



HAL
open science

Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ?

Jean-Marie Guillouet

► **To cite this version:**

Jean-Marie Guillouet. Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ?. Histoire de l'art, 2009, avril 2009 (64), pp.17-25. halshs-00557704

HAL Id: halshs-00557704

<https://shs.hal.science/halshs-00557704>

Submitted on 19 Jan 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HISTOIRE DE L'ART

SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART

Interactions et transferts artistiques



Jean-Marie GUILLOÛT

Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ?

En 1998, un éditorial de la *Revue de l'art* était consacré à la « circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale ». Le traité de Maastricht avait alors six ans, l'espace Schengen avait été institutionnalisé à Amsterdam l'année précédente et c'est expressément pour répondre aux interrogations alors suscitées par la construction européenne que Roland Recht souhaitait apporter l'éclairage de l'historien. L'ambition affichée était de rappeler l'ampleur et l'intensité des échanges à une époque encore restée dans l'ombre de ce point de vue et de tenter de caractériser les « modalités selon lesquelles cette circulation s'opère¹ ». La contribution de Peter Kurmann à cette même livraison de la *Revue de l'art* mettait en évidence la circulation à la fois des sculpteurs de la cathédrale de Reims et de leurs modèles au XIII^e siècle dans le monde germanique ainsi que leur accueil au sein d'équipes mixtes dans des chantiers tels que celui du jubé de la cathédrale de Strasbourg². Ce constat de la très grande mobilité des personnels artistiques, des œuvres ou des modèles – quels qu'en soient les supports – dans l'Europe médiévale est aujourd'hui partagé par un grand nombre d'historiens de l'art. L'identification de ces déplacements et de ces circulations ne prétend cependant pas épuiser toutes les questions que ces derniers soulèvent quant à leurs modalités, les conditions mêmes de leur possibilité ou leurs conséquences en termes de disponibilité sociale des artistes, de réseaux de la commande et de perméabilité des savoir-faire et des techniques.

Un détour par l'histoire culturelle et l'une de ses notions les plus présentes dans les études ces dernières années, celle des transferts culturels, permet de déplacer les termes de la question. Ce détour est rendu possible par l'introduction du paradigme culturaliste dans le champ des études historiques et paraît pouvoir éclairer ces débats. La notion de transferts artistiques que nous nous proposons de présenter ici s'inscrit en effet dans cette histoire culturelle et vise d'abord à envisager ces circulations d'artistes, d'œuvres ou de modèles, dans le rapport dynamique et dialectique qu'elles entretiennent avec leurs milieux d'accueil ou d'émission. À ce titre, ce sont d'abord ces médiateurs (les artistes, les œuvres ou les modèles) qui constituent l'objet de la recherche conduite dans les termes des transferts artistiques. La prise en compte du rôle de ces acteurs et de la manière dont ils participent à la reconfiguration d'un milieu artistique donné constitue une approche différente, y compris dans sa syntaxe, de celle à laquelle conduisent les analyses menées dans les termes de la seule influence artistique. S'interroger, comme nous souhaitons le faire ici, sur la pertinence de la notion de transferts artistiques en Europe au Moyen Âge est donc une façon de prolonger la réflexion évoquée dans l'éditorial de Roland Recht. C'est également une manière d'y adjoindre les apports venus l'enrichir dans le champ des études médiévales mais également ceux provenant d'autres disciplines et d'autres horizons historiographiques, particulièrement dans le domaine des travaux de germanistique et dans la recherche anglo-saxonne de ces dernières années.

Le glissement lexical proposé ici entre *circulation* et *transfert* n'est pas anodin et traduit des attendus historiographiques précis. Parler de transferts artistiques ne revient pas à repérer et décrire des circulations d'artistes, d'œuvres ou de modèles dans l'Europe médiévale bien que ces deux questions soient, bien sûr, imbriquées. L'emploi de cette notion de transferts

artistiques, qui permet d'analyser la manière dont ces déplacements d'artistes, d'œuvres ou de modèles peuvent reconfigurer les milieux artistiques qui les accueillent ou ceux dont ils proviennent, nécessite d'abord d'en restituer la position au sein de la discipline de l'histoire de l'art, puis au sein de l'historiographie propre à la période médiévale.

Une notion dans une discipline

Pour qui est familier des problématiques de l'histoire culturelle, le terme de transferts artistiques est évidemment une reprise transparente de la notion de transferts culturels, théorisée et étudiée depuis un peu plus d'une vingtaine d'années en France. Plus précisément, c'est dans le contexte des études germanistes qu'est apparu ce concept au cours de la seconde moitié des années 1980, sous la plume de Michel Espagne et Michaël Werner et dont la théorisation a été rendue publique à l'occasion d'un article fondateur et programmatique dans les *Annales ESC*³. Dénué de référence au concept psychanalytique, le terme de transfert est alors employé dans le champ des travaux franco-allemands en tant qu'il fournit un outil pour étudier les fonds d'archives et de bibliothèques constituant « une mémoire française de l'Allemagne » depuis le milieu du XVIII^e siècle. Le recours à tel ou tel texte, telle ou telle pensée ou tel ou tel lexique étranger est alors analysé comme le produit de « conjonctures politiques ou culturelles⁴ » particulières ayant laissé leur empreinte en littérature, en philosophie ou en histoire politique. Dans cette optique, les transferts culturels impliquent d'abord un *déplacement* d'objets, de personnes, de termes... entre deux *espaces culturels*. L'asymétrie révélée par ces déplacements trahit dès lors l'hétérogénéité culturelle des niveaux de réception de ces mouvements comme des cadres de référence du système d'origine et de réception et justifie le projet de ces auteurs⁵. Il s'agit donc, à travers la notion des transferts artistiques, de passer d'une problématique de la réception et de l'influence à une problématique du rôle des médiateurs dans les mécanismes de ces circulations et leurs effets.

