



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Lorraine – Ecole doctorale Fernand Braudel ED 411

Ecole du Louvre

Marie Tchernia-Blanchard

LE STYLE COMME CIVILISATION

CHARLES STERLING (1901-1991) HISTORIEN DE L'ART

Volume 1 – Synthèse

Thèse de doctorat présentée sous la direction de

Monsieur Pierre Sesmat, professeur émérite, histoire de l'art médiéval et moderne, Université
de Lorraine

Monsieur François-René Martin, Professeur d'histoire de l'art, Ecole nationale supérieure des
Beaux-Arts de Paris – Professeur, Ecole du Louvre

Soutenue le 28 juin 2016 à l'Université de Lorraine devant un jury composé de

Madame Claire Barbillon, Professeur d'histoire de l'art contemporain, Université de Poitiers

Madame Laurence Bertrand-Dorléac, Professeur d'histoire de l'art, Sciences Po Paris

Monsieur Frédéric Elsig, Professeur associé, histoire de l'art médiéval, Université de Genève

Monsieur François-René Martin, Professeur d'histoire de l'art, Ecole nationale supérieure des
Beaux-Arts de Paris – Professeur, Ecole du Louvre

Madame Michela Passini, Chargée de recherches, Centre national de la recherche scientifique

Monsieur Pierre Sesmat, professeur émérite, histoire de l'art médiéval et moderne, Université
de Lorraine

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier chaleureusement Catherine Sterling, sans qui cette thèse n'aurait pas pu voir le jour, pour sa générosité et tous les précieux éclairages qu'elle m'a fournis, ainsi que Michel Laclotte et Nicole Reynaud, dont les témoignages ont constitué d'incalculables ressources pour cette étude.

Mes plus vifs remerciements vont ensuite à mes deux directeurs de recherche, Pierre Sesmat et François-René Martin. Grâce à leur grande disponibilité, à leur constante bienveillance à mon égard et à l'intérêt profond qu'ils ont manifesté pour mes recherches, ils m'ont apporté une aide inappréciable dans l'accomplissement de ce travail.

Je souhaite également exprimer toute ma gratitude aux membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer ma thèse : Laurence Bertrand-Dorléac, qui m'avait déjà fait l'honneur de noter un précédent mémoire sur Henri Focillon, Claire Barbillon, qui a encouragé et soutenu ce travail depuis ses débuts, Frédéric Elsig, dont les travaux ont nourri de nombreux aspects de mes recherches, et enfin Michela Passini, pour la confiance constante qu'elle m'a accordée depuis notre rencontre à l'Institut national d'histoire de l'art en 2009.

Au sein de cette institution, qui m'a offert la possibilité d'évoluer pendant quatre ans dans un environnement intellectuel chaleureux et stimulant, dont mon travail a bénéficié, je voudrais également remercier Anne Lafont, Chantal Georgel et Nathalie Volle, qui m'ont toujours accompagnée avec beaucoup de sollicitude dans la mise en œuvre des différents programmes qu'elles coordonnaient.

Je suis très reconnaissante à la Commission des études et de la recherche de l'Ecole du Louvre de m'avoir permis de bénéficier de l'allocation de recherche de la Fondation Daniel et Nina Carasso en 2013-2014.

Mes remerciements vont également à Stéphane Loire, qui m'a donné accès à la documentation professionnelle de Charles Sterling, ainsi qu'à Stéphanie Koenig, Alain

Prévet et Rebecca Grunberger, qui ont tous contribué au bon déroulement de mes recherches dans les fonds dont ils avaient la charge.

Merci, aussi, à Pierre et André Wat pour leurs anecdotes savoureuses, qui m'ont permis d'entrevoir une part plus intime de la personnalité de Charles Sterling.

Je tiens en outre à remercier très chaleureusement toute ma famille pour son affection et son soutien indéfectible, et plus spécialement ma mère, Christiane, pour ses relectures et corrections avisées, François, mon mari, pour son infinie patience – pourtant souvent mise à l'épreuve – et ma fille Louise, dont la joie de vivre et la bonne humeur ont accompagné la rédaction de cette thèse.

J'ai une pensée particulière pour les doctorants de l'Ecole du Louvre et de l'Institut national d'histoire de l'art avec lesquels j'ai partagé cette expérience doctorale. Il me serait impossible de tous les nommer ici, mais je souhaite remercier explicitement Marie Civil, Matteo Gianceselli, Léonie Marquaille, Loreline Pelletier, Gwenn Riou, Marine Schütz, Céline Ventura-Teixeira et Elodie Voillot.

Merci, enfin, à tous mes étudiants du Cycle préparatoire d'études supérieures de l'Université Paris Sciences et Lettres pour leur enthousiasme communicatif, leurs encouragements et les marques répétées de leur soutien qui ont rendu la fin de ce travail plus légère !

Introduction

« Même lorsqu'il traite d'un passé lointain, l'historien ne peut pas être entièrement objectif. Et lorsqu'il rend compte de ses propres expériences et réactions, le facteur personnel prend une importance telle qu'il ne peut être extrapolé qu'au prix d'un effort délibéré de la part du lecteur¹. »

Erwin Panofsky, « Three decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European », *College Art Journal*, 14, 1, Automne 1954, p. 7-27, p. 7.

L'ironie n'était sans doute pas la moindre des qualités de Charles Sterling. C'est en tout cas ce que l'étude du fonds documentaire qu'il a légué au département des Peintures du musée du Louvre laisse à penser. Bâti essentiellement autour de sa bibliothèque et de sa collection de photographies, il renferme quantité de petits morceaux de papier griffonnés à la hâte et d'annotations apposées directement en marge de ses ouvrages, qui mettent en évidence le goût profond de Sterling pour la recherche, sa vivacité d'esprit et, surtout, l'éclectisme de ses intérêts. Ainsi que le notait Nicole Reynaud : « Articles spécialisés, ouvrages proprement historiques, publications d'archives [...]. Il regardait tous les livres, même les plus médiocres, dans un esprit de fraternité affectueuse : pour lui il n'y avait pas de livre qui méritât d'être entièrement rejeté, le plus mauvais contenait toujours, pour qui savait lire, au moins une observation juste qui valait la peine d'être relevée et pouvait se montrer utile² ».

De fait, la documentation de Charles Sterling, dont le musée qui l'a employé pendant plus de trente ans a aujourd'hui la charge, est riche de plus de dix mille volumes, qui embrassent les sujets les plus divers, et de deux cents cartons d'archives, classés par aires géographiques et par périodes, dans lesquels se côtoient photographies et cartes postales d'œuvres d'art, notes personnelles, brouillons de textes et copies de lettres.

¹ « Even when dealing with the remote past, the historian cannot be entirely objective. And in an account of his own experiences and reactions the personal factor becomes so important that it has to be extrapolated by a deliberate effort on the part of the reader » (traduction personnelle).

² Nicole Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling : un témoignage », *Hommage à Charles Sterling : des Primitifs à Matisse*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 9 avril-22 juin 1992), Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 39-51, p. 49.

Parcourir tous ces documents à la recherche des traces laissées par le chercheur, déchiffrer les remarques griffonnées au crayon d'une écriture sèche et assurée, tout cela prend rapidement l'allure d'une sorte de jeu de piste dont l'objectif premier serait de rendre vie, au fil des pages, à une personnalité intellectuelle singulière, dont l'œuvre publiée ne saurait livrer qu'un portrait incomplet.

L'apostrophe s'y révèle un mode d'expression privilégié, qu'elle soit enthousiaste et amicale, empreinte de la « fraternité affectueuse » dont parlait Nicole Reynaud – « Bravo Hulin³ » –, ou qu'elle témoigne d'un jugement beaucoup plus sévère – « *good for you, old friend* », « tout cela est tiré par les cheveux », « je n'en crois rien », « mais c'est évident !⁴ ». Les archives de Charles Sterling apparaissent en tout cas comme un lieu privilégié de dialogues virtuels, passionnés autant que passionnants, entre le chercheur et ses pairs, dont le ton permet de mesurer très précisément le degré d'intérêt ou d'agacement suscité par ses lectures.

Il est même des cas où Sterling semble s'adresser directement à de futurs usagers de ses archives, comme lorsqu'il prend le soin de préciser, en marge du texte d'un compte rendu de deux ouvrages sur Jean Fouquet qu'il a rédigé en 1946 : « j'ignorais alors l'article de Pächt⁵ », dans une étonnante entreprise de justification *a posteriori* de positions anciennes.

L'un des aspects les plus fascinants de cet ensemble de documents, c'est que ceux-ci nous permettent d'accéder à l'intimité du chercheur au travail, de saisir sa pensée à l'œuvre, de le rejoindre dans son bureau de l'appartement de l'avenue d'Iéna ou de la maison de Bréval, dont le film d'entretiens réalisé par Richard Copans pour le musée du Louvre en 1989 a gravé le souvenir⁶. On imagine les coups d'œil fréquents à la photographie de Focillon, « qui demeura sur le bureau de Sterling jusqu'à ses derniers

³ Note manuscrite de Charles Sterling en marge de la photocopie de l'article de Louis Demonts, « Le Maître de l'Annonciation d'Aix, des Van Eyck à Antonello de Messine », *La Revue de l'Art*, 1928, p. 257-280, p. 258, Musée du Louvre, Département des Peintures, Fonds Sterling, dossier Provence, cf. Annexes, document 1, p. 3 ; citée par Nicole Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling : un témoignage », *Hommage à Charles Sterling : des Primitifs à Matisse*, op. cit., p. 39.

⁴ Toutes ces notes ont été rédigées par Sterling en marge d'un tiré-à-part de l'article d'Otto Pächt « Die Autorschaft des Gonella-Bildnisses », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n°70, 1974, p. 39-88, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Fouquet, cf. *infra*, p. 380-383 et Annexes, document 148, p. 292.

⁵ Charles Sterling, « Review : *Jean Fouquet* by Klaus Perls et *Jean Fouquet und seine Zeit* by Paul Wescher », *The Art Bulletin*, 28, 2, juin 1946, p.125-131, exemplaire de travail, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Fouquet, cf. Annexes, document 2, p. 4.

⁶ Richard Copans, « Charles Sterling : un chasseur dans la nuit médiévale », documentaire, 45 minutes, Les Films d'ici, La Sept Arte, musée du Louvre, 1990. Le texte de cet entretien a été repris dans Charles Sterling, « Entretiens avec Michel Laclotte », *Hommage à Charles Sterling : des Primitifs à Matisse*, Nicole Reynaud (dir.), op. cit., p. 53-104.

jours⁷ », la documentation éparpillée sur la table de travail, les va-et-vient constants entre les notes de lectures, les documents patiemment recopiés par sa femme Halina et les agrandissements photographiques de tableaux, en noir et blanc de préférence, jusqu'à ce que surgisse l'idée nouvelle, l'intuition fondatrice qui servira de point de départ à un raisonnement dont les différentes étapes, la part d'hésitation et de doute, tout ce qui précède la construction d'un discours scientifique argumenté en somme, apparaissent dans les innombrables papiers que Sterling nous a laissés et qu'il s'agit de réunir, à la manière d'un puzzle, pour reconstituer les diverses facettes de sa personnalité intellectuelle.

Toutefois, aussi ludique et séduisante qu'elle puisse paraître, la mise au jour de ces « fragments biographiques⁸ » qui visent à éclairer l'homme au-delà de ce que révèle sa production publiée, procède en réalité d'une opération historiographique dont les présupposés et les enjeux ont été au cœur de l'un des plus vifs débats critiques qui ait agité les sciences historiques au siècle dernier, sur lequel il convient de revenir un instant.

On peut compter, au nombre des partisans du genre qu'est la biographie, l'un des plus célèbres contemporains de Charles Sterling, Erwin Panofsky. La citation placée en exergue de ce texte, qui introduit le célèbre article dans lequel l'auteur des *Essais d'iconologie* revient sur son expérience américaine, illustre parfaitement l'importance qu'il accorde à l'expérience sensible de l'historien, légitimant ainsi l'opération biographique comme angle d'analyse nécessaire à la compréhension de sa production scientifique.

Quelques années plus tôt, un autre théoricien de l'art, Walter Benjamin, n'hésitait pas à circonscrire la fonction de l'histoire à la biographie et à définir l'historien « comme celui qui procède à une déconstruction de la continuité d'une époque pour en distinguer une vie individuelle dans le but de "faire voir comment la vie entière d'un individu tient dans une de ses œuvres, un de ses faits [et] comment dans cette vie tient une époque entière"⁹ ».

Pourtant, si l'on excepte ces quelques exemples isolés, le monde universitaire a longtemps affiché un vif mépris, ou tout au moins une gêne, à l'égard du genre biographique, envisagé tantôt comme un « élément parasite pouvant venir perturber les

⁷ René Huyghe, « Charles Sterling », Avant-propos aux *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 ; repris dans Nicole Reynaud (dir.), *Des primitifs à Matisse, hommage à Charles Sterling*, op. cit., p. 27-38, p. 30.

⁸ François Dosse, « La biographie intellectuelle », *Le Pari biographique. Ecrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 399-446, p. 400.

⁹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 347, cité dans F. Dosse, *Le Pari biographique*, op. cit., p. 7.

objectifs de scientificité¹⁰ », tantôt comme un obstacle aux problématiques sociales et économiques, à l'histoire des mentalités et des cultures¹¹.

Les « Instructions concernant ma biographie¹² » rédigées par Henri Bergson en 1935 ne laissent ainsi guère de doute quant à son aversion pour l'exercice biographique, aversion dont témoignent également les critiques acerbes formulées plus récemment par Pierre Bourdieu dans un célèbre article à l'égard de « L'illusion biographique¹³ », dans lequel il dénonçait l'idée de récit linéaire d'une vie en tant que construction de sens d'une trajectoire dont la cohérence intrinsèque constituerait un prérequis systématique aussi artificiel que dangereux.

Toutefois, en opposant au moteur interne de l'illusion biographique l'importance de l'espace social structuré dans lequel s'inscrivent les « événements constitutifs de la vie¹⁴ », Bourdieu préfigure une nouvelle forme d'écriture biographique, appelée à renouveler profondément le genre¹⁵. En effet, au moment même où il rédige son plaidoyer contre « l'histoire de vie », les sciences humaines, et l'histoire en particulier, tendent à reconsidérer leur aversion pour l'individu dans un mouvement que François Dosse compare « à une véritable explosion biographique qui s'empare des auteurs comme du public dans une fièvre collective non démentie à ce jour¹⁶ ».

Dans l'effervescence du climat ambiant, une place particulière est accordée à la figure de l'homme de lettres, de l'intellectuel, dont la cohérence des travaux doit désormais être analysée à la lumière de sa trajectoire personnelle. Un demi-siècle après la vive position de principe énoncée par Bergson, l'idée que la pensée d'un auteur ne peut être appréhendée que par une mise en relation de son parcours et de ses réflexions a commencé à s'affirmer et l'exercice singulier que constitue la biographie intellectuelle s'est

¹⁰ F. Dosse, « Introduction », *Le Pari biographique*, op. cit., p. 13.

¹¹ Voir à ce sujet F. Dosse, *L'Histoire en miettes. Des Annales à la « nouvelle histoire »*, Paris, La Découverte, 2010 [1987].

