

« L'œil écoute »

“The eye listens”

**Willibald Sauerländer, Pierre-Yves Le Pogam, Michael F. Zimmermann,
Olivier Bonfait et Marion Boudon-Machuel**



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1193>

DOI : [10.4000/perspective.1193](https://doi.org/10.4000/perspective.1193)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 285-300

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Willibald Sauerländer, Pierre-Yves Le Pogam, Michael F. Zimmermann, Olivier Bonfait et Marion Boudon-Machuel, « « L'œil écoute » », *Perspective* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 13 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1193> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1193>

« L'œil écoute »¹

Entretien avec Willibald Sauerländer

par Pierre-Yves Le Pogam, Michael F. Zimmermann

et, pour *Perspective*, Olivier Bonfait et Marion Boudon-Machuel

Les 8 et 9 juillet 2010 à Munich, Willibald Sauerländer a accordé deux longs entretiens à Perspective, chez lui, dans sa bibliothèque, et au Zentralinstitut für Kunstgeschichte, dont il a été le directeur pendant vingt ans (1970-1989). Afin de cerner les différentes facettes de ce spécialiste de l'art médiéval français, et notamment de la sculpture, mais aussi grand connaisseur de Poussin et de Houdon, Perspective a demandé à Pierre-Yves Le Pogam, conservateur en chef au département des sculptures du Musée du Louvre, et à Michael F. Zimmermann, titulaire de la chaire d'histoire de l'art de l'Université catholique d'Eichstätt-Ingolstadt, de s'y associer. Sont publiées dans le cadre de ce dossier consacré au Moyen Âge les parties concernant plus spécifiquement cette période.

Un historien de l'art entre l'Allemagne, la France et les États-Unis

Marion Boudon-Machuel. *L'image que l'on a de vous en France est surtout celle du spécialiste de la sculpture médiévale, même si l'on découvre, généralement dans un second temps, vos travaux sur Nicolas Poussin, sur Jean-Antoine Houdon et, au-delà, sur Édouard Manet et jusqu'à l'art contemporain. Pourquoi ce choix de la sculpture gothique française ? Et en quoi vos travaux sur l'art médiéval ont-ils pu enrichir votre vision des choses et vous conduire à penser différemment dans les autres domaines de recherche ?*

Willibald Sauerländer. Tout cela est le fait de hasards ou d'« étapes ». En 1937 – je devais avoir 13 ans – mes parents m'ont fait cadeau pour Noël d'un livre sur les cathédrales françaises, paru chez l'éditeur suisse Atlantis, qui était illustré de très belles planches². J'étais ébloui. Ces images de la sculpture de Chartres, de Paris ou de Reims révélaient à mon œil de jeune garçon un pays de rêves. Lorsque j'ai été fait prisonnier de guerre en 1945 à Kreuzlingen, dans le Palatinat, j'ai été transporté jusqu'à Metz, et ce fut ma première rencontre avec la France. C'était, je crois, le 18 août 1945, un dimanche ; il faisait très beau et je voyais pour la première fois ce paysage avec une lumière argentée, ces peupliers... À partir de ce moment-là, la France est devenue une sorte de seconde



Le professeur Dr **Willibald Sauerländer** (né en 1924 à Waldsee, Wurtemberg) est historien de l'art et médiéviste, spécialiste de l'art gothique en France et dans l'Empire, de l'iconographie religieuse et de l'art roman ; il travaille aussi sur l'histoire de la discipline et sa méthodologie. Entré à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich en 1946, il est docteur ès lettres en 1953. Assistant d'allemand à Paris (1954-1959), il enseigne à la Philipps-Universität de Marbourg (1959-1961), puis devient chercheur invité à l'Institute for Advanced Study de Princeton (1961-1962). Professeur d'histoire de l'art à l'Albert-Ludwigs-Universität de Fribourg-en-Brîsgau (1962-1970) et enseignant à la New York University (1964-1965), il est promu directeur du Zentralinstitut für Kunstgeschichte à Munich en 1970, où il exerce jusqu'en 1989. Professeur invité dans de nombreuses universités (Collège de France, 1981 ; University of Wisconsin-Madison, 1982 ; Harvard University, 1984-1985 ; Berkeley, 1989 ; Washington, Mellon Lectures, 1991 ; New York University, 1992), Willibald Sauerländer est docteur *honoris causa* de l'Université de Strasbourg et de la Scuola Normale Superiore di Pisa. Il est critique d'art pour la *Süddeutsche Zeitung* depuis 1993.

patrie, patrie de goût, patrie de cœur. Par la suite, lors de mon séjour à Paris en 1949-1950, je crois que je n'ai vu aucun historien de l'art, ni aucune bibliothèque d'histoire de l'art ; j'ai passé tout mon temps, du matin au soir, au Musée du Louvre, à regarder des tableaux, et dans les cafés, à lire André Gide, Paul Valéry, Marcel Proust ou à faire en auto-stop le tour des monuments romans et gothiques de France. J'étais fasciné par les usages de la France. Ça dépassait mes intérêts de jeune historien de l'art. C'était une expérience humaine, une curiosité heureuse pour une autre manière de vivre, de réagir, de s'exprimer. Comme champ d'études et de recherches, j'ai choisi alors la sculpture gothique. Je suis longtemps resté fixé à ce domaine – trop longtemps probablement.

En parallèle des ouvrages sur l'art médiéval que j'ai publiés à mon retour en Allemagne, je travaillais sur Poussin. En 1948, les trois tableaux de cet artiste conservés à l'*Alte Pinakothek* étaient ici, sur échafaudages, dans cette bibliothèque du Kunstinstitut où nous nous trouvons. J'ai été ébloui, notamment par la *Déploration du Christ* et *Midas* (qui n'est plus aujourd'hui attribué à Poussin) ; c'est à partir de ce moment que j'ai été fasciné par Poussin. C'est en 1953, au Musée Fabre de Montpellier, que je me suis intéressé à Houdon, et surtout à sa statue de Voltaire. À première vue, cela n'avait rien à voir avec la sculpture gothique. Mais dans un sens plus profond, je croyais découvrir un arrière-fond commun qui était la cause profonde de mon éblouissement face à la physionomie de l'art français, sa synthèse entre la forme et l'esprit, entre l'expression et l'affabilité. Le sourire des anges de Reims, je croyais le trouver sur le buste de Cécile Langlois par Houdon.

Pierre-Yves Le Pogam. *Ce choix ne reflète-t-il pas également, consciemment ou inconsciemment, une tradition allemande importante, représentée notamment par Wilhelm Vöge, que vous citez souvent ? Et cette polysémie de l'historien de l'art que vous êtes correspond-elle pour partie à votre formation en Allemagne ? Est-ce contingent ?*

Willibald Sauerländer. C'est certain. À la fin du XIX^e siècle, un petit groupe d'Allemands s'intéressait à la sculpture des cathédrales françaises : Georg Dehio, Paul Clemen et notamment Wilhelm Vöge. Ce dernier publia en 1894 son livre sur *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*³. Ses écrits ont été très importants pour moi dans les années 1950⁴, même si, plus tard, je suis devenu sceptique. Il y avait aussi d'autres travaux allemands sur la sculpture gothique en France. Je pense aux recherches de Richard Hamann, de Wolfgang Medding et d'Hermann Bunjes⁵. Le sujet était donc bien établi. Le séminaire d'histoire de l'art de Marbourg disposait d'un fonds photographique de la sculpture romane et gothique en France, dont je profitais beaucoup. J'arrivais donc sur un terrain bien défriché. Mais il y avait autre chose encore. *Abigail Solomon-Godeau*, cette Américaine féministe qui travaille sur la photographie, me dit un jour à Berkeley : « *You are one of those Adenauer children who flocked to France from Germany after 1945* ». L'admiration pour la France – que je ressens jusqu'aujourd'hui – faisait partie du choc de 1945, quand nos yeux furent ouverts par la catastrophe morale, intellectuelle et esthétique qui avait cours en Allemagne depuis 1933. C'était pour moi une sorte de fuite de la patrie maudite ; je ne voulais même pas travailler sur l'art allemand. Beaucoup de choses venaient donc probablement ensemble. Ce qui me fascine peut-être encore aujourd'hui dans l'art français, c'est cette combinaison de raison et de sensibilité. C'est une chose qui ne se trouve certainement pas en Allemagne. L'art italien a encore autre ton. Et c'est quelque chose qui est resté permanent entre le Moyen Âge, le XVIII^e siècle, Manet, Degas, Cézanne, et même René Clair et Max Ophüls.