L'importation de la notion de transfert culturel dans le champ de l'histoire de l'art et sa déclinaison, aujourd'hui, en termes de transferts artistiques a été justifiée, il y a quelques années seulement, par Béatrice Joyeux-Prunel à l'occasion d'une publication au caractère fortement programmatique témoignant des premières étapes de sa thèse de doctorat⁶. Dans le modèle qu'elle propose, les cultures sont alors des *lieux* et les échanges, les déplacements, des *flux*. Ce sont ces *flux* que le chercheur tente donc d'observer pour comprendre comment ils peuvent reconfigurer le milieu d'accueil comme le milieu d'émission. C'est donc d'abord un ensemble de relations réflexives qui doivent être analysées ainsi que le produit de leurs interactions. À ce titre, on comprend bien que parler de circulations d'artistes, d'œuvres ou de modèles ne permet pas de rendre pleinement compte de ces processus de reconfiguration que ces circulations engendrent.

Il en est ainsi, par exemple, de la sculpture funéraire de l'entourage pontifical dans le Latium entre la mort des papes Clément IV (1268) et Boniface VIII (1303). L'apparition et la diffusion d'une typologie nouvelle de sépulture y a été analysée, depuis Erwin Panofsky⁷ par Julian Gardner⁸, Ingo Herklotz⁹ ou Anna Maria D'Achille¹⁰ comme la marque – directe ou indirecte – de l'activité d'ateliers septentrionaux étant parvenus à acclimater le vocabulaire du gothique français à la péninsule italienne (le cas singulier d'Arnolfo di Cambio contribuant à expliquer l'importante littérature consacrée à cette question). Cette démarche, consistant ainsi à isoler et à expliquer les phénomènes dans ces termes d'acclimatation et d'influence est précisément celle avec laquelle tente de rompre l'analyse des transferts artistiques. L'importation de différents motifs tels que le gisant ou le baldaquin dans cette sculpture funéraire du Latium paraît être passée par de nombreuses étapes intermédiaires et doit surtout être interrogée quant à la signification alors assignée à ces motifs dans le milieu d'accueil. L'antériorité attestée des exemples de ce dispositif dans la sculpture funéraire française sur les cas italiens ne permet en effet pas, à elle seule, d'affirmer que l'emploi du gisant et du baldaquin était bien associé, pour les commanditaires curiaux comme les artistes eux-mêmes, à l'*opus francigenum*¹¹.

Dès lors, pour paraphraser Michel Espagne et Michaël Werner, la question revient à se demander si l'on peut reconnaître dans ce dispositif « une mémoire italienne de la France gothique » au milieu du XIII^e siècle. La prise en compte de la problématique des transferts dépasse donc largement les seules considérations attachées aux circulations et déplacements d'artistes, d'œuvres ou de modèles. Des questions similaires peuvent être soulevées à propos du

tombeau d'Henri le Lion dans la collégiale Saint-Blaise de Brunswick. Au-delà des débats portant sur sa datation et, conséquemment, celle de la sculpture saxonne du XIII^e siècle¹², ces questions conduisent le chercheur à s'interroger sur l'apparition d'une sculpture de style pleinement gothique en termes de circulations possibles d'artistes entre les royaumes anglais, français et la Saxe, d'inscription de ceux-ci dans ce milieu de réception, de « conjonctures politiques ou culturelles » expliquant ces choix et de reconstitution auxquels ces déplacements conduisent en matière de compréhension de la sculpture gothique et des nouvelles significations qui sont alors assignées à ce nouveau style dans leur milieu de réception¹³. On voit par là combien le concept de transfert artistique permet, dans le champ de l'histoire de l'art, de réinvestir l'étude des circulations artistiques en évitant de poser le problème en termes d'influences.

Bien qu'il enrichisse la réflexion, ce processus d'importation de la notion de transferts culturels dans la discipline de l'histoire de l'art ne peut cependant passer sous silence des débats anciens et parfois polémiques sur la légitimité pour l'histoire culturelle à prendre l'œuvre d'art pour objet. Dès 1997, Alain Mérot, alors président du Comité français d'histoire de l'art, s'élevait au nom de la discipline contre les visées jugées impérialistes d'une histoire culturelle qui « sous prétexte que les œuvres d'art sont des images entend les traiter comme des documents parmi d'autres, sans reconnaître les conditions spécifiques de leur création¹⁴ ». Un tel débat prend place dans un contexte institutionnel et pédagogique précis qui avait vu, quelques années plus tôt en 1993, l'introduction de l'option « Histoire des arts » dans le programme des lycées d'enseignement généraux et qui a favorisé certaines crispations disciplinaires¹⁵. Cette position quant à la singularité atemporelle de l'œuvre d'art (que la pratique de la discipline à l'université pousse à identifier d'abord aux arts graphiques, à la sculpture et à l'architecture en excluant les arts décoratifs, la musique ou la danse) est alors partagée par bien des historiens de l'art. C'est un point de vue voisin qu'exprime Christian Michel pour qui l'œuvre d'art « est un monument, quelque chose qui demeure, non un témoin, comme l'est un texte, un vestige ou un document d'archives » possédant de ce fait « un autre statut que celui de témoignage de l'histoire¹⁶ ».

L'alternative se trouverait donc limitée à choisir entre l'oubli – au moins le refoulement – de la singularité de l'œuvre d'art afin d'en faire un simple document et la célébration d'une atemporalité sensée la protéger des risques de la banalisation à laquelle son historicisation la conduirait. On a déjà pourtant voulu refuser une telle alternative. Faire accéder l'œuvre d'art au rang de document historique permet de pouvoir l'inscrire pleinement dans le champ des études d'histoire culturelle et justifie le projet d'une analyse des transferts artistiques au Moyen Âge en Europe. Des plaidoyers allant dans un sens voisin, celui d'une ouverture à d'autres méthodes et problématiques dont celles de l'histoire sociale, se rencontrent ainsi sous la plume de Régis Michel¹⁷, Gérard Monnier¹⁸ et Laurence Bertrand Dorléac¹⁹, travaillant tous – notons-le – sur des périodes récentes. La démarche rejoint celle de la plupart des historiens ayant cessé de reconnaître dans l'œuvre d'abord l'illustration d'un phénomène dont la raison lui aurait été externe et dont elle ne serait que le reflet. Elle est surtout celle de bien des historiens de l'art – notamment médiévistes – qui ne s'attachent plus à analyser l'œuvre d'art dans sa précieuse solitude esthétique, voulue par un artiste-démiurge et coupée de la masse considérable de la production commune constituant l'univers visuel médiéval. Rose-Marie Ferré en vient ainsi, à propos du retable de l'*Annonciation* d'Aix de Barthélemy d'Eyck et de ses rapports avec les drames liturgiques, à rappeler que « les images médiévales ne peuvent être séparées de ce qui est une expérience totale de communication impliquant la vue, le son, l'action, la mémoire et l'expression physique²⁰ ». Que ce texte ait été par ailleurs écrit à l'occasion du XII^e colloque de la Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval, tenu en 2007, témoigne de cette ouverture vers des problématiques provenant de l'histoire sociale et culturelle.