¹² « Inutile de mentionner ma famille : cela ne regarde personne. Dire que je suis né à Paris, rue Lamartine. Expliquer au besoin que je n'ai pas eu à être naturalisé, comme on l'a prétendu : étant né à Paris, je n'avais eu qu'à opter, à ma majorité, pour la nationalité française en vertu de l'article 9 du Code civil... Insister toujours sur le fait que j'ai toujours demandé qu'on ne s'occupe pas de ma vie, qu'on ne s'occupe que de mes travaux. J'ai invariablement soutenu que la vie d'un philosophe ne jette aucune lumière sur sa doctrine, et ne regarde pas le public. J'ai horreur de cette publicité, en ce qui me concerne, et je regretterai à jamais d'avoir publié des travaux, si cette publication devait m'attirer cette publicité », Henri Bergson, « Instructions concernant ma biographie », 2 février 1935, dans Philippe Soulez et Frédéric Worms, *Bergson*, Paris, Flammarion, 1997, p.288 ; cité par F. Dosse, *Le Pari biographique*, op. cit., p.399-400.

¹³ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 62, n° 62-63, p. 69-72.

¹⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵ Voir à ce sujet Stéphane Chantegros, Sophie Orange, Adrien Pégourdie et Cyrille Rougier, « Introduction », *La Fabrique du biographique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012, p. 17.

¹⁶ F. Dosse, « Introduction », *Le Pari biographique*, op. cit., p.13.

progressivement développé jusqu'à devenir une pratique courante – et couramment admise – dans les sciences humaines¹⁷. Dans une perspective plus large, celle-ci s'est d'ailleurs nourrie d'un mouvement général visant à intégrer une dimension réflexive accrue au propre travail de l'historien, dont Panofsky présentait déjà l'importance en 1954, mais qui n'a été véritablement explorée que vingt ans plus tard grâce aux travaux de Michel de Certeau¹⁸ et dont les essais d'« égo-histoire » réunis par Pierre Nora en 1987 constituent un prolongement marquant¹⁹.

Bien qu'elle souffre indéniablement d'un manque de visibilité par rapport à d'autres champs de recherche, l'histoire de l'art n'est pas absente de ce vaste mouvement et la multiplication d'initiatives récentes dans ce domaine incite à repenser la place du biographique dans notre discipline.

Toujours dans le domaine de l'égo-histoire, on peut ainsi citer le très récent essai de Michael Baxandall, préfacé par Carlo Ginzburg et publié à titre posthume en 2010 sous le titre *Episodes : A Memory Book*²⁰, qui constitue, à notre connaissance, le premier modèle du genre propre à un historien de l'art. Si plusieurs conservateurs ou hommes de musées s'étaient déjà attelés à la rédaction de leurs mémoires dans le passé²¹, cet ouvrage singulier témoigne donc de l'intérêt renouvelé pour cette question dans le milieu universitaire.

Précédant de près de deux décennies le *revival* biographique en histoire de l'histoire de l'art, l'ouvrage d'Ernst Gombrich sur Aby Warburg, *Aby Warburg, an intellectual biography*²², dont la première édition est parue en 1970 – même s'il s'agit en réalité de l'aboutissement d'un projet bien plus ancien –, conserve une place à part dans l'histoire de l'art, en ce sens qu'il a longtemps été le seul à revendiquer ouvertement le modèle de la biographie intellectuelle. Cet essai est né de la conviction de Gombrich qu'il est impossible de dissocier l'œuvre d'un historien de son itinéraire personnel, ce qui l'a amené à infléchir dans cette direction la tâche qui lui avait été initialement confiée, en l'occurrence la

¹⁷ Voir à ce sujet F. Dosse, « La biographie intellectuelle », *Le Pari biographique*, op. cit., p. 399-446.

¹⁸ Michel de Certeau, « L'opération historique », Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, Folio histoire, 2011 [1974], p. 17-66, revu et corrigé dans « L'opération historiographique », *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002 [1975], p. 77-142.

¹⁹ P. Nora (dir.), *Essais d'égo-histoire*, Paris, Gallimard, 1987.

²⁰ Michael Baxandall, *Episodes: A Memory Book*, Londres, F. Lincoln, 2010.

²¹ On peut ici citer la parution déjà ancienne de Pierre de Nolhac (*La Résurrection de Versailles : souvenirs d'un conservateur, 1887-1920*, Paris, Plon, 1937), mais aussi les initiatives plus récentes de Germain Bazin (*Souvenirs de l'exode du Louvre (1940-1945)*, Paris, Somogy, 1991), René Huyghe (*Une vie pour l'art : de Léonard à Picasso*, Paris, Fallois, 1994) ou Michel Laclotte (*Histoires de musées : souvenirs d'un conservateur*, Paris, Scala, 2003) ou encore, à l'étranger, le court texte de Federico Zeri (*J'avoue m'être trompé : fragments d'une autobiographie*, Paris, Le Promeneur, 1995).

²² Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Oxford, Phaidon, 1986 [1970].

publication des notes inédites du grand historien de l'art²³. Or, aussi louable qu'ait été la démarche de Gombrich, son attachement exclusif au matériau non publié, qu'il s'agissait désormais d'insérer plus ou moins habilement dans un récit qui « fasse sens », l'a conduit à livrer une analyse parcellaire de la pensée de Warburg, qui néglige aussi bien « ce qui était irrationnel et non résolu dans sa conception de l'histoire et son modèle de l'image²⁴ » que l'expression de ses idées telle qu'elle transparaît dans ses écrits plus canoniques.

L'ambiguïté du positionnement méthodologique de Gombrich, dicté par la vocation originelle du projet, a d'ailleurs beaucoup nui au succès critique de l'ouvrage – Willibald Sauerländer s'interrogera notamment sur la pertinence du « choix d'un genre inhabituel et quelque peu ambigu que l'auteur appelle une "biographie intellectuelle"²⁵ » – et a peut-être même, dans une certaine mesure, contribué à la défiance tenace de l'historiographie à l'égard du genre biographique, dans le domaine de l'histoire de l'art.

Les années 1990 ont toutefois été marquées par un tournant épistémologique qui a assigné une place nouvelle à l'individu, tant par la mise en place de vastes enquêtes prosopographiques²⁶ que par la prolifération d'entreprises monographiques aux formes les plus diverses. En marge des « classiques » essais biographiques consacrés à certaines figures tutélaires de la discipline, qui sont aujourd'hui légion²⁷, se sont ainsi multipliés les colloques ou les journées d'études, les numéros de revues scientifiques, les expositions ou même les films documentaires qui mettent en lumière l'œuvre, ou un aspect de l'œuvre, de nombreux historiens de l'art.

L'intérêt qu'a suscité la personnalité de Charles Sterling au cours des vingt dernières années illustre d'ailleurs parfaitement ce phénomène, puisqu'il a fait partie des

²³ Sur la genèse du projet, voir E. Gombrich, « Introduction », *Aby Warburg...*, *op. cit.*, p. 1-18.

²⁴ Voir à ce sujet Christopher Wood, « Londres-New York-Los Angeles : Les errances posthumes d'Aby Warburg », Valérie Malfoy (trad.), <https://webpace.yale.edu/wood/.../warburgtranslationworkingtext.doc>.

²⁵ Willibald Sauerländer, « Pour la délivrance du passé : Aby Warburg, une biographie intellectuelle par E.H. Gombrich », *Histoire de l'art*, 5-6, 1989, p. 5-10, p. 6.

²⁶ Citons ici, à titre d'exemple : Ulrike Wendland, *Biografisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, 2 vol., Munich, K. G. Saur Verlag, 1998 ; Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA ; Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands (1750-1950)*, Paris, CNRS, 2010.

²⁷ Une fois encore, à titre d'exemple : Nina Gorgus, *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2003 [1999] ; Peter Bethausen, *Georg Dehio. Ein deutscher Kunsthistoriker*, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2004 ; Michel Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Belin, 2009 ; Agnès Callu, *Gaëtan Picon, 1915-1976 : esthétique et culture*, Paris, H. Champion, 2011 ; Susie Harries, *Nikolaus Pevsner : The Life*, Londres, Chatto and Windus, 2011 ; Audrey Rieber, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; Marie Anne Lescourret, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Paris, Hazan, 2014 ; Emilie Oléron Evans, *Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts. Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique*, Paris, Demopolis, 2015.

quelques historiens de l'art auxquels le musée du Louvre a consacré une série documentaire au tournant des années 1990²⁸ et que le même musée lui a rendu hommage, un an après sa disparition, à travers une exposition dossier, dont le catalogue constitue un outil précieux²⁹. Pourtant, bien que ces deux initiatives aient contribué à fixer la mémoire d'un chercheur aujourd'hui considéré comme un historien de l'art majeur du XX^e siècle dont l'importance, du point de vue de l'histoire de la discipline, semble communément admise, force est de constater que les travaux sur son œuvre et sa pensée sont encore relativement rares et, surtout, bien trop fragmentaires. Si certains aspects de ses travaux ont été brillamment étudiés dans les catalogues des deux expositions commémoratives des *Primitifs français* au Louvre³⁰ et des *Peintres de la Réalité* à l'Orangerie³¹, il n'a encore fait l'objet d'aucune véritable entreprise biographique et plusieurs pans de son activité restent à éclairer, alors même que la quantité et la diversité des sources disponibles réclament une recherche plus approfondie sur l'œuvre et l'homme.

Il convient d'ailleurs de préciser que Charles Sterling lui-même a peut-être, consciemment ou inconsciemment, joué un rôle dans ce processus de perpétuation de sa mémoire dans la mesure où il a fait le choix de léguer sa bibliothèque au musée du Louvre, sous réserve d'usufruit, dès 1975, et qu'il a donc eu le loisir de choisir, trier, classer tous ses documents avant qu'il ne rejoignent le palais du Louvre, où ils sont toujours conservés selon son propre ordonnancement, au département des Peintures. Ainsi, l'examen méthodique de ce fonds nous a d'emblée incitée à interroger la façon dont Sterling a cherché à organiser sa propre mémoire. Quelles traces de son activité a-t-il souhaité conserver, quelles autres ont été écartées et surtout, quelles ont été, dans l'un comme dans l'autre cas, ses motivations réelles ? La seule disparité des documents conservés invite à poser la question du choix qui a prévalu à leur dépôt. A côté des innombrables documents

²⁸ En 1989, le musée du Louvre lance une série documentaire intitulée « Les Entretiens du Louvre », qui se compose de films consacrés à différents historiens de l'art, en l'occurrence, outre Charles Sterling, Jurgis Baltrusaitis (Sandra Joxe, *Les Métamorphoses de Jurgis Baltrusaitis*, Lézards associés, musée du Louvre, 1989), Francis Haskell (Renan Pollès, *Francis Haskell, questions de goût*, Lézards associés, musée du Louvre, 1990), André Chastel (Edgardo Cozarinsky, *André Chastel, un sentiment de bonheur*, Les films d'ici, musée du Louvre, 1990), Richard Krautheimer (Philippe Collin, *Richard Krautheimer, journées romaines*, Les films d'ici, musée du Louvre, 1991) et Federico Zeri (Eduardo Gregorio, *Federico Zeri, l'Occhio*, Les films d'ici, musée du Louvre, 1992).

²⁹ N. Reynaud (dir.), *Hommage à Charles Sterling : des Primitifs à Matisse*, op. cit..

³⁰ Dominique Thiébaut, Philippe Lorentz et François-René Martin, *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 27 février-17 mai 2004), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

³¹ Pierre Georgel (dir.), *Orangerie, 1934 : les « Peintres de la Réalité »*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 22 novembre 2006-5 mars 2007), Paris, Réunion des musées nationaux, 2006.

iconographiques – photographies d’ensemble et de détails en noir et blanc et en couleurs – qui constituent l’ossature du fonds, on peut y trouver, en proportion variable selon les dossiers, des tirés-à-part d’articles, des notes de lecture, des brouillons de notices de catalogues, d’articles, de conférences ou de séminaires ainsi que, dans certains cas, des extraits de correspondance avec d’autres chercheurs, archivistes, conservateurs de musées, éditeurs, ou parfois même certains de ses étudiants. Pourtant, aucun de ces types de pièces n’a été versé de manière systématique dans le fonds documentaire et la façon *a priori* aléatoire dont ils ont pu y être intégrés renvoie inévitablement à la nécessité de démêler ce qui relève du hasard des circonstances historiques – on ne s’étonnera pas forcément, par exemple, de ne retrouver que peu de documents antérieurs à son séjour américain pendant la Seconde Guerre mondiale – de ce qui relève d’une stratégie consciente de Sterling de mettre en lumière certains aspects de son activité et d’interférer dans la reconstruction *a posteriori* de sa trajectoire intellectuelle.

L’étude de ses archives personnelles, toujours en possession de ses héritiers, aurait pu constituer à cet égard un précieux contrepoint, mais il ne nous a pas été permis, pour des raisons essentiellement matérielles, d’y avoir un accès exhaustif.

Si certaines questions demeureront de ce fait nécessairement sans réponse, il est fort heureusement possible d’éclairer, ne serait-ce que d’un point de vue factuel, les différentes étapes de la vie et de la carrière de Sterling grâce aux archives des Musées nationaux, de la Direction des Beaux-Arts, du ministère des Affaires Etrangères et des différentes institutions américaines qu’il a fréquentées, qui permettent d’apporter d’intéressants compléments d’information quant aux circonstances de son exil à New York en 1941, par exemple, ou à son implication dans la vie culturelle outre-Atlantique, dont aucun document publié ne fait pourtant mention.

Il est ainsi possible de réévaluer le portrait que Sterling a livré de sa trajectoire dans ses entretiens filmés avec Michel Laclotte qui, bien qu’ils constituent également une source de premier ordre, se révèlent très fragmentaires sur certains événements et, surtout, incitent à interroger tout à la fois la part de l’histoire intime, la place et le crédit qu’il faut lui accorder, mais aussi celle de l’anecdote, qui y apparaît parfois comme un procédé narratif visant à légitimer et à accroître la cohérence d’un parcours dont les étapes successives tiendraient plus à une série d’heureux hasards qu’à des choix prosaïques qui se sont imposés à l’historien de l’art.

Nous nous proposons donc ici d'établir les bases d'une étude historique et critique de l'œuvre de Sterling, dont nous tâcherons de définir les orientations majeures, les sources et les méthodes, pour en interroger la cohérence en tant que production scientifique homogène et en préciser les rapports avec le contexte intellectuel dans lequel elle s'est constituée.

De fait, la carrière de Charles Sterling s'inscrit dans un moment charnière de l'histoire des institutions culturelles en France, au cours duquel la professionnalisation croissante de l'histoire de l'art est indissociable de la mise en place de nouvelles pratiques muséales et de l'ambition plus générale de répondre à de nouvelles exigences scientifiques. Or, Sterling s'est révélé, dans les différentes fonctions qu'il a exercées, un agent essentiel de ce mouvement.

Sur le plan professionnel, il a pendant longtemps affiché une nette préférence pour la carrière muséale, même s'il a fait le choix d'y mettre un terme en 1961 pour partir enseigner aux Etats-Unis. C'est ainsi qu'il entre au département des Peintures du Louvre dès la fin de ses études, en 1929, pour ne le quitter que trente ans plus tard, si l'on excepte ses séjours plus ou moins prolongés au Metropolitan Museum de New York en tant que *Senior research fellow* entre 1941 et 1955.

