programme de recherche interdisciplinaire comprenant des économistes, des historiens et historiens de l'art. Le résultat d'une telle entreprise risquait d'aboutir à un recueil d'essais individuels où chacun apporterait son éclairage selon sa spécialité, d'autant que l'ampleur géographique et chronologique du champ d'étude pouvait facilement mener à cet écueil. Ce risque a été évité par Neil De Marchi et Hans Van Miegroet qui ont pris soin de justifier dans une introduction remarquable leur conception de l'interdisciplinarité et du travail collectif. Revendiquant l'exemple de Michael Baxandall, Richard Goldwithe et John Michael Montias, pour leur habileté à concilier analyse économique et histoire de l'art, ils ont eu à cœur d'insuffler cet esprit d'ouverture à leur équipe. Le résultat est bien à la hauteur de leurs espérances. Non seulement cette double perspective historique et économique permet d'apporter des points de vue neufs et de nuancer ou revisiter de nombreuses idées reçues, mais encore l'esprit de collaboration est largement présent à travers les renvois et comparaisons d'une étude à l'autre. Pour renforcer ce sentiment de cohésion, N. De Marchi et H. Van Miegroet ont accompagné chaque essai de leurs propres commentaires, afin de souligner l'apport de chacun, la manière dont il s'inscrit dans l'ensemble du programme, et les points de convergence ou de divergence entre les différentes études. Par la même occasion, ils ont proposé

des prolongements aux questions traitées et de nombreuses pistes de recherche.

La première partie traite de la culture matérielle et, plus particulièrement, de la place que la peinture y occupe dans les anciens Pays-Bas du Nord et du Sud. Cette polarisation géographique s'explique aisément par la concentration des sources dans ces régions où des séries incomparables d'inventaires de biens ont été conservées. L'étude s'ouvre d'emblée sur une question des plus pertinentes : *why painting?* Fort du constat de la place privilégiée accordée à la peinture dans la plupart des recherches récentes sur le marché de l'art, James Bloom analyse la montée en puissance du tableau dans la culture matérielle au tournant du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle. Il montre comment le succès de la tapisserie entraîna l'apparition de produits de substitution, beaucoup moins coûteux, que furent les peintures à la détrempe sur toile, dont on a sous-estimé l'importance qualitative et quantitative. Par leur diversité et leur accessibilité, ces dernières ont à leur tour influencé la peinture sur panneau qui voit, dès le début du xvi<sup>e</sup> siècle à Anvers, la prolifération de genres nouveaux et l'adaptation à un marché non plus réservé aux élites. Cette évolution est corroborée par Maximiliaan Martens et Natasja Peeters dans leur étude sur le contenu des inventaires anversoïis du xvi<sup>e</sup> siècle, qui atteste de la vitalité de la demande locale pour la peinture. Les ateliers anversoïis ayant adopté au cours du siècle des méthodes de production qui leur permettaient de réduire les coûts, la répercussion de cette baisse des prix a contribué à l'augmentation des peintures au sein des foyers anversoïis et à leur pénétration dans les intérieurs des classes moyennes, où dès les années 1560, la peinture s'imposa nettement relativement aux autres biens de luxe. À partir des inventaires amstellodamoïis du xvii<sup>e</sup> siècle, J. Montias offre une réflexion méthodologique sur la définition des objets de luxe et de leurs catégories. Il introduit la notion d'importance relative des différentes catégories d'objets et leur degré de complémentarité ou d'interchangeabilité, en fonction du niveau de revenus de leurs possesseurs. L'évolution des préférences de consommation sur un plus long terme est analysée par Bruno Blondé et Veerle De Laet,

pour deux villes fort contrastées dans leur rayonnement économique et culturel : Anvers et Bois-le-Duc. Leur méthode diffère de celle de J. Montias en ce qu'elle repose davantage sur la contextualisation historique et moins sur l'analyse économique. Finalement, à partir du xviii<sup>e</sup> siècle, la part de la peinture décline dans les intérieurs des anciens Pays-Bas, à la faveur d'autres types d'objets de luxe. Cette évolution témoigne d'un changement dans les préférences culturelles, indépendamment de l'évolution des prix et des revenus.

La deuxième partie offre une analyse de la réglementation du marché de la peinture dans des villes majeures d'Europe du Nord et du Sud : Bruges, Anvers, les grandes villes hollandaises, Venise, Madrid et Séville. L'attention est portée sur le rôle des corporations et des guildes de peintres. À première vue, les règles édictées par ces dernières offrent une grande similitude : le commerce d'œuvres d'art est réservé aux maîtres de la guilde qui ne peuvent exposer et vendre que dans l'espace de leur atelier ; l'activité des marchands étrangers et les importations d'œuvres d'art étant limitées aux périodes de foires. Dans la pratique, l'application de ces règles a été fort variable d'un lieu à l'autre pour répondre à l'expansion de la demande, à la professionnalisation croissante et à l'internationalisation du marché. Dans les villes du Sud, les statuts des guildes de peintres ont peu évolué sur ces points, et les exceptions semblent avoir été la règle. L'absence de cadre institutionnel rigoureux a entraîné la prolifération d'acteurs étrangers au métier de peintre (merciers, agents divers, et grands marchands spécialisés dans le commerce international). En revanche, les guildes des villes du Nord ont fait preuve d'ouverture pour accompagner, voire stimuler, la hausse de la demande. Dès le xv<sup>e</sup> siècle apparaissent à Bruges, puis à Anvers, les *Panden*, suivis, au xvii<sup>e</sup> siècle, par l'ouverture de *Schilderkamer* dans plusieurs villes des Pays-Bas : des lieux de ventes et d'expositions publiques permanents, qui rompent avec la tradition de l'atelier comme point de vente exclusif. D'autres circuits de distribution viennent concurrencer les peintres dans leurs privilèges : le développement du marché de la revente exercé par les fripiers et les merciers, ou encore le succès

croissant des ventes publiques dont l'administration échappe aux peintres. Ce sont encore les guildes de la République hollandaise qui parviendront, plutôt que d'en rechercher systématiquement l'interdiction, à en prendre progressivement le contrôle. Dans cette approche comparative inédite, on voit se dessiner clairement un marché plus dynamique et plus structuré dans le Nord de l'Europe.

La troisième partie est consacrée à l'interaction du public avec le marché. L'essai d'Andrew Morall retrace le contexte particulier d'Augsbourg à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, où la présence de grands marchands banquiers, notamment les Fugger, a profondément modifié les conditions de production des artistes et des artisans. L'apport de capitaux, de matières premières de qualité, d'une infrastructure commerciale évoluée et de contacts internationaux a créé un contexte propice à l'élaboration d'objets d'art d'une grande sophistication. Michael North présente le développement plus tardif du marché de la peinture en Allemagne, au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'apparition des ventes aux enchères à Hambourg et la vitalité de la foire de Francfort. Celles-ci permirent une grande quantité d'importation de peintures, majoritairement flamandes et hollandaises, qui imprégnèrent profondément le goût local. Brian Cowan s'intéresse à l'explosion des ventes aux enchères à Londres, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, dans une ville sans guilde de peintre, et dans un marché peu réglementé. Cette liberté, sans équivalent ailleurs en Europe, permit aux ventes publiques de devenir le premier canal d'achat et de vente de peintures en Angleterre. Ce succès fut rendu possible grâce à la participation d'un large public, comprenant outre des collectionneurs majeurs une vaste proportion d'acheteurs issus des classes moyennes. Enfin, une réflexion sur les notions d'original, de copie et de pastiche est engagée par Maria Loh qui montre, à partir des pratiques sérielles ou d'imitation développées à Venise au XVII<sup>e</sup> siècle, le plaisir intellectuel qu'elles induisent dans une ville marquée par une culture de la ressemblance.

Dans la dernière partie, on pénètre au cœur des activités des marchands, de leurs relations avec leurs clients, et de leurs stratégies pour s'imposer sur des marchés protectionnistes.

L'Italie et la France ont été privilégiées. Les livres de comptes d'artistes florentins et vénitiens de la Renaissance, étudiés par Louisa Matthew, apportent un éclairage sur les critères d'établissement du prix des œuvres et sur les négociations entre artistes et clients. Loredana Lorizzo pour Rome, et Christopher Marshall pour Naples, présentent plusieurs études de cas de marchands opérant sur des marchés encore difficiles à cerner au XVII<sup>e</sup> siècle, pour esquisser des typologies professionnelles variant selon leur degré de spécialisation dans le commerce de la peinture. Un des grands mérites de ces approches, consistant à prendre en compte le monde fourmillant des intermédiaires et des acteurs secondaires du marché de l'art, est d'esquisser un portrait beaucoup plus dense et varié de cette activité en comparaison des travaux pionniers de Francis Haskell concentrés sur les grands marchands liés à l'élite des collectionneurs. À Paris, les peintres-marchands flamands, qui avaient dominé le commerce des objets de luxe à la foire Saint-Germain dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, cherchent des moyens pour s'installer de manière permanente dans la capitale. Leurs tentatives sont étudiées par Mickaël Szanto, tout comme l'impact de leur implantation sur le marché, qui a été largement négligé. À la fin du siècle, le marché de l'art parisien connaît une nouvelle évolution avec l'activité ascendante des merciers et des peintres-marchands, qui annoncent l'émergence au XVIII<sup>e</sup> siècle du marchand-connaisseur. C'est avec le premier d'entre eux, Gersaint, que N. De Marchi et H. Van Miegroet concluent ce volume. Ils analysent les stratégies commerciales pleinement conscientes de ce marchand-mercier qui se démarque de ses concurrents par l'acquisition d'une somme de connaissances spécialisées dans différents domaines (coquillages, peintures, estampes...). Grâce à ce capital intellectuel, Gersaint put offrir des services inédits, de conseils et d'expertise, recherchant ainsi des économies de gammes plutôt que les traditionnelles économies d'échelles de ses homologues. Il introduit également une transparence nouvelle sur le marché, sans équivalent en Europe, avec la publication de catalogues de ventes bien informés, destinés, notamment, à promouvoir des artistes peu connus en France

et à fournir aux acheteurs les moyens de former leur jugement personnel.

Il ne fait nul doute que par l'ampleur des questions traitées et la nouveauté des éclairages qu'il propose, ce volume apporte une contribution majeure à l'histoire protéiforme des marchés de l'art de l'Europe moderne.

SOPHIE RAUX

### **Robin Simon**

*Hogarth, France & British art: The rise of the arts in 18th-century Britain*  
Londres, Hogarth Arts, 2007, 313 p.,  
86 ill. en couleur et 249 ill. en noir  
et blanc.

L'exposition consacrée fin 2006 par le musée du Louvre au peintre et graveur William Hogarth (1697-1764) a coïncidé avec la parution de cet ouvrage foisonnant et fort original de Robin Simon. Ce double événement a permis non seulement de redonner enfin toute sa place à l'importance de cet artiste dans l'art européen du siècle des Lumières, mais aussi et plus largement d'examiner de façon novatrice, à partir de la réception à Londres de l'art et des écrits artistiques français, l'influence de ces derniers sur la naissance d'une école anglaise de peinture.

Divisé en deux grandes parties, l'ouvrage de R. Simon, poursuivant l'œuvre posthume de Frederick Antal<sup>1</sup>, examine avec une remarquable minutie tous les points de contact avérés, probables ou possibles entre le premier grand artiste national anglais et le monde artistique français, à une époque – héritée du Grand Siècle – où celui-ci connaissait une activité, une organisation et une maîtrise tout à fait remarquables. À rebours du cliché persistant chez les historiens d'art des deux pays selon lequel, pour avoir réalisé quelques scènes satiriques résolument gallophobes, Hogarth aurait tenu la France en mépris, R. Simon démontre avec conviction la qualité et l'étendue de la connaissance qu'avait l'artiste anglais de la situation des arts outre-Manche. À travers une impressionnante série de lectures minutieuses des œuvres, mais aussi grâce à un patient travail de reconstitution des deux

voyages effectués par Hogarth en France, R. Simon offre l'une des analyses comparées les plus documentées des rapports entre art et société dans les deux pays.

Gendre du seul grand peintre baroque anglais, Sir William Thornhill, à qui furent confiées les décorations du dôme de la cathédrale Saint-Paul à Londres, héritier de l'Académie de peinture que ce dernier avait créée dans les premières décennies du siècle, Hogarth est entré sur la scène artistique londonienne au moment même où le pays parvenait à stabiliser tant bien que mal sa situation politique et monarchique en plaçant les Hanovre sur le trône d'Angleterre en 1714. Désormais irriguée par un afflux sans cesse croissant de biens et de liquidités, la nation britannique entra dans une période de prospérité tout à fait prodigieuse, lui donnant enfin les moyens de ses ambitions, et évidemment propice au rayonnement artistique. Mais le pays, fort d'une économie très dynamique, et déjà reconnu – notamment par Voltaire dès les années 1720 – pour le rayonnement de ses sciences et de ses lettres (William Shakespeare, John Milton, Jonathan Swift – les 3 volumes sur lesquels repose l'autoportrait de Hogarth), souffrait d'une vexante vacuité dans le domaine des arts, que les voyageurs étrangers ne se privaient pas de signaler. La disparition du mécénat de cour consécutif à l'affaiblissement de la monarchie, la réticence des Églises réformées envers les images, l'afflux de peintures italiennes collectionnées à l'envi par les aristocrates lors de leur Grand Tour, l'absence de véritable formation académique reconnue et soutenue : tout concourait pour entraver l'émergence d'une école nationale de peinture.