Néanmoins, le poids des arguments cités plus haut ne doit pas être minimisé. Il n'est pas dans notre propos d'entrer ici dans les débats touchant aux justifications de la singularité de l'œuvre d'art, ni de revenir sur leurs attendus institutionnels, voire sociaux. Cependant, nous voulons soutenir ici que cette atemporalité revendiquée pour l'œuvre d'art ne lui interdit pas d'être historicisée ; mieux, que cette atemporalité qui en fait un document singulier – parmi d'autres documents – peut et doit, elle-même, être un objet d'histoire. Et en ce sens, la position de Christian Michel, visant à préserver l'œuvre de n'être que témoignage, peut se justifier pleinement. Le monument qu'est l'œuvre d'art doit cependant être analysé alors dans sa *raison monumentale* qui peut, elle-même, être historicisée.

Ainsi, on ne songerait pas à contester à la façade de la cathédrale de Reims au XIII^e siècle son statut de monument, tel que l'évoque Christian Michel ; statut que n'épuise donc pas l'étude de ses conditions matérielles, sociales, religieuses ou techniques de réalisation. La présence d'un Couronnement de la Vierge dans le gâble du portail occidental du couvent dominicain Santa Maria da Vitória de Batalha au Portugal, dans le deuxième quart du XV^e siècle, peut être mise en relation avec le même motif iconographique dans la façade rémoise mais doit être analysée en prenant en compte cette historicisation de ce que nous avons appelé la *raison monumentale* de l'œuvre. Contrairement à tous les exemples repérables antérieurement dans la péninsule Ibérique, le Couronnement occupe à Batalha le gâble surmontant le portail (comme à Reims) et non son tympan. Cette originalité typologique constitue un retour explicite à la source du motif et à la célèbre façade rémoise. Elle permet de conforter l'hypothèse de l'activité d'ateliers issus de France ou formés, antérieurement, sur des chantiers français, sinon familiaux des réalisations rayonnantes dans le royaume²¹. Ces artistes « exogènes » auxquels doit être attribuée la sculpture de Batalha sont alors les vecteurs d'un transfert artistique dont la prise en compte permet d'évaluer la place assignée à la sculpture de Reims dans le royaume portugais à la fin du Moyen Âge.

La reprise du schéma iconographique de Reims au portail de Santa Maria da Vitória de Batalha – reprise effectuée donc par-dessus les nombreux modèles disponibles dans les royaumes espagnols plus proches – est pour une part le signe de cette asymétrie que nous signalions plus haut et de la différence de son « lieu fonctionnel [...] dans son système d'origine et son lieu dans le système de réception²² ». Elle témoignerait en effet de la reconfiguration, dans le contexte portugais du XV^e siècle, des codes de références de l'œuvre, reconfiguration intervenant donc entre le milieu d'émission et le milieu d'accueil. Le cas est d'autant plus intéressant que, presque simultanément en France, les chanoines de la cathédrale de Troyes paient à leur maître d'œuvre, maître Bleuet (1455/56), un « voyage d'étude » visant à lui fournir des sources d'inspiration et des modèles pour les travaux engagés à la façade de leur édifice : ce voyage le conduit à Paris, Amiens et Reims précisément²³. Il est remarquable que ce qui constitue le fondement des positions justifiant l'atemporalité de l'œuvre d'art puisse constituer, dans ces deux derniers exemples presque contemporains, la base de l'historicisation de cette atemporalité. C'est précisément la prise en compte des acteurs des transferts artistiques et de leurs rôles dans ces mécanismes qui nous paraît légitimer l'analyse dans les termes des transferts artistiques.

Comme on peut le percevoir à travers ces quelques cas, la notion de transferts artistiques paraît ouvrir des perspectives utiles et neuves. Ces dernières n'ont bien sûr pas été oubliées par la recherche jusqu'à présent mais leur systématisation dans ce cadre historiographique permet de leur attacher une pertinence nouvelle au sein des études médiévales. Comme le relève Laurier Turgeon, le concept de transfert culturel paraît plus opératoire que celui d'acculturation et de ses déclinaisons que sont la transculturation et l'interculturalité²⁴, concepts ayant été plus volontiers employés dans le champ des études anglo-saxonnes et spécifiquement américanistes, à propos des processus coloniaux et post-coloniaux. Il est vrai que, dans ce dernier cas, un océan sert de frontière ; les lieux sont aisément isolables et le chercheur ne s'expose pas à construire l'identité d'un groupe alors qu'il cherche à l'isoler (*cf. infra*).

