

# Bibliographie critique

DANS **REVUE DE L'ART** 2019/4 N° 206 , PAGES 91 À 94  
ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

ISBN 9782708015593

DOI 10.3917/rda.206.0091

Date de mise en ligne : 27/04/2023

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2019-4-page-91?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

## BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Groupe permanent :

Sébastien Bontemps,

Ronan Bouttier,

Matthieu Leglise,

Déborah Laks,

Véronique Rouchon Mouilleron.

Ludovic Nys et Louis-Donat Casterman dir. (avec la collab. de Pierre Decourcelle) : **La sculpture gothique à Tournai. Splendeur, ruines, vestiges.** Association scientifique internationale Roger de le Pasture / Rogier van der Weyden, Bruxelles, Fonds Mercator, 2018. 350 p., 178 ill. n. & bl. et coul.

Cet ouvrage sonne comme un plaidoyer en faveur de la redécouverte de la sculpture gothique à Tournai, qui connut un déploiement intense et admirable à la fin du Moyen Âge. Mais, détruite par l'iconoclasme calviniste du *xvi<sup>e</sup>* siècle, rendue partiellement muette par la perte des archives communales et épiscopales incendiées en 1940, ou souffrant d'un manque de valorisation imputable à de plus récentes vicissitudes, elle n'est presque plus visible ou accessible de nos jours.

Une première partie concerne d'abord l'histoire de la ville entre les *xii<sup>e</sup>* et *xvi<sup>e</sup>* siècles, reconstituable pour l'essentiel par les chroniques et grâce à la documentation copiée au *xix<sup>e</sup>* siècle. Tournai, située sur l'Escaut, au sud du comté de Flandre, se trouvait sur la frontière entre l'Empire et le royaume de France. Elle était au cœur d'un riche et vaste diocèse (jusqu'à Bruges et Gand), dont l'évêque était suffragant de la cathédrale métropolitaine de Reims. La ville au *xii<sup>e</sup>* siècle connaît le développement économique, démographique et politique des grandes cités marchandes septentrionales. Elle se constitue en commune autonome, reconnue comme telle par l'autorité royale (1188), jusqu'à ce que ses privilèges soient mis à mal sous les Valois. Durant cette période ont lieu l'érection de sa cathédrale Notre-Dame dans le style roman, au *xii<sup>e</sup>* siècle, puis la reconstruction de son chœur, dans le style

gothique, à partir de 1243, sous l'épiscopat de Gautier de Marvis (1219-1251). La cité s'enrichit d'une dizaine d'autres églises et d'autant d'établissements conventuels dans le cours de ce même siècle, construits ou reconstruits *intra* et *extra muros*, et, au *xiv<sup>e</sup>* siècle, d'un hôpital et de quelques autres édifices, sans compter les très nombreuses maisons de pierre que la bourgeoisie aisée a les moyens de se procurer, ainsi qu'une nouvelle enceinte édifiée dans la deuxième moitié du *xiii<sup>e</sup>* siècle. L'approvisionnement en pierre y est favorisé par la proximité de gisements de roches de qualité, 'la pierre bleue' dite de Tournai, dont les teintes vont du gris jusqu'au noir. Et l'Escaut qui traverse la ville en fait aussi un axe commercial important pour la transformation et la diffusion d'autres matériaux pierreux — une activité qui se déploie au-delà de la période médiévale, jusqu'au *xvi<sup>e</sup>* siècle, voire au début du siècle suivant.

Du fait de sa situation géopolitique, Tournai est ballottée, au *xv<sup>e</sup>* siècle, entre le roi et le duc de Bourgogne, en particulier en ce qui concerne la désignation de ses évêques. Durant les premières décennies du *xvi<sup>e</sup>* siècle, elle est l'enjeu des intérêts du roi de France, de l'empereur et même d'Henri VIII d'Angleterre, jusqu'à ce que Charles Quint l'annexe au comté de Flandre. Sous Philippe II d'Espagne, la réorganisation des diocèses des Pays-Bas, qui l'ampute des archidiaconés de Bruges et Gand (en 1559), achève de la priver de l'assise qui lui conférait un fort pouvoir religieux. Cette présentation historique n'est pas accessoire, car elle fournit les contours de l'imposante activité architecturale et artistique, religieuse et civile, de cette cité fière et prospère. L'exposé de la flambée des destructions qui frappent la ville en 1566 n'en est pas moins nécessaire pour comprendre l'ampleur de ce qui a été perdu ou abîmé. Les troubles sont durement réprimés, par l'interdiction de la liberté du culte calviniste, des exécutions et des bannissements. Car, si l'on en croit les récits et leurs listes, il n'est pas un édifice cultuel et ecclésiastique, à Tournai et dans ses alentours, qui n'ait été la cible d'une