Qui pense à Charles Sterling pense en effet immédiatement au conservateur, à l'organisateur et au « catalographe » d'expositions, pour reprendre l'expression de Michel Laclotte³². Une partie importante de ce travail est donc consacrée à l'étude de ces expositions, de la part exacte que Sterling a prise dans leur élaboration, ainsi que de leur réception par le public et la critique. Comment ne pas mentionner, à ce propos, l'exposition de 1934 sur *Les Peintres de la Réalité en France* ou celle 1952 sur *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, dont la portée a contribué à asseoir la réputation de Sterling jusqu'à ce jour ? Tout le talent qu'il déploie lors de la rédaction de catalogues d'exposition est également mis au service de collections permanentes et nous souhaitons donc montrer comment il a été amené à rédiger les catalogues de peinture française de trois des plus prestigieux musées du monde, à savoir le Louvre, l'Ermitage et le Metropolitan Museum de New York.

De son propre aveu, le fait de s'être consacré à la rédaction de catalogues dans les premières années de sa carrière est pour beaucoup dans le développement de la méthode

³² Michel Laclotte, « Charles Sterling 1901-1991 », notice nécrologique publiée en anglais dans *The Burlington Magazine*, CXXXIII, avril 1991, p. 252, et reprise dans N. Reynaud, *Des Primitifs à Matisse*, op. cit., p. 23-25.

d'attribution des œuvres d'art qui a fait sa réputation. C'est d'ailleurs avant 1940 que toutes ses grandes hypothèses se mettent en place³³, pour n'être que confirmées par la suite, et ce grâce à l'analyse et à la confrontation toujours plus minutieuses des œuvres qui caractérisent son approche.

Ainsi, d'un point de vue historique et épistémologique, l'étude de la carrière intellectuelle de Charles Sterling peut constituer le point de départ d'une histoire plus large du *connoisseurship* au XX^e siècle : qu'est-ce qu'un œil ? Quel type d'œil était Sterling ? Comment son regard se définit-il dans ses textes ? Sterling étant reconnu par ses pairs comme un grand maître de l'attribution, il s'agit d'interroger les liens qu'il a tissés avec d'autres figures majeures de la discipline, les chercheurs dont il s'est réclamé, les partis pris méthodologiques auxquels il a adhéré tout autant que ceux dont il s'est écarté pour proposer sa propre méthode d'analyse de l'œuvre d'art, qui mérite, près de vingt-cinq ans après la disparition de l'auteur, d'être réévaluée au regard des découvertes d'une nouvelle génération de chercheurs, pour en dégager la portée réelle.

Par l'étude de ses abondantes publications, il s'agit donc d'établir la liste des œuvres pour lesquelles il a proposé une attribution, en s'interrogeant sur la validité de ses conclusions au regard de l'état actuel de la recherche, ce qui permettra de déterminer son apport à l'étude de la peinture française. Il sera alors possible de dresser un état de près d'un siècle de recherche dans la science de l'attribution, en relation avec des institutions aussi prestigieuses que le musée du Louvre et le Metropolitan Museum, d'en comprendre les méthodes et la rhétorique au XX^e siècle et de mettre en évidence ses avancées les plus notoires comme les voies qu'il lui reste encore à explorer.

Un autre aspect important du travail de Charles Sterling est la variété de ses sujets d'étude. S'il se fait connaître grâce aux *Peintres de la Réalité* et à ses recherches sur le XVII^e siècle, il s'oriente rapidement vers les Primitifs français et publie plusieurs ouvrages de référence dès les années 1930³⁴. Toutefois, il n'aimait pas les synthèses, et c'est donc surtout à travers des textes brefs et précis que s'exprime sa pensée, autant d'articles dans des revues spécialisées et de notices de catalogues dans lesquels il tente inlassablement d'éclairer par des textes des chefs d'œuvres de la peinture française restés anonymes, et de

³³ Gérard Duprat, « L'Art et l'étranger : le pas interdit », *Philosophie politique*, 3, 1993, p. 111-131, p. 127.

³⁴ Charles Sterling, *La Peinture française : les Primitifs*, Paris, Floury, 1938 ; *Le Couronnement de la Vierge*, Paris, Floury, 1939 ; *La Peinture française : les peintres du Moyen Age*, Paris, Pierre Tisné, 1941 (publié sous le pseudonyme de Charles Jacques ; réédité en 1946 sous le nom de Charles Sterling).

faire la lumière sur la carrière de peintres tels que Jean Fouquet, Enguerrand Quarton ou Jean Hey, pour ne citer que les plus célèbres. Son ambition ultime est d'établir un corpus de toutes les œuvres des peintres primitifs français recensées et c'est à cette tâche qu'il consacre les dernières années de sa vie. Il conçoit ainsi les deux volumes de *La Peinture médiévale à Paris*³⁵ comme les premiers d'une longue série sur les écoles régionales françaises au Moyen Age, qu'il laisse le soin à ses successeurs de rédiger.

Cet attachement tout particulier aux Primitifs, fil conducteur de la quasi-totalité de ses travaux, est évidemment à envisager d'un point de vue politique. Depuis l'exposition de 1904³⁶, la question du nationalisme est au cœur du débat sur les Primitifs français, premiers représentants d'un « art national » dont les historiens de l'entre-deux-guerres s'attachent à exalter la grandeur. Des considérations similaires sous-tendent l'exposition de 1934, organisée à la demande même de Sterling, sur les *Peintres de la Réalité en France*. Son but avoué est notamment, grâce à cette manifestation, de combler le « vide artistique » qui caractérisait jusqu'alors le règne de Louis XIII, et de construire une filiation de l'art français, qui s'exprimerait de Fouquet à Poussin avec une grande continuité, non pas dans le style, mais dans la qualité des œuvres. Dès lors, une analyse précise des implications de cette notion de « permanence du génie français » dans la pensée de Sterling s'avère nécessaire.

La constance de son intérêt pour l'art français est d'autant plus frappante, tout au moins au premier regard, qu'il est polonais d'origine et qu'il a connu l'exil à plusieurs reprises. Mais cette double condition d'émigré et d'exilé explique peut-être qu'il soit resté à distance des idéologies dominantes, dont l'essentialisme est fondé sur des fondements que l'on ne trouve pas chez Sterling.

Le dernier aspect qui mérite d'être souligné touche à l'ancrage international de la carrière de Sterling. De fait, l'étude de la trajectoire intellectuelle de ce chercheur d'origine polonaise émigré en France puis aux Etats-Unis renvoie directement à la question d'une écriture transnationale de l'histoire de l'art. Il est notamment utile de rappeler ici que Sterling a, pendant plusieurs années, exercé son activité conjointement au Musée du Louvre et au Metropolitan Museum et qu'il a, par la suite, choisi d'abandonner sa carrière

³⁵ *Id.*, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, 2 vol., Paris, Bibliothèque des arts, 1987 et 1990.

³⁶ *Les Primitifs français*, catalogue d'exposition (Paris, pavillon de Marsan et Bibliothèque nationale, 12 avril-14 juillet 1904), Paris, musée du Louvre, 1904.

de conservateur en France au profit d'un poste d'enseignant à la New York University. Par l'étude approfondie de ses travaux, mais aussi par celle des contacts qu'il a établis outre-Atlantique, cette recherche vise à donner de nouvelles pistes de réflexion quant à la présence d'une communauté d'historiens de l'art français aux Etats-Unis, dont Sterling, qui fut chassé de France en raison de sa judéité, est l'une des figures les plus éminentes.

C'est d'ailleurs la volonté de mettre l'accent sur la forte résonance internationale du parcours de Charles Sterling qui a présidé au découpage de ce travail, dont chaque partie s'articule autour de l'un des déplacements successifs du chercheur : le départ de sa Pologne natale vers l'Europe occidentale et, finalement, la France dans les années 1920, l'exil contraint aux Etats-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, et enfin le second départ, volontaire celui-là, pour New-York en 1961. Aussi discutable que puisse paraître l'adoption de ce parti pris essentiellement chronologique, auquel on pourrait reprocher de circonscrire et de réduire artificiellement l'évolution d'une pensée complexe à une succession d'événements personnels et/ou professionnels, il permet d'insister sur la variété des contextes institutionnels auxquels Sterling s'est confronté, mais surtout, il offre l'avantage de questionner les enjeux qui sous-tendent sa production scientifique à différents moments de sa carrière, car ces enjeux, bien qu'ils s'inscrivent dans des temporalités plus poreuses, semblent procéder d'une orientation similaire. On peut ainsi considérer que les années 1930 relèvent d'un temps de l'apprentissage d'une méthode et de l'élaboration d'un système interprétatif original, dont la mise en œuvre conduit à la formulation de ses hypothèses les plus célèbres dans les années 1950, qui correspondent à un « temps des intuitions », auquel succède un « temps des justifications » dans les années 1960 et au-delà.

Ainsi, il s'agira, tout au long de cette étude et à l'intérieur de chacune de ses parties, de confronter systématiquement les lieux sociaux, les pratiques scientifiques et l'écriture de Charles Sterling pour livrer une analyse de sa pensée fidèle à « l'opération historiographique³⁷ » qui vient s'y accomplir et lui donner, au fil du temps, une forme de cohérence, jusqu'à dessiner une véritable œuvre intellectuelle.

³⁷ M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, op. cit..

PREMIERE PARTIE

1901-1940 : Construction d'une trajectoire intellectuelle

Chapitre 1

De Varsovie à Paris : les années de formation

Si, selon Charles Sterling lui-même, sa carrière intellectuelle ne prend son véritable essor qu'avec la parution, en 1955, de son article sur quelques « Œuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi » dans le *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts* de Bruxelles dédié à Erwin Panofsky³⁸, l'examen de ses premières productions scientifiques, qui remontent aux années 1930, ainsi que l'étude de ses années de formation n'en demeurent pas moins fondamentaux pour appréhender la constitution de son système méthodologique, celui-ci se mettant pour l'essentiel en place avant la Seconde Guerre mondiale. A en croire notre auteur, un chercheur aussi distingué que Panofsky aurait ainsi dit de son ouvrage de 1938 sur *La Peinture française : Les Primitifs* qu'il est « tout à fait important, parce que c'est la première fois qu'on a vu un tableau français reproduit entre un tableau flamand et un tableau italien. Et c'est la première fois qu'on a lu cette formule qu'un tableau français à côté d'un tableau italien paraît flamand, et à côté d'un tableau flamand paraît italien³⁹ ». Or, même si son authenticité paraît aujourd'hui impossible à vérifier, cette citation met en évidence ce qui constituera et demeurera l'essence de la méthode de Sterling, celle qu'il continuera à revendiquer plus de cinquante ans après⁴⁰.

Il s'agit donc, à travers l'évocation des premières années de la vie de l'auteur, de sa formation initiale en droit à l'Université de Varsovie à ses études d'histoire de l'art à Paris, auprès de Gaston Brière et d'Henri Focillon, et aux dix années qu'il a passées en tant qu'attaché non rétribué au département des Peintures du musée du Louvre, de déterminer quels éléments ont pu avoir une incidence décisive sur le cours de sa pensée, et d'esquisser ainsi une première reconstitution de sa trajectoire intellectuelle.

³⁸C. Sterling, « Entretiens avec Michel Laclotte », N. Reynaud (dir.), *Des Primitifs à Matisse, op. cit.*, p.53-104, p.79.

³⁹ Cité par C. Sterling, *Ibid.*, p.95.

⁴⁰ C. Sterling, « Cette méthode-là, je l'ai poursuivie dans mon dernier livre sur Enguerrand Quarton où j'ai reproduit un tableau flamand, le portrait du donateur de la *Pietà d'Avignon* et un tableau italien », *Ibid.*

La principale difficulté de cette entreprise réside dans l'absence de sources susceptibles de nous renseigner sur les étapes successives de son parcours. Si, à partir de sa nomination au Louvre en 1930, son dossier de carrière et les quelques dossiers des expositions dont il a rédigé les catalogues, conservés aux archives des musées nationaux, viennent éclairer les différentes activités auxquelles il s'est livré, la documentation disponible sur les trois premières décennies de son existence présente un caractère extrêmement lacunaire. Rien dans les archives de la Faculté de lettres de l'Université de la Sorbonne, ni rien non plus, hormis un registre des cours pour l'année 1926-1927, dans les archives de l'Ecole du Louvre, ne se rapporte directement au passage de Sterling dans ces deux établissements. L'auteur lui-même ne semble pas avoir conservé de notes relatives aux cours qu'il a suivis, pas plus que n'ont été versés au fonds Gaston Brière déposé à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art les textes de ses leçons à l'Ecole du Louvre. Seules les archives d'Henri Focillon, qui contiennent notamment les manuscrits des cours donnés à la Sorbonne et à l'Institut d'Art et d'Archéologie, auraient pu nous fournir un précieux complément d'information, mais les problèmes relatifs à leur versement en ont rendu la consultation impossible. De même, toute la partie polonaise de son parcours n'est documentée que grâce à un article de Julius Chrościcki paru en 1997 dans un numéro de la revue *Ikonoteka* consacré à Charles Sterling, pour lequel l'auteur a dépouillé dans le détail les archives de l'Université de Varsovie afin de rédiger « les premières pages de sa biographie polonaise⁴¹ ».

En l'absence d'éléments factuels précis sur le cheminement de Sterling, ce premier chapitre se propose donc de dresser le tableau des milieux dans lesquels il a évolué et de tenter ainsi de cerner les principaux enjeux intellectuels auxquels il a été confronté avant même qu'il ne devienne un historien de l'art « professionnel ».

1.1. 1901-1925 : Une jeunesse polonaise

1.1.1. Une enfance bourgeoise à Varsovie

Dès sa naissance, Charles Sterling est confronté à un contexte géopolitique particulièrement mouvementé. En effet, la Pologne n'existe plus, en tant que nation unifiée, depuis plus d'un siècle lorsqu'il vient au monde le 5 septembre 1901 à Varsovie et

⁴¹ Juliusz A. Chrościcki, « Karol Sterling – kilka kart z jego biografii. Charles Sterling – les premières pages de sa biographie polonaise », *Ikonoteka*, 12, 1997, p.63-70 et 71-75.

la ville est soumise à une domination russe pesante, marquée par une censure rigoureuse et une surveillance policière étroite.

Fils de Zdrislaw Szterlinga et de Ruehla Ostbaum, Charles Sterling y grandit dans une famille aisée de confession juive, comme la ville de Varsovie en compte un certain nombre depuis la proclamation d'un décret d'émancipation des juifs dans l'ancien royaume du Congrès en 1862, qui a favorisé l'intégration de la communauté au sein de la haute bourgeoisie et de l'intelligentsia, traditionnellement catholiques. Malgré l'apparition rapide de nouvelles tensions, essentiellement dans les milieux industriels et commerciaux, à mesure que la proportion de juifs dans les villes du royaume augmente et qu'émerge, dans différentes couches de la population, l'idée d'un nationalisme polonais ethniquement exclusif qui entraîne une vague importante d'émigration juive, principalement vers les Etats-Unis, entre 1870 et 1914, la famille Sterling semble n'avoir jamais envisagé l'exil, sans doute en raison de la persistance d'un idéal commun en faveur des droits civiques partagé par le mouvement socialiste et l'intelligentsia progressiste, qui a permis de contrebalancer le développement d'un sentiment populaire antisémite⁴².

