



Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2008

Période moderne/XIX^e siècle

La littérature artistique : textes et éditions

Barbara Agosti, Jan Blanc, Elizabeth Cropper et Ulrich Pfisterer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3392>

DOI : 10.4000/perspective.3392

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 172-188

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Barbara Agosti, Jan Blanc, Elizabeth Cropper et Ulrich Pfisterer, « La littérature artistique : textes et éditions », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3392> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3392>

La littérature artistique : textes et éditions

Points de vue de Barbara Agosti, Jan Blanc, Elizabeth Cropper et Ulrich Pfisterer

Barbara Agosti enseigne à l'Université di Roma « Tor Vergata ». Elle a édité différents textes de littérature artistique, de *La pittura trionfante* de Giulio Cesare Gigli avec Silvia Ginzburg (1996) aux vies des peintres présentes dans *Calabria sacra e profana* de Domenico Martire (2004). Elle vient de publier un ouvrage sur Paolo Giovio.

Jan Blanc est maître-assistant à l'Université de Lausanne. Spécialiste de la peinture hollandaise du xvii^e siècle (*Peindre et penser la peinture au xvii^e siècle : la théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, 2008) et de la théorie de l'art moderne, il prépare actuellement une étude sur les théories et les pratiques de la peinture d'histoire chez Reynolds avec l'édition de ses écrits.

Directrice du CASVA depuis 2000, **Elizabeth Cropper** a étudié la théorie et la pratique de la peinture de Pontormo à Poussin. Elle a ainsi publié *The Ideal of Paintings : Pietro Testa's Düsseldorf Notebook* (1984) et dirige une équipe pour une publication scientifique et une traduction anglaise de *Felsina Pittrice* de Malvasia.

Ulrich Pfisterer est professeur d'histoire de l'art à l'Université Ludwig-Maximilian de Munich ; ses intérêts portent sur les rapports entre l'image et le texte (*Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance : Eine Geschichte in Quellen*, 2002 ; *Visuelle Topoi : Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, 2003). Il est co-éditeur du site internet *FONTES*.

Vies d'artistes, traités théoriques, *ekphrasis*, mais aussi guides de voyages, éloges (académiques ou non) ou discours rhétoriques sur les arts, tout ce qu'il est convenu d'appeler, depuis Julius von Schlosser, la littérature artistique, connaît un succès croissant, tant auprès des historiens de l'art que des littéraires. Ces textes, dont la fortune réside parfois aussi dans la qualité de la langue, peuvent devenir des ouvrages grand public, des écrits soumis à une critique philologique pointilleuse, ou encore s'ouvrir aux méthodes récentes d'analyse textuelle. Leur édition change : aux publications érudites du xix^e siècle, parfois encore diffusées sous la forme de *reprints*, qui soulignaient leur statut de document, ont fait suite des éditions critiques, qui s'attachent à mettre au jour les présupposés idéologiques qu'incidemment ils diluent. Plus récemment, des monographies ont été consacrées à ces ouvrages, souvent fondateurs de l'histoire de l'art dans tel ou tel pays, et sur leurs discours. Les publications électroniques viennent amplifier, diversifier, démultiplier ce paysage de l'édition, depuis la simple numérisation en mode image à l'élaboration de systèmes perfectionnés pour susciter d'autres lectures.

Cette abondance de matériau relevant de l'ordre du langage et non de l'apparence visuelle, beaucoup plus facilement disponible qu'auparavant, est-elle en train de faire évoluer la discipline de l'histoire de l'art, ou tout au moins ses pratiques ? Cet intérêt pour l'écrit est contemporain d'un rapprochement de l'histoire de l'art avec les sciences humaines et l'a sans doute nourri. Mais les traductions et les multiples utilisations de ces textes transforment peut-être leur statut : de textes sources ils risquent de devenir un schéma de références que les historiens, consciemment ou inconsciemment, reproduisent et appliquent dans leurs analyses [O. B.].



Perspective. Depuis une génération, les éditions de textes de la littérature artistique se multiplient et deviennent plus complexes et plus fournies. Les éditions anastatiques sont ainsi remplacées par des éditions commentées, voire des traductions. Comment expliquez-vous cet intérêt ?

Elizabeth Cropper. Cet intérêt s'est développé depuis plus d'un siècle. Avant même le manuel de Julius von Schlosser (augmenté ensuite par Otto Kurz)¹ qui avait établi l'importance fondamentale d'une vaste gamme de sources pour l'histoire de l'art – et non uniquement les textes les plus célèbres provenant des académies² et des cours, mais aussi les sources régionales comme les histoires de ville³ ou les guides⁴, voire les sources dérivées, tels que des éloges funèbres⁵ ou les recueils d'écrits sur une œuvre⁶. Je pense que l'intérêt de la dernière génération pour ces textes a beaucoup à voir avec la reconnaissance de l'importance de la critique artistique et en particulier avec l'impact du travail imaginatif et méthodique de Michael Baxandall⁷. Bien avant lui, beaucoup d'auteurs du ^{xix}e siècle explorèrent les interrelations des textes et des images, mais Baxandall utilisait des types de textes complètement différents, dont certains auraient sans aucun doute surpris Schlosser.

La réimpression anastatique était un phénomène intéressant dans les années 1960 et au début des années 1970. Il était en partie inspiré par le désir démocratique d'une meilleure accessibilité aux sources, mais Giovanni Previtali y a aussi vu à l'œuvre une combinaison négative de facteurs économiques et idéologiques. De tels livres étaient bon marché à produire et requéraient peu de travail intellectuel. Eugenio Battisti, par exemple, considérant que l'absence d'une édition des *Vite* de Giovanni Pietro Bellori avait « pratiquement paralysé les études sur le ^{xvii}e siècle », en publia une édition en 1968, mais pour Previtali, cette production d'une transcription non critique était un hybride sans avenir⁸. Et ce n'est pas par hasard que l'édition scientifique de Bellori, avec une longue introduction critique par Giovanni Previtali et un riche appareil de notes et d'index par Evelina Borea, a pris des années à être réalisée⁹ (fig. 1-4).

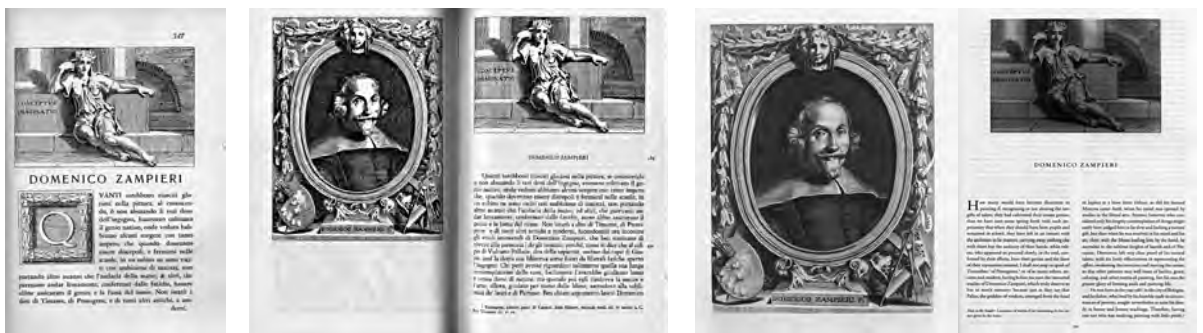
Ulrich Pfisterer. Le « déclic » pour ce développement semble d'abord être la prise de conscience du « pouvoir de la langue », comme le postulait le *linguistic turn* depuis les années 1960. Aussi, dans le cadre d'un intérêt nouveau porté à une histoire de la perception et des catégories esthétiques (dont témoignent les travaux de Baxandall et notamment la notion d'œil ou d'expérience visuelle liée à une période ou un contexte), les études sur les sources écrites et les genres tels que la biographie ou l'*ekphrasis*, en partie récemment redécouverts et réinterprétés,

Page de gauche :

1. Bellori, *Vite*, 1672, vie de Dominique : a. 1^{er} p. droite, p. 285 ; b. 2^e p. droite, p. 287 ; c. 3^e p. droite, p. 289.

Page de droite :

2. Bellori, *Vite* (1672), éd. Battisti, 1968, vie de Dominique, 3^e p. droite, p. 347.
3. Bellori, *Vite* (1672), éd. Previtali/Borea, 1972, vie de Dominique, 1^{er} p. gauche, 1^{er} p. droite, p. 304-305.
4. Bellori, *Vite* (1672), éd. angl., 2005, vie de Dominique, 1^{er} p. gauche, 1^{er} p. droite, p. 238-239.