Comme le montre bien l'ouvrage de R. Simon, Hogarth, dont le talent de graveur puis de portraitiste de scènes de groupe (*conversation paintings*) fut très vite reconnu, se trouva à l'avant-garde d'une génération d'artistes à qui revenait la lourde tâche de décider du devenir de cette école nationale. Les monographies connues sur Hogarth, celles de Ronald Paulson et Jenny Uglow en particulier, ont depuis toujours insisté, à juste titre mais parfois de façon un peu exclusive (« insulaire » écrit R. Simon), sur les influences anglaises qui informèrent son travail : empirisme

de John Locke et d'Isaac Newton, théâtre de Shakespeare tel qu'il fut revisité par l'acteur David Garrick, roman « moderne » de Daniel Defoe ou Henry Fielding, art populaire des foires ou des *ballad operas* comme *L'opéra du gueux* de John Gay, etc.

Dans sa première partie, l'ouvrage de R. Simon pousse délibérément le balancier très loin de l'autre côté de la Manche pour souligner, presque *a contrario*, la part primordiale de l'influence française sur la scène artistique londonienne, avant de relire, dans la seconde partie, la façon dont cette « marque » de la France a participé aux rapports que Hogarth entretint avec ses contemporains artistes et écrivains engagés dans une réflexion esthétique et nationale analogue. Ainsi, la première partie offre toute une série d'essais entrecroisés sur ce que R. Simon appelle les « French connections » de Hogarth : Antoine Watteau, Voltaire, mais aussi Jean-Baptiste Siméon Chardin, Charles Coppel, Maurice Quentin de La Tour, Jean-Baptiste Van Loo, l'Académie des beaux-arts à Paris, les écrits théoriques (Charles Le Brun, Roger de Piles, etc.). La seconde partie propose ensuite de revisiter les relations de Hogarth à ses contemporains (Alexander Pope et la satire augustéenne, Georg Friedrich Haendel, Fielding, Gay, Garrick, pour ne citer que les plus connus) à la lumière de ces influences françaises avérées ou conjecturales.

D'un bout à l'autre du livre, R. Simon propose des analyses très fouillées d'un grand nombre d'œuvres, des plus connues (les grandes séries du *Rake's Progress* ou de *Marriage à-la-Mode*) aux plus délaissées par la critique, en particulier la peinture religieuse, analyses qui ont toujours pour objet (sinon pour effet) de donner de l'épaisseur empirique aux hypothèses parfois hardies.

Pour autant, aussi rigoureux soit-il – et R. Simon est assurément l'un des plus fins connaisseurs de l'art des Lumières –, le plan proposé n'est pas toujours très clair, et l'abondance des détails et des recherches d'archives nuit parfois à la lisibilité du propos ou à la force des conclusions. Inévitablement, en se plaçant sur le périlleux terrain des influences, l'auteur tantôt convainc (la dette envers Chardin est très éclairante, celle envers Watteau et son

univers théâtralisé remarquablement établie), tantôt laisse perplexe (certains rapprochements d'œuvres, comme le tableau de Hogarth illustrant *La Tempête* de Shakespeare et le *Diane et Actéon* de Louis Galloche). L'ouvrage est remarquablement et généreusement illustré, on regrettera seulement qu'il ait été si mal relu, notamment pour les textes en français.

Le reproche majeur que l'on pourra faire à R. Simon est peut-être d'avoir trop voulu plaider sa cause. En insistant avec autant de détails sur l'importance de la dette française contractée par l'art anglais à sa naissance, il ne souligne pas suffisamment l'influence du contexte intellectuel spécifiquement anglais (celui de Locke, de Newton, d'Addison) au sein duquel l'œuvre de Hogarth a vu le jour, comme a pu le faire David Bindman dans l'ouvrage qu'il consacra à l'artiste à l'occasion du tricentenaire de sa naissance<sup>2</sup>. Mais ce déséquilibre est aussi ce qui fait la force et l'originalité de l'ouvrage de R. Simon. Par la minutie de sa recherche et la qualité de ses analyses, par son excellente connaissance des milieux artistiques anglais et français de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, il parvient à désenclaver et à mettre en conversation deux histoires de l'art qui ont trop souvent tendance à s'ignorer.

FRÉDÉRIC OGÉE

1 - Frederick ANTAL, *Hogarth and his place in European art*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1962.

2 - David BINDMAN, *Hogarth and his times: Serious comedy*, Londres, British Museum Press, 1997.

### **Olga Medvedkova**

*Jean-Baptiste Alexandre Le Blond architecte, 1679-1719. De Paris à Saint-Pétersbourg*  
Paris, Alain Baudry, 2007, 359 p.

Essentiellement connu pour ses réalisations architecturales à Saint-Pétersbourg, Jean-Baptiste Le Blond est aussi l'auteur d'une importante œuvre théorique commencée à Paris et marquée par une conception moderne de l'architecture considérée comme science expérimentale. Le riche héritage théorique et architectural de Le Blond est ainsi longtemps

resté partagé entre deux traditions historiographiques nationales qui ont peu dialogué en raison de la longue fermeture des archives russes aux étrangers. La grande force de cette biographie est d'avoir su « adopter une sorte de 'double vision' de Paris sur Saint-Pétersbourg et de Saint-Pétersbourg sur Paris » (p. 23). Ce faisant, Olga Medvedkova interroge la constitution des savoirs architecturaux en France au prisme de l'histoire culturelle et revisite l'idée classique et convenue de l'influence française en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle en utilisant, toujours avec prudence, les apports de l'histoire des transferts culturels.

La première partie est consacrée à la période parisienne de l'architecte. Le Blond naît dans le milieu des graveurs et marchands d'estampes de la rue Saint-Jacques, souvent animé par de véritables dynasties familiales. Il se forme au dessin d'architecture et d'ornement dans la boutique de son père. Mais Le Blond intervient également dans le champ théorique de l'architecture à un moment où celui-ci est en complète reconfiguration, à la suite de la création de l'Académie royale en 1671. L'auteur livre alors un rapide mais intéressant état de la querelle entre les Anciens, emmenés par François Blondel, et les Modernes, qui défendent l'importance de la médecine et de la physique dans les savoirs architecturaux. L'important traité théorique de Le Blond, « véritable manifeste des Modernes » (p. 53) écrit en 1706, est au cœur de l'analyse. Conservé à l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg, ce projet très original quoique inachevé fonde la science de l'architecture sur la perspective et surtout sur l'optique. Inspiré par la *Dioptrique* et le *Discours de la méthode* de Descartes, Le Blond présente l'architecture comme une science moderne et méthodique, fondée sur une perspective simplifiée et sécularisée. La métaphore poétique de l'œil ailé de Leon Battista Alberti est abandonnée au profit d'une rigoureuse description anatomique de l'œil humain, comme en témoignent les très belles planches de dessins qui ornent le traité.

Si on regrette l'absence de précision sur les circonstances dans lesquels ce traité a été rédigé – s'agit-il d'une commande ? –, on mesure son importance dans la suite des choix théoriques et architecturaux de Le Blond.

Écrit en 1709 avec Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage* confirme l'ambition savante de l'architecte. Le jardinage y est codifié à la manière d'un art libéral. L'esthétique du jardin, marquée par la variété, la convenance, l'harmonie et la symétrie, est inspirée de la géométrie moderne ; la simplicité des formes et la diversité des points de vue sont adaptées à la physiologie humaine. En 1710, sa réédition augmentée du *Cours d'architecture* d'Augustin-Charles d'Aviler confirme l'importance accordée à la commodité et à la simplicité des espaces et de la décoration : « la fabrique du corps humain était au centre de ses préoccupations » (p. 108). La distribution intérieure est codifiée et annonce une structuration des maisons particulières en appartements, déjà analysée par Norbert Elias.

La fécondité théorique de Le Blond, bien soulignée par l'auteur, correspond à la naissance d'une réflexion sur l'art dans le milieu des praticiens, avant l'érosion de l'autorité des artistes devant l'émergence des critiques d'art. L'ambition savante des écrits de l'architecte rappelle ainsi les premières conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui témoignent de « l'effort sans précédent que des artistes ont accompli pour réfléchir à la pratique de leur art et en dégager les finalités et les principes. Mais si l'on peut y voir à l'œuvre l'effectivité d'une réflexion sur l'art, c'est-à-dire d'une activité théorique, celle-ci n'a pas la forme systématique de ce que l'on appelle aujourd'hui une théorie<sup>1</sup>. » Cette réflexion sur l'art, longtemps méprisée car pré-kantienne, émerge donc comme un savoir pratique et théorique dans le milieu des peintres, mais aussi des architectes.

La seconde partie est consacrée au rôle de Le Blond dans la conception de Saint-Pétersbourg entre 1716 et 1718. Au-delà des aspects seulement biographiques, la période pétersbourgeoise de l'architecte permet de poser en termes nouveaux la question du transfert d'une culture architecturale occidentale en Russie et d'interroger l'existence même de ce qu'on appelle commodément l'« Europe des Lumières ».

C'est l'occasion pour l'auteur de faire le point sur les représentations de Pierre le

Grand en architecte, qui s'inscrivent à la confluence de la tradition occidentale du prince bâtisseur et de la tradition orthodoxe du patriarche. La passion bien connue du tsar pour l'architecture se nourrit d'un important mouvement de traduction et de transfert des ouvrages européens d'architecture. La bibliothèque personnelle du tsar, conservée à l'Académie des sciences, est riche de livres d'architecture civile, militaire et navale provenant de l'Europe toute entière, avec une prédilection pour la France, l'Italie et la Hollande. Une traduction de Vignole, théoricien des cinq ordres architecturaux, est entreprise sur ordre du tsar en 1709 : elle va même jusqu'à « russifier » son texte puisque, dans cette édition, « les armes du cardinal Alessandro Farnese [sont remplacées] par l'aigle bicéphale russe décoré par la croix de Saint-André » (p. 143). Mais la mobilité des hommes est sans doute une des clefs de l'europanisation de Saint-Pétersbourg, comme le révèle l'analyse des stratégies déployées par le tsar et ses agents dépêchés à travers l'Europe pour attirer artistes et artisans dans sa nouvelle capitale, où s'ouvre un immense marché pour eux. La correspondance diplomatique montre que ce transfert de compétences et de savoirs ne va pas de soi, puisqu'interviennent tour à tour le ministre des Affaires étrangères, le Premier architecte et l'envoyé du roi à Saint-Pétersbourg. Artistes et artisans sont d'abord recrutés par contrat, car Saint-Pétersbourg continue de faire peur : celui de Le Blond, engagé pour cinq ans, lui alloue opportunément une pension de 5 000 roubles à un moment où celui-ci est dépourvu de protection importante à Paris. Au total, vingt-quatre artisans parisiens issus de différents métiers du bâtiment sont ainsi engagés.

La suite est sans doute au cœur du livre car, à Saint-Pétersbourg, « les architectes européens, invités par Pierre, importaient, quant à eux, chacun sa propre vision nationale de l'européanité et de la 'modernité' » (p. 170). Les conflits de Le Blond avec Carlo Bartolomeo Rastrelli ou Andreas Schlüter révèlent des conceptions divergentes du modèle culturel européen et une concurrence sur la définition d'un paradigme de la modernité en architecture. Dans les années 1710, personne n'a le

monopole de l'européanité et Le Blond aura bien du mal à imposer sa propre conception nationale de l'architecture. Face à l'absence de toute organisation professionnelle du travail architectural en Russie, Le Blond défend un modèle français de l'expertise et un savoir-faire fondé sur l'administration spécifique des Bâtiments du roi, une organisation rationnelle des métiers et une division du travail entre les ouvriers. Le Blond s'oppose à Alexandre Menchikov, premier gouverneur de la ville, lorsqu'il réclame une autonomie et la reconnaissance de son travail ; un employé français est mis aux chaînes lorsqu'il demande son salaire... Au-delà d'un contexte sociopolitique encore peu favorable à ces opérations de transfert culturel, le décalage technologique met Le Blond face à des difficultés insurmontables, comme en témoigne par exemple l'usage traditionnel du bois plutôt que de la pierre. C'est toute l'organisation matérielle du chantier qui résiste aux beaux plans dessinés par l'architecte français. Finalement, les réalisations de Le Blond à Saint-Pétersbourg sont rares : il dresse des plans pour des maisons particulières sur l'île Vassilievski et participe au projet de Peterhof. Pourtant, encore une fois, la réalisation finale révèle le décalage entre les réalisations de Le Blond et les attentes du tsar : dessiné par Pierre le Grand, le parc de Peterhof témoigne d'un programme idéologique soigné, qui célèbre la grandeur de la Russie à grands renforts de références mythologiques et bibliques. Or, si Le Blond s'est inspiré des promenades de Versailles et de Marly, en vrai « Moderne », il s'est débarrassé de ce type d'iconographie au profit des principes de commodité et de plaisir.