L'analyse des transferts artistiques doit donc interroger la raison interne des systèmes en jeu pour en découvrir le code de référence, son rapport avec celui du système d'émission et, consécutivement, la valeur agissante et perturbatrice du transfert. Une telle analyse micro-historique, dont ses fondateurs signalent malgré tout l'horizon macro-historique, hérite bien sûr des considérations d'inspiration phénoménologique de Hans Robert Jauss et de son concept husserlien d'« horizon d'attente²⁵ » mais avec l'ambition de les dépasser par une attention plus grande portée aux phénomènes en cause dans les mécanismes mêmes du déplacement. Il est d'ailleurs notable que, dès 1972, Jauss concluait à la nécessité pour l'historien de s'affranchir « du principe organique de l'histoire des styles et [...] du traditionalisme avec sa métaphysique du beau transtemporel²⁶ ». La durée assez longue précédant l'appropriation de la théorie de la réception par la recherche en sciences humaines et sociales contribue à expliquer l'état actuel des débats sur ces questions puisées, comme le relevait l'historien Christophe Prochasson en 1994 encore, « le programme de Jauss et de son école n'ont pas débouché sur des travaux à la hauteur de leurs ambitions²⁷ ». L'esthétique de la réception suppose, comme la théorisation des transferts artistiques, que l'œuvre d'art accède au plein statut de document historique ; ce qui se joue ici est bien le passage du paradigme passif et figé de la réception à celui de la mobilité des vecteurs et de sa valeur perturbatrice.

Pour l'historien de l'art, cet appel à l'esthétique de la réception – quand bien même celle-ci ne suffit pas à rendre compte des processus en cause dans les transferts – amène à envisager immédiatement le statut et le rôle de l'influence artistique. Depuis les quelques pages lumineuses de Michael Baxandall « contre la notion d'influence artistique », les historiens de l'art sont prévenus des écueils herméneutiques qu'il existe à employer le terme et le concept d'influence²⁸ (prévenances que vise à renouveler ce présent numéro). Le danger est ici finalement voisin de celui que souligne Michel Espagne au sujet du comparatisme, c'est-à-dire celui d'une démarche figeant l'objet et les acteurs dans des fonctions déterminées et intransitives alors que c'est en relevant la dynamique du phénomène et des métissages qu'il engendre qu'il est possible de lui substituer une meilleure compréhension des mécanismes en jeu²⁹. Olivier Compagnon rejoint, dans le cas des études historiques latino-américanistes, ce constat d'un changement radical de point de vue dans les échanges culturels par rapport au « paradigme de l'influence³⁰ ».

Un exemple précis et actuel en histoire de l'art médiéval permet de souligner la pertinence de cette approche. Depuis le premier tiers du xx^e siècle, la recherche a relevé les très puissants liens stylistiques unissant la porte du Sarmental de la cathédrale de Burgos, réalisée vers 1240/45, et la sculpture des chantiers français contemporains ou antérieurs de quelques années. Les ciseaux de l'auteur du *Beau Dieu* d'Amiens doivent ainsi très vraisemblablement être reconnus dans le tympan du portail du Sarmental de Burgos. Depuis, de nouvelles découvertes et publications ont conforté l'idée de l'existence de tels transferts artistiques, riches et nombreux entre Amiens, Bourges ou Reims en France et Burgos ou León en Castille et Castille-et-León³¹. Ces transferts artistiques et les filiations qu'il est possible d'établir à leur suite doivent être analysés selon le paradigme proposé ici.

Plus concrètement, s'agit-il ici d'artistes castillans formés sur les chantiers français ou de sculpteurs picards, berrichons ou champenois ayant été amenés à exercer leur activité dans la péninsule (nous ne cacherons pas pencher nettement pour cette seconde opinion) ? Mais principalement, quelle signification peut être dès lors attachée à l'emploi de ces artistes si loin de leur milieu d'origine ? Quelles ont été les raisons et les « conjonctures politiques ou culturelles » ayant conduit à ces choix et rendu possibles ces déplacements ? Conséquemment, quelles ont été les conditions et contraintes statutaires, réglementaires, techniques ou fiscales que ces personnels artistiques « exogènes » ont dû remplir ? Ces contraintes ont-elles eu un effet sur leur production ou ses modalités de réalisation ? Quelle a été la place assignée à ces œuvres dans leur système de réception et, par effet retour, le système d'origine a-t-il été touché par des reconfigurations particulières à l'issue de ces transferts ? Toutes ces questions – et bien d'autres – sont celles que nous paraît soulever l'analyse de tels phénomènes en termes de transferts artistiques. L'identification et l'analyse de ces mobilités de sculpteurs entre la France et l'Espagne actuelle a donc, certes, été conduite depuis longtemps mais le réinvestissement de ces parcours par le biais des transferts artistiques permet d'ouvrir leur étude à de nouvelles problématiques. Des cas similaires de ces circulations d'artistes ou d'œuvres ont été repérés depuis longtemps par la recherche. La prise en compte des transferts artistiques permettrait vraisemblablement d'approfondir leur analyse et leur compréhension. Il en est ainsi des travaux menés par le tombier Jean de Liège à Westminster pour la sépulture de la reine Philippa de Hainault, travaux documentés par les sources anglaises vers 1367³². C'est le cas également du mystérieux « maître Huguet » qui, à Batalha, succède à Afonso Domingues au début du xv^e siècle et dont les origines ont été l'objet de nombreuses spéculations de la part de la recherche portugaise et anglo-saxonne depuis la fin du xviii^e siècle en raison de la rupture radicale que ses travaux instaurent dans le développement artistique du royaume lusitanien à la fin du Moyen Âge³³. Toujours à Batalha, on pourra évoquer l'activité, au début du xvi^e siècle, du maître-verrier d'origine flamande Francisco Henriques dans les vitraux du chœur de l'église³⁴. En Catalogne, les voyages et parcours documentés ou attribuables à l'architecte et sculpteur Guillem Sagrera peuvent éclairer l'emploi, dans la *longa* ou la cathédrale de Palma de Majorque, de différents motifs architecturaux présents antérieurement en France à Bourges ou Poitiers ou, dans la grande salle du palais de Naples (avant 1454), d'une voûte étoilée directement issue des expérimentations catalanes de la génération antérieure³⁵.