J'ai commencé mes études à l'université de Munich à l'automne 1946. Notre maître était le professeur Hans Jantzen, un élève de l'éminent médiéviste Adolph Goldschmidt. Il donnait des cours très généraux, aussi bien sur l'art carolingien et

ottonien que sur les cathédrales gothiques, l'architecture baroque et l'impressionnisme. C'étaient des cours d'introduction très utiles mais pas très spécialisés. Je fus chargé de faire un rapport sur la représentation des Arts Libéraux à Chartres et dans d'autres Cathédrales ; ce fut mon premier travail sur la sculpture gothique. Jantzen était le successeur de Vöge à la chaire d'histoire de l'art à Fribourg-en-Brigau. Il y avait donc une longue tradition à laquelle je me rattachais.

L'histoire de l'art en Allemagne en 1946 était – vu d'aujourd'hui – dans un état pour ainsi dire préhistorique. Quelques-uns de ses meilleurs représentants – Panofsky, Krautheimer, Wittkower, Pevsner – avaient dû quitter l'Allemagne après 1933. La spécialisation était alors presque inconcevable ; pour avoir une chaire d'histoire de l'art, il fallait toucher à plusieurs domaines. Les historiens de l'art allaient peu aux archives. Leur pratique professionnelle était de regarder et comparer les monuments et les œuvres, et de bâtir sur ces comparaisons une idée de l'histoire de l'art comme histoire des formes. Pour un savant comme Wölfflin, l'histoire de l'art était une histoire de l'optique, de la pure visualité. Ainsi, ce dernier écrivait aussi bien sur un manuscrit ottonien ou sur Dürer que sur l'architecture baroque en Italie. Mais était-ce tellement différent en France ? Avant qu'il n'arrivât à Paris en 1927 ou 1928, Focillon avait écrit sur Piranèse, Hokusai et la peinture du XIX^e siècle, puis succéda à Émile Mâle comme historien de la sculpture romane. Ou prenez le cas de Meyer Schapiro, le plus original des historiens de l'art américains : il s'est intéressé aussi bien à l'art irlandais qu'à l'art roman et à la peinture moderne. Il n'avait pas un domaine spécifique mais une question, l'intérêt d'un marxiste non orthodoxe des années 1930 pour l'interrelation entre les formes d'art et les conflits sociaux. Peut-être cet ancien état de l'histoire de l'art m'a-t-il un peu marqué... Je ne voulais pas être qu'un spécialiste de la sculpture gothique.

Michael Zimmermann. *Dans un autre contexte, vous n'avez pas hésité à parler de la mission civilisatrice de la rencontre de la France avec cette Allemagne d'après 1945. Cette approche de la culture française a été très importante dans vos travaux, par exemple cet essai où vous posez la question : « Est-ce que le paradigme de l'histoire s'enfuit ? »⁶. La théorie de l'auteur, de Michel Foucault à Jacques Derrida, ainsi que la « French Theory » (et je le dis volontairement en américain) ont été nécessaires pour congédier des notions qui étaient au cœur du paradigme de l'histoire de l'art en Allemagne. Cet amour pour l'art français et son atmosphère est-il lié à un esprit « civilisateur » ? La France a-t-elle contribué au statut de public intellectuel que vous acceptez d'assumer ? Y a-t-il un rapport avec l'amitié que vous avez pour un certain type de rationalisme, qui imprègne votre engagement public et notamment vos articles pour la Süddeutsche Zeitung ?*

Willibald Sauerländer. Oui, très certainement. La France m'a pour ainsi dire « illuminé ». À cause de ma méfiance et de mon antipathie pour le mysticisme de l'histoire en Allemagne d'après-guerre, j'ai longtemps été considéré comme le représentant d'un pyrrhonisme occidental, d'un positivisme trahissant les positions sacrées de l'histoire de l'art dans la filiation d'Hegel, de Riegl et d'autres. Je n'ai jamais pu séparer mes idées civiques et même politiques de ma conception de l'œuvre d'art. Mon amitié avec Jürgen Habermas, par exemple, s'explique par un sentiment commun de la responsabilité civique du philosophe, de l'historien et même de l'historien de l'art.

Mais revenons à mon éducation française, qui a eu des sources multiples. André Chastel y a joué un rôle clé. Il était un intellectuel et non pas un pur archéologue ou chartiste. C'est à travers Louis Grodecki et plus encore Robert Klein, ce réfugié de Transylvanie qui était une autre lumière parisienne entre 1950 et 1967, que je me suis rapproché de Chastel. Il m'a beaucoup appris sur l'intelligence française, sur sa brillance, sa vitesse, son étincellement. Il avait une culture générale merveilleuse.

À la fois professeur au Collège de France, chercheur, journaliste et fondateur de l'Inventaire monumental, il fit avancer l'enseignement de l'histoire de l'art dans les universités et pensa l'idée de l'INHA. Avec toute son ouverture d'esprit, il avait les convictions et les préjugés de l'élite bourgeoise. Chastel admirait Fernand Braudel, qu'il appelait son modèle. Il avait de la sympathie pour Roland Barthes, mais dénonçait la pensée de Pierre Bourdieu comme vulgaire. Il n'acceptait pas la moindre trace de la pensée marxiste en histoire de l'art. Dans mes années parisiennes entre 1953 et 1958, je n'avais pas encore assez d'expérience pour comprendre les querelles entre les différentes « chapelles » de l'histoire de l'art : l'université, les musées, l'École du Louvre, l'École des Chartes et surtout l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

J'ai fait d'autres expériences encore que je ne voudrais pas passer sous silence, même si elles ne regardent pas directement l'histoire de l'art. J'étais assistant d'allemand au Lycée Charlemagne, où une partie des professeurs était communiste. Les conversations que j'ai eues avec eux étaient, pour un fugitif venant de l'Allemagne adenauerienne, une leçon parfois dure mais révélatrice. Mon éducation française avait donc beaucoup d'aspects différents. C'était une affaire d'amour complexe.

Olivier Bonfait. *Pourquoi êtes-vous allé aux États-Unis dans les années 1960 et quels ont été vos rapports avec ce pays ? Après vos diverses rencontres et expériences, comment s'est passé votre retour en Allemagne ?*

Willibald Sauerländer. C'est très curieux. Le premier séjour, en 1961-1962, est lié à mes recherches sur Poussin et à une invitation d'Erwin Panofsky ; l'Amérique est ensuite devenue une attache profonde et très complexe. Ce furent d'abord des rencontres, notamment avec une Allemagne telle qu'elle n'existait plus en Allemagne même depuis 1933. Nous avons vraiment parfois pensé « nous sommes chez nos grands-parents ». Panofsky, par exemple, savait plus de la culture allemande que la plupart des professeurs que j'ai connus en Allemagne. Je me suis immédiatement lié d'amitié avec Walter Friedländer et, plus tard, avec Richard Krautheimer. C'était un enrichissement énorme. Les contacts avec Schapiro furent très importants. C'était quelqu'un avec qui, quand on lui rendait visite, il fallait oublier sa journée. Ça ne durait jamais moins de cinq ou six heures ; il parlait sans s'arrêter, toujours plein d'enthousiasme. Pour la France, il y avait aussi quelqu'un qui n'était pas d'origine française qui est devenu un grand ami, Charles Sterling.

À mon retour en Allemagne, en 1962, je suis devenu professeur à l'Albert-Ludwigs-Universität de Fribourg-en-Brisgau, avec des interruptions américaines. J'ai enseigné à l'Institute of Fine Arts à New York University, un institut fondé après la Première Guerre mondiale dirigé par Walter Cook, un spécialiste de l'art catalan du Moyen Âge. Pendant que Yale invitait des Français – Henri Focillon, Marcel Aubert –, Cook invitait les Allemands. Déjà en 1928 il avait fait venir Adolph Goldschmidt et, à partir de 1930, le jeune Panofsky. Il y avait le vieux Walter Friedländer et Martin Weinberger. Quand j'y suis arrivé, en 1964, l'institut était une niche d'immigrés venant de la Vieille Europe, c'était un centre multiculturel incroyable. À côté des Allemands et de Sterling, il y avait José López-Rey, un Espagnol qui avait fui le régime de Franco et écrivait sur Goya et Velázquez. Pendant les années 1960-1965, j'avais, comme beaucoup d'autres Européens, une image très idéalisée de l'Amérique comme étant le pays de la liberté et de la démocratie parfaite. Lorsque j'y ai de nouveau enseigné en 1970, au moment du centenaire du Metropolitan Museum of Art avec ses réceptions luxueuses, j'observais sur les avenues nocturnes les pauvres et les sans-abri. J'ai commencé alors à percevoir le pays autrement. Mais j'ai beaucoup appris en Amérique. L'atmosphère était beaucoup plus libérale que dans les universités allemandes ou françaises. L'art contemporain était à New York d'une présence

irrésistible. La curiosité naïve des étudiants était rafraîchissante. Et dans le corps des enseignants, surtout chez les immigrés – de Panofsky jusqu'à Krautheimer, Wittkower et Julius Held –, la culture et les connaissances étaient nettement plus vastes que dans le Vieux Monde et surtout dans l'Allemagne d'après-guerre.