destruction systématique de ses « sanctuaires, pierres d'autel, ornements, livres, candélabres, clôtures de chœur et des chapelles, images et figures de saints, orgues, figures du crucifix » et de « tous les ornements, calices, reliquaires, aubes, chasubles, chapes, tours de cou, ciboires, croix, chandeliers, lampes et autres ustensiles servant au service de l'église ». *L'aggiornamento* du mobilier liturgique aux *xvii<sup>e</sup>* et *xviii<sup>e</sup>* siècles et les aliénations sous la Révolution française ont achevé de faire disparaître le reste.

Une deuxième partie est consacrée à l'évocation de la « Mémoire d'un patrimoine disparu ». Le patrimoine civil et ses programmes sculptés, plus récents que les décors religieux, est d'abord présenté. On retiendra plus spécialement le beffroi, construit et restauré en plusieurs phases à partir de la fin du *xiii<sup>e</sup>* siècle, puis encadré au *xv<sup>e</sup>* siècle, sur les pinacles des contreforts, de quatre statues d'hommes en armes ; et le complexe des halles communales, où se tint la vie civique tournaisienne, signalé par une sorte de puissant donjon, la tour des Six, aujourd'hui disparue. La documentation écrite, issue souvent de testaments, faute de témoins plastiques subsistants, est ensuite exploitée pour donner une illustration de la sculpture mobilière à l'intérieur des églises : sont évoquées les clôtures (jubés ou « licheniers »), croix triomphales et poutres de gloire, ainsi que, dans le chœur ou sur son pourtour, les groupes sculptés de l'Annonciation et d'anges, puis sur le maître-autel, les retables de bois ou d'albâtre, *etc.* Après une incursion vers les logis privés, où le décor sculpté trouvait une place de choix sur les cheminées à l'intérieur des maisons opulentes, le lecteur poursuit son compagnonnage avec d'influents personnages tournaisiens, chanoines, patriciens, évêques, qui ont laissé une trace par le biais de leurs épitaphes funéraires, dont le relevé, souvent opéré au *xviii<sup>e</sup>* siècle, est accompagné du dessin de leur tombeau disparu.

Les œuvres encore visibles sont analysées dans la troisième partie. Le porche sculpté de la cathédrale constitue un ensemble unique. Cette singularité provient de l'absence d'autres représentants de la grande

sculpture monumentale d'époque gothique à Tournai, et de son aspect inhabituel, si on le compare avec les grands portails français contemporains. Datable de la fin du *xiii<sup>e</sup>* siècle, cet ensemble se répartit de part et d'autre des deux portails romans d'entrée, il occupe la partie basse du mur de façade, celle qui est couverte par le porche gothique reconstruit au début du *xv<sup>e</sup>* siècle, dont il habite toute la largeur (soit environ vingt-cinq mètres sur plus de cinq mètres de hauteur). Un relevé très utile permet de juger des parties originales, qui correspondent aux lancettes à redents trilobés qui scandent verticalement le décor, aux trois saillants polygonaux encadrant les portails, et au registre inférieur occupé par des figures en pieds tirées de l'ancien Testament (prophètes et scènes de la Genèse) et des mascarons. L'art funéraire est ensuite abordé par le biais de monuments qui existent encore, quoique fortement dégradés pour la plupart, tant des ensembles en relief que des lames gravées à effigies qui, comme le dit joliment un sous-titre, font du « pavement des églises [le] miroir social du petit monde des paroisses ». Vingt-huit reliefs votifs sont également conservés, datés d'entre le dernier quart du *xiv<sup>e</sup>* et la fin du *xv<sup>e</sup>* siècle, dont la qualité et la finesse méritent la belle étude de style et d'histoire sociale qui leur est consacrée. La splendide *Annonciation* commandée en 1428 à Jehan Delemer, pour la taille de l'image, et au maître Robert Campin pour la polychromie, est ensuite examinée dans le détail.