Une notion dans une période

Une seconde difficulté méthodologique touche à la période médiévale elle-même. Au sein des études d'histoire culturelle, les médiévistes tiennent une place en partie paradoxale. En dépit d'un recours, dès la fin des années 1960, à ses méthodes et ses objets par de grandes figures telles que Georges Duby ou Jacques Le Goff dans le champ historique et l'affirmation de ce qui est alors dénommé une « anthropologie historique », l'histoire culturelle a rencontré bien des réticences portées par des chercheurs puisant dans l'époque médiévale les arguments d'une opposition au concept lui-même, en relevant notamment le caractère peu opératoire des frontières structurantes nécessaires à la démarche. C'est ainsi le cas de Michel Sot, Anita Guerreau-Jalabert et Jean-Patrice Boudet qui expliquent leurs réticences par la configuration propre de l'époque médiévale où la culture « est presque totalement prise en charge par l'Église³⁶ [...] » et où il devient dès lors abusif de prétendre en isoler une histoire culturelle puisque cette dernière « est partout » et comprise dans une « culture globale ».

On ne songera pas, bien sûr, à contester l'idée, que durant tout le Moyen Âge, l'Église a pris en charge tous les aspects de la vie sociale et culturelle et que faire une histoire religieuse du Moyen Âge revient toujours à en faire une histoire sociale. D'un point de vue d'historien de l'art cependant, cette reconnaissance d'une culture globale (globalité qui semble devoir se comprendre ici socialement et géographiquement) ne permet pas efficacement de rendre compte des géographies et des chronologies propres à la production artistique. Le dossier riche et complexe du gothique dit « international », renforce cette conviction, justement par ce qui différencie ce moment artistique des périodes antérieures ou postérieures. En effet, c'est précisément la prise de conscience de l'émergence d'une culture artistique commune – en tout cas davantage partagée en Europe qu'elle ne l'a été antérieurement – qui est à l'origine de l'appellation récente de « Gothique international » (« Style doux » en Allemagne et « Beau style » en Bohême). Ce moment du gothique dit « international » – entre le dernier quart du XIV^e siècle et les années 1425/30 approximativement – a fait l'objet de réévaluations récentes en France à travers d'importantes expositions à Paris, Bourges et Dijon³⁷ ou en Europe centrale comme à Prague³⁸ et ne trouve justement son originalité que par ce qu'il signale, par contraste, des périodes qui la précèdent ou la suivent.

L'émergence et la diffusion de ce « gothique international³⁹ » se décline en de nombreux problèmes ponctuels touchant directement le travail quotidien des historiens de l'art comme en témoignent les difficultés que ces derniers ont rencontré pour attribuer une provenance assurée à l'auteur du célèbre *Diptyque Wilton* de la National Gallery de Londres. Réalisé pour le roi anglais Richard II (1377-1399), le diptyque a été rapproché de réalisations italiennes plus anciennes, de bien des manuscrits français contemporains (dont on sait qu'ils étaient nombreux dans la bibliothèque du roi) ou de la sculpture bohémienne, notamment de la célèbre *Belle madone* de Cesky Krumlov. Antérieurement au règne de Richard II, les patronymes des artistes dont Edouard III s'entoure depuis 1351, tels que Guillaume de Florence, Jean de Saint-Omer ou Pierre d'Espagne illustrent bien la diversité des provenances du personnel artistique attaché au roi. Plutôt que Gilbert Prince († 1396), c'est à son élève Thomas Lytlington († 1401) qu'est aujourd'hui attribué le *Diptyque Wilton* mais ces hésitations illustrent bien la difficulté à départir géographiquement des styles sur la seule base d'affinités stylistiques pour la période⁴⁰. Or, il ne nous semble pas que l'Église ait été le moteur, au tournant donc des XIV^e et XV^e siècles, d'une « globalisation » culturelle particulière et si celle-ci devait avoir existé au Moyen Âge la réforme dite Grégorienne en aurait davantage été le cadre. Ce qui est en cause dans le dossier du gothique international n'est d'ailleurs pas tant que cette appellation signale l'existence d'une culture européenne qu'elle provient de l'observation de l'émergence de cette culture à l'échelle du continent.

La périodisation signale bien les difficultés rencontrées par les historiens de l'art face à une période marquée par une forte homogénéité stylistique, à la différence de celles la précédant ou la suivant. Ces difficultés nous paraissent pouvoir être considérées comme une conséquence de l'intensification des transferts artistiques à ce moment précis et l'émergence consécutive d'une véritable *koïnè* aristocratique à l'échelle européenne. Laquelle, en retour, facilite ces circulations en améliorant les conditions de faisabilité des échanges artistiques en conduisant à l'harmonisation des cadres institutionnels de l'échange (on pense là à la généralisation du statut d'artiste de cour), des conditions de l'exercice du métier dans les contextes urbains ou des savoir-faire et techniques, relayée par une littérature spécifique plus abondante et plus diffusée

qu'au paravant⁴¹. Dans le cas de l'art, il n'y a pas d'acquis du fait global de la culture médiévale mais ce que nous savons déjà de l'histoire de l'art médiéval fait apparaître la nécessité d'historiciser cette globalité et, précisément, de le faire dans les termes des transferts artistiques, de ces circulations de vecteurs et, surtout, des reconfigurations auxquelles ces mouvements conduisent plutôt qu'en termes de diffusion et d'influence.