Comme le montrent les tensions occasionnées par le séjour de Le Blond, dans les années 1710, l'acculturation de la Russie à l'Europe n'est pas un phénomène consensuel ; elle se heurte à des tensions et à des résistances sociopolitiques et culturelles. D'autre part, l'européanité, disputée entre Français, Italiens, Hollandais et Allemands, n'est pas une valeur uniforme, mais fait l'objet de conflits. La magnificence des obsèques de Le Blond, célébrées en présence du tsar qui ouvre le cortège, masque pourtant ces tensions au profit d'une représentation éclatante de l'europanisation

de la Russie et du prestige du modèle culturel français, qui s'exprimera ensuite dans la seconde moitié du siècle, sous Catherine II.

CHARLOTTE GUICHARD

1 - Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. 1, Les conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681*, Paris, ENSB-A, 2006, p. 36.

### Joachim Rees

*Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765)*  
Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2006, 570 p.

Le comte de Caylus occupe une place à part dans l'histoire des arts visuels. De nombreuses biographies lui ont déjà été consacrées, qui n'ont pas, semble-t-il, épuisé la fascination pour ce personnage : tour à tour antiquaire, archéologue, artiste, connaisseur, homme de lettres, historien de l'art, mécène, moraliste et polygraphe, l'homme échappe aux disciplines et aux nomenclatures. À l'écart des biographies récentes focalisées sur certaines facettes des activités de Caylus<sup>1</sup>, l'originalité du livre de Joachim Rees est de les saisir dans leur ensemble et de les rapporter à une « culture de l'amateur » au XVIII<sup>e</sup> siècle. De manière astucieuse, Caylus est présenté comme un « Janus historiographique », tout à la fois héritier d'une culture encyclopédique et pionnier de la spécialisation des savoirs, en particulier de l'art et de l'archéologie. Le paradigme de la transition éclaire toute la trajectoire de Caylus, tourné simultanément vers la création artistique contemporaine à Paris et vers l'art des Anciens, partagé entre l'idéal classique du Grand Siècle et l'art de la Régence. Dans cette perspective, l'auteur est également soucieux d'expliquer la manière dont Caylus, dans un contexte de fragilisation de l'ethos nobiliaire, s'efforce de s'inventer un rôle social dans les mondes de l'art, à l'encontre des attentes liées à son rang (*Rollenerwartungen*). Cette seconde approche, en termes de rôles sociaux, est présente dans tout l'ouvrage : on voit mal cepen-

dant ses fondements méthodologiques, entre emprunts sociologiques et littéraires, ce qui conduit à brouiller parfois la lecture d'un livre dont l'approche toujours érudite et originale éclaire de nouvelle manière une époque clef dans l'histoire des arts.

L'auteur s'intéresse d'abord aux différents voyages de formation de Caylus entre 1714 et 1723. Le voyage a un rôle fondateur pour l'amateur car il marque une première émancipation du regard à l'égard des préjugés culturels et le développement d'un mode empirique d'observation, qui joueront un rôle crucial dans ses activités futures d'antiquaire et d'historien de l'art. Privé de la compréhension immédiate par la langue et l'écrit, le voyageur est renvoyé à une expérience empirique « muette » et doit affiner son *instrumentarium* de la description à travers une vision comparée. Ces analyses montrent bien le rôle du voyage dans l'apprentissage du regard et dans la mise au point d'un protocole de transcription des observations. Elles rappellent les voyages des savants et ouvrent la voie à un portrait de l'historien de l'art en naturaliste. Au-delà de ce constat général, les expériences du voyage sont diverses mais jouent un rôle initiatique. Le séjour en Italie du Nord et la formation artistique quasi professionnelle de Caylus à l'Académie de France à Rome vont nourrir ses réflexions esthétiques. La déception du voyage dans le monde ottoman liée au décalage entre la réalité des sites et la puissance évocatrice des textes des Anciens expliquera son intérêt pour l'iconographie d'Homère. Enfin, ses voyages à Londres lui font découvrir – à la manière de Voltaire – la philosophie moderne, la tolérance religieuse et la monarchie libérale : si on s'éloigne quelque peu des considérations initiales de J. Rees sur l'amateur, celui-ci nous donne aussi à lire des pages intéressantes sur l'esprit français au regard de l'anglomanie dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans un deuxième chapitre, l'auteur montre la difficulté de situer précisément l'image du rôle de l'amateur (*Rollenbild des Amateurs*). Si la *Vie d'Antoine Watteau* par Caylus, dont l'aspect autobiographique est mis au jour, permet à l'amateur de se présenter comme un artiste, il insiste aussi sur son privilège, celui de pouvoir parler la « langue de



l'art», langue critique faite de conseil et de jugement, qu'il oppose au silence de l'artiste, incapable de se prononcer sur son art. Ensuite, J. Rees livre une étude iconographique de deux portraits du comte de Caylus, dans lesquels il propose de lire deux représentations de l'amateur, l'une en figure fictionnelle inventée par Antoine Watteau et une autre dans un portrait historié de Charles-Antoine Coypel, qui mettrait en évidence la critique, politique et religieuse de Caylus à l'encontre du gouvernement du cardinal Fleury. Ces longs commentaires éclairent sans doute les rapports de Caylus avec les cénacles artistiques et littéraires de son temps, mais on y perd également de vue ce qui caractériserait spécifiquement une figure de l'amateur.

Heureusement, les analyses sur la culture du dessin, entre plaisir et utilité, entre théorie et pratique, nous ramènent au cœur de la démonstration de l'auteur. J. Rees s'interroge en effet sur les usages des arts graphiques chez le comte de Caylus. Son œuvre gravé considérable, qui compte plus de trois mille gravures, consiste essentiellement en la reproduction de dessins, et non pas de tableaux. Avec le *Recueil Crozat* auquel il participe, et dont Francis Haskell a montré l'importance pour l'invention du livre d'art, le dessin entre dans l'ère de la reproduction technique. Paradoxalement, cette reproduction montre la valeur nouvelle du dessin, promu au plein statut d'œuvre d'art, refuge de la liberté et du génie de l'artiste. Le fac-similé aiguise la conscience d'une différence entre l'original et la copie. Il participe plus largement à une « culture du manuscrit » et à une fascination de la main et de l'autographie, dont il trouve un très bel emblème dans une gravure au trait de Caylus reproduisant un dessin de Michel-Ange qui représente une main en dessinant une autre. Riche de fortes analyses, ce stimulant chapitre ouvre la voie à une anthropologie culturelle du dessin au XVIII<sup>e</sup> siècle et se présente comme une contribution à une histoire des *media* dans l'histoire de l'art (« Mediengeschichte kunst-historischer Verfahren »). Il s'inscrit pleinement dans le renouvellement actuel d'une histoire du *connoisseurship*, fondée sur une étude socio-historique des acteurs, des pratiques et des supports, textuels et visuels, plu-

tôt que sur une histoire intellectuelle des idées et des textes critiques<sup>2</sup>.

Avec le sculpteur Edme Bouchardon, J. Rees complète la trilogie des relations de Caylus avec les artistes de son temps. Après Watteau et Coypel, Bouchardon est l'occasion pour l'auteur d'étudier le rôle de l'amateur dans la promotion d'une réputation artistique. Surtout, Bouchardon serait la clef pour comprendre l'intérêt apparemment paradoxal de Caylus pour le genre poissard et la simplicité de l'antique. On suit moins l'auteur lorsqu'il explique cet intérêt en comparant l'amateur à un observateur étranger au peuple parisien comme au « pays éloigné de l'Antiquité ». Ce retour au paradigme du voyage nous ramène à une définition moins convaincante de l'amateur défini dans une quête personnelle souvent contraire aux conventions sociales.

La fin du livre éclaire l'action institutionnelle de Caylus à l'Académie des inscriptions et belles-lettres et à l'Académie royale de peinture et de sculpture, à travers les différents prix institués par l'amateur : prix d'expression, d'ostéologie et de perspective, etc. Leur impact sur la pratique et la théorie artistiques (définition de l'expression des passions, importance du modèle d'après nature) montrent le rôle de l'amateur dans l'enseignement académique des arts. En réinscrivant l'Académie royale de peinture dans l'ensemble du système académique, l'auteur met en valeur la circulation des modèles académiques : cela donne des pages intéressantes sur une histoire culturelle du concours académique mis en rapport avec un renouveau de la culture de l'émulation propre aux Anciens.

En dépit d'une bibliographie souvent ancienne, le livre s'impose donc comme une biographie de référence sur Caylus. Il met en valeur la diversité des supports (textes, images, objets) et des genres de textes (récit de voyage, littérature de fiction, textes savants, correspondance) caractéristiques de l'amateur. L'œuvre littéraire de Caylus, jusqu'alors considérée comme simple divertissement, est traitée comme une production savante, et rapportée à sa conception de l'art et de l'Antiquité. On regrette cependant qu'au terme du livre, ces pratiques multiformes renvoient

davantage à une idiosyncrasie qu'à un modèle social et politique de l'amateur. Mais sans doute le genre de la biographie permettait-il mal de résoudre ce moment historique d'un dilemme dans l'histoire des savoirs, partagée entre spécialisation des disciplines et héritage d'une culture universelle.

CHARLOTTE GUICHARD

1 - Irène AGHION (dir.), *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Paris, INHA, 2002; Nicholas CRONK et Kris PEETERS (éd.), *Le comte de Caylus, les arts et les lettres*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

2 - Les travaux de Carol GIBSON-WOOD illustrent bien l'évolution de cette tradition : *Studies in the theory of connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York, Garland, 1988, et *Jonathan Richardson: Art theorist of the English Enlightenment*, New Haven, Yale University Press, 2000. Voir aussi Jaynie ANDERSON, *Collecting connoisseurship and the art market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli's letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*, Venise, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1999.

### Sékolène Le Men

*Courbet*

Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, 399 p.

Depuis les biographies de Georges Riat ou Charles Léger, suivies du catalogue raisonné de l'œuvre établi par Robert Fernier, Gustave Courbet (1819-1877) n'avait pas fait l'objet d'une nouvelle monographie d'ampleur qui parvienne à scruter simultanément la vie et l'œuvre de l'artiste, alors que s'étaient multipliées les études plus fragmentaires, portant sur des périodes ou des questions essentielles mais très circonscrites. Il faut dire que le catalogue de la rétrospective organisée successivement à Paris et à Londres en 1977-1978, par Alan Bowness et Hélène Toussaint, avait stimulé les approches inédites et les relectures ambitieuses, parfois au risque de ce qui fut dénoncé comme une surinterprétation. En particulier autour du tableau-manifeste *L'atelier du peintre* (1855), l'ouvrage avait tenté la synthèse entre les connaissances de l'historiographie traditionnelle française et les résultats

des travaux anglo-saxons qui, depuis les années 1960, avaient contribué à profondément renouveler les interprétations de l'œuvre de Courbet – de Linda Nochlin à Timothy Clark. Durant les décennies 1980-1990, la recherche sur Courbet fut surtout produite hors de France : en Allemagne par Klaus Herding, et aux États-Unis avec les essais de James Rubin ou Michael Fried, l'exposition *Courbet reconsidered* ou l'édition de la *Correspondance* de l'artiste<sup>1</sup>. Ce n'est donc pas le moindre des mérites de Sékolène Le Men d'avoir repris le volumineux « dossier Courbet », enrichi de nombreuses découvertes, datations des œuvres ou rectifications documentaires, et de l'avoir ouvert jusqu' dans la complexité d'interprétations parfois violemment contradictoires.

L'ouvrage de S. Le Men reprend un découpage devenu classique depuis la biographie fondatrice de G. Riat – jeunesse et formation, scandales et succès, gloire et déclin –, qui organise l'existence de Courbet et structure la reconnaissance de sa peinture autour de quelques axes forts : ses origines franco-comtoises, ses années de bohème pré- et post-quarante-huitardes, son adhésion au réalisme, son opposition institutionnelle au Second Empire doublée d'une stratégie de promotion commerciale, son engagement politique dans la Commune de 1871 et ses années d'exil controversées en Suisse. Dans le même temps, S. Le Men s'emploie à s'émanciper de cette grille de lecture en proposant autant d'approches qui défient la chronologie, par lesquelles elle montre l'effet durable des recherches, des trouvailles et des motifs de Courbet, parfois tout au long de trois décennies : le thème de « la grand route », par exemple, ou la figure polysémique du nu féminin. La qualité majeure de cette monographie documentée avec exigence et écrite dans une langue alerte réside dans le postulat très baudelairien (« J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans », revendiquait le poète) du rapport de Courbet aux images, au sens le plus large – à ce que Philippe Hamon a appelé l'« imagerie »<sup>2</sup> : peintures de tous les genres qu'il pratique et combine sans s'interdire des excursions dans la gravure et la sculpture, mais aussi illustrations, caricatures, estampes populaires, photographies... qu'il voit, commente et

collectionne. Celui qui prétendit toujours n'avoir pas eu d'autre maître que la nature et son sentiment reçut à l'évidence dans cette pratique buissonnière que le XIX<sup>e</sup> siècle friand d'images lui offrit une bonne part de sa formation non académique.

