



**HAL**  
open science

**Bibliographie critique. C. Edson Armi: Cluny and the origins of burgundian romanesque sculpture. The architecture, sculpture and narrative of the Avenas Master. Rome, “ L’Erma ” di Bretschneider, 2019, 122 p., 118 ill. couleur.**

Damien Martinez

► **To cite this version:**

Damien Martinez. Bibliographie critique. C. Edson Armi: Cluny and the origins of burgundian romanesque sculpture. The architecture, sculpture and narrative of the Avenas Master. Rome, “ L’Erma ” di Bretschneider, 2019, 122 p., 118 ill. couleur.. Revue de l’Art, 2020. halshs-03036207

**HAL Id: halshs-03036207**

**<https://shs.hal.science/halshs-03036207>**

Submitted on 2 Dec 2020

**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.

## BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

C. Edson Armi : *Cluny and the origins of burgundian romanesque sculpture. The architecture, sculpture and narrative of the Avenas Master*. Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2019, 122 p., 118 ill. couleur.

Dans ce nouvel essai sur la sculpture romane en Bourgogne, C. Edson Armi propose de suivre, au cours du XI<sup>e</sup> siècle, la carrière et l'itinéraire artistique d'un sculpteur qu'il nomme « *the Avenas Master* », depuis ses premières productions au sein d'églises situées entre Mâconnais et Brionnais, jusqu'à Cluny, où il lui attribue la réalisation d'une partie des chapiteaux du déambulatoire de la *Maior ecclesia*. Pour bien comprendre la démarche de l'auteur, il est nécessaire de se pencher sur ses précédents ouvrages et articles sur le sujet (entre autres, *Masons and sculptors in romanesque Burgundy*, 1983, et « The Charlieu Clerestory and the Brionnais Sources for Cluny III », *Gesta* 25/1, 1986), dans lesquels il développe des hypothèses à contre-courant des travaux conduits sur l'architecture de la *Maior ecclesia* et son influence sur les productions architecturales du sud de la Bourgogne.

Dans la continuité de ceux-ci, C. Edson Armi plaide pour une autre approche des réseaux artistiques bourguignons et tente de démontrer que les artistes de Cluny III – en particulier les sculpteurs – ont été triés sur le volet parmi un groupe déjà actif et reconnu dans la région. Ainsi, selon l'auteur, et contrairement au point de vue admis par la plupart des spécialistes de la question, les moines clunisiens n'auraient pas fait appel à des sculpteurs originaires d'autres régions d'Occident, notamment d'Italie du Nord et du Saint-Empire, où les formes de l'art roman sont déjà abouties dans ce dernier quart du XI<sup>e</sup> siècle, mais auraient mis à profit un réseau d'artistes local, dont l'un des plus illustres représentants serait le « Maître d'Avenas ».

Avenas est un petit village du Beaujolais abritant une église romane connue notamment pour son autel dont le décor est attribué par la majorité des spécialistes aux sculpteurs qui ont œuvré à Cluny dans les années 1080. Soulignons en premier lieu que l'historicité du « Maître d'Avenas » n'est pas avérée,

son identité ayant été « forgée » par C. Edson Armi au travers de son analyse des productions sculptées des églises du sud de la Bourgogne. L'ouvrage s'appuie ainsi sur une structuration chronologique relatant l'évolution artistique du Maître d'Avenas telle qu'elle est envisagée par l'auteur, nous invitant à un voyage en Brionnais, Beaujolais et Mâconnais Clunisois – et légèrement au-delà avec Vézelay – à la découverte de la sculpture d'églises romanes dont la parenté avec Cluny ne souffre d'aucune controverse.

Cet itinéraire débute logiquement par l'église d'Avenas et, bien sûr, par une analyse stylistique du décor historié de son autel (chapitre 1), offrant des parallèles éclairants avec des œuvres partageant avec celui-ci des caractéristiques communes, au sein d'édifices locaux, tant du point de vue du langage formel que de celui du mode de représentation des thèmes iconographiques. Si l'auteur focalise son attention sur les productions qu'il attribue au seul Maître d'Avenas, il complète son analyse par des comparaisons avec des créations locales qu'il assigne à d'autres artistes, ou tout du moins à d'autres ateliers (à l'image du tympan de Charlieu). Le parcours que C. Edson Armi propose au lecteur est, de ce fait, jalonné de plusieurs stations : Mâcon, Anzy-le-Duc, Perrecy-les-Forges, Vézelay et Montceau-l'Étoile, chacune faisant l'objet d'un chapitre à part entière (chapitres 2 à 6). Les deux derniers chapitres de l'ouvrage (chapitres 7 et 8) marquent l'aboutissement de l'itinéraire artistique du Maître d'Avenas et recensent les points de convergence qui permettent à l'auteur de faire le lien entre les productions sud-bourguignonnes qu'il impute à l'artiste et la sculpture de certains chapiteaux du déambulatoire de la *Maior ecclesia*.

Le lecteur, en particulier l'historien de l'architecture, ne peut qu'être impressionné par la finesse des observations retranscrites dans cet ouvrage, où le moindre détail de l'exécution des représentations sculptées est scruté et mis en perspective par rapport au corpus rassemblé dans l'étude, dans le but d'établir une chronologie relative de cet ensemble basée sur l'évolution perçue dans le traitement des

personnages (drapés, postures, etc.), des décors végétaux et de l'environnement spatial des images. Cet aspect est largement mis en valeur par des descriptions minutieuses ne laissant aucune place au vide, et illustré avec succès par les nombreux clichés photographiques d'ensemble ou de détail de grande qualité jalonnant le propos.