Le caractère anachronique du terme d'« international » pour la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle ne fait aucun doute et a déjà été relevé. Accepter son emploi de convention dans ce cas précis oblige néanmoins à un retour sur l'histoire des études d'histoire de l'art médiéval depuis le XIX^e siècle. Au sein de cette historiographie en effet, la question nationale a joué un rôle central pendant de longues décennies. Depuis le dernier tiers du XIX^e siècle, les études d'histoire de l'art – et d'histoire de l'art médiéval en particulier – ont été partiellement prisonnières des enjeux du nationalisme européen⁴². Les leçons données par Louis Courajod à l'École du Louvre après 1887 sur la sculpture française du XV^e siècle sont ainsi imprégnées de la nécessité de démontrer l'existence d'un « génie national » afin de faire pièce à la Renaissance italienne et aux expressions de la latinité méridionale⁴³. Ses positions possèdent le mérite de la clarté : « [...] gloire à ces Franco-Flamands du XIX^e siècle, à ces revenants de la primitive Renaissance ! Ils nous ont rendu la moitié de notre âme nationale ; ils ont affirmé une seconde fois, devant le monde, l'éternelle vitalité de l'essence chrétienne et des éléments septentrionaux de notre civilisation⁴⁴ ». Les origines idéologiques de ces positions ne peuvent être isolées du contexte scientifique général qui voit alors la naissance et le développement de l'École française de géographie, à la suite de Vidal de la Blache (1845-1918), précisément marquée par le débat durable sur le déterminisme entre phénomènes naturels et sociaux et, donc, entre la production artistique et son cadre géographique⁴⁵. À ce titre, c'est peut-être davantage une forme d'ethnisme qu'un simple nationalisme qui est à l'œuvre dans ces écrits. Tout au moins, convient-il de reconnaître, dans l'optique des transferts artistiques au Moyen Âge en Europe et de la définition des « espaces artistiques » qui doivent constituer son terrain, combien cette épistémologie de l'ethnisme a rejoint, pour un temps, l'épistémologie du nationalisme. Cette ethnisation du discours de l'histoire de l'art de la fin du XIX^e siècle puise également ses racines dans le débat qui traverse les sciences philologiques depuis le milieu du siècle. S'opposent alors les tenants de la linguistique conçue comme une science historique et les défenseurs d'une linguistique naturaliste (parmi lesquels se trouve Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc) acceptant le déterminisme quasi biologique entre la race et les phénomènes linguistiques. Comme rappelle Dominique Jarrassé, ce sont ces études philologiques que convoque Courajod pour justifier ses positions ethnistes⁴⁶. Ce sont d'ailleurs les mêmes catégories d'arguments que France Nerlich retrouve dans les textes allemands depuis le début du XIX^e siècle où la quête des caractéristiques nationales – et notamment l'opposition entre latinité et germanité – hérite en grande partie des conclusions de Johann Gottlieb Fichte sur la philologie romane et germanique⁴⁷.

Les « cultures nationales » qui sont l'objet de l'attention des utilisateurs actuels de la notion de transferts culturels sont donc bien sûr des construits idéologiques, mais des construits complexes et composés dont la manipulation réclame une grande attention lorsque le Moyen Âge et son historiographie y sont convoqués. Cette question, qui pourrait paraître *a priori* extérieure à l'objet de cet article, est pourtant lourde de conséquences car si l'on ne pense le débat qu'en termes de *flux* et de *lieux*, on s'expose dès lors à un retour de ce que ces termes sont censés refouler. Il a d'ailleurs déjà été relevé qu'un transfert « n'est pas tant un transfert entre ensembles culturels, qu'une dynamique entre groupes sociaux, économiques, politiques⁴⁸ [...] ». La notion de transferts artistiques, proposée dans ces lignes, paraît donc particulièrement adéquate à l'organisation de la production artistique médiévale telle que nous la connaissons désormais, c'est-à-dire structurée, depuis le XIII^e siècle au moins, par des corporations, des guildes et des métiers pourvus d'une solide hiérarchie artisanale à trois étages (apprentis, compagnons, maîtres). À ce titre, la méthode des transferts culturels semble particulièrement opératoire pour comprendre les circulations artistiques en Europe au Moyen Âge, les modalités selon lesquelles elles s'opèrent et – en dernière analyse – les significations qu'il est possible de leur attacher.

Jean-Marie GUILLOUËT est maître de conférences à l'université de Nantes, actuellement en délégation en tant que conseiller scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art.