Fribourg était finalement pour moi une place idéale du fait de son voisinage avec la France, et de Grodecki en particulier, qui vivait à Strasbourg ; nous étions très proches. Lorsque Grodecki quitta Strasbourg pour aller à Paris en 1970, je me suis décidé à aller à Munich, acceptant de prendre la direction du Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Au début, j'ai beaucoup regretté, parce que mon profil était bien plus celui d'un enseignant que celui d'un directeur. Mais l'institut m'a offert – et je lui en suis très reconnaissant – beaucoup de possibilités que je n'aurais jamais eues à Fribourg.

Olivier Bonfait. *Avec votre pratique de l'enseignement, votre direction du Zentralinstitut et vos expériences en France et aux États-Unis, vous avez rencontré de nouveaux objets et de nouvelles méthodes et avez montré que l'histoire de l'art « bougeait ». Comment auriez-vous défini l'histoire de l'art quand vous étiez étudiant à Munich en 1950 ? Comment la définissiez-vous lorsque vous avez pris la tête du Zentralinstitut après 1968 ? Et comment définiriez-vous l'histoire de l'art en 2010, à l'aune des nouvelles techniques d'analyse scientifique et des nouveaux objets d'étude ?*

Willibald Sauerländer. En 1950, l'histoire de l'art à Munich, et plus largement en Allemagne, était une discipline qui s'occupait de l'aspect que l'on appelait alors « style » pour évaluer phénoménologiquement l'œuvre d'art comme miroir et comme symbole de l'esprit du temps. Si notre maître Hans Jantzen analysait Chartres, Manet ou Caravage, c'était toujours une révélation de l'œuvre d'art par les formes et les couleurs, une révélation de l'esprit. Jantzen avait été influencé par la philosophie d'Edmund Hasserl et il était l'ami de Heidegger.

Il s'est développé dans l'Allemagne d'après-guerre une approche des monuments comme signes du pouvoir, ou comme symboles des institutions ecclésiastiques ou politiques. Il était difficile de ne pas observer que cette vision de l'union de la pierre et du pouvoir ne s'était pas entièrement séparée de la fascination fasciste pour les cathédrales de lumière et les spectacles du colossal⁷.

À Vienne, un des grands centres de l'histoire de l'art germanophone, la discipline s'était rapprochée depuis les années 1920 de la psychologie. Hans Sedlmayr, qui enseignait à Munich depuis 1951, avait adapté les critères de la *Gestaltpsychologie* à son analyse structurale de l'œuvre d'art. Il examina l'architecture de Borromini à la lumière de *Körperbau und Charakter* d'Ernst Kretschmer, livre de grande vulgarisation qui comparait le caractère et le corps de l'homme⁸. Quant à Ernst Kris, proche de Sigmund Freud, il étudia tant la sculpture de Franz Xaver Messerschmidt que la caricature à la lumière de la psychanalyse⁹. Pendant que Sedlmayr insistait sur l'unité de l'œuvre d'art, Kris voyait les conflits, les dissidences, les fractures. Ernst Gombrich a continué ces réflexions sur l'histoire de l'art et la psychologie dans son exil anglais, le résultat étant son grand livre *Art et illusion*¹⁰. Il offrait autour de 1960 une porte par laquelle on pouvait échapper à l'obscurité ontologique de l'histoire de l'art dans l'Allemagne d'après-guerre. Pour moi, Gombrich était très important, et il m'a accepté finalement comme ami. Gombrich était très proche de Karl Popper. Sa condamnation de l'hégélianisme de l'histoire de l'art allemande, même si elle était exagérée, restait une grande leçon et un sérieux avertissement avec des sous-couches morales et politiques.

Quand je pris la direction du Zentralinstitut à Munich en 1970, je me trouvais dans une position ambiguë. En tant que professeur à Fribourg, j'avais, contrairement à la majorité de mes collègues, manifesté ma sympathie pour les étudiants en révolte.

Le Zentralinstitut était une forteresse de l'ancien régime dans la discipline. Quand je fus élu président de l'Association des historiens de l'art allemands en 1972, je me suis efforcé de bâtir des ponts entre les antagonistes qui se confrontaient alors. J'ai invité Martin Warnke, le plus subtil et le plus intelligent parmi les jeunes en révolte et au regard critique, à faire partie du comité présidentiel de notre association. Pour moi, 1968 fut une leçon très importante pour un changement de mon attitude et de mes recherches. C'est alors, et grâce à 1968, que je me suis définitivement séparé des études de style comme signature d'une époque. Les questions d'histoire, les questions sociales, politiques ainsi que le reflet des coutumes et de la vie quotidienne prirent ainsi une place prépondérante dans mes recherches. Peut-être mon article sur Naumbourg en 1977 était-il le signe le plus clair de ce changement¹¹. Quant au Zentralinstitut, je me suis attaché à enrichir sa bibliothèque, notamment pour acquérir les publications sur l'art français. Ainsi, mon ancienne admiration pour la France portait de nouveaux fruits.

Quant à l'état actuel de l'histoire de l'art, c'est une question complexe. Certes, l'histoire de l'art existe encore comme discipline universitaire enseignée et étudiée. On pourrait peut-être dire que, dans un certain sens, elle est plus florissante que jamais auparavant. Prenez le nombre d'instituts, de périodiques, de colloques, de publications ! Mais sa charte de fondation, la foi dans l'unité des objets, des styles et des époques, a été mise en doute. Je ne sais donc pas si la vieille histoire de l'art existe encore comme projet intellectuel. Avec la multiplicité des médias et après la « vague Derrida », qui croit encore à une telle unité ? La télévision a transformé et déformé la perception visuelle. Mes collègues me racontent qu'il est aujourd'hui très difficile de persuader les étudiants de regarder le même tableau pendant une demi-heure. Le regard est devenu à courte durée. Depuis mon départ du Zentralinstitut, j'écris régulièrement sur des expositions dans un journal de Munich, la *Süddeutsche Zeitung*. J'essaye de montrer que les expositions, qu'elles montrent l'œuvre de Georges de la Tour ou de Rothko, sont des leçons à regarder lentement. Je citerai alors volontiers le titre d'un essai de Paul Claudel, auteur que je n'apprécie pourtant guère, *L'œil écoute*¹².

Qui oserait répondre aujourd'hui à la question « Qu'est-ce qu'une image ? » ou « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? » au regard de la production d'art actuelle, avec, entre autres, la vidéo ? Tout cela a dispersé la perception des images, le processus de leur création et de leur réception, et a aussi fait éclater l'histoire de l'art traditionnelle. Notre chance est que nous vivons à un moment d'ouverture presque illimitée. Il y aura demain – et il y a déjà aujourd'hui – plusieurs histoires de l'art côte à côte. La vieille histoire de l'art survit et survivra. Comme nous vivons un moment de reflux, il est même étonnant d'observer une sorte de renaissance des études très traditionnelles, tant en France qu'aux États-Unis. Les chercheurs recommencent à travailler sur des sujets que je croyais finis, ce qui, je pense, provient des peurs et des insécurités de notre époque, qui engendrent une certaine tendance à se retirer sur des terrains sûrs.