Dans la quatrième partie (« Pierre et images »), les tableaux votifs et les lames tumulaires précédemment cités sont repris à travers un thème spécifique. Après leurs motifs héraldiques, c'est leur polychromie qui est étudiée, ainsi que ses potentialités expressives, tant sur la pierre bleue locale que sur la pierre blanche d'importation. Les relations entre les ateliers de sculpteurs et de peintres sont ensuite analysées à travers des rapprochements ponctuels avec des œuvres de Campin ou de Van der Weyden, qui conduisent à parler d'une perméabilité stylistique entre les centres artistiques scaldiens et rhéno-mosans. La partie finale (« Mises en perspective ») propose

deux bilans : l'un, historiographique, permet de remettre en question la notion de 'sculpture gothique tournaisienne' au profit d'une 'sculpture gothique à Tournai' ; l'autre bilan, muséographique, décrit le rassemblement des collections lapidaires de la ville, mais aussi leur déménagement récent dans la cathédrale, accompagné d'une dislocation partielle des dépôts. Il s'achève sur une alerte, lancée aux acteurs désinvestis, en faveur d'une juste appréhension de la valeur des patrimoines communaux.

[Monique Maillard-Luypaert & Jacques Paviot « Tournai à la fin du Moyen Âge. XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles » ; Philippe Desmette « La crise iconoclaste de 1566 » ; Francis Tourneur & Éric Groessens « Le matériau, d'ici et d'ailleurs » ; Louis-Donat Casterman & Ludovic Nys « Des sculptures dans le paysage urbain, du cœur de la cité à ses marges » ; Ludovic Nys & Pierre-Louis Navez « La sculpture mobilière des églises paroissiales. Une histoire en creux au risque des seuls documents » ; Louis-Donat Casterman & Michel-Amand Jacques « La sculpture dans les intérieurs privés. Lis, licorne et *Nostra Dame* » ; Florian Mariage & Bernard Desmaele « Mémoire des morts. L'apport des recueils d'épithames à la connaissance du patrimoine funéraire » ; Ludovic Nys « Les sculptures du porche de la cathédrale. Plaidoyer pour une iconologie de l'architecture » ; Ronald Van Belle « Les monuments funéraires en relief et les lames gravées à effigies » ; Douglas Brine « Les reliefs votifs, un ensemble exceptionnel » ; Camille De Clercq « Le groupe de l'Annonciation de Robert Campin et Jean Delemer » ; Louis-Donat Casterman « Sculpture et héraldique. L'art de dire qui l'on est ou qui l'on fut » ; Myriam Serck-Dewaide « Sculpture et polychromie » ; Jean-Luc Pypaert « Peintres, *pourtraiteurs* et sculpteurs » ; Michel Grandmontagne « Sculpture tournaisienne ? L'histoire d'un concept artistique » ; Roland Op de Beeck « Les collections lapidaires de Tournai, aujourd'hui *res nullius* ? »].

Véronique Rouchon Mouilleron

**Patrick Demouy dir. : La cathédrale de Reims.** Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2017. 545 p., 331 ill. n. & bl. et coul.

Autour de la cathédrale de Reims se sont articulées, ces dernières années, deux grandes commémorations : le huitième centenaire de sa construction gothique (en 2011), et le centenaire de sa mutilation par les obus allemands de la Grande Guerre (en 2014) — à ce propos, on se reportera avec profit à Thomas W. Gaehtgens, *La Cathédrale incendiée. Reims, septembre 1914* (Gallimard, 2018). Le texte de la conférence qu'avait dispensée, au sein même de l'édifice en 2011, le grand W. Sauerländer (auquel la Revue a rendu hommage dans le n°202/2018-4) était déjà connu en langue française sous une version voisine, parue avec le titre *La reine des cathédrales* (éd. Passerelles, DFK Paris), mais il n'en reste pas moins indispensable. En ouverture, il peut expliquer aussi le choix délibéré de ne pas s'attarder, dans la suite du volume, sur la détermination des différentes phases de construction, leurs datations et les attributions, qui sont passionnantes, mais restent hypothétiques, voire polémiques. Il n'y a donc pas d'effet de doublon avec le travail récent de J. Wirth consacré à *La sculpture de la cathédrale de Reims et (à) sa place dans l'art du XIII<sup>e</sup> siècle* (la Revue en a rendu compte dans le n°201/2018-3).