On sait très peu de choses sur le cursus scolaire de Sterling avant son entrée à l'Université, hormis les quelques renseignements fournis par sa fiche d'immatriculation à la Faculté de droit, sur laquelle le jeune étudiant indique : « Je suis né en septembre 1901 à Varsovie, je m'y suis inscrit en 1911 à la première classe du lycée Nicolas Rej. J'ai terminé cette école en 1919 à l'âge de 17 ans et 9 mois⁴³ ». En revanche, on dispose, sur l'état général du système éducatif au début du XX^e siècle, d'un certain nombre d'informations susceptibles de nous éclairer sur le parcours de l'élève, qui s'est vraisemblablement déroulé dans un climat tendu. L'enseignement public n'a, en toute logique, pas été épargné par la russification de l'administration. Le russe est ainsi devenu la langue obligatoire de l'enseignement dans tous les établissements secondaires au milieu des années 1860 et dans les écoles élémentaires depuis 1885⁴⁴, mais, contrairement aux territoires de l'est du pays, où son usage est totalement interdit, l'enseignement du polonais est toléré comme deuxième langue dans le Pays de la Vistule⁴⁵. Il est le plus souvent confié à des autodidactes membres de sociétés bénévoles financées par des philanthropes privés et par

⁴² Jerzy Lukowsky et Hubert Zawadzki, *Histoire de la Pologne*, Paris, Perrin, 2010, p.222-223.

⁴³ Voir Archives de l'Université de Varsovie, Akta studenckie (dossiers des étudiants), Sterling Karol R.P. 5546, *Immatrykulacja 10.10.1919* ; cité dans J. Chrościcki, « Karol Sterling.. », *op. cit.*, p.71.

⁴⁴ J. Lukowski et H. Zawadzki, *Histoire de la Pologne*, *op. cit.*, p.210.

⁴⁵ Jan Błoński, « Paris-Varsovie, 1918-1939 », dans Maria Delaperrière et Antoine Marès (dir.), *Paris « Capitale culturelle » de l'Europe centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et les pays de l'Europe médiane, 1918-1939*, Paris, Institut d'études slaves, 1997, pp.79-83, p.81.

les partis socialistes et nationalistes, ou, dans les familles aristocratiques et aisées ainsi qu'au sein de l'intelligentsia, aux dames de la maison et à des précepteurs. En tous cas, il apparaît qu'à tous les niveaux de la société sont déployées des mesures qui visent à résister « au matraquage de la russification culturelle⁴⁶ », tant et si bien qu'au début des années 1900, cet enseignement parallèle touche près d'un tiers de la population du royaume. A la suite de la guerre russo-japonaise et de la révolution russe de 1905, soit, probablement, au moment où Sterling a dû intégrer l'école primaire, certaines restrictions sur l'emploi des langues vernaculaires sont en outre levées par le gouvernement tsariste, qui a dû faire face au boycott des établissements russes par les étudiants et écoliers exigeant le rétablissement du polonais dans le système scolaire⁴⁷.

1.1.2. La Première Guerre mondiale et le conflit russo-polonais de 1920

La Première Guerre mondiale a toutefois une incidence bien plus importante encore sur la scolarité de l'adolescent. Rappelons d'abord que son déclenchement engendre une situation totalement inédite dans les territoires polonais. Pour la première fois depuis plus d'un siècle, les trois puissances qui les dominent, la Prusse, l'Autriche et l'Empire russe, se trouvent en guerre les unes contre les autres et ne tardent pas à faire chacune de l'indépendance de la Pologne un enjeu militaire, quoique pour des raisons très différentes.

Dès le mois d'août 1915, la totalité du Pays de la Vistule est occupé par les puissances centrales, ce qui met fin à l'occupation russe de Varsovie. Une nouvelle fois, la question de l'enseignement de la première langue étrangère est posée. Le russe disparaît alors presque totalement, d'autant plus que cette langue est relativement facile à comprendre pour un Polonais. Si l'allemand ne se maintient pratiquement qu'en Galicie et si l'anglais, encore « considéré comme assez exotique », n'est enseigné que dans quelques lycées de grandes villes, le français devient, quant à lui, la seconde langue du pays, dans l'esprit d'une tradition francophile ancienne⁴⁸.

Le 5 novembre 1916, la création d'une monarchie constitutionnelle polonaise est proclamée par les empereurs allemand et autrichien, qui y voient un moyen efficace d'« approvisionner en chair à canon polonaise la machine de guerre allemande⁴⁹ ». Bien

⁴⁶ J. Lukowski et H. Zawadzki, *Histoire de la Pologne*, op. cit., p. 219.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁸ J. Błoński, « Paris-Varsovie, 1918-1939 », op. cit., p. 81.

⁴⁹ J. Lukowski et H. Zawadzki, *Histoire de la Pologne*, op. cit., p. 246.

qu'ils ne la dotent que de pouvoirs consultatifs, sans monarque ni frontières arrêtées, ils provoquent une réaction immédiate du tsar Nicolas II qui, encouragé par les alliés occidentaux, annonce comme but de guerre, le 1^{er} janvier 1917, la restauration d'une Pologne libre et unifiée en union avec la Russie. Une nouvelle étape est franchie après la Révolution de février et le renversement de la dynastie des Romanov, lorsque le gouvernement provisoire russe se déclare favorable à une Pologne indépendante. Enfin, le 3 juin 1918, l'Entente, dont la Russie a été écartée à la suite de la désintégration de son Empire, reconnaît officiellement la restauration d'une Pologne indépendante.

Sur le plan national, le Conseil de régence nomme Josef Pilsudski chef de l'Etat. Celui-ci organise rapidement des élections parlementaires démocratiques, en janvier 1919. A la fin du mois de février, la nouvelle République polonaise est reconnue par la France, la Grande-Bretagne et l'Italie, bien que la question de la délimitation de ses frontières exactes reste en suspens. L'ambition première de Pilsudski est de former une vaste fédération est-européenne qui ferait face à la Russie renaissante. A cette fin, la Pologne reconnaît l'indépendance de l'Ukraine et forme une alliance avec son gouvernement, alors aux prises avec l'Armée rouge. Les deux pays lancent une offensive commune contre les bolcheviques le 25 avril 1920. Ils parviennent rapidement à entrer dans Kiev, mais la riposte de Lénine les force à battre en retraite. La « menace d'un bolchevisme sans dieu⁵⁰ » déclenche alors un sursaut patriotique en Pologne, où un gouvernement de défense nationale multipartite est constitué à Varsovie le 24 juillet 1920. Charles Sterling fait partie des milliers de volontaires, parmi lesquels on compte de nombreux étudiants et lycéens, qui se rangent sous les drapeaux alors que les troupes bolcheviques s'approchent de Varsovie⁵¹. La contre-offensive menée au mois d'août de la même année permet d'inverser le cours de la guerre, qui s'achève définitivement avec la signature de la paix de Riga le 18 mars 1921.

Dans le même temps, l'adoption d'une nouvelle constitution et la mise en place d'un gouvernement de coalition, certes encore très instable, garantissent un vaste éventail de droits civiques et de libertés politiques et religieuses à une population récemment réunifiée.

⁵⁰ *Ibid.*, p.254.

⁵¹ J. Chrościcki, « Karol Sterling.. », *op. cit.*, p. 71.

1.1.3. Satisfaire les ambitions familiales : une première formation en droit

Lorsque Sterling s'inscrit à l'Université de Varsovie le 10 octobre 1919, le nouvel Etat polonais est donc en train d'amorcer une refonte en profondeur de ses structures éducatives et culturelles, qui contribue globalement à renforcer la présence de la langue française et de la France, et ce pour longtemps⁵².

L'Université de Varsovie, créée en 1816, puis remplacée par une université russophone destinée à prendre la place de « l'Ecole principale » en 1869⁵³, est à nouveau active depuis 1916. En 1923, elle accueille plus de 9 000 étudiants⁵⁴.

Le livret d'étudiant de Sterling nous renseigne sur les enseignements qu'il y suit dans le cadre de sa licence de droit. Y figurent les noms d'éminents professeurs, parmi lesquels on compte des juristes tels que Leon Petrazycki, Zygmunt Cybichowski, Anton Kostanecki, Karol Lutoszański, ou encore le sociologue Ludwik Krzywicki, qui témoignent, selon Julius Chrościcki, du fait que « Sterling choisissait les cours les plus difficiles et les professeurs célèbres, mais exigeants⁵⁵ ».

Au printemps 1920, Sterling s'est en outre occupé temporairement de la bibliothèque du séminaire de droit romain, ainsi que l'indique une note de l'un de ses professeurs, le révérend père Ignacy Koschembahr-Lyskowski, futur recteur de l'Université, qui semble avoir « hautement apprécié la participation de Sterling à son séminaire de droit romain⁵⁶ ».

Une grave maladie des poumons l'immobilise pendant l'année 1923-1924, et il décide alors d'intégrer la Faculté des lettres et sciences humaines. Au cours de l'année universitaire 1924-1925, il assiste notamment aux cours suivants : « Histoire de la littérature grecque » et « L'hellénisme et le judaïsme » du grand philologue et historien Tadeusz Zieliński, « La Russie et la question polonaise » et « L'histoire de la Pologne après les partitions » d'Henryk Mościcki ainsi que « Les Jagellons et Moscou » d'Oscar

⁵² J. Błoński, « Paris-Varsovie, 1918-1939 », *op. cit.*, p.81.

⁵³ J. Lukowski et H. Zawadzki, *Histoire de la Pologne*, *op. cit.*, p.210.

⁵⁴ T. Manteuffel, *Uniwersytet Warszawski w latach 1915-1934/35. Kronika*, Varsovie, 1936 et A. Garlicki (dir.), *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1915-1939*, Varsovie, 1982, cité dans J. Chrościcki, « Karol Sterling.. », *op. cit.*, p.71.

⁵⁵ *Ibid.*, p.72.

⁵⁶ *Ibid.*

Halecki, « représentant de la plus jeune génération des enseignants et plus tard émigré politique après 1939⁵⁷ ».

Il est officiellement diplômé en droit de l'Université de Varsovie le 20 avril 1925⁵⁸. L'histoire de l'art est alors totalement absente de son cursus universitaire, ce que Chrościcki impute au fait que ces cours étaient dispensés par Zygmunt Batowski, ancien conservateur de la Bibliothèque, réputé être extrêmement rébarbatif⁵⁹. Il semble en réalité que cela soit plutôt dû à la volonté familiale d'assurer au jeune étudiant une formation « classique », quels qu'aient été ses intérêts personnels véritables. Pourtant, sa famille est étroitement liée au monde de l'art. L'oncle de Charles, Mieczyslaw Sterling (né en 1883), qui compte parmi les plus éminents critiques d'art polonais de l'entre-deux-guerres, est d'ailleurs « l'homme qui a peut-être cristallisé chez [lui] le désir d'être historien de l'art [et lui a donné l'envie] d'aller étudier l'histoire de l'art à l'étranger⁶⁰ ». Titulaire d'une thèse de philosophie sur la composition dans l'œuvre de Fra Angelico soutenue à l'Université de Fribourg en 1916[1920 ?]⁶¹, il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la Renaissance italienne – Fra Angelico et son époque⁶², Léonard de Vinci⁶³ – ainsi que sur la peinture polonaise contemporaine⁶⁴. Rédacteur en chef de la revue *Sztuka i Artysta* (« L'Art et les artistes »), organe officiel de la société de ventes aux enchères « Dom Sztuki » dont il est le premier directeur, il publie également des comptes rendus dans les célèbres *Wiadomości Literackie* (« Nouvelles littéraires ») et la *Neue Zürcher Zeitung*, et collabore en outre aux *Sztuki piękne* (« Les Beaux-Arts »), où il fera publier une étude de son neveu sur l'exposition François Boucher organisée à l'Hôtel Charpentier en 1932⁶⁵ – étude dont Chrościcki dira qu'il s'agit du « meilleur texte sur Boucher parmi tous ceux qui sont écrits en polonais !⁶⁶ ».

⁵⁷ J. Maternicki, *Idee i postawy. Historia i historycy polscy 1914-1918. Studium historiograficzne*, Varsovie, 1975 et *Polska dydaktyka historii, 1918-1929. Materiały i komentarze*, Varsovie, 1978, cité dans J. Chrościcki, « Karol Sterling.. », *op. cit.*, p. 72.

⁵⁸ Voir Archives de l'Université de Varsovie, Sterling Karol R.P. 5546, diplôme n°719 du 26 mars 1925, annoté par C. Sterling « reçu le 20 avril 1925 » ; cité dans J. Chrościcki, « Karol Sterling.. », *op. cit.*, p.71.

⁵⁹ *Ibid.*, p.72.

⁶⁰ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p.56.

⁶¹ Mieczyslaw Sterling, *Die Entwicklung der Komposition in den Werken des Fra Angelico da Fiesole*, Zürich, Druck von Aschmann, [s.d.].

⁶² *Id.*, *Fra Angelico i jego epoka*, Varsovie, Hoesick, 1930.

⁶³ *Id.*, *Leonardo da Vinci*, Wydaw. Instytutu Wydawniczego "Biblioteka Polska", 1939.

⁶⁴ *Id.*, *Jan Stanislawski*, Varsovie, [s.n.], 1926 ; *id.*, *Ignacy Marek*, Varsovie, F. Hoesick, 1930 ; *Piotr Michalowski*, Varsovie, Instytut Wydawniczy "Biblioteka Polska", 1932.

⁶⁵ C. Sterling, « François Boucher, Wystawa jego dzieł u Paryżu », *Sztuki Piękne*, Varsovie, 8-9, 1933, p. 308-329.

⁶⁶ J. Chrościcki, « Karol Sterling.. », *op. cit.*, p.73.

Notons ici que la scène artistique polonaise est alors en plein essor et que depuis la proclamation de l'Indépendance, entre 1919 et 1924, organisations, revues littéraires et artistiques, salons d'expositions et maisons de ventes y foisonnent. De même, si la ville ne compte pas encore de musée capable de rivaliser avec les grandes collections européennes, l'art français des XIX^e et XX^e siècles y fait l'objet d'un véritable culte, qui n'est peut-être pas totalement étranger au choix de Sterling d'entreprendre une formation en histoire de l'art à Paris.

1.2. Le choix de la France

Pourtant, lorsque « l'histoire de l'art s'empare de lui⁶⁷ » et que Charles Sterling décide de quitter Varsovie en mai 1925, la France ne semble pas constituer la destination la plus évidente. Voyant dans les destinations choisies par Sterling une stratégie consciente du jeune chercheur, René Huyghe affirme à cet égard que « la diversité des sources où il recherche l'enseignement, en Allemagne, puis en Angleterre et finalement en France, lui assure l'indépendance intellectuelle et le prévient contre l'attachement à une méthode trop restrictive. La comparaison des maîtres et de leurs objectifs lui ménage non seulement la possibilité du choix, de la sélection, mais celle de l'épanouissement par la synthèse⁶⁸ ». S'il s'agit là d'une vision évidemment idéalisée de la trajectoire intellectuelle de Sterling, qui a été façonnée par des choix autrement plus pragmatiques, il n'en reste pas moins intéressant de noter que le jeune étudiant a sans doute été confronté très tôt à la diversité des paysages académiques qui caractérise la communauté scientifique européenne des années 1920.

1.2.1. Un hypothétique passage par l'Allemagne

L'affirmation de Huyghe doit en tout cas être nuancée en ce qui concerne l'Allemagne, car on sait en réalité très peu de choses sur le séjour outre-Rhin qu'il évoque. Sterling lui-même ne l'aborde pas dans ses entretiens avec Michel Laclotte et il n'existe, à notre connaissance, aucun document permettant de l'attester. Si tant est qu'il ait effectivement fréquenté une université allemande, il y sera resté tout au plus le temps d'un semestre d'été, dans la mesure où il quitte Varsovie en mai 1925 et qu'il rejoint Paris à

⁶⁷ R. Huyghe, « Charles Sterling », *op. cit.*, p. 29.

