

Musées et recherche en histoire de l'art en Grande-Bretagne : le cas de la Renaissance

Points de vue de Donal Cooper, Charles Hope et Luke Syson, avec Philippe Sénéchal

Philippe Sénéchal, Charles Hope, Donal Cooper et Luke Syson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3804>

DOI : [10.4000/perspective.3804](https://doi.org/10.4000/perspective.3804)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2007

Pagination : 243-250

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Philippe Sénéchal, Charles Hope, Donal Cooper et Luke Syson, « Musées et recherche en histoire de l'art en Grande-Bretagne : le cas de la Renaissance », *Perspective* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3804> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3804>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Musées et recherche en histoire de l'art en Grande-Bretagne : le cas de la Renaissance

Points de vue de Donal Cooper, Charles Hope et Luke Syson, avec Philippe Sénéchal

Philippe Sénéchal, Charles Hope, Donal Cooper et Luke Syson

*Vu de ce côté-ci de la Manche, l'histoire de l'art en Grande-Bretagne donne l'impression d'être anglo-saxonne au sens où les passerelles entre musées et universités semblent beaucoup plus nombreuses, actives et fréquentées. Les musées, mais aussi les collections sont souvent historiquement liés à des lieux d'enseignement (la Christ Church Picture Gallery d'Oxford par exemple), plusieurs conservateurs ont été de grands professeurs (pensons simplement à Anthony Blunt...), de nombreux universitaires sont étroitement associés à la réalisation de grandes expositions (de Paul Binski avec *The Age of Chivalry* [Londres, Royal Academy of Arts, 1987] à Christopher Green avec *Le Douanier Rousseau* [Londres, Tate Modern, 2005-2006 / Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2006 / Washington, National Gallery of Art, 2006]). Certes, à la différence de la France, il n'est pas besoin, en Grande-Bretagne, de passer un concours national pour accéder à la profession de conservateur. Ceci permet, légalement du moins, davantage d'échanges entre universités et musées. D'ailleurs, le Courtauld Institute vient de créer un master intitulé « Curating the Art Museum ». La vitalité des recherches sur la Renaissance en Grande-Bretagne a conduit à réfléchir sur les interactions entre monde des musées et monde universitaire outre-Manche et à demander leur opinion à trois historiens de l'art britanniques de traditions et de générations différentes. Leurs réponses font en réalité apparaître un paysage contrasté, avec des pôles dominants et des difficultés persistantes. On a toujours tendance à penser que l'herbe est plus verte chez le voisin...*

Cependant, nos trois collègues soulignent le rôle dynamique de certaines institutions dans ces échanges, notamment le Research Department du Victoria and Albert Museum et la National Gallery de Londres, qui organise régulièrement des séminaires. Mais cette liste pourrait sans doute être complétée et au moins deux autres initiatives méritent d'être citées. À Leeds, le Henry Moore Institute ne se contente pas d'aborder la sculpture contemporaine : il joue un rôle actif dans l'étude de la sculpture sous toutes ses formes et à toutes les époques et accueille de

nombreux chercheurs, doctorants ou confirmés. Dans le domaine de la Renaissance, Penelope Curtis, directrice de cet institut de recherche lié à la Leeds City Art Gallery, s'est associée à Peta Motture, du Victoria and Albert Museum, pour organiser en 2004-2005 l'exposition *Depth of Field: the place of relief in the time of Donatello*, puis, en mars 2005, le colloque « *Making, selling, seeing: The production and experience of relief in the Renaissance* ». D'autre part, l'Écosse a vu naître en 1999 le *Visual Arts Research Institute Edinburgh (VARIE)*, consortium de recherche réunissant les universités d'Édimbourg, de Glasgow et de Saint Andrews, l'*Edinburgh College of Art*, les *National Galleries of Scotland* et le *National Museum of Scotland*. Parmi les collaborations récentes, évoquons l'exposition *The Age of Titian: Venetian Renaissance art from Scottish collections*, qui s'est tenue à la *Royal Scottish Academy d'Édimbourg* en 2004 et eut pour commissaires Aidan Weston-Lewis, conservateur aux *National Galleries of Scotland*, et Peter Humfrey, professeur à Saint Andrews.

Les clivages qui peuvent subsister entre « academics » et « curators » sont sans doute à mettre au compte des violents tiraillements qui ont agité l'histoire de l'art en Grande-Bretagne depuis le milieu des années 1960, avec l'émergence, dans les universités, d'une new art history dont l'audace polémique vis-à-vis d'une histoire de l'art « officielle » eut peu d'égaux. Avec le temps vinrent les nuances. Le climat est plus apaisé et le dialogue s'est parfois instauré, mais les cas de « splendide isolement » de l'un ou de l'autre camp n'ont pas disparu. Partant d'une approche plus pragmatique, les recherches sur l'histoire du goût lancées par Francis Haskell ont reçu un accueil plus favorable des conservateurs. Le terrain d'enquête – qu'il s'agisse de collections ou de musées – leur était plus familier que les débats théoriques qui agitaient les départements d'histoire de l'art des universités. Ainsi le colloque « *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe* » (1983), organisé et édité par un universitaire et un conservateur, Oliver Impey et Arthur MacGregor (Oxford, 1985), et le *Journal of the History of Collections*, tribune ouverte dès sa création aux approches les plus variées et en particulier aux analyses anthropologiques, ont montré toute l'utilité d'une telle collaboration [Ph. S.].

PHILIPPE SÉNÉCHAL. *Plusieurs universités britanniques possèdent un musée ou font partie d'un réseau de recherche incluant des musées. En prenant des exemples de programmes de recherche, d'expositions organisées à plusieurs ou de changements de situation professionnelle, pouvez-vous nous expliquer comment le monde académique et le milieu des musées collaborent ?*

Charles Hope. D'après votre question, je soupçonne que vous considérez la collaboration entre les musées et les universités en Grande-Bretagne plus développée qu'elle ne l'est en réalité. Bien entendu, un certain nombre d'universités britanniques ont d'importants musées, tels l'Ashmolean à Oxford, le Fitzwilliam à Cambridge et le Barber Institute à Birmingham. Tous ces musées ont été fondés des années, voire des siècles avant que l'histoire de l'art ne devienne une discipline universitaire. Malgré la présence de l'Ashmolean, Oxford a attendu beaucoup plus longtemps que la plupart des grandes universités britanniques avant d'établir un département d'histoire de l'art, même si quelques doctorants y avaient été acceptés dès les années 1960, pour la plupart sous la direction de Francis Haskell. Là où les musées d'université et les départements universitaires coexistent, l'étendue des projets les associant peut varier considérablement. J'ai l'impression que de telles collaborations ont plus tendance à prendre la forme d'enseignements de premier cycle par un membre de l'équipe de conservation que celle de projets de recherche ou d'exposition faisant participer universitaires, étudiants et conservateurs. Ce modèle-là semble être plus répandu aux États-Unis.

De nombreuses raisons peuvent expliquer qu'en Grande-Bretagne une telle collaboration soit relativement restreinte. D'une part, l'un des facteurs évidents est que, jusqu'à tout récemment, la plupart des musées ne participaient que de façon très limitée au montage d'expositions. De l'autre, la structure même du cursus universitaire britannique en sciences humaines, qui consiste généralement en un master focalisé sur l'enseignement suivi d'un doctorat supposant un travail de recherche autonome et menant à une thèse, peut également expliquer ce fait. Cette structure n'incite pas les étudiants à s'impliquer dans des projets de recherche collectifs, comme c'est fréquemment le cas dans les sciences exactes.

Une bonne partie des subventions des musées d'université provient de l'Arts and Humanities Research Council (AHRC). Ces fonds sont majoritairement destinés à l'entretien des collections, mais des budgets relativement restreints ont été alloués à des projets annexes, dont ceux visant à renforcer les liens entre les collections d'une part, et l'enseignement et la recherche de l'autre. Le Centre for the Study of the Domestic Interior, programme partagé entre le Royal Holloway (University of London), le Royal College of Art et le Victoria and Albert Museum, est un cas relativement isolé. L'existence d'un département au V&A consacré exclusivement à la recherche était l'une des conditions préalables à la création du programme. Grâce à une subvention conséquente de la Getty Foundation, deux conférences internationales ont pu être organisées par le Centre, suivies d'une importante et très intéressante exposition au V&A, *At Home in Renaissance Italy* (2006-2007, sous la direction de Marta Ajmar-Wollheim et Flora Dennis ; catalogue sommaire par Elisabeth Miller, Londres, 2006).

Le programme de recherche *The Material Renaissance: Costs and consumption in Italy, 1300-1650* fournit un autre exemple de projet de recherche conjointe. Un nombre important de chercheurs participant à ce programme a un lien avec une université : en réalité il est extrêmement difficile de trouver des subventions qui puissent être partagées entre musées et universités, et d'envisager une solution pour l'avenir.

Donal Cooper. En effet, les départements d'histoire de l'art au sein des universités britanniques sont de plus en plus portés à collaborer avec le milieu des musées et des galeries. Certaines universités, comme celle de Birmingham, historiquement liée au Barber Institute, ont, pour des raisons diverses, leurs propres collections d'art. D'autres collaborent activement avec des galeries et des musées de leur région, comme le fait l'Université de Warwick avec les galeries de Compton Verney dans le Warwickshire. Dans les deux universités les plus anciennes, les départements d'histoire de l'art travaillent beaucoup plus étroitement avec les musées qui leur sont associés, le Fitzwilliam à Cambridge et l'Ashmolean à Oxford. Au Courtauld Institute of Art, le travail dans les collections de la galerie fait désormais totalement partie intégrante du programme pédagogique.

Ce phénomène est assez récent : du moins, lorsque j'étais étudiant au Courtauld dans les années 1990, le pôle pédagogique de l'institut et la galerie étaient encore relativement peu liés. D'après mon expérience, divers facteurs sont à l'origine du renforcement de tels échanges. D'une part, les universités cherchent à répondre à un souhait exprimé par les étudiants. Seule une petite minorité des étudiants en premier cycle d'histoire de l'art effectuera des recherches approfondies dans le cadre d'un

deuxième ou d'un troisième cycle. Plus nombreux sont ceux qui choisissent de faire ces études avec l'idée de travailler dans une galerie, un musée ou dans le commerce de l'art. Les postes de conservateur dans les grands musées étant très peu nombreux au regard du nombre de candidats, les étudiants cherchent à acquérir rapidement autant d'expérience que possible. Par ailleurs, la concurrence entre les universités pour le recrutement des étudiants les plus brillants s'est intensifiée. Pour ces deux raisons, les départements d'histoire de l'art voient dans ces liens avec une galerie ou un musée un moyen de se rendre plus attirants aux yeux des étudiants, surtout lorsqu'ils peuvent leur proposer d'étudier directement les objets, ou même de travailler auprès des conservateurs.

Mais je ne me bornerai pas à trouver des justifications pratiques à ces échanges, ou à en chercher les raisons dans les motivations des étudiants. Des raisons intellectuelles profondes sous-tendent un grand nombre de ces collaborations. Ainsi l'accent mis à l'heure actuelle sur l'objet matériel serait l'un des résultats de l'interdisciplinarité croissante en histoire de l'art. D'où de plus en plus d'importantes collaborations entre chercheurs, conservateurs et restaurateurs afin de reconstituer des œuvres démantelées ou fragmentaires, en particulier dans le cas des retables de la Renaissance italienne. L'influence exercée par les material culture studies sur les historiens de l'art a suscité une réévaluation des fonds impressionnants d'arts décoratifs de la Renaissance italienne conservés dans les collections britanniques, et un réinvestissement des institutions envers ceux-ci.

Luke Syson. En Grande-Bretagne (et peut-être plus particulièrement à Londres), les collaborations entre chercheurs rattachés à un musée et universitaires fonctionnent de diverses manières. Il s'agit très souvent de rencontres informelles, dans les bibliothèques ou devant les œuvres d'art. D'autres sont coordonnées à l'avance. La National Gallery, par exemple, organise des séminaires d'étude portant sur les peintures de la Renaissance et de la période baroque conservées dans ses collections, durant lesquels des représentants des deux milieux présentent leurs travaux. Ces rencontres, qui se tiennent au sein du musée, se concluent souvent par l'examen, dans les conditions idéales qu'offre le département de conservation, de la peinture dont il est question. Cet environnement, cadre de bon nombre de conversations des plus stimulantes, permet à ceux qui n'ont pas un contact quotidien avec les tableaux de considérer ceux-ci non plus seulement comme des images mais comme des objets. De même, des séminaires ont lieu régulièrement au V&A, musée pionnier dans le développement d'une nouvelle façon d'aborder les recherches d'exposition, en créant des équipes constituées de conservateurs du V&A et d'autres musées, et d'universitaires d'orientations diverses : sciences sociales, histoire de l'art, archéologie, etc. Naturellement, le fil narratif des expositions conçues de cette manière les distingue des expositions réalisées selon l'approche traditionnelle des conservateurs. Dans le même temps, les universitaires apprennent (parfois non sans difficulté) à se servir des objets comme vecteur d'une histoire à raconter.

PHILIPPE SÉNÉCHAL. *Vous-même faites partie d'un réseau commun ou êtes passé du musée à l'université (ou l'inverse). Quels ont été pour vous les avantages de tels échanges ?*

Charles Hope. Je ne peux pas répondre aisément à cette question, car j'ai passé l'ensemble de ma vie professionnelle dans les universités. Cela m'est arrivé de travailler sur des expositions, mais tout aussi souvent avec des institutions à l'étranger, tel le Prado ou le Kunsthistorisches Museum, qu'avec des musées en

Grande-Bretagne. Évidemment, l'implication des universitaires dans la préparation des expositions montées par des musées a considérablement augmenté ces dernières années, tout simplement parce qu'il y a plus d'expositions. Au début des années 1980, j'ai participé à l'organisation d'une très grande exposition, *The Genius of Venice* (1983), à la Royal Academy of Arts. À l'époque, c'était le principal lieu d'exposition à Londres, et elle n'était que très peu concurrencée par les musées. Comme elle n'avait pas d'équipe de conservation, toutes les expositions étaient montées soit en collaboration avec des institutions étrangères, soit par des petits groupes d'historiens de l'art, dont beaucoup d'universitaires. Il me semble qu'il était plutôt exceptionnel de voir participer un conservateur de musée à l'organisation des expositions de la Royal Academy, même s'il y en a eu un parmi les organisateurs de *The Genius of Venice*.

L'augmentation du nombre d'expositions dans les musées britanniques a donc créé davantage d'occasions pour les universitaires et les conservateurs de travailler côte à côte. Je ne pense pas que les deux groupes apportent à ce genre de collaboration des compétences différentes et distinctes, mais cela permet de mettre à contribution l'expertise de tous. Si l'on accepte le principe que les expositions sont censées, entre autres, contribuer à enrichir le corpus des connaissances, alors l'union de tous ces participants présente un avantage indéniable. Tout au moins, les catalogues sont mieux à même de fournir un état à peu près exhaustif du savoir à un moment donné.

Même si ces collaborations peuvent faciliter la réalisation d'expositions et en particulier de catalogues, elles tendent à renforcer une vision consensuelle des travaux érudits, au détriment du caractère personnel – et parfois plus intéressant – des recherches. En même temps, je crois qu'une tendance se développe ces dernières années parmi les historiens de l'art engagés dans l'organisation d'expositions, qu'ils soient universitaires ou issus de musées, qui les amène à se concentrer de plus en plus sur des œuvres d'art qui se prêtent, de par leur dimension réduite et leur bon état de conservation, à être exposées. Considérée de ce point de vue, l'augmentation du temps de recherche et de conception investi dans le montage d'expositions a eu un effet négatif, quelque enrichissante qu'ait pu être l'expérience pour les participants et même pour le public.

Donal Cooper. Il y a deux ans, j'ai quitté le Victoria and Albert Museum pour l'Université de Warwick. Au V&A, l'une de mes missions était de faire des recherches pour certaines des expositions prévues pour les nouvelles galeries du Moyen Âge et de la Renaissance, qui ouvriront au public en 2009. Je travaillais notamment sur des fragments architecturaux datant de la Renaissance, acquis par le musée en 1861 et provenant de l'église de Santa Chiara à Florence. Il s'agissait pour partie de l'intégration des fragments de Londres avec les vestiges de l'église restés sur place. Le travail a également soulevé de nombreuses questions concernant l'exposition de l'architecture ecclésiastique et de l'espace sacré dans le contexte du musée moderne. Depuis que je suis à Warwick, je continue à travailler sur ce projet en tant que chercheur invité du département de recherche du V&A. Par bien des aspects, ce projet est particulièrement adapté à la collaboration entre université et musée. Il exige de faire des recherches archivistiques à Florence pour rassembler la documentation originale relative à la construction de l'église et aux premières descriptions de son intérieur. Cela est plus facile à réaliser au sein d'un département d'université, où les congés sabbatiques et les vacances scolaires permettent de faire

de longs voyages de recherche en Italie. En même temps, travailler sur les collections du V&A nécessite une collaboration étroite entre les départements de conservation et de restauration, ainsi qu'avec les architectes chargés de recréer les espaces d'exposition. Il serait impossible pour un chercheur venu de l'extérieur d'initier un tel projet. La combinaison des différents savoirs – l'examen paléographique et archivistique, et l'analyse de l'objet et de sa technique – est fondamentale pour sa réussite.

Mon propre passage du monde du musée à celui de l'université est peut-être inhabituel, mais il me semble que les collaborations de ce genre deviennent de plus en plus courantes, surtout pour la réalisation d'expositions temporaires. Alors que les universitaires peuvent aider les musées à entreprendre de nouvelles recherches, ils ont, en échange, l'opportunité de voir leurs arguments prendre forme à travers l'exposition d'objets et d'œuvres d'art originaux. Avec l'évolution du catalogue d'exposition vers un ouvrage imposant et somptueusement illustré, il devient un cadre important pour la publication de recherches scientifiques. Au V&A, on a reconnu ces tendances en créant un département de recherche très engagé, qui ne fonctionne pas seulement comme point de départ pour d'importants projets de recherche et pour l'enseignement de troisième cycle, mais aussi comme département de base pour des équipes de conservateurs développant des projets d'exposition.

Luke Syson. Dans leurs recherches, les conservateurs se focalisent trop sur ce qu'ils considèrent comme étant essentiel, à savoir les questions se rapportant à la classification des objets d'art dont le musée a la responsabilité. Ils ont tendance à oublier que les musées et les galeries ont des moyens uniques pour attirer un large public en rendant palpables les liens entre les objets d'art et les cultures dont ils sont issus, et que la beauté ou le prestige d'une peinture, d'un dessin ou d'une sculpture (sans parler des arts décoratifs ou des arts appliqués) a le pouvoir de séduire les visiteurs et d'éveiller leur intérêt pour une histoire beaucoup plus vaste. Travailler en commun avec des universitaires nous rappelle qu'une approche interdisciplinaire – ou mieux, pluridisciplinaire – peut nous aider (les conservateurs) à raconter ces histoires à travers l'exposition réfléchie d'objets, ce qui n'exclut pas de contribuer aux recherches sur l'objet matériel. Nous dépassons ainsi nos préoccupations traditionnelles pour répondre aux trois questions essentielles du conservateur : pourquoi une œuvre d'art existe-t-elle ? Pourquoi a-t-elle cet aspect ? Et pourquoi existe-t-elle encore aujourd'hui ?

PHILIPPE SÉNÉCHAL. *La Grande-Bretagne a été l'une des terres d'élection du connoisseurship. Quelle est la place actuelle de l'histoire de l'art orientée sur l'objet dans ces programmes communs de recherche ? Dans quelle mesure une approche traditionnelle s'est-elle combinée avec une approche plus large (anthropologique, sociologique ou autre) de l'œuvre d'art ?*

Charles Hope. L'importance du connoisseurship dans la tradition de l'histoire de l'art britannique est une conséquence évidente du fait que les grandes collections publiques en Grande-Bretagne, contrairement à celles de beaucoup d'autres pays européens, se sont constituées au XIX^e siècle à partir de rien. Ceux qui étaient chargés de créer ces collections s'appuyaient fortement sur les compétences des connoisseurs et surtout ceux ayant une expertise particulière dans le domaine de l'art de la Renaissance italienne, qui était à la fois extrêmement prisé et relativement bien représenté sur le marché de l'art. En revanche, l'expertise dans le domaine de la peinture italienne du XVII^e siècle, beaucoup moins recherchée par les musées, n'a

connu d'essor en Grande Bretagne que beaucoup plus tard, et reste aujourd'hui encore limitée. Il n'est pas étonnant de constater qu'un lien étroit existe depuis toujours entre les activités des conservateurs de musées et celles des marchands d'art, surtout dans les salles de vente les plus importantes – où il y a un brassage continu du personnel – et particulièrement dans le domaine des dessins des maîtres anciens.

L'acquisition des savoir-faire propres au connaisseur, qui sont pourtant indispensables dans les musées et sur le marché de l'art, n'a jamais représenté qu'une petite partie de la formation britannique universitaire en histoire de l'art. Cette lacune semble inévitable, étant donné que de telles compétences se fondent avant tout sur la possibilité de voyager souvent, sur un rapport intime aux objets eux-mêmes et sur d'excellentes sources bibliographiques et photographiques. Actuellement, peu d'étudiants ont le privilège de pouvoir se familiariser directement avec un grand nombre d'œuvres, et peu de facultés sont équipées pour proposer des cours approfondis sur le *connoisseurship*. La majorité des enseignements en histoire de l'art s'adaptent au niveau de connaissance des étudiants, limité en ce qui concerne les œuvres, particulièrement celles conservées à l'étranger, et contraint par le peu d'aptitude ou d'intérêt des étudiants pour les langues étrangères. De même, le type de recherches générées dans les universités semble être de plus en plus déterminé par les sources bibliographiques accessibles sur place. Tous ces facteurs contribuent à la création d'une forme d'histoire de l'art typiquement anglophone, souvent redoutablement théorique et qui met l'accent sur des questions telles que le mécénat, la théorie de l'art ou le contexte social des œuvres d'art. Il y a encore vingt ans, l'iconographie aurait pu figurer sur cette liste, mais les systèmes d'interprétation plutôt extravagants régnant par le passé ne sont plus de mise aujourd'hui.

Puisque le type de recherches entreprises dans les musées, privilégiant l'objet, exige des ressources bien différentes de celles proposées par l'histoire de l'art telle qu'elle se pratique de plus en plus dans les universités, je ne perçois pas énormément de points communs entre les approches adoptées par les deux types d'institutions. Étant donné le système de subvention des musées et des universités, les possibilités d'une collaboration fructueuse sont assez restreintes et, si la tendance actuelle se poursuit, se raréfieront encore. En revanche, la communauté des historiens de l'art britanniques qui travaillent sur la Renaissance étant assez limitée, elle offre beaucoup d'occasions informelles de coopération et d'échange d'idées. Les séminaires d'étude sur l'art de la Renaissance organisés par la National Gallery, qui connaissent depuis quelque temps un succès grandissant, sont un exemple de ce type d'échange. Inévitablement, l'accent est mis dans ce cas sur la recherche privilégiant l'objet.

Donal Cooper. Au V&A, j'ai travaillé en tant qu'assistant et maître de conférences dans le cadre du programme de master sur les arts décoratifs et la culture de la Renaissance, basé au musée et qui bénéficiait du soutien du Royal College of Art situé à proximité. Fondé dans les années 1980, ce programme était l'un des premiers à proposer aux étudiants de deuxième et troisième cycles de travailler au sein d'un musée, leur donnant ainsi un accès privilégié aux objets et aux départements de conservation. Mais il est révélateur que ce cours ait été intitulé « History of Design » et non « Histoire de l'art » ; nous encourageons toujours les étudiants à concevoir l'objet d'une manière aussi large que possible, en termes méthodologiques, en lui appliquant une variété d'approches théoriques tirées de l'anthropologie, la

sociologie, la psychologie et les études culturelles. Ils n'y réussissaient pas toujours, mais quand ils y arrivaient, ils produisaient un travail d'une innovation remarquable.

Mais les *material culture studies* ont eu encore davantage d'impact sur les recherches menées sur les collections de musées. Le désir de rétablir le contexte physique originel de l'objet n'a pas seulement renforcé l'intérêt traditionnel porté à sa provenance ; il est également nécessaire de clarifier l'environnement matériel des objets. Prenons l'exemple de l'art ecclésiastique, domaine dans lequel je travaille : les travaux de recherche les plus passionnants des dernières années ont porté sur la restitution, à partir des sources documentaires et des objets conservés, de la profusion de textiles, de pièces d'orfèvrerie et de boiseries qui ornent, à côté des retables et des fresques, les intérieurs d'églises de la Renaissance. De manière similaire, l'exposition du V&A *At Home in Renaissance Italy* (octobre 2006 – janvier 2007) s'est inspirée de nouvelles recherches archivistiques et a mis à contribution les réserves du musée afin de recréer l'environnement visuel et matériel d'un palazzo urbain de la Renaissance.

Face à ces nouvelles approches, le *connoisseurship* doit intégrer la compréhension des matériaux et techniques pour rester pertinent. En effet, peu d'experts se revendiquent aujourd'hui connoisseurs, en partie parce que ce terme suggère la méconnaissance de ces aspects techniques. Le problème récurrent des objets de musée (contrairement aux tableaux) est que la plupart ne peuvent pas être reliés à une documentation spécifique, et la pratique du *connoisseurship* continue donc d'être fondamentale pour en établir la datation et la provenance. En outre, quand des chercheurs inventorient les réserves d'un musée comme le V&A, ils se reposent de facto sur le *connoisseurship* pour pouvoir distinguer une production authentique de la Renaissance des réinterprétations ô combien habiles commises par le XIX^e siècle.

Luke Syson. J'ai parfois l'impression que l'écart qui sépare les méthodes d'histoire de l'art utilisées dans les universités et celles des musées se creuse. Les étudiants de troisième cycle, en arrivant dans les musées, sont moins bien préparés qu'il y a vingt ans pour comprendre ce qui leur est demandé. Ils sont souvent incapables, par exemple, d'évaluer l'état d'une peinture. Et en général, ils ne sont pas formés pour réfléchir aux problèmes d'attribution, que ce soit en peinture ou dans d'autres formes d'art. Cela est cependant moins vrai s'agissant des études sur la Renaissance que pour d'autres domaines ; le Courtauld Institute, par exemple, continue d'insister pour que ses étudiants expérimentent cette sorte de travail, avant d'aborder des sujets plus larges. L'enjeu du défi qui se profile actuellement est d'associer intimement les préoccupations traditionnelles du *connoisseurship* (attribution, datation, provenance, technique et analyse stylistique de l'œuvre) et les questions suscitées par l'analyse contextuelle, pour créer un *new connoisseurship* (plutôt qu'une « new art history »). En travaillant ensemble, les historiens de l'art des deux écoles doivent maintenant démontrer que l'analyse du style et l'attribution, lorsqu'elles sont couplées à des questionnements sur, par exemple, le *gender* ou la liturgie, peuvent aider à mieux déterminer le sens global d'une œuvre d'art. Il me semble que les recherches menées actuellement en Grande-Bretagne sur l'art de la Renaissance constituent un exemple à suivre.

INDEX

Mots-clés : musée, université, recherche, pluridisciplinarité, échanges, enseignement, connoisseurship

Keywords : museum, university, research, multidisciplinary approach, exchanges, teaching, connoisseurship

Index géographique : Grande-Bretagne

Index chronologique : 1900, 2000

AUTEURS

PHILIPPE SÉNÉCHAL

Philippe Sénéchal, professeur d'histoire de l'art moderne à l'université d'Amiens, est spécialiste de la Renaissance et de la réception de l'Antique. Il fut de 1998 à 2004 le secrétaire scientifique du CIHA.

CHARLES HOPE

Charles Hope, directeur du Warburg Institute depuis 2001, est connu pour ses nombreux travaux sur la Renaissance italienne. Il a étudié plus spécialement Titien et la littérature artistique du XVI^e siècle italien et a été le commissaire de l'exposition *The Genius of Venice, 1500-1600* (Londres, 1983-1984) ; il a participé à la récente exposition *Titian* à la National Gallery (Londres, 2003).

DONAL COOPER

Donal Cooper, assistant professor à l'université de Warwick, a soutenu en 2000 une thèse au Courtauld Institute sur l'art et l'architecture des franciscains dans l'Italie médiévale. Il a travaillé au Victoria and Albert Museum et continue de participer au Medieval and Renaissance Galleries Project de ce musée.

LUKE SYSON

Luke Syson, conservateur à la National Gallery de Londres où il est en charge des peintures italiennes 1460-1500, a organisé l'exposition *Pisanello* (Londres, 2001) et écrit, avec Nicholas Mann, *The Image of the Individual: Portraits of the Renaissance* (Londres, 1998). Il prépare actuellement une exposition sur la Renaissance à Sienne.