1. R. Recht, « La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale », *Revue de l'art*, 120, 1998-2, p. 5-10.
2. P. Kurmann, « Mobilité des artistes ou mobilité des modèles ? À propos de l'atelier des sculpteurs rémois », *Revue de l'art*, 120, 1998-2, p. 23-34 (citation p. 33).
3. M. Espagne et M. Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et Histoire (1750-1914) », *Annales ESC*, 4, juillet-août 1987, p. 969-992. En 1985, un Groupement de recherches sur les transferts culturels a été formé.
4. M. Espagne et M. Werner, *op. cit.* note 3, p. 988.
5. M. Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 286.
6. B. Joyeux, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses 2002*, 2003, p. 151-161.
7. E. Panofsky, *Tomb sculpture*, New-York, 1967 (éd. française : *La sculpture funéraire de l'ancienne Égypte au Bernin*, Paris, Flammarion, 1995).
8. J. Gardner, « Arnolfo di Cambio and Roman tomb design », *The Burlington Magazine*, 115 (1973), p. 420-439 et *The Tomb and the Tiara*, Oxford, 1992.
9. I. Herklotz, *Sepulcra e monumenta del medioevo*, Naples, 1985 (rééd. 2001).
10. A. M. D'Achille, *Da Pietro di Oderisio ad Arnolfo di Cambio. Studi sulla scultura a Rome nel Duecento*, Rome, 2000.
11. Sur cette question particulière, voir H. Morvan, « Sculpture funéraire dans le Latium de 1268 à 1305 : analyse critique de l'origine française de quelques éléments typologiques et stylistiques », *Arte medievale* (à paraître).
12. Ce débat ancien a été réouvert récemment par Jean Wirth à l'occasion de son livre très stimulant sur *La datation de la sculpture médiévale* (Genève, Droz, 2004). Sur ce dossier précis, voir également le travail récent de F. Corabœuf (*Le tombeau d'Henri le Lion et de son épouse Mathilde d'Angleterre dans l'église collégiale Saint-Blaise à Brunswick et la question de la diffusion du style gothique en terre d'Empire*, mémoire de Master 1 en histoire de l'art médiéval, Université de Nantes, 2008).
13. La prise en compte de cette hétérogénéité des systèmes d'émission et de réception se retrouve sous la plume de Christian Michel, qui l'envisage alors dans sa dimension diachronique mais pour qui les œuvres d'art « peuvent correspondre à un autre système de valeur que celui dans lequel elles ont été produites » (Ch. Michel, « Réflexion sur le mode opératoire de l'histoire de l'art. Le cas des grands appartements de Versailles », dans *Revue de l'art*, 2002-4, 138, p. 71-78 ; p. 72).
14. A. Mérot, « Un impératif d'éducation à l'échelle de notre pays », *Le Journal des arts*, 42 (29 août 1997), p. 8.
15. Ph. Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004, p. 301. Dans le texte cité précédemment, Alain Mérot appelle ainsi de ses vœux la création d'un CAPÈS et d'une agrégation d'Histoire de l'art.
16. Ch. Michel, *op. cit.* note 13, p. 71-72. Bien qu'il ne cite pas directement, l'auteur paraît être redevable de ces réflexions aux travaux célèbres d'Alois Riegl sur la « valeur monumentale » de l'œuvre et à sa distinction tripartite entre « monuments intentionnels », « monuments historiques non intentionnels » et « monuments anciens » (A. Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Seuil, 1984, p. 35-61 (éd. originale : *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen, seine Entstehung*, 1903).
17. Le constat fait par l'auteur d'un « retard épistémologique désormais trentenaire » de l'histoire de l'art justifie son plaidoyer inspiré contre le *sophronistère* qu'est devenue selon lui la discipline où règnerait « le culte de la certitude, la célébration du dogme, la crainte du nouveau, la méfiance de la culture et l'horreur des idées » (R. Michel, « De la non-histoire de l'art. Plaidoyer pour la tolérance et le pluralisme dans une discipline hantée par la violence et l'exclusion », dans R. Michel (dir.), *David contre David*, actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, Paris, La Documentation française, 1993, p. XIII-LXII ; p. XLIX).
18. G. Monnier, « Histoire de l'art et typologies », dans J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dir.), *Histoire culturelle de la France*, Paris, Seuil, 1997-1998, p. 407.
19. L. Bertrand Dorléac, « L'histoire de l'art et les cannibales », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 45, janvier-mars 1995, p. 99-108. L'article s'achève en rappelant fort à propos le caractère alors subversif et fondateur du projet porté par Pierre Francastel et « ses émules » visant à faire de l'art un « objet de civilisation », c'est-à-dire un objet culturel.
20. R.-M. Ferré, « Le retable de l'Annonciation d'Aix de Barthélemy d'Eyck : une pratique originale de la vision entre peinture et performance », *European Medieval Drama*, 2008 (XII), p. 163-183 (citation p. 183).
21. J.-M. Guillouët, « Santa Maria da Vitória de Batalha (Portugal) et l'art européen à ses confins », *Revue de l'art*, 2009 (à paraître).
22. M. Espagne, *op. cit.* note 5, p. 8.
23. S. Murray, *Building Troyes Cathedral. The Late Gothic Campaigns*, Bloomington-Indianapolis, 1987, p. 101.
24. Voir sur ce point P. Masson, *Deconstructing America: Representation of the Other*, Londres et New-York, Routledge, 1990, cité dans L. Turgeon, « De l'acculturation aux transferts culturels », dans L. Turgeon, D. Delâge et R. Ouellet, *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe XVI^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 11-32 ; p. 12.
25. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (trad. C. Maillard ; éditions originales 1972-1975). On consultera notamment l'introduction très éclairante de Jean Starobinski.
26. H. R. Jauss, *ibid.*, p. 113.
27. Ch. Prochasson, « Héritage et trahisons : la réception des œuvres », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*, 12, 1994-1, p. 5-17 (citation p. 16).
28. M. Baxandall, *Patterns of Intention: on the historical, Explanation of Pictures*, New-Haven, Yale University Press, 1985 (éd. française : *Formes de l'intention*, trad. C. Fraixe, Paris, J. Chambon, 1991, p. 106-111).