S. Le Men s'interroge sur la part de complexité et d'interprétation que Courbet aurait lui-même instaurée, en toute conscience, à l'intérieur de son œuvre nourrie de peinture ancienne ou récente, et pétrie dans le même temps de cultures populaires et de littérature, de musique et d'histoire, ou de sciences naturelles, en particulier de géologie. Certaines de ces sources avaient déjà fait l'objet d'hypothèses, notamment par Meyer Schapiro<sup>3</sup> ou L. Nochlin à propos des images dites d'Épinal, et S. Le Men les rappelle avec justesse. Mais elle les enrichit surtout de propositions nouvelles qui font de Courbet un homme de son siècle, confronté à la démocratisation des arts, à la multiplication et à la massification des images, et à la dissolution des hiérarchies entre les objets, dont il tire bénéfice pour son art. Lecteur et imitateur des *Voyages en zigzags* de Rodolphe Toepffer, dont il semble avoir lu les *Réflexions et menus plaisirs d'un peintre genevois*, pasticheur des maîtres de la tradition flamande, connaisseur des illustrateurs romantiques, amateur de pantomimes et de jeux d'images de toutes sortes, il mêle des références à Rembrandt et Tony Johannot, des emprunts à Grandville, Daumier ou aux frères Le Nain, parvenant à des tableaux qui peuvent s'apparenter à des devinettes ou à des hiéroglyphes, où se dissimulent des échos visuels, des travestissements, des images dans l'image, des citations équivoques, des natures anthropomorphes. De la sorte, Courbet malmène sans relâche la codification des genres picturaux et trouble un peu plus l'incertitude sémantique du réalisme, posé comme « un art essentiellement concret », « une langue toute physique », ne pouvant « consister que dans la représentation des choses réelles et existantes ».

En ce sens, S. Le Men considère principalement l'art de Courbet comme « une autobiographie entreprise par la peinture sur le grand chemin de la vie ». Au-delà du personnage égocentrique et narcissique que Courbet s'est rapidement construit, par-delà le faux

paysan et le vrai stratège suspecté de charlatanisme que la critique a longtemps décrié, l'auteur montre un artiste errant dans un monde labyrinthique de signes – et d'images, qu'il tente de recenser, décrypter et apprivoiser. Simultanément, Courbet fait de sa propre vie, de ses origines sociales et géographiques, de son statut et de ses humeurs, le matériau de son œuvre peinte comme il pourrait écrire son autobiographie, en articulant ses « portraits de l'artiste » tels les chapitres d'un *Bildungsroman*, en reprenant et modifiant ses tableaux à l'instar de brouillons transitoires, en construisant ses œuvres tels des rébus...

« J'ai étudié en dehors de tout esprit de système [...]. J'ai voulu simplement puiser dans l'entière connaissance [...] le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. [...] Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but », exposait le peintre en 1855. Au fil de pages toujours stimulantes et parfois même déroutantes, S. Le Men donne un nouveau souffle à ces lignes fameuses du « manifeste du réalisme ». Elle contribue, du même coup, à tempérer la figure du grand singulier que les premiers historiographes de Courbet avaient érigée pour obtenir la réhabilitation de l'ancien paria de la peinture et dont la mémoire a pu être jalousement préservée jusque dans une veine régionaliste douteuse. Bien au-delà de sa Franche-Comté natale, Courbet fut pleinement un artiste de son temps, dialoguant avec la tradition et l'art vivant, dont l'héritage fut reçu par des artistes majeurs des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : Manet, Cézanne ou Pissarro ; Picasso, Matisse ou Magritte. C'est cette place, complexe et encombrante, que sa biographe lui restitue, avec rigueur et efficacité.

BERTRAND TILLIER

1 - Sarah FAUNCE et Linda NOCHLIN, *Courbet reconsidered*, Brooklyn, Brooklyn Museum, 1988 ; *Correspondance de Courbet*, éd. par Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996.

2 - Philippe HAMON, *Imageries, littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, [2001] 2007.

3 - Meyer SCHAPIRO, « Courbet and popular imagery: An essay on realism and naïveté » [1940-1941], in *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1990, p. 273-328.

### **Richard Wittman**

*Architecture, print culture, and the public sphere in eighteenth-century France*

New York, Routledge, 2007, 290 p.

Le point de départ de la réflexion de Richard Wittman est à chercher chez David Summers, dans l'opposition que ce dernier a récemment construite entre l'espace réel et l'espace virtuel<sup>1</sup>. Ce livre montre en effet comment l'architecture, art de l'espace réel par excellence, s'inscrit à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'espace virtuel, lorsque les pages d'un livre remplacent l'inscription du monument dans le tissu urbain. La démonstration s'appuie sur le constat d'une multiplication des publications architecturales : de 1754 à 1760, le nombre de titres consacrés à des objets d'architecture double par rapport aux huit années précédentes, tout en gagnant en variété de points de vue. Au terme du processus, la publicité de l'architecture s'incarne dans un partage d'expériences qui ne dépendent plus d'un espace et d'un temps réels.

L'entrée de l'architecture dans l'espace public de l'information repose sur l'Académie d'architecture fondée sous Louis XIV en 1671, qui s'emploie à promouvoir la tradition classique auprès des architectes et des élites en général. L'Académie enseigne la théorie, diffuse une production didactique pour néophytes, transmet des modèles et des registres d'expertises, établit les normes du goût. En province notamment, l'intérêt des amateurs passe peu à peu des bâtiments locaux aux édifices plus prestigieux de la capitale – tenus pour davantage représentatifs d'une architecture nationale. En 1709, un certain Jean Pagès, picard polygraphe à ses heures, met en scène le dialogue d'un Amiénois, Philambien, et de son visiteur parisien, Pariphile, à propos de la cathédrale. Dans ce dialogue resté manuscrit jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, et restitué ici exemplairement, R. Wittman lit le partage entre, d'une part, le sentiment local et la tradition dévote

d'une communauté et, d'autre part, les perspectives esthétisantes de la nouvelle culture architecturale livresque. Mais J. Pagès lui-même apparaît comme un auteur partagé, incapable de choisir la « bonne » option, tant il participe des deux mondes. Ainsi le spectateur doit-il désormais juger des monuments à la fois d'après leur configuration *in situ* et d'après les normes des livres.

À travers la multiplication des publications et des disputes journalistiques au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle se joue le passage d'une architecture chasse gardée des professionnels à une architecture partie prenante d'une sphère publique. L'appel à la vérité, chez les lecteurs et chez les spectateurs, vaut expérimentation critique des constructions à venir. Deux grands projets concentrent à cet égard les énergies : la dispute autour du Louvre, à restaurer sinon à terminer depuis son abandon pour Versailles, et celle qui entoure l'aménagement de la place Louis XV, vers 1748-1749. Dans la prolifération des opuscules et des contre-projets spontanés se joue l'entrée de l'architecture dans l'espace public, qu'on peut mesurer aussi à l'abondance du savoir technique mobilisé dans ces polémiques – les diagnostics contradictoires portés sur la solidité de l'église Sainte-Geneviève en demeurent le premier témoignage. La modernité architecturale, entendue comme son devenir virtuel dans l'espace de l'imprimé et de l'image, dépend ici d'une sphère publique émergente, formée de personnes privées mises en relation les unes avec les autres grâce à la circulation de l'information.

Davantage qu'une histoire des publications d'architecture, ou qu'un tableau des théories savantes, R. Wittman offre ici une analyse de la communication architecturale, de son efficacité et de ses limites, de ses angoisses aussi. Car le ressort de cette stratégie de l'information tient à la conviction d'une faiblesse irrémédiable de l'architecture par rapport au langage, parlé ou écrit. L'une de ses traductions spectaculaires est la prosopopée de bâtiments, présentés dans les nouveaux discours d'architecture comme autant de personnages, sinon d'acteurs sur une scène. De *l'Architecture des églises anciennes et nouvelles* (1733), qui fait parler les façades de Saint-Pierre de Rome, de Saint-Paul de Londres et

de la cathédrale de Reims, jusqu'au pamphlet d'Étienne La Font de Saint-Yenne, *L'ombre du Grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris* (1749), qui personnifie le Louvre, l'architecture s'incarne en une succession de porte-parole. Or, pour beaucoup de théoriciens de « l'architecture d'histoire », mettre des mots sur des monuments est une preuve pathétique de la décadence des Modernes, incapables de maintenir cet art au rang de poème symbolique qu'il occupait jadis. Jean-Louis Viel de Saint-Maux dans des *Lettres sur l'architecture des Anciens et celle des Modernes* (1787), nourries des méditations d'Antoine Court de Gébelin sur le primitif, reconnaît ainsi dans la Renaissance et l'invention de l'imprimerie le début de l'infirmité architecturale.

Les monuments de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dont traitent « l'instrument périodique » et les réflexions administratives paraissent tendre à la fragilité de représentations de papier, à l'image de cette éphémère pyramide de neige érigée en 1784, et couverte d'inscriptions à la gloire de Louis XVI, dont se fait l'écho le *Journal de Paris*. Sous la Révolution, la quête exacerbée d'une architecture parlante, entendue comme celle où, pour citer Léon Dufourny en l'an II, « les murs doivent parler », témoigne à la fois d'un recours généralisé à l'inscription pour assurer la lisibilité du programme et d'une quête de stabilité qui croit trouver dans la matérialité du monument sa garantie. La conclusion de R. Wittman semble arguer d'un lien entre la dématérialisation de l'architecture et le nouvel idéal d'homogénéité et d'unité – comme si l'attention s'était pour finir radicalement déplacée des bâtiments à leurs représentations, en particulier festives. Au terme de son parcours, ce livre bref, dense et précis, peut se lire comme un excellent manuel d'histoire sociale et culturelle de l'architecture française du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cette étude de la circulation de l'imprimé, porteur de théories et d'interventions architecturales, mobilisé dans les affaires célèbres du temps, croise nombre de réflexions historiographiques. Elle envisage d'abord, à l'image de bien des *material studies*, ou de l'archéologie théorique, le devenir de la matérialité des « choses » lorsque celle-ci s'efface dans le public au profit de leurs représentations média-

tisées, au sein d'une expérience collective désincarnée. En cela, la démarche confronte l'espace public habermassien à l'espace urbain – une démarche jusque-là peu tentée, même si la fabrique de l'urbain est la partie la plus faible de l'enquête, dans ses aspects de construction technique, juridique et professionnelle, comme dans l'élaboration d'aménités. Ensuite, l'ouvrage se nourrit de la tension qu'il décrit entre l'espace abstrait de la culture architecturale, ce monde virtuel de bâtiments reproduits par l'image, et l'exigence d'habiter, voire sa revendication militante, fût-ce à travers les disputes post-modernes sur le nomadisme et les non-lieux. R. Wittman entend en effet trouver au XVIII<sup>e</sup> siècle les origines tant de l'anxiété des politiques devant les programmes d'architecture à construire que de la délectation du public pour l'architecture de papier.

DOMINIQUE POULOT

1 - David SUMMERS, *Real spaces: World art history and the rise of Western modernism*, New York, Phaidon Press, 2003.

### Michèle Sajous D'Oria

*Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières, 1748-1807*  
Paris, CNRS Éditions, 2007, 277 p.

Spécialiste de l'architecture théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, Michèle Sajous d'Oria dans cet ouvrage nous fait pénétrer à l'intérieur même des salles de spectacles. Si elle mobilise un vaste corpus de sources, des documents d'archives jusqu'au roman, dominant toutefois nettement les traités d'architecture d'une part, signés Charles-Nicolas Cochin, Pierre Patte, Étienne-Louis Boullée ou encore Claude-Nicolas Ledoux, les périodiques d'autre part, généralistes ou spécialisés, qui rendent compte des nouveaux aménagements. La régulière confrontation entre ces deux types de documents, prescriptif d'un côté, descriptif de l'autre, fait apparaître le décalage entre les théories élaborées par les architectes des Lumières et les réalisations effectives. Du coup, contre l'idée d'une mutation brusque et

linéaire qui aurait abouti à la nette séparation entre la salle et la scène, qu'on trouve notamment au fondement de l'ouvrage de Paul Friedland<sup>2</sup>, M. Sajous d'Oria met en valeur le poids des héritages et la force des habitudes, pointant du doigt la contradiction entre cette séparation et ce qu'elle appelle une « vision communautaire de la salle ».

Le livre est divisé en quatre chapitres. Le premier présente la situation à l'orée des années 1750, au moment du cri d'indignation poussé par Voltaire dans la préface de *Sémiramis* (1748) contre l'état des salles françaises, vétustes et à la forme rectangulaire mal adaptée (due au fait qu'elles avaient souvent été aménagées dans d'anciens jeux de paume), qu'il oppose aux salles italiennes. C'est de fait en Italie que l'Académie d'architecture envoie Jacques-Germain Soufflot et Cochin l'année suivante dans le but explicite d'y étudier les théâtres. Aux modèles modernes s'ajoutent les modèles antiques, directement *via* les fouilles d'Herculanum, indirectement surtout *via* le théâtre olympique de Vicence dû à Andrea Palladio. Le théâtre de Lyon construit par Soufflot à son retour d'Italie, inspiré de celui de Turin mais où il introduit des innovations décisives, notamment le remplacement des loges à la verticale par des balcons étagés en retrait, constitue le premier jalon du renouveau de la construction théâtrale en France.