Les premières contributions mettent en place le contexte ecclésiastique et scolaire autour de l'élévation de la nouvelle cathédrale, et une présentation sobre porte sur les sources de la construction de l'édifice (D. Berné). Des études axées sur l'urbanisme, l'archéologie et l'épigraphie sont ensuite rassemblées à propos du quartier et de l'église primitifs et carolingiens, ainsi qu'une analyse géologique très utile consacrée à l'origine des pierres de la cathédrale (G. Fronteau et A. Turmel).

Les séries suivantes des contributions offrent une vue panoramique et des synthèses fécondes, en mettant en parallèle la cathédrale rémoise avec d'autres églises choisies sous différentes thématiques : la proximité spatiale

ou provinciale (avec Soissons, l'édifice disparu de Cambrai, ou à Reims même, *etc.*), la simultanéité chronologique (Chartres, Paris, *etc.*), un même statut archiépiscopal (Lyon, Bourges, *etc.*), avec un élargissement jusqu'en Angleterre et l'Empire. Les églises du sacre que sont Aix-la-Chapelle, Burgos et Westminster (commencée en 1246 et rapprochée du style rémois) sont également prises en compte. Tous ces aspects contribuent à mettre en valeur l'homogénéité et la modernité remarquables de la cathédrale de Reims. La croisée du transept en fournit une puissante illustration concrète, à travers le savant calcul des rapports numériques internes que propose N. Wu, et sa description de la technique probable de piquetage pour le positionnement des piliers.

La partie consacrée à la sculpture met à dessein l'accent sur des ensembles qui ont pu être négligés par la bibliographie antérieure ou perçus comme secondaires (par exemple, le groupe des atlantes, présenté par I. Kasarska), et dont on constatera ici, au contraire, toute l'inventivité et le raffinement. Une sixième partie offre au lecteur l'occasion précieuse de voir la cathédrale continuer de vivre après le XIII<sup>e</sup> siècle : élévation des parties hautes aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle, érection du jubé (détruit en 1744 et jamais remplacé, malgré des polémiques), aménagements du mobilier du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (sous l'impulsion du chanoine Godinot), remplacement des vitraux perdus au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, tandis que le relevé systématique des vitraux mené par l'atelier Simon-Marq, entre 1840 et 1914, permet de mieux saisir l'histoire des verrières du XIII<sup>e</sup> siècle (S. Balcon-Berry). On lira avec intérêt l'article de M. Caviness sur la substitution des vitraux de couleurs par des vitres incolores au XVIII<sup>e</sup> siècle, et sur le rôle des grisailles destinées à mettre en valeur l'articulation plastique de l'édifice.

Trois contributions finales traitent d'un thème trop rarement analysé alors qu'il est essentiel dans le culte chrétien : la liturgie et la musique sacrée. La documentation minutieusement étudiée nous fait pénétrer au centre des préoccupations du clergé et des chanoines

de Reims dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle (J.-B. Lebigue et J.-F. Goudeuse), tandis que A. Walters Robertson met l'accent sur le lent développement du culte de l'empereur saint Charlemagne à Reims, à partir du règne de Charles V, et son appariement liturgique avec le saint roi capétien Louis IX, sous Louis XI.

En conclusion, prenons le temps de citer cet extrait que rapporte M. Hermant à propos d'un incendie qui embrase la cathédrale en 1481 : « Ainsi fut l'ornement de la France non pas jusques au fondement brulé mais seulement la toiture couverte de plond qui couloit par les rues de la ville comme de l'eau en grande quantité et sur les voutes de l'église estoit comme de l'eau undoyante ». Pour le lecteur d'aujourd'hui qui sait le drame récent qui a frappé la cathédrale de Paris (en avril 2019), ce beau volume sur Reims prendra ainsi davantage encore d'actualité, non seulement parce que la perte des éléments originaux y apparaît comme un problème omniprésent, mais aussi parce qu'il met en exergue la question de la reconstruction d'un édifice, du respect de son unité et de la lisibilité de son architecture — comme le fait frontalement P. Kurmann en postface, au sujet des vitraux dernièrement installés dans les chapelles rayonnantes rémoises.