⁶⁸ *Ibid.*

l'automne de la même année. Si tel est le cas, il aura pu y observer une situation institutionnelle extrêmement éloignée de celle qu'il avait connue dans sa ville natale puisque, dans les pays germaniques, l'histoire de l'art constituait une discipline à part entière depuis plus d'un demi-siècle⁶⁹. Les premières chaires sont créées en 1873 à Berlin, Leipzig, Strasbourg et Bonn, où l'on érige en chaire un poste extraordinaire qui existait depuis 1860⁷⁰. Dès les années 1890, la discipline est solidement implantée dans un bon nombre d'universités allemandes, autrichiennes et suisses. En 1912, Wilhelm Waetzoldt, rapporteur pour l'Allemagne au dixième congrès international d'histoire de l'art de Rome, fait état de quinze chaires dévolues à la discipline dans les vingt-et-une universités que comptait alors le pays⁷¹. Ses principaux acteurs manifestent en outre une volonté profonde de « se rapprocher des sciences exactes » et de « se forger des méthodes nouvelles fondées désormais plutôt sur l'observation de l'œuvre d'art que sur le sentiment de sa valeur⁷² ». Malgré les tensions engendrées par le scepticisme, voire le dédain, que lui témoignent parfois les disciplines traditionnelles, la *Kunstgeschichte* entend s'y présenter comme une science « sérieuse », au même titre non seulement que l'histoire et la philologie, mais aussi que la médecine et la chimie. Au cours du XIX^e siècle, elle a ainsi occupé un terrain intermédiaire, entre la spéculation esthétique et le *connoisseurship*, n'hésitant pas à s'enfermer progressivement dans le positivisme, en niant son origine et ce qu'elle devait aux « Beaux-Arts » dans l'acception courante du terme, afin de gagner lentement sa place parmi les disciplines traditionnellement enseignées dans les facultés de lettres⁷³.

La lecture de l'article soumis par Auguste Schmarsow à la *Revue de synthèse historique*, qui propose en 1914 un numéro consacré à l'histoire de l'art, est particulièrement éloquent à cet égard⁷⁴. En effet, il choisit non pas de dresser un panorama de la situation dans l'une ou l'autre université, mais de livrer une sorte de modèle absolu des voies empruntées par l'enseignement de la discipline dans l'ensemble du monde germanique. Comme le rappelle Willibald Sauerländer, « Cette *Kunstgeschichte*,

⁶⁹ Voir à ce sujet Wolfgang Beyrodt, « Kunstgeschichte als Universitätsfach », dans Peter Ganz (dir.), *Kunst und Kunsttheorie. 1400-1900*, Wiesbaden, Harrassowitz in Komm., 1991, p.313-333 ; Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979 et Willibald Sauerländer, « L'Allemagne et la "Kunstgeschichte", Genèse d'une discipline universitaire », *Revue de l'art*, 45, 1979, p.4-8.

⁷⁰ W. Sauerländer, « L'Allemagne et la "Kunstgeschichte" ... », *op. cit.*, p. 5-6.

⁷¹ *Ibid.*, p. 8.

⁷² *Ibid.*, p. 4.

⁷³ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁴ August Schmarsow, « L'Enseignement de l'histoire de l'art en Allemagne », *Revue de synthèse historique*, XXVIII-1, 82, février 1914, p. 63-70.

telle qu'elle était organisée et installée dans les facultés des lettres allemandes, autrichiennes et suisses entre 1870 et 1914, avait, [selon une formule empruntée à Thomas S. Kuhn dans *Structure of scientific revolutions* (1961),] la valeur d'un "paradigme". La nouvelle forme d'organisation trouvée alors a joué son rôle, elle a peu changé depuis 1914 ; même les chaires nouvelles créées ces dernières années à Ratisbonne, à Trèves, bientôt à Bamberg, suivent encore ce modèle, qui semble avoir fait ses preuves⁷⁵ ». De ce fait, on peut en toute logique penser que si Charles Sterling a bel et bien fréquenté les universités allemandes, son expérience a dû être proche du tableau décrit par Schmarsow.

Au jeune novice qui souhaite s'initier à la discipline, l'auteur préconise de suivre un cours « qui prétend[e] servir [la] "culture générale" ou qui [soit] destiné "aux étudiants de toutes Facultés"⁷⁶ », qui lui « fournira tout naturellement une première orientation⁷⁷ ». Celui-ci semble, dans la majorité des cas, consacré à l'étude de grandes figures paradigmatiques, dans la mesure où, comme le souligne l'illustre professeur de l'Université de Leipzig : « Quel que soit cet artiste, toujours l'examen minutieux de son œuvre sera la plus vivante introduction à l'intelligence artistique, si variée en ses intentions et en sa nature. Chacun de ces très grands maîtres peut être présenté immédiatement, chacun est une haute figure, de permanente valeur, qui peut surgir à l'improviste, comme on voit en un ciel sombre passer tout seul un météore⁷⁸ ».

Sous cet apparent schématisme, c'est pourtant un premier exercice de réflexion qui est revendiqué, car, par l'étude comparée des œuvres des grands maîtres avec celles de leurs disciples ou d'imitateurs ultérieurs, « pourra être introduit un travail critique qui consistera à séparer soigneusement ce qui est authentique et de la main du maître de ce qui est œuvre de disciples, ou imitation, ou même falsification exécutée pour le compte d'admirateurs fanatiques ou de collectionneurs acharnés⁷⁹ ». De même, la dimension historiciste que revendique alors l'histoire de l'art est clairement affirmée par Schmarsow, qui explique que « chacun de ces grands artistes marque le point culminant d'une évolution, une montée victorieuse, qui ne serait pas concevable sans les tentatives antérieures qui l'ont préparée. [...] Ainsi on n'étudie pas un classique sans suivre longuement les ramifications du complexe historique⁸⁰ ». Malgré ses difficultés à se départir totalement d'une conception esthétisante basée sur l'étude des chefs-d'œuvre, la

⁷⁵ W. Sauerländer, « L'Allemagne et la "Kunstgeschichte" ... », *op. cit.*, p. 8.

⁷⁶ A. Schmarsow, « L'Enseignement de l'histoire de l'art en Allemagne », *op.cit.*, p. 64.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 64-65.

discipline introduit donc des éléments de contexte sous la forme de minces chapitres consacrés au résumé historique des diverses périodes qui viennent s'insérer entre les grandes monographies, de même qu'elle s'inscrit dans une démarche comparatiste, insistant sur la nécessité d'« établir des parallèles entre les formes d'art qui se manifestent au même moment chez différents peuples, et même des comparaisons synthétiques entre des séries de phénomènes très éloignées les unes des autres dans le temps et dans l'espace⁸¹ ».

Ce qui frappe en premier lieu à la lecture de l'article de Schmarsow c'est, plus que la manière dont sont ainsi décrits les grands principes de cet enseignement, le fait même que celui-ci participe d'une volonté nationale, voire supranationale – les universités suisses et autrichiennes relevant du même modèle –, de structurer une pensée unifiée selon un schéma parfaitement défini et clairement revendiqué comme l'« un des caractères originaux de la méthode d'enseignement dans les Universités allemandes⁸² ». Par ce mouvement, la *Kunstgeschichte* entend jouer un rôle de premier plan dans la réforme de l'enseignement supérieur alors en cours en Allemagne, témoignant par là-même de la conscience qu'elle a de sa valeur intrinsèque. Il s'agit là d'une évolution dont l'Angleterre offre, à la même époque, un parfait contre-exemple.

1.2.2. De l'absence d'enseignement d'histoire de l'art à l'Université de Londres

Si l'enseignement de l'histoire de l'art est déjà extrêmement structuré en Allemagne dans les premières années du XX^e siècle, la situation est nettement plus contrastée en Grande-Bretagne. Sterling, qui a épousé Halina Ruziewicz le 4 avril 1924, se rend outre-Manche pour rejoindre les parents de sa femme, qui résidaient alors à Londres. Lui-même raconte à ce sujet : « Je me suis renseigné sur l'enseignement de l'histoire de l'art à l'Université de Londres, parce que je ne comptais pas aller à Cambridge ou à Oxford. Mais à Londres, il n'y avait personne qui s'imposait vraiment comme professeur. Alors nous sommes partis pour Paris, ma femme et moi⁸³ ».

En effet, comme le souligne Stephen Bann, « au début du [XX^e] siècle, l'histoire de l'art en tant que discipline universitaire n'avait pratiquement aucune existence institutionnelle en Grande-Bretagne, bien que la tradition de critique esthétique ait fourni

⁸¹ *Ibid.*, p. 65.

⁸² *Ibid.*, p. 67.

⁸³ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.* p. 53.

une base différente pour la compréhension et l'évaluation des arts⁸⁴ ». Ainsi, jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'histoire de l'art s'y développe presque exclusivement dans le cadre des grands musées, dont les conservateurs et les *trustees* œuvrent à la diffusion d'une certaine vision de la discipline à travers leur action au sein du comité de rédaction du *Burlington Magazine for Connoisseurs*, premier magazine d'art britannique. L'article sur « L'enseignement de l'histoire de l'art en Angleterre » paru dans le numéro de *La Revue de synthèse historique* de 1914 sous la plume de Dugald Mac Coll, alors conservateur de la Wallace Collection, illustre parfaitement cette tendance. Dès l'introduction de son texte, il explique ainsi que « l'enseignement de l'histoire de l'art en Angleterre a été encore moins systématiquement organisé que celui des autres branches de l'éducation. Cette matière ne figurait point dans le programme des anciennes Universités, auquel le nom d'*Arts* était attaché (*Master of Arts, Bachelor of Arts, etc.*) ; et dans beaucoup de nos universités actuelles, on ne l'enseigne pas encore. [...] Il faut ajouter que dans les cours actuellement donnés, il n'y a pas toujours de distinction nette entre l'instruction technique, la critique esthétique et l'histoire elle-même. Cela dépend beaucoup des tendances personnelles du conférencier⁸⁵ ». De fait, à Londres, la Royal Academy et le Royal College of Art se bornent à donner un enseignement pratique de l'art, même si des conférences historiques sont organisées çà et là pour compléter la formation proposée. A l'University College, le constat est le même : le *Slade Professor* dirige une école de peinture et de sculpture, aidé en cela par un conférencier en histoire de l'art qui a pour tâche de proposer, en une dizaine de conférences par trimestre, un panorama de « l'histoire de la peinture et de la sculpture depuis les temps classiques [tandis que] les périodes égyptienne et classique et l'architecture sont traitées par d'autres conférenciers⁸⁶ ». Notons que la situation est similaire dans toutes les universités du pays. Nulle part, l'histoire de l'art ne jouit encore d'un statut autonome aux côtés des autres disciplines historiques, mais elle est au contraire toujours liée aux études philologiques ou à des préoccupations pratiques. Ainsi, même dans des établissements aussi importants que les universités d'Oxford ou de Cambridge, qui ont pu profiter du mécénat d'un riche collectionneur, Felix Slade, mort en 1868, pour mettre en place un enseignement consacré à l'art, celui-ci s'est limité à l'introduction de conférences générales à Oxford et à

⁸⁴ Stephen Bann, « Histoire de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne : grandes tendances et nouveaux débats », *Perspective*, 2, 2007, p. 207-225, p. 207.

⁸⁵ Dugald S. Mac Coll, « L'enseignement de l'histoire de l'art en Angleterre », *Revue de synthèse historique*, XXVIII-1, 82, février 1914, p. 71-75, p. 75.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 73.

l'inclusion de l'archéologie classique parmi les matières facultatives pour le baccalauréat à l'université de Cambridge⁸⁷. La Grande-Bretagne souffre d'ailleurs d'un tel retard en la matière qu'aucune chaire spécifiquement consacrée à l'enseignement de l'histoire de l'art n'y verra le jour avant la Seconde Guerre mondiale⁸⁸.

1.2.3. L'importance de la communauté polonaise émigrée en France

Ainsi donc, la décision de Sterling de s'établir à Paris pour y entreprendre une formation en histoire de l'art se serait imposée comme un choix naturel en raison de la pauvreté de l'offre universitaire britannique. A ce premier argument institutionnel, on serait toutefois tenté d'en ajouter un autre, qui a trait à la présence d'une importante communauté polonaise en France. Outre la forte tradition francophile de la Pologne, il faut ici rappeler le pouvoir d'attraction considérable qu'exerçait la capitale française auprès des élites culturelles d'Europe centrale au terme la Première Guerre mondiale. De fait, même pour ceux dont l'intérêt s'était plutôt porté vers le « pôle germanique » (Vienne et Berlin) durant tout le XIX^e siècle, Paris incarne désormais un nouveau modèle politico-culturel, symbole du triomphe des valeurs républicaines et libérales, d'un idéal démocratique, progressiste, à la fois national et universaliste.

Un rapide examen du nombre d'étrangers issus des communautés centre-européennes à Paris dans l'entre-deux-guerres indique une forte augmentation des flux entre 1921 et 1931. Ainsi, les Polonais, qui dominent numériquement le tableau, voient leur nombre de ressortissants passer de 16 118 à 83 541 en une décennie⁸⁹. Il convient ici de préciser que cette émigration massive revêt plusieurs visages, selon les milieux sociaux dont sont issus les émigrants. En effet, si, pour l'émigration économique, la France apparaît le plus souvent comme une destination par défaut, la situation est très différente chez ceux dont le niveau scolaire et la conscience politique sont plus élevés⁹⁰. Notons en outre que « l'attraction intellectuelle de Paris se traduit massivement dans le domaine de la

⁸⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁸ S. Bann, « Histoire de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne... », *op. cit.*, p. 208.

⁸⁹ Antoine Marès, « Aperçu des communautés centre-européennes à Paris dans l'entre-deux-guerres », *Paris « Capitale culturelle » de l'Europe centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et les pays de l'Europe médiane, 1918-1939*, M. Delaperrière et A. Marès (dir.), Paris, Institut d'études slaves, 1997, p. 9-24, p. 10.

⁹⁰ Janine Ponty, *Polonais méconnus. Histoire des travailleurs immigrés en France dans l'entre-deux-guerres* (préface de Jean-Baptiste Duroselle), Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, citée par A. Marès, « Aperçu des communautés centre-européennes à Paris dans l'entre-deux-guerres », *op.cit.*, p. 15.

formation⁹¹ » et que le nombre des étudiants étrangers passe ainsi, en France, de 5 ou 6 000 à 17 000 entre 1919 et 1931, dont plus de la moitié pour la seule ville de Paris. En 1935, 17% de ces étudiants sont polonais⁹².

Cet engouement des émigrés polonais pour la France se traduit notamment par l'ouverture, en 1919, d'une légation polonaise à Paris (et, parallèlement, d'une légation française à Varsovie) qui permet de canaliser et d'activer les échanges entre scientifiques, hommes de lettres et artistes, échanges encore plus intenses à partir de 1924 lorsque la légation se transforme en ambassade, ainsi que par la création de plusieurs associations binationales encadrées, subventionnées et orientées politiquement par les deux gouvernements. On peut ici citer notamment l'association « France-Pologne », fondée en 1919 sous l'égide de la Chambre de commerce franco-polonaise, ou « l'Union française des amis de la Pologne », autre association franco-polonaise datant elle aussi de 1919, qui s'implante dans diverses grandes villes de France, mais dont le siège se trouve à Paris⁹³. S'il n'est jamais fait directement mention du nom de Charles Sterling dans le bulletin des *Amis de la Pologne*, celui-ci recense, entre 1925 et 1928, plus de 800 étudiants dans les rangs de l'association, laquelle, en organisant régulièrement des conférences culturelles ou des bals à destination de ses membres les plus jeunes, a dès lors pu constituer un lieu de sociabilité attrayant pour le jeune émigré⁹⁴.

