



Agnès Callu – Roland Recht

L'Historien de l'art :  
Conversation dans l'atelier

L'Atelier contemporain  
François-Marie Deyrolle éditeur

## Sommaire

<b>9</b>	<b>AGNÈS CALLU :</b> Rêver d'une vie intellectuelle / Écrire une vie intellectuelle
----------	--

### **ENTRETIENS D'AGNÈS CALLU AVEC ROLAND RECHT :**

<b>19</b>	I. (18 janvier 2016)
<b>51</b>	II. (15 février 2016)
<b>99</b>	III. (11 avril 2016)
<b>131</b>	IV. (6 juin 2016)
<b>179</b>	V. (13 juin 2016)
<b>205</b>	VI. (20 juin 2016)
<b>245</b>	VII. (8 juillet 2016)
<b>293</b>	Notes

<b>305</b>	<i>Œuvres acquises par les musées de Strasbourg lors du directorat de Roland Recht</i>
<b>309</b>	<i>Index des noms de personnes et de lieux</i>
<b>317</b>	<i>Bibliographie sommaire de Roland Recht</i>
<b>323</b>	<i>Bio-bibliographie d'Agnès Callu</i>

## Rêver d'une vie intellectuelle / Écrire une vie intellectuelle

Ses livres avaient été lus<sup>1</sup>, je suivais ses éditoriaux engagés<sup>2</sup>, j'aimais la force d'une personnalité austère dont il était facile de comprendre qu'elle n'était que la première peau d'une générosité intellectuelle incarnée qui attendait le partage.

Sa lecture savante des textes, l'imagination presque poétique de ses intuitions esthétiques, son goût hybridé pour le Moyen Age et l'Art contemporain, créèrent l'écho sans même que je m'en aperçusse de manière consciente.

Je risquais donc une rencontre avec Roland Recht en 2013, lui demandant d'intervenir lors de mon séminaire de l'École pratique des hautes études<sup>3</sup>. Sa réponse, simple et rapide, m'étonna. Quelques minutes avant la séance où – la salle était comble et nous l'attendions tous avec la plus vive impatience – je m'inquiétais d'une place et d'un registre de paroles à trouver. L'écart était immense (je le savais) et, dans le même instant, je voulais fabriquer une « rencontre »<sup>4</sup> « d'entre soi », comme je l'avais fait pour « Le Mai 68 des historiens »<sup>5</sup>: faire oublier ma génération mais me servir d'expertises et savoirs communs dans le but d'établir un dialogue intellectuel égalitaire. Dès le premier mot, aucun forçage; immédiatement, le contact se noua et, d'emblée, l'envie commune de poursuivre l'échange fut évidente. Une première collaboration se matérialisa par une préface au livre issu du séminaire<sup>6</sup>. Une seconde nous réunit, Laurent Baridon, Professeur des Universités à Lyon II et François-René Martin, Professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-arts, pour un quadrilogue où l'admiration autant que l'empathie intellectuelle nous faisaient nous rejoindre, en confiance, dans la maison de celui que nous lisions depuis toujours<sup>7</sup>. La troisième développe sa matière au cœur de ce livre. Et il me faut un instant raconter les « Lundis à Strasbourg » de 2016. Là, selon une rythmique à deux définie, je me rendais à Strasbourg à la Maison des Sciences de l'homme où m'attendait Roland Recht. La première fois, intimidée,

j'imaginai difficilement comment entraîner l'immense historien d'art qu'il est dans les sentes d'une conversation érudite et sérieuse. Ici, surgit non pas un questionnaire, mais l'épaisseur du questionnement<sup>8</sup>. Ici, pas de langage feutré mais les problématiques, les intérêts, voire les obsessions<sup>9</sup> de l'un et de l'autre se croisent. Le lieu, calme, éclairé des seules lumières de l'homme de l'art, offrait un vis-à-vis sobre et dépouillé. Séparés par la seule barrière d'un enregistreur, suivant une trame biographique<sup>10</sup>, nous serpentons sur les « sentiers de la création »<sup>11</sup> d'un intellectuel fasciné par les enjeux et les perspectives de la monumentalité, mais pas seulement. Le lundi soir, je reprenais le train pour Paris, heureuse et agitée intérieurement par la force de nos affinités électives, de nos désaccords aussi parfois, que Roland Recht, humaniste autant qu'altruiste, m'autorisa à développer.

Ce sont ces conversations dans l'atelier que nous restituons ici. Elliptiques, directes, rieuses, impertinentes parfois, je les relis moins comme l'actrice d'un dispositif duel que dans la peau de celle qui écouta la parole première, irremplaçable et donc unique de Roland Recht<sup>12</sup>.

En note séminale à l'ouvrage et à la façon d'un plaidoyer *pro domo* en faveur d'une discipline émergente trop souvent tirée du côté du journalisme ou de sciences sociales empiriques, il importe de rappeler la place fondamentale de l'histoire orale pour enrichir l'histoire du contemporain quand elle pose au centre le témoignage, manière de *retex* (« retour d'expérience »), qui, par le biais d'un *storytelling*<sup>13</sup>, s'inscrit au carrefour de la narration, de l'événement et du langage<sup>14</sup>.

\*

Au rang des grilles d'interprétation de l'histoire du temps présent s'inscrit – fondatrice – l'histoire orale<sup>15</sup>. Outil théorique transdisciplinaire agissant en frontière avec la sociologie et l'ethnologie quand elle repose sur l'enquête de terrain, quand elle privilégie l'observation participante et quand elle admet la synchronie, elle s'affiche toutefois, singulière, par ses enjeux, par son périmètre d'investigation et par sa méthode de travail<sup>16</sup>. C'est pourquoi, afin de mesurer l'attelage que nécessairement elle compose avec l'histoire du temps présent (en confluence et croisement, toujours, avec la masse critique traditionnelle), il est fondateur, sur une rythmique ternaire: premièrement, de réfléchir à l'émergence dans les

pratiques de travail du nouveau trio objet/historien/témoin et, plus encore, d'en mesurer les problématiques et les perspectives; deuxièmement, d'entendre la fonction sociale et le capital symbolique du témoignage; troisièmement enfin, d'intégrer la signature intellectuelle d'un vecteur technique, socle d'une source qui parle et, dans un premier mouvement, s'interdit presque consubstantiellement de s'écrire<sup>17</sup>.

Pour s'extraire d'une historiographie très balisée, depuis les années 1980, à l'échelle internationale de *l'Oral History* comme à celle des questionnements français (ceux de l'Institut d'histoire du temps présent, IHTP), précisément, aux fondements, on le sait bien, il est nécessaire de définir, au départ, appelons-le ainsi, un certain « *courage* » historiographique.

De fait, au regard du positivisme français, du scientisme d'une histoire profondément classicisante car de culture latine et au point cardinal de laquelle s'érige le monument d'écriture, seul gage de foi et de preuve, l'histoire orale (celle-là même, pour dire les choses de façon lapidaire, qui renseigne, au plan psycho-historique, sur ceux qui fréquentèrent l'hier, l'avant-hier, le presque immédiat), cette histoire orale-là oblique, dès l'origine, puisque – c'est truisme que de le dire – elle accepte de sortir du cercle de travail initial pour s'installer non plus « contre » mais « en face » de son objet d'étude afin d'engager le dialogue.

Ce pas de côté – à réfléchir un instant aux *habitus* académiques fortement enracinés – est, en soi, une expérience, sinon traumatique, audacieuse pour le moins, quand elle ne recule pas devant l'étrangeté d'une « invention »; et c'est vrai, cela en compose une, et pas des moindres, lorsque l'on décide d'imaginer l'outillage d'une relation diachroniquement dialoguée pour encadrer, afin de la mieux comprendre, une question du temps présent. Effectivement, d'ordinaire, l'objet historique, placé sur la table de travail, s'analyse sous les lignes d'un texte – iconique parfois, trop rarement – examiné dans l'intimité de la sphère historiens/archives. Là, les conditions originelles sont changées: certes, l'objet demeure posé sur l'écritoire mais il est convoqué/invoqué par la parole rétrospective d'un tiers « en présence », en sorte que dès lors tout bascule. L'intermédiation, hors du fait intrinsèque qu'elle casse la courroie directe entre le sachant et sa documentation, installe le propos dans un « *u topos* », un ailleurs

intellectuel – autant sur le registre de l'événement que sur celui du discours. Et c'est ce bouleversement-là, soit l'instauration d'un trinôme de fait, secouant, voire dénonçant, les pratiques, les modes, les attentes, les aspirations et les codes universitaires qui dérange tant. Il faut y insister même si l'affaire est bien connue : la règle générique suppose le lien presque biologique du savant et de ses textes pour, en légitimité, avancer une proposition historique. Or, soudain, surgit ici l'intermédiaire – impur par essence, intrusif car originellement greffé – et les ressorts acculturés sur un temps multiséculaire sont mis en déroute.

Dire/redire cette évidence-là de façon liminaire l'installe à sa place, c'est-à-dire au premier plan. En effet, et il faut bien en mesurer les conséquences, ce schéma ternaire demeure aujourd'hui encore, sinon culturellement inédit, au moins approprié de façon fragmentée, et son acceptation fondamentale demeure difficile.

En plus d'entendre un changement chiffré : soit compter non plus jusqu'à deux dans l'espace de réflexion mais brusquement jusqu'à trois, l'historien doit, bien sûr, formuler la place assignée à chacun et, là encore, la répartition des rôles, leur verbalisation, est tendue. Au cœur, l'objet historique installé dans un présent compliqué/complexe car aux processus incomplets et inaboutis ; autour de lui, théoriquement en duo équitable, c'est-à-dire partagé dans l'harmonie et/ou en confrontation, l'historien et le témoin.

Le premier, l'historien, héritier de connaissances, expert dans leur exploitation et énonciations critiques, consolidé par l'acquisition continue de savoirs *in progress* problématise le donné ; l'autre, le témoin, matérialité humaine d'une mémoire vive en soi à questionner, s'impose *TESTIS* obligé d'un présent-passé qui ne s'écrit qu'à hauteur d'hommes.

Reconnaître cette distribution, admettre ce postulat, c'est se dépouiller volontairement de peaux successives issues de terreurs intellectuelles presque irraisonnées mais très fortement enracinées : c'est déjouer le mytique empêchement dirimant de Jean-Baptiste Duroselle qui affirme que seule la mort des témoins assainit la place historique ; c'est, en écho, redéfinir les concepts de recul et d'objectivité historiques sans les invalider au prétexte de leur inscription commune dans la contemporanéité ; c'est accepter le « handicap de l'a posteriori », jugé, un temps, insurmontable par Jean-Jacques Becker qui lui accole l'absolue caractéristique d'un discours toujours « T+1 » et, par définition, jamais « *live* » ; c'est repousser les multi-craintes, par ailleurs justifiées : de

la construction/reconstruction, de la mémorialisation fragmentée, de l'absorption d'éléments externes sur la couche de souvenirs purement individuelle, de la collectivisation d'un récit oscillant du JE vers le NOUS, en conscience ou non, sous maîtrise ou non, de l'interaction qui suscite la conformité d'un discours mémoriel à l'attente du questionnement individuel de l'historien-enquêteur, de la restitution langagière, élitiste, acclimatée, brouillonne, nerveuse, sensible, maladroite etc. Denis Peschanski, singulièrement, a pointé les dérives possibles, il y a longtemps déjà<sup>18</sup>.

Aussi bien la clarification des mises en place de chacun : objet historique et sujets au pluriel de son interprétation : l'historien et le témoin, est-elle nécessaire pour caler un dispositif analytique qui intègre la prise de parole, la mise en parole comme facteurs fondateurs<sup>19</sup>.

De fait – on m'excusera une fois encore d'énoncer des évidences – parler permet de dire tout ce qui n'est pas écrit. Cela suppose – pour faire une seconde de l'exégèse – tout ce qui ne s'écrit pas et tout ce qui n'a pas pu être écrit. Cette différenciation, d'apparence spacieuse, est cependant significative.

Le parler, on le sait bien, passe par des schèmes cognitifs, très différents de ceux de l'écrire. Parler, dire JE, instaure, sur le fond, la verbalisation d'un discours individuellement riche parce que, en épaisseur, identitaire. C'est vrai, parler fait avancer un MOI qui pense à, croit en, reproduit selon, invente en fonction de, s'engage pour, se questionne en faveur de etc. ; en un mot, parler propulse les fondations socio-culturelles d'un individu. Mais, dans le processus énonciatif, le MOI ne circule pas tout seul : il convoque les AUTRES : ceux avec lesquels il est en frottement, en conjonction, ceux tels qu'il se les imagine, ceux tels qu'il croit les voir, ceux tels qu'il suppose qu'ils le voient ; les AUTRES pour qui, par exemple, il est le suiveur d'un groupe ou *a contrario* l'initiateur d'un collectif. Enfin, dire JE inscrit le MOI dans une chronologie : celle-là propre de celui qui reparcourt sa vie devant un tiers racontant son enfance, ses vingt ans, sa maturité etc. ; celle aussi, surtout, qui répond, en miroir, à des classes d'âges solidarisées, consolidées par le facteur générationnel, dont on sait bien qu'il fait partager les valeurs, qu'il soude autour des traumatismes, qu'il invoque les figures référentes.

Et puis, mais le capital de dangerosité est extrême, l'histoire orale comblerait aussi les lacunes de périodes troublées, fracturées, clandestines par nature, peu propices à l'écriture : les renouvellements historiographiques des années

1990, cassant le mythe résistentieliste à la française, grâce à la création de corpus de témoignages « d'anciens » de Réseaux et Mouvements, en est une des manifestations balisée<sup>20</sup>. Toutefois, la prudence est de mise car (tout est connu mais s'agit-il encore de le dire pour bien s'en pénétrer) si l'histoire orale couvre le champ de l'opinion, s'affiche comme un récit d'expérience personnel, on comprend combien il ne saurait être question de l'employer à des fins informatives. Par empirisme, de façon impressionniste et à la condition de compter sur l'intravalidité offerte par la puissance du corpus et des confrontations prosopographiques, elle peut renseigner sur des faits (à vérifier par ailleurs, toujours, c'est l'évidence) mais sa fonction première est autre, j'y insiste: l'histoire orale trouve sa place dans un espace sinon à délimiter, au moins fortement caractérisé par les notions « psychiques » d'impressions sur, de ressenti pour, d'humeurs contre, de jugements autour. Pour autant, l'histoire orale renseigne parfois – et nous sommes bien là alors dans le registre de l'information – quand elle inscrit dans la lumière les seconds couteaux, les n-2, -3, -4, bref ceux qui travaillent à l'ombre, dans l'ombre, sous l'ombre des puissants, sans jamais signer en bas des pages. L'énarchisation des pratiques, la propulsion des hiérarques au premier plan – avec l'accélération administrative hypertrophiée que l'on connaît depuis le tournant des années 1970 –, rejetant dans le gris, voire le nulle part, tous les « non-premiers », rend d'évidence l'usage historien du témoignage fondamental. Avec lui s'éclaire au pluriel les processus de décision, les mouvements de mise en application qui, bien sûr, ne reviennent jamais à un seul mais sont le résultat d'actions groupées, cohérentes ou non, d'individus au travail<sup>21</sup>.

Pourtant, on ne peut s'imaginer un seul instant apprécier la valeur du témoignage qu'à la condition d'accepter, en postulat de départ, que le vecteur qui le porte n'est jamais une plateforme neutre: par essence, l'outil-socle participe fortement à la configuration finale de la source fabriquée (jamais héritée, c'est là sa marque) et, de fait, à l'exploitation qui peut en être faite.

Aussi bien, parler du témoignage « tout court » ne veut-il rien dire car selon qu'il soit écrit, oral ou audiovisuel, son usage historien diffère.

Un instant sur ces trois variantes, bien connues, est utile à poser en cascade.

Le témoignage écrit peut être direct ou indirect. Dans le premier cas, sans intermédiaire, il se lit à la manière des *Confessions* de Saint Augustin, des démarches diaristes qui consistent en la rédaction d'un journal, de mémoires

ou d'une autobiographie<sup>22</sup>. Indirect, il est la transcription postérieure (par un tiers ou l'enquêteur lui-même) de l'entretien réalisé préalablement: démarche banalisée, modélisée, on le sait, notamment, par les disciples de Bourdieu; indirect, il l'est encore, lorsque l'échange, est a posteriori mis en écriture, non plus au format d'un dialogue, alternant les locuteurs, mais à la manière d'un auto-récit produit par celui qui raconte la vie de « son témoin »: les volontaires du Mouvement ATD Quart-Monde, composant ce type d'écriture à valeur et projections mémorielles et identitaires, attestent, par leurs écrits rétrospectifs des combats et douleurs de populations sur-marginalisées, « oubliées de l'histoire » dès lors qu'installées hors des circuits de l'écriture<sup>23</sup>.

Aussi bien pour le seul témoignage écrit, un travail de génétique textuelle s'avère donc absolument nécessaire afin d'effectuer la traçabilité du document « légué »: trace du premier jet manuscrit et analyses des ratures; conditions phonétiques et/ou littéraires de la transcription; schémas de la création pure enracinée dans la militance d'une attestation personnelle<sup>24</sup>.

Ensuite, le témoignage oral. Dans un absolu intellectuel imaginaire, il s'affiche pur, apuré des scories, car, par la magie d'un appareil (certes ni neutre, ni invisible mais parfois rêvé comme tel), l'échange témoin/historien est soudain capté en direct. Ce « collage » au réel (en incise, il faut se souvenir que le philologue Ferdinand Brunot en connexion avec les industries Pathé, l'a fantasmé avant la Grande Guerre pour son Atlas linguistique de France et que Georges-Henri Rivière, en 1937, « vendant » à Jean Zay son futur musée des Arts et Traditions populaires, inventait un « musée de synthèse [...] » muséographiant « l'évocation orale des réalités sociales et des croyances »), ce collage-là, envôtant en raison même de cette proximité originelle, réclame toutefois un travail d'interprétation extrêmement long et difficile car transdisciplinaire<sup>25</sup>. Entendre l'autre, sans le biais de l'écrit, exige de l'historien qu'il s'ouvre, se transforme en chercheur en sciences sociales, en homme pluriel qui soudain, doit réussir la combinatoire entre Histoire, Sociologie, Ethnologie, Linguistique, Philologie, Lemmatologie, Lexicographie: il s'imprègne d'une signature vocale, il entend la musicalité d'un phrasé, il s'approprie le *tempo* d'un discours, il écoute la scansion d'une conviction, il se familiarise avec les tics de langage, il mesure la rythmique d'une grammaire, il compte les occurrences, bref il absorbe et s'approprie les *habitus* d'un langage en son entier comme l'expression d'une

pensée individuelle mais, au-delà, d'un milieu, d'une époque. Les réflexions relativement récentes de Claire Zalc et Claire Lemerrier<sup>26</sup> autour des utilisations pointues et renouvelées de logiciels innovants<sup>27</sup> et surtout les travaux précis du linguiste Damon Mayaffre<sup>28</sup> sur le discours politique, les conditions de son énonciation et ses significations, incarnent la tendance à suivre, à modéliser plus encore.

Quant au témoignage audiovisuel, faisant basculer le trio objet/témoin/historien vers un quatuor: objet/témoin/historien/réalisateur *vs* cameraman, *sponte suo* il enchante autant que, « à froid » ou « semi chaud », il fait craindre les dérives.

Assurément, au plan positif, on note, une sorte de mirage, comme l'alchimie d'une coagulation totale corps/parole/image/identité car la prise d'image, à la manière d'un sérum de vérité, ferait tout voir, y compris les mensonges grâce au décryptage serré de la communication non verbale<sup>29</sup>: les équipes de Yale, travaillant beaucoup au tournant des années 1980 sur les survivants de l'Holocauste, espéraient beaucoup, on s'en souvient, de ces « corps parlants » soudain lisibles car exprimant « pour de vrai » la transmission physique de la douleur<sup>30</sup>. Toujours de ce côté-là, la caméra fouillante, explorante d'un environnement donné séduit: elle se saisit, par exemple, de l'imagerie d'une bibliothèque, vitrine elle-même des fondations intellectuelles des sujets pensants. Elle s'attarde sur des photographies, traces des liens sociaux (ceux du cercle de famille, témoins d'une socialisation); traces des maîtres à croire et à penser: ici, une photographie du général de Gaulle, autel domestique d'une figure mythique de laquelle on se revendique<sup>31</sup>. Elle capte encore la documentation adjacente: une carte faisant revivre l'évolution d'un théâtre d'opération, une correspondance (ou son absence) attestant des sociabilités (positives/négatives) et des réseaux (utiles/toxiques)<sup>32</sup>.

Mais les points négatifs figurent aussi, voire s'imposent, quand ils font basculer le témoin dans la lumière crue de la prétendue médiatisation qui starifie celui qui parle, qui l'oblige – en résistance ou collaboration, collaborationnisme aussi parfois – à singer et à grossir le trait au prétexte d'un public imaginaire (jamais neutre), qui l'incite « à faire le *show* » à coup de petites phrases ou d'anecdotes faciles. Alors – et les dangers sont multiples et palpables – l'image cannibalise le discours, jouant les prédatrices pour celui qui soudain se met à jouer sa vie quand on lui demande, en sincérité, de tenter de la parcourir.

En définitive, le duo Histoire du temps présent/Histoire orale compose bien un attelage séduisant tout autant qu'une sédimentation de freins ou d'obstacles pour l'historien. Il appartient à ce dernier de dilater son territoire en travaillant sur l'avant-hier et en faisant taire ses préjugés ontologiques sur le concept d'imédiateté presque un oxymore de l'histoire. Il lui faut dilater ses pratiques en mutualisant les disciplines et en écoutant ledit avant-hier comme s'étant joué à hauteur d'hommes et de femmes, témoins oculaires et auriculaires des faits. Il doit enfin dilater ses outils en écrivant l'histoire dans le périmètre d'un triangle isocèle Objet/Historien/Témoin qui sollicite, pour réussir, toutes les sources du temps présent (écrites, iconiques, audiovisuelles) en sorte que l'archive traditionnelle héritée se décline et se réinvente, « nouvelle vague » comme un témoignage fabriqué par un historien et ses thèses face à un témoin et ses souvenirs.

Nous sommes partis, Roland Recht et moi, de ce dispositif et nous l'avons comme « *customisé* » par nos personnalités, nos passions, nos envies. Enroulés chacun comme un lierre à nos vies, nous les partageons ici, fragmentées, personnalisées, brutes mais véridiques lorsqu'elles acceptent l'aspérité des rythmes et jalons de trajets intellectuels, jamais linéaires, toujours sinusoïdaux car dans l'attente du prochain livre, traduction du bousculement d'incessantes curiosités imaginatives.

AGNÈS CALLU



train de me situer en travaillant sur des œuvres. Ce qui n'empêche pas qu'il y ait de l'émotion. Mais l'empathie...

**AC** Vous lisant, moi je sens qu'elle est là, mais bridée comme interdite de sortie réelle, non ?

**RR** Vous diriez ça aussi de l'art contemporain ?

**AC** Non, justement non, là, porte ouverte. Là, vous ne censurez rien. Mais, évidemment, pas de schématisation sotte ici (elle est parfois faite, sottement d'ailleurs...). Est-ce qu'être empathique à l'œuvre veut dire être un mauvais savant ou un mauvais expert qui ne saurait pas avoir le recul, l'objectivité, etc. ?

**RR** Ni l'un ni l'autre. Lorsque j'ai réuni la plupart des essais que j'ai consacrés à l'art contemporain pour les publier à la demande d'Henri-Claude Cousseau aux éditions des Beaux-arts en 2009, sous le titre *Point de fuite*<sup>24</sup>, il m'est apparu d'une manière évidente que ce qui distinguait ces écrits de ceux consacrés à l'art ancien sauf à quelques rares exceptions près, c'était justement l'empathie. Dans la position d'écrire un essai sur Robert Filliou ou sur Giuseppe Penone, pour prendre des cas extrêmes, sur Hubert Duprat ou sur Lee Ufan, il faut entrer dans un mouvement d'attention soutenue, équivalent à ce que veut dire « suivre du regard ». Bien sûr, on suit souvent par l'imagination aussi, mais c'est une attention qui prend parfois des mois, parfois des années. Et elle n'aboutit pas forcément à un écrit.

La visite à l'atelier représente un moment privilégié. Parce que tout d'un coup on passe de l'autre côté du miroir et on est à même d'entrevoir tout ce qui nourrit une œuvre mais qui reste cependant à l'écart, peut-être en attente. C'est ce « hors-champ » qui me fascine tant. Il comprend toutes les potentialités d'œuvres advenues ou à venir, c'est quelque chose d'une densité incroyable.

**AC** Hors champ... et puis profondeur des choses.

**AGNÈS CALLU** Quatrième moment de nos conversations autour de votre trajectoire intellectuelle, personnelle, donc unique et cependant chevillée au travail plus général conduit autour des évolutions individuelles et scientifiques d'une cohorte d'historiens un peu plus âgés que vous et qui ont rendu compte de leur perception personnelle, individuelle, intuitive et en même temps de leur analyse historienne à chaud et à froid de Mai 1968.

Le premier entretien a tenté de situer le bain familial qui fut le vôtre, les conditions de création, de fermentation, de cristallisation de votre moi identitaire. Le second entretien est revenu sur les héritages intellectuels qui agissent sur vous à la manière de greffes et d'implants, sur la production de votre travail (les emprunts français, germaniques surtout), un travail qui se matérialise dans l'épaisseur de votre thèse de troisième cycle sur l'architecture des monuments gothiques au XIV<sup>e</sup> siècle en Alsace et dans l'Empire et, creusant plus loin et plus profond, après avoir frôlé la question du dessin d'architecture, se dilate et prend une dimension fondamentalement singulière autour de la figure de Nicolas de Leyde. Le troisième entretien, était déterminant dans la mesure où j'espérais, et c'est ce qui s'est passé, entrer de façon centrale dans votre « boîte noire » et que l'on essaye ensemble - on l'a fait et bien fait - de reparcourir la sociogenèse de votre travail en posant en longue durée vos outils théoriques, vos outils pratiques, vos objets et vos terrains d'étude.

Il me semble qu'aujourd'hui nous pourrions nous attarder sur trois mots pivot : Architecture, Monument et Architecte. Ils pourraient être prétextuels pour comprendre, au cœur, dans les sentes de François Bédarida<sup>1</sup>, votre « métier d'historien ». Donc, la question du métier, la question de l'histoire, et comment ce métier d'historien vous l'appliquez précisément à chacun de ces trois mots pivot. Est-ce vraiment un métier que vous pratiquez ? C'est une question que je ne cesse de remuer parce que c'est un métier et, dans le même instant, ce n'en

est pas un. C'est une façon de voir le monde et de regarder les autres. J'aimerais que cet après-midi, aussi, on regarde, appliqués à ces trois mots, votre imaginaire historien, vos pratiques d'analyse comme vos pratiques d'écriture, de restitution.

Nous pourrions opérer ainsi, si vous en êtes d'accord.

Sur la question de l'architecture, pourriez-vous, d'abord, proposer un cadre définitionnel : l'architecture, en tant que discipline, et qualifier cette discipline ; l'architecture, comme pensée conceptuelle ; l'architecture comme une imagination, toute ensemble, conceptuelle et spatiale, spatiale et temporelle. Ensuite, pourriez-vous qualifier ce que c'est que d'être un historien de l'architecture, de façon générale ? Et vous, comment vous avez pratiqué votre métier d'historien de l'architecture ?

Sur le monument. Accepteriez-vous de préciser les cadres d'emploi, d'élévation ? En somme, de préciser le « *display* », d'interpréter d'évidents binômes, intéressants cependant à poser côte à côte : le monument religieux *versus* le monument laïc, le monument public *versus* le monument privé. Et fondamentalement, ce qui m'intéresse, et c'est je crois ce qui vous intéresse aussi, à vous lire, comment le monument, et singulièrement la cathédrale, construit une géographie urbaine et sociale ? Comment ladite cathédrale cardinalise une ville, un quartier ? Comment elle invente, recompose une circulation vers un point centripète ? Comment se dirige-t-on vers la cathédrale et comment la cathédrale habite-t-elle la ville ? Et, à se situer, cette fois-là, à l'intérieur, comment l'espace monumental est-il occupé ? Comment y circule-t-on ? Comment est-il vu, regardé ? Est-il compris ? Fait-il peur ? Suscite-t-il l'admiration, la crainte, la terreur ? Et, comme pour l'architecture, qu'est-ce qu'être un historien du monument ? Et là, toujours, quelle est votre pratique de ce métier d'historien du monument ?

L'architecte, enfin. Là, nous pourrions réfléchir aux profils, nous livrer à une sorte de sociographie de l'architecte : l'architecte, bien évidemment dans les temps qui vous intéressent directement pour l'étude, mais aussi en longue durée. J'aimerais que nous réfléchissions aux profils du penseur, du rêveur, du concepteur, du dessinateur, du constructeur, du bâtisseur, de l'urbaniste, de l'artisan, de l'artiste qu'il est. Et, nous continuons, selon vous, qu'est qu'être l'historien d'une profession incarnée ?

Au prologue de ces trois mots, j'ai le sentiment que domine un concept fondamental : la notion de « projet » et j'aimerais l'installer dans une chaîne jusqu'à l'idée de « chantier ». En réfléchissant à la question du projet de l'architecte, on pourrait essayer de comprendre l'idée du contexte natif de l'œuvre, son processus, le travail de conception de l'architecte... Là, j'étais en train de relire des écrits de Le Corbusier. Et j'ai retrouvé cette phrase que je trouvais assez intéressante. Elle pourrait servir d'amorce à notre discussion de cet après-midi : « *Lorsqu'une tâche m'est confiée j'ai pour habitude de la mettre au dedans de ma mémoire, c'est-à-dire de ne me permettre aucun croquis pendant des mois. La tête humaine est ainsi faite qu'elle possède une certaine indépendance, est une boîte dans laquelle on peut verser en vrac les éléments d'un problème. Alors on laisse flotter, mijoter, fermenter. Puis un jour par une initiative spontanée de l'être intérieur le déclic s'est produit. On prend un crayon, un fusain, des crayons de couleur, la couleur est la clé de la démarche, et alors on accouche sur le papier, l'idée sort, l'enfant sort, il est venu au monde, il est né.* »<sup>2</sup>

**RR** Quand on en revient à l'architecture, c'est qu'on a déjà réussi à cerner dans le monument quelque chose qui ne relève ni de la célébration ni de l'historiographie patrimoniale, mais d'un ensemble de pratiques - comment appeler ça - et d'une histoire, qui est l'histoire de l'architecture. Je vais y revenir. Et ensuite, en remontant dans le temps, avant l'architecture il y a l'architecte. Et avant l'architecte, il y a de nouveau l'architecture, celle qu'il aime regarder, celle qu'il connaît, on est dans un mouvement qui est parfaitement circulaire.

**AC** Est-ce que je peux vous demander votre pratique personnelle ? Regardant et travaillant sur un monument, comment vous jouez des trois tubes ? Votre méthode me semble très personnelle et pertinente précisément lorsqu'elle s'engage dans une histoire sociale beaucoup plus large que la seule histoire du monument.

**RR** Si vous abordez le monument avec à l'esprit toutes les questions - relatives au contexte, aux moyens de production, à la nature de la commande -, alors vous ne le regardez plus. Il faut à un moment donné, si possible au début, faire abstraction de tout cela, l'oublier même. Avoir en tête une chronologie, c'est

fausser le regard que l'on porte sur les choses. Une chronologie, cela va vouloir dire la recherche de signes apparents, or on trouve toujours des signes mais ils n'ont pas tous la même importance. Les uns peuvent révéler des changements de parti architectural importants, les autres bien que plus visibles peuvent au contraire ne correspondre qu'à des accidents légers. Mais même un changement de parti important ne signifie pas nécessairement changement d'architecte. Un archéologue américain, John James, a publié en 1978 un livre sur Chartres qui a fait beaucoup de bruit: cet archéologue a repéré dans l'édifice des coutures qu'il attribue à... 40 campagnes de construction, ce qui paraît absurde. Jamais encore on n'avait examiné le monument avec autant de soin, me semble-t-il, mais les conclusions qu'il en tire sont difficiles à soutenir.

Lorsqu'un monument a été examiné, et cela prend un temps plus ou moins long, lorsqu'on a exécuté des croquis sommaires pour faciliter la mémorisation – et la spatialité d'un édifice gothique offre une sorte de théâtre de mémoire – on cherche à mettre en place des hiérarchies entre des indices qui pourraient concerner des grands changements ayant affecté en profondeur l'évolution du chantier, ou au contraire des inflexions plus légères. Et puis il y a les changements d'ordre formel: les profils des moulurations, les tracés des réseaux de fenêtres ou de gables, etc. Tout cela relève d'un « examen clinique » qui entraîne peu à peu une « déconstruction ». C'est à ce stade-là qu'intervient une inscription de l'objet dans le temps, c'est-à-dire une chronologie, certes encore très provisoire: on place les différents morceaux sur une séquence temporelle sans forcément la mettre en accord avec l'archive. Dater trop tôt dans le cours du travail de recherche, c'est courir le risque d'user d'une certaine violence vis-à-vis du monument.

Il faut donc débiter par un examen très minutieux de l'ensemble de cette construction et noter toutes les anomalies, ou plutôt tout ce qui nous apparaît comme des anomalies.

**AC** Le premier regard, celui « innocent » de tout travail sur des documents contemporains de la construction? C'est-à-dire que dans votre travail, avant même d'avoir construit la masse critique, vous allez « renifler » et regarder de près?

**RR** C'est ça, « renifler ». Je crois que c'est dû aussi à la forme d'apprentissage que j'ai suivie, en étant très tôt avec des grands connaisseurs de l'architecture,

le nez sur le mur... Je ne regardais pas d'abord les textes, je regardais l'appareil des murs, les assises, les joints, les raccords.

**AC** Est-ce qu'ensuite vous allez immédiatement au texte pour valider ou invalider ce que vous avez vu? Ou bien, préférez-vous laisser un premier temps, assez long, au travail du regard?

**RR** Oui, le temps laissé au regard est très long. Il va jusqu'à valider une large part du travail. Et ensuite seulement j'ai recours aux sources qui ne sont que rarement d'une précision suffisante pour permettre de valider une hypothèse. Quand je dis les sources, je voudrais distinguer deux types de sources: les sources premières qui nous livrent les dates d'une consécration d'autel, ou d'une publication d'indulgence, qui donnent évidemment des cadres provisoires; puis il y a les sources secondaires qui peuvent s'avérer très utiles, par exemple une visite princière à l'occasion de laquelle on a peut-être achevé telle partie du monument, mais cette source-là doit être maniée avec encore davantage de prudence que la précédente.

**AC** La force du regard est fondamentale, mais si jamais, après-coup, le retour au textuel vous montre, éventuellement, que votre regard est « faux », comment faites-vous? Vous avez inventé un « protocole » pour entamer des négociations entre votre regard et les sources?

**RR** Ça paraît très outrecuidant mais je n'ai pas le souvenir d'un véritable échec de ce côté-là. La matérialité d'une construction ne peut pas mentir, elle peut nous opposer une sorte de mutisme parce que nous ne savons pas comment la faire parler, mais elle détient une réponse. Nous pouvons cependant définitivement buter et l'archive peut nous sortir de ce mauvais pas, occasionnellement. Encore faut-il ensuite que le monument valide cet apport, sinon il faut renoncer. Ensuite, j'aimerais ajouter ceci: de nos jours, nous avons intégré une définition de l'architecture comprise comme le produit immédiat de l'acte créatif de son auteur, l'architecte. Mais une telle conception n'est valable que depuis la mécanisation de la production architecturale – dont un exemple très parlant est celui du béton précontraint. Aujourd'hui, ce que l'architecte dessine est directement produit à l'aide de procédés techniques qui répondent à une division

des tâches, et ainsi l'architecte contrôle chaque étape de la production. Pour les monuments du Moyen Âge, s'interpose entre l'architecte et moi, spectateur, l'activité d'ouvriers dont le savoir-faire constitue une donnée importante. Le parement d'un appareil de mur est un élément technique et sensible intervenant dans la perception et l'interprétation que je peux donner d'une construction, et ce parement n'est pas l'œuvre de l'architecte. La trace de l'outil peut ainsi nous transmettre une information sur le chantier qui est totalement indépendante de ce que nous connaissons ou essayons de connaître sur l'architecte lui-même. Donc, je regarde...

**AC** Donc il y a chez vous une prise de risques. Vous faites confiance à votre regard, comme Levinas<sup>3</sup>. Et la source « arrive », après, pour servir tout ce que le regard imaginaire aura construit par l'observation.

**RR** Absolument. Cet empirisme se révèle toujours très payant pour tous ceux qui le pratiquent.

**AC** Est-ce que vous pouvez expliquer la pratique d'observation qui est la vôtre ? Il y a du mystérieux, du secret, du fascinateur là-dedans. Ma question est sans mesure mais je la pose quand même : comment regardez-vous ?

**RR** Comment je regarde ? D'abord il y a évidemment des outils, le croquis, parce qu'avec le croquis on est obligé de regarder. Je me faisais alors - il y a très longtemps que je n'ai pas travaillé sur l'architecture - une sorte de scénario à partir de l'observation méticuleuse...

**AC** Vous étiez seul ou accompagné ?

**RR** J'étais seul. Je testais ensuite, en regardant les choses, et si possible en laissant les choses reposer, en revenant plus tard, quinze jours, deux mois plus tard. Je crois que c'est ça, une lente pérégrination, une sorte de leçon d'anatomie du monument, qui se fait très lentement, avec des retours inévitablement... Et du coup ça devient quelque chose d'imaginaire, il y a un monument imaginaire qui est en train de se construire à partir de ce que je vois. Alors évidemment il faut que ce monument imaginaire colle avec celui que j'ai sous les yeux... Mais

c'est quand même dans l'esprit que se construit quelque chose qui est de l'ordre de l'espace, puisque c'est une architecture, mais qui est de l'ordre de l'histoire, du temps aussi.

Une architecture est un organisme – c'est une métaphore qui revient à plusieurs reprises à l'époque classique – et donc les éléments qui le constituent sont articulés d'une façon tout à fait vérifiable. Il faut donc ausculter les éléments les uns après les autres et voir comment et pourquoi ils tiennent.

**AC** Cette phase d'observation, elle permet déjà, selon vous, d'identifier les chantiers ?

**RR** Oui, bien sûr. Les chantiers ou encore les changements, les heurts, les hésitations, les interruptions intervenus au sein d'un même chantier. Car chaque phase nouvelle révélée par la construction ne signifie pas nécessairement chantier nouveau et encore moins changement de maître-d'œuvre. Après il faut mettre ces changements en accord avec ce qu'on sait, les archives. J'ai appris, avec les gens que j'ai écoutés, que j'ai vu travailler, à ne faire confiance qu'à ce que je vois. C'est évidemment extrêmement compliqué parce que si je vais devant le monument avec deux personnes, même si elles ont la même expérience que moi, on peut voir trois choses légèrement différentes... On reprend tout par le commencement, ou plutôt par là où ça achoppe. L'idéal serait de connaître quelqu'un qui regarde les choses très différemment de moi. Mais mes amis avaient un peu la même perception des choses. Mais si quelqu'un n'a pas une pratique de ce genre de dissection, à la limite le dialogue est impossible, parce qu'on ne parle pas de la même chose. Les quelques éminents chartistes que j'ai vu travailler et avec lesquels j'ai pu dialoguer procédaient de la même façon. Mais parfois, l'exercice était entravé par telle mention d'archive qui indiquait un changement de campagne de construction et dont on ne trouvait pas trace sur le monument...

**AC** Le texte n'est pas un *a priori*.

**RR** Il peut être un *a priori*, on peut considérer que l'archive fournit vraiment un protocole de lecture. Il faut faire très attention à ça. Il y a des historiens qui ne regardent les monuments qu'à partir de ces grilles, c'est terriblement dangereux.

**AC** Est-ce que ne pas être architecte vous-même, vous l'avez ressenti comme un manque ou, au contraire, comme une liberté dans cette pratique d'observation ?

**RR** C'est intéressant ce que vous dites, parce que je considère aujourd'hui que les personnes qui ont vocation à faire une véritable histoire de l'architecture sont ces gens-là, c'est-à-dire qui sont historiens de l'art et qui ont une formation d'architecte, par conséquent ils voient tous les aspects de ce qu'on appelle aujourd'hui l'archéologie du bâti. Ça c'est l'idéal. À l'époque dont je vous parle, dans les années 60-70, on ne savait pas ce que c'était, cela n'existait pas pour l'architecture médiévale. Les Allemands commençaient un petit peu à la fin des années 70 à pratiquer des relevés absolument complets des monuments, mais en France on n'en parlait pratiquement pas, en tout cas dans le milieu des historiens de l'architecture médiévale.

**AC** Est-ce que vous aviez des camarades architectes que vous sollicitiez comme architectes, précisément, sur des questions d'histoire de l'architecture ?

**RR** Ça m'est arrivé, mais ce n'était pas les camarades, c'était des gens qui avaient déjà une position institutionnelle.

**AC** Vous auriez aimé étendre la pratique ?

**RR** Ça aurait été très bien, absolument, mais ça ne se faisait pas couramment. Et je dois aussi vous avouer que les architectes des Bâtiments de France que j'ai connus dans les années 1960 et 1970 n'avaient pas la moindre notion d'histoire de l'architecture, ce qui est très grave, même certains architectes des Monuments Historiques, qui étaient alors en conflit permanent avec les chercheurs. Pour eux, les historiens de l'architecture étaient des empêcheurs de danser en rond.

**AC** Moi je pensais à un architecte dans un cabinet d'architecture, quelqu'un qui connaît la volumétrie, l'espace, les possibles, les possibilités techniques... Est-ce qu'on peut « voir » sans être expert ? C'est une question que je me pose tout le temps pour tout. Je pense qu'on peut voir évidemment sans être expert, mais là, dans le domaine qui est le vôtre, très spécifique, est-ce qu'on peut voir sans comprendre la multi-technicité des enduits, des matériaux, etc. ?

**RR** Non, ça réclamait une enquête. Et cette enquête, je la faisais parfois avec un éminent géochimiste à l'Université de Strasbourg, Daniel Jeannette, qui connaissait les différentes qualités de grès qu'on avait employés au Moyen Âge et ceux qu'on avait utilisés pour les restaurations du XIX<sup>e</sup> siècle. C'était des échanges de vue très intéressants parce que lui, le géologue, la chronologie ne l'intéressait pas, il avait donc un point de vue anhistorique sur un objet où moi je voyais des séquences temporelles.

J'avais aussi parfois des entretiens avec des tailleurs de pierre et nos points de vue sur telle partie du monument pouvaient complètement diverger.

Vous savez, en même temps il ne faut jamais oublier que l'architecture médiévale est pour beaucoup de gens une machine à rêves, même pour les artisans qui la fréquentent quotidiennement. L'absence de distance historique et une familiarité quotidienne avec le monument incitent à épouser les mythes. Pensez au succès que connaît depuis quelques décennies déjà cette ineptie qu'est le « rayon vert »... et puis il y a le nombre d'or, de soi-disant signes cabalistiques et que sais-je encore...

Par exemple pour mon livre sur *L'Alsace Gothique*<sup>4</sup>, j'avais avec moi un jeune élève de l'École d'architecture qui m'a fait des dessins que je destinai à l'illustration du livre. Lui il savait dessiner et moi je savais ce que je voulais montrer. Il y a eu des échanges aussi qui ont abouti à des questions : on n'avancé pas, on ne savait pas répondre, à un moment il faut savoir s'arrêter... Il est évident que l'histoire de l'architecture qui peut s'élaborer ensuite, est faite de lectures aussi. On a beaucoup plus étudié depuis les années 70 les engins de levage, les systèmes d'échafaudage, les carrières, l'utilisation du fer... On s'est par exemple aperçu qu'il y avait beaucoup plus de fer dans les monuments gothiques qu'on ne le pensait, et que ce n'était pas le résultat de restaurations du 19<sup>e</sup> siècle, que c'était effectivement une prothèse, par exemple à la Sainte-Chapelle de Paris ou à Amiens, qui permettait de consolider des systèmes constructifs auxquels les constructeurs eux-mêmes ne faisaient pas vraiment confiance.

**AC** Vous diriez quand même que, dans votre travail, au départ, vous commencez, à partir de la source, à être un historien du monument. Les choses démarrent ainsi ?

**RR** Oui.

**AC** Et ensuite, comment est-ce que cela dérive vers le concept d'architecture et vers l'étude culturelle et sociale du profil de l'architecte ?

**RR** Cet embranchement se fait au même moment. C'est-à-dire qu'à partir du moment où des observations cliniques sur des monuments ont conduit à des diagnostics, donc à des interprétations, à ce moment-là l'architecture elle-même commence à se dessiner dans l'imaginaire et se dégage automatiquement le chantier – je viens d'en parler à plusieurs reprises – mais aussi la figure de l'architecte.

**AC** Il y a la question d'exécution, de clientélisme, de mode, de goût générique, de goût personnel...

**RR** ...diffusion des modes, transmission des savoirs...

**AC** ...circulation des modèles...

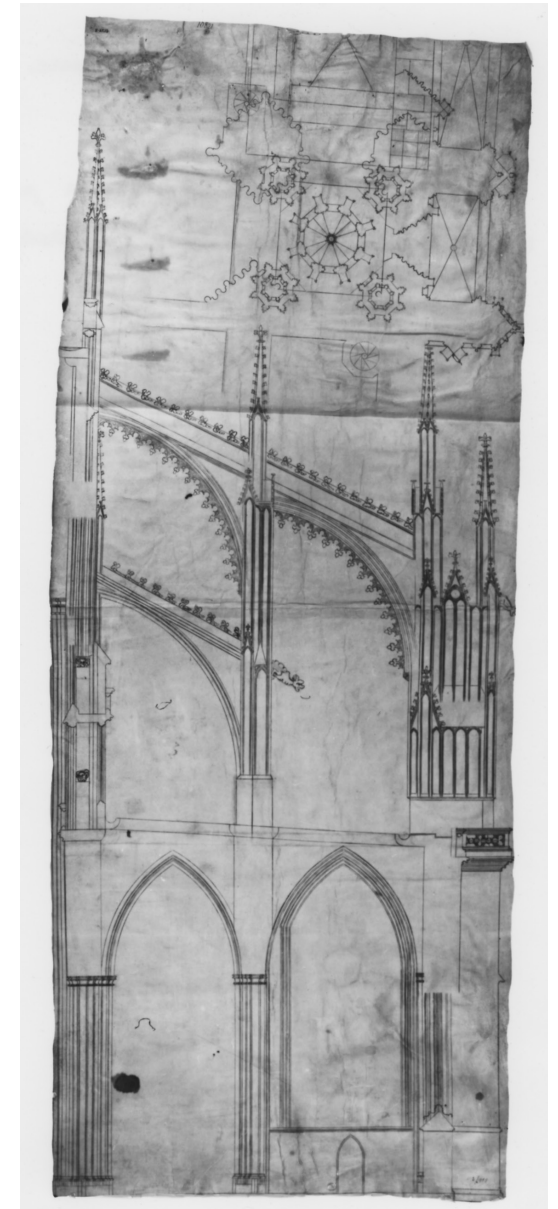
**RR** ...circulation des modèles et des ouvriers. Tout cela tourne autour du dessin. Sans le dessin tout cela n'est pas possible.

**AC** Alors, arrêtons-nous au travail sur le dessin, si difficile, si incroyable auquel vous vous attelez ?

**RR** L'intérêt pour les dessins est venu très tôt, je pense même que j'ai fait des monographies d'édifice parce que ça me fascinait, ces grandes feuilles de parchemin, un peu gondolées, collées ou cousues entre elles. En regardant très attentivement on voyait parfois des traces de pointes d'argent sous la plume, sous l'encre ou à côté de l'encre. Parfois on voyait des traits tremblés, on voyait des points, des trous, au centre des cercles, la trace du compas.

**AC** Mais comment est-ce qu'on lit un dessin du XIV<sup>e</sup> siècle ? Vous avez déjà en partie répondu à cette interrogation (cf. *supra*). Peut-on y revenir un peu plus précisément ? Comment rentre-t-on dans les codes secrets du dessin ? Comment rétablit-on ses correspondances, ses concordances ?<sup>5</sup>

Dessin d'architecture relatif  
à la cathédrale de Prague,  
fin du XIV<sup>e</sup> siècle.  
Akademie der bildenden Künste  
in Wien, Kupferstichkabinett,  
inv. n° 16821.



**RR** Ça n'était pas donné d'emblée. Le dessin d'architecture médiéval ne livre pas en même temps les codes de lecture. Il faut les découvrir et les énoncer peu à peu, au fur et à mesure que l'on progresse, que l'œil se forme. Il faut qu'à un moment donné on possède un savoir suffisant, équivalent à celui d'un ouvrier du chantier médiéval qui lui aussi devait se débrouiller avec ces tracés. Enfin, je ne veux pas dire que nous avons le même regard, bien sûr que non, je veux dire que nous devons considérer comme lui, que nous avons sous les yeux un objet premier et que si nous voulons faire partir toute la suite du processus de ce dessin, il faut bien que nous lui accordions une attention qui se rapproche quelque peu de celle accordée par un tailleur de pierre ou un contremaître du Moyen Âge.

C'est venu quelques années plus tard quand j'ai affronté l'étude de la façade de la cathédrale de Strasbourg pour laquelle nous avons plusieurs dessins contemporains de la construction. Il fallait alors lire ces dessins non plus comme des objets en soi mais par rapport à un objet bâti auquel ils étaient destinés et qui les avait suscités.

**AC** Il n'y aurait pas selon vous, si je comprends bien, d'économie propre au dessin ?

**RR** Non, ça c'est faux.

**AC** Ah! Il y a bien une économie du dessin. L'extraordinaire difficulté arrive quand on ne comprend pas les codes internes qui sont spécifiques à chaque dessin, qu'on ne pénètre pas ladite économie, premier problème, et deuxième problème quand le monument n'est plus là...

**RR** Ça c'est moins difficile, parce qu'à partir du moment où on a décrypté le dessin, on a décrypté l'ensemble du système, on sait comment lire un dessin des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, c'est la même chose, ça ne change plus vraiment. Par contre ce qui a été bâti à partir de tel dessin peut ne plus exister, ça ne nous empêche pas de savoir comment aurait été ce bâti, et ça on le sait encore mieux depuis qu'il y a des outils informatiques parce qu'on peut faire de la 3D... Regardez, on va prendre tout de suite un exemple très concret.

Nous voyons là un calque sommaire que j'ai tracé à partir du petit traité de Hanns Schmuttermayr<sup>6</sup> de la fin du Moyen Âge. Mais cette simplification nous

sera bien utile ici, nous nous évitons ainsi des explorations de dessins infiniment plus compliqués, mais en apparence seulement. Sur ce dessin donc, nous voyons une élévation géométrale – c'est-à-dire sans déformation liée à la perspective – du couronnement d'un pinacle gothique. Trois motifs sculptés horizontaux sont encadrés par des rectangles, car c'est à partir de blocs rectangulaires que ces formes sont sculptées. Dans le dessin inférieur, nous voyons une superposition de plans obtenus à partir du carré: en observant bien ce dessin, vous constatez que la différence des tailles est obtenue à l'aide d'une simple duplication. Je m'explique: à l'intérieur du plus grand carré, on en dessine un autre dont les angles se situent au milieu de chaque côté du carré précédent. Ce grand carré a une surface exactement double de celle du deuxième carré. Puis, afin d'obtenir un troisième carré qui sera toujours en relation proportionnelle avec les deux précédents, on procède de la même manière – le schéma du bas est suffisamment explicite.

Seulement voilà: j'ai schématisé ainsi une élévation accompagnée de sa planimétrie, mais généralement à l'époque gothique, on n'a que la planimétrie ou que le géométral de l'élévation! Le tailleur de pierre ou le sculpteur savait immédiatement procéder à une transcription géométrique.

Sur le dessin, j'ai relié à l'aide de tirets ou de tiret-points les trois principaux motifs ornementaux

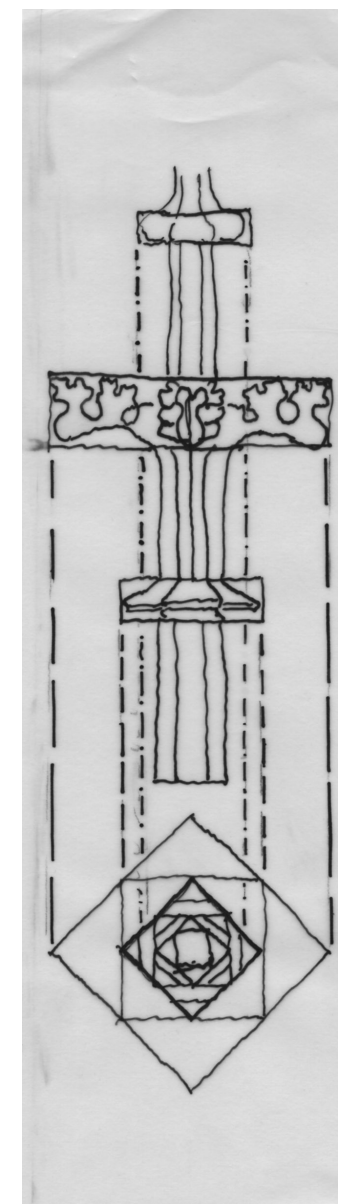


Schéma d'après Friedrich Hoffstadt, *Gotisches A.B.C. Buch* (...), 1840, 1863.

de ce pinacle à leurs plans au sol – c'est-à-dire à la projection plane de leurs volumes. C'est ainsi qu'un couronnement de pinacle était façonné à l'aide de motifs tous reliés entre eux par des relations proportionnelles. Et vous constatez qu'il n'était pas nécessaire de faire appel à des calculs compliqués: un compas suffisait.

On trouve déjà dans un dialogue de Platon, le *Ménon*, l'opération géométrique à l'aide de laquelle on peut passer d'un carré à un autre – soit son double, soit sa moitié.

**AC** Comment l'historien que vous étiez se débattait-il avec des codes internes presque illisibles? C'est au-delà de l'érudition! La difficulté me paraît extrême. Comment dater l'élaboration du dessin? Est-ce que vous parvenez, je me répète, à identifier la main, les mains?

**RR** Alors on n'est pas du tout dans la même problématique qu'un dessin autographe d'un artiste du 16<sup>e</sup> ou du 18<sup>e</sup> siècle. Pas du tout parce que déjà le dessinateur de ce plan n'est peut-être pas du tout l'architecte.

**AC** Comment savoir qui fait quoi?

**RR** On ne peut pas le savoir si le monument n'existe plus. Est-ce que tel dessin correspond exactement au projet définitif ou bien est-ce une variante, une alternative qui a été envisagée? ou est-ce une copie ou une réinterprétation destinée à un autre chantier? Même si le monument existe encore et que nous le comparons au dessin existant, nous ne savons pas à qui doit être imputé le changement intervenu entre les deux.

**AC** Donc, la temporalité d'un dessin comme celui-là? Combien de temps met-on pour le réaliser? On ne sait pas. Qui le fait, est-ce qu'il y a plusieurs mains? On ne sait pas.

**RR** Si différence de main il y a, c'est seulement à la plus ou moins grande sûreté du trait qu'on peut l'évaluer. Un cercle est tracé à l'aide d'un compas, cependant par-dessus la pointe d'argent, on repasse avec de l'encre à main levée: dans ces tracés à main levée, on distingue des mains très habiles, sans le moindre

tremblement, et des mains moins assurées. Quant au temps mis à dessiner un tel dessin, mettons le plus célèbre et sans doute le plus beau de tous, le dessin B de Strasbourg qui mesure 2,40 mètres de haut, sans doute quelques mois d'un travail continu. Mais ce genre d'évaluation est très approximatif car on ne sait pas quels critères il faudrait adopter pour émettre un jugement bien argumenté.

**AC** En termes de corporation, de métier, est-ce qu'on sait qui fait la mise en couleur?

**RR** Non, non. Il existe un seul dessin mis en couleur au Nord des Alpes, le dessin du beffroi de Strasbourg, les autres dessins d'architecture enluminés sont tous italiens. Ce sont des questions pour lesquelles on n'a pas de réponse. On n'a aucun texte qui nous informe là-dessus.

**AC** Donc là, carence extrême des sources.

**RR** Les sources, ce sont les dessins.

**AC** C'est une prise de risque considérable... Est-ce que vous pouvez expliquer cette prise de risque? Elle est colossale. J'ose le dire: je n'aurais pas été capable de me lancer dans des analyses où je sens qu'il n'y a pas de possibilités de vérification.

**RR** Il faut se livrer à un va-et-vient constant entre l'objet architecture et l'objet dessin, l'un nous renseigne sur l'autre.

**AC** Comment « vérifiez-vous » votre regard?

**RR** On peut vérifier son regard, presque plus facilement avec les dessins que dans le cas de l'architecture. Tant qu'on n'a pas bien observé un monument, on ne peut pas comprendre un dessin. Je vois à quoi pourrait correspondre chaque partie, et une fois que j'ai visualisé dans l'espace ces pinacles, ces contreforts, ces colonnettes, je regarde et me dis *ah c'est comme ça qu'il les imagine ou les transcrit. C'est son code*. L'intelligibilité du dessin est tributaire du bâti car les déformations qui interviennent dans le dessin ne peuvent être rectifiées



(mentalement j'entends) que si on a identifié chaque mot de la syntaxe du dessin et sa transcription spatiale.

**AC** Ensuite, on peut reprendre la question : qu'est-ce que le monument fait à la ville, que fabrique-t-il comme lien social ?

**RR** Tout ça c'est l'histoire, pour cela il faut lire les sources de Koenigshofen et de Closener<sup>7</sup>. La flèche était la construction la plus élevée d'Europe jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Donc rien que ça, ça permet de s'imaginer quelle pouvait être la haute conscience d'elle-même qu'avait la bourgeoisie strasbourgeoise. Et de mettre en scène autour de la partie sommitale de l'octogone avant que ça ne devienne une pyramide, de mettre en scène huit statues qui toutes regardent le sommet de la flèche, et parmi ces statues il y a l'architecte lui-même avec sa marque. Quelle belle glorification du travail et de la prouesse architecturale que représente cette flèche. Hors des chroniques... je pense qu'on revient à notre grande complice qui est l'intuition... [*rires*] Par exemple, la partie inférieure de la façade on aurait pu la faire comme à Saint-Urbain de Troyes, au lieu de quoi on a différents niveaux de profondeur, avec des modénatures tellement fines qu'on pense que ça ne va pas résister, et on a mis des tirants en fer. Donc on a poussé l'audace très loin. La construction comme défi, comme prouesse, mais aussi comme raffinement extrême. L'étude d'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, est toujours tributaire d'un mouvement herméneutique : l'artiste lui-même ne serait pas capable de vous aider à administrer la preuve, car il faut toujours mettre en doute chacune de ses affirmations.

**AC** Alors pourquoi ce changement, pourquoi cette bifurcation ? Monstration de puissance ?

**RR** Oui, monstration d'une puissance, rivalité entre les diocèses, ou plutôt entre les évêques soutenus par une promotion extrêmement intense faite par les chanoines, qui avaient un pouvoir considérable. Et ce qu'on sait par les textes, c'est que tout à coup dans les années 1280, la Ville, le magistrat, considère que l'évêque de Strasbourg et les chanoines font mal leur travail, et que la comptabilité du chantier doit être sous contrôle municipal. Vous imaginez le pouvoir qu'il faut avoir ? Donc la ville a décidé que l'administration de l'Œuvre

Notre-Dame, de cette œuvre qui existait dans d'autres pays, allait passer sous contrôle municipal. Donc les dessins d'architecture sont conservés par la ville et échappent sous la Révolution à la destruction, à la différence des dessins qui existaient dans d'autres cathédrales mais qui ont disparu. On a cette chance extraordinaire que la municipalité, le magistrat a considéré que c'était à lui et non pas à l'évêque de s'occuper de cette gestion administrative et financière, qui s'accompagne nécessairement de traces comptables, d'archives administratives, où sont mentionnés des noms d'architectes...

**AC** Est-ce qu'on dispose d'éléments tangibles, au-delà de la monographie, sur la questions des talents, des goûts, des fondations intellectuelles des architectes de ces périodes-là ? Ce ne sont que des hommes aux ordres du commanditaire ? Comment déceler la signature artistique de chacun ?

**RR** Depuis la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, on a de plus en plus de cas où on s'aperçoit que l'architecte devient une figure dominante du chantier, donc respectée par le commanditaire.

**AC** Il travaille, il est mobile dans toute l'Europe du Nord, n'est-ce-pas ?

**RR** Il y a une liberté, une émancipation qui est indiscutable très tôt, dès la fin du XII<sup>e</sup>. Les chanoines, qui étaient généralement plus directement en contact avec les hommes du chantier, et en premier lieu avec l'architecte, mettaient tout en œuvre pour recruter les meilleurs, les plus novateurs. Alors se transmettent les dernières innovations dans le traitement d'un profil d'arc par exemple. Il n'existe pratiquement aucun relevé systématique des profils d'un grand monument des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Or, une telle enquête, étendue à des groupes de monuments, permettrait d'observer dans le détail deux choses : d'abord quel lien peut-on faire entre l'économie précise de l'exécution des profils à un moment donné, et l'ampleur du chantier concerné ; ensuite, quels liens entretient cette esthétique des profils avec le programme esthétique du monument concerné, dans son ensemble. Voilà de vraies questions.

Or, cette circulation des formes, qu'atteste celle des profils, n'est pas mentionnée par des sources textuelles. Il me paraît pourtant évident que ces modifications, qui sont si manifestes dans certains monuments, étaient remarquées,

commentées par une sorte de communauté intellectuelle de gens qui sont spécialisés dans l'architecture, mais qui ne sont pas des architectes, ce sont des chanoines, des évêques bien sûr, des intellectuels dirions-nous aujourd'hui. Là encore, je ne peux guère vous en administrer la preuve, mais comment peut-on sinon expliquer la richesse formelle qui accompagne le développement des grands chantiers vers et peu après 1200 ?

**AC** Et le fonctionnement d'une officine d'architectes, ce sont des choses que vous arrivez à montrer ? Les phénomènes historiques tels : qui prend la décision, qui la valide, qu'est-ce qui est délégué, qu'est-ce qui est fait par le maître et lui seul ? Pour s'engager dans l'appréhension critique de l'organisation du travail, de la sociologie du travail de l'architecte, pour ces périodes-là, comment procédez-vous ? Comment surtout, vous, procédez-vous ?<sup>8</sup>

**RR** Oui ça a été fait très bien, mais pour des cas d'espèce évidemment, je pense à la cathédrale d'Utrecht par exemple.

**AC** Et vous, comment avez-vous pu la faire cette sociologie ?

**RR** On peut la faire relativement aisément, en particulier ici à Strasbourg, ce qu'on ne peut pas faire partout. Ici on a à la fois des sources écrites, des témoignages comme ceux des dessins, le monument lui-même, et beaucoup d'archives liées à l'institution municipale elle-même. Tout cela nous permet de comprendre que, de plus en plus à partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, le chantier est sous l'autorité absolue de l'architecte, le maître d'œuvre, c'est lui qui commande. Il est secondé par un aide qu'on appelle un « parler » ou « parlier », qui est une sorte de délégué, de contremaître sur le chantier, et puis il y a les responsables des différents corps de métier : maçons, tailleurs de pierre, sculpteurs, ferronniers, qui obéissent à l'architecte. Mais j'ajoute que l'historiographie de l'architecture médiévale a sans doute trop peu accordé sa place au commanditaire. Déjà parce que les sources ne nous parlent guère de tous les échanges oraux qui ont eu lieu devant le dessin, entre l'architecte et son client. En Italie, par exemple, on peut connaître la réception qui est faite aux projets pour le *Duomo* de Florence par les commissions qui avaient à en juger. On constate toujours que l'objet qui est soumis au(x) client(s), la maquette ou le dessin, a une fonction déterminante.

**AC** Est-ce que vous pouvez phaser les chantiers ? Est-ce que vous arrivez à temporaliser les validations ? Est-ce que l'architecte est obligé d'obéir à toutes les validations ? Est-ce qu'il y a des espaces de libertés ? Est-ce que vous diriez que c'est là une chaîne de travail très verticale et très organisée : le commanditaire - l'architecte - le contremaître - les différents ouvriers de la chaîne ou des niches de liberté se développent, de temps à autre ? Quand est-ce qu'elles surgissent ? Aux moments de crise - la guerre, une crue, que sais-je - ? Comment, en historien, restituez-vous les régimes d'historicités des « accidents » parfois fondateurs ?

**RR** À chaque fois c'est une histoire singulière. Les questions que vous me posez, sont la plupart du temps sans réponse. Si nous disposions de toutes les archives, si tout cela était parfaitement documenté, notre travail serait tout simplement différent. Nous n'aurions plus besoin d'accorder une telle importance au regard, peut-être. Or la plupart du temps, l'interruption constatée de visu d'un chantier ne peut pas être expliquée, il faut s'en remettre à deux ou trois hypothèses, l'une d'elles s'avérant plus vraisemblable que les autres. La liberté concédée aux sculpteurs par exemple, est évidente : aucun chanoine ne peut imposer un « style », une manière de faire à tel ou tel sculpteur. Il peut simplement lui demander de prendre telle œuvre dans tel autre monument comme modèle, mais après, le sculpteur est l'interprète de ce modèle, rien d'autre ; et puis, le commanditaire fixe le budget, bien sûr. Enfin, pour la sculpture et le vitrail, les deux ornements de l'architecture gothique, le contenu est sans doute ce dont le chanoine se soucie le plus : la conformité à des *exempla* est primordiale.

**AC** Bien sûr, mais vous considérez que cela intervient à quel moment dans votre travail d'historien sur l'architecture ? Moi, cela me paraît déterminant ; je pense que je n'attrape pas les choses comme vous - je ne me serais autorisée à regarder le monument qu'après avoir posé les cadres structurels et humains.

**RR** Là vous raisonnez comme quelqu'un de 2016-2017. On n'a pas suffisamment de preuves textuelles pour savoir comment on peut répondre à de telles questions. Ce qu'on peut dire dans des cas précis en effet, par exemple dans les villes d'Empire, c'est qu'il peut y avoir réclamation de la part du client, et recours devant une instance juridique, comme la corporation, qui peut légiférer. Mais au sein du chantier, les choses sont plus floues.

**AC** Mais la question des forces domine : les dominants/les dominés.

**RR** Oui, oui... Ce rapport est évalué par l'historien de l'art à une échelle macro - du moins en général - mais ne peut pas rendre compte de l'étendue d'un corpus aussi vaste, je ne sais pas moi, que les églises d'un diocèse ou d'un ordre mendicant. Dans le premier cas, le modèle épiscopal est évidemment prégnant, mais les situations locales – où intervient par exemple le culte de saints spécifiques – peuvent le modifier. Tout le mécanisme de production d'un chantier est, depuis le maître d'ouvrage qui l'initie jusqu'à la consécration de l'autel majeur, d'une grande complexité et on n'en connaît par le menu que quelques jalons, dans le meilleur des cas. Pour les périodes postérieures au Moyen Âge, on est souvent bien mieux armé.

**AC** Qui fait quoi ? Qui exécute ? Les pouvoirs s'étendent jusqu'où ? L'exécution commence et se poursuit jusqu'où ? Regarder un monument, c'est comprendre ses « forces profondes », c'est-à-dire comment s'est organisé un groupe social, à un moment donné, pour faire en sorte que le monument sorte de terre ? Il faut entendre comment se sont combinées les forces d'organisation, d'exécution. De façon verticale, horizontale ? Comment cela a-t-il fonctionné ?

**RR** Oui... Ce qui domine selon toute évidence c'est l'argent. On a vraiment le sentiment qu'il n'y a pas de conflit, sauf cas exceptionnel, il n'y a pas vraiment de conflit entre le client et l'architecte. Une fois qu'il a recruté l'architecte, et que l'architecte lui-même a recruté son chantier, tout ne dépend plus que des moyens financiers.

**AC** Cela pose vraiment la question artistes-artisans. Cela veut dire que l'architecte est artisan ?

**RR** Non l'architecte, c'est le plus artiste de tous. C'est lui qui a le plus de liberté.

**AC** Mais c'est une liberté contrôlée par l'argent des commanditaires ?

**RR** Et comment, mais ce n'est pas dirigé sur le plan esthétique. Au fur et à mesure qu'on avance dans le temps, en même temps que les programmes de

grands chantiers ont tendance à disparaître, à ne plus pouvoir être portés financièrement, l'ornement se développe, c'est-à-dire qu'il requiert un temps de travail plus long, donc qu'il représente un coût plus élevé. C'est un paradoxe. On a le sentiment que plus le support se réduit spatialement, plus le traitement de son ornementation devient minutieux. Cela signifie qu'au XV<sup>e</sup> siècle, la part qui revient à l'architecte n'est plus aussi conséquente, mais que les tailleurs de pierre et les sculpteurs voient leur contribution augmenter.

**AC** Y a-t-il une « cassette de départ » ou bien les tâches sont-elles payées « tâche à tâche », livrables après livrables ?

**RR** Ça on ne sait pas. Ce qu'on sait c'est que, lorsque le chantier était à court d'argent, il appartenait au clergé de recourir à des actions permettant de faire rentrer de l'argent dans les caisses : indulgences, messes, pèlerinages, ostension de reliques à travers le diocèse, et même dans les diocèses voisins... Les architectes de renom n'avaient pas de difficulté pour se voir recrutés ailleurs.

**AC** Et ce vedettariat, vous le mesurez comment ?

**RR** Le vedettariat se mesure aussi grâce à des textes, dont celui d'un dominicain, Nicolas de Biard, qui est bien connu : au XIII<sup>e</sup> siècle, il décrit l'architecte comme présent sur le chantier, certes, mais se promenant avec des attributs nouveaux, règle et gants, et donnant des ordres. On voit que l'essentiel de son activité s'est sans doute déplacé du chantier lui-même vers la chambre au trait, où il dessine.

Cela dit, on connaît des centaines, voire des milliers de mentions d'artisans dans toutes les techniques, qui sont tantôt des signatures, tantôt des éloges, tantôt des épitaphes. Le Moyen Âge n'est pas du tout l'âge de l'anonymat. Mais là encore, il est frappant que dans un domaine comme la sculpture où se sont illustrés tant de très grands créateurs (Chartres, Reims, Amiens, Strasbourg, etc.) on ne conserve pas de signature ou de mention à l'époque gothique, alors qu'il en existe de nombreuses dans l'art roman.

**AC** Et donc des gens qui sont mobiles ? Qui sont débauchés, qui vont de chantier en chantier ?

**RR** On ne peut pas généraliser: la situation des architectes est assez différente entre l'Italie et l'Empire par exemple, ou entre l'Empire et la France. Mais contrairement à ce qu'on a tendance à penser, et qui a été alimenté par l'historiographie jusqu'à une date récente, la figure de l'architecte est sans doute celle qui s'élève en premier du statut d'ouvrier à celui d'artiste. Bien avant les peintres qui ne connaissent cette mutation qu'au XIV<sup>e</sup> siècle, semble-t-il, les architectes ont dès le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle été considérés comme des artistes, même si ce n'est pas le vocable utilisé alors. La dalle funéraire de « Maître Hugues Libergier », l'architecte de Saint-Nicaise de Reims, le montre vêtu somptueusement et portant la maquette de l'église sur son bras. À Saint-Germain-des-Prés, Pierre de Montreuil était appelé « doctor lathomorum », autrement dit « docteur ès pierres ».

**AC** Oui, c'était ma question: la formation à cette époque-là. Est-ce que se détache une cohorte assez homogène ou bien ne voit-on que des trajectoires très dispersées?

**RR** Je pense que c'est assez diversifié dans la mesure où en général les architectes étaient formés sur les chantiers, ils étaient d'abord « parlier » ou « parler », donc second d'un architecte. C'est donc un système de compagnonnage.

**AC** Et vous le datez de quand?

**RR** Je dirai que c'est la nouvelle organisation des chantiers qu'a suscitée la mise au point du système constructif appelé gothique et qui a rendu nécessaire une plus grande rationalisation, et donc une division des tâches accrue. C'est aussi dans ce contexte qu'il faut faire sa place au développement concomitant du dessin d'architecture.

**AC** Donc cela veut dire que la circulation des savoirs se fait par la circulation des recueils de dessins?

**RR** En grande partie...

**AC** Et qui s'organise par des sortes de colportage? On connaît, sinon précisément, un peu le mode opératoire?

**RR** Apparemment un architecte avait son carnet dans lequel il consignait ce qu'il voyait. On possède peu d'exemples attestés et longtemps on a pensé que le fameux « album » de Villard de Honnecourt, conservé à la Bnf, serait le plus ancien témoignage de cette activité spécifique de l'architecte. Mais encore faudrait-il être certain que Villard était bel et bien un architecte, ce que rien ne prouve. Les opinions, je le crois, varieront indéfiniment.

**AC** Est-ce que vous notez une pratique dynastique massive à ce moment-là?

**RR** On voit cela au XIV<sup>e</sup> siècle assez fréquemment.

**AC** Oui, et j'imagine les recueils de dessins transmis aussi.

**RR** La plupart d'entre eux ont été publiés, mais le dépouillement révèle une grande disparité: dans la qualité des dessins, dans leur fonction, dans leur degré d'achèvement, par l'identité de leurs auteurs, etc. Et puis, la feuille d'étude isolée ou le carnet montrent d'assez notables différences selon qu'ils sont issus du Nord ou du Sud des Alpes. On sait que le carnet de modèles septentrional et le carnet d'esquisses « privé » de l'artiste italien n'ont pas du tout la même fonction.

**AC** Là, ce que vous dites est intéressant d'un point de vue lexical. Dans les textes, ces dessins sont désignés de quelle façon?

**RR** On dit « portrait » ou « pourtrait ». Le portrait c'est un dessin, une représentation, ce n'est pas forcément un dessin d'architecture. Mais « portrait » peut aussi désigner une maquette, ou un modèle réduit.

**AC** Les mots « dessin », « plan », « élévation » ne sont jamais utilisés?

**RR** Le lexique est réduit: Villard de Honnecourt parle d'« esligement » pour désigner la partie d'une élévation, donc un niveau, ou encore de « montée » à propos d'une élévation.

**AC** Et, inlassable contemporainiste, je demande, sans mesure, qui est le concepteur et qui est l'exécutant?

**RR** Ce que vous dites correspondrait à une distinction vraiment moderne. Beaucoup de vos questions sont celles d'un historien du temps présent ! Comme je l'ai dit, la part que l'on mesure le moins bien est celle qui est dévolue au commanditaire. Donc, le « concepteur » peut désigner une instance plurielle. Ensuite, au Moyen Âge, le projet dessiné ne détient pas une fonction contractuelle telle que nous l'exigeons de nos jours. Des nécessités constructives ou topographiques ou des problèmes financiers peuvent rendre des modifications nécessaires. Mais on peut aussi avancer que des choix esthétiques incitent un chef de chantier à modifier tel détail ou même tel parti ornemental. En réalité, aucun des grands dessins de façade conservés à Vienne ou à Strasbourg ne correspond précisément, absolument, à celle qui a été bâtie.

**AC** Donc, ce sont bien à ces endroits-là que se trouvent les « zones libres » ?

**RR** Oui il y a des niches de liberté, mais la niche de liberté, elle est laissée au parlier, au contremaître qui est le second architecte.

**AC** Mais alors, est-ce que ce n'est pas lui l'homme-pivot ?

**RR** À mon avis, le dessin était comme une partition musicale : une liberté évidente est laissée au parlier et, un peu plus bas dans la hiérarchie du chantier, au sculpteur.

**AC** Comment faire une sociologie de l'architecture dont j'ai le sentiment pour moi qu'elle est première ? J'ai senti à vous lire – autrement je ne me permettrais pas [*rires*] – que vous l'avez faite, cette sociologie de l'architecture. Or, vous me dites qu'elle est très difficile à faire, mais vous l'avez faite tout de même ?

**RR** Je pense que ça c'est un artifice rhétorique. Lorsqu'on construit un texte destiné à la publication on ne va pas respecter la chronologie qu'on a vécue soi-même en étudiant le monument. Le lecteur est en droit d'attendre une contextualisation historique et historiographique par lesquelles on devrait, on doit commencer. Seulement voilà : ce n'est qu'après avoir pris connaissance de l'objet d'étude – le monument – que le lecteur sait de quoi il est fait et donc les arguties évoquées dans la contextualisation historiographique, par exemple,

ne deviennent intelligibles qu'à ce moment-là. Il est vrai que le traitement d'un ouvrage sur la sculpture, comme celui que j'ai consacré à Nicolas de Leyde (en 1978, publié en 1987), induit qu'une large place soit faite à l'organisation et la structure des corporations, à l'économie, à la société dans lesquelles s'insère l'activité des sculpteurs d'un temps donné. L'examen des œuvres peut alors suivre. Pour un ouvrage sur l'architecture, les problèmes techniques nombreux posés par les monuments, leur structure spatiale, leur inscription dans le tissu urbain, tout cela éclaire d'une certaine façon le contexte mentionné. L'ordre des priorités n'est alors pas tout à fait le même.

**AC** Mais là, c'est un travail d'historien.

**RR** Bien sûr.

**AC** Oui, c'est là où je voulais vous emmener encore : comment négociez-vous cette part d'imagination fatale et de rêves autour de l'architecture ?

**RR** Peut-être cela peut se dire d'une façon autre. Bien plus qu'aucun autre objet de recherche de l'historien de l'art, l'architecture contient à la fois une temporalité et une spatialité qui en émanent et qui, aussi, appartiennent en propre à cette architecture précise. La temporalité et la spatialité dont je parle sont des notions sociales car la façon dont nous déplaçons et reconstruisons à chaque instant le monument en le parcourant, est déjà une façon de faire de l'histoire. Deux monuments, même appartenant à une même époque, sont fortement distincts sur ce plan.

**AC** C'est-à-dire qu'il n'y a que des cas singuliers ?

**RR** Dans ce domaine-là, il n'y a que des cas singuliers.

**AC** Est-ce que c'est pour cela qu'il n'y a que des cas singuliers et pas d'effets de généralisation ?

**RR** Les généralisations sont toujours possibles, mais elles s'avèrent la plupart du temps réductrices. Plus on reste immergé dans cet espace et ce temps singuliers,

plus la tentation de la généralisation s'éloigne. Mais une fois loin du monument, il devient image et alors la généralisation est un recours aisé pour rendre les choses intelligibles. À la fin du Moyen Âge, on a cherché – là encore je parle de l'Empire – à introduire une forme d'unification, non pas structurelle ou typologique, mais administrative en conférant à Strasbourg le rang de loge suprême, donc en l'élevant au rang de modèle.

**AC** – Strasbourg fait modèle.

**RR** La sociogenèse du chantier, et des professions qu'il regroupe, ne peut pas faire l'impasse sur l'étude minutieuse du monument. Lorsque dans les années 1970, Dieter Kimpel a découvert que l'appareillage des supports de la nef d'Amiens, mais aussi des murs latéraux, révélait une taille régulière, il a pu en déduire qu'Amiens adoptait au début du XIII<sup>e</sup> siècle, une véritable standardisation: la taille en série permettant de préparer dans la loge des séries de pierre de 3 ou 4 types seulement, qui étaient posées ensuite selon un ordre précis. Une conséquence importante était que le travail du tailleur de pierre pouvait s'effectuer même en hiver, puisqu'il n'était plus nécessaire d'attendre la pose (donc un travail réalisable lorsqu'il ne fait pas froid) pour savoir quelle forme il convenait de donner à la pierre suivante. Une autre donnée nouvelle: le rôle de l'appareilleur (du contremaître, du « parler ») devenait vital puisqu'il était chargé de la réalisation des gabarits, eux aussi standardisés. C'était une découverte capitale entraînant plusieurs conséquences pour l'historien. Mais cela ne signifiait pas que tous les chantiers après les années 1220 avaient adopté cette standardisation.

**AC** Et l'invalidité de l'exemple unique ?

**RR** On ne peut jamais partir d'une telle situation, car exemple unique ne veut pas dire exemple sans suite. Regardez le patrimoine monumental de l'Angleterre qui a subi des destructions massives au XVI<sup>e</sup> siècle.

**AC** Mais le travail sur un cas n'est-il pas de savoir s'il est un modèle unique parce qu'il a échoué ? L'idée est de savoir si le monument fait modèle et, de fait, est reproduit *stricto sensu* ou avec un certain nombre d'aménagements. Ces

156 questions-là sont fondamentales, n'est-ce pas ? Peut-on y répondre ?

**RR** L'église de l'évêque est évidemment toujours un modèle, soit pour des églises paroissiales, soit même pour d'autres diocèses. Il n'y pas de reproduction *stricto sensu* dans les cas que nous évoquons.

**AC** En schématisant à l'extrême, en sous-texte, on peut lire idée d'échec ou de réussite, un peu binaire, certes, mais à poser tout de même.

**RR** Pour un chantier tardif, on peut répondre, parce que les architectes qui travaillent à Milan ou à Ulm sont aussi présents dans d'autres chantiers. Mais pour la période plus ancienne, c'est-à-dire pour le XIII<sup>e</sup> et le début du XIV<sup>e</sup>, on a beaucoup plus de mal à répondre, parce que la situation des architectes n'est pas la même: nos incertitudes concernant le chantier de Strasbourg sont encore relativement nombreuses, même à l'époque des projets et des travaux relatifs à la façade pourtant bien documentés. Ni l'architecture ni la sculpture de cette façade n'ont de modèle direct ou même indirect. À la différence de Cologne qui en a.

**AC** Oui, ce sont là des angles morts passionnants. Et ce n'est pas en contresens avec le métier d'historien. On passe constamment notre temps à chercher cela.

**RR** Oui...

**AC** Là, on essaie de réfléchir précisément à votre métier d'historien. Vous écoutant, je prends la pleine conscience, premièrement, de l'extrême prise de risques dont vous avez parlé tout à l'heure; deuxièmement, de la difficulté aigüe aussi de « travailler l'*unicum* » (quand je pratique tout l'inverse: contrôler le flux). Comment avez-vous fait, sur votre période, et sur ce territoire-là, étant un historien de l'architecture, un historien du monument, un historien des architectes ?

**RR** C'est en cela que le métier d'historien de l'art, ou de l'architecture a fortiori, se sépare de celui d'historien, vous l'avez bien compris. En construisant son objet, l'historien de l'architecture convoque un ensemble de séquences structurales et formelles sur lesquelles prennent place des analogies avec des fragments du monument d'architecture qu'il étudie. Au fur et à mesure qu'il avance dans son travail, ces croisements se défont ou au contraire se renforcent, augmentent

157

en nombre, trouvent d'autres séquences où se poser, etc. Il n'y a donc jamais de monument totalement unique, il interfère nécessairement avec d'autres.

Je dirai que, plus que dans d'autres champs de recherche, celle sur l'architecture d'un monument comme les cathédrales de Chartres ou de Reims est littéralement infinie. Car nous ne cherchons pas à atteindre « la vérité » de ces monuments, plus simplement à formuler de nouvelles questions, elles-mêmes tributaires du renouvellement de nos connaissances dans d'autres domaines que celui de l'architecture.

**AC** De la même façon que le dessin revient aujourd'hui, alors même que le numérique a été pensé, jusqu'il y a encore quelques années comme « à la place de », le dessin redevient premier aujourd'hui. De la sorte, il est un indicateur, un symptôme très fondamental<sup>9</sup>.

**RR** Mon travail d'historien de l'architecture se situe aussi pour l'essentiel, puisqu'après j'ai travaillé sur beaucoup d'autres choses, à un moment où non seulement l'historiographie de l'architecture, mais l'enseignement de l'architecture lui-même subissait de profonds bouleversements. Par exemple, après 68 beaucoup d'écoles d'architecture ont modifié profondément leur cursus, et leur façon d'organiser l'apprentissage du métier. En particulier le dessin, la *progettazione* comme disent les Italiens, est devenue un instrument critique, un outil critique pour la prospection des solutions qu'on pouvait attendre d'un programme<sup>10</sup>. Il y aura alors deux camps : celui des critiques les plus véhéments d'un enseignement qu'ils considéraient comme trop abstrait, ou privilégiant la théorie, et ceux qui souhaitaient mettre l'accent sur la production d'un travail théorique comme fondement nécessaire à la pratique architecturale. J'ai participé à beaucoup de jurys dans les écoles d'architecture dans les années 1970, et j'ai donné un enseignement d'histoire de l'architecture à des élèves-architectes. Beaucoup d'entre eux étaient un peu perdus. Mais le dessin a joué un rôle important dans ce débat.

Je donne cet exemple pour montrer combien les territoires ne sont pas étanches, et qu'on ne peut pas faire abstraction de ce qui se passe autour de nous lorsque nous travaillons sur le Moyen Âge ou le XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'importe. Une certaine attention à ce qui se passe autour de nous est nécessaire et très utile : l'observation du contemporain peut nous apporter énormément pour la compréhension

du passé. Mais à condition de ne pas tomber dans l'anachronisme. Et aussi de relativiser certaines préoccupations fortement connotées par le temps présent. J'ajouterai encore ceci : on commence à regarder les monuments avec le regard de l'archéologie du bâti dans les années 1970, à Bamberg, à Ratisbonne en Allemagne, à Pise... À ce moment-là, on s'intéresse aussi aux matériaux, le fer, la pierre, les carrières, on fait une cartographie de l'industrie du fer et des carrières.<sup>11</sup> On étudie le transport, l'acheminement des matériaux, la circulation des artisans, et le métier d'architecte. Il y a plusieurs publications anglaises, allemandes, sur le métier d'architecte au Moyen Âge à la fin des années 70 début des années 1980. Tout cela n'est pas toujours entièrement nouveau : on trouve dans le *Dictionnaire raisonné* de Viollet-le-Duc de nombreuses pistes, parfois même des enquêtes passionnantes sur l'usage du fer, par exemple, ou sur les outils de taille, etc. Mais il s'agit à présent de travaux systématiques menés aussi par des historiens. L'économie et la matérialité du bâti intéressent des historiens qui seraient plus du côté du marxisme, quant à l'archéologie du bâti, elle nous vient alors des archéologues de l'Antiquité.

**AC** Et vous, vous vous situez de quelle manière dans ce mouvement nouveau ?

**RR** Les travaux que menaient dans les années 1970 des historiens comme Martin Warnke, mes amis Dieter Kimpel et Robert Suckale en Allemagne, ou Enrico Castelnuovo en Italie, avaient évidemment une coloration marxiste. Il faut noter que ce qu'on appelle l'« école des Annales » a joué un rôle dans leur intérêt pour les aspects économiques de la construction médiévale, ou encore pour la question du pouvoir et de ses formes (y compris monumentales) de représentation. Tout comme la sociologie de Bourdieu a influencé le travail de Castelnuovo.

Quant à l'archéologie du bâti<sup>12</sup>, si j'avais commencé mes travaux sur l'architecture non pas dans les années 1960 mais une dizaine ou une quinzaine d'années plus tard, je me serais nécessairement emparé de ces outils et je n'aurais peut-être pas travaillé en solitaire : un partenaire architecte aurait été souhaitable ne serait-ce que parce que les relevés ne peuvent être faits qu'à l'aide d'instruments coûteux, confiés à un professionnel. Dans mon livre de 1974<sup>13</sup> (prêt en 1972), j'ai publié des relevés photogrammétriques de la cathédrale de Strasbourg que j'avais obtenus auprès de l'Institut Géographique National.

Quant à la socio-économie du chantier ou des ateliers, il est très rare de disposer à la fois de documents graphiques, de comptes sur une période suffisamment longue, de textes relatifs à l'organisation, etc. Tout cela est très très lacunaire.

**AC** C'est fondamental pourtant, on l'a dit: combien ça coûte, à qui ça rapporte et combien on paye celui qui va le faire? Ces métadonnées, elles sont bien au cœur de l'analyse du monument.

**RR** En 1979 est paru un ouvrage de l'Américain Henry Kraus, un historien du travail dans l'industrie automobile, intitulé *Gold was the mortar* (l'or était le mortier) qui aborde l'aspect économique de la construction gothique mais il manque justement la mise en relation avec des aspects concrets de la construction elle-même. Dans ce domaine, il est impossible de procéder à des généralisations, ni entre les pays, ni entre les chantiers d'un même pays. Ce qui rend le travail très délicat.

**AC** On peut schématiser (et répéter). Ne faut-il pas « baliser historiquement », d'abord, et ensuite regarder? Vous, vous avez essentiellement regardé et pas seulement, cela est fascinateur, mais on vous suit!

**RR** Oui, mais on peut aussi adresser des questions aux sources après avoir bien examiné le monument. J'ai essentiellement regardé...

**AC** Ce qui donne effectivement à votre travail historien une couleur très poétique. Est-ce que je me trompe?

**RR** Peut-être, c'est possible.

**AC** Ou est-ce parce que, aux fondements, l'architecture est très poétique?

**RR** Oui quand même, j'ai été très impressionné par la lecture d'*Eupalimos*, lorsque j'avais 20 ans. Voilà encore le genre de lecture de jeunesse qui revient beaucoup plus tard se manifester sous une forme inattendue...

**AC** C'est peut-être là que je voulais vous emmener aujourd'hui, dans l'explicitation du métier d'historien tel que vous l'avez appliqué. Hors du scientisme, l'intuition y est follement et magnifiquement déployée!

**RR** Oui, bien sûr. Mais c'est le cas de toute recherche en histoire de l'art. Et puis je voudrais encore dire ceci: l'architecture est faite d'objets, on a un espace qui est ceint par des murs selon un certain plan, et puis à l'intérieur, on a des colonnes, des piliers, des murs, des arcs, etc. Seuls ces objets apparaissent dans les dessins. Le dessin est une restitution des objets, et non pas d'un espace. Ce qui est passionnant, c'est de passer mentalement de cette projection plane d'objets à l'espace.

**AC** C'est là qu'il y a le saut dans le vide, la croyance dans la force imaginative colossale...

**RR** Je pense que c'est ce qu'apprennent à faire les architectes quand ils apprennent leur métier. Eux ils sont en garantie de posséder cette capacité d'imagination, et c'est ça qui est véritablement le vrai travail, et qui est aussi l'explication de ce rôle déterminant du dessin. C'est là qu'on voit à quel point le dessin, c'est la prise en compte du passage possible entre quelque chose qui est dans le plan, qui peut se manifester sous la forme d'une simple ligne à l'encre, et quelque chose qui tout à coup est visible sous la forme d'une colonne dans un espace. Et c'est là qu'intervient la poésie je pense. C'est une poésie en acte.

**AC** Il y a à la fois de la poésie, et en même temps, quelque chose de très pragmatique sur le géométral, les volumes, etc. Comment avez-vous, parfois sans source, pu restituer l'espace-temps de la monumentalité?

**RR** Par des rêveries... [*rires*] et de très longs séjours *in situ*.

**AC** Oui, j'ai senti cela en vous lisant. Regarder, regarder, regarder, et rêver en regardant profondément.

**RR** Regarder jusqu'à ne plus voir, vous comprenez? C'est cela qui est important, à un moment donné on ne comprend plus rien, on ne voit plus rien. Et



puis, peu à peu, selon un processus au rythme inégal, on reconstruit, j'allais dire presque pierre par pierre. C'est un travail de restitution mentale.

**AC** L'idée de l'architecture, c'est la *cosa mentale*?<sup>14</sup>

**RR** Oui, c'est ce qui continue de me passionner dans l'architecture, et qui fait que de temps en temps j'ai envie d'y revenir, mais j'ai d'autres chantiers. Etre dans cet état où les choses commencent à flotter, puis mentalement on se met à construire. Mais évidemment, on ne fait pas n'importe quoi: il s'agit de parvenir à restituer ce qu'on a devant les yeux.

Je vois bien que plusieurs de vos questions trahissent ou expriment votre étonnement: avancer dans un travail de recherche en ignorant l'« administration de la preuve », ou encore en pratiquant ce que vous désignez comme le « saut dans le vide »...

Croyez-vous vraiment que l'administration de la preuve peut toujours être considérée comme définitive? Et puis, en particulier dans les champs de recherche où la *technè* des realia étudiés tient une place, nos outils d'investigation ne cessent d'être perfectionnés. Les laboratoires qui travaillent pour les monuments historiques ou pour l'étude des tableaux dans les musées ont réalisé en une trentaine d'années des progrès aussi fulgurants que ceux de la police scientifique. Mais si toutes nos investigations devaient passer obligatoirement par l'administration de la preuve, l'historien deviendrait une sorte de comptable. Dès qu'on pénètre dans le domaine du sensible – par exemple celui de l'attribution – c'est une subjectivité contre une autre! Mais je ne crois pas non plus à l'évidence du visuel: il ne fournit que des indices.

**AC** Pourquoi et à quel moment «abandonnez-vous» l'architecture? Est-ce que l'architecture vous paraît surdimensionnée, sous-dimensionnée? Pourquoi la « quittez-vous »? Évidemment, les continuités d'études demeurent, mais pourquoi cesse-t-elle d'être votre seul objet à un moment donné?

**RR** Parce que je pensais que la sculpture était peut-être plus difficile à appréhender que l'architecture. Je me suis dit, c'est toujours cette histoire de défis un peu ridicules, pourquoi j'ai commencé à travailler sur l'architecture, parce que je n'y connaissais rien, donc ça m'a passionné. Je vais apprendre. Et pour

la sculpture, c'est la même chose. Mais il y a surtout ceci: la sculpture est le premier habitant de l'architecture.

**AC** Est-ce que vous savez s'il y a un moment de bascule? Telle sculpture, vous la voyez, et vous vous dites: « *Maintenant je passe à la sculpture!* »? N'est-ce pas davantage un effet de maturation, sur le temps long, qui fait que vous faites cet enjambement? Je ne crois pas simplement au défi à relever. Excusez-moi, mais je n'y crois pas.

**RR** Oui – c'est peut-être de la rétro-diction. Je pense que c'est autour de la sculpture du XV<sup>e</sup> siècle, à l'occasion de cours et de séminaires que j'ai faits avec mes étudiants. Comme dans la sculpture du XV<sup>e</sup> siècle le rapport avec le monument commence à se modifier, le moment du détachement, de la scission entre ce qui a donné naissance à la sculpture (l'architecture) et la sculpture elle-même. Mentalement, je parlais sans doute de cette cathédrale matricielle, et j'avais fait quelques observations intéressantes, que du coup j'ai creusées.

**AC** Mais le grand écart est fou. On comprend très bien intellectuellement le passage de l'architecture à la sculpture, mais en termes d'échelle, de registre, de fabrication, précisément, ce dont on vient de parler cet après-midi, *tabula rasa*? Comment s'organise votre « nouveau » travail? Cela passe obligatoirement par des grilles à la fois plus conventionnelles, non qu'elles soient moins poétiques. Mais là, la sculpture est quantifiable, elle est mesurable, elle se touche, elle se voit, elle s'observe. Les choses sont très différentes.

**RR** Je pense que ce que vous dites est vrai. Mais à ce moment-là, c'était moins la question de l'atelier ou du chantier – bois ou pierre, destination, etc. –, c'était moins ça que: c'est un objet en trois dimensions, en tout cas dans le Moyen Âge tardif c'est pour ça que j'insiste là-dessus. C'est un objet en trois dimensions autour duquel on peut tourner, et l'appréhension d'une sculpture est quelque chose d'extrêmement difficile. Donc c'est beaucoup plus de l'ordre du phénoménologique que du culturel. Et comme j'avais abordé assez longuement la question de l'atelier, comment s'organise le travail des sculpteurs ou des tailleurs de pierres, au sein du chantier, du coup j'avais des éléments qui me permettaient d'évaluer cela, mais c'est plus phénoménologique que socio-économique.

**AC** Alors justement l'outil phénoménologique merleau-pontien pour la sculpture, peut-on y revenir davantage d'autant que cela est complexe ?<sup>15</sup>

**RR** Ça me paraissait être le seul à l'époque. Parce qu'aujourd'hui, est-ce que je raisonnerais encore comme ça...? Oui je pense. Ce que l'architecture a en commun avec la sculpture, c'est que ce sont deux objets littéralement indescriptibles. Deux objets spatiaux tributaires du temps. On a toujours besoin de relire le *Laocoon* de Lessing à cet endroit. C'est un beau texte qui m'a éclairé sur mon attirance pour la sculpture.

**AC** Mais certains pensent que la sculpture est descriptible? Pouvez-vous expliquer pourquoi, selon vous, elle est indescriptible?

**RR** Winckelmann pensait que la sculpture est descriptible. Parce qu'il considérait que le langage devait pouvoir rendre compte de la phénoménologie de la sculpture, phénoménologie qui était en réalité le compte rendu de la sensibilité de l'historien. Le philosophe Karl-Philip Moritz s'est opposé à Winckelmann au cours d'un essai qu'il a justement intitulé: « *Dans quelle mesure les œuvres d'art peuvent-elles être décrites* »<sup>16</sup>. Il allait plus loin que Winckelmann en affirmant que ce qui rendrait compte de l'œuvre d'art plastique serait un texte comme *équivalent* poétique de celle-ci. Et je pense que son intuition de philosophe et d'écrivain était juste: la temporalité que réclame l'objet tridimensionnel pour être vu n'est guère compatible avec la temporalité de l'écriture.

**AC** Oui, Winckelmann<sup>17</sup>, d'autres aussi.

**RR** Oui, mais Winckelmann érotise d'emblée son objet, il a la conviction profonde qu'il sait en parler. Mais en réalité, il ne parle pas de sculptures, il parle de corps.

**AC** Aucun récit « diariste » (crypto-diariste) de sculpteur pour cette période-là? Rien?

**RR** Diariste au XV<sup>e</sup> siècle? certainement non. La seule chose qu'il y a ce sont des contrats donnant des indications très précieuses sur la qualité des matériaux à

utiliser, le soin à apporter à l'exécution, les délais, etc. Quant à des écrits théoriques sur la sculpture, il faut attendre Léonard ou Pomponius Gauricus.

**AC** Alors, comment faites-vous?

**RR** Il faut essayer de se conformer au point de vue optique à partir duquel la sculpture doit être vue, qu'il s'agisse d'un bas-relief ou d'une ronde-bosse. Et pour cela, il faut un examen minutieux qui d'ailleurs ne suffit pas toujours lorsque, par exemple, l'objet est totalement décontextualisé.

**AC** À la différence de l'étude de l'architecture, le travail critique sur les textes et l'iconographie sont effectués avant de regarder?

**RR** C'est-à-dire qu'il conditionne d'une certaine manière le regard. Sur les façades, sur les retables, les sculptures sont toujours adossées, même quand elles sont traitées en trois dimensions, en ronde bosse. Et cet adossement est une donnée importante pour l'appréhension de l'œuvre, et donc pour sa description, ou ce qui tient lieu de. La description d'un relief est bien plus aisée, parce que l'objet est proche d'une peinture, il se réduit à deux dimensions. Dans une sculpture adossée, le sculpteur traite intentionnellement avec moins de soin la face arrière, et parfois les faces latérales aussi. Mais il peut aussi ne pas différencier ces faces, tout en adossant la figure. L'invisible est alors traité comme le visible, c'est une réserve de visible, si je puis dire. Prenons cet exemple fameux de buste accoudé qui est devenu un objet emblématique du musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg. C'est un fragment car la partie inférieure est coupée.

**AC** On ne connaît pas la datation de la coupe?

**RR** Non. Et la face arrière n'est traitée que sommairement. Les faces latérales et l'avant se prolongent selon un mouvement en spirale qui, en fait, est imprimé à ce buste – et ne me dites surtout pas que ce buste est « descriptible »! On ne peut faire que des tentatives...

**AC** Alors donc, « Lui ». De quelles métadonnées facilement récupérables par l'historien disposez-vous? D'une certaine manière, vous les « avez », les oubliez (intégrez plutôt) et vous regardez.

**RR** Alors les métadonnées c'est assez simple. Les textes existants, il n'est pas assuré qu'ils concernent cette œuvre précise. Elle peut appartenir à l'ensemble que constituait la Chancellerie de Strasbourg au XV<sup>e</sup> siècle, et alors tout ce que nous savons sur celle-ci est valable et même éclairant pour ce buste. Mais nous avançons sur un terrain fragile. Nous disposons d'un seul indice pour décider de l'inclusion de ce buste dans le complexe Chancellerie, c'est son style. Qui est indiscutablement celui de Nicolas de Leyde<sup>18</sup>. Alors, en ce qui concerne la chancellerie nous avons à notre disposition un contrat de 1464 entre la Ville et le sculpteur... deux autres fragments (de bustes également) ayant survécu à l'incendie du bâtiment en 1686, une description du portail figuré remontant à 1709 (qui évoque notamment la présence d'un buste qui est censé figurer l'architecte lui-même et qu'on a voulu identifier avec celui dont nous parlons), aucune représentation graphique de ce portail mais sa maquette au 600<sup>e</sup> visible sur le plan-relief de la ville de 1725.

**AC** Excusez-moi, aucun écrit contemporain?

**RR** Si, le contrat. Dans ce contrat, il n'y a rien d'indiqué, on ne dit pas où sont les bustes, rien... on parle seulement de la décoration du portail.

**AC** Et les récits postérieurs, ils sont produits dans quels cadres?

**RR** La description de 1709 est due à un érudit, Philippe Louis Künast, et sa description n'est pas celle du portail de la Chancellerie elle-même, mais d'un dessin (disparu) le représentant. Elle révèle toutes les apories de ce type de document: la plus importante étant celle des échelles respectives. On ne sait jamais, en lisant ce texte, si telle figure est grande, telle autre plus petite ou de taille égale, etc. Il est donc impossible de se faire une image cohérente de l'ensemble. On se rend compte que ce buste peut être vu de plusieurs côtés. C'est un magnifique portrait avec les yeux fermés qui est une sorte d'incarnation de la mélancolie.

**AC** J'imagine que vous vous posez quand même toujours les questions-matrices: conditions de production, conditions de médiation, conditions de réception?

**RR** Conditions de production, si c'est un buste, mais la conception est telle que ça doit être un buste, Nicolas de Leyde a au même moment fait d'autres bustes à Strasbourg, tous d'une qualité absolument exceptionnelle... la qualité éminente de ces bustes et leur nouveauté au plan iconographique contribuent à établir la tradition du buste en Europe du Nord. Et il laisse là des œuvres qui vont être déterminantes pour toute la sculpture de l'Empire. On va l'imiter. Il a trouvé tout de suite une clientèle considérable dans cette ville qui était très riche: la Ville elle-même, un chanoine, un chirurgien du duc de Bade, les chanoines de la cathédrale de Constance.

**AC** Dans les conditions de fabrication, je pose aussi la question du modèle?

**RR** Ah, vous voulez dire un modèle qui pose... C'est difficile à imaginer, ce n'est pas tout à fait impossible bien sûr car on est au milieu du XV<sup>e</sup> siècle...

**AC** C'est le sens de ma question. Le visage ici est très singulier. On peut imaginer un effet de reproduction de modèle.

**RR** On ne sait pas. Sauf si on prend en compte le texte de 1709 dont je parlais qui dit que c'est un portrait de l'architecte lui-même, mais ce genre d'identification animait facilement l'imagination des narrateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, où le genre du portrait était très répandu.

**AC** Et sur l'organisation de l'atelier, il n'y a aucune description?

**RR** On ne sait rien: l'organisation des ateliers est connue pour des époques plus récentes.

**AC** Et le choix des matériaux?

**RR** Il a pris un grès extrêmement fin, fragile aussi ce qui ferait penser que, étant donné son état de conservation, ce buste n'était pas à l'extérieur comme le dit ce texte, mais à l'intérieur de l'édifice.

**AC** On connaît, on peut deviner, « lire » les outils exacts ?

**RR** On peut restituer les outils au vu de l'œuvre. Un outil à percussion, donc une masse, et la subtile différenciation de la surface permet de conclure qu'il a employé un ciseau, un ciseau brettelé et une pointe.

**AC** Et le temps de réalisation ?

**RR** Une œuvre comme celle-là peut lui avoir demandé aussi bien 3 semaines que 3 mois. Rien que l'exécution des œuvres attestées lui a demandé beaucoup de temps.

**AC** Il s'agit donc d'une très grosse production ?

**RR** Très grosse.

**AC** Mais on ne sait pas si les choses se passent ainsi parce qu'il travaille vite ou s'il a beaucoup de commandes. Les deux ?

**RR** Il devait travailler beaucoup lui-même, mais employait-il un, deux ou plusieurs compagnons ? des apprentis ?...

**AC** Et là, on est sûr que la main est celle de Nicolas de Leyde ? Pourrait-elle être, par portions, éventuellement celle d'un « second couteau » ?

**RR** Non, impossible. Il faut distinguer l'apprenti, le compagnon et le maître. L'apprenti fait des petites choses pour le compagnon à la rigueur. Je pense qu'il y a des compagnons aussi doués que les maîtres, mais là il y a une telle qualité, ça ne peut être que lui ou alors il avait un double génial dans son atelier.

**AC** Quel est le modèle iconographique d'un visage comme celui-là [si personne n'a posé] ?

**RR** Je pense au *Timothée* de Jan Van Eyck : ce buste ici est comme une transcription des portraits peints du Flamand, mais avec une intensité propre. Et avec une différence fondamentale : le sculpteur intègre l'espace dans la circonscription du portrait.

**AC** En a-t-on la preuve ?

**RR** Non mais on imagine mal que les innovations de Van Eyck dans toute la peinture occidentale, connues jusqu'en Italie, aient été ignorées par un sculpteur de génie qui fréquentait les mêmes régions.

**AC** D'accord, oui, bien sûr. Alors les conditions de médiation d'une œuvre comme celle-là ? Sa traçabilité ? Sait-on comment elle circule ?

**RR** Non, on ne sait pas du tout. Dès les années 1480, on voit combien cette typologie de bustes a essaimé à travers tout le Sud de l'Empire même si très peu d'artistes (comme à Ulm, dans les stalles par exemple) ont atteint ce niveau d'interprétation psychologique. Mais ce buste a été retrouvé seulement au XIX<sup>e</sup> siècle, et entre le milieu du XV<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> nous ignorons tout de son destin.

**AC** Alors, comment lisez-vous cette sculpture ?

**RR** Je crois que toute la sculpture médiévale, et encore bien plus à partir du milieu du XV<sup>e</sup>, il faut la lire comme une sorte de tension entre le corps, qu'on ne peut qu'imaginer parce qu'on ne le voit quasiment jamais, et l'enveloppe – l'écale comme je l'appelais, parce que je prenais toujours la comparaison d'un fruit, le noyau et l'écale. On a vraiment l'impression que ça se développe dans tous les ateliers, déjà au début du XV<sup>e</sup> avec Sluter. Et donc il y a une tension entre cette espèce de pivot imaginaire central qui est le corps, mais qui détermine les gestes, la position de la tête et la position générale du corps, et le vêtement. Parfois on a le sentiment qu'il y a une cohérence absolument extraordinaire, c'est le cas ici et pour d'autres œuvres de Nicolas de Leyde, chez d'autres grands sculpteurs comme Veit Stoss.

**AC** Et cette tension, vous l'imaginez comment ?

**RR** Dans la sculpture de cette époque, la limite qui définit le contour de la forme sculptée est brouillée: dès qu'on bouge tant soit peu, la silhouette change, on est ainsi en présence de dizaine de potentialités. C'est sur cette capacité de la sculpture à produire une multitude de points de vue que travaille encore Rodin, par exemple.<sup>19</sup> C'est sans doute la raison pour laquelle Maillol disait de lui qu'il était un gothique. À la différence de la tradition antique, celle que perpétue Maillol, où la figure sculptée est toujours circonscrite selon une ou plusieurs lignes clairement lisibles. Il n'y a donc pas de repos pour l'œil du spectateur, c'est pourquoi je parle de tension. Ce qui est aussi frappant, c'est que nous sommes en présence de compositions plastiques pour lesquelles la notion de réalisme n'a plus de sens: c'est très évident chez Sluter.<sup>20</sup>

Enfin, il ne faut pas oublier que ces développements formels donnés à la sculpture entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle sont contemporains de ceux de l'industrie drapière dans les pays du Nord. Il n'est pas absurde de voir un lien entre cette exaltation du drapé lourd par la sculpture et l'existence du commerce du drap.

**AC** Pourquoi alors? Quand il s'agit de montrer quoi? L'enjeu de la production est lequel? Il est supposé figurer quoi? Et deuxième chose aussi, est-ce que la différence avec l'architecture, selon vous, c'est que vous pouvez vous faire ici « toucheur d'œuvre » (cf. *supra*)? Toucher une œuvre, cela change tout dans l'interprétation, n'est-ce pas?

**RR** Oui et non...

**AC** Cela n'enlève rien aux rêveries poétiques dont vous parliez tout à l'heure, mais l'échelle de la sculpture, c'est l'évidence, fait que l'on peut tourner autour, la frôler « pour de vrai »?

**RR** Je pense qu'on peut comparer ces draperies extravagantes avec ce qui se passe dans l'architecture. Il faut penser à la notion de « dépense », il y a une surenchère ornementale aussi bien dans l'architecture que dans la sculpture qui implique un travail manuel intense et une grande dextérité. Qui entraîne un coût plus élevé, nécessairement.

**AC** Le contrat donne-t-il des préconisations précises?

**RR** Non, mais il y a, par contre des injonctions données par le commanditaire, par exemple il précise bien que le travail doit être fait avec soin, le terme « köstlich » revient fréquemment, indiquant le désir du client de voir l'œuvre finale réussie, séduisante. Ou encore, on doit avoir recours à des modèles: il faut faire quelque chose qui soit comparable à ce qui se trouve dans telle église.

**AC** Ce sont des territoires très proches, voisins?

**RR** On connaît le cas célèbre du duc Philippe le Hardi qui commande au sculpteur Jacques de Baerze et au peintre Melchior Broederlam deux retables sur le modèle de retables qui avaient été exécutés par Jacques pour le duc de Brabant, aujourd'hui disparus.

**AC** Est-ce que la polychromie (sûrement!) était aussi un indicateur économique fort, comme les drapés?

**RR** Oui, dans beaucoup de contrats il est précisé quelle doit être la teneur en or ou le choix d'un pigment.

**AC** Et ce visage, qui n'est ni beau, ni laid, mais très vrai, habité, pensif, cérébral, qu'est-ce que vous en pensez? Et vous ne m'avez pas répondu sur la question du toucher? Vous l'avez touché ou vous en avez seulement « malaxé la glaise symbolique » (Picon)?

**RR** Je crois que non.

**AC** Vous avez tourné autour?

**RR** Oui. Souvent il fallait toucher pour voir dans quel état de conservation était la surface apparente, trous de vers, polychromie écaillée, vérifier l'état de la surface.

**AC** Toucher pour comprendre? Il donne envie d'être touché, ce « Nicolas », en fermant les yeux, précisément pour essayer, en suivant l'élan phénoménologique,

de voir ce que cela fait de marcher autour, de déambuler, et ensuite, les yeux fermés, de le toucher ?

**RR** En tous cas, ce n'est pas ma démarche.

**AC** Vous ne l'avez pas fait ? Vous n'aviez pas envie de le faire ?

**RR** Eh bien non.

**AC** Ça alors [*rires*], mais ce n'est pas phénoménologique si vous ne l'avez pas touché !

**RR** Si, si !

**AC** Mais pas totalement ! N'y a-t-il pas un manque ?

**RR** Un peu d'imposture ? [*rires*]

**AC** Non ! [*rires*] Ce visage-là alors, qu'est-ce qu'on peut en dire ?

**RR** Ce visage-là, si vous le touchez, vous comprenez moins que ce que vous voyez, parce que le grès n'est pas une surface lisse, c'est une surface granuleuse...

**AC** Alors, justement pourquoi avoir fait l'économie de toucher ce grain-là ?

**RR** Le grain du grès, je le connaissais, ce n'était pas vraiment la peine. Tout ce que vous pouvez recueillir comme information supplémentaire en touchant concerne la nature et l'état du matériau. La forme sculptée, elle, doit être perçue par le regard car la sculpture crée l'espace qu'il y a autour d'elle.

Il y a expérience phénoménologique aboutie à partir du moment où mentalement, on est parvenu à reconstituer l'espace dans lequel la sculpture se trouve. Je m'explique un peu. Les sculptures n'ont pas été faites pour être touchées. Premier point. C'est une évidence, elles sont faites pour être vues. Même si au XVIII<sup>e</sup> siècle le débat a eu lieu, c'est-à-dire que par exemple Kant si j'ai bonne mémoire dit quelque part que toucher une sculpture c'est quelque chose

d'impur. Parce que pour lui l'appréhension de la forme doit se faire avec le regard, avec les yeux, et que c'est le seul sens qui doit intervenir dans la perception de la sculpture. Pour Herder, c'était effectivement le toucher, l'expérience tactile qui devait être prépondérante. Lorsque vous touchez une sculpture, vous ne touchez pas une sculpture vous touchez un matériau. Dans le cas du marbre on sent plus immédiatement les formes, elles sont lisses à cause du poli, tandis qu'avec le grès on sent un grain. Donc l'appréhension d'un matériau passe avant celle d'une forme. Si vous touchez une sculpture, vous annulez l'espace qu'il y a autour, c'est-à-dire qu'il n'y a plus entre la sculpture et vous de la distance, il n'y a plus rien. C'est le contact direct avec un volume. À partir de ce moment-là, le discours que vous pouvez tenir sur un objet sculpté est totalement orienté par ce que j'appellerai une analyse matérielle, la trace de tel outil ou de tel autre - on est alors du côté de Semper.

**AC** Plutôt que matérielle – je vois où vous voulez en venir – est-ce que l'idée d'érotisme, ou de sensualisme par le toucher, apporte une autre grille de lecture qui serait une grille de lecture sensible ? Et je pense à Picon, évidemment, toujours.

**RR** Si on veut effectivement connaître le grain de la pierre, ou la surface du bois polychromé, la polychromie modifiant totalement le contact avec le bois. Après il faut se concentrer pour voir en quoi, par exemple, le drapé, en quoi la chevelure d'un personnage imprime quelque chose dans le vide, dans l'espace. C'est pour ça que le drapé m'a toujours beaucoup intéressé. C'est l'expression virtuose de la plasticité. Le drapé crée des oppositions entre l'ombre et la lumière selon une palette très large : en même temps qu'il y a alors des nuances de gris, par exemple, il y a aussi des degrés de profondeurs qui entaillent, dirait-on, la forme. Et selon les variations lumineuses ou les déplacements du spectateur, un gris clair peut s'inverser en gris sombre, etc. La sculpture peut ainsi être traversée de failles profondes – c'est du moins ce qui semble – ou donner l'impression qu'elle gagne en volume. Rien de tout cela ne se « touche », voyez-vous.

Ce qui est vraiment important, c'est de parvenir à capter les choses pour être en mesure de créer ses propres instruments d'appréciation. Dans le *Traité des sensations* de Condillac il y a ce personnage qui doit se conformer à une sculpture,

il doit être comme une sculpture, et pourtant il ne possède qu'un sens, c'est l'odorat. Mais à partir de ce sens premier, l'odorat, les autres viendraient s'élaborer peu à peu, c'est comme des strates de savoir, qui se mettent peu à peu en place, et qui, à la fin, permettent de faire en sorte que nous soyons un corps complet, et que la sculpture elle aussi soit reconstituée avec tous les sens, et pas seulement avec l'odorat.

**AC** La beauté de ce buste questionne beaucoup parce qu'il n'est pas « beau ». D'où viennent ses canons esthétiques ? Un visage comme celui-là, dans un bâtiment officiel, oui, je me pose des questions, c'est sûr !

**RR** Un personnage appuyé sur son bras, le buste étant refermé sur lui-même, les yeux clos, c'est une image tout à fait exceptionnelle en ce temps-là. C'est une image de la mélancolie.

**AC** Il est secret et « ensauvagé » (cf. *supra*) aurait peut-être dit Starobinski ?<sup>21</sup>

**RR** Je pense que peu à peu il y a quelque chose qui s'imprime dans la sensibilité et dans l'imaginaire. Peut-être qu'on commence à mieux comprendre, ce qu'il a fait qui est tellement novateur, parce que ça nous paraît une chose très moderne.

**AC** Très !

**RR** C'est bien pour ça qu'on avait sous-titré l'exposition de 2012 « un regard moderne ». C'est ce regard retourné sur le personnage lui-même qui est moderne. C'est une image de l'introspection.

**AC** À ce moment-là, aucune chose semblable ? Et après, vous analysez des phénomènes, sinon de massification, de modélisation ?

**RR** Oui mais elle tend vers la caricature, justement ceci est intéressant : les sculpteurs ont retenu cette leçon mais la plupart d'entre eux donnent dans le trivial.

**AC** Ils surchargent. Je comprends bien. Mais comment connaître donc la genèse, le *statu nascendi* de ce Nicolas de Leyde ? Comment suivre son processus de création puisqu'on ne dispose que d'une œuvre somptueuse, sublime mais « finie » ? Comment restituer les racines de cette œuvre-là ?

**RR** Il peut y avoir un protocole, qu'on peut établir de la manière suivante : je pars de l'objet, je vois que cet objet et un autre objet et un troisième qui sont du même artiste de manière évidente, du point de vue formel, stylistique, répètent le même schéma. Je vois qu'il y a un type d'outil qui a été utilisé et que le sculpteur privilégie, il utilise par exemple des incisions obliques et parallèles pour suggérer les sourcils, ou pour faire des rides. Ce que nous savons, nous le déduisons de l'apparence, ça c'est la phase archéologique du travail, et l'autre phase que j'ai décrite auparavant sur la question de l'espace, ça ce sont des choses qui viennent après évidemment, parce qu'à un moment donné, on met, provisoirement du moins, un point final à ces interrogations sur les matériaux, les outils, etc. Toutes ces opérations se complètent jusqu'à ce qu'on ait le sentiment d'avoir trouvé le point de vue juste.

**AC** Juste ?

**RR** Quand je dis juste, ce n'est pas une vérité que je prétends avoir trouvée, c'est juste par rapport à ces lois internes d'ombres et de lumières, de caches, ou de sensibilité à la polychromie, toutes ces choses-là peuvent créer les conditions d'une vision juste. Il est certain qu'aujourd'hui tous les manipulateurs de spectacle son et lumière sur les façades des cathédrales n'ont pas une vision juste, cela va de soi. Mais là, c'est simple, il suffit de voir et on a compris que ce n'est pas juste : ils n'ont jamais pressenti l'invisible, alors c'est normal que ça soit comme ça. [*rires*]

**AC** Donc votre masse critique, ce sont toutes les sédimentations du répertoire iconographique mental que vous avez construites lorsque vous regardez un objet. Par définition, ce répertoire ne cesse de s'enrichir. Donc, cela veut dire que vous regardez l'objet à un moment donné, et que, le regardant dix ans après, votre regard s'étant modifié par l'apport de nouvelles données/intuitions, vos analyses évoluent ?

**RR** Et comment donc !

**AC** Sans arrêt ? C'est-à-dire que vous auriez à faire ce *Nicolas de Leyde* de 1987 en 2016, votre répertoire aurait à ce point bougé que vous diriez des choses extraordinairement différentes ? Ou est-ce que, pour revenir à l'idée du détail chez Arasse, ce serait de l'ordre du détail ? La question de la chronologie du regard individuel est passionnante et difficile.<sup>22</sup>

**RR** Non, ce n'est pas du tout à exclure, que le regard se porte d'une manière tout à fait différente, parce que les attendus sont différents, que l'accumulation d'expériences visuelles a modifié la perception... je parle toujours de la métaphore des lunettes de Proust. À un moment donné, il dit qu'il *faut changer de lunettes...* Donc ça j'y crois tout à fait, je dirais même heureusement. Winckelmann ne regarde que la sculpture grecque, en général sur des copies romaines mais qu'importe, il ne regarde que la sculpture antique et on constate qu'il n'a jamais regardé les œuvres d'art de son propre temps qu'avec ces lunettes-là.

**AC** C'est un monologue intérieur que vous construisez entre l'œuvre et vous mais vous n'en montrez pas l'échafaudage. Cela crée du mystère, de l'envoûtement, peut-être une inquiétude aussi, je ne sais. Ce sentiment m'a frôlé parfois sans jamais qu'il n'endommage la sûreté de vos analyses. J'aime que dans vos écrits il y ait cette sensation, inconfortable peut-être, extrêmement stimulante sans doute, car on doit suivre votre pensée libre.

**RR** À partir du moment où je ne crois pas en l'existence d'une vérité qui serait logée au plus profond de chaque création humaine, et où je crois que le créateur de cette œuvre de l'esprit lui-même ne sait pas quelle vérité unique elle contiendrait parce que toute expression est polysémique, je me sens, moi historien de l'art, extrêmement libre. Vous me direz que mon travail d'approfondissement cherche néanmoins quelque chose, veut débusquer quelque chose. Bien sûr, mais cette recherche est elle-même orientée par mes propres préoccupations, mes obsessions, que je tente en même temps de juguler, passant d'épreuves en contre-épreuves. C'est une dialectique dont le but, le point de fuite n'est pas une soi-disant vérité, mais un « lieu commun », sans doute le plus souvent une infime parcelle de sens où nous nous rencontrons. Si les choses se passent d'une

manière aussi topologique, c'est qu'il reste encore beaucoup de parcelles de sens accessibles à d'autres chercheurs, non ? Je le crois. Ce qui ne signifie pas que tout est possible au bout d'une telle quête. C'est justement ce processus dialectique qui offre une garantie contre l'anachronisme, ou contre la dérive que produisent les emboitements d'analogies.



2. *À quoi sert l'histoire de l'art?* Entretien mené par Claire Barbillon, *op. cit.*
3. *Op. cit.*
4. Roland Recht, *Le croire et le voir. Introduction à l'art des cathédrales*, (Bibliothèque des histoires), Paris, Gallimard, 1999.
5. *Histoire de l'histoire de l'art en France*, sous la dir. de Roland Recht et al. (actes de colloque : Paris, Institut national d'Histoire de l'art et Collège de France, 2004), Paris, la Documentation française, 2008 ; voir aussi le numéro spécial de la *Revue de l'Art*, n° 146, 2004, réuni par Roland Recht sous le thème *L'Histoire de l'histoire de l'art*.
6. Roland Recht, « La Méthode iconologique d'Erwin Panofsky », dans *Critique*, n°250, mars 1968, p. 315-323 ; *Id.*, « Le Mythe romantique d'Erwin de Steinbach », dans *L'Information d'Histoire de l'art*, 1970-1, p. 38-45, repris dans *Penser le patrimoine*, *op. cit.*
7. *Aby Warburg, Écrits II, L'Atlas Mnémosyne*, avec un essai de Roland Recht (collection dirigée par Maurizio Ghelardi, Susanne Muller, Roland Recht), Paris, éd. l'écartouillé, 2012 ; *Id.*, « L'iconologie avant Warburg. L'orientaliste Charles Clermont-Ganneau et la mythologie des images », *Images Re-vues* (en ligne), Hors-série 4/2013.
8. Agnès Callu, *Le Mai 68 des historiens*, *op. cit.*
9. Roland Recht, « Les Mauristes, le Moyen Âge et l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-lettres », in *Saint-Germain-des-Prés. Mille ans d'une abbaye à Paris* (dir. Roland Recht et M. Zink), Paris, AIBL, 2015, p. 229-236.
10. Lancement en 2018 de la revue « Trop – Revue d'art contemporain, de politique et de sciences sociales » (Agnès Callu, dir.)
11. La revue de l'INHA, *Perspective*, s'est appropriée ce domaine.
12. En date du 25 novembre 2006.
13. Voir récemment : « Roland Recht, Du mythe de l'universalité au musée éclaté », entretien réalisé par Jean-Louis Jeannelle, *Critique*, « Le musée, sous réserve d'inventaire », juin-juillet 2014, 805-806, p. 573-583.
14. Agnès Callu (dir.), « Culture et Création : histoire culturelle et esthétique », projet de recherche en cours depuis 2016.
15. Cf. *supra*.
16. Roland Recht, « Manuels et histoires générales de l'art », *Revue de l'art*, 124, 1999, p. 5-11.

#### Musée des Beaux-arts

- Canaletto, *Vue de l'église de la Salute depuis l'entrée du Grand Canal* (avant 1736).
- Achat de quatre tableaux de la collection Kaufmann-Schlageter (A. Turchi, A. Magnasco, F. Conti, J. Amigoni).
- Donation Kaufmann-Schlageter (Carlo I. Carlone, D. Creti, G. M. Crespi, S. Rosa, L. Giordano, F. Solimena, B. Strozzi, C. Bononi, F. Cairo). Une seconde donation de sept tableaux eut lieu en 1994.
- Philippe de Champaigne, *Portrait du cardinal de Richelieu* (1642).

#### Musée d'art moderne et contemporain

- Gustave Doré, *Le Christ quittant le prétoire* (1867-1872).
- Gustave Doré, *Le Rhin allemand*, (1870).
- Gustave Doré, achat de la collection Samuel Clapp comprenant 400 pièces de toutes les techniques employées par Doré.
- Charles Filiger, *Sainte pleureuse et ange musicien* (v. 1890-1892).
- Jean-Hans Arp, *Trousse du naufragé* (1920-1921) (donation Tzara).
- Jean-Hans Arp, *Sans titre*, (v. 1917).
- Jean-Hans Arp, *Composition*, (1937).
- Jean-Hans Arp, *Deux papiers déchirés* (1936).
- Publications, affiches et tracts dadaïstes (acquis lors de trois ventes aux enchères parisiennes en 1989 et 1990).
- Kurt Schwitters, *Merz Herbin* (1923-1924).
- Wassily Kandinsky, cinq dessins datés entre 1922 et 1937.
- Fernand Léger, *Souvenir de guerre*, (1915-1916).

- Lou Albert-Lasard, dépôt du fond d'atelier fait par sa fille Ingo de Croux, de 180 peintures, 450 aquarelles, 1500 dessins.
- Victor Brauner, legs de 33 peintures par Mme J. Victor-Brauner.
- Joseph Cornell, *Sans titre n° 3* (vers 1955).
- Marcel Broodthears, *Le Costume d'Igitur* (1969).
- Marcel Broodthears, *Sans titre, 9 dessins* (1968-1971).
- Panamarenko, *Département des aigles. Course Anvers-Bruxelles* (1970).
- George Brecht, *Book of the Tumbler of Fire* (1978).
- Robert Filliou, *L'Atelier des Eyzies* (1979-1984) (installation).
- Robert Filliou, *The last time I felt sad* (1970).
- Nam June Paik, *Mac Ever's* (1989-1991) (installation).
- Georg Baselitz, *Drei Köpfe mit Schnecke* (1966).
- Georg Baselitz, *Adler* (1980).
- Eugen Schönebeck, *Das Kreuz* (1963).
- A. R. Penck, *Stand Art Studie I-IV* (1974).
- A. R. Penck, *Verteidigung 2* (1985).
- A. R. Penck, *Weis-Weiss*, (1974).
- Christian Boltanski, *Monument I* (1986).
- Christian Boltanski, *Vitrine de référence* (1970-1971).
- Sarkis, *Cinq rouleaux en attente* (1970).
- Sarkis, *Ma chambre de la Krutenau en satellite* (1989) (installation).
- Jochen Gerz, *Le dépôt* (1979) (installation).
- Thomas Huber, *Die Urgeschichte der Bilder* (1987) (installation).
- Thomas Huber, cinq aquarelles préparatoires (1987).
- Imi Knoebel, *Was* (1988).
- Donald Baechler, *Sins of Omission* (1984).
- Rosemarie Trockel, *Die Seele ist ein dummer Hund* (1988).
- Marlene Dumas, *The Ritual or The Sleeping Beauty* (1988-1991).
- Marlene Dumas, quatre dessins de la série *Archetype-Prototype* (1989).
- Jannis Kounellis, *Sans titre* (1984).
- Anselm Kiefer, *Der Rhein* (1983).
- Paul-Armand Gette, *De part et d'autre du fleuve : la pérennité du volcanisme rhénan* (1989-1992) (installation).
- Gerhard Merz, *Dove sta Memoria* (1986) (installation).
- Tony Cragg, *Lens* (1985) (installation).

- Ian Hamilton Finlay, *Vitruvius/Augustus* (1986) (installation).
- Ian Hamilton Finlay, *Les cimetières des naufragés* (1988).
- Gérard Garouste, *Sans titre* (1986-1987).
- Claudio Parmiggiani, *Versunkenheit* (1975) (installation).
- Claudio Parmiggiani, cinq dessins (1960-1985).
- Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle* (1970-1972).
- Giuseppe Penone, *Procedere in verticale I* (1985).
- Giuseppe Penone, dix-neuf dessins (1968-1989).
- Pablo Picasso, cinq peintures (entre 1924 et 1970) provenant de la dation Picasso (1990), et la suite des 60 gravures de 1966 (1966-1968).
- Jean Leppien, Legs de peintures de l'artiste, ainsi que d'autres artistes comme Kandinsky, Nemours, Fontana, etc.

#### Musée de l'Œuvre-Notre-Dame

- *Vierge à l'Enfant*, sculpture en bois (autour de 1500).
- *Saint Théodule*, sculpture en bois (1515-1520).
- Tombeau avec gisant provenant du château d'Osthouse, pierre (XIVe siècle)

- Abou Dhabi 288  
 Ada 66  
 Adam, Ernst 69, 81, 82  
 Afrique 34, 35  
 Aillagon, Jean-Jacques 238  
 Aix-la-Chapelle 68  
 Alain 42, 43  
 Algérie 22, 38, 41  
 Alleg, Henri 41, 42  
 Allemagne 23, 56, 83, 124, 159, 192, 260,  
 288, 290  
 Alpes 94, 145, 153  
 Alpirsbach 62  
 Alsace 38, 68, 75, 83, 131  
 Amandry, Pierre 55, 65  
 Amazonie 35  
 Amiens 139, 151, 156  
 Angleterre 156  
 Anzieu, Didier 61  
 Arasse, Daniel 114, 176, 181, 182  
 Aristophane 39  
 Arland, Marcel 47  
 Arnheim, Rudolf 111  
 Arp, Jean-Hans 194, 224  
 Aubert, Marcel 84  
 Autriche 288  
 Autun 188  
 Bach, Jean-Sébastien 31  
 Bachelard, Gaston 30, 43  
 Bade Wurtemberg 68  
 Baden-Baden, Kunsthalle 192, 194, 219  
 Baerze, Jacques de 171  
 Bailly, Jean-Christophe 239  
 Bâle 129, 192, 194, 219, 222  
 Baltrusaitis, Jurgis 106  
 Bamberg 159  
 Barbillon, Claire 250  
 Baridon, Laurent 9, 302  
 Barral i Altet, Xavier 108  
 Barthes, Roland 45, 51, 215  
 Baselitz, Georg 221  
 Baudelaire, Charles 115, 261  
 Bayle, Laurent 201  
 Becker, Jean-Jacques 12  
 Bédarida, François 131  
 Beethoven, Ludwig van 232  
 Bergman, Ingmar 196  
 Bernard, Christian 193  
 Bernardin de Saint-Pierre 40  
 Berne 227, 228  
 Berne-Joffroy, André 61, 62  
 Bernin 65  
 Berthoz, Alain 272  
 Besson, Christian 302

- Beuys, Joseph 192, 201  
 Beyer, Victor 194  
 Bialostocki, Ian 69  
 Biard, Nicolas de 151  
 Biro, Adam 239, 251  
 Blake, William 272  
 Blistène, Bernard 199  
 Bode, Wilhelm 212  
 Bonnefoy, Yves 272  
 Bony, Jean 80  
 Bordeaux, CAPC 192  
 Borgès, Jorge Luis 256  
 Boulez, Pierre 276  
 Bourdieu, Pierre 15, 71, 159, 271, 272, 273, 279  
 Bourges 62, 63  
 Bourgogne 179, 182, 187  
 Bourgeois, Christian 239  
 Bouveresse, Jacques 267, 272  
 Brabant, duc de 171  
 Branner, Robert 75, 80  
 Braunfels, Wolfgang 68  
 Braunstein, Philippe 300  
 Brenner, Jacques 47  
 Brillant, Bernard 20  
 Broederlam, Melchior 171  
 Brunot, Ferdinand 15  
 Bruxelles 234, 250  
 Bruyr, José 49  
 Buchen 231  
 Bucher, François 97  
 Büchner, Georg 47, 196  
 Budapest 33, 41  
 Budé, Guillaume 39  
**310** Burri, Alberto 260
- Butor, Michel 46, 47, 62  
 Cachin, Françoise 288  
 Canaletto 200, 212, 303  
 Caravage 61  
 Careri, Giovanni 115  
 Carus, Carl Gustav 240  
 Cassel, Documenta 192  
 Cassirer, Ernst 67  
 Castelnuovo, Enrico 159  
 Cendrars, Blaise 264  
 Cézanne, Paul 113  
 Chabrol, Claude 196  
 Champagne 83  
 Champaigne, Philippe de 114, 200, 302, 303  
 Chardin, Jean Siméon 48  
 Charlemagne 68  
 Chartres 63, 134, 151, 158  
 Chartreux, Bernard 196, 303  
 Chastel, André 67, 105, 215, 241, 276, 280, 287, 288, 290  
 Chateaubriand, François-René de 25  
 Châtelet, Albert 80  
 Chevillot, Catherine 302  
 Clair, Jean 288  
 Closener, Friedrich 146, 300  
 Colmar 83  
 Colmar, musée d'Unterlinden 214, 223  
 Cologne 96, 108, 157, 262  
 Columbia University 80  
 Condillac, Étienne Bonnot de 173  
 Constance 119, 167  
 Contamine, Philippe 280  
 Cousseau, Henry-Claude 130, 199, 219  
 Cragg, Tony 271  
 Damisch, Hubert 113, 114, 181, 182
- Darmstadt 78  
 David, Jacques-Louis 234  
 De Gaulle, Charles 16  
 De Ricqlès, Armand 271, 276  
 Dehio, Georg 83  
 Delaunay, Sonia 264  
 Deleuze, Gilles 43  
 Demaison, André 34  
 Deutsch, Michel 196, 239, 240, 303  
 Deyts, Simone 185  
 Diderot, Denis 48, 261  
 Didi-Huberman, Georges 181, 182  
 Diên Biên Phu 31, 33  
 Dijon 183-188, 196, 204, 238, 246  
 Dilthey, Wilhelm 120  
 Dollinger, Philippe 86  
 Donaueschingen 69  
 Doré, Gustave 200  
 Dosse, François 23  
 Dreyer, Carl Theodor 196  
 Droysen, Johann Gustav 262  
 Duby, Georges 107, 110  
 Duchamp, Marcel 243  
 Ducros, Françoise 302  
 Duprat, Hubert 130, 230  
 Duras, Marguerite 46  
 Duroselle, Jean-Baptiste 12  
 Duval, Paul-Marie 302  
 Dvorak, Max 31  
 Eco, Umberto 21  
 El Lissitzky 231  
 Empire 83, 84, 88, 131, 149, 152, 156, 167, 169, 258  
 Engel, André 303  
 Erlande-Brandenburg, Alain 86
- États-Unis 47  
 Europe 23, 63, 65, 97, 146, 147, 167, 217  
 Fabre, Daniel 117, 118  
 Faguet, Émile 39  
 Fassbinder, Rainer Werner 196  
 Faure, Jean-Louis 194  
 Fautrier, Jean 64, 116, 260  
 Favière, Jean 303  
 Fels, Étienne 84  
 Fénelon (François de Salignac de La Mothe-Fénelon, dit) 39, 40  
 Filliou, Robert 130, 230  
 Flaubert, Gustave 25, 36, 37  
 Fleuret, Maurice 201  
 Florence, Duomo 148  
 Focillon, Henri 69, 72, 77, 81, 105, 106, 187  
 Forêt Noire 62  
 Fossier, Robert 107, 108  
 Foucault, Michel 43, 107, 254, 279  
 Francastel, Pierre 290  
 France 56, 65, 75-77, 83, 84, 86, 108, 138, 152, 192, 226, 229, 288, 290  
 Frankl, Paul 69, 77  
 Freud, Sigmund 114  
 Fribourg-en-Brigau 67, 97, 186  
 Fricker, Jeanine 302  
 Friedrich, Caspar David 239, 240  
 Gachnang, Johannes 182, 262  
 Gallimard, éditions 182, 240, 241, 250  
 Gaubert, Daniel 88  
 Gaudemar Antoine de 283  
 Gaudin, Henri 227  
 Gaulmier, Jean 61  
 Gautier, Théophile 261  
 Gauville, Hervé 283

- Gerz, Jochen 191, 232  
 Gette, Paul-Armand 232  
 Geyer, Marie-Jeanne 302  
 Godard, Jean-Luc 62, 196  
 Goethe 25, 252, 267  
 Gohr, Siegfried 262  
 Goldenberg, Paula 303  
 Goldschmidt, Adolf 69  
 Goléa, Antoine 49  
 Gombrich, Ernst 114, 126, 255  
 Grand Est 128  
 Grassi, Claude 88  
 Greuze, Jean-Baptiste 48  
 Griener, Pascal 303  
 Grimm, Jacob 48  
 Grodeck, Georg 26  
 Grodecki, Catherine 81  
 Grodecki, Louis 23, 45, 55, 56, 60-68, 73, 75-81, 83, 86, 87, 90, 97, 105-107, 128, 184-186  
 Grünewald 223  
 Guinée, Bernard 66  
 Habersetzer, Jérôme 193, 223  
 Hambourg 213  
 Hardy, Oliver 27  
 Heidelberg 45  
 Hepp, Noémi 45  
 Herder, Johann Gottfried 173  
 Herding, Klaus 108  
 Héritier, Françoise 278  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 44  
 Hoffmann, Heinrich 25  
 Hoffmann, Josef 232  
 Hofmannstahl, Hugo von 25  
 Huber, Thomas 232  
 312 Humboldt, Alexander von 240
- Huysmans, Joris-Karl 261  
 Île-de-France 83  
 Italie 56, 65, 124, 129, 148, 152, 159, 169, 260, 288  
 James, John 134  
 Jeannette, Daniel 139  
 Jeanson, Francis 42  
 Jollet, Etienne 298  
 Joukovski, Vassili 239  
 Kant, Emmanuel 42, 43, 172  
 Karlsruhe 219  
 Kaufmann, Othon 49, 200, 212  
 Keaton, Buster 27  
 Kehl 48  
 Kiefer, Anselm 225, 230, 231, 277, 278  
 Kimpel, Dieter 81, 108, 156, 159  
 Koenigshoffen 24, 29  
 Kraus, Henry 160  
 Kubler, George 126  
 Künast, Philippe Louis 166  
 Kurmann, Peter 84, 89  
 Laclotte, Michel 302  
 Lacoue-Labarthe, Philippe 239, 240  
 Landais, Hubert 220, 221  
 Lang, Fritz 196  
 Lang, Jack 201, 202  
 Laroche, Emmanuel 55  
 Laugier, Marc-Antoine 266  
 Laurel, Stan 27  
 Lavallée, Michèle 302  
 Le Corbusier, Charles-Edouard Jeanneret-Gris dit 133, 193, 224  
 Le Goff, Jacques 51, 84, 85, 107-110, 249  
 Leclant, Jean 55  
 Lefèvre, Henri 61  
 Léger, Fernand 193
- Lehmann, Edgar 77  
 Lehni, Nadine 303  
 Lemerrier, Claire 16  
 Lemoine, Serge 185  
 Lenz, Jacob 48, 240  
 Léonard de Vinci 165  
 Lessing, Gotthold Ephraïm 164  
 Levinas, Emmanuel 136  
 Levi-Strauss, Claude 107, 215, 278  
 Leyde 223  
 Leyde, Nicolas de 99, 131, 155, 166-169, 175, 240  
 Libergier, Hugues 152  
 Lichtenberg, Georg Christoph 267  
 Londres 227, 228  
 Londres, Warburg and Courtauld Institutes 255  
 Lopez, Roberto 108  
 Lorraine 68  
 Lugli, Adalgisa 232, 303  
 Lyon 9  
 MacCrosby, Sumner 85  
 Mahusier, famille 35  
 Maillol, Aristide 170  
 Mâle, Émile 106, 187  
 Malraux, André 179, 201  
 Marin, Louis 114  
 Marrou, Henri-Irénée 254  
 Marseille 199, 200, 219  
 Martin, François-René 9  
 Mauss, Marcel 107  
 May, Karl 25  
 Mayaffre, Damon 16  
 Meister, Wilhelm 122  
 Merleau-Ponty, Maurice 42, 181, 182
- Merz, Gerhard 232  
 Metz 83  
 Meyer, Juliane 303  
 Meyer Shapiro 69, 106, 113, 114  
 Michel, Régis 284  
 Milan 95, 157  
 Miquel, André 273  
 Mirbeau, Octave 261  
 Mitterand, François 201  
 Moench, Esther 303  
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit 39  
 Montaigne 25, 62  
 Monteverdi, Claudio 49  
 Montreuil, Pierre de 152  
 Moritz, Karl-Philip 164  
 Mulhouse 222, 223  
 Muller, Dominique 196, 303  
 Munich 81, 250  
 Murnau, Friedrich Wilhelm 196  
 Musset, Alfred de 196, 240  
 Nantes 199, 219  
 Narcisse 113  
 Néron 27  
 Niagara 62  
 Nice, Villa Arson 193  
 Nivernais 86  
 Nodier, Charles 44  
 Nora, Pierre 241, 242  
 Oberlin, Jean-Frédéric 218  
 Ophrys, éditions 286  
 Outtre-Rhin 223  
 Ozenfant, Amédée 193  
 Pagliano, Éric 105  
 Paik, Nam June 232  
 Panigel, Armand 49

- Panofsky, Erwin 63, 65, 67, 86, 184, 186, 187, 209, 224, 255, 256, 267, 290
- Paris 81, 128, 205, 221, 231
- Paris, Académie des beaux-arts 9, 215, 275
- Paris, Académie française 215, 275, 278
- Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres 208, 210, 215, 246, 247, 264, 265, 274-276, 280-283
- Paris BnF 153
- Paris, Centre Pompidou 238
- Paris, Collège de France 19, 72, 85, 183, 184, 203, 205, 208, 209, 210, 215, 238, 246, 247, 249, 264-282, 285, 286
- Paris, École des chartes 85, 86
- Paris, EHESS 109, 269, 275
- Paris, EPHE 9, 108
- Paris, Fondation Hugot du Collège de France 272
- Paris, INHA 252
- Paris, IHTP 19
- Paris, musée du Louvre 212, 221, 236, 284, 288, 289, 302
- Paris, Saint-Germain-des-Prés 152
- Paris, Sainte-Chapelle 139
- Paris, Sorbonne 72, 81, 128, 185, 209, 214, 269
- Parmiggiani, Claudio 191, 193, 230, 232
- Pascal 25
- Paulhan, Jean 47
- Pémille, Laurence de 286
- Penone, Giuseppe 130, 191, 228-230, 232
- Perier-d'Ieteren, Catherine 303
- Peschanski, Denis 13
- Philippe le Hardi 171
- 314** Picard, éditeur 108, 252, 255
- Picard, Raymond 45
- Picon, Gaëtan 129, 171, 181, 182
- Pijaudier-Cabot, Joëlle 198
- Pinette, Mathieu 188
- Pise 159
- Platon 144
- Plaute 39
- Poliakoff, Serge 116
- Pologne 288
- Pommier, Edouard 187
- Pomponius Gauricus 165
- Ponge, Francis 46, 47
- Portzamparc, Christian de 271, 276, 277
- Prache, Anne 185
- Pressager, Étienne 230
- Princeton 45, 67
- Proche-Orient 65, 68
- Proust, Marcel 176
- Racine 37, 39, 45
- Ratisbonne 159
- Régnier, Philippe 285
- Reims 116, 151, 152, 158
- Reinhardt, Hans 84, 89
- Rennes 108
- Resnais, Alain 196
- Rhin 48, 67, 83
- Rhin supérieur 75, 82, 231
- Richelieu 302
- Ricqlès, Armand de 276
- Riegl, Aloïs 126
- Rispal, Adeline 234
- Rivière, Georges-Henri 15
- Robbe-Grillet, Alain 46
- Rodin, Auguste 170
- Rolley, Claude 185
- Rome 27, 234, 277, 281
- Roy, Alain 303
- Rubens, Pierre Paul 180, 181
- Rudloff, Marcel 212, 237
- Ruskin, John 117
- Saint Augustin 14
- Saint-Denis 63, 85, 106
- Saint-Léonard 241
- Salet, Francis 76, 83, 86, 208, 210, 215, 275
- Salles, Georges 180, 181
- Sallois, Jacques 221
- Sarkis 191, 224, 230, 232
- Sarraute, Nathalie 46
- Sartre, Jean-Paul 42
- Sauerländer, Willibald 55, 67-69, 83, 84, 86, 186
- Schiltz, Véronique 302
- Schlageter, François 49, 200, 212
- Schlegel 239
- Schlosser, Julius von 297
- Schlumberger, Daniel 55, 65, 68, 78
- Schmarsow, August 77
- Schönebeck, Eugen 221
- Schumann, Robert 31
- Semper, Gottfried 173
- Seroux d'Agincourt 266
- Simon, Claude 46
- Singier, Gustave 230
- Sirinelli, Jean-François 23, 87
- Sluter, Claus 169, 170
- Sollers, Philippe 46
- Spieser, Jean-Michel 303
- Starobinski, Jean 174
- Stendhal, Henri Beyle dit 100, 126
- Stephan, Fritz 296
- Storsve, Jonas 302
- Stoss, Veit 169
- Strasbourg 9, 25, 31, 39, 43, 45, 48, 49, 55, 57, 58, 61, 65, 67, 80-83, 90, 96, 113, 122, 139, 146, 166, 167, 183-187, 189, 190, 192-194, 196, 199-202, 205, 208, 209, 211-214, 218-221, 223, 227, 228, 230, 232, 233, 238, 240, 246, 302
- Strasbourg Opéra du Rhin 237
- Strasbourg, Ancienne douane 192, 193, 223-225, 232
- Strasbourg, Bibliothèque avant 1870 76
- Strasbourg, cabinet des estampes 48, 51
- Strasbourg, cathédrale 69, 79, 91, 94, 95, 124, 142, 145, 148, 151, 156, 157, 159, 223, 252
- Strasbourg, École des arts décoratifs 224, 232, 233
- Strasbourg, lycée Fustel de Coulanges 23, 32, 36, 38, 43
- Strasbourg, Œuvre Notre-Dame 90, 91, 96, 145, 147, 154, 165, 226
- Strasbourg, Palais Rohan 48, 192, 224
- Strasbourg, Saint-Thomas 74
- Strasbourg, université 139, 214, 238
- Stuttgart 69, 219
- Suckale, Robert 81, 84, 108, 159
- Suger, abbé 63
- Suisse 41, 84
- Syberberg, Hans Jürgen 196
- Tafari, Manfredo 112, 113
- Teyssèdre, Bernard 290
- Thuillier, Jacques 185, 280, 290
- Tönnemann, Andreas 182
- Trautmann, Catherine 236, 237
- Troyes, Saint-Urbain 146

Tubeuf, André 43  
Turin 229, 234  
Twinger de Koenigshofen 146, 300  
Tzara, Tristan 200  
Ufan, Lee 130, 230  
Ulm 96, 157, 169, 227, 228  
Utrecht 148  
Valéry, Paul 43, 160  
Vallée de la Bruche 36, 218  
Van Eyck, Jan 169, 235  
Veyne, Paul 254  
Vialou, Denis 302  
Viatte, Germain 199, 219  
Vienne 96, 154, 226-228, 232  
Vietnam 33  
Vigo, Jean 37  
Villard de Honnecourt 153  
Vincent, Jean-Pierre 196, 240

Viollet-le-Duc, Eugène 159, 187, 302  
Voegelé, Wilhelm 69  
Von Moos, Stanislas 224  
Warburg, Aby 109, 179, 183, 187, 212, 213, 255  
Warnke, Martin 108, 159  
Wild-Bloch, Christiane 297  
Winckelmann, Johann Joachim 116, 164, 176  
Witold, Jean 49  
Wortmann, Reinhard 97  
Yale 16, 80, 85, 126  
Zalc, Claire 16  
Zay, Jean 15  
Zevi, Bruno 111, 112  
Zink, Michel 272  
Zola, Émile 261  
Zurich 193, 224

## Bibliographie sommaire de Roland Recht

(pour une bibliographie complète, consulter :  
[www.rolandrecht.org/bibliographie-complete/](http://www.rolandrecht.org/bibliographie-complete/))

### Ouvrages publiés

- *La cathédrale de Strasbourg*, Stuttgart, Müller & Schindler, 1971; Strasbourg, La Nuée bleue, 1993.
- *L'Alsace gothique 1300-1365. Études d'architecture religieuse*, Colmar, Alsatia, 1974.
- *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg, 1460-1525*, Strasbourg, Presses Universitaires, 1987.
- *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Christian Bourgois, 1989; rééd. augmentée d'une postface coll. «Titres», 2006.
- *Le dessin d'architecture. Origine et Fonctions*, Paris, Adam Biro, 1995.
- *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 1999; rééd. augmentée, 2008.
- *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle, (Bibliothèque des Histoires)* Paris, Gallimard, 1999; rééd. 2006.
- *Le Rhin. Vingt siècles d'art au cœur de l'Europe*, Paris, Gallimard, 2001.
- *L'objet de l'histoire de l'art*. Leçon inaugurale faite le jeudi 14 mars 2002, Collège de France, Chaire d'histoire de l'art européen médiéval et moderne, Paris, Collège de France/Fayard, 2003.
- *À quoi sert l'histoire de l'art?* Entretien mené par Claire Barbillon, Paris, Textuel, 2006; rééd. 2007.
- *Point de fuite. Les images des images des images, Essais critiques sur l'art actuel, 1987-2007*, Paris, Beaux-arts de Paris-les éditions, 2009.
- *L'image médiévale. Le livre enluminé*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2010.
- *Aby Warburg, L'Atlas Mnémosyne*, avec un essai de Roland Recht, trad. des textes all. par Sacha Zilberfarb, éditions l'écarquillé, Paris 2012.
- *Penser le patrimoine 2*, Paris, Hazan, 2016, (rééd. augmentée de celle de 2008).
- *Revoir le Moyen Âge. La pensée gothique et son héritage*, Paris, Picard, 2016.

Direction d'ouvrages (en dehors des catalogues d'expositions)

- *Connaître Strasbourg. Cathédrale, musées, églises, monuments, palais et maisons, places et rues*, [avec des contributions de G. Foessel et J.P. Klein], (collection *Guides artistiques de l'Alsace*), Colmar, Alsatia, 1976; rééd 1988 [rééd. remaniée sans l'accord des auteurs].
- *Connaître Colmar. Églises, musée, monuments, maisons, places, rues*, (collection *Guides artistiques de l'Alsace*), [avec des collaborations de G. Braeuner, G. Meyer et P. Schmitt], Colmar, Alsatia, 1978.
- *Dictionnaire des châteaux de France, Alsace*, Paris, Berger-Levrault, 1980.
- *Haut-Rhin*, (collection *Le Guide des châteaux de France*), Paris, Hermé, 1986.
- *Bas-Rhin*, (Collection *Le Guide des châteaux de France*), Paris, Hermé, 1986.
- « Survivances et réveils de l'architecture gothique » in *L'art et les révolutions* [avec des contributions de Roland Recht, Gabi Dolf-Bonekämper, Edouard Pommier, François Loyer, Paulo Pereira, Maija Bismanis, Klaus Niehr, Hannelore Gärtner, Michael Stuhr, Ludger J. Sutthoff, Matilde Mateo, Adam Milobedzki, Barbara Schock-Werner, Tatana Petrasova, Luigi Zangheri, Tadeusz Jaroszewski, Agnieszka Zablocka, Ian J. Lochhead], (actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art: Strasbourg, 1-7 septembre 1989), Strasbourg, Société alsacienne pour le développement de l'histoire de l'art, 1992 [publié sans le bon à tirer des auteurs].
- *Le texte de l'œuvre d'art: la description*, [avec des contributions de Roland Recht, Christian Heck, Alain Roy, Christian Michel, Michèle-Caroline Heck, Christine Peltre, Laurent Baridon, Martial Guédron, Éric Michaud, Marie-Line Cencig, François-René Martin, Sylvie Lecoq-Ramond, Hans Belting], Strasbourg, Presses universitaires et Colmar, Musée d'Unterlinden, 1998.
- *Europe médiévale*, [avec des contributions de Roland Recht, Alessio Monciatti, Peter Kurmann, Françoise Gatouillat, Michel Hérold, Robert Suckale, Peter Schmidt, Fabienne Joubert], numéro spécial, *Revue de l'art*, n°120, 1998-2.
- *De la puissance de l'image. Les artistes du Nord face à la Réforme*, [avec des contributions de Roland Recht, Martin Warnke, Pierre Vaisse et Jean Wirth, Pascal Griener, Reindert L. Falkenburg, Jürgen Müller], (collection *Louvre, conférences et colloques*) (actes de colloque: Paris, musée du Louvre, 6 février-27 mars 1997), Paris, La Documentation française, musée du Louvre, 2002.
- *Le monde des cathédrales*, [avec des contributions de Wilhelm Schlink, Peter Kurmann, Dieter Kimpel, Paul Binski, Enrico Castelnuovo, Caroline Bruzelius,

Roland Recht], (collection *Louvre, conférences et colloques*) (actes de cycle de conférences: Paris, musée du Louvre, 6 janvier-24 février 2000), Paris, La Documentation française, 2003.

- *Victor Hugo et le débat patrimonial*, [avec des contributions de Geneviève Gallot, Roland Recht, Delphine Gleizes, Joëlle Prungnaud, Marie-Hélène Girard, Jean Gaudon, Georg Germann, Gabi Dolff-Bonekämper, Daniela Lamberini, Robert Hewison, Françoise, Chent-Faugeras, Bernd Kortländer, Thomas Coomans et Tom Verschaffel, Guido Zucconi, Dario Gamboni, Xavier Laurent, Isabelle Backouche, Denis Laval, Jean-Michel Leniaud, Marc Fumaroli], (actes de colloque: Paris, Maison de l'UNESCO, 2002), Paris, Somogy, Institut national du Patrimoine, 2003.
- *L'Histoire de l'histoire de l'art*, [avec des contributions de Roland Recht, Gabriele Bickendorf, Stephen Bann, Claire Barbillon, Pascal Griener, Wilhelm Schlink, Dominique Jarrassé, Pierre Vaisse, Alexander Marksches], numéro spécial, *Revue de l'art*, n°146, 2004.
- *Les espaces de l'homme*. Alain Berthoz (codir.), [avec des contributions d'Alain Berthoz, Roland Recht, Alain Connes, Jean Iliopoulos, Augustin Berque, Dimitri Karadimas, Armand Frémont, Laurence Young et Sophie Adenot, Barbara Tversky, Théodor Landis, Alain de Cheveigné, Mary Carruthers, Claude Hagège, Nicolas Grimal, John Scheid, Henry A. Millon, Michel Conan, Daniel Roche, Dominique Raynaud, Jacques Ferrier, Ricardo Porro, Georges Lavaudant], (actes de colloque: Paris, Collège de France, 2003), Paris, Odile Jacob, 2005.
- *Relire Panofsky*, (codir. Fabrice Douar), [avec des contributions de Roland Recht, Martin Warnke, Georges Didi-Huberman, Maurizio Ghelardi, Dieter Wuttke], (collection *Louvre, conférences et colloques / Principes et théories de l'histoire de l'art*) (conférences: Paris, musée du Louvre, 19 novembre-17 décembre 2001), Paris, Beaux-arts de Paris-les éditions, musée du Louvre, 2008.
- *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Roland Recht, (codir. Philippe Sénéchal, Claire Barbillon et François-René Martin), [avec des contributions de Roland Recht, Cecilia Hurley, Gabriele Bickendorf, Jean-Michel Leniaud, Geneviève Bresc-Bautier, Pierre Vaisse, Philippe Sénéchal, Dominique Poulot, Daniela Mondini, Pascal Griener, Françoise Hamon, Donata Levi, Marc Gotlieb, Sylvie Aubenas, Chantal Georgel, Michele Tomasi, Philippe Junod, Etienne Jollet, Stephen Bann, Dario Gamboni, Alice Thomine, Dominique Jarrassé, François-René Martin, Heinrich Dilly, Henri Zerner, Neil McWilliam, Raphael Rosenberg, Claire Barbillon, Jaynie Anderson, Michael F. Zimmermann, Patricia Mainardi], (actes de



colloque : Paris, Institut national d'Histoire de l'art et Collège de France, 2004), Paris, la Documentation française, 2008.

– *Écrits d'Aby Warburg, I: Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-29*, textes établis et présentés par Maurizia Ghelardi, traduction de l'all. par Sacha Zilberfarb. [Collection des écrits de A. Warburg conçue par Samuel Delerue et dirigée par Maurizio Ghelardi, Susanne Müller, Roland Recht.], Paris, éditions l'écarquillé, Les Presses du réel, 2011.

– *Aby Warburg, Écrits II, L'Atlas Mnémosyne*, avec un essai de Roland Recht, collection dirigée par Maurizio Ghelardi, Susanne Müller, Roland Recht, éd. l'écarquillé, Paris 2012.

– *Aby Warburg, Écrits III, Fragments sur l'expression*, textes établis et présentés par Susanne Müller, traduction de l'all. par Sacha Zilberfarb, collection dirigée par Maurizio Ghelardi, Susanne Müller, Danièle Cohn, Roland Recht, éd. l'écarquillé, 2015.

– *Saint-Germain-des-Prés. Mille ans d'une abbaye à Paris* (codir. Michel Zink), Paris, AIBL, 2015.

– *Dictionnaire culturel de Strasbourg 1880-1930* (codir. Jean-Claude Richez), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017.

#### Directions de catalogues d'expositions

– *Sculptures en Alsace. Découvertes archéologiques récentes*, François Pétry (codir.), exposition de la Direction des Antiquités historiques, Ministère de la Culture et de la Communication, (7 décembre-15 décembre 1978, Strasbourg, Palais du Rhin; 27 décembre 1978-12 janvier 1979, Colmar, Musée d'Unterlinden).

– *Daniel Brandely. La place des choses*, (Musée d'art moderne de Strasbourg, 11 décembre 1986-15 février 1987), Strasbourg, Les Musées de la Ville, 1986.

– *Maintenant: Blocher, Collin-Thiebaut, Krauth, Sarkis: installations pour les Grands Appartements*, Nadine Lehni (codir.), (Strasbourg, Palais Rohan, 21 mars-31 mai [1987]), Strasbourg, Les Musées de la Ville, 1987.

– *Claudio Parmiggiani. Dessins*, (Strasbourg, Ancienne Douane, 18 octobre-20 décembre 1987), Strasbourg, Les Musées de la Ville, 1987.

– *Claudio Parmiggiani, Il teatro della memoria*, (Strasbourg, Ancienne Douane, 18 octobre-20 décembre 1987), Strasbourg, Les Musées de la Ville, 1987.

– *À qui ressemblons-nous? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, Marie-Jeanne Geyer (codir.), (Strasbourg, Hall d'exposition de l'Ancienne Douane, 1988), Strasbourg, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988.

– *Saturne en Europe. Regard sur la modernité*, Françoise Ducros (co-dir.), [avec des contributions de Roland Recht, Remo Guidieri, Adalgisa Lugli, Jean Starobinski], (Strasbourg, Ancienne douane, musée des Beaux-arts, musée des arts décoratifs, 16 septembre-4 décembre 1988), Strasbourg, Les Musées de la Ville, 1988.

– *Les Bâisseurs des cathédrales gothiques*, [avec des contributions de Jacques Le Goff, Valerio Ascani, Carl F. Barnes, Rüdiger Becksmann, Franz Bischoff, Alain Erlande-Brandenburg, Christian Freigang, Marie-Jeanne Geyer, Carla Ghisalberti, Jean-Richard Haeusser, Achim Hubel, Henrik Karge, Dieter Kimpel, Hanno Walter Kruft, Peter Kurmann, Philippe Lorentz, Werner Muller, Roland Recht, Anselme Schimpf, Barbara Schock-Werner, Wolfgang Schöller, Robert Suckale, Christian Vandekerchove, Anke Vrijs, Wilhelmus Hermanus Vroom], (Strasbourg, Hall d'exposition de l'Ancienne Douane, 1989), Strasbourg, Les Musées de la Ville, 1989.

– *Sarkis: « ma chambre de la rue Krutenau en satellite », « 103 aquarelles », « Le pont des travailleurs en rouge et vert »*, (Strasbourg, Ancienne douane, 15 avril-2 juillet 1989), Strasbourg, Les Musées de la ville, 1989.

– *Collection du Musée d'art moderne et contemporain. Photographie*, Strasbourg, Les Musées de la ville, 1990.

– *Valses nobles et sentimentales. Un choix de Jean Brolly*, Strasbourg, Les Musées de la ville, 1991.

– *Penone. L'espace de la main*, [avec des contributions de Michele Lavallée, Jonas Storsve], (Strasbourg, Ancienne Douane, 26 octobre 1991-19 janvier 1992), Strasbourg, Les Musées de la Ville, 1991.

– *Les Modernes 1870-1950. En préfiguration du Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg*, (Strasbourg, musée d'art moderne, 1992), Strasbourg, Les Musées de la Ville, 1992.

– *Le sentiment de la nature dans l'art occidental*, (Tokyo, Musée Tobu; Musée municipal d'art de Himeji; Musée d'art moderne d'Ibaraki; Musée municipal d'art de Kagoshima, 21 février-8 août 1993), Tokyo, Tokyo Shimbun, 1993.

– *Jochen Gerz. Les images... Œuvres depuis 1969*, (Strasbourg, Ancienne douane, 19 février-8 mai 1994), Strasbourg, Les Musées de la ville, 1994.

– *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe V<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, [avec des contributions de Roland Recht, Peter Burke, Roger Chartier, Krzysztof Pomian, Pascal Griener,

- Catheline Périer-d'Ieteren], (Bruxelles, Europalia, Palais des beaux-arts, 5 octobre 2007-20 janvier 2008), Bruxelles, Fonds Mercator, 2007.
- *Nicolas de Leyde, sculpteur du XV<sup>e</sup> siècle. Un regard moderne*, Roland Recht, Cécile Dupeux, Stefan Roller (codir.) (catalogue de l'exposition du Musée de l'Œuvre Notre-Dame, 30 mars-8 juillet 2012), éditions des Musées de la Ville, Strasbourg 2012.
  - *Laboratoire d'Europe, Strasbourg 1880-1930* (codir. Joëlle Pijaudier-Cabot), catalogue de l'exposition du Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, du Palais Rohan et du musée zoologique, Musées de la Ville de Strasbourg, 2017.

Ancienne élève de l'École nationale des Chartes (Prix de thèse Louis Lenoir) et de l'Institut national du Patrimoine (INP, Conservateur du Patrimoine – État/Musées), Docteur en histoire contemporaine de Sciences Po – Paris (Prix Chaix d'Est Ange de l'Académie des Sciences morales et politiques), Habilitée à diriger des recherches à l'EPHE, Agnès Callu est historienne et historienne de l'art. Chercheur à l'Institut d'esthétique ACTE (Université Paris I Panthéon-Sorbonne / CNRS), elle est Chercheur associé à l'École nationale des Chartes (Centre Jean-Mabillon), à l'École pratique des hautes études (Équipe HISTARA) et à l'ITEM/ENS (Histoire de l'art – Équipe Processus de création / Genèse de l'œuvre).

Bibliographie sélective en rapport avec les thèmes abordés dans l'ouvrage :

#### Ouvrages

- Agnès Callu, *Gaëtan Picon (1915-1976) : Esthétique et Culture* [préface de Jean-François Sirinelli et postface d'Yves Bonnefoy], Paris, Éditions Honoré Champion/Slatkine, 2011, Prix Gustave Chaix d'Est Ange 2011.
- Agnès Callu [avec Joseph Abram, Anne-Sophie Bertrand, Virginie Delcourt], *Construire le musée imaginaire : Le Havre, 1925-1961-1965*, Paris, Somogy, 2011.
- Agnès Callu [avec Yves Bonnefoy, Francis Marmande, Philippe Sollers, Bernard Vouilloux], *Admirable tremblement du temps de Gaëtan Picon*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2015.
- Agnès Callu, *Gaëtan Picon, Les Lettres et les Arts : dans l'atelier de la création* [préface de Jean-Michel Leniaud], Paris, Éditions Honoré Champion, 2016.
- Agnès Callu et Christine Phal, *Le contemporain dessiné*, Paris, Drawing Now, 2016. **323**

- Agnès Callu, *Histoire d'un coup de foudre esthétique* [préface de Jean-Luc Nancy], Paris, Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, [à paraître en 2018].
- Agnès Callu, *La rencontre*, Paris, Éditions du CNRS, [à paraître en 2018].

#### Direction d'ouvrages

- Agnès Callu (avec Dominique Forest et Sophie Webel, dir.), *Dubuffet l'insoumis*, Paris, Fonds Hélène et Édouard Leclerc pour la Culture, 2014.
- Agnès Callu, *Autopsie du musée : études de cas, 1880-2010* [préface de Roland Recht,], Paris, Éditions du CNRS, 2016.
- Agnès Callu, *Culture et élites locales en France (1947-1989)*, [préface de Jean-Louis Fabiani], Paris, Éditions du CNRS, [à paraître en 2018].
- Agnès Callu, *Le Mai 68 des historiens : entre identités narratives et histoire orale* [avant-propos de Michel Zink, préface de Jacques Revel et postface de Daniel Roche], Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010 [nouvelle édition augmentée à paraître en 2018 avec une préface de Patrick Boucheron].
- Agnès Callu, *Épistémologie du dessin : concepts, lectures et interprétations, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles* [préface de Pierre-Marc de Biasi], Lyon, Éditions ATOMOS/CNRS, [à paraître en 2018].

#### Direction de numéros de revues

- Agnès Callu et Jean-Michel Leniaud, *Le dessin d'architecture : œuvre/outil des architectes?*, Paris, Éditions Honoré Champion [n° spécial des *LHA*], décembre 2015.
- Agnès Callu, Jean-Michel Leniaud et Daniel Fabre (†), *Patrimoines : héritage, conscience et acculturations*, Paris, Éditions Honoré Champion [n° spécial des *LHA*], [à paraître en 2018].

#### Essais sur l'art

- L'Enfant aux cerises*, Jean-Louis Baudry.
- Écrits pour voir*, Maryline Desbiolles.
- L'Œil du monde*, Pascal Dethurens.
- En lieu et place*, Olivier Domerg.
- Le Geste du regard*, Renaud Ego.
- Salons*, Giorgio Manganelli.
- Écrire à vue*, Jacques Moulin.
- Sans peinture*, Nicolas Pesquès.
- Admirable tremblement du temps*, Gaëtan Picon.
- La Peinture et son Ombre*, Jean-Claude Schneider.
- Symptômes*, Éric Suchère.
- Une réponse sans fin tentée*, Pierre-Alain Tâche.
- L'Œil d'Hermès*, Frédérick Tristan.

#### Écrits d'artistes

- Le Bleu des lointains*, Jean-Louis Bentajou.
- Observations sur la peinture*, Pierre Bonnard.
- Les Exigences de l'émotion*, Pierre Bonnard.
- Notes discontinues*, Pierre Buraglio.
- Peindre debout*, Dado.
- Mon art, mon métier, ma magie...*, Sam Francis.
- Conversation sacrée*, Patrice Giorda.
- Journal, 1908-1943*, Käthe Kollwitz.