Si l'on suit sans difficulté le cheminement proposé par l'auteur, on peut cependant regretter l'absence concrète de discussion autour de la chronologie des édifices et des productions sculptées confrontées au sein de cet ouvrage. En effet, dès l'introduction, C. Edson Armi impose en quelque sorte au lecteur l'existence du Maître d'Avenas, sans offrir les arguments concrets permettant de mesurer et, le cas échéant, de discuter l'historicité de celui-ci. Il y a donc, de ce point de vue, un biais dans l'articulation de l'ouvrage dans lequel, finalement, le coupable et les résultats de l'enquête sont dévoilés dès le début, ne permettant pas au lecteur d'apprécier la matière objective de l'intrigue scientifique. De l'aveu même de C. Edson Armi, cette étude offre une vision peu orthodoxe du contexte de création de la *Maior ecclesia* de Cluny, en particulier de l'élan artistique qui lui est attribué pour la fin du XI<sup>e</sup> et le premier quart du XII<sup>e</sup> siècle. Si certains points de réflexion méritent sans doute d'être éclairés par une argumentation plus étoffée, discutant notamment des éléments qui permettent de suivre la chronologie affirmée par l'auteur, cet ouvrage plonge le lecteur dans l'univers de la sculpture romane de Bourgogne et lui permet d'en apprécier toute la singularité à travers l'œil d'un de ses plus grands spécialistes.

Damien Martinez

Éliane Vergnolle : *Saint-Benoît-sur-Loire. L'abbatiale romane*. Bibliothèque de la Société française d'Archéologie, Paris, 2018, 269 p., 421 ill. n. et bl. et coul.

Qui, mieux qu'Éliane Vergnolle, sa spécialiste incontestable, pouvait rédiger sur Saint-Benoît-sur-Loire un livre susceptible d'embrasser synthétiquement la recherche

Groupe permanent :  
Sébastien Bontemps,  
Ronan Bouttier,  
Matthieu Leglise,  
Déborah Laks,  
Véronique Rouchon Mouilleron.

passée faite sur l'ancienne abbatale de Fleury, tout en ouvrant sur des pistes encore nouvelles ? Cet ouvrage, d'une organisation simple et efficace, richement illustré et muni d'un substantiel appareil de notes, se déploie pertinemment autour de cinq parties. La première est consacrée à une vue générale sur le monastère de Fleury aux  $x^e$  et  $xii^e$  siècles, sur la base de l'abondante documentation médiévale et moderne. Cette synthèse trouve à s'augmenter par l'ajout de pièces inédites (comme un tableau attribué à A.F. van der Meulen, avant 1690, qui pourrait peut-être rejoindre le corpus de ses œuvres). Sur le flanc sud-oriental de l'église, l'actuelle chapelle Saint-Mommole, qui faisait fonction de trésor et de bibliothèque sous l'appellation de *gazofilatium*, reçoit une analyse très complète – depuis le choix raffiné de sa dénomination hellénisante jusqu'au traitement du layage de ses pierres. Petit édifice rectangulaire en pierre commencé sous l'abbatiat d'Abbon (†1004), il est considéré ici comme un « incunable de l'architecture romane ». Il reste le principal témoin de l'état de l'abbatale préromane avant le terrible incendie de 1026, dont témoigne André de Fleury dans sa vie de Gauzlin, abbé de 1004 à 1030.

La deuxième partie traite de « La mise en scène des reliques de saint Benoît » depuis leur arrivée à Fleury vers 660 jusqu'au grand réaménagement du chœur de l'abbatale Notre-Dame, opéré au  $xvii^e$  siècle. C'est à nouveau sous l'abbé Abbon que Benoît connut un regain de vénération, tant avec la production de nouveaux textes hagiographiques que par le choix d'exposer désormais la châsse dans le sanctuaire. Son successeur Gauzlin, après les destructions de 1026, restaure ce parti et y apporte des embellissements, en particulier en faisant rapporter de Rome de nombreux éléments décoratifs. Dans le chœur, il importe de *Romania* (de Ravenne ?) un splendide pavement en *opus sectile*, dont l'étude des divers marbres donne lieu ici à de passionnantes pages. Entre 1070 environ et 1108 est entrepris un nouveau chevet, destiné à devenir une sorte de reliquaire monumental pour les restes de Benoît. Ces

dispositions nouvelles entraînent un changement scénographique pour les reliques qui sont déposées dans la crypte, où elles restent jusqu'en 1207. C'est à ce dispositif liturgique de la fin du  $xi^e$  siècle que, depuis les années 1960, les fouilles ont redonné une actualité, avec deux autels en décalage de hauteur : celui de la Vierge de plain-pied, au centre du chœur, et, au fond, placé dans l'abside surélevée, celui de Benoît, à l'aplomb de la châsse du saint. Le décor sculpté des chapiteaux à la croisée du transept reporte des épisodes des tentations endurées par le saint, et quelques fragments issus de ces autels romans (tous deux détruits) font entrevoir l'apparence de l'ancien autel de Benoît, d'une polychromie contrastée (gris sur fond rouge) où le saint abbé était entouré du collègue apostolique. Avec la construction d'une nouvelle nef, achevée en 1207, la relique est dégagée de l'espace confiné de la crypte, placée dans une châsse neuve et transférée au-dessus de l'autel majeur, conformément aux nouvelles pratiques dévotionnelles qui aiment à mettre mieux en valeur les corps saints, et à ouvrir leur culte aux laïcs – y compris dans un monde de moines. Un ultime aménagement scénographique majeur a lieu au  $xvii^e$  siècle, avec la construction d'un retable monumental repoussé au fond du sanctuaire et atteignant presque la hauteur de la voûte de l'abside.