1.3. 1925-1929 : Études parisiennes d'histoire de l'art

En France, contrairement au Royaume-Uni, l'histoire de l'art constitue, à la même époque, une discipline à part entière, notamment dans les deux établissements fréquentés par Sterling, l'Ecole du Louvre et la Faculté de lettres de la Sorbonne, qui, par les nombreuses évolutions pédagogiques et administratives qu'ils ont connues⁹⁵, témoignent au milieu des années 1920 de leur volonté de préciser les contours des modèles académiques auxquels ils se rattachent.

⁹¹ A. Marès, « Aperçu des communautés centre-européennes... » *op. cit.*, p. 20.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Maria Delaperrière, « Paris comme catalyseur de la vie culturelle et artistique des Polonais (1918-1939) », *Paris « Capitale culturelle » de l'Europe centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et les pays de l'Europe médiane, 1918-1939*, M. Delaperrière et A. Marès (dir.), Paris, Institut d'études slaves, 1997, p. 137-150, p. 137-138.

⁹⁴ *Bulletin mensuel des Amis de la Pologne*, Paris, 1921-1940.

⁹⁵ Voir à ce sujet Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, C.T.H.S., 1998.

1.3.1. La formation des futurs personnels de musées à l'Ecole du Louvre

L'Ecole du Louvre est le plus ancien établissement consacré à l'étude de l'histoire de l'art en France, puisqu'un enseignement dispensé par les personnels des musées nationaux y est proposé depuis 1882, date de la publication du rapport d'Antonin Proust, ministre des Arts, portant sur sa création. Il faut toutefois préciser que l'Ecole privilégie nettement, dans un premier temps, le domaine de l'archéologie, jugé plus « solide » que celui de l'histoire de l'art, et que cette orientation ne sera pas clairement infléchie avant le début du XX^e siècle. Ainsi, comme le souligne Lyne Therrien dans son étude sur la genèse de l'enseignement de l'histoire de l'art en France, « lors de son ouverture, l'Ecole du Louvre offre six cours à contenu archéologique [...]. Dix ans plus tard, de nouveaux cours diversifient les domaines artistiques et les périodes : peinture, sculpture du Moyen Age et de la Renaissance, arts industriels. Quelque vingt ans après sa création, quatre des six premiers cours disparaissent et l'art contemporain fait son entrée, l'art français prend de l'expansion, et l'archéologie grecque et romaine figure enfin au programme⁹⁶ ». Entre 1882 et 1925, date à laquelle Charles Sterling intègre l'Ecole, son règlement est repensé à deux reprises, en 1895 et en 1920, au terme d'importants débats sur le modèle scientifique à adopter⁹⁷, modèle qui continuera à prévaloir pendant les quatre années où Sterling fréquente l'institution, de 1925 à 1929.

Outre la diversification des enseignements – l'offre passe de quatre cours organiques et deux cours supplémentaires en 1882 à quinze cours organiques en 1932⁹⁸ –, on assiste pendant cette période à une évolution sensible des modalités d'évaluation des apprentissages proposés. Parmi les principes fondamentaux en vigueur dans les années 1920, ceux qui avaient déjà été énoncés dans le premier règlement de l'Ecole, daté du 11 novembre 1884⁹⁹, concernent l'admission des élèves et des auditeurs libres, posant comme seule condition qu'ils soient âgés de 16 ans au moins, ainsi que l'organisation des études sur trois années, validées par des examens et la présentation d'une thèse. Toutefois, on remarque, d'une part, qu'une distinction très forte était opérée à la fin du XIX^e siècle entre les élèves jugés les meilleurs, qui devaient suivre tous les cours, et les autres, qui se

⁹⁶ *Ibid.*, p.180.

⁹⁷ Henri Verne (dir.), *L'Ecole du Louvre, 1882-1932*, Paris, Bibliothèque de l'Ecole du Louvre, 1932.

⁹⁸ *Ibid.*, p.22.

⁹⁹ *Règlement de l'Ecole du Louvre. Arrêté du 11 novembre 1884, ibid.*, p. 132-133.

contentaient d'étudier une spécialité, et, d'autre part, que « le Conseil des professeurs devait, dans une sorte de concours entre les auteurs des meilleurs thèses, choisir les attachés libres, non rétribués et qui souscriraient un engagement décennal¹⁰⁰ ».

En effet, l'Ecole du Louvre revendique, depuis sa création, sa vocation à former les futurs personnels de musées, marquant ainsi sa spécificité par rapport à la filière universitaire, même si elle est très rapidement confrontée à ses propres contradictions, dans la mesure où la direction des musées de France n'a jamais disposé des moyens suffisants pour engager tous les anciens élèves, si bien qu'en 1892, un rapport soulignait déjà qu' : « Il serait juste [...] de récompenser le travail et la science des élèves diplômés en assurant à ceux-ci, à la sortie de l'Ecole, une situation, mais la direction n'en a pas les moyens. Depuis que l'Ecole existe, 21 diplômes ont été décernés à 18 élèves ; à un seul de ses élèves une place a été faite parmi les attachés payés, à un autre une place parmi les attachés libres¹⁰¹ ». Lorsque l'Ecole a révisé ses statuts en 1895, elle a donc supprimé de son règlement les deux articles qui, d'après Henri Verne, « accordaient aux auteurs de thèses primées par le conseil des études, le privilège de s'engager, dans une sorte de noviciat, à servir gratuitement les musées pendant dix ans, sous ce titre, composé de deux mots contradictoires : attaché libre !¹⁰² ».

Parmi les autres mesures importantes adoptées lors de cette première réforme de l'Ecole, il convient également de citer la suppression de la distinction entre les élèves suivant tous les cours et ceux qui n'en suivaient qu'un seul, ainsi que de l'obligation de soutenir une thèse, sans délai, au cours de la quatrième année d'études. En revanche, une nouvelle mesure était instituée pour élever le niveau des études. Il s'agissait d'obliger les élèves à étendre leurs connaissances au-delà du programme enseigné, par un travail personnel, afin de décourager « les succès de pure mémoire¹⁰³ », en les interrogeant sur des matières indiquées par le professeur en dehors du sujet de son cours.

Enfin, un nouveau principe fondamental, qui s'avère particulièrement important pour le parcours de Sterling, est arrêté en 1895 : il s'agit de l'ajout dans les statuts de l'Ecole d'un article portant sur l'admission des étudiants étrangers.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰² *Ibid.*, p. 25.

¹⁰³ *Ibid.*

Toutefois, c'est surtout entre 1895 et 1920, date à laquelle est publié le troisième règlement de l'Ecole du Louvre¹⁰⁴, que celle-ci va progressivement adopter les mesures qui exerceront l'influence la plus décisive et la plus durable sur ses orientations pédagogiques.

Citons à cet égard l'adjonction, en 1912, d'une épreuve éliminatoire à l'examen de troisième année. Celui-ci est en effet augmenté d'une composition qui doit obligatoirement être validée pour que son auteur puisse passer le dernier examen oral, le simple titre d'ancien élève ne devant plus être accordé sans cette épreuve écrite. Cette composition allait du reste servir aussi d'épreuve préliminaire pour l'admission au diplôme. A partir de 1928, les élèves de troisième année dont la composition écrite n'a pas mérité au moins la note de 12, ne seront plus admis à proposer un sujet de thèse¹⁰⁵.

Hormis cela, le fonctionnement des cours organiques évolue peu durant cette période, si ce n'est qu'ils sont désormais répartis en deux sections, et la principale modification apportée au déroulement des études est la création d'un *Cours préparatoire d'Histoire générale de l'art* à destination des élèves de première année. En plus de la ou des spécialités qu'ils auront sélectionnées parmi le large choix de cours organiques proposé, ces élèves sont maintenant tenus d'assister à ce cours transdisciplinaire dont l'enseignement est réparti entre tous les professeurs, chacun prélevant à son tour une ou deux leçons sur celles de son cours organique. Ce cours est sanctionné par un examen oral portant sur les « connaissances essentielles » en archéologie ou en histoire de l'art, selon la section choisie pour le cours de spécialité¹⁰⁶.

Ainsi, comme le rappelle un extrait du règlement de l'Ecole pour l'année 1925-1926, qui figure désormais chaque année sur le programme des cours remis aux élèves :

« A la fin de la première année, les élèves sont tenus, quel que soit le cours organique qu'ils ont suivi, de subir un examen oral portant sur les connaissances essentielles de l'histoire de l'art (archéologie antique pour les élèves inscrits aux cours de la première section – art du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes pour les élèves inscrits aux cours de la deuxième section). Cet examen est éliminatoire. Les élèves de première année qui ont subi avec succès cette épreuve sont autorisés à passer un second examen oral portant sur les matières des cours spéciaux qu'ils ont choisis. A l'issue de cet examen, ils obtiennent, sauf au cas d'ajournement pour insuffisance, le droit de se faire inscrire comme élèves de deuxième année. A la fin de la deuxième année, et à la suite d'un nouvel examen oral ne portant

¹⁰⁴ Règlement de l'Ecole du Louvre. Arrêté du 2 avril 1920, *ibid.*, p. 151-153.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 29.

que sur les matières spéciales, ils peuvent se faire inscrire comme élèves de troisième année.

A la fin de la troisième année a lieu le dernier examen qui comporte une partie écrite et une partie orale. Le temps accordé aux candidats pour les épreuves écrites est de quatre heures. [...]

[Art.5] A chaque examen, les candidats sont tenus de répondre aux questions se rapportant :

1° Aux matières traitées dans le cours suivi par eux ;

2° A celles qui leur ont été indiquées, à l'ouverture de l'année scolaire, comme devant faire l'objet de leurs études personnelles¹⁰⁷. »

D'après les registres de l'Ecole, il apparaît que Charles Sterling, qui a validé son examen d'histoire générale des arts avec la mention « Assez Bien¹⁰⁸ », a pris le parti, dès le début de sa formation, de ne suivre qu'un seul cours de spécialité parmi les dix matières alors proposées¹⁰⁹. Il choisit ainsi de se consacrer à l'histoire de l'art français aux XVII^e et XVIII^e siècles, une chaire fondée par Pierre de Nolhac en 1910, au moment où l'Ecole du Louvre favorisait la création d'enseignements privilégiant l'étude des beaux-arts¹¹⁰, et qui est désormais confiée à Gaston Brière, précédemment titulaire de la chaire d'histoire de la peinture.

Né à Paris en 1871, Brière a lui aussi été élève de l'Ecole du Louvre ainsi que de l'Ecole des Hautes Etudes, et il est diplômé d'études supérieures d'histoire et de géographie de l'Université de Paris. Il effectue la quasi-totalité de sa carrière au musée de Versailles, de sa nomination à la fonction d'attaché en 1903 à son départ à la retraite en tant que conservateur en 1938, à l'exception d'un bref passage par le département des Peintures du musée du Louvre entre 1918 et 1920. Il est en outre co-directeur du *Répertoire d'histoire moderne et contemporaine de la France* (1898-1906) et de la *Revue*

¹⁰⁷ « Programme et règlement de l'année 1925-1926 », Archives nationales 20144781/4, cf. Annexes, document 3-2 à 3-6, p. 6-10.

¹⁰⁸ Note manuscrite non datée et non signée, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 4, p. 20.

¹⁰⁹ Les intitulés de ces cours organiques étaient, en 1925 : archéologie préhistorique, protohistorique ou celtique ; archéologie égyptienne ; archéologie orientale (Chaldée, Assyrie, Perse) ; archéologie sémitique ; archéologie grecque et romaine. Céramique antique ; histoire de la sculpture du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes ; histoire de la peinture depuis ses origines jusqu'à la fin du dix-huitième siècle ; histoire de l'art français aux dix-septième et dix-huitième siècles ; histoire des arts appliqués à l'industrie ; histoire des arts au dix-neuvième siècle. En 1926 y sont ajoutés les cours d'histoire des arts de l'Asie et d'histoire des arts décoratifs et industriels modernes. Cf. « Programme et règlement de l'année 1925-1926 », Archives Nationales 20144781/4, cf. Annexes, document 3-7 à 3-10, p. 11-14 et « Liste des cours professés à l'Ecole du Louvre depuis sa fondation en 1882 jusqu'à l'année scolaire 1931-1932 », H. Verne, *L'Ecole du Louvre, op. cit.*, p. 161.

¹¹⁰ L. Therrien, *L'Histoire de l'art en France, op. cit.*, p. 176-178.

d'histoire moderne et contemporaine (1899-1914)¹¹¹, et il enseigne à l'Ecole entre 1912 et 1938.

Sur le contenu des cours qu'il y a dispensés pendant la scolarité de Sterling, on n'a que très peu de renseignements, si ce n'est qu'ils ont porté, en 1925-1926, sur « L'histoire de l'art français sous le règne d'Henri IV » au premier semestre, puis sur « Le portrait en France au XVII^e siècle » au second semestre, et que l'année suivante a été entièrement consacrée à « L'histoire de l'art français sous le règne de Louis XIII¹¹² ».

En revanche, la contribution de Brière au numéro de la *Revue de synthèse historique* sur l'enseignement de l'histoire de l'art permet d'obtenir certains éléments de réponse sur la manière dont il envisage son enseignement. Il y définit en effet « l'esprit de l'enseignement » propre à l'Ecole du Louvre et en rappelle les principes fondamentaux, auxquels il semble particulièrement attaché. Il s'agit pour les élèves d'« étudier autant que possible les originaux eux-mêmes, apprendre à les voir, à en saisir les caractères distinctifs qui permettent de les dater, de les attribuer à un pays, à une école, à un atelier, à un créateur ; ou de saisir les falsifications et les restaurations. La méthode d'observation est mise toujours au premier plan, l'étude directe de l'œuvre d'art et son commentaire passe avant l'étude des livres et leur critique¹¹³ ». En conséquence, la tâche qui incombe au professeur est d'« initier les étudiants aux méthodes qui apprennent à chercher, à trouver, à vérifier les découvertes, les familiariser avec l'outillage scientifique, les obliger à analyser les objets qui devront être leur constante préoccupation¹¹⁴ ». Bien que l'on puisse apercevoir ici une composante essentielle de la démarche de Sterling, qui pourrait trouver sa source dans les cours de Brière, celui-ci, dont les travaux ne laissent guère transparaître de réelles ambitions théoriques, ne semble pas avoir joué un rôle prépondérant dans l'orientation du positionnement méthodologique de l'étudiant. L'intérêt manifeste qu'il portait au sujet traité par son professeur lui a néanmoins permis de valider cet enseignement avec un certain succès, puisque les registres de l'Ecole mentionnent pour

¹¹¹ « Gaston Brière », notice introductive à l'*Hommage à Gaston Brière*, *Archives de l'Art français*, XXII, 1959, p. 9-10.

¹¹² « Sujets traités annuellement par chacun des professeurs dans son cours », H. Verne, *L'Ecole du Louvre*, *op. cit.*, p. 178.

¹¹³ Gaston Brière, « L'enseignement de l'histoire de l'art en France – Ecole du Louvre », *Revue de synthèse historique*, XXVIII-1, 82, février 1914, numéro consacré à l'histoire de l'art, p. 51-54, p. 53.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

chacune de ces deux années l'obtention de la note de 14/20 et la mention « Bien » aux examens oraux le sanctionnant¹¹⁵.