étaient indispensables. Dans le prolongement des révolutions épistémologiques liées au mouvement de 1968, l'exigence d'une histoire de la discipline et de ses catégories constitutives s'est également intensifiée. À partir des années 1990, un facteur important, bien que plus récent, pourrait alors paradoxalement être le remplacement du *linguistic* par le *pictorial/iconic turn*¹⁰. En effet, ce nouvel intérêt de beaucoup de disciplines pour « l'image » stimule le besoin d'une littérature artistique traduite et commentée et rend également attirantes pour les sciences humaines les éditions de sources de l'histoire de l'art. Enfin, la structure actuelle de la recherche en histoire de l'art joue certainement aussi un rôle : dans des champs thématiques toujours plus âprement disputés, l'étude des sources ouvre une « niche » de spécialisation, négligée pendant longtemps, qui bénéficie de plus, par l'exigence de compétences philologiques définies, d'une protection quelque peu restrictive.

Jan Blanc. Cette spécialisation, tant technique qu'académique, est évidemment nécessaire. Les textes et les discours qui composent ce que nous appelons, faute d'un appareil conceptuel mieux pensé, la « littérature artistique », sont des structures complexes. Leurs règles et leurs contraintes de fonctionnement sont littéraires, rhétoriques et sociales. Elles obligent donc à les considérer de façon historique et à ne pas se contenter d'une édition *a minima*. Les quinze *Discours* de Joshua Reynolds ont été prononcés en l'espace de vingt et un ans : une édition non critique, comme celle de Louis Dimier (1909), reprise par l'ENSBA dans la réédition de 1991, ne permet pas une bonne compréhension (pour une part circonstancielle) des textes, présentés sous la forme artificielle d'un traité unifié¹¹. À l'inverse, les commentaires de Robert R. Wark (1959) ont conduit à une meilleure contextualisation de ces textes, ce qui explique d'ailleurs le succès et les rééditions de cet ouvrage¹².

J'aimerais ajouter que, si ces textes ne doivent pas être réduits, naïvement, à des guides de lecture, ils ne sont pas davantage destinés à devenir les outils – j'allais dire : les pré-textes – d'une esthétique sans objet. Ces précautions devraient justifier la présence systématique d'un appareil critique approfondi, qui inclut une introduction, des commentaires, des notes, ainsi qu'un index onomastique et conceptuel. Cet appareil, parfois lourd, me semble permettre, paradoxalement, d'arracher le texte à la vaine érudition, car il facilite l'accès du lecteur à son contenu – à son « décodage » – et à son éventuelle réutilisation.

Barbara Agosti. Les éditions anastatiques sont un instrument utile, en tous les cas moins risqué que les mauvaises éditions commentées, mais impliquent un degré de responsabilité et d'engagement historiographique et critique relativement mineur, et de mon point de vue, demeurent un dernier recours, ou dans de rares cas un raffinement liée à des circonstances particulières. Je viens d'une formation d'études classiques, de base humaniste et de plus, de l'école de Paola Barocchi, donc d'une tradition dans laquelle l'idée que la réédition, la re-proposition d'un texte comporte et implique tout un champ complexe de travaux, sur et autour du texte lui-même. Je ne pourrais cependant pas dire que les nouvelles éditions de sources soient plus riches en règle générale, plus subtiles ou plus rigoureuses que tant d'éditions « historiques », au contraire, je distinguerais plutôt au cas par cas, parce qu'il n'est pas rare que les choses aient été inversées.

Perspective. *Les éditions de textes anciens se multiplient, mais pensez-vous que la méthode, le questionnaire, la réflexion sur comment utiliser ces documents aient fait beaucoup de progrès depuis l'édition, par exemple, des Vite de Bellori par Giovanni Previtali et Evelina Borea ou l'édition de Vasari par Paola Barocchi*¹³ ?

Barbara Agosti. Non. Les éditions critiques des textes de la littérature artistique qui pour moi et pour ma génération ont été un modèle l'ont été grâce à l'intelligence et à la profondeur des questions qu'ils posaient à ces textes aussi bien qu'aux sources les plus variées, pour la compréhension historique des faits figuratifs ; de plus, aujourd'hui prévaut, sauf exception, une attitude purement néopositiviste et quantitative à l'égard des documents. C'est la qualité de l'interpellation qui a effroyablement chuté. Si je réfléchis aux exemples qui, dans les dernières années, me sont apparus particulièrement importants pour leur cohérence de méthode et la force de la critique, il ne m'en vient à l'esprit que deux, très différents entre eux : le corpus de sources raphaéliques dirigé par John Shearman (2003)¹⁴ et la traduction italienne de la correspondance entre Vincent Van Gogh et Émile Bernard dans une édition commentée dirigée par Maria Mimita Lamberti (2006)¹⁵, tandis qu'il faut bien dire que dans le domaine des éditions de sources historico-artistiques récentes on a pu voir, en Italie, des ouvrages vraiment mauvais. La philologie, alors même qu'elle est soi-disant vénérée, est souvent malmenée et les différentes compétences, plutôt que d'être mises profitablement en dialogue entre elles sous le profil de la méthode, tendent à être éludées ou surévaluées : les résultats témoignent de ces singulières négligences intellectuelles.

Jan Blanc. Elizabeth Cropper a raison, je crois, de rappeler le scepticisme de Previtali : le succès éditorial de la « littérature artistique » n'est peut-être pas une très bonne nouvelle. Depuis l'édition de Cecil Grayson, en 1972, une traduction ou une édition du *De pictura* de Leon Battista Alberti a été publiée, en moyenne, tous les cinq ans (fig. 5). Si ces études permettent – c'est un point

5. Bibliographie des rééditions du *De Pictura* d'Alberti depuis 1972.

1972, éd. latine et trad. anglais : *On painting and On sculpture The Latin texts of De pictura and De statua*, Cecil Grayson éd., Londres, 1972.

1973, éd. latine et trad. italienne : *De pictura*, dans *Opere volgari*, vol. III, Cecil Grayson éd., Bari, 1973, p. 7-107.

1975, éd. latine et trad. italienne : *De pictura*, Cecil Grayson éd., Rome, 1975 [reprint légèrement modifié de l'édition de 1973].

1976, trad. espagnole : *Sobre la pintura*, Joaquim Dols Rusinol éd., Valence, 1976.

1983, trad. française : *De la peinture de Leon Battista Alberti*, Rémy Zaugg, Alexandre Lukinovitch, Michèle Zaugg éd., Genève, 1983 [à partir de la traduction italienne de Lodovico Domenichi, Venise, 1547].

1988, trad. italienne : *La pittura*, Sala Bolognese, 1988 [reprint de la traduction de Lodovico Domenichi, Venise, 1547].

1991, trad. anglais : *On painting*, Cecil Grayson éd., Londres, 1991 [réed. 2007].

1992, trad. française : *De la peinture*, Jean-Louis Schefer éd., Paris, 1992 [réed. 1995].

1996, trad. néerlandaise : *Over de schilderkunst*, Lex Hermans, Caroline van Eck, Robert Zwijnenberg éd., Amsterdam, 1996.

1996, trad. suédoise : *Om målarkonsten [De pictura/Della pittura]*, Sölve Olsson éd., Stockholm, 1996.

1997, éd. italienne et trad. hongroise : *A festészetről, Della pittura, 1436*, Gábor Hajnoczi éd., Budapest, 1997.

1998, trad. finnoise : *Maalustaiteesta*, Helsinki, 1998.

1999, trad. espagnole : *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Roció de la Villa éd., Madrid, 1999.

1999, trad. anglais : *De Pictura*, Susan Allix éd., Londres, 1999 [traduit à partir de la traduction italienne de Cecil Grayson].

2000, trad. allemande et éd. latine : *Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, Oskar Bätschmann éd., Darmstadt, 2000.

2000, trad. danoise : *Om Billedkunst [De pictura]*, Lise Bek éd., Copenhague, 2000.

2002, trad. allemande : *Über die Malkunst [Della pittura]*, Oskar Bätschmann, Sandra Gianfreda éd., Darmstadt, 2002.

2004, éd. latine, éd. italienne, trad. française : *La peinture*, Thomas Golsenne, Bertrand Prévost, Yves Hersant éd., Paris, 2004.

2004, éd. latine : *De pictura*, dans Antonio Somaini éd., *Rappresentazione prospettica e punto di vista : da Leon Battista Alberti ad Abraham Bosse*, Milan, 2004, p. 124-185.

2006, éd. latine, éd. italienne, trad. anglais : *Il nuovo « De pictura » di Leon Battista Alberti = The new « De pictura » of Leon Battista Alberti*, Rocco Sinisgalli éd., Rome, 2006.

2007, trad française : *De pictura*, Danielle Sonnier éd., Paris, 2007.