La troisième partie revient à l'espace architectural le plus célèbre de l'abbatale, sa tour-porche, que Gauzlin voulut « telle qu'elle soit un exemple pour toute la Gaule » dit son biographe. Malgré l'arasement de son troisième niveau au  $xvi^e$  siècle, cette tour exceptionnelle s'impose par ses dimensions colossales, la complexité de ses deux niveaux conservés et par la richesse de son répertoire décoratif. Le livre lui accorde un traitement dense, dont on peut seulement énumérer ici la variété des aspects : la date de sa construction (considérée comme achevée avant 1026) ; l'usage de la pierre de taille ; le maître Unbertus, ses connaissances théoriques sur Vitruve, les carnets de modèles en circulation ; l'Antiquité « vecteur de création » (autour de la colonne engagée et du chapiteau corinthien) ;

le chapiteau figuré, dont cette forme fleurissante est, au contraire, indépendante de la sculpture romaine et libérée de toute codification monumentale. Les fonctions possibles de la tour-porche sont ensuite interrogées et interprétées à la lumière d'une étude fine des thèmes des chapiteaux, des plaques sculptées sur la façade Nord (transférées dans le dépôt lapidaire), et du décor de l'étage haut. Galilée ? forteresse ? image de la Jérusalem céleste ? la tour est ainsi définie comme un espace intermédiaire entre terre et ciel, entre monde extérieur et espace consacré. Puis la recherche porte sur les personnalités des sculpteurs, du maître Unbertus et de ses élèves, et conclut qu'au moment de l'exécution des chapiteaux du niveau supérieur, Unbertus n'intervient plus sur le chantier, mais son souvenir y demeure omniprésent. Une enquête supplémentaire s'applique à dépister les avatars du « style Unbertus » dans quelques monuments des deux siècles suivantes, situés dans le Berry ou la Touraine, jusqu'au Mont-Saint-Michel ou Saint-Germain-des-Prés à Paris.

La partie suivante étudie le chevet nouveau « entre historicisme et modernité » (v. 1070-1108). En mars 1108, le futur Louis VI assiste à la translation des reliques de Benoît et, en juillet de la même année, son père, le roi Philippe I<sup>er</sup>, meurt et s'y fait enterrer selon son vœu, ce qui témoigne de la faveur capétienne à l'égard de l'abbaye de Fleury. Pourquoi dans le dernier tiers du  $xi^e$  siècle remplacer le chœur d'époque préromane ? Outre l'argument de la vétusté, y aurait-il une possible concurrence avec les embellissements du Mont-Cassin décidés par l'abbé Desiderius (1058-1087), et la consécration de la nouvelle abbatale cassinienne en 1071 ? L'hypothèse est séduisante et peut expliquer certains choix architecturaux qui rappellent les éléments d'une basilique paléochrétienne : la file des colonnes monolithes, l'arcature médiane, la rangée de fenêtres hautes, la conservation du pavement en *opus sectile*. Pourtant, ils sont joints à d'autres partis (une voûte et non une charpente, un chœur étagé sur deux niveaux, un déambulatoire atypique à quatre chapelles rayonnante, une élévation tripartite) qui

font de ce chevet « un *hapax* dans l'art de son temps ». L'auteur souligne aussi l'audace que représente l'ouverture des fenêtres hautes de grandes dimensions juste sous le départ de la voûte en berceau, et elle s'interroge sur l'éclairage de ces espaces, tel que pouvait l'obtenir la vitrerie ancienne, à présent perdue. La sculpture monumentale du chevet est enfin analysée pièce par pièce (chapiteaux ornementaux, figurés, historiés), mise en comparaison avec celle de la tour-porche et des régions voisines (le Berry en particulier), pour mieux juger de ses antécédents, de sa postérité – et de son ambition, dont témoignent les quarante-huit petites corbeilles historiées de l'arcature médiane, surtout le cycle hagiographique de Benoît.

La dernière partie concerne la nef « du roman au gothique », réédifiée entre 1160-1170 et 1207. Tout en s'adaptant aux implantations romanes préexistantes, elle relève pour ses débuts du contexte du premier art gothique, mais les collatéraux suivent le modèle de l'architecture cistercienne du milieu du  $xii^e$  siècle. Ce constat permet de nuancer à la fois l'ouverture de l'Orléanais à l'architecture gothique, et l'opposition jugée irréductible entre moines noirs et moines blancs. En revanche, dans le vaisseau central, le clair-étage montre les réactualisations dues aux mutations rapides dans l'art de bâtir du début du  $xiii^e$  siècle. Le portail monumental qui s'ouvre sur le collatéral Nord a été exécuté v. 1170 au plus tard. Conçu en double-face, il comporte un linteau inachevé à l'arrière et, en façade, un Christ en majesté entouré des quatre évangélistes en scribes au tympan, ainsi que deux épisodes de l'invention des reliques de saint Benoît au linteau. Un siècle et demi après les chapiteaux de la tour-porche, il démontre à son tour quel florilège les sculpteurs savaient encore tirer de l'Antiquité, en préfigurant ce qu'on connaît ensuite sous le nom de « style 1200 ». En s'emparant de tous ces aspects avec une égale clarté, Éliane Vergnolle a su offrir avec cet ouvrage un modèle pour toute étude monographique.