[Introduction] Willibald Sauerländer « La cathédrale de Reims. Lieu de mémoire et cité céleste » [Le contexte historique] Patrick Demouy « Être archevêque de Reims au XIII<sup>e</sup> siècle » ; Pierre Desportes (†) « Le chapitre et sa cathédrale » ; Claire Angotti & Cédric Giraud « Les écoles de Reims aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles » ; Damien Berné « Les sources de la construction de la cathédrale au XIII<sup>e</sup> siècle » ; [Les données de l'archéologie] Robert Neiss « L'église primitive du site de la cathédrale de Reims. État de la question après les dernières recherches archéologiques » ; François Berthelot (†) & Claire Pichard « Le quartier de la cathédrale de l'*oppidum* gaulois jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle » ; Walter Berry « Reconsidération du massif occidental de la cathédrale carolingienne de Reims » ; Flavio Nuvolone « L'épigraphie-chronogramme de Gerbert pour

Adalbéron dans la cathédrale de Reims (989) » ; Gilles Fronteau & Aurélie Turmel « Les pierres de la cathédrale de Reims » ; [La cathédrale de Reims en son temps] Dany Sandron « La cathédrale de Reims, nouvelle synthèse architecturale et plastique à l'aube du XIII<sup>e</sup> siècle » ; Nancy Wu « La croisée du transept, une force créatrice à Reims » ; Bruno Klein « Le parti de la cathédrale de Reims et l'histoire de l'architecture gothique » ; Alain Villes « L'ancienne cathédrale Notre-Dame de Cambrai, exemple majeur d'une filiation immédiate de la cathédrale de Reims » ; Yves Gallet « La cathédrale de Reims et les cathédrales archiépiscopales à l'époque gothique » ; Marc Carel Schurr « La cathédrale de Reims et le Saint-Empire » [Les églises des sacres] Christian Freigang « Francfort et Aix-la-Chapelle. Actes liturgiques et cadres architecturaux » ; Christopher Wilson « La cathédrale de Reims et l'abbatiale de Westminster » ; Henrik Karge « Les programmes sculpturaux des cathédrales de Reims et Burgos et leurs références royales » [La sculpture rémoise] Iliana Kasarska « Les atlantes des arcs-boutants de la cathédrale de Reims » ; William W. Clark « Le Christ et les anges autour des chapelles rayonnantes de la cathédrale de Reims » ; Bruno Boerner « Jugement dernier et saints locaux. L'iconographie des portails de la façade nord dans le contexte de la sculpture des grandes cathédrales gothiques » ; Brigitte Kurmann-Schwarz « L'archivolte du portail de la Passion. Un récit sculpté dans la pierre » [Mobilier et vitraux] Maxence Hermant « Une cathédrale imparfaite (1400-1515) » ; Mathieu Lours « Considérations sur les aménagements de la cathédrale de Reims au XVIII<sup>e</sup> siècle » ; Sylvie Balcon-Berry « Un apport essentiel à la connaissance des vitraux de la cathédrale de Reims : le fonds de l'atelier Simon-Marq » ; Madeline H. Caviness « Absence et présence : les vitraux perdus des fenêtres basses de Notre-Dame et Saint-Remi de Reims, et leurs 'remplacements' aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles » [Liturgie et musique sacrée] Jean-Baptiste Lebigue « Les 'rits du luminaire' de la cathédrale de Reims à la fin du Moyen Âge » ; Jean-François

Goudesenne « Apport d'un premier *Ordo Remensis* à l'histoire liturgique et musicale » ; Anne Walters Robertson « Nouveaux témoins de la fête de saint Charlemagne dans les manuscrits de la cathédrale de Reims » ; [Postface] Peter Kurmann « Les 'identités' de la cathédrale de Reims et leurs conséquences sur la conservation du monument ».

Véronique Rouchon Mouilleron

**Claire Farago, Janis Bell, Carlo Vecce :** *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura, with a Scholarly Edition of the Italian Editio princeps (1651) and an annotated English Translation.* Leiden-Boston, Brill, 2018. 2 vol., 1303 p.

L'intérêt de cet ouvrage ne se dément pas tout au long des deux volumes qui complètent utilement l'édition bilingue présentée et annotée par Anna Sconza (Les Belles Lettres, 2012). En effet *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura* n'est pas uniquement une traduction anglaise de l'édition princeps en italien, publiée pour la première fois à Paris en 1651 chez Langlois par Raphaël du Fresne. L'ambition de l'ouvrage est bien plus grande et propose une étude très précise, argumentée et convaincante du texte lui-même, et de toute la genèse de la publication.

Le premier volume concerne autant l'édition italienne que l'édition française, le *Traité de la Peinture*, publié la même année (1651) par Roland Fréart, Sieur de Chambray, à Paris, chez Langlois. Une très longue et riche introduction de Claire Farago établit le contexte historique des deux publications de 1651 depuis le projet éditorial de Cassiano dal Pozzo dans les années 1630 à Rome jusqu'à la publication des deux versions, française et italienne. Les rôles de Sébastien Cramoisy, directeur de l'Imprimerie royale, de Jacques Langlois et celui de Fréart de Chambray à Paris sont étudiés avec grande précision, de même que celui, à Rome, de Cassiano dal Pozzo, et des cardinaux Francesco et Antonio Barberini. Les liens qui unissent Fréart, Pierre Bourdelot, Raphaël

Trichet du Fresne et Nicolas Poussin sont ainsi contextualisés, permettant de comprendre à la fois l'origine et la mise en œuvre de ce projet éditorial entre Rome et Paris. Partant de l'analyse attentive des ouvrages, des questions essentielles sont abordées telles que les conditions de la commande des gravures pour les deux éditions, les dédicaces (en particulier celle à la Reine Christine de Suède de l'édition italienne). La genèse de la publication est retracée depuis l'origine du projet et l'intérêt du cardinal Barberini dans les années 1620-1630. La première phase à Rome avant 1640 est présentée à la lumière de la correspondance échangée entre Cassiano dal Pozzo et le comte Galeazzo Arconati qui, à Milan, possédait l'original du carnet de Léonard. La question de l'adéquation du texte de Léonard à l'enseignement académique est un des axes majeurs du livre de Claire Farago, d'abord dans le contexte de l'*Accademia San Luca*, avec la contribution de Zaccolini au projet de Dal Pozzo (en particulier l'importance donnée aux figures), puis à Paris, avec le transfert du projet en France. Le contexte éditorial au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et en particulier le rôle d'Errard est ainsi redéfini. La composition des textes et l'intégration des images sont analysées avec minutie et confrontées au *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, publié par Roland Fréart de Chambray en 1650. Les différences entre les éditions italienne et française s'en trouvent ainsi éclairées.

Le corps de l'essai est consacré aux quatre étapes essentielles de la « fabrication » du *Trattato* : Milan, Urbino, Florence, Rome et Paris. Carlo Vecce étudie le Codex Urbinas 1270 du point de vue philologique, tandis que Claire Farago consacre un long article au rapport entre l'expression théorique et les pratiques d'atelier dans l'ensemble des notes contenues dans les différents manuscrits. Le chapitre est d'autant plus important qu'il confronte les écrits à l'analyse des peintures de Léonard (en particulier divers dessins et versions autographes ou non de la *Vierge aux rochers*). Cette approche montre de manière évidente combien les observations de Vinci ne

doivent pas être prises de manière générale ou théorique, mais qu'elles s'adressent directement à ses élèves et aux peintres travaillant dans son atelier. La question de la transmission de la pratique à travers les écrits et les dessins, renforce l'hypothèse que le *Libro della Pittura* a été conçu comme un manuel moderne. Trois thématiques auxquelles Melzi a donné une inflexion particulière, font l'objet d'une étude approfondie : la lumière, la pratique des peintres, les mouvements du corps. Claire Farago montre de manière très convaincante combien le *Libro della Pittura* obéit à une stratégie conforme au contexte culturel, artistique et religieux de l'enseignement artistique pré et post-tridentin, et le compare aux manuels de dessin et d'anatomie publiés en Allemagne et en Italie.

Le chapitre 3 est consacré par Matthew Landrus au livre perdu de Léonard sur la peinture et le mouvement (cité par Paccioli) et dont il subsiste des notes et des dessins dans le manuscrit de Paris, dans celui conservé à la Royal Library Windsor et le manuscrit de Carlo Urbino da Crema (*Regole del disegno*, codex Huygens, Morgan Library, New-York). Des comparaisons précises montrent que la manière dont Melzi et Urbino da Crema ont agencé les informations est conforme à l'écriture des traités du XVI<sup>e</sup> siècle tels ceux de Gaurico, ou de Lomazzo, de même qu'elles permettent de cerner l'apport de ce dernier manuscrit dans l'édition de 1651.

Les chapitres 4 (Urbino - Claire Farago) et 5 (Florence - Anna Sconza) font le point sur les origines du *Trattato* et sur la première réception du *Libro della Pittura* dans ces deux foyers artistiques, avec une étude comparative des différentes copies.

La partie Rome-Paris (chapitre 6 - Julia Barone) s'attache à montrer la genèse de la publication, mais également les transformations apportées par Cassiano dal Pozzo dans la copie du manuscrit Melzi, tant du point de vue textuel (m3:H228, Ambrosiana, avec les correspondances entre les manuscrits), que visuel (étude comparative des figures dans le manuscrit de Melzi, de Dal Pozzo, les statues originales, le codex Barberini), ainsi que les différences entre l'édition française et l'édition italienne.

Le dernier chapitre (Janis Bell) explore le lien entre Trichet du Fresne et Fréart de Chambray, et met l'accent sur les divergences entre les deux textes, sur le rôle de Charles Errard et des graveurs (René Lochon et Georges Tournier). De manière très judicieuse, une attention particulière est portée au *conchetto* poussinesque. À partir de chapitres sur l'expression de la force dans le mouvement, de la représentation du paysage, et des chapitres sur les draperies, Janis Bell met en lumière les raisons de la déception bien connue de Poussin, bien qu'Errard ait respecté la conception de ce dernier. En appendice, Mario Valentino Guffanti dresse un tableau de la reprise des illustrations dans les diverses éditions et traductions qui ont été publiées entre le xvii<sup>e</sup> et le xix<sup>e</sup> siècle.

Le volume 2 est consacré à la traduction anglaise du *Trattato*. Celle-ci est fondée sur la lecture attentive des différentes éditions imprimées, et souligne également les relations existant entre les différents manuscrits. Cette analyse très précise aboutit à la proposition d'une nouvelle généalogie des manuscrits (Appendices A, B). La traduction des trois cent soixante cinq chapitres est présentée avec les variantes philologiques. Elle est complétée par un commentaire très abondant et circonstancié. L'introduction éclaire ainsi quelques points fondamentaux de la pensée de Léonard (les perspectives linéaire, aérienne et colorée, les règles de perspective, les questions de la lumière et de l'ombre, des ombres projetées, des reflets, du clair et de l'obscur, des rapports colorés et des contrastes). Chaque chapitre est ensuite resitué dans la conception de la peinture de Vinci. Le texte souvent abscons est de ce fait rendu tout à fait accessible au lecteur contemporain.

Ces deux volumes proposent ainsi plus qu'une simple traduction anglaise. Ils offrent une clé de lecture tout à fait essentielle pour la compréhension d'un ouvrage qui était très lu et diffusé dans l'ensemble de l'Europe à l'époque moderne. Par l'ampleur des questions abordées, et par la nouveauté de certains points de vue, ce livre concerne également bien plus que l'édition italienne, et il est tout à fait

majeur pour la compréhension du texte français. L'une des approches très novatrice de Claire Farago est de proposer pour la structure même du *Trattato* ou *Traitté*, une organisation fondée sur les trois phases de l'apprentissage et de la pratique de la peinture, justifiant ainsi que les thématiques reviennent à plusieurs reprises dans l'édition de 1651 qui, à première vue, semble très confuse. Cette hypothèse correspond parfaitement à l'usage que l'on faisait de cet ouvrage qui était lu au sein des académies aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, en particulier à Paris. La première édition étrangère qui rompt avec cet ordre est celle publiée en Allemagne en 1724. Le regroupement des chapitres par thèmes, induit alors une autre lecture du texte de Léonard.

Michèle-Caroline Heck

**Marc Desportes: Œuvres à objets**, Éditions du Regard, 2018, 214 p., ill coul.

Le xx<sup>e</sup> siècle est, pour reprendre l'expression du critique d'art Pierre Restany, celui de « l'aventure de l'objet ». L'évolution de la pratique artistique passe par l'introduction de matériaux de récupération, d'objets du quotidien, trouvés, récupérés, ou achetés pour l'occasion. Les spectateurs reconnaissent les objets utilisés comme provenant de leur banalité, les usages, les circulations et les valeurs ajoutent du sens aux œuvres : le regard esthétique se double et se triple, car les œuvres intègrent avec les objets des pans entiers du réel. Ainsi se tissent des types nouveaux de reconnaissance et de projection. Nous regardons différemment des œuvres où nous retrouvons de plus en plus de nous-mêmes. Progressivement, c'est le quatrième mur du théâtre, celui qui sépare l'art et la vie, les acteurs et le public, qui tombe et contribue par sa chute à redéfinir les espaces de l'œuvre et la part du réel.