6. Vasari, *Vite*, 1550 (Torrentina), frontispice, III.

7. Vasari, *Vite*, 1550 (Torrentina), vie de Fra Bartolomeo, III, p. 601.



8. Vasari, *Vite*, 1568 (Giuntina), frontispice, IV.

9. Vasari, *Vite*, 1568 (Giuntina), vie de Fra Bartolomeo, IV, p. 34-35.



essentiel – de faciliter la diffusion de textes majeurs, apportent-elles toutes quelque chose de nouveau? Pour des raisons commerciales et scientifiques, les savants et les éditeurs se concentrent sur les textes canoniques et les langues les plus courantes. Les théories de l’art espagnoles, néerlandaises et néo-latines sont les parents pauvres de notre discipline. Et si les éditions les plus récentes peuvent être discutées et critiquées, je serais déjà heureux qu’elles constituent des références pour les auteurs actuels. Car, et je serai là en accord avec les réserves exprimées par Barbara Agosti, pour un travail de fond tel que l’édition et la traduction du *De Pictura* d’Alberti proposées par Thomas Golsenne et Bertrand Prévost (2004), combien

de notes paresseuses et d’introductions indigentes? Le succès de la « littérature artistique » (comparable, sous bien des aspects, à un phénomène de mode ou au symptôme d’une histoire de l’art incapable de renouveler ses méthodes) devrait nous inciter à faire preuve de plus d’exigence scientifique en la matière.

Elizabeth Cropper. Paola Barocchi et Giovanni Previtali ont tous les deux vu que les textes critiques étaient plus souvent consultés que lus (les index ont souvent été les seules additions). Previtali s’inquiétait qu’ils aient été faits pour servir un besoin d’« information objective », au prix d’incompréhensions historiques: le lecteur « anglo-saxon », en particulier, était disposé à passer par-dessus les aspects interprétatifs ou polémiques du texte, considérant cela « subjectif », « contingent », et tellement « non scientifique ». Ses craintes sont toujours d’actualité et celles exprimées par Barbara Agosti sont donc justifiées. Barocchi a ouvert de nouvelles voies d’accès pour l’édition des textes en les mettant en ligne et en les rendant consultables à partir de recherches par mots-clés. Son site internet www.memofonte.it est une ressource riche et un modèle pour les autres, tout comme le travail qui a été fait à la Scuola Normale à Pise et au Max-Planck-Institut en Italie, par exemple (fig. 6-13). Nous commençons juste à comprendre le potentiel de toutes ces nouvelles ressources pour le travail d’interprétation.

Ulrich Pfisterer. Les changements par rapport aux années 1970 sont évidents. À mon avis, on peut constater ces progrès interprétatifs avant tout dans trois domaines. Tout d’abord, les analyses des *topoi*, des structures rhétoriques et des lois des genres littéraires (en particulier dans les biographies) bénéficient d’un outillage intellectuel beaucoup plus étendu et sont devenues beaucoup plus nuancées. Par ailleurs, en rapport avec cette complexification de l’analyse, les explorations de l’autostylisation des artistes et de l’introspection de l’art (c’est-à-dire la théorie des arts et des artistes transmise visuellement, par les œuvres) sont devenues des



thématiques fondamentales au cours de ces deux dernières décennies¹⁶. Enfin, l'élargissement notable du concept de « littérature artistique » permet d'aller au-delà du canon que Schlosser avait défini, de poser des nouvelles questions et de contextualiser de manière novatrice les textes, même déjà connus, par exemple en vue d'une histoire du regard ou d'une histoire des catégories esthétiques. Nous sommes désormais dans une bien meilleure situation pour évaluer la diversité des fonctions, la pluralité des niveaux artistiques et esthétiques, des théories de l'art ayant cours à la Renaissance et à la période baroque; ainsi incluons-nous désormais la poésie et la littérature, les écrits théoriques de l'époque, les textes religieux, les encyclopédies, les inscriptions imprimées, pour essayer de comprendre l'œil de la période.

Perspective. *En effet, par rapport à Schlosser, la catégorie « littérature artistique » s'est considérablement élargie, et souvent la réflexion actuelle porte sur des textes plus littéraires (voir par exemple les travaux d'Ezio Raimondi ou de Marc Fumaroli¹⁷) ou qui décrivent des œuvres imaginaires. Cette évolution est-elle spécifiquement liée à la littérature italienne et française? Comment peut-on l'intégrer à l'approche des textes plus spécifiquement écrits dans un contexte d'histoire de l'art, tel qu'il s'est peu à peu mis en place depuis Giorgio Vasari, ou de critique d'art?*

Ulrich Pfisterer. Pour toute une série de questions sur l'art et les artistes – par exemple à propos des catégories de la perception, de l'esthétique, sur une fonction ou le contexte d'une œuvre ou d'un discours, sur le prestige ou le statut social de l'artiste, etc. –, le fait de savoir s'il s'agit d'expressions écrites de « faits » de la « littérature artistique » au sens le plus strict du terme ou de fictions dans des textes plus littéraires n'est pas vraiment déterminant. Justement, des catégories de texte à l'extérieur du périmètre de la *Littérature artistique* de Schlosser peuvent fournir des données ou des explications sur la géographie et les stades de la diffusion du savoir biographique, comme de la théorie artistique. Pourtant le danger de la catégorie « littérature artistique », telle que Schlosser l'entendait, ne réside pas seulement dans l'absence de prise en compte des textes littéraires, mais aussi dans le fait d'établir une fausse frontière entre la « littérature artistique » et le discours théorique et scientifique « propre » à l'histoire de l'art, qui se constitue à partir de 1800 environ, alors qu'à bien des points de vue les catégories de perceptions et d'évaluations de la Renaissance et du Baroque perdurent partiellement encore à l'époque contemporaine.

10. Vasari, *Vite* (1568, Giuntina, éd. Milanese), vie de Fra Bartolomeo, (IV, 1906), p. 175.

11. Vasari, *Vite* (1568, Giuntina, éd. Bettarini/Barocchi, Florence, 1966-1987), vie de fra Bartolomeo, (document pdf sur www.memofonte.it, p. 22).

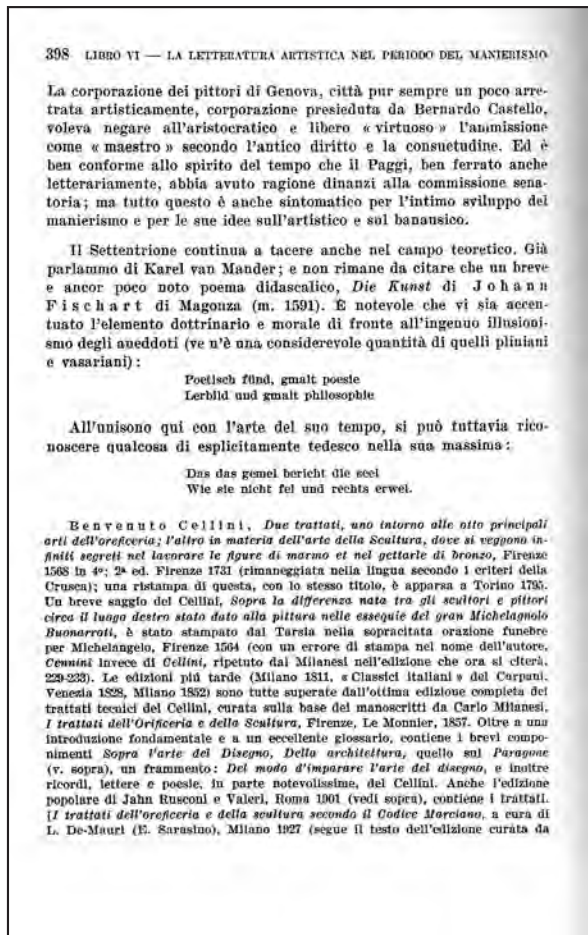
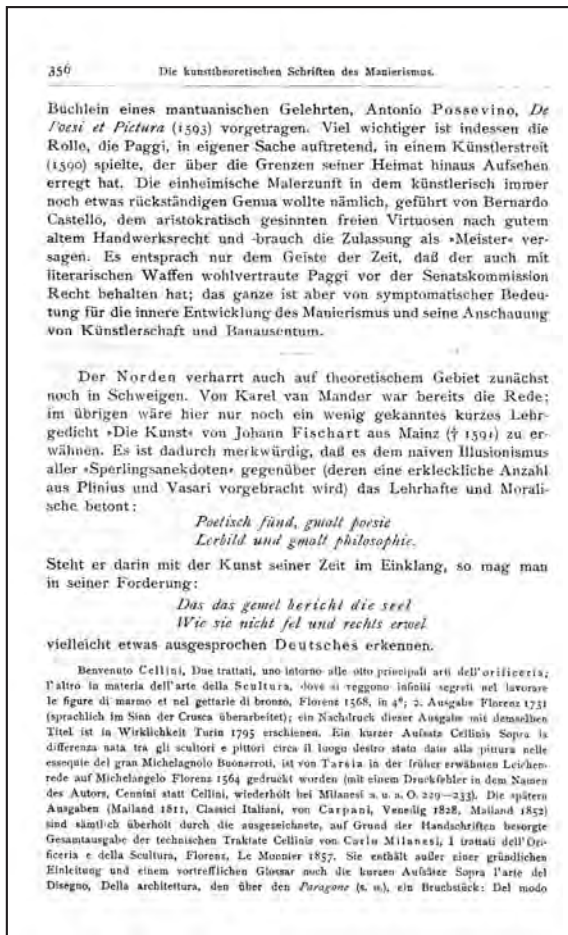
12. Vasari, *Vite* (1550, Torrentina, éd. Previtali, Turin, 1986), vie de Fra Bartolomeo, II, p. 579.

13. Vasari, *Vite*, vie de fra Bartolomeo (1568, Giuntina/1550, Torrentina) dans l'édition électronique des *Vite* sur le site biblio.cribecu.sns.it/vasari/.

Jan Blanc. Il faut certainement faire feu de tout bois, mais éviter aussi que la « littérature artistique » ne devienne elle-même un genre littéraire, où il s'agit de se faire plaisir en exhumant telle source inconnue ou tel poème admirablement écrit. La qualité littéraire ou intellectuelle d'un texte importe peu, dès lors qu'il exprime, d'une façon ou d'une autre, un discours réfléchissant sur les œuvres d'art. Certaines conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture sont difficiles à suivre, tant sur le plan de la langue que de la pensée; celles de Michel Anquier, par exemple, souvent techniques, sont confuses et nécessitent un temps de lecture bien supérieur à celui d'un livre d'André Félibien ou de Roger de Piles¹⁸. Mais ces difficultés de lecture nous renseignent sur la culture et la pensée des artistes qui s'expriment. Les historiens de l'art sont presque tous des universitaires, des doctes. Or ils oublient souvent que ce n'est pas le cas de la plupart des artistes qu'ils étudient – y compris des moins ignorants, comme Rubens ou Poussin. Reprocher à ces praticiens une pensée non systématique, erratique ou nourrie au fonds commun des *topoi*, c'est plaquer sur elle un mode de pensée qui leur est étranger. Une pensée topique n'est pas une non-pensée, comme l'a démontré Ann Moss¹⁹ et l'a rappelé à l'instant Ulrich Pfisterer. En étudiant les discours des artistes sur les œuvres – ce que l'on devrait proprement appeler la « théorie de l'art » –, il

14. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Vienne, 1924, page concernant Cellini, *Due trattati [...] orificeria [...] scultura*, p. 356.

15. Schlosser, *La Letteratura artistica*, Florence, 1964, page concernant Cellini, *Due trattati [...] orificeria [...] scultura*, p. 398.



s'agit aussi de reconstituer des outillages mentaux dont la logique n'est pas celle de la science (il faudrait, sur ce point, relire Hans-Georg Gadamer²⁰...).

Barbara Agosti. L'acquisition de nouvelles sources effectivement utiles à l'histoire de l'art est à mes yeux également un indiscutable enrichissement, quelle que soit leur nature (littéraire, documentaire, historiographique...), cependant j'observe avec appréhension les dérives vers l'esthétique, vers les interprétations d'ordre philosophique ou majoritairement historico-social arrachées ainsi à la spécificité de l'histoire de l'art comme discipline, qui demeure ancrée à la lecture du langage stylistique des œuvres et sur l'effort de leur classement chronologique correct. Je crois que dans cette direction, la contribution fournie par le travail sur les textes peut être d'une extrême importance, mais le problème de la qualité des demandes qui leur sont posées est ici remis en jeu. De ce point de vue, l'édition critique des *Rabisch* de Giovan Paolo Lomazzo (1589), source cruciale pour le domaine du maniérisme de l'Italie septentrionale, qui a été dirigée en 1993 par un grand historien de la littérature, Dante Isella, se distingue comme une véritable leçon²¹. Je pense également à l'article de Mina Gregori de 1950, « Ricordi figurativi di Alessandro Manzoni » [Souvenirs figuratifs d'Alessandro Manzoni], qui demeure

16. Schlosser, *La Literatura artística*, Madrid, 1976, Antonio Bonet Correa éd., page concernant Cellini, *Due trattati [...] orficeria [...] scultura*, p. 343.

17. Schlosser, *La littérature artistique*, Paris, 1984, André Chastel éd., page concernant Cellini, *Due trattati [...] orficeria [...] scultura*, p. 356.

de pintores de Génova —ciudad algo atrasada en lo artístico—, presidida por Bernardo Castello, pretendía negar la admisión como «maestro» según el antiguo derecho y la costumbre al aristocrático y libre «virtuoso». Concuera a la perfección con el espíritu de la época el hecho de que la comisión senatorial le diera la razón a Paggi, muy ducho también en literatura; pero todo esto es sintomático del fútil desarrollo del manierismo y de sus ideas sobre lo artístico y lo banástico.

El norte sigue mudo también en el campo teórico. Ya hablamos de Karel van Mander; sólo nos queda citar un breve y aún no muy conocido poema didáctico, *Die Kunst*, de Johann Fischart de Maguncia (m. 1591). Es notable que en él se acentúe el elemento doctrinario y moral frente al ingenio ilusionismo de las anécdotas (hay una cantidad considerable de las plinianas y vasarianas):

Poetisch fünd, gmalts poesie
Lehrbild und gmalts philosophie.

Al unísono en esto con el arte de su tiempo, puede reconocerse, empero, algo explícitamente alemán en su máxima:

Das das gemel bericht die seel
Wie sie nicht fel und rechts erwel.

Benvenuto Cellini, *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'orficeria; l'altro in materia dell'arte della Scultura, dove si veggono infiniti segreti nel lavorare le figure di marmo e nel gettarle di bronzo*, Florencia, 1568 en 4^o; 2^a ed., Florencia, 1731 (retocado el lenguaje según los criterios de la Crusca); una reedición de ésta, con el mismo título, apareció en Turín, 1795. Un breve ensayo de Cellini, *Sopra la differenza nata tra gli scoltori e pittori circa il luogo d'esso tratto dato alla pittura nelle esequie del gran Michelagnolo Buonarroti*, fue publicado por Tarsia en la ya citada oración fúnebre por Miguel Ángel, Florencia 1564 (con una errata en el nombre del autor, Cennini en lugar de Cellini, repetida por Milanesi en la edición que ahora citaremos, págs. 229-233). Las ediciones posteriores (Milán, 1811, «Classici Italiani» de Carpani, Venecia, 1828, Milán, 1852) han sido superadas todas por la excelente edición íntegra de los tratados técnicos de Cellini, preparada sobre la base de los manuscritos por Carlo Milanesi, *I trattati dell'Orficeria e della Scultura*, Florencia, Le Monnier, 1857. Además de una introducción importantísima y de un excelente glosario, incluye las breves composiciones *Sopra l'arte del Disegno, Della architettura*, otro sobre el *Paragón* (véase más arriba) y poesías, en parte muy notables, de Cellini. También la edición popular de John Rusconi y Valeri, Roma, 1901 (véase antes), incluye los tratados [*I trattati dell'orficeria e della scultura secondo il Codice Marciano*, edición de L. De Masi (E. Sarasin), Milán, 1927 (sigue el texto de la edición preparada por C. Milanesi)]. B. Cellini, *Trattati e discorsi, in Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, edición de Carlo Cordié, Milán-Nápoles, 1960. Primera traducción francesa de los tratados, de Püer, *Le Cabinet de l'amateur*, vol. II, París, 1842, otra de LECLANCHÉ, *Oeuvres complètes de B. C.*, París, 1843. [Inglés de C. R. ASHBE, *The Treatise of B. C. on Goldsmithing and Sculpture*, Londres, 1898.] Alemana, con excelente comentario técnico, de Justus Brückmann, Leipzig, 1867. Sobre la cuestión del paragón, cf. también JANTSCHKE, *Cellini's Sonett über Skulptur und Malerei*, «Repert. f. Kunstw.», IV, pág. 225 [y P. CALAMANDREI, *Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini*, en los «Studi Vasariani», Florencia, 1952, págs. 195-214.

[En español modernamente se han publicado los *Tratados de la Orfebrería y de la Escultura con dos Apéndices sobre los «Discursos» del Dibujo y de la Arquitectura*, Ed. Leyenda, México, s. a.]

343

corporatíf, aristocrático y libre virtuoso. Il est bien conforme à l'esprit du temps que Paggi, bien armé aussi sur le plan littéraire, ait eu raison devant la commission du Sénat; mais tout cela est symptomatique pour le développement intime du maniérisme et pour ses conceptions sur les artistes et les «philistins».

Au-delà des Alpes on continue de garder le silence, même sur les questions théoriques. Nous avons déjà parlé de Karel Van Mander; il ne nous reste plus qu'à citer un bref poème didactique encore peu connu, *Die Kunst*, de Johann Fischart de Mayence († 1591). Il est curieux du fait qu'il souligne l'élément didactique et moral, par rapport à l'illusionnisme naïf de toutes les anecdotes sur les «moineaux» (il y en a un nombre considérable, de Pline à Vasari):

Poetisch fünd, gmalts poesie
Lehrbild und gmalts philosophie.

S'il est ici à l'unisson de l'art de son temps, on peut toutefois reconnaître quelque chose de franchement allemand dans cette maxime:

Das das gemel bericht die seel
Wie sie nicht fel und rechts erwel.

Benvenuto Cellini, *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'orficeria; l'altro in materia dell'arte della Scultura, dove si veggono infiniti segreti nel lavorare le figure di marmo e nel gettarle di bronzo* (Florencia, 1568), in-4^o; 2^a ed. Florencia, 1731 (remané pour la langue selon les critères de la Crusca); * [il existe encore une autre impression de l'édition florentine de 1731, in-8^o, suivie d'un index des tomes, fort rare (aimable communication du prof. U. Middeldorf)]; * une réimpression de cette édition a paru sous le même titre, à Turin, en 1795. Un bref essai de Cellini, *Sopra la differenza nata tra gli scoltori e pittori circa il luogo d'esso tratto dato alla pittura nelle esequie del gran Michelagnolo Buonarroti*, a été imprimé par Tarsia dans l'oraison funèbre de Michel-Ange citée plus haut (Florencia, 1564) (avec une faute d'impression dans le nom de l'auteur, Cennini au lieu de Cellini, erreur répétée par Milanesi dans l'édition citée plus bas, p. 229-233). * [Titre du ms. original: « *Disputa infra la Scultura e la Pittura avendo il nostro luogoseniore, dato ci a sua eccellenza illustrissimo, presso la parte del pittori e nel mirabile essequio del gran Michelagnolo di propria potenza posta la pittura a mano destra e la scultura a sinistra*. Cf. P. CALAMANDREI, «Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini», *Atti del Congresso Intern. per il IV centenario della prima edizione delle «Vite» di Vasari* (Florencia, 1952), p. 207 sq. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, I (Milan-Naples, 1971), p. 594-599 (texte annoté de la *Disputa*) et 600-611 (sonnets sur la *Disputa* dirigés contre A.F. Grazzini), p. 1077-1078.] Les éditions postérieures (Milan, 1811, *Classici Italiani* de Carpani, Venise 1828, Milan 1852) sont toutes dépassées par l'excellente édition complète des traités techniques de Cellini, faite sur les manuscrits originaux par Carlo Milanesi, *I trattati dell'Orficeria e della Scultura* (Florencia, Le Monnier, 1857). Outre une introduction approfondie et un remarquable glossaire, elle contient les brefs essais *Sopra l'arte del Disegno, Della architettura*, celui sur le *Paragone* (voir plus haut), un fragment: *Del modo d'imparare l'arte del disegno*, ainsi que des *ricordi*, des lettres, et les poésies de Cellini, en partie extrêmement curieuses. * [P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, II (Milan-Naples, 1973), p. 1929-1940.] Ces traités se trouvent aussi dans l'édition populaire de John Rusconi et Valeri (Rome, 1901) (v. plus haut). *Il manuscritto dell'orficeria e della scultura secondo il Codice Marciano*, texte établi par L. De-Masi (E. Sarasin), Milan, 1927 (ce texte suit celui de l'édition de C. Milanesi). J. B. Cellini, *Trattati e discorsi, in Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*. Textes établis par Carlo Cordié (Milan-Naples, 1960). * [Éditions récentes des *Trattati* - B. C., *La vita, i trattati, i discorsi*, introd. et annotation de P. SCARFELLINI

398

toujours aussi riche d'ouvertures et de suggestions, justement parce qu'il naissait d'un rapport viscéral avec le *Seicento* lombard et sa tradition critique²². Ce n'est pas un hasard si les noms qui ressortent, même dans les questions posées, sont ceux des chercheurs majeurs, car la reconnaissance de la complexité des processus historiques et culturels dans les études d'histoire de l'art est en train de céder la place à une improvisation croissante.

Elizabeth Cropper. Je ne vois pas de division significative entre la « littérature artistique » et le type des « textes plus littéraires ». Chaque texte doit être relu avec le regard convenable pour son genre et ses objectifs. Schlosser était plutôt humble à ce propos, et il s'attendait à ce que son travail soit augmenté (fig. 14-17). Il pensait que l'histoire de l'art, alors dans sa genèse, avait besoin d'être élevée au rang de science historique, et cela demandait de lire Vasari avec la même attention que Francesco Guicciardini. Il définissait son matériel comme « les témoignages littéraires au sens que leur donne l'ensemble de la discipline historique, ceux qui discutent de l'art d'une façon consciemment théorique sous son aspect historique, esthétique ou technique »²³. Cependant, selon Schlosser, après l'identification des textes, leur interprétation heuristique, critique et herméneutique devait suivre²⁴. De telles analyses ont été très peu mises en œuvre ces dernières années, excepté pour les études sur Vasari. Dans l'ouvrage de Schlosser, nous ne pouvons pas trouver le Tasse, mais nous y voyons cité Alessandro Tassoni, et certainement le poète Giambattista Marino, qui écrivait à propos d'œuvres authentiques et imaginaires. Schlosser n'excluait pas les autres textes parce qu'ils étaient trop littéraires, mais à cause de restrictions de temps et d'espace. Je pense que le faux problème auquel vous faites allusion est dû à une lointaine réminiscence de l'idée de *Kunstwissenschaft*, en opposition avec la *Kunstgeschichte*. Ernst Gombrich, par exemple, écrivait que « par la littérature artistique nous entendons, d'une part les anciens corpus sur l'art [...] et la philosophie avant l'évolution du *Kunstwissenschaft* comme discipline indépendante; et d'autre part, la littérature artistique plus récente pour autant qu'elle ne revendique pas un statut savant ou scientifique »²⁵. Cela revient à ne pas comprendre la valeur des sources dans leurs réelles complexité et épaisseur.

Le discours sur la littérature artistique n'est absolument pas exclusivement italien ou italo-français, pas plus qu'il ne peut être défini nationalement. Fernando Marias et Agustín Bustamante, par exemple, ont changé la direction des études sur le Greco avec leur publication des apostilles à l'édition de Vitruve de 1556 par Daniele Barbaro, mises au jour par leur recherche sur la réception de Vitruve aux xv^e et xvii^e siècles en Castille²⁶. De nouveau, le globalisme de Schlosser aurait incorporé un large éventail de textes, par exemple des écrits sur l'art chinois ou japonais, qui pour la plupart sont aujourd'hui exploités pour la première fois par de jeunes chercheurs avec une très grande sophistication linguistique et habileté littéraire. L'ancien formalisme n'aurait pas requis cela. Dans les discussions sur l'art du xx^e siècle aux États-Unis, pour donner un nouvel exemple, il est impossible de méconnaître les écrits, entre autres, de Clement Greenberg et Harold Rosenberg – pour ne pas mentionner les textes produits par les artistes eux-mêmes – faisant ainsi de Rauschenberg, Johns ou Warhol les nouveaux Rubens, Poussin ou Cellini²⁷.

Perspective. À votre avis, est-il légitime, possible, de traduire des textes anciens concernant l'art? Quel est l'apport des traductions pour l'étude et la compréhension de ces textes?

Elizabeth Cropper. Les traductions font partie de la vie culturelle artistique. Poussin lisait Ovide en traduction ; la plupart des théories artistiques générées à Florence au xvi^e siècle furent stimulées par la traduction d'anciens textes philosophiques en langue vernaculaire, tels que *l'Éthique...* d'Aristote. La publication de la traduction par Lodovico Castelvetro de la *Poétique* d'Aristote en 1570 a complètement changé la nature de la représentation par la peinture elle-même et notamment de ce que l'on appelait alors les affects. Parfois, la traduction procure la seule voie pour comprendre un texte, parce que les mots peuvent être faussement familiers à quelqu'un dans sa langue maternelle, alors qu'en fait ils ont perdu leur sens : le problème ici ne se limite pas à la littérature artistique mais concerne tous les textes. Et les traductions doivent être bonnes. Il demeure surprenant, voire choquant à mes yeux qu'il n'y ait pas de bonne traduction anglaise de Vasari.

Jan Blanc. Si la traduction est évidemment une trahison, c'est une saine trahison. Un ouvrage comme le *Vocabulaire européen des philosophies*, dirigé par Barbara Cassin, l'a montré²⁸ : en réfléchissant sur les équivalents linguistiques de concepts-clés, nous mettons au jour des traditions théoriques, des pesanteurs historiques, des contraintes sociales et littéraires ; mais nous nous forçons aussi, si j'ose dire, à « creuser la réalité » à partir des mots. Si un peintre comme Samuel Van Hoogstraten utilise le terme (intraduisible) de *houding* – et non d'*harmonie*, également à sa disposition – pour décrire la *Ronde de nuit*, c'est parce qu'il lui semble plus adapté : tenter de le comprendre, de le traduire, malgré tout, permet à rebours de mieux comprendre l'art de Rembrandt. À côté du *Dictionnaire des intraduisibles*, il serait à souhaiter que, dans un avenir proche, nous puissions, par exemple, travailler à l'édition d'une étude ambitieuse sur le jargon de métier des peintres...

Ulrich Pfisterer. Vu que chaque lecture d'un texte représente en principe une forme de traduction subjective et interprétative, il me semble que l'on ne peut rien dire contre la traduction de textes littéraires. Au contraire, la traduction peut clarifier non seulement les problèmes de l'histoire des notions, mais aussi certaines structures de la formulation et de la pensée d'une langue étrangère qui peuvent influencer la perception. À cet égard, une étude systématique des traductions historiques serait intéressante (de nombreux textes anciens et contemporains au sujet de l'art sont par exemple traduits en allemand au xviii^e siècle comme Willem Goeree, Franciscus Junius [fig. 18-20], Jean-Baptiste Dubos, William Hogarth²⁹).



18. Junius, *The Painting of the Ancients*, Londres, 1638.

19. Junius, *De Pictura Veterum*, Rotterdam, 1694, éd. lat, frontispice.

20. Junius, *Von der Mahlerey der Alten*, Breslau, 1770, éd. all.

Barbara Agosti. Le thème des traductions est comme toujours très délicat à manier. Il est clair que, pour autant que le traducteur puisse être sensible et expérimenté, les limites demeurent. C'est une banalité absolue mais il est cependant vrai que les Vies de Vasari ou les passages sur l'art et les artistes dans le Courtisan de Baldassare Castiglione, pour donner un exemple parmi les multiples possibles, sont aussi des pages illustres de l'histoire de la langue italienne, et donc, inévitablement, il y a une densité des valeurs critiques du lexique qui est perdue dans la traduction. Il peut bien entendu y avoir une certaine utilité instrumentale des traductions de sources, mais je pense que les potentialités historico-critiques des textes traduits ne peuvent qu'être appréciées de manière réductrice.

Perspective. Vous avez évoqué à plusieurs reprises des publications en ligne. Plusieurs sites en effet en présentent, sous différentes formes (ouvrages anciens reproduits en mode image, textes en document pdf ou en édition électronique). Quels sont à votre avis les apports de l'informatique et des publications électroniques pour l'édition de textes anciens et pour leur étude? Peuvent-ils modifier notre lecture des textes, les enjeux de la recherche?

Ulrich Pfisterer. L'avenir des éditions de sources ne se trouve à mon avis plus que dans les publications internet. Je dirais même qu'il ne doit plus y avoir de subventions à la promotion de la recherche pour les frais d'impression des éditions de sources. Les avantages d'internet sont évidents: les textes sont en tout lieu disponibles pour la lecture; ils peuvent être examinés, interrogés selon de multiples critères, du mot-clé encodé (un nom propre par exemple) à la recherche par chaîne de caractères qui permet de faire des recherches sur le vocabulaire descriptif, critique et esthétique; par un document pdf, on peut combiner le texte en édition électronique et les reproductions en mode image; les liens hypertextes avec d'autres sources et illustrations peuvent être fournis et offrir ainsi une « mise en situation » critique et visuelle du texte, etc. Et celui qui ne veut pas lire un long texte sur un écran peut facilement l'imprimer ou se faire livrer en version imprimée³⁰.

Un danger inhérent à cette procédure pourrait être que les textes seraient probablement encore plus rarement lus en entier, et seulement cités par les passages qui contiennent le critère de recherche. Ce déficit pourrait cependant être plus que compensé par le fait qu'à l'avenir, grâce à la publication internet des sources à une grande ampleur, les interactions complexes des catégories de texte liées à l'art les plus diverses seront amenées à être réellement prises en compte.

21. Vasari, résultat « Fra Bartolomeo » dans l'index électronique des Vite sur le site biblio.cribecu.sn.it/vasari/.



Barbara Agosti. Je crois que les diverses typologies d'éditions électroniques de textes sont une ressource extraordinaire, mais utile et efficace uniquement pour qui possède déjà le bagage culturel nécessaire pour les utiliser correctement. Dans le cas contraire – et ici je pense surtout aux étudiants et aux chercheurs les plus jeunes – l'extrême rapidité avec laquelle peuvent se faire les recherches de termes et de noms dans le corps même des textes peut avoir un effet boomerang. Malheureusement, la tendance à ne pas lire en entier les sources s'est déjà répandue,

et encore plus celle de raisonner sur des aspects cruciaux tels que leur histoire éditoriale ancienne et moderne, ce qui induit souvent une dangereuse superficialité et une certaine approximation dans le travail analytique et interprétatif.

C'est un peu un problème analogue à celui de l'appareil critique : ce n'est certes pas une règle absolue, mais je dirais cependant que les index et les tables de concordances faites « à la main » demeurent des instruments bien plus intelligents et fiables que les prétendus univers extensifs et infaillibles des dépouillements informatiques. Je mentionnerai un cas exemplaire : l'enregistrement du terme « *maniera* » dans les index des *Vite* de Vasari d'après l'édition Bettarini-Barocchi, dirigée par Paola Barocchi elle-même³¹, et plus généralement toute la conception des volumes de ces index de Vasari qui, bien plus que de simples index, constituent une très précieuse clé d'accès à la compréhension de l'œuvre (fig. 21). Un usage non convenablement conscient ni critique de la technologie informatique dans ce champ d'étude risque en fait de favoriser un processus visant simplement à l'accumulation de données. Les éditions de sources en ligne sont utiles davantage comme point de départ que comme objectif du travail et de la recherche sur les textes.

Elizabeth Cropper. Le récent accroissement de l'intérêt pour les publications de textes électroniques est certainement un signe très positif, qui, par certains aspects, reflète le développement de l'acceptation des publications électroniques en général³².

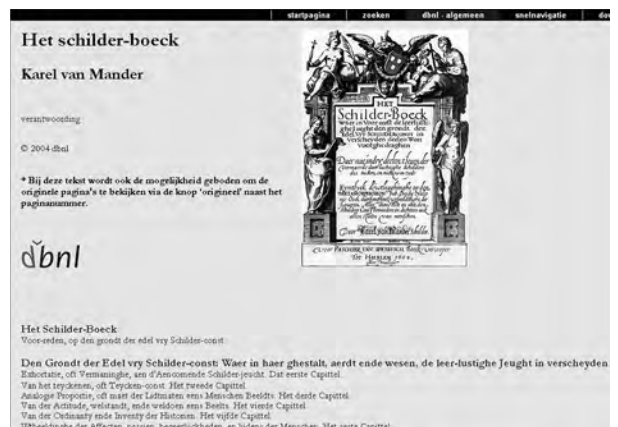
Comme pour la traduction, tout dépend de la qualité du travail. Malheureusement, en histoire de l'art, les critères pour de telles publications demeurent très variés, et même quand l'édition est réalisée à un très haut niveau scientifique, il y a souvent une certaine résistance dans le milieu académique pour reconnaître les publications électroniques à part égale avec les publications imprimées.

Rechercher électroniquement peut être aussi réducteur que de consulter un texte uniquement à travers l'index. Les publications en ligne ne doivent pas se transformer en versions anastatiques du *xx*^e siècle, car ce médium offre beaucoup plus de possibilités, en particulier à travers les annotations, les mots-clés (indiqués avec le Text Encoding Initiative [TEI], par exemple), les intégrations de liens vers d'autres textes ou images, et bien plus encore. Tout ce travail demande la même recherche philologique et historique que pour les meilleures éditions imprimées, et a un coût important.

La publication électronique permettra d'économiser les ressources naturelles dans un souci de développement durable, mais elle créera une demande plus complexe envers les éditeurs et suscitera une exigence scientifique plus élevée en fonction des ressources intellectuelles offertes. Les historiens de l'art devront enfin apprendre à travailler en équipe, de façon nouvelle.

Aussi, je continue de croire en l'importance du livre dans l'économie de la lecture, dans la constante accessibilité et la lisibilité pure. Pour le *Malvasia Project* à la National Gallery of Art, nous prévoyons par exemple de publier une série de volumes imprimés par une équipe de chercheurs, avec des textes mis en ligne *a posteriori*.

22. Page d'accès à Karel van Mander, *Het schilder-boeck*, sur le site www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/.



Jan Blanc. Plutôt que d'insister, comme il est de coutume, sur les avantages incontestables de ces publications électroniques, je pointerai davantage les difficultés qu'elles posent, notamment en termes de méthodes. Un site comme la Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse letteren (www.dbnl.org; fig. 22) constitue assurément, pour un historien de l'art néerlandais ou un spécialiste de la théorie de l'art, une ressource tout à fait exceptionnelle, en facilitant l'accès aux textes anciens, souvent rares, mais aussi en offrant des possibilités presque infinies de recherches intertextuelles.

Mais l'étude statistique des textes théoriques pose des problèmes analogues à celle des textes littéraires, laquelle commence à être remise en cause, aujourd'hui, après avoir été très en vogue, il y a encore une dizaine d'années, avec les progrès de l'informatisation et de l'automatisation des procédures de numérisation. Elle refabrique en effet, de façon quelque peu pernicieuse, l'illusion positiviste d'une forme d'accès objective au texte, alors que nous savons bien que des chiffres et des occurrences ne prennent sens qu'à travers l'exercice périlleux de l'interprétation. Si, pour reprendre un exemple déjà évoqué, le mot *bellezza* apparaît 491 fois dans les *Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori* de Vasari, cela signifie-t-il pour autant que cette notion joue un rôle majeur et prédominant dans la théorie artistique de Vasari? Je n'en suis pas absolument certain. La question de la banalité du terme, de sa facilité d'usage et de compréhension, pour le locuteur comme pour le lecteur, et de ses frontières terminologiques volontiers incertaines, qui lui permettent de fonctionner souvent comme un mot-valise, un *analogon* pour d'autres concepts, plus rares ou plus complexes – *grazia*, *vaghezza*, *leggiadria* – doit aussi être prise en compte dans une étude statistique. À l'inverse, si le nom de Rubens n'apparaît jamais dans le corps du texte du *De Pictura Veterum* de Franciscus Junius, il n'est pas impossible, comme l'a suggéré à plusieurs reprises Colette Nativel, que le peintre flamand ait été la principale référence contemporaine implicite de l'ouvrage de l'érudit hollandais. Il faut enfin rappeler que ce qui est de l'ordre de l'évidence n'a pas nécessairement besoin d'être formulé; le découpage strictement quantitatif d'un texte ne saura jamais rendre compte de ce qui constitue souvent l'essentiel du travail des historiens de l'art: débusquer les allusions, rendre compte du sous-texte, des analyses, révéler les connotations de tel ou tel terme, etc.

J'ajouterai, au risque de paraître vieux jeu, que le mode de consultation des textes électroniques peut apparaître problématique en ce qu'il encourage encore la lecture transversale pointée par Barocchi et Previtali, et qui vient d'être rappelée par Elizabeth Cropper. Je ne condamne pas, par principe, la lecture en diagonale, que nous pratiquons tous afin de gagner du temps et de trouver les informations qui nous intéressent. L'usage des index, des tables des matières et des notes marginales, dans les textes de l'époque moderne, semble d'ailleurs souligner que les lecteurs anciens appréciaient également cette lecture discontinue. Mais je crois qu'elle peut également poser problème, dès lors qu'elle devient systématique, transformant de véritables discours articulés et construits sur des argumentaires parfois très subtils, où les contradictions ou les amphibologies sont souvent recherchées pour être dépassées de façon dialectique, en de simples textes où ces nuances rhétoriques disparaissent au profit d'une comptabilité des concepts et des notions. Cette remarque vaut surtout pour les *topoi*, omniprésents dans la théorie de l'art jusque chez Delacroix, mais dont la signification ne peut

être que tirée du contexte d'énonciation dans lequel ils sont inscrits. Pouvoir ouvrir un livre devant soi en soulevant la poussière accumulée au fil des années – l'indice, souvent indubitable, d'une voie qui n'a pas encore été frayée –, saisir une pensée dans sa continuité et son déroulement, se perdre parfois dans ses méandres et trouver finalement ce que l'on n'a pas cherché : voilà des plaisirs dont j'ai peur que les précieuses éditions électroniques des textes théoriques nous privent à terme, si nous renonçons à leur publication en bonne et due forme, si j'ose m'exprimer ainsi... S'il est vrai que les pressions économiques encouragent aussi les auteurs à privilégier les voies de la publication électronique, sous la forme du DVD ou du site internet, l'idéal serait, je le crois, de pouvoir continuer à concilier le papier et le numérique, dont les usages, on le voit, se complètent plus qu'ils ne s'opposent.

Perspective. *Dans cette relative abondance d'éditions avec commentaires, dans le phénomène de la traduction, ne pensez-vous pas que le statut de ces textes anciens change, que de documents ils deviennent un élément structurant de notre discours, de notre analyse, préconditionnant notre regard sur les œuvres, notre examen de la période considérée ?*

Barbara Agosti. Je crois bien entendu que l'analyse des deux types de sources – les documents figuratifs et les textes – devrait procéder en parallèle, se respectant et se complétant réciproquement, tenant cependant à l'esprit que l'évidence première, celle à partir de laquelle doit être soumise la somme des travaux de reconstitution et d'interprétation, reste les œuvres. On voudrait pouvoir donner comme allant de soi que l'on arrive aux sources, ainsi qu'aux documents, à travers le bon filtre critique et l'instrument historiographique pertinent.

Jan Blanc. Ce problème est le syndrome du « guide de lecture » que j'évoquais au début de cette discussion. Les textes dont nous parlons ne fournissent qu'une vérité relative sur les œuvres. Ils sont produits par des auteurs – des artistes, des amateurs ou des connaisseurs – qui cherchent souvent à faire valoir une position dans un champ – théorique, social, commercial, institutionnel, etc. Les étudier sans prendre en compte ces stratégies constitutives revient à confondre des démonstrations avec des constats, des points de vue avec des leçons. Par ailleurs, ces discours n'ont de sens que si nous les confrontons de façon dialectique aux pratiques artistiques. L'exemple est connu : en critiquant le manque de fidélité à l'histoire des *Aveugles de Jéricho* de Poussin (Paris, Musée du Louvre) dans la conférence qui leur a été consacrée, le 3 décembre 1667, par Sébastien Bourdon, Philippe de Champaigne renvoie à sa propre version du thème (San Diego, Timken Museum of Art). En laissant *a priori* le discours de Champaigne structurer notre propre vision de la réception de Poussin dans la France de la seconde moitié du xvii^e siècle, nous prenons le risque de prendre pour une attaque violente ce qui est aussi (et peut-être d'abord) un plaidoyer *pro domo*.

Ulrich Pfisterer. Normalement, les textes doivent absolument devenir un « élément structurant de notre discours, de notre analyse ». Ce qui ne peut bien réussir que lorsque les textes contemporains de la période étudiée sont élaborés scientifiquement avec l'appareil critique le plus développé, de sorte que l'importance et le contexte de chaque élément particulier deviennent clairs. En outre, il convient de ne pas ignorer la différence fondamentale entre les supports textuels et les

supports visuels (ou *Bildmedien*, qui comprennent donc également l'architecture) : les deux supports ne peuvent s'approcher que séparément et l'un par rapport à l'autre, les deux livrant toujours des intentions et des aspects autonomes. Ainsi, les textes anciens ne représentent pas une menace pour notre regard sur l'art, mais étendent le spectre de perception et donnent en même temps l'option de la démarche historico-critique qui en sera proposée. Les travaux de Baxandall et de Louis Marin³³ peuvent par exemple marquer l'amplitude du spectre des méthodologies que l'on peut mettre en place pour utiliser la littérature artistique afin de comprendre une période.

Le danger n'est donc pas « l'abondance d'éditions », mais au contraire l'absolutisme d'un choix limité de textes prétendus « principaux ». Un des meilleurs exemples est constitué par l'inflation actuelle des citations et éditions du *De pictura/Della pittura* d'Alberti (ou bien ses traductions), qui bloquent fréquemment toute vue alternative sur le *Quattrocento*.

Elizabeth Cropper. Les textes n'ont jamais constitué des documents au sens de témoignages « impersonnels », dont d'ailleurs Schlosser les distinguait. Aujourd'hui, même ces inventaires et inscriptions qu'il a placés du côté « objectif » seraient susceptibles d'interprétation, à travers l'exploitation des données et l'analyse linguistique. La séparation entre les soi-disant « documents » (ou le « fait ») et le texte est exactement ce que Previtali cherchait à empêcher quand il critiquait la nouvelle publication de textes anciens sans y ajouter des commentaires. Oui, ces sources structurent notre discours, mais elles ont aussi souvent structuré le discours des artistes eux-mêmes.

Baxandall montrait une nouvelle manière de travailler avec le langage des mots et des images pris ensemble comme traces des relations sociales et de l'expérience. Et par-dessus tout, il les lisait pour leur relation à l'expérience, pour leur capacité à nous aider à lire les peintures comme des souvenirs de l'activité visuelle. De même que les peintures peuvent aider à donner un sens aux mots épuisés, la traduction est déjà un autre moyen de faire revivre ces mots perdus.

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

1. Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienne, 1924; trad. ital. : *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Florence, 1932 [rééd., Otto Kurz éd., Florence, 1956]; trad. esp. : *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna de arte*, Madrid, Antonio Bonet Correa éd., 1976; trad. fr. : *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, André Chastel éd., Paris, 1984; il n'existe aucune traduction anglaise à ce jour.

2. Giovanni Pietro Cavazzoni-Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologne, 1739, 2 vol.

3. Antonio Masini, *Bologna perlustrata, ove si parla delle chiese, dei santi, degli uomini illustri, degli artisti tanto cittadini quanto forestieri che operarono in Bologna*, Bologne, 1650 [1666, 1690].

4. Carlo Cesare Malvasia, *Le Pitture di Bologna che rendono il passeggero disingannato ed istruito*, Bologne, 1686 [1706, 1732, 1755, 1766, 1776].

5. Ercole Corazzi, *Oratio habita in funere equitis Caroli Cignani*, Forlì, 1720.

6. Carlo Cesare Malvasia, *Lettere a Monsignor Albergati in ragguaglio d'una pittura fatta ultimamente da G. A. Sirani*, Bologne, 1652.

7. Michael Baxandall, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the*

- discovery of pictorial composition, 1350-1450, Oxford, 1971 ; trad. fr. : *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, 1989. Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford, 1972 [1988] ; trad. fr. : *L'œil du quattrocento, l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1985.
8. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, (*Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte della Università di Genova*, 4), 1968 [reprint de 1672].
9. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Evelina Borea éd., Turin, 1976.
10. Sur le *Pictorial Turn*, voir William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994, et l'article de James D. Herbert, « Masterdisciplinarity and the 'pictorial turn.' - art history », dans *The Art Bulletin*, 1995, LXXVII, p. 537-540.
11. Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture, lettres au flâneur*, Louis Dimier éd., Paris, 1909 ; Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture*, Jean-François Baillon éd., Paris, 1991 [d'après l'édition de Louis Dimier].
12. Joshua Reynolds, *Discourses on art*, Robert R. Wark éd., San Marino, 1959 [New-Haven/Londres, 1975].
13. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Rosanna Bettarini, Paola Barocchi éd., Florence, 1966-1987, 6 vol. [d'après les éditions de 1550 et 1568].
14. John Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, 30-31), New Haven/Londres, 2003.
15. Vincent van Gogh, *Lettere a un amico pittore*, Maria Mimita Lamberti, Sergio Caredda éd., Milan, 2006.
16. Voir par exemple Matthias Winner éd., *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim, 1992 et les travaux de Paul Barolsky : « Vasari and the historical imagination », dans *Word & image*, 1999, 15, p. 286-291 ; « The theology of Vasari », dans *Source*, 2000, 19/3, p. 1-6 ; « What are we reading when we read Vasari? », dans *Source*, 2002, 22/1, p. 33-35 ; « Fear of fiction: the fun of reading Vasari », dans Anne B. Barriault éd., *Reading Vasari*, Londres, 2005, p. 31-35.
17. Ezio Raimondi, *Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, Florence, 1995 ; Marc Fumaroli, *L'école du silence le sentiment des images au xvii^e siècle*, Paris, 1998.
18. Sur cette question de la lisibilité des conférences, « corrigée » par de multiples réécritures, à la fin du xvii^e et au début du xviii^e siècle, voir Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel éd., *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 2007, vol. 1, p. 41-50.
19. Ann Moss, *Printed commonplace-books and the structuring of Renaissance thought*, Londres, 1996, [trad. fr. *Les recueils des lieux communs, méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, Genève, 2002].
20. Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, 1996 [éd. orig., *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1965].
21. Giovan Paolo Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio, *Rabisch*, Dante Isella éd., Turin, 1993 [éd. orig., Milan, 1589].
22. Mina Gregori, « I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni », dans *Paragone/Arte*, 1950, 1-9, p. 7-20.
23. Julius von Schlosser, 1984, *op. cit.* n.1, p. 33.
24. Julius von Schlosser, 1984, *op. cit.* n.1, p. 34.
25. Ernst Gombrich, « Kunstliteratur », dans *Atlantisbuch der Kunst: eine Enzyklopädie der bildenden Künste*, Zurich, 1952, p. 665-679 ; trad. angl. : par Max Marmor sur le site www.gombrich.co.uk : « *By the literature of art we mean, on the one hand, the older body of writings on art, that is, technical textbooks for artists, handbooks and guidebooks for connoisseurs, biographies of artists and the philosophy of art prior to the evolution of the scholarly and scientific study of art [Kunstwissenschaft] as an independent discipline; and, on the other hand, more recent art literature insofar as it makes no claim to scholarly or scientific status* ».
26. Fernando Marias, Agustín Bustamante, « Le Greco et sa théorie de l'architecture », dans *Revue de l'Art*, 1979, 46, p. 31-39 ; Fernando Marias, Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco Titelzusatz: comentarios a un texto inédito*, Madrid, 1981 ; Fernando Marias, Agustín Bustamante, « La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620 », dans *Studies in the history of art*, 1984, 13, p. 101-112 ; Agustín Bustamante, Fernando Marias, « La révolution classique: de Vitruve à l'Escorial », dans *Revue de l'art*, 1985, 70, p. 29-40 ; Fernando Marias, Agustín Bustamante, « Trattatistica teorica a Vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento », dans Jean Guillaume éd., *Les Traités d'architecture de la Renaissance, (De architectura, 3)*, Paris, 1988, p. 307-315.
27. Harold Rosenberg, *The anxious object: art today and its audience*, Londres, 1965 ; Clement Greenberg, *The collected essays and criticism*, John O'Brian éd., Chicago, 1986 ; Leo Steinberg, *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*, New York, 1972 ; Michael Fried, *Art and*

Objecthood: essays and reviews, Chicago, 1998; Jasper Johns, *Writings, sketch book notes, interviews*, Kirk Varnedoe éd., New York, 1996. Pour un exemple d'entretien avec des artistes contemporains, voir David Sylvester, *Interviews with American artists*, New Haven/Londres, 2001 et pour les écrits des artistes sur eux-mêmes, voir le cas exemplaire d'Andy Warhol: Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, Pat Hackett éd., New York, 1989; Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol: from A to B and back again*, Londres, 1975.

28. Barbara Cassin éd., *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*, Paris, 2004.

29. Willem Goeree, *Anweisung zu der Mahlerkunst*, Leipzig, 1677 [réed. 1678, 1723, 1724, 1744, 1745, 1750, 1756; éd. orig., *Inleyding tot de praktijk der algemeene schilderconst*, Amsterdam, Daniel van der Dalen, 1697]; Franciscus Junius, *Von der Mahlerey der Alten*, Breslau, 1770 [éd. orig., *De Pictura Veterum*, Amsterdam, 1637]; Jean-Baptiste Dubos, *Kritische Betrachtungen über Poesie und Mahlerey*, Copenhague 1760 [éd. orig., *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719]; William Hogarth, *Zergliederung der Schönheit...*, Londres, 1754 [éd. orig., *The Analysis of Beauty*, 1753].

30. Voir par exemple les possibilités de FONTES.

E-Quellen und Dokumente zur Kunst/Sources and documents for the history of art, 1350-1750 (archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/portal/fontes/).

31. *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, vol. III, *Testo*, texte de Giorgio Vasari, Paola Barocchi éd., Florence, S.P.E.S., 1997, p. 568-573.

32. Aux États-Unis, l'exemple le plus remarquable de l'exploitation de l'édition des textes électroniques que je connaisse dans le domaine de la littérature ancienne est la Perseus Digital Library, qui est d'une grande valeur pour les chercheurs dans de nombreuses disciplines (www.perseus.tufts.edu). La PDL a été soutenue par la section Digital Libraries Initiative de la National Science Foundation, et par de nombreuses autres institutions, notamment le National Endowment for the Humanities et la fondation Andrew Mellon. Pour plus d'informations sur le large soutien de la NSF aux humanités électroniques, voir la lettre de la DLI (www.dli2.nsf.gov). Dans le domaine de l'histoire de l'art, la Perseus Digital Library reste sans équivalent.

33. Michael Baxandall, *The Limewood sculptors of Renaissance Germany*, New Haven/Londres, 1980. En plus des ouvrages précédemment cités de Baxandall, voir Louis Marin: *Études sémiologiques, écritures, peintures*, Paris, 1972; *Détruire la Peinture*, Paris, 1977; *Le Portrait du Roi*, Paris, 1981.