Véronique Rouchon Mouilleron

Denise Borlée et Laurence Terrier Aliferis **dirs.** : **Les modèles dans l'art du Moyen Âge (xii<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles). Models in the art of the Middle Ages (12th-15th centuries).** Actes du colloque international (Genève, 3-5 novembre 2016), Turnhout, Brepols, 2018 (Études du RILMA 10).

Fruit d'un colloque et d'une table ronde réunissant une trentaine d'intervenants, tenus en 2016 à Genève, cet ouvrage collectif se propose de reprendre la notion débattue de « modèle » en retenant quatre pôles principaux, parmi les axes déjà repérés dans la recherche sur l'art gothique qui méritaient une approche plus systématique ou renouvelée : « L'œuvre modèle » ; « Les carnets de modèles » ; « Modèles et polyvalences artistiques » ; « Transferts de modèles et procédés techniques ». Au cours de ces travaux, il est apparu que le lexique devait absolument être examiné en détail, au risque d'opérer des glissements trompeurs entre l'utilisation restrictive du terme (où l'emprunt du modèle est démontrable) et son acception large de culture visuelle ou de bagage artistique. L'étymologie historique démontre qu'un modèle est d'abord un « petit moule ». Au xvi<sup>e</sup> siècle où le terme est attesté en français, il évoque ainsi des projets préparatoires, mieux qu'un objet imité (pour lequel vaut le latin « *exemplar* ») et sans introduire d'emblée l'idée d'une référence qui fait autorité. On ne peut cependant faire l'économie des diverses modalités qui sous-tendent à présent le concept de modèle, compris aussi bien en termes de copie, citation, de construction par analogie (*Analogiebildung*, E. Panofsky), intertexte (M. Müller), pièces d'un puzzle (S. Settis), etc. – comme l'évoquent les mises au point historiographiques de L. Terrier Aliferis et A. Pozhidaeva. À ces formules, on pourra ajouter celle de « modèles mentaux » forgée par D. Delarue dans sa contribution.

Faute de pouvoir présenter tout ce matériau foisonnant, mention spéciale doit être faite de certains questionnements qui se dessinent au cœur des domaines variés envisagés dans l'ouvrage (peinture et dessin sur chevalet ou sur parchemin,

peinture sur le mur ou sur le verre, architecture, sculpture monumentale et reliefs de toute dimension, petits bronzes ou orfèvrerie). D'abord la capacité de mémorisation de l'artiste médiéval est soulignée de manière réitérée et, autant qu'il se peut, mise en balance avec le recours à des modèles tangibles. Retenons ainsi le cas des maçons de Douai, invités par les échevins de leur cité à aller voir les hôtels de ville de Bruxelles, Louvain, Mons et Valenciennes, en 1463, pour « *memoriser en eulx et par escript* » les élévations de ces édifices (A. Salamagne). Pour l'Italie et la peinture, l'œuvre prolifique de Giovanni di Paolo (1398-1482) porte à nouveau à hésiter sur la frontière entre mémoire et copie, lorsque sont mises en exergue les citations iconographiques qu'il donne de ses propres tableaux et la multiplicité des emprunts qu'il opère autour de lui, sur des œuvres du *Trecento* et d'autres immédiatement contemporaines (T. Bohl).

La polyvalence technique des artistes est une autre thématique très pertinente qui résulte de ces pages. Dans une sorte de rééquilibrage, ce versant de la question est mis en exergue, et, en contrepartie, les carnets de modèles voient largement battue en brèche leur omniprésence supposée. Devant les quelques exemplaires existants, on préfère y voir des carnets d'esquisses pour s'entraîner, pour perfectionner la « drawing memory » – en entérinant une expression de Ludovico V. Geymonat (2012), à propos du célèbre cahier de dessins de Wolfenbüttel exécuté v. 1230-1240. L'implication d'un même artiste dans plusieurs domaines techniques est riche de conséquences. Le rôle des peintres dans la création de modèles pour la sculpture est attesté par les archives, mais il est exceptionnel qu'on puisse encore faire converger ces données archivistiques et les œuvres conservées (comme le rappellent D. Borlée et P. Charron). Ce constat des pertes s'avère plus lourd encore pour les « patrons » des pièces d'orfèvrerie, qu'ils soient tracés par un peintre ou fournis par un sculpteur (M. Tomasi). La question est posée avec une hardiesse très bien argumentée à propos de Jean Fouquet (P. Charron) : est-il intervenu directement en amont

pour la réalisation de sculptures (comme pour la statue du petit Saint Cyr de Jarzé), en fournissant un modèle dessiné, voire un modèle modelé ? Pour mieux comprendre la restitution d'un dessin en termes plastiques et les modalités possibles d'un va-et-vient entre sculpture et peinture, D. Borlée présente une intéressante expérience menée à partir de l'*Album* de Villard de Honnecourt, en collaboration avec un sculpteur actuel, travaillant à l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg. Le dépassement des seuils chronologiques servant aussi à démontrer la perméabilité des frontières techniques médiévales, on pourra suivre cette recherche expérimentale en ligne [Adresse URL : <http://www.oeuvre-notre-dame.org/la-fondation-oeuvre-notre-dame/la-fondation-aujourd-hui/developpement-innovation/la-recherche-experimentale-en-l-histoire-de-l-art>].