Le deuxième chapitre est consacré à la salle proprement dite, à sa forme, à sa décoration, ainsi qu'aux débats portant sur la manière dont le public devait y être placé. Le parterre, traditionnellement debout, finit par être assis après une intense controverse dans les années 1780, tandis que l'existence de loges, déjà discrètement subvertie par Ledoux dans sa salle de Besançon par l'adoption de la forme amphithéâtrale (1784), est brutalement remise en cause pendant la Révolution. De manière significative, lorsqu'en l'an II Charles De Wailly est chargé de réaménager la salle de la Comédie-Française construite par lui quelque dix ans plus tôt et entre-temps devenue Théâtre du peuple (il s'agit de l'actuel Odéon), il n'a qu'à retirer les cloisons de séparation des loges, sans avoir à toucher à la structure même de l'édifice qui révèle ainsi sa nature égalitaire comme cachée.

Le troisième chapitre se tourne ensuite du côté de la scène, qu'il faut imaginer occupée par les spectateurs, et pas seulement par une petite poignée d'entre eux, mais jusqu'à 140, et même 220 lorsqu'ils étaient debout ! Leur expulsion en 1759 de la scène de la Comédie-Française constitue donc un tournant majeur, mais la pratique se maintient encore à l'occasion de représentations exceptionnelles et surtout dans les théâtres de province. De même, si la théorie condamne unanimement les loges d'avant-scène comme nuisant à l'effet d'encadrement du tableau scénique, c'est seulement le Théâtre des arts, achevé en 1793 par Victor Louis, qui les supprime, encore n'est-ce que provisoirement puisqu'elles semblent avoir été rétablies par la suite.

Enfin, le dernier chapitre se penche sur un aspect bien connu de la représentation théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir que le spectacle était autant dans la salle que sur scène, le public prêtant une attention parfois pour le moins distraite à cette dernière. Le théâtre est en effet lieu d'exhibition, où les femmes en général (et les courtisanes en particulier) viennent se montrer, lieu de distinction, où les pouvoirs locaux se disputent les loges les plus en vue, lieu de consécration, où les héros du jour sont acclamés.

Le point fort de l'ouvrage est incontestablement son iconographie : plus d'une centaine de gravures, d'aquarelles, de lavis, de tableaux, souvent en couleur, sont magnifiquement reproduits dans le corps même du texte et permettent à l'auteur d'illustrer efficacement son propos. On pense en particulier au passage qui donne son titre à l'ouvrage, où elle montre, preuves à l'appui, la prédominance du bleu dans la décoration de la salle, le rouge que nous associons spontanément au théâtre « à l'italienne » ne triomphant que plus tard, au XIX<sup>e</sup> siècle. En revanche, le parti pris de laisser parler les textes de l'époque, qui s'étaient en bloc parfois compacts au fil des pages, donne l'impression par moments d'une compilation de citations, au détriment de l'argumentation. L'idée d'un véritable modèle français d'organisation de la salle affleure au fil des pages mais n'est jamais formalisée et définie en tant que telle, alors même qu'elle eût pu fournir au propos un fil directeur qui fait un

peu défaut. De fait, l'observation et l'imitation des théâtres italiens vont de pair avec leur disqualification, qui porte notamment sur l'effet alvéolaire des loges superposées et cloisonnées. La critique de ces « cellules », de ces « cages », implique celle d'une sociabilité italienne fondée sur le secret et la confusion entre espace public et espace privé. Comme le dit M. Sajous d'Oria, pour les architectes français en Italie, « il ne s'agit pas seulement de décrire des théâtres, mais d'appréhender des mœurs » (p. 24). Mais dès lors, cette constatation devrait également s'imposer à l'historien, pour aller au-delà de la seule description des formes et des pratiques vers une histoire véritablement politique de l'architecture. C'est ainsi que l'analyse des traités révèle un véritable *leitmotiv*, à savoir la mise en valeur des femmes. Tout, depuis la forme de la salle jusqu'à la disposition des balcons en passant par l'éclairage, doit concourir à ce but. Et si le bleu domine, c'est parce qu'il est censé mettre en valeur leur teint. Le modèle architectural et décoratif de la salle est donc l'expression d'un modèle de société qui valorise une certaine forme de mixité sexuelle, qui serait spécifiquement française.

Dès lors, le travail de M. Sajous D'Oria peut servir de point de départ et de référence pour toute une série d'interrogations : peut-on penser le lien entre le théâtre comme lieu de sociabilité et le théâtre comme genre littéraire à l'aune de cette notion de modèle français ? Dans quelle mesure la patrimonialisation et la valorisation du répertoire classique notamment font-elles écho à la définition du modèle architectural ? Et dans quelle mesure ce modèle a-t-il été exporté et adapté en Europe (après tout le premier théâtre-monument « à la française » est l'œuvre du baron de Knobelsdorff à Berlin dès 1743) mais aussi dans les colonies et quelle fonction lui a été attribuée dans ces différents contextes<sup>3</sup> ?

RAHUL MARKOVITS

1 - Pierre FRANTZ et Michèle SAJOUS D'ORIA, *Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France, 1748-1807*, Paris, Paris bibliothèques, 1999.

2 - Paul FRIEDLAND, *Political actors: Representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.

3 - Sur la diffusion en Europe, voir Daniel RABREAU, « Le théâtre-temple ou la trilogie des espaces », in A. GADY et J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS (dir.), *De l'Esprit des villes. Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières, 1720-1770*, Versailles, Éd. Artlys, 2005, p. 185-195. Sur la diffusion dans les colonies, voir Bernard CAMIER et Laurent DUBOIS, « Voltaire et Zaïre, ou le théâtre des Lumières dans l'aire atlantique française », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 54-4, 2007, p. 39-69.

**Emmanuelle Loyer  
et Antoine de Baecque**

*Histoire du Festival d'Avignon*  
Paris, Gallimard, 2007, 607 p.

En prenant pour objet le Festival d'Avignon, Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque ont voulu faire l'« histoire totale d'un espace révélateur » (p. 10). Bien que cette ambition puisse étonner de la part de deux historiens bien au fait du questionnement postmoderne, elle traduit l'intention de placer l'événement culturel au centre de problématiques diverses, aussi bien esthétiques que politiques, économiques et sociales. En cela, les auteurs se placent dans la continuité de leurs travaux antérieurs. Leur ouvrage prend néanmoins une actualité brûlante dans le contexte d'échec des politiques de démocratisation culturelle et de remise en cause des aides à la création. Au fil des interprétations d'un fondement de l'action politique, l'équité, et d'une réflexion sur les tenants et aboutissants de la création dramatique, on peut y lire une apologie de l'art et un plaidoyer pour la mobilisation de l'État.

Telle que nous la présentent E. Loyer et A. de Baecque, l'histoire du Festival d'Avignon est traversée par une question, celle de sa mission. Depuis sa création en 1947, le Festival a oscillé entre deux pôles. D'un côté, il s'est fait le chantre du théâtre populaire, en visant avant tout la démocratisation du public. De l'autre, il a été la tête de proue de l'innovation artistique en France, et peut-être dans le monde, en mettant l'accent sur l'expérimentation. Bien que ces deux objectifs aient souvent été vus comme antagonistes – l'expérimentation se payant d'un moindre public et vice-versa –, les directeurs successifs du Festival

n'ont jamais renoncé à prospecter de nouveaux publics, de même qu'ils se sont toujours refusés à programmer des spectacles de divertissement. C'est dans l'exploration de ces possibles qu'il faut chercher l'originalité du Festival.

Par-delà les fluctuations budgétaires de l'institution, ses changements de statut, les alternances gauche-droite à la mairie ou au gouvernement, les auteurs montrent combien les conceptions du public et de l'œuvre ont évolué en fonction des discours politiques et esthétiques en présence. Ainsi, le moment théâtre populaire du Festival d'Avignon, qui coïncide grosso modo avec la direction cumulée de Jean Vilar au Théâtre national populaire (TNP) (1951-1963), est porté par la vague de décentralisation et de démocratisation culturelle d'après-guerre. Il témoigne de la confiance placée dans le répertoire classique pour réconcilier la société avec elle-même. Pour J. Vilar et les acteurs de la décentralisation théâtrale en effet, les classiques incarnent des valeurs universelles, par nature fédératrices.

Leur contemporain Bertolt Brecht ouvrit la première brèche dans ce mythe. D'une part, il postulait la division du public, à l'image de la société. D'autre part, loin d'œuvrer au consensus, il engageait les artistes à aiguiser la conscience critique du spectateur. Sensible à l'appel, J. Vilar donna une pièce de B. Brecht en 1959 et politisa son répertoire classique de sorte à le faire résonner avec l'actualité. Quelques années plus tard, en 1966, alors que l'écart entre succès public et discrédit critique s'accroissait, il décida de redonner la priorité à la création. Ce sont toutefois les contestataires de 1968 qui mirent un terme au mythe du théâtre populaire, identifiant les classiques à une culture bourgeoise et assimilant le comportement du public à de la consommation culturelle. Désormais, l'art ne pouvait ignorer le contexte politique dans lequel il évoluait. La démocratisation culturelle passait par une égalisation des conditions sociales.

Aujourd'hui, si la scène sert toujours de tribune politique, les hommes et les femmes de théâtre présents à Avignon ont un rapport beaucoup plus ambigu à la vérité et à la beauté. L'âge des certitudes transcendantes a laissé place au doute. Ce que les auteurs, reprenant

l'analyse de Hans-Thies Lehmann, appellent le « théâtre postdramatique » se caractérise également par une approche différente du public. Là où autrefois on rêvait d'un public populaire uni ou d'un prolétariat en lutte, les critiques voient maintenant un public fragmenté chez qui les auteurs s'efforcent de susciter le débat.

Avec un public marqué par l'hétérogénéité et des œuvres qui trouvent leur raison d'être dans la rupture, le succès des spectacles est devenu presque impossible à prévoir. Ainsi, quand ils justifiaient leur programmation en 2005, au plus fort de la « querelle d'Avignon », les directeurs du Festival, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, se prévalurent du risque inhérent à la recherche artistique. La rhétorique n'était pas nouvelle, J. Vilar l'avait déjà employée. Cependant, il n'était plus question, comme au temps du théâtre populaire, d'une œuvre qui ne trouvait pas son public car trop « en avance » sur son temps, le décalage justifiant l'entreprise d'éducation du public. Les directeurs invoquaient plutôt la difficulté à maintenir de bons chiffres de fréquentation dans un contexte où les jeunes auteurs ne craignaient pas de provoquer le public, en lui peignant la détresse humaine sous le jour le plus cru. Le défi consistait pour les directeurs à faire accepter que l'indignation entrât au même titre que le plaisir dans la satisfaction du spectateur. À cette condition, l'expérimentation n'était plus incompatible avec l'élargissement du public.

Alliant rigueur scientifique et clarté du propos, cette nouvelle étude du Festival d'Avignon contente aussi bien les attentes des spécialistes que des non-spécialistes. Quoiqu'on puisse s'interroger sur certains choix iconographiques (une carte de stationnement ayant appartenu à J. Vilar) ou regretter certaines absences (une carte des lieux de spectacle), le livre est magnifiquement illustré. Il s'appuie sur des sources variées, dont une bonne partie n'avait jamais été exploitée. Et si les auteurs ne s'appesantissent pas sur des considérations historiographiques, ils prennent soin de renvoyer le lecteur à des notes fournies. Bref, bien que publié à l'occasion du soixantième anniversaire du Festival, le livre – comme le disent à raison ses auteurs – est beaucoup plus qu'un ouvrage de commémoration.



Peut-être parce qu'il est le fruit d'une collaboration, le récit balance entre deux modes d'exposition, la synthèse et la chronique. L'esprit de synthèse inspire l'examen systématique de tous les aspects de l'entreprise culturelle. Il s'attache aussi bien à retracer l'éclatement géographique du Festival que l'aventure des Rencontres (professionnelles) d'Avignon. Quant à l'esprit de la chronique, il se retrouve dans l'analyse détaillée de chaque édition du Festival, parfois assortie de longues listes de noms d'artistes et de spectacles. Il explique aussi l'absence de conclusion.

Plutôt que de défendre une thèse qui s'appliquât à l'ensemble du récit, les auteurs ont en effet préféré associer un thème avec chaque époque du Festival. Avignon fut ainsi tour à tour, et parfois simultanément, « fer de lance de l'idée du théâtre populaire, moteur de la décentralisation, laboratoire des politiques culturelles, espace d'invention d'un public, scène miroir du monde et de ses crises » (p. 9). Ce parti pris amène à des juxtapositions singulières – comme celle du Festival-mythe et du Festival-révéléateur – qui demanderaient quelques éclaircissements. Il faudrait dire par exemple comment le Festival a réussi à brouiller sa propre image tout en offrant un miroir à la société. Mais ce n'est qu'une question lancée aux auteurs et l'ouvrage reste de bout en bout d'un remarquable intérêt.

EMMANUELLE CHAPIN

### André Gaudreault

*Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, suivi de *Les Vues cinématographiques de Georges Méliès (1907)*  
Paris, CNRS Éditions, 2008, 252 p.

Le nom d'André Gaudreault est apparu dans le sillage d'un événement historiographique d'importance pour les études cinématographiques, le fameux congrès de Brighton de 1978 où archivistes et chercheurs se rencontrèrent pour réexaminer à nouveaux frais le cinéma des débuts. On convient de faire de cette date une sorte de point de départ de la « nouvelle histoire du cinéma ». À dire vrai, ce fut avant tout la première rencontre entre des universitaires – la discipline des *film studies*

étant apparue au début des années 1970 – et des archivistes, car ces derniers, regroupés au sein de la Fédération internationale des archives de film (FIAF), suscitèrent régulièrement des symposiums avec des historiens du cinéma. Ainsi en 1958, à Paris, fut créé le Bureau international de recherche sur l'histoire du cinéma (BIRHC) auquel appartinrent les historiens « classiques » que furent Georges Sadoul, Jean Mitry, Jerzy Toeplitz, Lewis Jacobs et bien d'autres. Des historiens formés « sur le tas », venus de la critique ou des ciné-clubs, tandis qu'à Brighton les universitaires arrivaient avec une formation d'un autre type : en histoire de l'art, en narratologie, en histoire, en sciences sociales, informés pour beaucoup des réflexions épistémologiques dont l'histoire avait été le théâtre depuis la fin des années 1960 (dans la théorie du cinéma où l'on se mit à interroger l'historiographie sur des bases idéologiques, c'est l'école althussérienne qui donna le branle au mouvement). A. Gaudreault prit d'emblée place dans ce courant de recherche : on le retrouve dans des contributions concernant Georges Méliès, les Lumières, les petits films Pathé, etc., et il signa avec Tom Gunning un article important sur le « cinéma des attractions » qui définissait un régime discursif autre que celui de la narration devenu dominant par la suite. C'est pourquoi le sous-titre de son ouvrage intrigue, qui plaide et milite pour « une nouvelle histoire du cinématographe ». La démarche exige qu'on lui prête attention car elle affiche une ambition : après la « nouvelle histoire » du cinéma, il s'agit de fonder une histoire « du cinématographe ». Ce « nouveau » est donc avant tout un changement d'objet, assorti de propositions méthodologiques adossées à une réflexion théorique.

En 1996 déjà, lors des colloques Méliès et Pathé, A. Gaudreault parlait de « donner un second souffle aux études sur le cinéma des premiers temps », en se situant « plutôt du côté de la théorie que du côté de l'histoire elle-même, ou plutôt de l'historiographie ». En d'autres termes, la mise à jour – archéologique – de ce vaste ensemble dénommé, après 1978, « *early cinema* » ou « cinéma des premiers temps » serait désormais suffisamment avancée pour permettre de passer à un deuxième temps (qui reviendra sur l'analyse des matériaux mis à jour), de nature théorique.

Avant d'examiner ce cadre théorique, observons que ce changement de perspective porte avant tout sur la différenciation de deux périodes situées de part et d'autre de ce qu'on appelle « l'institutionnalisation » du cinéma, c'est-à-dire l'autonomisation du médium (« langage ») et du média (spectacle, industrie, lieux d'exploitation, métiers, etc.). Selon l'auteur, on changerait là de « paradigme », au point qu'on aurait deux phénomènes distincts, sans continuité entre eux quoique l'un ait pu donner naissance à l'autre : le cinématographe d'une part et le cinéma de l'autre.

La distinction entre une première période, allant de l'invention aux pionniers et primitifs, et celle où le cinéma « devient un art » n'est pas nouvelle. Henri Langlois écrivait en 1948 que *L'assassinat du duc de Guise* (1908) marque « la fin de la période foraine » et qu'avec lui « se consomme le divorce des pionniers et des maîtres de l'industrie ». C'est même là un topos. Mais pour G. Sadoul, H. Langlois, Jean-René Debrix et autres, il s'agit de l'évolution d'un seul médium/média, le cinéma, et les césures, tournants et divorces se situent à l'intérieur de cette histoire partie d'une invention technique (la projection d'images animées) et devenue progressivement un art – celui que l'on connaît depuis les années 1910-1920. Ils ne coupent pas le cinéma des « séries culturelles » antérieures à son avènement ou qui lui sont contemporaines : photographie, ombres chinoises, jouets optiques, tableaux vivants, lanterne magique, etc. Plus exactement, ils relient bien le cinématographe à ces différents spectacles ou moyens de communication de masse et soulignent combien le nouveau médium leur est redevable (sujets, procédés, régimes spectaculaires, etc.). Mais ils établissent une coupure à l'émergence du cinématographe justement qui, ressaisissant cet ensemble, l'intègre et le projette dans une autre perspective due à l'unité du support où désormais tous ces éléments prennent place (la pellicule) et à l'instauration d'un dispositif particulier (l'appareil de projection, la place du spectateur). L'appréhension des protagonistes du phénomène diffère-t-elle de ce schéma évolutif assez rapidement formulé, documenté et détaillé dans les années 1940 et suivantes ? En fait, non. Les commentateurs du cinéma « institutionnel » (disons le Film d'Art) n'ont

de cesse de relier ce nouvel état du médium avec ses états antérieurs (stade de l'invention technique, stade du « mouvement pour le mouvement ») afin d'en dégager la nouveauté, les innovations. La différence – la « rupture » insiste-t-il –, qu'introduit A. Gaudreault, revient à relativiser l'importance de l'invention des appareils (qui finalement appartient aux séries antérieures – chronophotographie, etc.) et à déplacer le moment fondateur sur celui de l'institutionnalisation du cinéma. Entre les deux, « le monde de la cinématographie est un terrain vague de *recherches* et d'*expérimentations* » (p. 74) à tel point que l'expression même « cinéma des premiers temps » « nous bercerait d'illusions, chacune de ses composantes [étant] susceptible de soulever quelque soupçon ».

Quelle est la nécessité de pratiquer cette partition en deux « blocs » ? Sans le dire explicitement, l'auteur pense qu'elle lèverait un « obstacle » qui empêche d'analyser ces séries culturelles dans lesquelles s'inscrit le cinématographe avec suffisamment de profondeur, sans être, consciemment ou pas, contraint par « la suite » de l'évolution. À cette condition, le « deuxième souffle » recherché permettrait d'explorer et de parcourir de nouveaux territoires, un « deuxième souffle » d'ordre théorique et non pas historiographique. De quelle théorie s'agit-il ? A. Gaudreault parle de « théorie du cinéma » et de « théorie de l'histoire du cinéma ». Pour ce qui est de la première, on peut la rattacher à une approche de type sémiologique : celle, narratologique, que l'auteur mène depuis sa thèse sur la narration au cinéma, et celle qu'il poursuit maintenant avec Philippe Marion sur la taxinomie des médias. La seconde s'appuie sur deux modèles théoriques dont il est fait un usage instrumental, celui du paradigme (au sens de Thomas Kuhn) et celui de la série culturelle (qui vient des formalistes russes). En outre, la référence à Hans-Georg Gadamer permet d'éviter l'obstacle de « l'historicisme » (déjà mis en cause jadis par Louis Althusser) et de valoriser la notion d'interprétation et de construction.

On constate cependant que les modèles sémiologique (classification des médias, taxinomie) et narratologique (régimes discursifs des deux « cinémas ») dominent la réflexion historiographique. Ce parti pris méthodo-

logique peut paraître « gros » d'une contradiction insurmontable à terme, qui devrait conduire l'analyste à distinguer des périodes de plus en plus fines à mesure qu'il distinguera des régimes sémiologiques de plus en plus différenciés. Ou à réintroduire les catégories honnies d'« anticipation », « avance » et « retard » – le livre ne s'en prive d'ailleurs pas, se trouvant rapidement en butte à une certaine rigidité de son modèle. C'est un peu le paradoxe de cet ouvrage d'être amené – dans le cadre de cette spécification des deux périodes – à rejeter des paramètres ou à les ignorer dans un cas et à valoriser un type de cinéma, l'« artistique », dans l'autre. L'une des « leçons » du cinéma des premiers temps a été de nous faire découvrir, d'une part, la foncière hétérogénéité de ce médium/média (film « scientifique », vue documentaire, sketch comique, dessin animé, « Passions », tableaux vivants, illustration pédagogique, etc.), d'autre part la fécondité de la notion d'« attraction » en tant que morceau autonome, laquelle ne cesse pas d'être mise en jeu par la suite : or ces deux apports externe et interne disparaissent en quelque sorte dans l'approche que propose A. Gaudreault sous l'empire d'un modèle narratif représentatif qui serait celui du cinéma « institutionnel ». En dépit de la vigueur argumentative de l'auteur, on se fait donc *in petto* un certain nombre d'objections qui vont, notamment, de la notion d'« institution » (identifiée à celle dénotée « art cinématographique ») à cette réduction des « vues » Lumière à la seule « empreinte automatique » du profilmique, ou à la rigidité de la distinction attraction/narration (qu'avait déjà contestée Charles Musser et à qui il n'est pas répondu).

FRANÇOIS ALBERA

### Sylvie Lindeperg

« *Nuit et Brouillard* », un film dans l'histoire  
Paris, Odile Jacob, 2007, 289 p.

Publier en 2007 un livre sur *Nuit et Brouillard*, c'est un pari risqué. Après tout, c'est un terrain qui, depuis la sortie du film en 1956, fut déjà largement investi par les historiens, les spécialistes du cinéma, sociologues, musicologues et comparatistes<sup>1</sup> ? Il fallait pour réussir ce pari

une approche neuve, une maîtrise des sources les plus variées et une écriture qui allie la synthèse des éléments connus à l'exploration de nouvelles pistes – ce que Sylvie Lindeperg réalise avec brio dans ce livre clair, bien structuré et agréable à lire. Notons cependant que l'appareil critique se trouve malheureusement consigné au seul site web de l'éditeur, ce qui est peu commode.

S. Lindeperg tire bénéfice de ses travaux antérieurs<sup>2</sup> pour les mettre au profit d'une analyse d'une qualité rare qui réussit à replacer ce film successivement dans ses contextes de création et de réception. La structure de l'ouvrage découle de ce choix : la première partie livre une étude très détaillée des étapes d'élaboration du film, tandis que la deuxième examine l'accueil qui lui est réservé dans un grand nombre de pays et de contextes historiques et politiques différents. Pour reconstituer ce film et son « scénario palimpseste » (p. 80), S. Lindeperg déploie deux outils formidablement maîtrisés : premièrement, un croisement impressionnant de sources très diverses et, deuxièmement, une chronologie très fine des étapes de création et de réception, qui fait émerger les subtiles évolutions du projet et de son statut.

S. Lindeperg choisit de commencer et terminer son récit avec des chapitres dédiés à la contribution d'Olga Wormser-Migot. C'est un excellent moyen pour faire ressortir le cheminement parallèle et commun de la connaissance historique et du projet artistique : au moment de la production de *Nuit et Brouillard*, les travaux sur le système concentrationnaire sont quasi inexistantes et c'est finalement la thèse d'O. Wormser-Migot, soutenue en 1968, qui posera les fondements de cette histoire.

Signalons quelques étapes importantes vers et à partir du film. Le « double parrainage » (p. 37) du projet cinématographique par le très connu Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et le beaucoup moins médiatisé « Réseau du souvenir » est à l'origine de tensions dans la vocation artistique et mémorielle du film. Après la recherche documentaire en France, en Pologne et dans des archives britanniques et néerlandaises, c'est la phase de l'écriture « à quatre mains » (p. 71) qui retient l'attention de S. Lindeperg. En effet, les contributions des historiens

O. Wormser-Migot et Henri Michel, du réalisateur Alain Resnais et finalement de Jean Cayrol, lui-même ancien déporté et chargé de la rédaction du commentaire, doivent être distinguées pour comprendre le film dans sa totalité. Dans le chapitre sur le montage du film, la notion de « deux générations d'images » (p. 104) est particulièrement frappante et caractérise bien la juxtaposition de matériel de la période nazie et d'archives datant de la libération des camps et produits par les Alliés, auxquels se rajoutent les plans couleurs tournés en Pologne par A. Resnais. La partie sur l'élaboration du film est complétée par un chapitre particulièrement pertinent sur le commentaire de J. Cayrol, « témoignage sans 'je' et presque sans témoin, mais témoignage quand même » (p. 123), et un autre qui regroupe des analyses du travail de Hanns Eisler pour la musique du film.

Dans la deuxième partie, consacrée à la réception du film, S. Lindeperg examine d'abord le dossier de censure pour permettre une meilleure compréhension de l'affaire du képi de gendarme français, avant d'analyser longuement ce qu'elle appelle l'« Imbroglia à Cannes ». Ce sont surtout les chapitres consacrés aux différentes traductions allemandes du film, mais aussi à sa réception détournée aux États-Unis, qui font ressortir ce que l'auteur appelle un « lieu de mémoire portatif » (p. 201).

S. Lindeperg a su livrer une analyse très complète d'un document qui continue à jouer un rôle important dans la transmission des savoirs et ce livre, qui met les outils de l'historien au service de la compréhension d'un film dans et avec son temps, sera d'une utilité précieuse à quiconque songe à l'utiliser dans un contexte pédagogique. S. Lindeperg dépasse de loin les débats pénibles autour de la vérité historique du film quand elle écrit : « *Nuit et Brouillard* est tout à la fois un document historiquement daté et une œuvre suffisamment complexe pour qu'on ne la rabatte pas seulement sur son sens littéral. Plutôt que de condamner définitivement le film [...], il me semble plus juste de réfléchir – plus encore que de les condamner – aux usages parfois inadéquats qui en sont faits, usages qui ont varié dans le temps et qui ont eux aussi une histoire » (p. 93).

Il reste à savoir si l'auteur, en appliquant ce qu'elle appelle une « micro-histoire en mouvement » à *Nuit et Brouillard*, a su créer un modèle d'analyse pour films historiques et documentaires ou si elle a plutôt trouvé le film idéal pour mettre à l'épreuve les cadres théoriques développés antérieurement. Les particularités de ce film, notamment dans sa conception et son écriture, nous font pencher pour la seconde possibilité, mais il serait néanmoins fascinant de poursuivre la réflexion sur cinéma et histoire dans le sillage de ce travail.

FRANZISKA HEIMBURGER

1 - À titre d'exemple, Richard RASKIN, « *Nuit et Brouillard* » by Alain Resnais: *On the making, reception and functions of a major documentary film*, Aarhus, Aarhus University Press, 1987.

2 - Sylvie LINDEPERG, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Éditions, 1997, et *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

### **Vanessa R. Schwartz**

*It's so french! Hollywood, Paris, and the making of cosmopolitan film culture*  
Chicago, The University of Chicago Press, 2007, 262 p.

Quand Brigitte Bardot apparaît à la une de *Look*, hebdomadaire américain grand public, en janvier 1958, la photographie dit autre chose que la seule légende qui l'accompagne : « Brigitte Bardot conquiert l'Amérique. » Il s'agit, pour Vanessa Schwartz, d'un signe révélateur d'une nouvelle culture, ce qu'elle nomme la « cosmopolitan film culture » dans le titre de son nouveau livre, extrêmement stimulant. Bardot fut en effet la première « marchandise culturelle d'exportation » (p. 7), populaire et française, de l'après-guerre, au succès unique et phénoménal, notamment aux États-Unis. Ce corps, cette moue, cette manière de bouger et de parler, sont alors considérés à travers le monde comme un signe souverain de la « francité » au cinéma, alliant à la fois la figure traditionnelle de femme-enfant et l'affirmation moderne de l'indépendance, le symbole sexuel, l'affranchissement par rapport aux règles morales et l'icône d'un

nouveau type de cinéma, plus naturel et authentique, plus personnel et actuel, qu'on nomma dès lors « Nouvelle Vague ». Cette « francité » sur les écrans connaît alors une vogue sans pareille, mais l'Amérique qui l'accueille ne la considère pas comme si étrangère que cela, même si le succès de Bardot est indéniablement, vu d'Hollywood, teinté d'exotisme et d'une certaine ironie (dont témoigne l'expression « It's so french »). Car, d'une certaine façon, l'Amérique y est préparée, puisqu'il se façonne, entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, entre l'Europe et les États-Unis, une forme de culture commune où le cinéma joue le premier rôle.

La mise en valeur, subtile et originale, de ce processus culturel particulier par V. Schwartz vient contrecarrer les thèses trop affirmatives concernant l'américanisation de la France dans les années d'après-guerre. Il existe certes des vecteurs d'américanisation à cette époque, comme l'ont montré les travaux de Richard Kuisel, de Victoria de Grazia, ou le livre de Philippe Roger, *L'ennemi américain*, qui brosse l'histoire intellectuelle de l'anti-américanisme du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours<sup>1</sup>. Et les films hollywoodiens peuvent, à juste titre, être considérés comme des armes offensives de diffusion des valeurs, des habitudes, de l'esthétique même, de l'Amérique en France. Mais ce que souligne brillamment V. Schwartz est que ce processus semble loin d'être unilatéral : il existe à cet instant, *via* le cinéma, un véritable échange culturel entre la France et l'Amérique, propre à façonner une « culture cosmopolite ». Il ne s'agit plus d'un échange transatlantique asymétrique, mais d'une circulation dans les deux sens, massive et populaire. La France a toujours conservé aux États-Unis l'image d'un « monde enchanté de culture et de civilisation », ce qui est une part indéniable de la « francité » dans le monde. Mais le cinéma français fin 1950-début 1960 trouve une autre portée culturelle : il n'est pas seulement un signe de raffinement, mais s'impose comme le cœur d'une culture de masse, moderne, internationale, ancrée dans les débats politiques, les enjeux de société, l'essor consumériste de son temps. Cette culture est profondément « euro-américaine », transnationale, prenant sa place dans le contexte de la circulation des formes artistiques et culturelles. Ce phéno-

mène est d'ailleurs parallèle et simultané à la constitution de la France comme destination touristique favorite des Américains, moment où les deux pays s'imaginent partager une sorte de « communauté Atlantique ».

Hollywood est devenu depuis longtemps le centre de la production des films, ce n'est pas cette prééminence que remet en cause l'émergence de la « francité » au cinéma. Cette dernière promeut plutôt la création d'une « culture mixte » où Paris tient un rôle central à l'intérieur même de l'affirmation définitive d'Hollywood comme clé du système cinématographique mondial. Puisque Paris était symboliquement propriétaire de la culture, et qu'Hollywood était économiquement propriétaire du cinéma, une culture spécifique s'invente à l'intersection de ces deux domaines d'influence : un « cinéma euro-américain, mélange de divertissement hollywoodien et d'esthétique européenne », écrit V. Schwartz, qui ajoute : « Ce livre sonde en profondeur la manière dont les stéréotypes de la France devinrent un objet commun aux deux industries, pour aboutir à l'invention du cinéma populaire cosmopolite du milieu des années 50 à celui des années 60 » (p. 13).

C'est cette culture populaire cosmopolite, offrant une autre approche des échanges culturels entre l'Amérique et l'Europe, que V. Schwartz étudie à travers quatre exemples. La représentation de la Belle Époque parisienne dans les films américains, tout d'abord, depuis *Un Américain à Paris* en 1951 jusqu'à *Gigi* en 1958, en passant par l'un des chefs-d'œuvre de Howard Hawks, *Gentlemen prefer blondes*, avec Marilyn Monroe et Jane Russell. La Belle Époque, ses artistes, sa bohème impressionniste, son french-cancan et le monde du Moulin Rouge, sont un des clichés durables de la « francité », mais qui a été comme réinventé par le cinéma hollywoodien des années 1950. Ces films ne sont pas que de simples carnets de voyage accompagnant le développement du tourisme américain de masse, ils sont le socle d'un genre majeur de la comédie musicale américaine, tout en marquant le rôle central joué par la France dans l'enfantement de l'art moderne et de la culture du divertissement. V. Schwartz montre qu'il s'agit, *in fine*, d'une « identité culturelle rêvée comme commune » (p. 13-14) que l'Amérique

forge de toutes pièces tandis que la France se la réapproprie, en retour, parée de la grâce esthétique du *musical* hollywoodien.

Le chapitre suivant se consacre au festival de Cannes, dont l'affirmation comme lieu central de la scène cinématographique mondiale date des années 1950. Cannes devient alors rapidement le premier des rendez-vous du cinéma, bien davantage que d'autres festivals, comme la Mostra de Venise, ou que d'autres lieux, tel Hollywood lui-même. Car la Croisette et le Palais, le temps d'une quinzaine, deviennent la vitrine médiatique, économique, critique, touristique, de la culture cosmopolite cinématographique. Les organisateurs du festival établissent évidemment une coopération étroite avec l'industrie hollywoodienne, mais permettent également aux films américains d'obtenir reconnaissance et consécration sur le terrain de l'art, ce que seule la France pouvait sans doute à l'époque offrir à Hollywood comme processus de légitimation culturelle. Cannes devient ainsi un mélange de culte du vedettariat et de prestige culturel, une plage de sable et des marches rouges où se mêlent harmonieusement, « à la française », acteurs, stars, starlettes, metteurs en scène, producteurs, journalistes, ce qui avait son intérêt stratégique pour Hollywood et consacrait si typiquement cette culture internationale du cinéma dont parle l'auteur. C'est ainsi que la France et l'Amérique se retrouvèrent unies pour fonder, sur les rives méditerranéennes plutôt que sur la côte ouest du Pacifique, le quartier général d'un cinéma grand public d'inspiration artistique.

Le dernier chapitre s'intéresse à un autre emblème du film cosmopolite, ces productions internationales à gros budget euro-américain, constellées de vedettes venant elles aussi des deux côtés de l'Atlantique, tournées par des cinéastes de renom, qui exhibent à l'échelle occidentale leur volonté de marier divertissement de masse, prestige artistique et qualité technique au sein d'une forme de culture partagée. *Exodus* d'Otto Preminger, *La chute de l'Empire romain* ou *Le Cid* d'Anthony Mann, *Le docteur Jivago* de David Lean, en sont de bons exemples, tout comme *Le tour du monde en quatre-vingts jours* de Michael Anderson, étudié plus spécifiquement par l'auteur tel un précoce « phénomène de globalisation culturelle » (p. 160-161).

Le livre de V. Schwartz échappe ainsi aux clichés, souvent dédaigneux, de la simple et univoque « américanisation » de la France, tout en travaillant sur d'autres clichés, ceux qui façonnent l'idée de « francité » aux yeux des Américains. L'historienne démontre ici que ces images emblématiques et ces figures attendues sont le fruit d'un échange culturel beaucoup plus équilibré et sophistiqué qu'il ne pourrait paraître, où se mêlent des enjeux économiques, esthétiques, politiques. Elle offre un récit dynamique, précis et surprenant, d'une circulation culturelle internationale, dessinant à travers ces exemples une forme de modèle interactif des relations franco-américaines durant les années 1950-1960.

ANTOINE DE BAECQUE

1 - Richard F. KUISEL, *Seducing the French: The dilemma of Americanization*, Berkeley, University of California Press, 1993; Victoria DE GRAZIA, *Irresistible empire: America's advance through twentieth-century Europe*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2005; Philippe ROGER, *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.

### Raphaël Muller et Thomas Wieder (dir.)

*Cinéma et régimes autoritaires au XX<sup>e</sup> siècle. Écrans sous influence*  
Paris, Presses universitaires de France, 2008, 213 p.

De l'Italie mussolinienne à l'Allemagne nazie en passant par l'Union soviétique ou l'Espagne franquiste, tous les régimes autoritaires se sont intéressés au cinéma et ont cherché, avec plus ou moins de succès, à en faire l'un des principaux outils de leur propagande. Certes leur conception du septième art, les instruments et l'efficacité de leur politique, les réactions des milieux professionnels divergèrent d'un pays à l'autre et selon une chronologie qu'il est toujours utile d'interroger. Mais force est de constater qu'une approche comparative de la question est non seulement justifiée mais qu'elle s'avère indispensable pour qui refuse de se laisser systématiquement enfermer dans des cadres nationaux.

C'est dire l'intérêt de cet ouvrage qui se donne d'entrée de jeu pour objectif de proposer une comparaison du rôle spécifique joué par le cinéma dans plusieurs régimes autoritaires du XX<sup>e</sup> siècle. Ce livre collectif est organisé en douze chapitres, chacun étant confié à un spécialiste de l'un des régimes autoritaires étudiés. Ce choix permet au lecteur d'accéder à un corpus documentaire et filmographique qui – ne serait-ce que pour des questions de langue – est difficilement accessible, et de disposer d'une véritable synthèse comparative de la question. Celle-ci le mènera successivement en Union soviétique, dans l'Italie fasciste, le Japon de l'entre-deux-guerres, le Portugal de Salazar, l'Allemagne nazie, l'Espagne franquiste, la France de Vichy, la Hongrie, la Pologne et la Tchécoslovaquie de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en RDA, dans la Chine de Mao, le Brésil des militaires et la Grèce des colonels. Une bibliographie générale, des indications filmographiques et des index viennent compléter utilement le volume.

Chacune des contributions tend à privilégier tel ou tel aspect de la question (le contenu des films et la hiérarchie des genres pour le cinéma japonais, les outils de la politique étatique dans le cas espagnol par exemple), mais le cadre commun ouvre sur quatre principaux champs de travail. Le premier est la définition du projet cinématographique de chacun de ces régimes autoritaires : genèse de ce qui peut aller d'un simple intérêt pour ce médium à une véritable pensée du cinéma, évolution de ce projet au cours du temps, et surtout confrontation entre la politique annoncée et les choix effectivement mis en œuvre. Le deuxième concerne les moyens dont ces régimes se dotent pour contrôler le cinéma : nature, attributions et fonctions de ces différentes structures varient suivant le temps et surtout selon le maillon de la chaîne cinématographique auxquelles elles sont censées s'appliquer (production, distribution, exploitation). Le troisième s'intéresse aux relations entre les avant-gardes, et plus largement les artistes, et le pouvoir : les professionnels sont-ils tous au service de la propagande du régime ou, au contraire, des résistants systématiquement victimes du pouvoir politique ? Comment peut-on continuer à créer, et surtout à innover, lorsque les arts sont tous soumis à des impératifs idéologiques

exclusifs ? Entre compromis, compromissions, tractations, stratégies de contournement, toutes les attitudes sont possibles, révélant parfois de surprenants espaces d'autonomie. Les relations avec l'étranger jouent ici un rôle essentiel, garantissant parfois aux artistes une véritable protection. Enfin, le quatrième est sans doute le plus complexe puisqu'il s'agit du public, de ses pratiques et de ses goûts. Cette question est essentielle car elle permet de mesurer, d'une certaine façon, l'efficacité de la politique menée par ces régimes autoritaires. Certains d'entre eux (l'Allemagne nazie, l'Italie fasciste, l'Espagne franquiste par exemple) font le choix de privilégier les films de divertissement, ce qui est bien entendu un acte politique. L'Union soviétique stalinienne met davantage l'accent sur des productions véhiculant de façon explicite un message idéologique orthodoxe, même si elle promeut, elle aussi, les comédies musicales. L'étude de l'offre cinématographique, des réactions des spectateurs, et de la fréquentation des salles, reste, étant donné la nature des sources disponibles sur le sujet, une entreprise toujours délicate.

Certains pourront trouver quelques approximations ici ou là. Mais elles sont dues au format imposé aux auteurs, et sont compensées par les indications bibliographiques proposées en fin de volume. Cette synthèse se révèle un outil précieux pour la compréhension des relations entre pouvoir politique et cinéma et montre, une fois de plus, l'importance des temporalités : périodisations, inflexions chronologiques, ruptures temporelles, tous les auteurs placent cette question au cœur de leur travail.

NATACHA LAURENT

**Antoine de Baecque**

*L'histoire-caméra*

Paris, Gallimard, 2008, 489 p.

Sensible. C'est, après mûre réflexion, le qualificatif qui convient le mieux à l'écriture de l'histoire que met en œuvre Antoine de Baecque dans ce très beau volume. Une histoire sensible, donc, et dont l'objet est le cinéma, *surface sensible* justement, sur laquelle

se serait écrite l'histoire du xx<sup>e</sup> siècle, « un des plus merveilleux baromètres culturels et sociaux dont nous disposions [...] Gibier pour nous, vraiment », écrivait Marc Bloch à Lucien Febvre dans les années 1930.

Dans l'introduction, A. de Baecque brosse un rapide aperçu chronologique des rapports entre la discipline historique et le cinéma, tout en cherchant à se situer vis-à-vis de cette filiation. Dès 1898 et les brochures publiées par Boleslas Matuszewski, le cinéma a été envisagé comme « une nouvelle source de l'histoire »<sup>1</sup>. Tout au long du siècle, les pouvoirs politiques, en particulier totalitaires, ont d'ailleurs montré qu'ils avaient une conscience aiguë des capacités du cinéma à dire l'histoire, voire à faire l'histoire, et parallèlement s'est développée une pensée du cinéma comme acteur de l'histoire, notamment avec Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, auxquels l'auteur se réfère abondamment. Mais pendant longtemps, comme le rappelle A. de Baecque, la réflexion sur les rapports entre l'histoire et le cinéma a été maintenue en marge du système universitaire. Elle s'est déclinée, selon lui, en trois modes : l'approche cinéophile, dont les deux temps forts se situent dans les années 1920 et dans les années 1950-1960, et qui a pour particularité de lire l'histoire au filtre de la passion du cinéma ; l'approche encyclopédique, initiée par Georges Sadoul à la fin des années 1930, qui tente de mettre en œuvre une écriture historique de l'histoire du cinéma, c'est-à-dire d'envisager le cinéma comme un objet historique à part entière ; l'approche « cinéma et histoire », que Marc Ferro et Pierre Sorlin ont mise en œuvre dans les années 1970, et qui se concentre sur l'analyse des représentations historiques contenues dans le film, considéré à la fois comme source et agent de l'histoire.

Où en est-on aujourd'hui, et où A. de Baecque se situe-t-il dans cette généalogie ? Avec l'épanouissement de l'histoire culturelle depuis les années 1990, l'approche encyclopédique a pris un nouveau départ : une histoire culturelle du cinéma, c'est-à-dire une histoire du cinéma comme fait de culture, avec toutes ses implications contextuelles, a pu apparaître. De son côté, l'analyse du film comme archive et comme écriture de l'histoire s'est développée suivant des voies diverses comme celles de Christian Delage ou de

Sylvie Lindeperg, qui ont fini par trouver l'audience universitaire dont M. Ferro dénonçait l'absence il y a trente ans<sup>2</sup>. Vis-à-vis de l'une comme de l'autre, A. de Baecque se montre suspicieux : risque d'« encyclopédisme savant » d'un côté, « risque de perdre parfois l'objet cinéma lui-même » de l'autre. À ces deux formes d'institutionnalisation scientifique du discours historique sur le cinéma, l'ancien rédacteur en chef (1996-1998) et historiographe des *Cahiers du cinéma* oppose une approche historique du cinéma qui prenne en compte « sa passion », « sa connaissance savante et intime plus qu'historicisée » : une histoire sensible, donc, qui réconcilierait méthode historienne et passion cinéophile, rigueur de l'approche scientifique et chaleur du regard cinéophile. « L'objet de ce livre, écrit-il, est de raccorder esthétique et histoire par l'intermédiaire du cinéma » (p. 41). C'est toute la singularité, voire l'originalité de la démarche de l'auteur ; cette affectivité est sa force et, pourrait-on dire, sa faiblesse.

Car l'histoire du siècle par le cinéma, ce passage en revue qu'il propose des « formes cinématographiques de l'histoire » est fortement marqué par ses choix cinéophiles personnels. C'est, d'abord, une démarche imprégnée de l'auteurisme dont la cinéphilie française a fait l'alpha et l'omega de la pensée du cinéma : de Rossellini à Oliveira, de Guitry à Godard, d'Hitchcock à Peter Watkins et de Resnais aux frères Farelly, A. de Baecque déploie une connaissance « intime », certes riche et diverse, du cinéma, mais n'échappe pas au fétichisme de l'auteur qui commande toute l'entreprise de légitimation du goût cinéophile depuis la fin des années 1910. Si la qualité – et la sincérité – des analyses contenues dans cet ouvrage ne peuvent être mises en doute, on ne peut être qu'à moitié convaincu par le fait de ne chercher ces « formes cinématographiques de l'histoire » que dans les œuvres consacrées par *une certaine tendance* de la cinéphilie française. On regrettera ainsi que l'histoire du cinéma, donc celle du siècle, telle qu'elle est abordée dans ce livre débute en 1945. Ce choix est certes justifié par A. de Baecque comme résultant du constat que le cinéma « moderne » qui apparaît après la Seconde Guerre mondiale a vu naître des formes esthétiques (notamment les regards caméra, par lesquels l'histoire



« nous regarde ») susceptibles d'incarner la crise de conscience post-traumatique qui affecte le monde au sortir de la guerre. Mais, outre qu'elle fait bon marché, justement, de la complexité du « traumatisme » en question (S. Lindeperg a bien montré cette complexité au sujet de la mémoire des camps dans son ouvrage sur *Nuit et brouillard* ; C. Delage l'avait également sondée dans son travail sur *La vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*), cette approche tourne le dos au premier demi-siècle de l'histoire du cinéma, qui a pourtant vu naître bien des « formes cinématographiques de l'histoire », de Griffith à Renoir ou de Gance à Eisenstein, pour ne citer que quelques exemples d'auteurs reconnus.

Il reste que le caractère intime et affectif de son rapport au cinéma donne aux analyses d'A. de Baeque, par ailleurs brillamment écrites, une force qui emporte souvent l'adhésion. Son parcours nous mène des « formes forcloses », par lesquelles le cinéma (Rossellini, Resnais, Chaplin, Hitchcock...) a pu rendre compte du traumatisme occasionné par la mise en œuvre de la mort de masse durant la guerre, à la mise « à découvert » de l'Amérique au début du XXI<sup>e</sup> siècle par son propre cinéma (Spielberg, Tim Burton, Peter et Bobby Farrelly...), qui révèle sous de multiples modes les pulsions sadiques ou destructrices et les traumatismes (11-Septembre) d'une société post-impériale en crise. Entre temps, on aura plongé dans l'univers et le système linguistique d'auteurs qui entretiennent un rapport singulier à l'histoire : Sacha Guitry et sa vision de l'histoire de France qui fit polémique dans *Si Versailles m'était conté* (1954), Peter Watkins et sa forme unique de « reportage » « en direct de l'histoire » (*La Commune*, 1999, par exemple), ou encore Jean-Luc Godard, dont A. de Baeque livre une passionnante et brillante interprétation des *Histoire(s) du cinéma* (1995), véritable somme sur « l'histoire en image », sur l'intimité des rapports entre l'histoire du siècle et celle du cinéma, c'est-à-dire sur la façon dont elles se sont réciproquement imprégnées

l'une de l'autre au point de « faire corps » ensemble. On se sera aussi penché sur deux moments de désenchantement historique dont le cinéma a pu exprimer l'essence et le caractère : la guerre d'Algérie et la façon dont elle surgit discrètement mais opiniâtrement dans le cinéma de la Nouvelle Vague, qui fait l'objet du chapitre le plus riche et le plus pertinent de l'ouvrage, tant il est vrai que la connaissance « savante et intime » de son objet donne à A. de Baeque les outils nécessaires à l'analyse combinée d'un discours sous-jacent et d'une réalité culturelle ; la chute des régimes communistes en Europe de l'Est et l'implosion de l'URSS, ce temps, dit A. de Baeque, du « démoderne » (il y aurait beaucoup à dire sur et à redire à ce concept, et l'on pourrait convoquer les analyses d'Emmanuel Todd contre celles d'Alain Touraine, citées dans le livre) dont certains films ont donné à voir à la fois le caractère mélancolique et la puissante historicité, du *Stalker* (1979) d'Andreï Tarkovski à *L'arche russe* (2001) d'Alexandre Sokourov, en passant par Alexei Guerman et Emir Kusturica.

Cette traversée du (demi-)siècle par l'« histoire-caméra » se donne donc à lire comme un essai d'adaptation au regard cinéophile de la « caméra-réalité » de S. Kracauer. Nul doute que cette pensée des régimes d'historicité à l'œuvre dans le film puisse trouver d'autres directions et d'autres modes d'application ; mais *l'histoire sensible* que met en œuvre A. de Baeque s'impose d'emblée comme une voix (une voix ?) forte et singulière.

DIMITRI VEZYROGLOU

1 - Voir ses écrits cinématographiques : *Une nouvelle source de l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique* ; *La photographie animée : ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, éd. par M. Mazaraki, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Cinémathèque française, 2006.

2 - Christian DELAGE et Vincent GUIGUENO, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004 ; Sylvie LINDEPERG, « *Nuit et brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

- Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* (Nadeije Laneyrie-Dagen) p. 1405-1406
- Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, v<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle* (Jean-Claude Schmitt) p. 1407-1408
- Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale* (Étienne Anheim) p. 1408-1411
- Jean Wirth, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)* (Christian Heck) p. 1411-1412
- Gilbert Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique* (Jean Wirth) p. 1413-1414
- Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge* (Elisa Brillli) p. 1414-1415
- Barbara Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du xiii<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle* (Julie Mayade-Claustre) p. 1415-1417
- Marta Madero, *Tabula picta. La peinture et l'écriture dans le droit médiéval* (Étienne Anheim) p. 1417-1419
- Francesca Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi, 1310-1410* (Étienne Anheim) p. 1419-1421
- Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser et Jean Wirth, *Le portrait. La représentation de l'individu* (Dominique Donadieu-Rigaut) p. 1421-1424
- Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance* (Patrick Boucheron) p. 1424-1425
- Svetlana Alpers, *Les vexations de l'art. Velázquez et les autres* (Nadeije Laneyrie-Dagen) p. 1425-1427
- Neil De Marchi et Hans J. Van Miegroet (éd.), *Mapping markets for paintings in Europe, 1450-1750* (Sophie Raux) p. 1427-1430

- Robin Simon, *Hogarth, France & British art: The rise of the arts in 18th-century Britain* (Frédéric Ogée) p. 1430-1431
- Olga Medvedkova, *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond architecte, 1679-1719. De Paris à Saint-Pétersbourg* (Charlotte Guichard) p. 1431-1434
- Joachim Rees, *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765)* (Charlotte Guichard) p. 1434-1436
- Ségolène Le Men, *Courbet* (Bertrand Tillier) p. 1436-1438
- Richard Wittman, *Architecture, print culture, and the public sphere in eighteenth-century France* (Dominique Poulot) p. 1438-1439
- Michèle Sajous D'Oria, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières, 1748-1807* (Rahul Markovits) p. 1439-1441
- Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon* (Emmanuelle Chapin) p. 1441-1443
- André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, suivi de *Les Vues cinématographiques de Georges Méliès (1907)* (François Albera) p. 1443-1445
- Sylvie Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* », *un film dans l'histoire* (Franziska Heimbürger) p. 1445-1446
- Vanessa R. Schwartz, *It's so french! Hollywood, Paris, and the making of cosmopolitan film culture* (Antoine de Baecque) p. 1446-1448
- Raphaël Muller et Thomas Wieder (dir.), *Cinéma et régimes autoritaires au XX<sup>e</sup> siècle. Écrans sous influence* (Natacha Laurent) p. 1448-1449
- Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra* (Dimitri Vezyroglou) p. 1449-1451