Si, comme nous l'avons vu précédemment, l'Ecole du Louvre a adopté, ou à tout le moins entériné les grands principes qui font la spécificité de son fonctionnement dans les quelques années qui ont précédé les études de Charles Sterling, on assiste toutefois, au cours de sa scolarité, à certains remaniements dans les enseignements proposés. Ainsi, lors de sa dernière année à l'Ecole, en 1927-1928, le cours de spécialité de Gaston Brière subit de profondes modifications et relève désormais de la chaire, créée pour l'occasion, de « l'Histoire des résidences et des collections, iconographie et muséographie¹¹⁶ ». Comme l'indique le programme des cours, « le professeur étudiera, pendant le premier semestre, les édifices civils et leur décoration sous le règne de Louis XIII, [puis,] pendant le second semestre, il exposera l'histoire des collections et des musées en France (art du moyen-âge et des temps modernes) ; 1^{ère} partie : l'ancien régime, la collection de la couronne de France ; la période révolutionnaire¹¹⁷ ». Il s'agit là de la concrétisation d'un projet cher à Gaston Brière, qui insistait déjà en 1914 sur la nécessité de

« fournir sur les origines des pièces gardées dans nos collections des explications, afin d'esquisser l'histoire de la fondation et des accroissements de nos galeries publiques [...]. C'est, en effet, qu'il est essentiel pour un fonctionnaire des musées de savoir l'histoire des dépôts dont il aura la garde. L'ignorance du passé de certaines collections ou de leurs vicissitudes, peut avoir souvent des conséquences funestes. Cette connaissance historique des musées est une part indispensable de l'apprentissage d'un futur conservateur. On peut se demander même si, dans une organisation rationnelle de l'Ecole du Louvre, ces études ne devraient pas tenir plus de place encore et nécessiter l'organisation d'une série de leçons régulières, consacrées aux questions administratives et matérielles concernant la tenue d'un musée, auxquelles les élèves seraient tenus d'assister¹¹⁸. »

Ce nouvel enseignement de la muséographie à l'Ecole du Louvre doit en outre s'accompagner, dans l'esprit du professeur, de l'introduction de certains éléments de réflexion propres à l'histoire du goût, tels que « la naissance du goût pour les "Primitifs", surtout italiens, le réveil de la compréhension des XVII^e et XVIII^e siècles, ajoutant à

¹¹⁵ Note manuscrite non datée et non signée, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 4, p. 20 et « Registre des cours organiques 1926-1927 », Archives nationales 20150334/57, cf. Annexes, document 5, p. 21-26.

¹¹⁶ « Programme et règlement de l'année 1927-1928 », Archives nationales, 20144781/4, cf. Annexes, document 6, p. 27-28.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ G. Brière, « L'enseignement de l'histoire de l'art... », *op. cit.*, p. 53.

l'étude des collections le développement de l'érudition et l'influence de la critique littéraire¹¹⁹ », questions qui semblent susciter un intérêt tout particulier chez Charles Sterling, qui valide cette dernière année d'enseignement avec la mention « Très Bien avec éloges », obtenant même la note de 19/20 pour sa composition écrite¹²⁰.

Malgré ce brillant résultat, il lui faut encore, pour obtenir le titre « d'élève diplômé de l'Ecole », présenter, conformément au règlement, une thèse manuscrite acceptée par le professeur sur l'une des matières enseignées dans le cours. Elle devra être soutenue devant un jury composé de la même manière que celui des examens. Si la thèse est jugée suffisante, le diplôme d'élève pour la ou les spécialités qu'il a suivies lui sera délivré par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts¹²¹.

Or, il est frappant de constater que dans le cas de Sterling, cette thèse ne sera soutenue que le 5 janvier 1940, soit plus de dix ans après qu'il aura quitté l'Ecole. Remarquons en outre que le choix de son sujet, « Le Couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton », ne présente que peu de rapport avec le cours de spécialité qu'il avait initialement choisi et qui traitait de l'art français aux XVII^e et XVIII^e siècles et de muséographie. Tout porte ainsi à croire que, peut-être en raison de son retour en Pologne pour y effectuer son service militaire en 1929, il a, à sa sortie de l'Ecole, repoussé la rédaction de ce mémoire, dont le sujet renvoie plutôt aux intérêts qui étaient les siens à la fin des années 1930 et dont le traitement emprunte plus aux théories de son autre « maître », Henri Focillon, qu'aux idées de Gaston Brière¹²².

1.3.2. Henri Focillon et l'histoire de l'art à la Faculté de lettres de la Sorbonne

S'il reste difficile de mesurer l'importance réelle, pour la constitution de la pensée de Sterling, de son passage par l'Ecole du Louvre et de l'enseignement qu'il y a reçu de Gaston Brière, notre auteur affirme en revanche clairement, à l'instar de la majorité des historiens de l'art de sa génération, sa dette envers la tradition focillonienne, bien que la question de ce qu'il doit à Henri Focillon sur un plan théorique n'ait jamais véritablement

¹¹⁹ « Gaston Brière », *op. cit.*, p. 10.

¹²⁰ Note manuscrite non datée et non signée, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 4, p. 20.

¹²¹ « Programme et règlement de l'année 1925-1926 », Archives nationales 20144781/4, cf. Annexes, document 3-5, p. 9.

¹²² Cf. *infra*, p. 133-136.

été posée. Mais avant même de s'intéresser aux cours dispensés par le « maître » à la Faculté de lettres de la Sorbonne entre 1924 et 1938, il convient de revenir rapidement sur la place de l'histoire de l'art dans les universités françaises depuis l'institution des premiers cours complémentaires dans ce domaine à la fin du XIX^e siècle, ce qui permettra de relever les points communs, mais aussi les différences, nombreuses, qui existent entre cet enseignement et la formation mise en place au même moment à l'Ecole du Louvre.

L'affirmation d'une discipline autonome

Contrairement à cette dernière qui a, dès l'origine, pour vocation de former un corps de professionnels du patrimoine, l'Université n'envisage initialement l'histoire de l'art que comme un complément à la formation des historiens. C'est en tout cas à ce titre qu'est institué le premier cours supplémentaire d'histoire de l'art à la Sorbonne en 1893¹²³. Confié à Henri Lemonnier, il vise principalement à « replacer l'art dans l'histoire¹²⁴ » et à appliquer avec le plus de rigueur possible la méthode historique à ce nouveau champ d'étude, qui ne se définit pas encore comme une discipline intellectuelle à part entière.

En dépit de l'avancée notable que constitue la création d'une première chaire d'histoire de l'art dans l'établissement en 1899, dont Lemonnier est nommé titulaire, et de la volonté de pérenniser cette chaire dont témoigne la nomination d'Emile Mâle à la succession de Lemonnier en 1912¹²⁵, l'enseignement de l'histoire de l'art à l'université peine encore, à l'aube de la Première Guerre mondiale, à s'affranchir des autres disciplines historiques auxquelles il reste fortement attaché. La contribution de Focillon, alors chargé du cours d'histoire de l'art moderne à l'Université de Lyon, au panorama de l'enseignement de la discipline proposé par la *Revue de synthèse historique* en 1914 est à ce titre particulièrement éclairante. Tout en insistant sur le fait que « l'enseignement de l'histoire de l'art, tel qu'il est compris et professé dans nos Facultés de lettres, n'est pas simplement le luxe d'une élite, un complément agréable des cours d'histoire et de littérature¹²⁶ », il donne une définition relativement floue du public visé par cet enseignement, qui serait constitué d'un « auditoire déjà renseigné, soucieux de notions précises et sachant quel genre de profit il entend retirer de ces leçons », « des candidats à l'agrégation d'histoire », mais aussi

¹²³ Voir notamment à ce sujet Emile Mâle, « L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université », *Revue universitaire*, 3, 1, 1894, p. 10-20.

¹²⁴ L. Therrien, *L'Histoire de l'art en France*, op. cit., p. 277-278 et p. 314-315.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 292.

¹²⁶ Henri Focillon, « L'enseignement de l'histoire de l'art en France – Universités : l'histoire de l'art moderne à Lyon », *Revue de synthèse historique*, XXVIII-1, 82, février 1914, p. 55-58, p. 55.

« des spécialistes qui apprennent à conduire leurs futures recherches et s'exercent par des travaux pratiques et par des enquêtes de détail, à l'occasion du diplôme d'études supérieures, à devenir capables d'utiles contributions personnelles¹²⁷ ». Selon Focillon, au-delà de ces quelques périphrases, c'est donc bien aux historiens eux-mêmes que s'adressent les cours de l'Université de Lyon, qui, comme la plupart des autres facultés, propose un cours d'agrégation, un cours de licence et un cours public d'histoire de l'art. Même si l'auteur tente, dans le même temps, de revendiquer la spécificité de l'histoire de l'art en ce sens qu'elle s'intéresse « aux réalités techniques » des objets, et s'il insiste sur la nécessité pour l'historien de l'art de se doter « [d']une méthode et [d']un outillage particuliers », dans la mesure où aucune réalisation artistique ne saurait être traitée « comme une institution financière, diplomatique ou religieuse¹²⁸ », il se garde de théoriser cette dimension méthodologique dans son texte, où il s'efforce uniquement de décrire le « questionnaire méthodique¹²⁹ » auquel il entend soumettre les œuvres étudiées, sans jamais en préciser la finalité.

Force est d'ailleurs de constater que l'ensemble des contributions des universitaires français à la *Revue de synthèse historique*, loin de décrire un paysage institutionnel unifié analogue à celui qui se développait dans les pays germaniques, ne fait en réalité que pointer la faiblesse de conceptualisation des méthodes et même des objectifs de la discipline naissante ou, à tout le moins, l'absence d'une réflexion organisée et structurée à leur égard¹³⁰.

De fait, comme ne manque pas de le souligner Louis Hourticq dans son article sur « La méthode en histoire de l'art », en France :

« L'historien de l'art apparaît toujours sous la dépendance de l'histoire littéraire et de l'histoire politique. Il n'est donc pas surprenant que l'histoire de l'art, trop souvent, nous semble être seulement une comparaison artistico-littéraire dans laquelle l'élément *art* domine un peu, ou encore un paragraphe un peu développé d'un tableau général de la civilisation. Et nous devons déjà nous demander si ce n'est pas un moyen de mal voir les choses que de les examiner avec des instruments inventés pour d'autres usages¹³¹. »

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁹ « Des reproductions choisies pour leur fidélité, surtout des reproductions de dessins, parfois même des originaux, sont soumis à une sorte de questionnaire méthodique, qui porte sur la matière même, sur les outils dont se sont servis les maîtres, sur les caractères graphiques et pittoresques que déterminent ces outils, maniés de telle ou telle façon. », *Ibid.*, p. 57.

¹³⁰ Voir L. Therrien, *L'Histoire de l'art en France*, op. cit., p. 330.

¹³¹ Louis Hourticq, « La méthode en histoire de l'art », *Revue de synthèse historique*, t.XXVIII-1, 82, février 1914, p. 19-44, p. 20.

Malgré l'amorce d'une démarche autoréflexive dont cette dernière phrase semble témoigner, Hourticq se place dans une posture intellectuelle douteuse, n'hésitant pas à justifier les déficiences méthodologiques dont souffre la discipline par le fait que « les sciences qui fixent leur méthode sont celles qui font leur bilan. L'histoire de l'art est bien trop jeune pour trouver dans le passé de quoi diriger son avenir¹³² ». Il prône donc, pour renforcer son autonomie, non pas l'adoption d'un nouvel appareil théorique qui lui serait propre, mais plutôt le rejet des outils traditionnels des autres sciences historiques au profit de la seule étude de la dimension esthétique de l'œuvre d'art.

Malgré leurs défauts respectifs, ces deux articles de Focillon et d'Hourticq mettent en évidence le fait que le principal enjeu pour l'histoire de l'art dans la France de 1914 est de s'affranchir de la tutelle des autres sciences historiques dont elle relevait jusqu'alors. Rappelons ici que dix ans plus tôt, au cours de l'année universitaire 1902-1903, Romain Rolland avait donné une conférence à l'Ecole normale supérieure, dans laquelle il défendait au contraire l'idée d'une histoire de l'art qui serait un complément utile aux disciplines historiques traditionnelles que sont l'histoire générale, l'histoire littéraire et la philosophie, et qui, bien enseignée, permettrait de « faciliter les autres travaux¹³³ ». Pourtant, si Hourticq n'entrevoit l'émancipation de la discipline qu'à travers une séparation totale, tant intellectuelle qu'institutionnelle, par rapport à l'histoire, Focillon croit au contraire que même autonome, l'histoire de l'art doit maintenir un lien institutionnel avec l'histoire, anticipant ainsi les changements opérés à la Sorbonne au sortir de la Première Guerre mondiale.

Une importante réforme de la licence d'histoire et de géographie y est mise en œuvre, qui constitue l'aboutissement de vingt-cinq années d'évolution pendant lesquelles l'histoire de l'art, dont l'enseignement est désormais réparti entre quatre chaires affectées à l'archéologie classique, l'histoire de l'art médiéval, l'histoire de l'art moderne et contemporain et l'histoire de la musique, a finalement acquis son autonomie. La principale nouveauté introduite par la réforme de 1918 réside donc dans le fait que les liens entre ces différents enseignements s'établissent désormais selon un agencement inédit, qui érige

¹³² *Ibid.*, p. 25

¹³³ Romain Rolland, « De l'enseignement de l'Histoire de l'art », Conférence donnée à l'Ecole normale supérieure, 1902-1903, Archives nationales 61 AJ 185 Pour une histoire de l'Ecole normale supérieure ; cité par Alice Thomine, « L'enseignant. Quelques idées ont autant de facettes que les yeux des papillons », *La Vie des formes : Henri Focillon et les arts*, catalogue d'exposition (Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 janvier-26 avril 2004), Christian Briand et Alice Thomine (dir.), Gand, Snoeck, 2004, p. 155-165, p. 158.

l'histoire de l'art en discipline centralisatrice de savoirs issus de domaines attenants, tels que l'histoire de la musique ou l'esthétique¹³⁴.

Le rapport de la Commission de réforme de la licence présenté à la Faculté des lettres de Paris le 4 février 1918 par Charles Guignebert, directeur des études pour l'histoire et la géographie, précise les modalités de mise en place de ce certificat spécifique d'histoire de l'art au sein du département d'histoire. La discipline y est construite autour de trois périodes clairement définies, l'Antiquité classique, le Moyen Age, les Temps moderne et contemporain, et son enseignement est sanctionné par quatre examens distincts. Chaque candidat doit ainsi valider deux épreuves écrites : une composition sur un sujet tiré de la période chronologique qu'il aura préalablement choisie et une épreuve pratique, en l'occurrence l'étude d'un monument figuré choisi dans la même période que celle de la précédente composition. L'étudiant subit en outre un examen oral sur cette période, ainsi qu'un autre sur chacune des deux autres périodes¹³⁵.