[Préface de Fabienne Joubert ; [Introduction] Denise Borlée et Laurence Terrier Aliferis « Des modèles artistiques et de leurs usages à la fin du Moyen Âge » ; Laurence Terrier Aliferis « Les modèles gothiques : un état des questions » ; [L'œuvre modèle] Alain Salamagne « *Pour adviser et memoriser en eulx et par escript* : les modèles dans l'architecture de la fin du Moyen Âge » ; Anna Kónya « From copying to adaptation. The uses of prints in transylvanian wall paintings from the late gothic period (c. 1450-1520) » ; Thomas Bohl « Giovanni di Paolo : sources, usages et significations d'un répertoire de modèles singulier » ; Alessandra Costa « De l'usage du modèle autour de 1400 : le cas de Giacomo Jaquerio » ; Nicolas Bock « Des dalles et des modèles. Les origines françaises de la sculpture funéraire napolitaine » ; [Les carnets de modèles] Anna Pozhidaeva « À propos de la variété des sources iconographiques des Jours de la Création au xii<sup>e</sup> siècle en Europe occidentale : tentative de reconstitution d'un modèle perdu » ; Anne Ritz-Guilbert « Les modèles du Bréviaire de Marie de Savoie par le Maître des *Vitae Imperatorum* » ; Joris C. Heyder « Intermediate remains. What unfinished miniatures tell us about the use of pattern sheets in late medieval manuscript illumination » ;

Dominic E. Delarue « The 'mental models' of the Montbastons. An essay on the illustrated legendary Paris, BnF, ms. fr. 185 and the problem of model use in early commercial book production » ; [Modèles et polyvalences artistiques] Denise Borlée « Du dessin à la ronde-bosse : la tête de saint Pierre de Villard de Honnecourt en 3D. Essai d'histoire de l'art expérimentale » ; Pascale Charron « La question de la circulation des modèles de Jean Fouquet dans la sculpture tourangelles de la fin du Moyen Âge » ; Marc Gil « Sources et circulation des modèles dans les arts figurés champenois, vers 1160-1180 : le cas de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne » ; Michele Tomasi « Commanditaires et artistes, pratiques d'atelier et création : les modèles dans l'orfèvrerie française du xv<sup>e</sup> siècle d'après les documents » ; [Transferts de modèles et procédés techniques] Daniel Parello « Transformation, recombining, updating : creative processing from pictorial models in stained glass » ; Sofia Gans « Wood and wax, models and molds : the Vischer workshop of Nuremberg and late medieval german casting models » ; Joanna Olchawa « Multiple bronze objects and the use of moulds in Hildesheim (c. 1220-1250) » ; Xavier Barral i Altet « Conclusions » ; Transcription s de la table ronde.]

Véronique Rouchon Mouilleron

Michèle-Caroline Heck (dir.) : **LexArt : les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750).** Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, Collection « Arts », 2018, 504 p.

Ce dictionnaire de termes et de notions est issu du programme de recherche *LexArt : Words of art. The rise of a terminology (1600-1750)* (ERC - Advanced Grant n° 323761, 2013-2018) ([www.projet-lexart.fr](http://www.projet-lexart.fr)), dirigé par Michèle Caroline Heck, professeur en histoire de l'art moderne à l'université de Montpellier. Vingt-trois auteurs ont contribué à la rédaction de cet ouvrage qui présente le résultat des recherches sur le vocabulaire artistique employé dans les écrits sur

l'art, publiés entre 1600 et 1750 au Nord des Alpes (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas). Le cadre géographique spécifiquement retenu et la méthodologie adoptée, qui repose sur une approche transverse du discours et de la pratique artistique, dans une perspective à la fois diachronique et synchronique, constituent à n'en pas douter les points forts de ce dictionnaire, qui permet de proposer une vision renouvelée de la théorie de l'art en Europe à l'époque moderne, en montrant les enjeux des usages de ces termes et notions. Notons que le programme de recherche européen *LexArt* a également donné lieu à la création d'une base de données, dont on ne peut que trop recommander la consultation ([www.lexart.fr](http://www.lexart.fr)), et dont sont extraites la plupart des citations publiées dans le dictionnaire, et à la publication d'actes de colloque, publiés sous le titre *Lexicographie artistique : formes, usages, et enjeux dans l'Europe moderne* (édités par les Presses universitaires de la Méditerranée et disponibles également en ligne via la plateforme Oapen).

Loin d'être une accumulation de définitions, ce dictionnaire innovant, dont l'organisation et la présentation des données ont été très savamment pensées, est composé d'une introduction, de soixante-dix-sept essais abordant environ deux cent cinquante notions, d'un tableau des sources et d'un index français. Il faut souligner en premier lieu la richesse des informations livrées au lecteur dans cet ouvrage et la clarté avec laquelle elles sont présentées. Le choix de l'essai pour le format des différents articles est particulièrement judicieux. Véritable synthèse croisant les problématiques à partir de regroupements de concepts, chaque article-essai est organisé à partir de citations significatives, présentées pour la plupart dans la base de données du programme de recherche, auxquelles s'ajoutent les traductions alors en usage, les termes afférents à la notion envisagée, une liste des sources et une bibliographie indicative sur la notion, qui ne manque pas de rassembler les travaux les plus récents, particulièrement nombreux, menés ces dernières années sur la théorie de l'art en Europe.