L'histoire de l'art et ses objets

Michael Zimmermann. *En quels termes, selon vous, l'omniprésence des médias, la mondialisation et la globalisation ont-ils pu modifier le regard de l'historien de l'art et changer le profil de la discipline ?*

Willibald Sauerländer. L'opinion générale est qu'il est de notre devoir de faire de la recherche sur les objets en tenant compte de tous les critères historiques. Et c'est là que commencent les difficultés pratiques d'une histoire de l'art globalisée. Pour étudier l'art chinois, indien, africain ou amérindien, il faut toutes les connaissances de la

culture et de la religion que l'on doit avoir pour étudier l'art italien de la Renaissance. Dans le monde actuel, tel qu'il se développe, l'euro-centralité va disparaître. Si l'on veut créer une discipline ou une iconologie mondiale – on n'ose presque pas parler d'« art » –, il faut se demander comment on peut établir des critères qui s'appliqueraient aux différentes civilisations et instaurer un dialogue permettant de comparer l'art des Chinois avec celui des Indiens ou des Européens.

La seconde difficulté est beaucoup plus intéressante. Ce que nous appelons histoire de l'art dans les pays européens est le fruit d'un processus qui a commencé au siècle des Lumières et qui a déraciné les images de leur origine religieuse, aristocratique, etc., pour les transformer en art dans le sens des musées et de l'histoire de l'art. C'est ce processus d'*Aufklärung* qui fait que les historiens de l'art parlent aujourd'hui aussi bien de la Sainte Foy de Conques que des tableaux de Louis XIV peints par Hyacinthe Rigaud. Ce processus est bien européen et a transformé et sécularisé la vision des images religieuses et politiques aujourd'hui présentées dans les musées et étudiées par des professeurs d'histoire de l'art. Peut-on appliquer cette perspective spécifiquement européenne à d'autres civilisations ? Et vice-versa : les Chinois ou les Indiens, qui n'ont pas la même conception de l'art, peuvent-ils apporter quelque chose qui modifie la vision européenne ?

La discussion sur la globalisation a commencé après que j'aie quitté le Zentralinstitut. Il en va autrement pour celle sur la photographie, qui est devenue partie intégrante de l'histoire des images. Déjà au XIX^e siècle, les plus grands peintres, de Delacroix à Degas, se sont intéressés à la photographie et l'ont en même temps combattue pour défendre la survie et le caractère propre de leur art. Rappelons-nous des textes de Baudelaire ou de Proust sur le même problème. Aujourd'hui, les grands photographes sont devenus les émules des grands peintres. L'histoire de la photographie fait donc maintenant partie intégrante de l'histoire des images et même de l'histoire de l'art. Mais il y a là un problème. Nous n'hésiterons pas à traiter Eugène Atget, Brassai, August Sander, Walker Evans, Jeff Wall ou Andreas Gursky comme des artistes. Mais devons-nous intégrer dans l'histoire de l'art toute la documentation photographique, la photographie scientifique ? Ici nous touchons à la question terrifiante : l'histoire de l'art devrait-elle se transformer en une histoire des images tout court ? Nous devons choisir entre *Kunstwissenschaft* et *Bildwissenschaft*.

Et quel sera l'avenir des musées ? Seront-ils encore fondés sur des poncifs de la fin du XVIII^e siècle, c'est-à-dire répondant à un classement par styles, lieux, écoles, chronologies et répertoires iconographiques – au fond, des répertoires d'habitudes et de croyances de plus en plus dépassés ? On rencontre de plus en plus des expositions et même des installations dans les musées qui confrontent des œuvres anciennes et modernes. L'idée de l'unité de l'époque cède à la conviction que toutes les œuvres, de Lascaux à Jeff Koons, peuvent se parler mutuellement à travers les âges. D'autres présentations cherchent à présenter la vie d'autrefois en mêlant l'art – les tableaux et les sculptures – avec les objets d'usage quotidien : mobilier, vêtements, outils, etc. C'est au fond l'idée du « musée de l'homme ». À ce point se rajoute le problème de la globalisation. Les musées ethnographiques qui s'occupent de l'art des autres civilisations gagnent une importance nouvelle – non seulement esthétique, mais aussi idéologique et politique (à l'exemple du Musée du quai Branly). Ces nouvelles perspectives posent la question de la responsabilité de l'historien de l'art. Il faut faire attention, en dépit du respect que j'ai pour André Malraux, à ne pas créer un nouveau musée imaginaire dans la culture de masse, ce qui pourrait être très grave.

Olivier Bonfait. *L'histoire de l'art s'occupe d'objets sans cesse plus divers, parce qu'elle a tendance à mêler ce qui est artistique avec ce qui est matériel, et s'intéresse de plus en plus aux représentations de ces objets et non plus aux objets eux-mêmes, qu'il s'agisse de photographies, d'estampes, dans une civilisation de l'image et des médias. Comment voyez-vous cette chance pour l'histoire de l'art, qui est peut-être aussi un éclatement ? Serions-nous à un moment où il faudrait recréer une autre histoire de l'art qui ne serait plus une histoire de l'art ?*

Willibald Sauerländer. Je peux en partie renvoyer à ce que je viens justement de dire. La discussion de ces problèmes est délicate parce qu'il n'est pas possible de discuter sur l'histoire de l'art en France, en Angleterre, en Italie ou en Allemagne dans les mêmes termes. Certes, nous avons beaucoup en commun, mais dans chacun de ces pays l'histoire de l'art a son caractère propre. Quelle différence entre l'empirisme du *connoisseurship* anglais et la pensée hégélienne en Allemagne ! (J'avoue ma préférence pour l'attitude anglaise.) Il me semble que la soi-disant « nouvelle histoire de l'art », avec son penchant pour des théories linguistiques et poststructuralistes, est plus à la mode en Amérique et dans certains quartiers en Allemagne qu'en Italie ou en France, Dieu merci !

Mais si nous revenons à l'éclatement de l'histoire de l'art traditionnelle, je veux mentionner encore un autre problème : les conséquences de la numérisation et de la simulation pour la recherche et la perception de l'art. Jamais auparavant une si belle masse d'information n'a été disponible sur les artistes, les provenances, les commanditaires, etc. Les avantages de cette disponibilité sont évidents et ne peuvent être niés. Mais il y a le problème de l'embarras de richesses. Nous savons tous les détails, nous commençons à connaître tous les documents, mais en même temps les grandes lignes de l'histoire de l'art nous échappent ! C'est un peu comme le fameux « doctorat total » d'Eugène Ionesco qui, en se voulant complet, n'était jamais fini.

L'autre problème, celui de la simulation, est plus grave encore parce qu'il menace l'existence de l'original, de l'œuvre authentique. Toutes les œuvres peuvent maintenant être simulées et manipulées. On peut changer leurs formes, leurs couleurs. On m'a montré des exemples choquants de la simulation multicolore des *Nymphéas* de Monet. On peut se promener chez soi à travers Chartres et Versailles, et l'expérience est même plus hallucinante qu'une visite du bâtiment réel. Mais le lieu, avec ses mémoires, la matérialité de ses murs ou de ses échafaudages, l'odeur et les sons dans ces monuments d'antan sont éteints. Éventuellement, les historiens de l'art de demain seront-ils heureux avec ces simulations. Elles leur épargnent les voyages, et ils ne doivent plus se battre contre la résistance matérielle, la chair des vieux monuments.

Naturellement, les nouvelles techniques ont leurs avantages pour l'étude matérielle des objets. Prenons un exemple : la connaissance non pas de la peinture mais des tableaux. Les grands *connoisseurs* d'autrefois – un Bernard Berenson, un Max Friedländer, un Charles Sterling – se fiaient à leur vision ; ils regardaient le tableau puis ils rendaient leur jugement. Avec les nouvelles méthodes, par exemple ces photographies qui pénètrent dans les couches profondes du tableau, nous gagnons des connaissances au niveau atomique, non seulement des œuvres mais surtout de leur processus de fabrication. L'œil du *connoisseur* ne suffit plus à lui seul. Devient-il alors superflu ? Le danger est la foi pure dans les techniciens, par exemple les dendrochronologues, qui croient à la dendrochronologie comme à la Bible ! Le problème fondamental est celui-ci : comment peut-on s'ouvrir à ces nouvelles techniques en maintenant certains standards, tels que la méthodologie de l'analyse critique concrète, fondée sur la connaissance des données de l'histoire de l'art ? Ne devrions-nous pas penser à un processus enrichi où tous les moyens techniques pourraient être naturellement mis à disposition, pour entamer ensuite un dialogue entre techniciens et *connoisseurs* ?

Pierre-Yves Le Pogam. *L'histoire de l'art s'élargit à l'histoire des images mais aussi à l'histoire des objets, notamment, pour des périodes plus anciennes, par le biais de l'archéologie. Où s'arrête l'art et où commence-t-il ? Est-ce que tout est art ? Quelle est la différence entre art et artisanat ? Est-ce que l'archéologie, qui est au cœur de débats sur la sculpture médiévale, peut fournir un modèle à l'historien de l'art dans son appréhension et son rapport aux objets, ou faut-il au contraire s'en méfier ?*

Willibald Sauerländer. J'aimerais suivre Gombrich, qui prônait volontiers la multiplicité des méthodes. Pour l'histoire de la sculpture, l'étude des matériaux – pierre ou bois – et de la polychromie est très importante. Autour de l'International Center of Medieval Art (ICMA) à New York s'est formée une équipe qui s'appuie sur les méthodes de la géologie pour étudier la pierre dans la sculpture médiévale. Malheureusement, celle-ci est toujours ancienne, ce qui rend difficile l'identification des faux. En revanche, son origine géographique peut être déterminée, ce qui est utile pour identifier la provenance. Nous avons tous, y compris moi-même, travaillé sur la sculpture en pensant que les cathédrales étaient blanches. Or la riche polychromie de celles-ci est aujourd'hui avérée. Il ne s'agit pas simplement d'un ajout : une sculpture monochrome et une sculpture polychrome sont deux choses différentes. J'ai été ébloui en voyant pour la première fois des monuments après restauration, comme la *Porta picta* de la cathédrale de Lausanne ou le portail de la cathédrale de Chartres. Mes analyses des visages de ce portail de Chartres sont fausses ! Leur polychromie les rend beaucoup plus illusionnistes, beaucoup plus « Madame Tussaud » que nous avons pu l'admettre auparavant. Mais il faut se méfier du fétichisme des techniques postulant que les techniciens ont toutes les réponses. Les historiens de l'art doivent intégrer ces nouvelles méthodes à leur propre raisonnement. Cela nécessite de travailler en équipe. En Allemagne, techniciens, historiens, linguistes et historiens de l'art travaillent ensemble pour composer une monographie exhaustive de la cathédrale de Ratisbonne¹³. Un pareil projet est en cours en France pour l'abbatiale de Jumièges¹⁴. Voilà des modèles à suivre !

Pierre-Yves Le Pogam. *L'histoire de l'art aujourd'hui pourrait presque être dissoute, entre une histoire des objets d'un côté et une histoire des images de l'autre. Mais quel est l'objet de l'histoire de l'art ? Le cœur de la discipline se situe-t-il dans les questions de la beauté et du message, ou de l'émotion ?*

Willibald Sauerländer. Beauté, message et émotion sont des notions essentielles pour une discipline qui s'est approprié tout le patrimoine de l'art du passé ainsi que la mémoire des émotions et les messages qui y sont déposés.

Commençons avec les émotions. C'était Aby Warburg qui, influencé par Nietzsche, faisait des émotions – du *pathos* – le noyau de sa vision de l'histoire de l'art. Dans son fameux atlas « Mnemosyne » (mémoire), il suivait dans une longue série d'images les formules d'expression, de l'Antiquité jusqu'aux illustrations dans la presse contemporaine. Aujourd'hui, nous pouvons observer une vraie obsession pour l'étude et l'expression des passions dans l'art. Pensez aux nombreuses études sur Caravage ! La tâche de l'historien de l'art me semble pourtant être de tempérer cet enthousiasme pour les passions, pour la cruauté, par une étude sobrement historique. Il y a actuellement une soif de cruauté, de pornographie dans une partie des médias. L'historien de l'art doit y opposer une étude historique des émotions telles qu'elles sont représentées dans l'art ancien, en les replaçant dans leur contexte religieux, moral, mythologique.

Continuons avec le message. J'aime ce mot parce qu'il nous rappelle que nous devons, en tant qu'historiens, reconstituer les « sens » des œuvres anciennes. Depuis

ses débuts, l'histoire de l'art a étudié et classé l'iconographie des images. Or, si l'étude iconographique révèle le thème d'un tableau, elle n'en révèle pas le message. Panofsky a voulu transcender l'iconographie par l'iconologie, en cherchant à évaluer l'œuvre d'art dans sa totalité – style et iconographie – en tant que forme symbolique. C'était cachée sous une draperie admirable, celle de l'érudition humaniste, que se réaffirmait la vieille croyance allemande, romantique, néoplatonicienne en l'œuvre d'art comme la forme visible de la pensée philosophique. La clé – pour l'élucidation historique du message d'une œuvre ancienne – est à mon avis la fonction. En restituant la fonction d'un tableau d'autel ou d'une scène mythologique dans son contexte original, le message de ces œuvres sera révélé.

Quant à la beauté, je crois que d'est une notion que nous devons laisser aux poètes et aux praticiens de l'esthétique. Un des fondateurs de notre discipline, Moritz Thausing, qui enseignait à Vienne autour de 1860, déclarait que le mot « beau » devait être interdit en histoire de l'art. À l'exemple de Baudelaire, on pourrait faire preuve de plus d'indulgence en disant que, si le « Beau absolu » n'appartient pas au vocabulaire de l'historien, le « Beau relatif » nous est peut-être permis.

Michael Zimmermann. *Selon vous, l'histoire de l'art a la responsabilité culturelle de maintenir ce vaisseau de la beauté mais aussi de la laideur, qui est un répertoire culturel d'émotions susceptibles d'être qualifiées en des termes éthiques et politiques. Dans votre ouvrage, Von Sens bis Straßburg (Berlin, 1966), vous évoquez cette culture des émotions et retracez un développement stylistique imprégné d'agitation et d'excitation, affirmant que le froid de l'élégance de cour a tué ce répertoire émotionnel. Est-ce là le signe d'une rationalité opérée au nom d'une culture de l'émotionnalité ?*

Willibald Sauerländer. La réponse est oui. On pourrait même dire que, d'une manière générale, la stylisation gothique a tué, supprimé, gelé l'émotionnalité de l'art roman. La « luxure » du portail de Moissac est certainement plus émotionnelle que les statues des reines du portail royal de la cathédrale de Chartres. Les travaux sur la sculpture médiévale ne traitent que rarement de la question des émotions. Ces trente dernières années, de nombreuses publications françaises ont élargi notre connaissance de l'art médiéval, notamment de l'art roman, d'une manière étonnante. Ces publications ne disent pas un mot sur l'émotion ou la beauté. Au fond, il n'y a que deux personnes qui ont posé les problèmes différemment. Meyer Schapiro, avec son marxisme non orthodoxe des années 1930, a voulu montrer, avec beaucoup d'erreurs de détail, que l'imaginaire roman était un imaginaire de conflit dans la société féodale. Henri Focillon, quant à lui, au moment du retour à l'ordre et de la peur qu'a suscité le surréalisme, a inventé la loi du cadre pour tempérer l'éclat des émotions. Dans la recherche française sur la sculpture romane, il y avait souvent une certaine sécheresse archéologique, une fixation sur les problèmes de chronologie et d'écoles. On n'y parlait pas des émotions et rarement de la beauté. Les écrits sur l'imaginaire médiéval de Marc Bloch, de Jacques Le Goff ou de Georges Duby n'ont eu presque aucune résonance auprès des historiens de l'art, sauf au sein de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Le seul historien de l'art français qui s'est vraiment intéressé aux idées de Warburg sur les expressions est Georges Didi-Huberman, qui n'a pas travaillé sur l'art médiéval. Il a écrit une monographie fort intéressante sur Warburg et son livre sur les images de la folie à la Salpêtrière de Paris qui était d'une importance capitale pour l'étude des émotions¹⁵. L'ouvrage n'a pas rencontré en France la reconnaissance qu'il méritait¹⁶.

Réévaluations de la sculpture gothique : style, datation et signification des œuvres

Marion Boudon-Machuel. *Si vous deviez écrire aujourd'hui votre ouvrage* Gotische Skulptur in Frankreich: 1140-1270 (Munich, 1970), traduit en français en 1972, l'aborderiez-vous de la même façon ?

Willibald Sauerländer. C'est une très bonne question : j'ai en effet l'intention de reprendre cet ouvrage, et je ne crois pas que j'en changerai la formule. J'envisage plutôt de rédiger un supplément au catalogue avec toute la bibliographie critique parue depuis 1970, intégrant aussi toutes les œuvres qui étaient alors inconnues, telles que les têtes de Notre-Dame de Paris. Quant à l'introduction, que j'avais très rapidement écrite en 1969 à Fribourg, j'adopterai un tout autre point de vue.

Je me référerais d'abord beaucoup plus au contexte historique. Je n'avais pas suffisamment vu, en étudiant la première sculpture gothique, que celle-ci commençait dans le nord de la France à l'abbaye royale de Saint-Denis et se répandit ensuite partout sous la forme de ces curieuses statues bibliques de rois et de reines qui sont certainement liées à la renaissance de la monarchie. Les recherches récentes de mon ami William Clark, qui travaille sur la toute première architecture gothique, montrent qu'il y a une *renovatio* non pas des Carolingiens, mais des Mérovingiens¹⁷. Je parlerais aussi des cathédrales dans le contexte historique du début du XIII^e siècle. C'est le moment de la grande vague des hérésies, du combat de l'Église à leur encontre dans le Midi de la France, de la croisade contre les Albigeois. Les cathédrales, avec les longues files des statues d'apôtres et des saints, sont une affirmation visible et monumentale de la hiérarchie de l'Église et de ses traditions depuis les temps apostoliques.

J'aimerais également intégrer un autre aspect. Il existe dans la recherche depuis le début du XIX^e siècle plusieurs perspectives sur l'art ecclésiastique gothique des XII^e et XIII^e siècles. La perspective réactionnaire qui commence avec Chateaubriand (*Le Génie du Christianisme, Itinéraire de Paris à Jérusalem...*) a été reprise de façon beaucoup plus nébuleuse avec le romantisme allemand (Schlegel, etc.) : la cathédrale gothique devient le bâtiment d'une ère chrétienne totale qui rassemble tout. Cette perspective disparaît en France avec les anticléricaux tels qu'Eugène Viollet-le-Duc : l'architecture gothique est le signe du progrès, du sens civique, du génie des ingénieurs. Au contraire, les Allemands rêvent sur la cathédrale, son espace, sa lumière ; des idéologies en découlent, comme pour Hans Sedlmayr, qui considère la cathédrale comme une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) presque wagnérienne. Otto von Simson, un historien de l'art qui émigra après 1933 à Chicago mais resta très attaché à la spiritualité allemande, regardait la cathédrale gothique comme un symbole de l'ordre du monde médiéval¹⁸.

J'évoquerais les problèmes fondamentaux et idéologiques de la sculpture monumentale dans le Moyen Âge chrétien. On a souvent, dans les livres sur la sculpture médiévale, parlé de la disparition de la statuaire à la fin de l'Antiquité et sa résurrection à la fin du XI^e siècle. Ce n'est pas tout à fait faux. Mais on n'a pas réfléchi à la cause de cette disparition, ni au caractère de cette résurrection. L'Église acceptait les images mais, depuis le temps de Grégoire le Grand, exclut la statuaire, considérée comme idolâtrie païenne. Il n'y a pas eu – et il ne pouvait pas y avoir – une résurrection de la statuaire antique au Moyen Âge. Les statues-colonnes romanes ou gothiques ne sont pas des statues mais des images peintes ou sculptées sur une colonne. Elles illustrent la vieille métaphore que les apôtres, les prophètes et les saints sont les colonnes soutenant l'Église. Même quand la sculpture gothique s'approche stylistiquement de la statuaire antique – comme dans la Visitation de Reims –, les statues restent adossées à des colonnes.

Je dois aussi me repentir vis-à-vis de la chronologie. Si l'on s'attache à la chronologie de Poussin, on peut discuter si tel tableau date de l'automne 1640 ou du printemps 1641 ; c'est un peu absurde, mais l'on a au moins de nombreuses sources permettant de documenter les œuvres et de préciser les datations. Pour la sculpture gothique, Jan van der Meulen m'a souvent accusé de dater trop précisément, et il avait raison ! On peut effectivement affirmer de manière documentée que le portail occidental de Saint-Denis a été réalisé pour la dédicace de 1140 et que les statues d'apôtres de la Sainte-Chapelle ont été sculptées pour la dédicace de 1248, mais hormis cela, nous n'avons aucun élément de datation pour les XII^e et XIII^e siècles. L'éditeur Hirmer m'avait obligé à donner des dates sous toutes les planches... Il faut laisser un peu dormir toute cette chronologie et devenir modeste. Plaquer une date précise sur un objet est un jeu d'enfant en histoire de l'art et n'apporte rien. Raisonnablement, il faudrait savoir donner des fourchettes chronologiques comme « entre 1210 et 1230 ». Si, comme à la Sainte-Chapelle et à Saint-Denis, on peut lier les dates à des événements historiques qui font sens, c'est bien plus utile. L'apparition des statues royales au moment où Suger est à Saint-Denis fait sens. Déterminer si le portail du Couronnement de Notre-Dame de Paris date de 1210 ou de 1230 – il est très certainement plutôt de 1210 – fait beaucoup moins de sens ! Les dates « pures » de l'histoire de l'art sont un peu ridicules ; il faudrait être prudent et voir quand elles font sens ou non.

Olivier Bonfait. *Derrière le problème des dates, il y a aussi les questions de style – pour des sculptures « entre 1210 et 1230 », c'est presque une génération. Ce n'est pas simplement un jeu de datation, mais aussi une tentative de comprendre une évolution, des échanges. Comment lier une histoire des styles avec une histoire de la sculpture plus large, en articulation avec le politique, le religieux et le problème de la place des images ? Le classement stylistique est-il dépassé ?*

Willibald Sauerländer. Non. Mais il doit être soumis à un relativisme plus flexible et plus prudent. Il faut se rendre compte que nous sommes tous marqués par l'historicisme et l'historicité. Depuis le XVIII^e siècle, le temps, l'idée de l'évolution, voire du progrès dans l'histoire, joue un rôle prépondérant dans notre pensée. Cela a réveillé dans la pratique de notre discipline l'obsession de la chronologie et de la datation. Voici une anecdote qui dénonce cet excès : lors d'une dispute au musée de Berlin autour de 1930 sur la question de savoir si un tableau datait plutôt de 1445 ou 1450, le grand connaisseur Max J. Friedländer, qui était un homme très sarcastique, intervint en disant : « Je vous en prie Messieurs, vous n'y étiez quand même pas ». Certes, il ne faut pas simplement condamner le classement chronologique par un jugement sur le style ; il faut l'appliquer avec modération et bon sens. Pour le message de l'œuvre et plus encore pour sa beauté, la date absolue est d'une importance très relative. L'œuvre émet un message, alors que sa datation la réduit à un fait historique.

En revanche, à partir du moment où l'on peut vraiment lier une date à une situation historique, à un complexe idéologique ou à un moment crucial dans l'épanouissement d'un artiste – je n'aime pas le terme de « carrière » –, la chronologie est justifiée, au sens où elle enrichit l'évaluation de l'œuvre. Mais il faut s'en méfier. Prenons l'exemple de la sculpture gothique, avec la Visitation de la cathédrale de Reims, qui est un des miracles de l'assimilation – indirecte, à mon avis – de la sculpture antique par la sculpture gothique. Ce phénomène est capital. Il y a des imitations très rudes et expressionnistes de ces sculptures de Reims à Bamberg, qui dateraient d'avant 1237, d'où le fait que certains auteurs affirment que celles de la cathédrale de Reims sont antérieures, datées si possible de 1225. Les Français, quant à eux, avancent la date de 1255. Et cela n'apporte rien ! La Visitation reste le même miracle ! L'important, c'est le contexte historique. Pour la galerie des rois de Notre-Dame de Paris, il faudrait se demander si elle est en rapport avec la conception de

la royauté sous Philippe Auguste, et si elle se situe avant ou après Bouvines ? Mais aucune réponse définitive ne pourra probablement jamais être avancée...

Pierre-Yves Le Pogam. *Que pensez-vous du problème des remplois des sculptures gothiques, comme au portail Sainte-Anne de la cathédrale Notre-Dame à Paris, à Saint-Denis pour la porte des Valois, à Reims avec la porte dite romane, à Bourges, etc. ? Ne serait-il pas intéressant justement de les dater ? Ces portails gothiques, datés de 1150 environ, sont tous réemployés, historicisés dans le gothique de 1220. Étant réemployées en tant que chefs-d'œuvre deux générations après leur création, ces sculptures gothiques ne posent-elles pas justement des problèmes de chronologie et d'historicité ?*

Willibald Sauerländer. Nous sommes ici en tant qu'historiens de l'art à parler de la sculpture gothique. Or, les autorités ecclésiastiques ne pensaient pas en termes de sculpture mais en termes de tradition, d'histoire de leur institution. Ainsi, l'évaluation doit être faite au cas par cas.