29. M. Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, 17, septembre 1994, p. 112-121.
30. « Dès lors, le point de vue change radicalement dans l'étude des échanges culturels. Alors que le paradigme de l'influence plaçait la focale sur le versant de la production, le paradigme du modèle le situe davantage sur celui de la réception [...] » (O. Compagnon, « Influence ? Modèles ? Transferts culturels ? Les mots pour le dire », *América – Cahiers du CRICCAL* « Les modèles et leur circulation en Amérique latine », 1^{re} série : Discours et pratique sociale, politique, culturelle, 2006, 33, p. 11-20 (citation p. 16).
31. Voir le rappel de ces questions et la bibliographie afférente dans le chapitre que Fabienne Joubert a consacré récemment à la « mobilité des artistes et [la] géographie artistique » dans F. Joubert, *La sculpture gothique en France. XIII-XIV siècles*, Paris, Picard, 2008, p. 186-194. Sur la porte du Sarmantal, voir en dernier lieu : Ch. Hediger, *Die Puerta del Sarmantal der Kathedrale von Burgos und ihre ikonographische und stilistische Nachfolge auf der iberischen Halbinsel*, thèse de doctorat sous la direction d'Y. Christe, Université de Genève, 2005.
32. H. M. Colvin (ed.), *The History of the King's Works : The Middle Ages*, 2 vol., Londres, 1963, t. 1, p. 486-487. Voir également : J. Alexander et P. Binski (éd.), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England, 1200-1400*, catalogue d'exposition, Royal academy of arts, Londres, 1987, p. 103-104.
33. Parmi de nombreuses occurrences récentes : S. A. Gomes, « Perspectivas sobre os mesteiros das obras da Batalha no século XV », *Mare Liberum*, mars 1994, 7, p. 105-126, p. 117 ; P. Dias, *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisbonne, Estampa, 1994, p. 142 ; P. Pereira, « A Arquitectura (1250-1450) », dans P. Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. I « Da Pré-História ao "modo" Gótico », Lisbonne, 1995, p. 335-433, p. 411-412 ; J. Custodio Viera da Silva et P. Redol, *Mosteiro da Batalha*, IPPAR, Lisbonne, 2007.
34. P. Redol, « Vers le sud : Francisco Henriques, peintre et peintre-verrier au temps de D. Manuel I », dans les mélanges offerts à Yvette Vanden Bemden, université de Namur (à paraître ; je remercie Pedro Redol de m'avoir permis de prendre connaissance en avance de ces travaux).
35. G. Alomar, *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Colección de estudios históricos y biografías, 3, Madrid, Blumes, 1970. Voir surtout la reprise récente du dossier majorquin par J. Domenge I Mesquida (*L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*, Palma, 1997, p. 211-216). Sur les antécédents de la voûte du palais napolitain, voir les chapitres « Bovedas estrelladas » et « En el umbral de la cupula », dans A. Cirici, *Arquitectura gótica catalana*, Barcelone, 1968, p. 399-403 et p. 404-412.
36. M. Sot, A. Guerreau-Jalabert et J.-P. Boudet, « L'étrangeté médiévale », dans J.-P. Rioux et J.-F. Sirennelli, *Histoire culturelle de la France*, t. I (*Le Moyen Âge*), Paris, Seuil, 1997, p. 167-182 ; cité dans Ph. Poirrier, *op. cit.* note 15, p. 42.
37. S. N. Fliegel et S. Jugie (éd.), *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et Jean sans Peur (1364-1419)*, catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts, Dijon, Paris, 2004 ; É. Taburet-Delahaye (éd.), *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, Paris, Fayard/RMN, 2004 ; B. de Chancel-Bardelot, Clémence Raynaud (éd.), *La Sainte-Chapelle de Bourges : une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry*, catalogue d'exposition, Musée du Berry, Bourges, 2004.
38. On consultera, sur ce dossier, le compte-rendu très informé de Klára Benešová des expositions et colloques récents consacrées à Charles IV et son fils Wenceslas IV à New-York, Munich, Mayence, Luxembourg et Prague dans *Perspective : La revue de l'INHA*, 2008-1, p. 138-145.
39. Sur cette notion, on consultera en premier lieu la très rigoureuse mise au point historiographique et scientifique de M. Tomasi : « L'art en France autour de 1400 : éléments pour un bilan », *Perspective : La revue de l'INHA*, 2006-1, p. 97-120.
40. D. Gordon, C. M. Barron, A. Roy et M. Wyld, *Making and Meaning : The Wilton Diptych*, catalogue d'exposition, National Gallery, Londres, 1993 ; R. W. Sullivan, « The Wilton Diptych : mysteries, majesty and a complex exchange of Faith and Power », *Gazette des Beaux-Arts*, 129, janvier 1997, p. 1-18.
41. R. Recht « "Théorie" et "traitements pratiques" d'architecture au Moyen Âge », dans *Les traités d'architecture de la Renaissance*, actes colloque, Tours, juillet 1981, CESR, *De Architectura*, Paris, 1988, p. 19-30 ; K. Boulanger, « Les traités médiévaux de peinture sur verre », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 162, janvier-juin 2004, p. 9-33.
42. Sur ce point, voir E. Michaud, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », *Critique. Stratégies de l'histoire de l'art*, 596, mars 1996, p. 163-187. Une journée d'étude consacrée à cette question précise mais à propos de la période ultérieure, s'est déroulée le 18 novembre 2008 à l'INHA sous l'égide d'Anne Lafont. Elle a permis de faire le point sur ces questions (*La Nation, enjeu de l'histoire de l'art en Europe. 1900-1950*) et devrait donner lieu à une publication en 2012 sous le titre *Nation, Identité, Culture. L'histoire de l'art en France dans la première partie du XX^e siècle*).
43. L. Courajod, *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance* (conférence donnée à l'occasion de l'exposition universelle de 1889), Paris, 1890.
44. L. Courajod, *ibid.*, p. 33.
45. Ph. Piercy, *La France. Le fait régional*, Paris, 2005 (rééd.), p. 13.
46. « L'enseignement des sciences philologiques veut que nous appartenions une race aryenne et indo-germanique » ; voir D. Jarrassé, « Ethnicisation de l'histoire de l'art en France 1840-1870. Le modèle philologique », dans R. Recht, Ph. Sénéchal, C. Barbillon, F.-R. Martin, *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, La Documentation française, 2008, p. 337-359.
47. F. Nerlich, « Latinité vs. Germanité : un fantasme identitaire de l'histoire de l'art allemande », *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung*, 133-1, mars 2009, p. 162-177.
48. B. Joyeux, *op. cit.* note 6, p. 158.

3 Éditorial

PERSPECTIVES

Pascale BALLET

9 Transferts et interactions dans l'Antiquité en Méditerranée orientale.

Jean-Marie GUILLOÛT

17 Les transferts artistiques: un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval?

Cordula GREWE

27 Repenser l'émulation: entre réenchantement et modernité, le projet nazaréen.

ÉTUDES

Cyril THIAUDIÈRE

37 Méthodes de production des bagues dans l'Égypte hellénistique et romaine.

Denis HAYOT

47 Interactions entre Orient et Occident dans la fortification à l'époque des croisades.

Fleur MARÇAIS

59 Des rues aux ateliers: copier, créer, enseigner à Florence au début du XVII^e siècle.

Émilie PASSIGNAT

71 Le vol de Mercure: résurgences du *Mercurus* de Jean de Bologne sous la Révolution et l'Empire.

Eva KNELS

85 Le Salon sous le Premier Empire: une exposition d'une portée européenne ?

Nina STRUCKMEYER, David BLANKENSTEIN

95 Saisir la vie, transférer des savoirs: Hemina von Chézy à Paris sous le Premier Empire.

Frauke JOSEHANS

103 Le carnet de voyage de Johann Georg von Dillis (1806).

Thierry ALLARD

113 Les peintures murales de Félix Périn à Ansac: un témoignage tardif du mouvement nazaréen.

Antje KRAMER

125 Le réseau franco-allemand du Nouveau Réalisme ou l'éternelle originalité des avant-gardes.

Marine BROUX

137 Élie Azagury à la confluence des modèles de l'architecture moderne.

Florence JAILLET

149 L'artiste - l'œuvre - le spectateur: interactions esthétiques dans l'œuvre et les écrits de Daniel Buren.

INFORMATION

159 Résumés/Abstracts.

167 Auteurs ayant participé à ce numéro.

169 Recommandations aux auteurs.

173 Thèmes et sommaires des numéros précédents.



9 782757 203088

ISBN : 978-2-7572-0308-8

30 €

Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA