

*Le **connoisseurship** et ses révisions méthodologiques*

Connoisseurship and its methodological revisions

**Frédéric Elsig, Charlotte Guichard, Peter Parshall, Philippe Sénéchal et
Philippe Bordes**



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1303>

DOI : [10.4000/perspective.1303](https://doi.org/10.4000/perspective.1303)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2009

Pagination : 344-356

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Frédéric Elsig, Charlotte Guichard, Peter Parshall, Philippe Sénéchal et Philippe Bordes, « Le *connoisseurship* et ses révisions méthodologiques », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 07 août 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1303> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1303>

Le *connoisseurship* et ses révisions méthodologiques

Points de vue de Frédéric Elsig, Charlotte Guichard, Peter Parshall et Philippe Sénéchal, avec Philippe Bordes

Philippe Bordes est professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université Lyon 2, détaché auprès de l'INHA où il dirige le département des études et de la recherche.

Professeur assistant d'histoire de l'art moderne à l'Université de Genève, **Frédéric Elsig** est notamment l'auteur de *Jheronimus Bosch : la question de la chronologie* (Genève, 2004) et a dirigé le catalogue des peintures flamandes et hollandaises (XV^e-XVIII^e siècle) du Musée d'art et d'histoire de Genève.

Chargée de recherches en histoire de l'art au CNRS (IRHIS, Université Lille-3), **Charlotte Guichard** travaille dans la perspective d'une histoire socioculturelle de l'art. Ses publications incluent *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*. (Champ Vallon, 2008).

Peter Parshall est conservateur au département des estampes de la National Gallery of Art, Washington, D.C. Il est l'auteur, entre autres, du catalogue d'exposition *The Darker Side of Light: Arts of Privacy, 1850-1900* (Washington, 2009).

Philippe Sénéchal est professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université de Picardie Jules Verne Amiens. Il a publié *Giovan Francesco Rustici 1475-1554. Un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris* (Paris, 2007) et prépare une exposition sur ce sculpteur au Museo Nazionale del Bargello à Florence (septembre 2010).

Les questions qui animent cet échange trouvent leur point de départ dans les discussions sur le connoisseurship à l'occasion de l'atelier conjoint Clark Art Institute et INHA, qui s'est tenu à Williamstown en août 2008. Ces dernières ont conduit à revenir sur la rhétorique et le langage du connoisseurship, son historiographie en lien avec l'histoire de la photographie et aujourd'hui avec les nouvelles technologies, ainsi que sa dette envers la notion d'auteur et comment le choix de ses objets surdétermine ses règles pratiques. Même si, parmi les participants à ce débat – fictif, car il s'agit de réponses écrites aux questions posées – seul Peter Parshall était présent à Williamstown, on trouvera dans la variété des positions adoptées dans les réponses un écho fidèle à l'esprit ouvert qui a caractérisé l'atelier. Les questions tentent de suggérer l'actualité du thème : les pressions conjuguées que subissent les pratiques du connoisseurship du fait des révisions méthodologiques dans la discipline, de la disparition des frontières de l'art et des perfectionnements de l'analyse technique des œuvres. Témoin de cette actualité est la résurgence depuis une dizaine d'années de travaux consacrés aux acteurs historiques et aux enjeux critiques du connoisseurship (une sélection de publications sur ce thème est fournie en annexe). L'enjeu est de savoir si, encore aujourd'hui comme au XVIII^e siècle, « le connoisseur négocie les conditions de visibilité de l'œuvre d'art » (Griener, 2005) [Philippe Bordes].

Philippe Bordes. *Les liens du connoisseurship avec la valeur marchande des œuvres d'art sont bien connus : il s'agit dans ce cas de fixer un lieu d'origine et, pour le mieux, d'accoler un nom à une œuvre afin de rassurer le propriétaire individuel ou institutionnel. Mais peut-on concevoir, à l'instar du « plaisir du texte » revendiqué par Roland Barthes après son engagement pour une sémiologie plutôt austère, que le connoisseurship soit en fin de compte pour l'historien de l'art une façon de développer sa capacité à distinguer la qualité, autrement dit son goût pour les œuvres qui peuvent ouvrir l'esprit et donner un sens à la vie ? Serait-ce là, au fond, son intérêt ?*

Frédéric Elsig. Bien que le terme « *connoisseurship* » se diffuse seulement à partir du XVIII^e siècle, il désigne une compétence beaucoup plus ancienne, qui procède au départ de la nécessité d'assigner une valeur économique à l'œuvre d'art et dont l'histoire est donc indissociable de celle du marché de l'art, fondé sur la spéculation et attaché à la notion de personnalité. Pratiquée dans l'Antiquité, cette compétence réapparaît dès

le XIV^e siècle dans le milieu de Giotto, dont les œuvres sont appréciées par les connaisseurs (« *savi* »). Elle se développe et s'affine entre le XVI^e et le XIX^e siècle avec les classifications de la littérature artistique (Giorgio Vasari, Karel van Mander), puis des musées (sous la direction d'Adam Bartsch et de Gustav Waagen). Entre 1850 et 1950 environ, elle connaît une période glorieuse, favorisée par l'essor de la photographie et marquée par l'autonomie professionnelle de connaisseurs liés au marché (Giovanni Morelli, Bernard Berenson, Cornelis Hofstede de Groot ; fig. 1). Elle constitue alors le noyau dur de l'histoire de l'art qui, devenue une discipline universitaire, s'enrichit progressivement d'approches complémentaires comme par couches successives. S'il peut être mal utilisé (tant par l'historien de l'art que par le marchand en quête du « grand nom »), le *connoisseurship* demeure un outil indispensable, permettant de « pénétrer l'essence de l'objet », selon la formule de Max J. Friedländer, et de lier les approches stratifiées de la discipline. Il peut se définir comme la capacité à établir l'identité d'une œuvre et à en mesurer la qualité, permettant d'apprécier la spécificité de chaque objet, compris dans ses relations multiples avec un contexte à la fois synchronique et diachronique. Également applicable à d'autres domaines sensoriels (en particulier l'ouïe et le goût), il est le fruit d'une expérience, une source de plaisir et de curiosité pour qui cherche à connaître notre monde et son histoire.

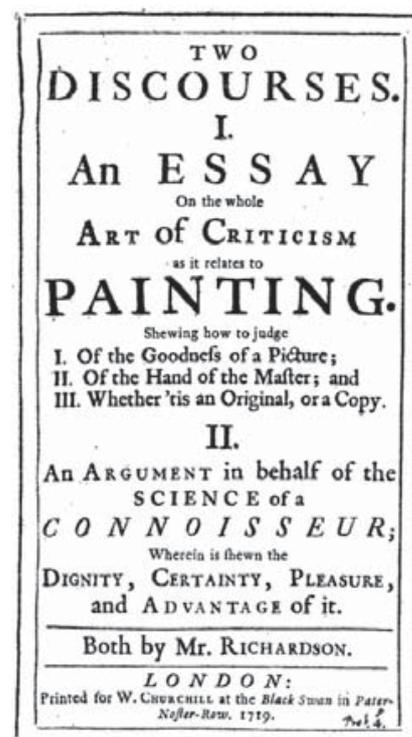


1. Bernard Berenson examinant un tableau, Florence, I Tatti, 1952.

Charlotte Guichard. Il y a en effet une ambivalence constitutive du *connoisseurship*, puisqu'il se présente à la fois comme un savoir raisonné, à distance de son objet, et comme une propédeutique à un plaisir visuel supérieur. Historiquement, d'ailleurs, on peut dire que le *connoisseurship* se présente dès l'origine à la fois comme connaissance et jouissance des œuvres. Il est d'abord défini comme une science raisonnée en Angleterre, dans un ouvrage de Jonathan Richardson intitulé *Two Discourses*, I, *An Essay on the Art of Criticism* (1715) et II, *An Argument in Behalf of the Science of the Connoisseur* (1719 ; fig. 2)¹. L'ambiguïté du *connoisseurship* ressort très clairement de ce texte : il est un savoir constitué autour de l'attribution et de l'originalité de l'œuvre, et un plaisir sensible. Jonathan Richardson est en effet très marqué par la philosophie lockéenne qui se développe au même moment et qui révolutionne la théorie de la connaissance en développant la thèse d'une double origine de nos connaissances, dans la sensation et dans la réflexion. Théorisé par Richardson comme une science morale, le *connoisseurship* permet de déceler dans une œuvre les beautés invisibles aux « yeux ordinaires », et d'en tirer un plaisir inaccessible aux non-connaisseurs. Fondé sur une longue familiarité avec les œuvres et sur leur constante comparaison, le *connoisseurship* permet de travailler en retour le plaisir esthétique.

Philippe Sénéchal. Le connaisseur est hédoniste. Non seulement il jubile dans sa traque des indices, dans son enquête policière bien mise en lumière par Carlo Ginzburg², mais il tire de la gangue du tout-venant des gemmes que personne avant lui n'a vraiment vues. Par son coup de projecteur, il fait littéralement exister des œuvres qui étaient dans les limbes de l'indifférence.

2. Frontispice de Jonathan Richardson, *Two Discourses*, II, *An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur*, Londres, 1719.



La redécouverte des peintures de paysage néoclassiques sur papier, si intelligemment rassemblées par John Gere et devenues aujourd'hui une des sections les plus raffinées de la National Gallery de Londres, en est une illustration récente. Certes, les retombées commerciales sont évidentes et ces sortes d'œuvres sont désormais sans doute surcotées, mais cet effet collatéral me paraît moins grave que l'oubli.

Peter Parshall. En pratique, le terme de *connoisseurship* connaît essentiellement deux acceptions : l'*attribution* au sens large (le fait d'associer un objet à une civilisation, une période, une école, une main, etc.) et le *jugement de qualité*. Dans certains cas, ceux-ci sont étroitement liés, par exemple pour une attribution à un « grand maître », qui implique de partir du principe – souvent douteux – de la « qualité » de l'œuvre comme caractéristique de son style. Cependant, à l'usage, ces deux applications ne sont presque jamais apparentées. Le « véritable dessein » du *connoisseurship* est-il de décider de la qualité d'une œuvre ? J'introduirai ma réponse en demandant si, dans l'état présent de notre réflexion, la distinction de la qualité (par opposition à l'histoire du goût) possède la moindre résonance philosophique ou quelque fondement scientifique qui lui confère une validité historique générale, même si la distinction conventionnelle entre histoire de l'art et critique d'art suit cette ligne de partage tacite.

Traditionnellement, la tâche première de la critique a été d'examiner la nature de la qualité d'une œuvre et ses manifestations dans une perspective à la fois actuelle et historique, et d'asseoir les arguments de ce qui « ouvre l'esprit et donne un sens à la vie » ou non. La plupart des historiens exercent la critique de manière plus ou moins affirmée, de même que les critiques pratiquent l'histoire de l'art et font usage de ses méthodes et de ses objets. Nous ne pouvons pas nier que la frontière entre ces deux pratiques est perméable et que le discours des critiques influe sur notre approche des situations historiques. En effet, lire la critique et penser de manière critique permet d'entretenir une conscience de ce que sont nos préférences qualitatives. L'expertise de la qualité encourage bien des choses, y compris le plaisir du voyage esthétique. Mais, pour l'historien, sa valeur la plus prégnante réside dans le fait qu'elle fournit une conscience des courants de pensée, mettant ainsi en garde contre un type, au moins, d'anachronisme, celui de la projection excessive de nos propres penchants esthétiques sur le passé. Jauger de la qualité d'une œuvre est donc une vertu essentielle du *connoisseurship* tel qu'il est pratiqué actuellement et peut-être sa facette la plus passionnante, sans toutefois en être le but exclusif. Lorsque l'attribution cessera d'importer, alors nous serons entrés dans une phase de l'histoire de l'art qui a complètement renié l'histoire et, par conséquent, n'est plus histoire.

Philippe Bordes. *Dans quelle mesure le connoisseurship est-il une pratique datée, peu adaptée aux objets divers de l'histoire de l'art aujourd'hui ?*

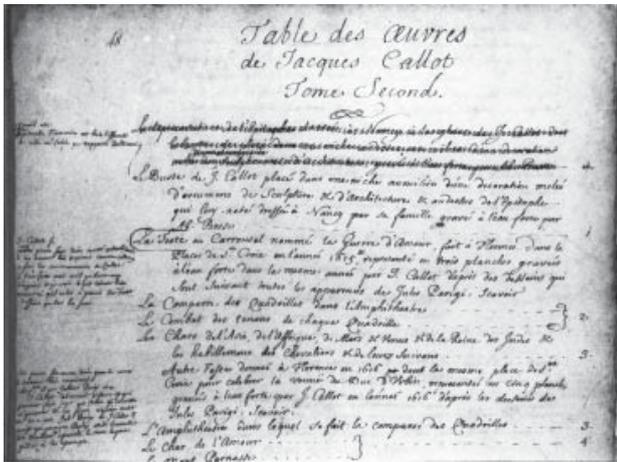
Peter Parshall. Le *connoisseurship*, dans sa première acception (l'attribution) ne peut être et ne sera jamais une pratique désuète tant que nous continuerons à présumer que l'art a une histoire, que cette histoire est essentiellement visuelle et que ses fondamentaux relèvent donc avant tout du visible. À un certain niveau, toute interprétation est fondée sur la structure chronologique et géographique dans laquelle nous avons placé nos objets d'étude. Cette structure est organisée selon des caractéristiques morphologiques déterminées par nos conventions collectives à l'égard des rapports de ressemblance et de différence. Ces accords découlent d'un raisonnement aussi bien déductif qu'inductif et sont souvent étayés par des faits

révélés de façon indépendante. Le système a certainement beaucoup de défauts, mais jusqu'à présent aucune proposition plus efficace n'a pu lui succéder. Nonobstant ses imperfections, le *connoisseurship* - détermination de la ressemblance et de la différence - reste ainsi indispensable à la discipline.

Le second niveau de la question est plus difficile à aborder : l'attribution telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui est-elle en adéquation avec l'éventail d'objets dont elle doit traiter ? Dans la plupart des cas, l'attribution est attestée par des facteurs circonstanciels et se voit renforcée par le schéma de l'histoire de l'art dans lequel elle s'inscrit. Si une œuvre semble véritable, paraît authentique, et possède les caractéristiques matérielles de son espace spatio-temporel et parfois même un historique de propriété bien défini, le tout s'accorde avec ce que nous voulons penser. Évidemment, la circularité caractérise ce processus, qui nous encourage à accepter des objets qui trouvent leur place dans un schéma préétabli et qui nous entraîne à rejeter ceux qui n'y entrent pas. La menace que présente cette circularité est très discutée (par exemple, le cas du *Kouros* du Getty) mais les doutes tendent à qualifier le système plutôt qu'à le saper. Différentes catégories d'objets nécessitent-elles des modes radicalement distincts du *connoisseurship* ou seulement des réajustements en accord avec le système morphologique d'une culture particulière ou d'une classe d'objets ? Pour le moment, nous ne disposons pas d'un modèle alternatif suffisamment puissant pour concevoir une histoire de l'art sans morphologie.

Frédéric Elsig. Depuis une quarantaine d'années, une orientation de la recherche en histoire de l'art propre à l'université et à ses enjeux stratégiques cherche à redéfinir l'identité de cette discipline. Pour ce faire, elle emprunte ses approches à d'autres domaines et met à distance ce qui a toujours fait le noyau dur de l'histoire de l'art et qui implique un travail aussi ardu que continu, à savoir le *connoisseurship*, réduit aujourd'hui à une pratique arbitraire, jugé révolu et démodé, et à un phénomène chronologiquement limité à sa période glorieuse (de 1850 à 1950 environ). Conditionnée par un relativisme et une transversalité trop souvent pensés comme une fin en soi, cette orientation comporte le risque de couper la discipline de son objet premier, l'œuvre, sur laquelle sont projetés des concepts et des fantasmes propres à notre temps, au lieu d'en définir l'identité, la spécificité. Elle conduit à un éclatement des différentes approches, qui n'ont plus d'objet commun et tendent dès lors à s'autonomiser. Il me paraît donc important de redéfinir le *connoisseurship* comme une compétence nécessaire à tout bon historien de l'art qui chercherait à comprendre la production du passé et à la replacer dans son contexte, en conjuguant toutes les approches pertinentes. La formule de Pietro Toesca, affirmée avec force par Federico Zeri, reste plus que jamais d'actualité : « *Prima conoscitori, poi storici* ».

Charlotte Guichard. C'est une vraie question de fond. L'histoire de l'art est aujourd'hui confrontée à d'importants choix méthodologiques. Elle peut se penser traditionnellement dans la continuité du *connoisseurship*, comme en témoigne la permanence des monographies, des catalogues et des notices. Mais le discours du *connoisseurship* n'a pas de prétention au récit historique. Il se constitue dès l'origine comme un savoir local, éclaté, qui repose sur le postulat épistémologique d'une double singularité, celle de l'œuvre et celle de l'artiste. Il se distingue donc à la fois du modèle vasarien, fondé sur la biographie des artistes, et de la mise en récit de l'histoire de l'art, inaugurée par Johann Joachim Winckelmann en 1764 avec la publication de son *Histoire de l'art chez les Anciens*. Prenons un exemple. Pierre-Jean Mariette, contemporain de Winckelmann et éminent représentant du *connoisseurship* au XVIII^e siècle, a laissé une œuvre monumentale,



3. « Table des œuvres de Jacques Callot », dans les *Notes manuscrites* de Pierre-Jean Mariette, vol. 2, Paris, Bibliothèque nationale de France.

ses *Notes manuscrites*, qui ne fut jamais publiée de son vivant. Les dix volumes des ses notes sont intrinsèquement liés aux collections qu'il a vues et inventoriées au cours de sa vie (fig. 3)³. Plus près de nous, Giovanni Morelli n'a jamais écrit de synthèse sur l'histoire de l'art en Italie, en dépit de ses nombreuses publications sur le sujet⁴. En effet, le discours du *connoisseurship* est ancré dans un savoir-faire, une connaissance empirique des œuvres liée à leur catalogage et à leur description, leur inventaire. L'objet du discours du *connoisseurship* n'est pas l'Art, c'est l'œuvre elle-même, appréhendée à travers sa matérialité et saisie à différents moments de son existence.

Par rapport à ce savoir local et éclaté du *connoisseurship*, une autre voie de l'histoire de l'art est plus ouverte à l'histoire sociale et culturelle. Elle utilise alors les apports du *connoisseurship* plutôt comme un préalable, et celui-ci apparaît alors comme une science auxiliaire, car ce type d'histoire de l'art a besoin d'une connaissance rigoureuse des œuvres. Michael Baxandall, un des représentants les plus importants de cette tradition historiographique, réévalue ainsi toute la culture visuelle du *Quattrocento* en fondant sa réflexion sur une connaissance très fine du contexte social, matériel et culturel de la production des œuvres d'art de la période⁵.

Philippe Sénéchal. On ne peut pas demander au *connoisseurship* d'apporter des réponses aux questions qu'il ne se pose pas. Celles qu'il se pose sont en effet les mêmes que du temps de Joseph Archer Crowe et Giovanni Battista Cavalcaselle. Dans son champ propre, les résultats sont parfois meilleurs, parfois pires qu'au XIX^e siècle. Tout dépend de la qualité de l'œil, de l'ampleur et de la précision des comparaisons, de la finesse des analyses techniques, du judicieux contrôle des sources historiques. Je ne crois pas que l'on puisse faire l'économie de cette étape. Pour parler des femmes artistes du passé, par exemple, il faut bien d'abord s'assurer que telle ou telle œuvre a été peinte par une femme. Cela ne va pas toujours de soi. Mais il y a plus important. Une des branches les plus actives de notre discipline, la *Bildwissenschaft*, tend à faire des images des matériaux pour l'étude d'effets transhistoriques, nés de processus inconscients ou de manipulations de rémanences. Si elle met l'accent sur des phénomènes passionnants, elle doit éviter le risque de la réduction de l'objet à son image. Je préférerais une science des artéfacts à une science des images car le mot « artéfacts » insiste sur la matérialité et la tridimensionnalité de l'œuvre, sur son irréductible singularité, alors que le terme « image » risque de tout aplatir si on ne sent pas la racine *imago*, au sens de figure sculptée, de même que *Bild* signifie aussi statue. Un des risques que court l'historien de l'art d'aujourd'hui est celui de perdre le sens de la densité et de l'échelle des choses, à force de manipuler toujours davantage d'images numérisées. À juste dose, le *connoisseurship* est un excellent antidote.

Philippe Bordes. *Quels sont les liens entre attribution et interprétation ? L'attribution doit-elle être toujours un préalable à l'interprétation, dans la mesure où, paraphasant Karl Popper, elle aide à réduire le champ de l'erreur ?*

Philippe Sénéchal. Avant de répondre à ces questions, il importe de préciser le champ d'application de l'attribution. Les degrés de précision diffèrent sensiblement. Définir la civilisation, la période et/ou l'aire géographique dont relève une œuvre

est une tout autre chose qu'identifier précisément son auteur. Pour des pans entiers de l'art, tant européens qu'extra-européens, nous nous contentons sans drame de la première approche. Ce qui signifie que l'identification de la fonction, du rôle social, du style général, du genre ou de l'état originel de l'œuvre a une pertinence qui prime l'étiquetage par artiste. Quand Bertrand Jestaz a prouvé que le *Satyre* et la *Satyresse* d'Écouen, naguère juxtaposés, formaient à l'origine un groupe en train de copuler, il a fait une découverte majeure (fig. 4)⁶. Son interprétation, qui mettait en jeu autant la forme des objets que la place de l'érotisme dans l'humanisme italien, a précédé l'attribution à Andrea Briosco, dit Riccio. Celle-ci est rejetée désormais au profit de Desiderio da Firenze, mais ce point semble secondaire par rapport à la portée culturelle de l'interprétation initiale qui permet le réassemblage. Même si, après coup, comme cela vient d'être magistralement réalisé à la Frick Collection, redéfinir – et réduire – le corpus attribué à Riccio était salutaire et n'a fait qu'augmenter le prestige de l'artiste.



4. Desiderio da Firenze, *Satyre et satyresse*, 1530-1540, Écouen, Musée national de la Renaissance : a. montage du XIX^e siècle avec les deux satyres ; b. le couple reconstitué [voir Jestaz, ici note 6].

Dans les faits, pour les artistes célèbres, la vulgate des attributions précède l'interprétation. La tâche de l'historien est de déconstruire la façon dont notre image de ces artistes a été façonnée. Certaines attributions qui semblaient aller de soi, sont en fait issues d'opérations historiographiques douteuses. Force est, désormais, de penser Goya sans le *Colosse* (1808, Madrid, Museo nacional del Prado), rendu par José Luis Díez à Asensio Juliá à la suite de doutes exprimés par Manuela Mena et Juliet Wilson Barreau (fig. 5)⁷, de même qu'après la démonstration de Christian Michel, on doit penser Watteau sans le *Gilles* (vers 1718-1719, Paris, Musée du Louvre)⁸, ce qui est troublant mais nécessaire. Donner un autre père au chef-d'œuvre du Louvre viendra en son temps ; les possibilités ne manquent pas, pour peu qu'on veuille bien reconsidérer radicalement l'histoire de la peinture de figures et de portraits en France au début du XVIII^e siècle.

5. Comparaison contribuant à la réattribution du *Colosse*, 1808, Madrid, Museo nacional del Prado : têtes du *Colosse* et d'un soldat dans Francisco de Goya, *Tres de Mayo*, 1914, Madrid, Museo nacional del Prado (www.museodelprado.es/investigacion/estudios/emel-colosoem-y-su-atribucion-a-goya).



El *Coloso*, detalle de la cabeza | Francisco de Goya, *Los fusilamientos del 2 de mayo en Madrid* (detalle de las cabezas de los soldados franceses a la derecha) 1814, Madrid, Museo del Prado. Las curvas de color rojo oscuro corresponden a la preparación del lienzo, sobre esta se aplican las hebras, con pintadas ras y dibujas, así como los trazo negro, ligeros, cejaros y transparentes, que definen las formas del rostro, como el ojo, y el pelo.

Peter Parshall. Dans un contexte historique, attribution et interprétation sont fondamentalement liées. Nous devons savoir, autant que possible, quand et où un objet a été réalisé afin d'en dégager une signification en accord avec les circonstances dans



6. Anton Raphael Mengs, *Jupiter embrassant Ganymède*, fresque transposée sur toile, vers 1760, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini.

lesquelles il a été exécuté et appréhendé. Le *connoisseurship*, dans son deuxième sens d'acception (le jugement de qualité), peut certainement vouloir renoncer à de tels critères, mais l'interprétation historique ne le peut pas. Il n'est pas rare que la signification que nous investissons initialement dans une œuvre d'art participe de l'argument employé pour en défendre l'attribution. Par exemple, une iconographie incomprise permet souvent de dévoiler des contrefaçons, et la complexité de celle-ci est souvent invoquée comme témoignage d'un artiste particulièrement savant. L'attribution et l'interprétation devraient mutuellement se renforcer et, par conséquent, peuvent aussi conduire à l'argument circulaire. Prenez les fresques homoérotiques « antiques » contrefaites précisément pour plaire à Winckelmann (fig. 6), ou les fameux « Vermeer » de Han van Meegeren, deux cas dans lesquels l'analyse formelle aurait dû renverser les tentations iconographiques.

Frédéric Elsig. Si le *connoisseurship*, dans sa définition large, doit constituer la compétence première de tout bon historien de l'art, l'attribution n'a pas la même importance dans tous les domaines de recherche. Pour la production des périodes les plus anciennes, elle est souvent indispensable. Elle l'est moins pour la production plus récente, appréhendée parfois à l'aide de concepts que l'on ne saurait appliquer à l'art ancien. Il est de ce fait troublant de constater le mépris affiché à l'encontre du *connoisseurship* par certains chercheurs qui, sans même s'en rendre compte, projettent des théories à la mode sur des corpus entièrement construits par les connaisseurs et assignent un caractère objectif, « positiviste », à l'attribution. Or, paradoxalement, celle-ci fait aussi l'objet du reproche inverse, celui de fournir des résultats subjectifs et arbitraires. En réalité, l'attribution constitue un acte interprétatif qui se fonde sur une intuition guidée par l'expérience visuelle. Elle articule en permanence le niveau empirique des œuvres à celui, théorique, des présupposés induits par la géographie artistique ou l'histoire sociale de l'art – reconstruite à partir des sources et des documents, eux-mêmes soumis à l'interprétation – et qui influent en retour sur le niveau empirique, entraînant la dynamique même de la recherche. Autrement dit, elle contient implicitement tous les discours que l'historien de l'art se doit d'explicitier.

Charlotte Guichard. Je pense qu'il faut précisément réfléchir sur ce primat de l'attribution en histoire de l'art. L'attributionnisme fonde en quelque sorte l'histoire de l'art européen : l'art européen, l'art occidental même, est un monde de noms. Cette fascination pour l'attributionnisme fonde en légitimité une histoire de l'art très occidentale et c'est elle qu'il convient, à mon sens, d'interroger. Que serait l'histoire de l'art sans tous ces noms ? Comment, par exemple, sortir du modèle vasarien et de ses grands noms qui peuplent l'histoire de l'art de la Renaissance italienne ? La proposition d'Heinrich Wölfflin, dans sa préface des *Principes fondamentaux d'histoire de l'art* (1915), pour une « histoire de l'art sans noms propres » reste toujours d'une grande actualité. Il est important de réfléchir à la manière dont s'est construite historiquement cette valorisation de la singularité dans les mondes de l'art en Occident. Cette magie du nom de l'artiste est liée à deux périodes clés de l'histoire de l'art, la Renaissance et la période romantique, qui ont participé à la naissance de la figure du génie, dans les arts visuels comme en littérature. Évidemment, une des particularités des arts visuels est que le nom a un impact économique direct sur les œuvres, ce qui contribue à valoriser le *connoisseurship* et à nourrir la fascination pour l'attribution des œuvres d'art.

Philippe Bordes. *Quel est l'impact d'un changement d'attribution, de date ou d'origine aujourd'hui, alors que le faux fascine autant que le vrai ?*

Charlotte Guichard. En effet le faux fascine autant que l'authentique, comme le montrent certaines controverses toujours ouvertes sur l'œuvre de Van Gogh ou de Vermeer. Les faussaires, comme Van Meegeren, sont d'excellents connaisseurs et le faux n'est que l'envers de l'authentique, de l'original : tous deux sont des éléments constitutifs du régime de singularité, d'où leur fascination partagée⁹. Mais les changements d'attribution portent rarement sur des faux ; et s'ils obligent à réévaluer le regard porté sur certains artistes et la chronologie de certaines périodes, ils ne changent pas forcément l'interprétation de l'œuvre.

En fait, outre l'évidente retombée économique, il y a un impact politique et muséographique car les grands musées répugnent à voir certaines de leurs œuvres phares ainsi déclassées. Très récemment, un collègue d'experts a désattribué, dans un rapport mis en ligne sur le site Internet du Museo del Prado¹⁰, le *Colosse*, considéré comme un des chefs-d'œuvre du musée madrilène. Si le tableau n'est plus attribué à Goya, il n'en demeure pas moins une œuvre importante, emblématique de la résistance espagnole face à l'invasion napoléonienne et du romantisme noir.

De même, *l'Homme au casque d'or* n'est plus attribué à Rembrandt, mais il continue à être exposé à la Gemäldegalerie de Berlin comme une de ses pièces maîtresses et l'histoire de sa désattribution a défrayé la chronique. Svetlana Alpers rapporte que « confronté à cette désattribution, un spécialiste du musée de Berlin a assuré à la presse que le tableau n'était ni une copie ni un faux mais 'une œuvre originale et indépendante à part entière dotée d'une valeur propre' »¹¹ : l'œuvre a perdu sa signature, mais elle n'a rien perdu de sa valeur esthétique et formelle.

7. Michelangelo Buonarroti,
Saint Antoine tourmenté par les démons, vers 1487-1488, Fort Worth, Kimbell Art Museum.

Peter Parshall. Des réajustements et des compléments viennent chaque jour s'ajouter par milliers au corpus mondial d'objets catalogués. Etant donné que cela constitue la tâche quotidienne des marchands, des conservateurs et des collectionneurs, cela doit représenter quatre-vingts pour cent du travail pouvant donc être légitimement considéré comme relevant de l'histoire d'art. Rien que l'idée d'imaginer, dans l'esprit des *Formes du temps* de George Kubler, un modèle informatique qui prendrait en compte chacun des changements morphologiques à mesure qu'il se produit, prête à l'hallucination : un monstre frémissant qui se transforme petit à petit de manière imperceptible mais non sans conséquence, et qui grossit sans cesse à mesure qu'il est nourri de plus en plus d'éléments. Bien que la plupart des perturbations dans cet organisme soient locales et n'intéressent que les spécialistes, elles peuvent parfois engendrer des ruptures significatives, quoique passagères. Lorsque le facteur de la célébrité d'un nom (comme celui de Michel-Ange, pour les deux œuvres de jeunesse exposées cette année au Metropolitan Museum of Art ; fig. 7) entre en jeu, de nouvelles attributions peuvent susciter l'intérêt de la presse et donc celui du public en général, un engouement douteux qui alimente le marché de l'art et qui encourage





8. Jean Poyer, triptyque consacré à Marie-Madeleine, panneau latéral de droite, *Noli me Tangere*, 1500-1502, église de Censeau (Jura).

une vision restreinte de l'histoire de l'art enracinée dans les concepts de génie et de chef-d'œuvre. La fascination pour la contrefaçon n'est rien de plus que le revers de la fascination pour le chef-d'œuvre. Les musées sont à la fois les acteurs et les victimes premières de cette version fétichisée de l'histoire. Tant que nous ne prendrons pas de la distance vis-à-vis du culte populaire du chef-d'œuvre, la plupart des visiteurs continueront à passer à côté des collections permanentes et des œuvres moins connues.

Frédéric Elsig. Une attribution bien fondée constitue toujours un apport aussi précieux que concret à la recherche, en particulier lorsqu'elle permet de rétablir des cohérences perdues dans le parcours stylistique d'un artiste ou conduit à rapprocher des œuvres disparates pour reconstituer une personnalité oubliée, parfois identifiée à l'aide d'une œuvre signée ou documentée. Elle a ainsi un retentissement scientifique, d'autant plus profond dans le cas des productions restreintes (comme celle des « primitifs français »), où chaque élément nouveau est susceptible de modifier notre perception de l'ensemble (fig. 8). En raison

de ses retombées économiques, elle peut aussi être mal utilisée pour accroître la valeur commerciale d'un objet. Il appartient alors à la responsabilité de l'historien de l'art d'en restituer la véritable identité. À ce propos, il convient de distinguer la « mauvaise attribution » de la falsification. Cette dernière, qui se définit par une intention frauduleuse, constitue un phénomène relativement marginal qui, révélateur de l'histoire du goût et d'un intérêt historiographique, fascine les historiens de l'art depuis une quarantaine d'années, mais ne saurait les détourner du champ si vaste de la production originale. Il s'agit néanmoins de la reconnaître, ce qui n'est pas toujours le cas. On se souvient d'un livre entièrement consacré à un « chef-d'œuvre » profane de Lorenzetti, rapidement reconnu comme un faux du XX^e siècle, ou *a contrario* de celui qui a récemment dénoncé de manière tapageuse l'acquisition onéreuse d'un faux par le Metropolitan Museum of Art de New York, en réalité une œuvre parfaitement authentique de Duccio.

9. Andrea del Verrocchio, Léonard de Vinci, *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, élément de l'autel d'argent du Baptistère de Florence, 1477-1478, Florence, Museo dell'Opera del Duomo. Selon Radke, le soldat portant le bassin à l'extrême gauche et le bourreau cuirassé de dos seraient de Léonard.

Philippe Sénéchal. En tant que science humaine, l'histoire de l'art ne doit pas renoncer à sa mission de dissiper les erreurs. À chaque époque, les historiens restent aveugles face à certaines pseudo-certitudes ou à des tromperies produites par des escrocs qui comprennent fort bien l'horizon d'attente des amateurs. Les générations suivantes doivent repérer les supercheries et en décoder les raisons, avec lucidité et indulgence. Encore aujourd'hui, des distinctions peuvent changer radicalement notre façon de percevoir une forme artistique. En rendant à Brunelleschi la paternité du *Saint Pierre* d'Orsanmichele, Luciano Bellosi a permis de repenser totalement la naissance de la sculpture de la Renaissance en Toscane¹². De même, Gary M. Radke vient tout récemment de distinguer deux mains dans la *Décollation de saint Jean-Baptiste* (1477-1483) pour l'autel d'argent du Baptistère de Florence, aujourd'hui au Museo dell'Opera del Duomo (fig. 9)¹³.



Depuis des siècles, on donnait l'ensemble de l'œuvre à Verrocchio. Radke a démontré que la technique et le style de l'assistant au plateau à gauche et du bourreau cuirassé de dos à droite sont radicalement différents des autres personnages. Des rapprochements stimulants ouvrent une hypothèse extraordinaire : les deux figures singulières

pourraient bien être de Léonard de Vinci. Ce qui serait, d'une part, l'analogie en sculpture de cette collaboration entre maître et élève que l'on avait repérée depuis longtemps en peinture dans le *Baptême du Christ* des Offices et, d'autre part, un des seuls témoignages conservés de l'activité de sculpteur de Léonard.

Philippe Bordes. *L'évolution des techniques d'analyse matérielle des œuvres, de visualisation de détails, de communication entre chercheurs, qui encourage une prolifération des informations et des positions, ne sonne-t-elle pas le glas du connoisseurship ? De plus en plus de restaurateurs d'œuvres d'art cherchent à tirer parti eux-mêmes de leur travail pour faire de l'histoire de l'art ; de plus en plus d'historiens de l'art s'appuient sur les analyses techniques des œuvres qu'ils étudient. La convergence de ces deux pratiques est-elle en train de définir une nouvelle conception du connoisseurship ? Ou l'avenir de la discipline serait-il du côté de l'indétermination, d'une incapacité croissante à trancher une attribution, une date, une origine ? Le débat sur l'authenticité du kouros du J. Paul Getty Museum, par exemple, n'a jamais pu trouver de conclusion.*

Frédéric Elsig. Les technologies appliquées à l'étude de l'art (radiographie, réflectographie, stratigraphie, dendrochronologie, etc.) se sont considérablement développées au cours du XX^e siècle. Elles ne sauraient toutefois remplacer le *connoisseurship*, dans la mesure où, comme l'a noté Erwin Panofsky dès 1940, elles fonctionnent à la manière d'une paire de lunettes, qui aide l'historien de l'art à voir mieux mais ne lui fournit en aucun cas la solution. C'est à lui d'interpréter les résultats et de les conjuguer pour préciser au mieux l'identité d'une œuvre, tout en reconnaissant ses propres limites, dictées par l'état des connaissances. Loin d'évoluer vers une incapacité croissante à trancher l'attribution (certains cas d'indétermination sont liés davantage aux enjeux économiques d'une mauvaise acquisition par un musée), le *connoisseurship* bénéficie de l'évolution technologique au sens large, comprenant la reproduction numérique et sa diffusion. Depuis les années 1960, il implique souvent un travail d'équipe, notamment dans les grands projets de corpus ou de catalogues de collection. Il s'agit de croiser les regards et les compétences de l'historien de l'art et du restaurateur, assistés par le laboratoire, sur un même objet, dont on s'attache à définir l'identité matérielle et dont il convient d'assurer la conservation. Dans ce contexte, il me paraît important de responsabiliser l'étudiant face à l'objet et à une histoire matérielle de l'art, visant à conjuguer toutes les approches et à rétablir le caractère organique de notre discipline.

Charlotte Guichard. Le discours savant du *connoisseurship* s'est toujours nourri des technologies les plus à la pointe au cours de son histoire. Au XVIII^e siècle, il profite de l'essor de l'estampe, puis du fac-similé, et au XIX^e siècle, l'invention de la photographie nourrit la science du connoisseur : Giovanni Morelli se constitue une gigantesque bibliothèque de clichés qui doit servir à fonder le paradigme scientifique du *connoisseurship*. Plus récemment, le Rembrandt Research Project, initié en 1968, fait un usage important des technologies les plus innovantes (rayons X, dendrochronologie, analyse des pigments), mais ses derniers développements montrent aussi les limites du rêve scientifique dans le domaine du *connoisseurship*. Ainsi, dans une importante mise au point, Ernst van de Wetering, le responsable du projet, a montré combien les fondements méthodologiques du projet Rembrandt avaient évolué depuis les débuts¹⁴. À l'origine, il s'agissait d'établir le corpus des œuvres authentiques de Rembrandt (bâti une frontière entre le corpus Rembrandt/non Rembrandt). Or, il est apparu que, dans de nombreux cas, l'authenticité des œuvres



10. Ernst van de Wetering, « Rembrandt laughing, c. 1628 – a painting resurfaces », dans *Kroniek van het Rembrandthuis*, juin 2008, p. 19, 29.

de Rembrandt était impossible à établir de manière définitive (fig. 10). En revanche, le corpus des œuvres qui ne sont pas de Rembrandt mais qui lui ont longtemps été attribuées ou qui ont été considérées comme des copies ou des faux a pris une importance nouvelle. En effet, les analyses scientifiques les plus poussées ont montré l'importance et surtout la complexité de la production en atelier (conception et exécution à plusieurs mains¹⁵). Rembrandt est un cas passionnant, car il est la figure emblématique du génie, et c'est précisément en voulant fixer et délimiter définitivement son corpus d'œuvres que l'on se rend compte qu'il est très difficile d'établir de manière définitive l'authenticité de ses peintures. Si le projet Rembrandt montre les limites

du pur *connoisseurship* attributionniste, il est très intéressant de remarquer qu'il permet – contre toute attente – de prolonger voire d'ouvrir de nouvelles perspectives en histoire de l'art : organisation de l'atelier, statut de l'autographie en peinture, figure de l'artiste singulier, etc. Dans ce cas précis, c'est donc bien le *connoisseurship* dans sa dimension la plus technologique qui renouvelle l'histoire de l'art et certains de ses présupposés épistémologiques.

Philippe Sénéchal. Le développement des techniques d'analyse ne sonne pas le glas du *connoisseurship*. Une des premières tâches du connaisseur est de faire le tri, dans une production gigantesque, entre les œuvres fades, secondaires ou de série, et les créations brillantes ou innovantes. Les tests de laboratoire, que l'on mène en général sur les pièces déjà retenues dignes d'intérêt et non sur l'ensemble des artefacts, permettent souvent de confirmer ou d'infirmer des intuitions. Ils ne remplacent pas la sélection initiale. Toute l'histoire de la redécouverte de Caravage au XX^e siècle est là pour le prouver. Dans le domaine de la sculpture, les tests de thermoluminescence ont permis des avancées spectaculaires dans la datation des terres cuites, mais ils ne suffisent pas pour comprendre le fonctionnement des ateliers et la circulation des modèles. Les recherches sur les alliages, sur les techniques de fonte et sur les patines assurent des bases plus solides à l'analyse des bronzes. De manière générale, le regard des historiens et des restaurateurs s'est porté depuis quelques décennies sur la question de la polychromie et de la dorure en sculpture (fig. 11) ; des résultats très féconds en sont nés, fruits non d'une rivalité mais d'une complémentarité. Le cas le plus épineux reste celui des œuvres en marbre. L'histoire du goût, la connaissance technique des outils employés par les sculpteurs à telle ou telle période et la comparaison stylistique avec des pièces modernes doivent entrer dans le raisonnement. Le J. Paul Getty Museum vient de passer au crible un *Commode*, provenant de Castle Howard, acquis comme un buste de la fin du XVI^e siècle sur la foi d'analogies avec un *Christ* de Giovanni Caccini, mais qui, selon Jens Daehner, pourrait fort bien être une sculpture antique. La démonstration est d'autant plus difficile que l'on sait que, depuis le Moyen Âge, des blocs ou des statues antiques ont été réemployés et transformés. Repérer des traces d'enfouissement ne suffit donc pas pour dire qu'une œuvre est antique, surtout si l'on sait que sa surface a été considérablement retravaillée. La plus grande prudence s'impose encore et l'on doit en effet admettre de ne pas trancher tout le temps.

Peter Parshall. Le *connoisseurship* dans sa première acception (l'attribution) a été bien servi par les avancées de la recherche technique et scientifique, bien qu'il doive être souligné que les restaurateurs ont toujours eu une compréhension plus aboutie de la manière dont les œuvres d'art ont effectivement été fabriquées. Cela relève d'une différence de

degré dans l'approche et non de manière. On pourrait dire que l'aura de « la science » a accordé une plus grande crédibilité à l'évidence technique, mais les restaurateurs que j'évoque nient toute notion de la restauration comme une procédure scientifique. Les informations techniques constituent simplement une autre forme de preuve qui aide à confirmer ou infirmer une attribution, et, comme la plupart des types de preuve, ce peut parfois être décisif. Cependant, il est important de reconnaître qu'un surcroît de preuves ne conduit pas nécessairement à des conclusions plus précises. Les analyses techniques nous ont peut-être, par-dessus tout, aidé à mieux comprendre les modifications – intentionnelles ou fortuites – que les œuvres d'art ont subies à travers le temps. Elles nous ont rendus plus prudents vis-à-vis des conclusions que l'on pouvait tirer d'un examen à l'œil nu. Un foisonnement de preuves ne nous éloigne pas de la vérité, dans le sens où il est préférable d'avoir conscience de notre ignorance, plutôt que d'arriver à de fausses conclusions par une schématisation excessive. L'indécision découlant d'un « trop plein » d'informations ne doit pas effrayer. Je dirais en outre qu'au cours de ma carrière, dans les domaines avec lesquels je suis le plus familier, les résultats d'examen techniques (dendrochronologie, réflectographie, infrarouge, etc.) ont généralement eu tendance à corroborer les conclusions obtenues par d'autres moyens. Il y a eu beaucoup de rajustements quant à la datation et à l'attribution fondée sur la preuve technique et scientifique, mais je ne peux penser à aucun cas dans lequel des études techniques ont radicalement transformé notre vision d'un artiste ou d'une période. En attendant, à mesure que ces formes d'examen sont devenues plus répandues, mieux subventionnées et plus essentielles au débat en histoire de l'art, nous, en tant qu'historiens, avons appris beaucoup sur notre sujet qui était autrefois le domaine exclusif des restaurateurs. Cela peut certainement être considéré comme un progrès.

Nota bene : ce texte résulte de l'envoi de questions aux participants et d'un échange de courriels.

1. Carol Gibson-Wood, *Jonathan Richardson, Art Theorist of the English Enlightenment*, Yale, 2000.

2. Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, 1989 [éd. orig. : *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Turin, 1986].

3. Charlotte Guichard, « Connoisseurship and Artistic Expertise. London and Paris, 1600-1800 », dans Christelle Rabier éd., *Fields of Expertise: A Comparative History of Expert Procedures in Paris and London, 1600 to Present*, Newcastle, 2007, p. 173-191.

4. Jaynie Anderson, *Collecting Connoisseurship and the Art Market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli's Letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*, Venise, 1999.

5. Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1985 [éd. orig. : *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy; a Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1972].

6. Bertrand Jestaz, « Un groupe de bronze érotique de Riccio », dans *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Fondation Eugène Piot*, 65, 1983, p. 25-54.

7. La chronologie précise est la suivante : premiers doutes exprimés dans Manuela B. Mena Marqués, Juliet Wilson Bareau éd., *Goya: el capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, (cat. expo., Madrid, Museo del Prado/Londres, Royal Academy of Arts/Chicago, The Art Institute, 1993-1994) ; le 23 juin 2008, communication de José Luis Díez, chef de la conservation des peintures espagnoles du XIX^e siècle, lors d'une réunion au Museo del Prado ; et le « Curso de Verano » organisé à l'Escorial, sous la direction de Manuela Mena, par l'Universidad Complutense de Madrid, du 30 juin au 4 juillet 2008. Ces mises au point ont été exposées brièvement par Véronique Gerard Powell et Claudie Ressort, « Le Colosse définitivement écarté du catalogue de l'œuvre de Goya », dans *La Tribune de l'Art*, brève du 12 juillet 2008



11. Michele di Niccolò di Dino, dit Michele da Firenze, *Vierge à l'Enfant*, 1420-1430, terre cuite polychromée et dorée, Florence, Museo Nazionale del Bargello. La restauration récente a mis en valeur la vivacité de la polychromie et une exubérance gothique qui devait correspondre au goût du commanditaire, le podestat Mastino de' Roberti, originaire de Ferrare.

(www.latribunedelart.com/Nouvelles_breves/Breves_2008/07_08/Colosse_878.htm).

8. Christian Michel, *Le « célèbre Watteau »*, Genève, 2008, en particulier p. 17, 94-95, 268-269.

9. Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, 2005.

10. www.museodelprado.es/investigacion/estudios/emel-colosoem-y-su-atribucion-a-goya.

11. Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt*, Paris, 1991 [éd. orig. : *Rembrandt's Enterprise: the Studio and the Market*, Chicago, 1988], p. 14.

12. Luciano Bellosi, « Il San Pietro di Osanmichele e il Brunelleschi », dans Anna Maria Giusti, Luciano Bellosi, Anna Benvenuti, *Il restauro della statua di San Pietro: patrono dell'Arte dei Beccai*, Florence, 1993, p. 15-40.

13. Gary M. Radke, « Leonardo, Student of Sculpture », dans *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, Gary M. Radke éd., (cat. expo., Atlanta, High Museum of Art/ Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2009-2010), Atlanta/New Haven, 2009, p. 15-61, en particulier p. 48-58.

14. Ernst van de Wetering, « Preface. The Rembrandt Research Project: Past, Present, Future », dans Ernst van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings, IV, The Self-portraits*, Dordrecht, 2005.

15. Alpers, 1991, cité n. 11, p. 14 ; voir aussi Ernst van de Wetering, « The question of authenticity : an anachronism ? (A Summary) », dans *Rembrandt and his pupils*, (Nationalmusei Skrifserie, 13), Stockholm, 1993, p. 9-13.

Bibliographie récente

– ANDERSON Jaynie, *Collecting Connoisseurship and the Art Market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli's Letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*, Venise, 1999.

– BECK James, *From Duccio to Raphael: Connoisseurship in Crisis*, Florence, 2006.

– BORCHERT Till-Holger, « From intuition to intellect: Max J. Friedländer and the verbalisation of connoisseurship », dans *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2004/2005 (2007), p. 9-18.

– CARRIER David, « In praise of connoisseurship », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61/2, 2003, p. 159-169.

– FARIES Molly, « Reshaping the Field: The Contribution of Technical Studies », dans Maryan Wynn Ainsworth éd., *Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A Critical Look at Current Methodologies*, (Metropolitan Museum of Art Symposia), New York, 2001, p. 70-105.

– *First International Workshop on Image Processing for Artist Identification: Brushwork in the Paintings of Vincent Van Gogh*, (Van Gogh Museum workshop, Amsterdam, 2007), publication électronique : www.cs.unimaas.nl/~postma/ip4ai/docs/descrip_1_07.pdf.

– FREEDBERG David, « Prologue: Why connoisseurship matters », dans Katlijne van der Stighelen éd., *Munuscula amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*, 2 vol., Turnhout, 2006, I, p. 29-43.

– GRIENER Pascal, « Connoisseur, Kunstkenner ou Kunsttrichter ? Johann Georg Sulzer, l'instance du jugement esthétique et la littérature artistique européenne », dans Bernard Deloche éd., *L'esthétique de Johann Georg Sulzer (1720-1779)*, Lyon, 2005, p. 69-80.

– GUICHARD Charlotte, « Connoisseurship and Artistic Expertise. London and Paris, 1600-1800 », dans Christelle Rabier éd., *Fields of Expertise: A Comparative History of Expert Procedures in Paris and London, 1600 to Present*, Newcastle, 2007, p. 173-191.

– HOCHFIELD Sylvia, « What is a real Rembrandt », dans *ARTnews*, 103/2, février 2004, p. 82-93.

– KARMEL Pepe, « Digital Connoisseurship: A response to Kent Mintern », dans *Visual resources*, 18/3, 2002, p. 197-204.

– KORBACHER Dagmar, *Der Kenner im Museum. Max J. Friedländer (1867-1958)*, Berlin, 2008.

– MOUNT Harry, « The Monkey with the Magnifying Glass: Constructions of the Connoisseur in Eighteenth-Century Britain », dans *Oxford Art Journal*, 29/2, 2006, p. 167-184.

– NEER Richard, « Connoisseurship and the Stakes of Style », dans *Critical Inquiry*, 32/1, 2005, p. 1-26.

– NORDHAGEN Per Jonas, « Roberto Longhi and His Method: Connoisseurship as Science », dans *Konsthistorisk Tidskrift*, 68/2, 1999, p. 99-116.

– OFFNER Richard, *A Discerning Eye: Essays on Early Italian Painting*, University Park (PA), 1998. Avec trois essais sur l'auteur : Andrew Ladis, « The Unmaking of a Connoisseur », p. 3-19 ; Hayden B. J. Maginnis, « Richard Offner and the Ineffable: A Problem in Connoisseurship », p. 21-34 ; Craig Hugh Smyth, « Glimpses of Richard Offner », p. 35-46.

– « Painting by Numbers (Detecting Art Fraud) », entretien, Radio National interview, 2004, avec Hany Farid, Image Science Group, Department of Computer Science, Dartmouth College : www.abc.net.au/rn/science/buzz/stories/s1252412.htm.

– PERCIVAL Melissa, « Johann Caspar Lavater: Physiognomy and connoisseurship », dans *British journal for eighteenth-century studies*, 26/1, 2003, p. 77-90.

– SCALLEN Catherine B., *Rembrandt, Reputation, and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam, 2004.

– TROTTA Antonella, *Rinascimento Americano: Bernard Berenson e la Collezione Gardner 1894-1924*, Naples, 2003.

– VAKKARI Johanna, « Giovanni Morelli's 'Scientific' Method of Attribution and its Reinterpretations from the 1960's until the 1990's », dans *Konsthistorisk Tidskrift*, 70/1-2, 2001, p. 46-54.

– WETERING Ernst van de, « Preface. The Rembrandt Research Project: Past, Present, Future », dans *A Corpus of Rembrandt Paintings, IV, The Self-portraits*, Dordrecht, 2005.