Le portail Sainte-Anne de Notre-Dame est un cas très curieux. Je pense que la Vierge au centre du tympan est une image de la fameuse statue de la Vierge qui se trouvait autrefois devant le jubé de la cathédrale. C'était donc une répétition de l'image de la patronne de la cathédrale et même de l'Église de Paris. Avec les figures d'un évêque – saint Germain ? – et d'un roi – Childebert ? – aux côtés de la Vierge, nous touchons à la fondation de la cathédrale à l'époque mérovingienne. L'intégration de cette sculpture du XII^e siècle autour de 1220 dans la nouvelle façade est moins due à sa beauté qu'à son importance historique. C'est une charte en pierre.

Pour la porte des Valois à l'abbaye de Saint-Denis, je n'ai pas de réponse, mais il faut garder à l'esprit que le tympan est une image du martyr du saint patron. Certains de mes collègues datent ce portail du temps de Suger, et il est possible que l'abbé Matthieu Vendôme ait demandé son intégration au XIII^e siècle par respect pour son illustre prédécesseur.

Quant à la « porte romane » de la cathédrale de Reims, j'ai moi-même souscrit à la thèse de Louise Pillion, qui affirmait qu'il s'agissait des restes d'un tombeau¹⁹. Mais R. Hamann-Mac Lean démontra qu'il s'agissait plutôt de la « porte des morts », par laquelle les chanoines passaient probablement lors du service funèbre²⁰. Pourquoi a-t-on intégré cette porte du XII^e siècle au transept de Reims au XIII^e siècle ? C'est probablement encore dans cette idée de service funèbre que l'on a conservé cette sculpture romane, composée d'une image de Notre-Dame de Reims, de clercs faisant le service funèbre et d'une fresque avec un Christ, représentation de l'éternité. À la cathédrale de Reims, le cas le plus singulier est celui des statues du début XIII^e siècle situées au portail occidental. Ces figures de l'Ancien Testament, des christophores – de gros lourdauds ! –, ne font aucun sens dans le programme. On se demande si ce ne sont pas de simples *Lückenbüße* (bouche-trous) et non des remplois.

Dans de tels cas, nous ne pouvons qu'avancer des hypothèses, et l'absence de documents doit nous inviter à nous méfier de notre fantaisie. On ne saura jamais, et l'on doit accepter de ne pas comprendre. Encore une fois, il faut penser non pas en termes d'histoire de l'art mais en termes d'institutions qui agissaient dans le contexte d'une mémoire historique.

Michael Zimmermann. *Vous invitez à la prudence et au scepticisme avec toute la verve d'un historien de l'art engagé, prônant un regard critique aussi bien dans vos cours que dans vos écrits. Vous avez publié en 1983 l'essai « From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion »²¹ et, deux ans plus tard, celui sur l'histoire de l'art face à la notion d'art. Ces deux essais réinsèrent le paradigme du style et de l'historicisme. Comment votre réflexion sur la méthodologie et l'histoire de la discipline vous a-t-elle conduit à réviser vos interprétations ?*

Willibald Sauerländer. Aujourd'hui j'écrirais cet article « From *Stylus* to *Style*... » à la fois d'une manière plus concise et plus large. L'autre essai sur la désintégration de l'histoire de l'art était le texte d'une conférence donnée à l'université de Munich en 1980, que j'ai publié seulement en 1985²². Entre-temps, Hans Belting avait traité le même problème dans un livre qui a fait date²³.

La conception du style (*Stylus*) a ses sources dans la rhétorique antique, surtout romaine, notamment chez Cicéron et Quintilien. Pour l'éloquence – l'*oratio* –, nous avons le *genus sublime*, le *genus medium*, et le *genus humile*. Ce sont des notions qui n'ont rien à voir avec l'histoire : il s'agissait de normes permettant de classer les différentes formes d'éloquence. Quand, au XV^e siècle, la réflexion sur la théorie de l'art commença avec Alberti et d'autres, ces formules de l'éloquence ont été appliquées aux œuvres d'art, mais peut-être pas dans une forme normative. Les grands changements eurent lieu au XIX^e siècle, avec le développement de l'historicisme : le style passe d'une formule normative à une formule historique et par là même relative. Déjà chez Winckelmann, puis avec Riegl, le plus grand penseur dans ce domaine, le style n'est plus seulement une forme d'expression et d'éloquence, mais la révélation visuelle de l'essence d'un esprit de l'époque. Je regarde cela comme une mythologie que l'on doit maintenant oublier. Mais si « le » style domine toute une époque, qu'en est-il de la diversité et de la liberté de l'art ? En 1520, il y a Dürer, mais il y a aussi Veit Stoß, qui est tout à fait différent : et que fait-on ? Dans son célèbre ouvrage, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*²⁴, l'historien de l'art Wilhelm Pinder, une figure dominante en Allemagne, donnait une explication presque biologique de la polyphonie des styles : de jeunes artistes existent sur la scène en même temps que des créateurs plus âgés, comme par exemple Masaccio et Gentile da Fabriano. L'un des élèves de Pinder, Josef Adolf Schmall dit Eisenwerth, parle de cette diversité des styles à un même moment, tout comme notre ami Robert Suckale, élève de ce dernier. Focillon quant à lui, dans *La vie des formes*²⁵, parle de rupture, de déchéance, de répétition ; c'est une conception du temps beaucoup plus subtile que celle de l'histoire de l'art allemande, et même autrichienne. N'oublions pas que pour Julius von Schlosser, le style était un langage. D'autre part, Gadamer, avec tout le respect que j'ai pour lui, a vraiment créé une clé de voûte dans *Wahrheit und Methode* avec sa conception du style qui consistait à comprendre l'œuvre d'art dans les signes du style comme une essence de l'époque, qu'ils soient littéraires, musicaux, visuels²⁶. Mais le style et la forme d'art ne permettent pas de comprendre l'histoire ou l'essence d'une époque. En Allemagne, la foi dans le style était devenue une obsession autour de 1920-1930, à l'exemple d'Oswald Spengler, pour qui toute l'histoire était morphologie²⁷ ! Qu'est-ce que l'époque et qu'est-ce que l'esprit du temps ? Je crois que ce sont des mythologies que nous devons dépasser. Pour cela, la pensée de Derrida, par exemple, a été très fructueuse.

Ma position actuelle serait que, à partir du moment où nous quittons la conviction que l'œuvre d'art et l'époque forment une unité, ce problème disparaît. L'idée du style, tel que Riegl surtout l'avait développée, a été une sorte de tyrannie ; Wölfflin était plus prudent. Dans *Spätromische Kunstindustrie*²⁸, Riegl affirmait même que les caractéristiques stylistiques des mosaïques et des sarcophages se retrouvaient aussi dans *Les Confessions* de saint Augustin ! C'est une idée profondément antilibérale. Pensez à la France, avec Voltaire, Diderot, Rousseau, qui font certes tous partie des Lumières, mais qui incarnent trois mondes différents et très riches. Chardin et Boucher existent côte à côte. Je n'ai rien contre le mot « style », à partir du moment où on l'entend au sens de manière d'expression, manière de présenter, manière d'éloquence, et non pas au sens d'un esprit du temps. Le jugement des formes d'expression d'une œuvre d'art reste cependant important. Nous ne pouvons pas renoncer, mais nous devons devenir plus modestes. L'histoire de l'art est un métier dont la tâche est d'étudier les œuvres d'art. Elle n'est pas un sésame pour ouvrir les portes des mystères de l'histoire.