L'articulation des problématiques est exemplaire et, à cet égard, il faut saluer la démarche des auteurs qui ont fait le choix de regrouper parfois certaines notions dans un même essai (c'est le cas par exemple pour les termes Amateur/Connaisseur/Curieux ; Beau/Beauté ; Copie/Original ; Couleur/Coloris) ou d'en disperser d'autres dans plusieurs notices différentes (Amitié ; Entente ; Disposition ; Figure ; Modèle ; Perfection ; Sujet – la liste est non exhaustive). L'index, qui présente l'avantage de distinguer les termes ayant fait l'objet d'un article dans le dictionnaire et ceux renvoyant aux différentes notices de celui-ci, témoigne clairement de cette approche croisée, très éclairante, des termes et des notions. L'une des forces de l'ouvrage est en effet de rassembler des termes et des concepts très divers, toujours resitués dans leur contexte d'usage, en relation avec les différents réseaux auxquels ils s'intègrent. Aussi la forme du dictionnaire est rapidement oubliée tant les essais se complètent et se répondent, ce qui rend la lecture de cet ouvrage particulièrement intéressante et stimulante.

Les apports de cette vaste enquête, de cette exploration des mots et des concepts, sont nombreux. Comme le souligne Michèle-Caroline Heck dans l'introduction, le dictionnaire *LexArt* révèle en particulier deux caractères essentiels : d'une part, le rapport entre la théorie de l'art et la pratique artistique (la première étant, au XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier au Nord des Alpes, l'explication de la seconde), que les recherches récentes avaient déjà commencé à mettre au jour et, d'autre part, la notion d'effet qui « se situe à la rencontre du regard du peintre et de celui du spectateur ». Parmi les problèmes soulevés dans l'ouvrage, celui de l'évolution et de la diffusion de certains termes est particulièrement intéressant, comme le révèle l'étude d'exemples signifiants (voir notamment les essais consacrés aux termes « Dessin », « Idée », ou encore « Manière »). De même, la traduction est au cœur de la question du sens. Certains essais révèlent ainsi qu'il n'existe pas toujours de traduction ou même de mot équivalent pour certains termes, par

exemple ceux néerlandais (voir par exemple l'essai consacré au terme « Reddering » qui renvoie à la composition et au rendu de l'espace dans la théorie de l'art néerlandaise). Ce dictionnaire très érudit, véritable instrument de travail, n'en demeure pas moins très accessible par sa méthodologie intelligente et éclairante (la base de données du projet, qui rassemble les citations et les définitions de 1200 termes dans chaque langue et qui présente l'ensemble des textes étudiés, en témoigne tout autant). Comme les autres volets du programme de recherche européen *LexArt*, ce riche et très utile ouvrage s'impose comme une référence incontournable pour les études sur la théorie de l'art et la peinture en Europe à l'époque moderne.

Sandra Bazin-Henry

Mathilde Arnoux, **La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest de l'Europe pendant la guerre froide**. Préface de Jacques Leenhardt, Editions de la maison des sciences de l'homme et du Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris), coll. Passerelles, 2018. 209 p., 13 ill. n. et b.

Cet ouvrage de Mathilde Arnoux est à la fois le produit de son habilitation à diriger des recherches et du projet financé par un ERC Starting Grant « A chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989 » qu'elle a dirigé entre 2011 et 2016 au DFK Paris. Les recherches documentaires, archivistiques, méthodologiques et théoriques menées dans ce groupe et au fil de ces années servent de fondations à la réflexion originale qu'elle présente ici. Adossé à une bibliographie foisonnante et riche de ce socle de connaissances, le texte de Mathilde Arnoux est clair, efficace et convainquant. Le parti-pris de la transmission est ici évident : l'auteure fournit des clefs d'analyse et une méthodologie entièrement repensée, elle signale des zones de tension et contribue ainsi à la redéfinition d'un champ. Cet ouvrage marque par sa qualité scientifique et la rigueur de ses démonstrations,

autant que par les pistes qu'il ouvre pour de futures recherches. Le travail s'inscrit en effet dans la tradition de l'histoire des circulations, des relations artistiques et de l'histoire croisée. Mais les nourritures méthodologiques et théoriques de Mathilde Arnoux dépassent ces domaines et, tissant références, observations et découvertes, elle forge en définitive une voie nouvelle.

« Penser la division », tel est le programme qu'elle se donne et qu'elle applique au contexte de la guerre froide en Europe. Ainsi, pour « penser la relation artistique entre des espaces lorsque les circulations sont contraintes et limitées », Mathilde Arnoux explore ce que la division met en partage, ce que l'opposition suppose de regards échangés. Le conflit, le rejet sont déjà des relations, et supposent la prise en compte de ce que l'on refuse. Or cette idée engage à redéfinir ce qui fait relation, et conduit l'auteure à une réflexion globale mettant en jeu les limites d'un champ désormais canonique de l'histoire de l'art.

Afin de mener à bien cette entreprise de réévaluation et de décalage des attendus, Mathilde Arnoux construit cinq chapitres, dont les deux premiers sont des études historiographiques et méthodologiques et les trois derniers des études de cas. Elle présente ainsi véritablement son ouvrage comme la mise en place d'une méthode, au sens fort du terme. Dans un second temps, les études de cas ne sont pas conçues comme des applications mais bien comme des enrichissements et des mises à l'épreuve de la pensée théorique, qui en ressort d'autant plus riche. Dans l'ensemble de son ouvrage, Arnoux fait preuve d'une subtilité qui constitue à nos yeux l'un des apports majeurs de son travail : les situations, les œuvres et les problèmes sont rendus à leur complexité et c'est de cette densité qu'elle se sert pour composer une histoire des conflits où apparaissent des échanges longtemps insoupçonnés.