Dans cet ouvrage, Marc Desportes propose un cheminement tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, d'une « œuvre à objets » à l'autre. Chacun de ses treize chapitres porte le nom d'un objet et renvoie, au travers d'une œuvre emblématique,

à un mouvement, une tendance, un type de création. De la « roue de bicyclette » de Marcel Duchamp dans le premier chapitre à la « voiture » de Gabriel Orozco dans le treizième, Desportes compose un parcours au cœur des œuvres canoniques de l'art contemporain. Les lecteurs retrouveront la *Cuillère à absinthe* de Pablo Picasso, *Bed* de Robert Rauschenberg, parmi beaucoup d'autres.

Face à ces œuvres majeures, l'auteur fait le pari de la justesse et de la simplicité. Il situe son point de vue à hauteur d'objet, car pour bien comprendre les possibilités qu'ouvrent son introduction dans l'art, il importe d'en saisir à la fois le « pouvoir de renvoi », l'« arrière-plan », le « cheminement ». Fort de sa double culture scientifique (Marc Desportes a été ingénieur des ponts et docteur en urbanisme) et artistique, l'auteur prête une attention particulière aux matériaux, et plus généralement aux dialogues que les objets supposent avec d'autres disciplines. Il montre par exemple comment la lecture de Raymond Poincaré a pu être déterminante pour Marcel Duchamp. Avec une bibliographie et un appareil de notes restreints, il ne s'agit pas ici de composer une histoire exhaustive ou historiographique. Desportes fait le choix d'une vulgarisation de grande qualité, savante et précise.

Le Cubisme, Dada, le Surréalisme, le néo-dadaïsme, l'art de la côte Ouest états-unienne, le début du happening, le Pop Art, le Nouveau Réalisme, l'art conceptuel sont présentés dans les dix premiers chapitres du livre, chaque mouvement étant abordé à partir d'une de ses œuvres emblématiques, associée à l'objet qui y est utilisé. Le chapitre « dentiers » renvoie ainsi au Nouveau Réalisme au travers de l'œuvre d'Arman *La vie à pleines dents*, « pneus » au début du happening à New York à partir de l'œuvre *Yard* d'Allan Kaprow. Malgré ce que ce système de titre laisse supposer, les chapitres ne sont pas chacun exclusivement consacrés à une œuvre, mais évoquent à partir de celle-ci une tendance plus large du rapport à l'objet.

Les trois derniers chapitres de l'ouvrage abordent des œuvres moins connues et ouvrent à la

création contemporaine. Avec l'« aspirateur », Desportes évoque « le retour de l'objet : simulationnisme et compagnie ». La réaction des années 1980 au minimalisme est ici analysée à partir du travail de Jeff Koons et Bertrand Lavier, alors que le chapitre suivant porte sur les « œuvres militantes des années 1980 » via David Hammons, Marc Dion, et Félix Gonzalez Torres notamment. C'est avec la voiture que l'auteur termine son cheminement et sa démonstration, dans l'art actuel.

Avec beaucoup de pédagogie, l'auteur prouve à quel point l'« aventure de l'objet » se termine aujourd'hui par son règne incontesté. Il écrit une histoire subtile, où des périodes (les années 1910, 1960, 1980), des types d'objet (usés, neufs, mécanistes, intimes) et d'usage, apparaissent et sont remis en question : « au fil du temps, les changements d'arrière-plan, de contexte, de sensibilité, laissent advenir des contenus artistiques inédits et c'est cette nouveauté qui rend superficiels les liens que l'on est parfois tenté d'établir dans l'ensemble des œuvres à objets. » L'histoire des œuvres à objets est en effet loin d'être évidente tant le lien à l'époque y est important ; sans jamais la simplifier, Desportes donne des clefs utiles à sa compréhension.

Il ne propose pas ici un ouvrage pour spécialiste, mais une étude claire, juste, bien menée, bien illustrée, ouvrant de nombreuses pistes pour la réflexion. Elle trouvera sans nul doute sa place dans les bibliographies universitaires. Voilà en effet un ouvrage que l'on conseillera chaleureusement à nos étudiants, confiants dans sa rigueur, sa finesse et sa clarté.

Déborah Laks