1. Ce titre renvoie à celui de l'essai de Paul Claudel, *L'œil écoute*, Dijon, 1946.
2. Paul Clemen, *Gotische Kathedralen in Frankreich: Paris, Chartres, Amiens, Reims*, Zurich, 1937.
3. Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter: Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strasbourg, 1894.
4. Wilhelm Vöge, *Bildhauer des Mittelalters: gesammelte Studien*, Berlin, 1958.
5. Richard Hamann, *Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*, Berlin, 1955 ; Wolfgang Medding, *Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister*, Augsburg, 1930 ; Hermann Bunjes, « Der gotische Letzner der Kathedrale von Chartres », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 12/13, 1943, p. 70-114.
6. Willibald Sauerländer, « Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs. Zerfällt das Paradigma einer Disziplin? », dans *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 1, 1985, p. 375-399, républié dans Willibald Sauerländer, *Geschichte der Kunst-Gegenwart der Kritik*, éd. par Werner Busch, Cologne, 1999, p. 293-323.
7. Günther Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, 1951.
8. Ernst Kretschmer, *Körperbau und Charakter*, Berlin, 1921 ; Hans Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, Berlin, 1930.
9. Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952.
10. Ernst H. Gombrich, *Art et illusion*, Paris, 1971 [éd. orig. : *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, 1969].
11. Willibald Sauerländer, « Die Naumburger Stifterfiguren Rückblick und Fragen », dans *Die Zeit der Staufer: Geschichte, Kunst, Kultur*, (cat expo., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1977), Stuttgart, 1977, vol. 5, p. 179-245.
12. Claudel, 1946, cité n. 1.
13. Ce programme de recherche interdisciplinaire est mené depuis 1996 sous la direction de Manfred Schuller (Technische Universität, Munich) et d'Achim Hubel (Universität Bamberg).
14. Réunissant une douzaine de spécialistes français (CRAHAM, Caen) et étrangers, ce programme de recherches est mené sous la direction de James Morganstem (The Ohio State University, College of art, Columbus).
15. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie : l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, 1981.
16. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002.
17. Voir, par exemple, William Clark, « The Recollection of the Past Is the Promise of the Future. Continuity and Contextuality: Saint-Denis, Merovingians, Capetians and Paris », dans Virginia Chieffo Raguin et al. éd., *Artistic integration in gothic buildings*, Toronto, 1995, p. 92-113.
18. Otto von Simson, *The Gothic Cathedral: the origins of Gothic architecture and the medieval concept of order*, (Bollingen series, 48), Londres, 1956.
19. Louise Pillion, « Le portail roman de la cathédrale de Reims », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, 32, 1904, p. 177-199.
20. Richard Hamann-Mac Lean, *Die Kathedrale von Reims*, 6 vol., Stuttgart, 1993-1996.
21. Willibald Sauerländer, « From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion », dans *Art History*, 6, 1983, p. 253-270 ; trad. all. : « Von Stilus zu Stil: Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs », dans Willibald Sauerländer, *Geschichte der Kunst Gegenwart der Kritik*, Cologne, 1999, p. 256-277, et dans Caecilie Weissert, *Stil in der Kunstgeschichte*, Darmstadt, 2009, p. 102-122. Voir aussi Willibald Sauerländer, « Die Geographie der Stile », dans Hermann Fillitz, Martina Pippal éd., *Akten des 25. Kongresses für Kunstgeschichte*, 3, *Probleme und Methoden der Klassifizierung*, Vienne, 1985, p. 27-35.
22. Willibald Sauerländer, « Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs. Zerfällt das Paradigma einer Disziplin? », dans *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 1, 1985, p. 375-399, réimprimé dans Sauerländer, 1999, cité n. 20, p. 293-323, avec une postface.
23. Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, 1989 [éd. orig. : *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich, 1983].
24. Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin/Francfort, 1926.
25. Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris, 1934.
26. Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1960 ; trad. fr. : *Vérité et méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, 1976.
27. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, I, *Gestalt und Wirklichkeit*, Vienne, 1918, II, *Welthistorische Perspektiven*, Munich, 1922 ; trad. fr. : *Le déclin de l'Occident*, Paris, 1948.
28. Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie...*, 2 vol., Vienne, 1901.

Bibliographie sélective : écrits de Willibald Sauerländer sur l'art médiéval

Monographies

- 1953 : *Das gotische Figurenportal in Frankreich. Studien zur Geschichte der französischen Portalskulptur von Chartres West bis zum Reimser Josephsmeister*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, 1953.
- 1954 : *Die Kathedrale von Chartres*, Berlin, 1954.
- 1963 : *Die Bronzetür von Nowgorod* (Piper-Bücherei, 185), Munich, 1963 ; *Die Skulptur des Mittelalters*, (Ullstein Kunstgeschichte, 11), Francfort, 1963.
- 1966 : *Von Sens bis Straßburg : ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Strassburger Querhausskulpturen*, Berlin, 1966.
- 1970 : *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140-1270*, Munich, 1970 ; trad. fr. : *La sculpture gothique en France : 1140-1270*, Paris, 1972.
- 1984 : *Das Königsportal in Chartres: Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit*, (Fischer-Taschenbücher, 3911), Francfort, 1984.
- 1989 : *Le siècle des cathédrales: 1140-1260*, Paris, 1989.
- 1996 : *Initialen: ein Versuch über das verwirnte Verhältnis von Schrift und Bild im Mittelalter*, Wolfenbüttel, 1996.
- 1999-2000 : *Cathedrals and Sculpture*, 2 vol., Londres, 1999-2000.
- 2004 : *Romanesque Art: Problems and Monuments*, 2 vol., Londres, 2004.

Addendum : articles parus depuis 2000

Pour une bibliographie exhaustive des articles sur l'art médiéval de Willibald Sauerländer parus jusqu'en 2000, voir *Cathedrals and sculpture* (Londres, 2000) pour l'art gothique, et *Romanesque art: problems and monuments* (Londres, 2004) pour l'art roman. Les articles publiés depuis 2000 font l'objet de cet addendum.

- 2000 : « Reliquien, Altäre und Portale », dans Nicolas Bock et al. éd., *Kunst und Liturgie im Mittelalter*, (colloque, Rome, 1997), Munich, 2000, p. 121-134.
- 2001 : « *Gypsa sunt conservanda* : l'obsession de la sculpture comparée », dans *Le musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne*, (colloque, Paris, 1999), Paris, 2001, p. 72-77.
- 2002 : « Quand les statues étaient blanches : discussion au sujet de la polychromie », dans Denis Verret, Delphine Steyaert éd., *La couleur et la pierre : polychromie des portails gothiques*, Paris, 2002, p. 27-34.
- 2003 : « *Antiqui et moderni* at Reims », dans *Gesta*, 42, 2003, p. 19-37 ; « 'Physiognomia est doctrina salutis'. Über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen », dans Martin Büchsel, Peter Schmidt éd., *Das Porträt vor der Erfindung des Porträt*, Mayence, 2003, p. 101-121 ; « Romanische Monumentalskulptur in Frankreich und Spanien », dans *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 2003-2 et 2003-3, p. 47-58.
- 2004 : « Centre et périphérie : le cas du portail de Lausanne », dans Peter Kurmann und Martin Rohde éd., *Die Kathedrale von Lausanne und ihr Marienportal im Kontext der europäischen Gotik*, Berlin, 2004, p. 203-217 ; « L'art des sculpteurs romans et le retour à l'ordre », dans *La vie des formes : Focillon et les arts*, Alice Thomine, Christian Briend éd., (cat. expo., Lyon, Musée des beaux-arts, 2004), Paris, 2004, p. 147-153.
- 2006 : « The Fate of the Face in Medieval Art », dans *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture*, Charles T. Little éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005-2006), New Haven, 2006, p. 3-17 ; « Strasbourg, cathédrale, le bras sud du transept : architecture et sculpture », dans *Strasbourg et Basse-Alsace*, (Congrès archéologique de France, 162), Paris, 2006, p. 171-184.
- 2007 : « Architecture gothique et mise en scène des reliques. L'exemple de la Sainte-Chapelle », dans Christine Hediger éd., *La Sainte-Chapelle de Paris : Royaume de France ou Jérusalem céleste*, (colloque, Paris, 2002), Turnhout, 2007, p. 113-136.
- 2008 : « Entre le roman et le gothique: style de transition. *Alternativgotik* et 'style 1200' », dans *Perspective*, 2008-4, décembre 2008, p. 756-761 ; « Romanesque Art 2000: a worn out notion ? », dans Colum Hourihane éd., *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, (Index of Christian Art occasional papers, 10), Princeton, 2008, p. 40-56.
- 2009 : « 'Antiqui et moderni' in der Skulptur der Kathedrale von Reims », dans Hans-Joachim Krause, Andreas Ranft éd., *Studien zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunstgeschichte und Geschichte*, (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, 81,3) Stuttgart, 2009, p. 94-129 ; « Dynastisches Mäzenatentum der Staufer und Welfen », dans Werner Hechberger, Florian Schuller éd., *Staufer & Welfen: zwei rivalisierende Dynastien im Hochmittelalter*, Regensburg, 2009, p. 119-141.