Dans les deux premiers chapitres, « Les apports des recherches sur l'art des pays autrefois situés à l'est du rideau de fer » et « Penser les relations artistiques entre pays situés de part et d'autre du rideau de fer pendant la guerre froide »,

Arnoux montre comment les tropismes de la géopolitique ont pu conduire à appauvrir les objets. Il s'agit pour elle, à la suite d'Albert Piette notamment, de leur rendre leur individualité et ainsi leur complexité. Plutôt que de reconduire les divisions, elle rappelle l'importance des singularités des positions et des œuvres de l'Est, bien souvent non prises en compte par les méthodes de l'Ouest. En faisant le choix de l'histoire croisée, Mathilde Arnoux affirme l'importance des contextes tout comme la pluralité des points de vue : comme le rappelle Jacques Leenhardt dans la préface de cet ouvrage, elle contourne l'écueil de la fabrique d'un paysage unique sur lequel seuls les regards varieraient. Afin de situer la diversité de part et d'autre du rideau de fer, dans les toiles de fond comme dans les objets et les idées, Arnoux fait le choix d'introduire « un objet d'étude partagé sur lequel porter un regard croisé » car celui-ci rend possible « d'étudier la façon dont cet objet est traité selon les contextes et, tout en considérant la singularité de ses différentes interprétations, d'interroger leurs relations éventuelles, sans rejouer les divisions nationales ou politiques ». Le réel et la réalité ont été choisis pour leur fluidité et leur plasticité, autant que pour leur caractère central dans les discours et les œuvres de la période.

Cette méthodologie est mise à l'épreuve de trois études de cas qui viennent chacune l'orienter et l'enrichir. Avec le troisième chapitre intitulé « Interdépendance. Les expositions d'art de RFA et de RDA organisées au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1981 », Arnoux met en regard ces deux expositions et y analyse plus spécifiquement les différences de traitement de la notion de réalité. Pour « Art Allemagne Aujourd'hui » sur la RFA, Suzanne Pagé construit une exposition montrant « une entité unie dans sa diversité », où la réalité constitue un pivot relié aux valeurs de l'Ouest. Pour « Peinture et gravure en République Démocratique Allemande », organisé par Bernadette Contensou, « le réalisme ne représente pas un style mais une doctrine », et tout en étant là encore perçu comme central, dénote une grande différence d'approche. Le

quatrième chapitre : « Divergence. Pierre Restany face à la peinture abstraite polonaise en 1960 » propose de comprendre le regard que porte la critique sur l'art informel polonais à la lumière des rencontres, positionnements et discussions menées lors du congrès de l'AICA organisé à Varsovie et Cracovie en 1960. Les différentes compréhensions des œuvres révèlent ici encore la pluralité des significations accordées à la notion de réel et de réalité qui agit comme révélateur des lignes de partage. Enfin le cinquième chapitre « Rapports subtils. La rencontre d'Anka Ptaskowska avec Daniel Buren » fait état d'une affinité intellectuelle fondée sur un malentendu. Mathilde Arnoux y analyse les raisons et les chemins de la méprise qui a un temps rapproché la galeriste et théoricienne polonaise de l'artiste français.

Le réel, on l'a vu dans ces trois études de cas, joue son rôle d'insaisissable au cœur de la période de la guerre froide. Sa plasticité en fait une notion sujette à recompositions et projections, à tel point qu'elle fonctionne véritablement comme révélateur des représentations et de leur changeante complexité. Gageons toutefois que la méthodologie mise en place par Mathilde Arnoux ouvrira une voie fertile où d'autres notions pourront être investies de ce rôle essentiel de variable d'ajustement dont elle a définitivement démontré la valeur pour la pensée historique.

Déborah Laks

#### OUVRAGES REÇUS

**Bertrand Jestaz : Documents pour servir à l'histoire de la Renaissance à Venise** (Sources et documents publiés par l'École française de Rome 10), Rome, École française de Rome, 2019, 615 p.

[À la suite de son ouvrage récent sur *Monuments vénitiens de la première Renaissance à la lumière des documents*, Venise, Istituto Veneto et Paris, Picard, 2017), l'auteur a souhaité mettre à disposition les transcriptions de plus de sept cents documents, conservés principalement à l'*Archivio di Stato* de Venise,

et couvrant des domaines artistiques variés]

**Bryan C. Keene éd. : Toward a global Middle Ages. Encountering the world through illuminated manuscripts**, Getty Publications, Los Angeles, 2019, 285 p., 160 ill. coul.

[Prolongeant et amplifiant l'exposition et le colloque qui s'étaient tenus en 2016 au J. Paul Getty Museum (Californie), cet ouvrage splendidement illustré souhaite ouvrir l'étude des manuscrits, généralement ajustée sur l'Europe, vers un « Moyen Âge global » et polycentrique qui mène jusqu'en 1600. Bryan C. Keene « Introduction : manuscripts and their outlook on the world » ; Morgan Conger « A timeline for a global Middle Ages : linear time and modes of remembering the past » [I-Glimpsing a global middle ages] Jerry Brotton « World views and the map makers'craft » ; Alka Patel « Stories and pictures from all the world : south asian book arts from the twelfth to the sixteenth century » ; Byron Ellsworth Hamann « The Middle Ages, middle America, and the book » ; Suzanne Conklin Akbari « Where is medieval Ethiopia ? Mapping ethiopic studies within medieval studies » ; Alex J. West « Manuscripts and the medieval tropics » ; *Case study* Asa Simon Mittman « Mapping global Middle Ages » [II-The intermediality of "the book" : bound, rolled, and folded textual objects] J. Sören Edgren « Buddhist illuminated manuscripts in east Asia » ; *Case study* Eyob Derillo « Traveling medicine : medieval ethiopian amulet scrolls and practitioners' handbooks » ; Megan E. O'Neil « The painter's line on paper and clay : Maya codices and codex-style vessels from the seventh to the sixteenth century » ; *Case study* Sussan Babaie « Missionary effects and messianic aspirations at the court of Shah 'Abbas I » ; Sylvie L. Merian « Reproducing the Resurrection : from european prints to armenian manuscripts » [III-Identity : finding one's place in the medieval world ] Roland Betancourt « Imperial brutality : racial difference and the intersectionality of the ethiopian eunuch » ; *Case study* Kristen

Collins-Bryan C. Keene « Mobilizing the collection : teaching beyond the (medieval) canon with museum objects » ; Pamela A. Patton « Color, culture, and the making of difference in the *Vidal Mayor* » ; *Case study* Kaiqi Hua « Horses, arrows, and trebuchets : picturing the mongol military campaign in Eurasia » ; Mark Cruse « Novelty and diversity in illustrations of Marco Polo's *Description of the world* » ; *Case study* Alexandra Kaczynski « Visualizing byzantine and islamic objects in two fifteenth-century francophone manuscripts » [IV-Itineraries from the Atlantic to the Pacific : travel, circulation, and exchange] Jill Caskey « Transplants and transformations in a global Middle Ages » ; *Case study* Michelle H. Craig « Manuscripts, faith, and trade across the medieval Sahara » ; Tushara A. Bindu Gude « Narrative shifts : the life of the Buddha in palm leaf manuscripts » ; Melanie Holcomb-Elizabeth Eisenberg « Traveling off the page : bringing the voyage to life in hebrew poetry and paintings » ; *Case study* Rheagan Eric Martin « Peregrinations of parchment and pewter : manuscripts and mental pilgrimage » ; James Cuno « Epilogue : global history and the art museum »]



*Origines des photographies :*

Page de couverture :

Paris, RMN-Grand Palais /photographie © Daniel Arnaudet

*L'aigle de Suger :*

Roger Prodon : fig. 1 ; © Giovanni Dall'Orto : fig. 2 ; Mayence, GDKE RLP Landesmuseum Mainz / photographie © U. Rudischer : fig. 3 ; New York, New York Historical Society fig. 4 ; Paris, RMN-Grand Palais /photographie © Daniel Arnaudet : fig. 5 ; © Florence Maruejol : fig. 6 ; Paris, Bibliothèque Nationale de France : fig. 7.

*Les bibles moralisées :*

Vienne, Österreichische Nationalbibliothek : fig. 1, 11 et 14 ; Barcelone, M. Moleiro Editor : fig. 2, 10 et 13 ; Baltimore, Walters Art Museum : fig. 3 ; Avranches, bibliothèque municipale : fig. 4 ; Douai, bibliothèque municipale : fig. 5 ; Chartres, Cathédrale de Chartres : fig. 6 ; Arras, bibliothèque municipale : fig. 7 ; Reims, bibliothèque de la ville : fig. 8 ; Paris, bibliothèque nationale de France : fig. 9 et 12.

*Dessin et non finito :*

Londres, British Museum : fig. 1, 5, 6 et 9 ; Milan, Castello Sforzesco : fig. 2 et 3 ; Oxford, Ashmolean Museum : fig. 4 ; RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Photographie © Thierry Le Mage : fig. 7 ; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum : fig. 8.

*La petite galerie du Louvre :*

Guillaume Fonkenell : fig. 1, 2, 4, 5, 6, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25 et 26 ; Paris, Bibliothèque nationale de France : fig. 3, 9, 12 ; Réunion des musées nationaux : fig. 7, 8, 11, 19, 20 ; Paris musées : fig. 10.

*Autour d'un tableau méconnu du Louvre :*

Paris, RMN Grand Palais : fig. 1 ; Paris, Bibliothèque nationale de France : fig. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9.

## TARIFS 2020

### Revue de l'Art

PRIX DU NUMÉRO		ABONNEMENTS (4 numéros)				
France et étranger	Étudiants*	Particulier			Institutions	
25 €	20 €	France	Étranger	Étudiants*	France	Étranger
		90 €	105 €	75 €	95 €	110 €

\* sur justificatif

*Les abonnements sont annuels et partent du premier numéro de l'année en cours.*

Abonnements / Vente au numéro :

Revue de l'Art

Éditions Ophrys

5, avenue de la République 75011 Paris

Téléphone : (33) 01 45 78 33 80

Télécopie : (33) 01 45 75 37 11

E-mail : info@ophrys.fr

www.ophrys.fr

CCP : 1515147 N MARSEILLE

Règlement par carte bancaire accepté

Les résumés ont été traduits en anglais par Judith Schub.