Une nouvelle étape décisive pour l'avenir de l'histoire de l'art en France est franchie avec la création de l'Institut d'art et d'archéologie de la rue Michelet, dont les nouveaux bâtiments sont inaugurés le 26 novembre 1931, mais dont les statuts avaient été définis trois ans auparavant, alors que Sterling était encore étudiant. Dans son article sur « L'archéologie et l'histoire de l'art à Paris » paru en 1927, Focillon indique que « La Faculté des lettres de l'Université de Paris réunit dans son *Institut d'art et d'archéologie* les enseignements fondamentaux. Ils seront prochainement installés dans le Palais qu'elle tient de la générosité de la marquise Arconati Visconti, où ils doivent constituer, par l'ampleur des services, la variété des ressources et l'économie de la distribution, un ensemble probablement unique dans le monde. Dès à présent, ils forment un tout fortement lié dans ses parties, ayant son caractère propre, sa tradition, ses méthodes, son programme d'extension¹³⁶ ». De fait, les deux premiers articles du règlement de l'institut nouvellement créé précisent que celui-ci a pour fonction non seulement de regrouper en un même lieu tous les enseignements d'histoire de l'art et d'archéologie, mais aussi de conserver des

¹³⁴ Rapport de Gustave Lanson, Conseil de la faculté des lettres, 20 avril 1918, Archives nationales AJ 16 4752 Académie de Paris, Faculté des Lettres, cité par L. Therrien, *L'Histoire de l'art en France*, op. cit., p. 309-310.

¹³⁵ Charles Guignebert, « Rapport de la Commission de réforme de la licence », 4 février 1918, Archives nationales AJ 16 4752 Académie de Paris, Faculté des Lettres; cité par L. Therrien, *L'Histoire de l'art en France*, op. cit., p. 281.

¹³⁶ H. Focillon, « L'archéologie et l'histoire de l'art à Paris », *Annales de l'Université de Paris*, 1927, II, 6, p. 546-559, p. 549.

collections d'œuvres, moulages et photographies, et d'abriter des bibliothèques spécialisées¹³⁷.

A l'occasion de la fondation de l'Institut, Focillon et René Schneider, alors respectivement chargé de cours et professeur d'histoire de l'art, proposent en outre que soient créés non plus un, mais trois certificats d'histoire de l'art, correspondant aux trois enseignements spécifiques. Les conditions de validation de ces trois certificats sont légèrement revues : s'ils comprennent encore une composition et une épreuve pratique (analyse et identification de documents) à l'écrit, une question portant sur l'esthétique ou sur une doctrine d'art est ajoutée aux examens oraux¹³⁸.

Notons en outre qu'au printemps de 1927, l'histoire de l'art gagne un nouvel enseignement lorsque Maurice Holleaux, professeur d'histoire hellénistique, quitte la faculté pour enseigner l'épigraphie grecque au Collège de France et que sa chaire est transformée en une chaire d'histoire de l'art qui est confiée à l'unanimité à René Schneider, professeur sans chaire depuis 1923¹³⁹.

C'est également en 1923 que naît le projet de confier l'enseignement de l'histoire du Moyen Age à Henri Focillon, qui officiait alors à la Faculté des lettres de l'Université de Lyon. Cette année-là, Emile Mâle, nommé directeur de l'Ecole française de Rome, présente un rapport sur deux candidats à sa propre succession. Le nom d'Henri Focillon y est opposé à celui de Louis Hourticq, professeur à l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris, qui a la préférence de Mâle. Malgré cela, le Conseil soutient la candidature d'Henri Focillon qui, même s'il n'est lui non plus pas un spécialiste de l'art du Moyen Age, obtient toutes les faveurs dans la mesure où il appartient au monde universitaire et qu'il rompt avec la tradition chartiste. Il est donc officiellement chargé de cours par arrêté du 2 février 1924¹⁴⁰.

Henri Focillon et la fédération du « Groupe d'histoire de l'art »

La nomination de Focillon à la tête de la chaire d'art médiéval de la Faculté de lettres annonce une série de profonds bouleversements qui toucheront tant la nature de son enseignement que la manière dont il est dispensé. Toute son ambition pédagogique s'était déjà exprimée dans son article de 1914, dans lequel, en insistant sur les qualités à attendre

¹³⁷ L. Therrien, *L'Histoire de l'art en France, op. cit.*, p. 288.

¹³⁸ *Ibid.* p. 282 et Annexe 17 « Programmes des certificats d'histoire de l'art à l'institut d'art », p. 595-596.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 307.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 306.

d'un futur historien de l'art, il mettait en garde contre ce qu'il considérait comme les limites d'une stricte analyse iconographique : « Le maniement des archives, le mécanisme délicat des comparaisons, lorsqu'elles se limitent à des thèmes intellectuels ou moraux, aux sujets, aux expressions, aux costumes, aux accessoires, ne suffisent pas à fixer cette étude. Une analyse plus intime est nécessaire et, loin de conduire à des généralités arbitraires, elle tend à dégager des vérités limitées, précises et vivantes¹⁴¹ ». Ainsi que l'a parfaitement résumé Roland Recht, « Parmi d'autres plus secondaires, trois traits fondamentaux séparent Focillon de Mâle : d'abord la religion qui ne joue à ses yeux qu'un rôle secondaire, ensuite la place importante qu'il accorde à la forme, enfin celle qu'il accorde à l'iconographie¹⁴² ». Si la question religieuse est ici subsidiaire, le rapport de Focillon aux questions formelles et iconographiques se révèle au contraire fondamental pour comprendre l'évolution de la discipline dans les années qui ont suivi sa nomination. Il s'agit pour Focillon, qui envisage, rappelons-le, l'histoire de l'art comme « une discipline intellectuelle, un ordre de recherches qui a ses méthodes propres, qui se suffit et dont le domaine est à la fois considérable et précis¹⁴³ », de définir une nouvelle voie d'analyse qui déplacerait le champ d'interprétation de l'œuvre d'art sur un plan strictement formel, seul capable de mettre en évidence les spécificités de la discipline.

La figure d'Henri Focillon est indissociable de son court essai théorique la *Vie des Formes* qui, bien qu'il ne paraisse qu'en 1934, constitue la synthèse d'un système conceptuel mis en place plusieurs années auparavant et qui s'exprimait déjà pleinement dans les cours qu'il donnait à l'époque où Sterling était étudiant. On a souvent reproché à ce livre son caractère excessivement rigide, sa rhétorique datée. Les commentaires de certains de ses élèves à son égard offrent pourtant une vision nuancée de la manière dont Focillon usait de cet appareil méthodologique à l'oral. Ainsi, Jean Bony et André Chastel n'hésitent pas à opposer la rigidité du texte et « la vérité de sa pensée », qui demeurerait au contraire, selon eux, « infiniment fluide et dans un état de perpétuelle découverte¹⁴⁴ ». En effet, même si « ce livre a le mérite de réunir sous une forme concise et dans un ordre clair les divers points de vue et les multiples recherches qui furent l'une des caractéristiques les

¹⁴¹ H. Focillon, « L'enseignement de l'histoire de l'art... », *op. cit.*, p. 56.

¹⁴² Roland Recht, « Emile Mâle, Henri Focillon et l'histoire de l'art du Moyen Age », *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres*, 148, 4, 2004, p. 1651-1665, p. 1659.

¹⁴³ H. Focillon, « L'archéologie et l'histoire de l'art à Paris », *op. cit.*, p. 546-547.

¹⁴⁴ Jean Bony, « Henri Focillon ou la généalogie de l'unique », *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, Cahiers pour un temps, 1986, p. 21-41, p. 28-29.

plus fondamentales de son évolution¹⁴⁵ », il ne faut pas, selon Chastel, se méprendre sur « la valeur des trois "moments de la vie des formes" – le stade des expériences, l'état classique et la désintégration baroque – qu'il a cru utile de proposer ; il en faisait dans ses cours un usage modéré, tout en cherchant dans cette voie une vérité profonde et comme le fil de l'histoire. Sans en exagérer la rigueur, il s'aidait du schéma pour dessiner le jeu des "possibles", et rendre compte de "l'enchaînement des expériences", dont l'exacte articulation est peut-être l'objet privilégié des recherches historiques¹⁴⁶ ».

La question des temporalités, cruciale chez Focillon, s'y définit ainsi surtout par opposition à ce qu'il considère comme la « notion élémentaire et tyrannique de l'évolution¹⁴⁷ », à laquelle il substitue une conception structurelle du temps historique envisagé comme un flux d'ondes diverses, dont il s'agit, par la chronologie, de mesurer les variations¹⁴⁸. Si la volonté de Focillon est alors bien de proposer un système codifié de mesure de ces « ondes », ce n'est pas tant par sa définition que par la manière dont il l'utilise pour en faire varier les applications selon les exemples étudiés qu'il semble avoir suscité l'admiration de ses étudiants, qui y voient la parfaite expression de la finesse et de la richesse de sa pensée.

L'une des principales spécificités de son enseignement, par rapport notamment à celui de ses prédécesseurs à la Sorbonne, réside dans l'importance qu'il accorde à la dimension matérielle de l'œuvre et aux réalités techniques qu'elle recouvre. En 1914 déjà, il plaidait pour une approche « concrète » de l'œuvre d'art, dont il affirmait qu'« il n'est pas permis [de] négliger les caractères spécifiques, le savoir qui les a fixées, métier, technique, procédés, - toutes valeurs significatives du génie des maîtres et du génie des temps et dont l'évolution est instructive¹⁴⁹ ». Cette composante matérielle de l'œuvre d'art, traduite dans un espace défini, en constitue en effet pour Focillon le caractère propre, dont la technique de l'artiste, en tant que reflet de sa volonté de donner une forme à l'esprit, se révèle être le plus précieux vecteur d'analyse.

En cela, il prend le contre-pied de ce qu'il considère comme « l'obsession iconographique » de l'histoire de l'art telle qu'elle était pratiquée par Emile Mâle, en

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁶ André Chastel, « Henri Focillon et son enseignement », *Victor Focillon et Henri Focillon*, catalogue d'exposition (Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, 1955), Dijon, musée des Beaux-Arts, p. 15-20, p. 17.

¹⁴⁷ H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romains : recherches sur l'histoire des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 1982 [1931], p. 1.

¹⁴⁸ *Id.*, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 [1934], p. 87.

¹⁴⁹ *Id.*, « L'enseignement de l'histoire de l'art... », *op. cit.*, p. 56.

même temps qu'il affirme son peu d'intérêt pour le matériau archivistique, élément central des recherches chartistes. Comme le rappelle en outre André Chastel, qui a suivi ses cours entre 1933 et 1937 : « Il n'utilisait pas les "principes de la vision" méta-psychologiques de Wölfflin ni l'idéalisme crocien de l' "intuition" ; il veillait à apporter un contrepoids indispensable à tant d'interprétations trop intellectuelles et abusivement philosophiques de l'art¹⁵⁰ ». En érigeant l'autonomie du développement des formes artistiques en objet unique de ses recherches, il fait de l'histoire de l'art une histoire du « principe des styles¹⁵¹ » qui régit leurs mouvements et leurs métamorphoses, une « stylistique » dont il appartient à l'historien de déterminer les lois.

Si Sterling n'a, semble-t-il, ni conservé ses notes de cours de l'époque, ni même jamais livré de témoignage précis sur la nature de l'enseignement dont il a bénéficié auprès d'Henri Focillon, et qu'il est actuellement impossible d'avoir accès aux archives du professeur, leur inventaire permet d'en restituer certains éléments¹⁵². L'étudiant aurait ainsi été initié à la pensée d'Henri Focillon en 1925, en suivant un cours sur « le paysage médiéval » dans lequel étaient évoquées les techniques du vitrail, de la tapisserie, du bronze, du bois (surtout les portes), de l'ivoire et de l'émail. L'année suivante, c'est vers l'étude des « problèmes de la peinture italienne à la fin du Moyen Age » que se tourne le professeur, tandis qu'en 1927-1928, il choisit d'aborder la sculpture romane. Il s'agit là d'un fait particulièrement digne d'attention, dans la mesure où ce thème, cher à Focillon, constitue le sujet central d'un ouvrage publié trois ans plus tard, *L'Art des sculpteurs romans*, dont il revendique dès l'introduction les liens avec « un enseignement donné à la Sorbonne de 1926 à 1929 [et dont] l'étude sur les principes de la sculpture monumentale est empruntée à une série de leçons méthodologiques où [il a] essayé de fixer quelques points de [sa] critique¹⁵³ ». La seule lecture des intitulés des cours auxquels Sterling a pu assister renvoie d'ailleurs directement à des problématiques largement débattues dans l'ouvrage. Son premier cours, consacré aux « études sur la sculpture romane », a vraisemblablement été conçu comme une sorte de préambule méthodologique, au fil duquel Focillon a dû évoquer, tout comme dans le premier chapitre de son livre, la nécessité de recourir à une science qui serait « à la fois une iconographie, une philosophie

¹⁵⁰ A. Chastel, « L'évolution d'Henri Focillon », *Henri Focillon, op. cit.*, p. 11-20, p. 16.

¹⁵¹ H. Focillon, *Vie des formes*, *op. cit.*, p. 11

¹⁵² Claire Tissot, *Archives Henri Focillon : inventaire*. Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet, 1998, Boîte 19, « L'enseignement d'Henri Focillon » et « bio-bibliographie d'Henri Focillon », *La Vie des formes...*, C. Briand et A. Thomine (dir.), *op. cit.*, p. 11-39.

¹⁵³ H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans...*, *op. cit.*, p. 3.

et une analyse formelle [pour] rendre compte d'une façon complète » de la sculpture médiévale¹⁵⁴. Il s'est ensuite intéressé plus spécifiquement à « la règle architecturale de la sculpture romane » et au « problème de la forme de la sculpture romane », deux points essentiels de sa théorie, laquelle repose sur l'idée que l'apparition du style roman est déterminée par l'institution d'un rapport nouveau entre sculpture et architecture, qui consacrera l'avènement d'un « style monumental » né de la soumission des formes vivantes au cadre architectural¹⁵⁵. Ces deux éléments se retrouvent donc au cœur de son propos dans *L'Art des sculpteurs romans*, dans lequel il s'efforce dans un premier temps de retracer les « expériences préliminaires » à leur mise en œuvre. Une fois encore, les notes de ses cours sur les « origines et formation de la sculpture romane, l'art bourguignon, Cluny – références à Kingsley Porter ; la controverse de Cluny » renvoient de manière directe à certains passages de sa démonstration, dans laquelle il s'oppose fermement à la thèse défendue par Kingsley Porter depuis 1920, selon laquelle les chapiteaux de Cluny constitueraient « le début triomphal de la sculpture romane », arguant du fait qu'ils « traduisent en réalité la dégénérescence d'un style », dont témoigne leur relative absence de monumentalité¹⁵⁶. Les exemples exposés par Focillon dans la suite de ses leçons sur le développement historique de la sculpture romane et sur l'application de ses principes au sein de divers ateliers à Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Dominique de Silos et Saint-Isidore de Leon sont également repris dans l'ouvrage, où ils servent à illustrer la construction du tympan figuré et son origine dans les panneaux rectangulaires à sommet arrondi, le développement du « style narratif » et les premières tentatives de combinaison, et enfin, au tympan de la porte Miégeville à Toulouse, l'avènement du « style monumental¹⁵⁷ ».

Ainsi donc, la lecture de l'étude qu'Henri Focillon a consacrée à *L'Art des sculpteurs romans* permet d'évaluer avec précision les éléments de la pensée du « maître » tels qu'il les a présentés à ses étudiants à la fin des années 1920, dont les raisonnements autour de la question de la soumission de la forme à un cadre monumental trouveront un écho important, nous le verrons, dans les premiers travaux de Sterling sur les peintres primitifs français¹⁵⁸.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁵ Cf. Eliane Vergnolle, « Un nouveau regard sur les débuts de la sculpture romane », *La Vie des formes...*, C. Briend et A. Thomine (dir.), *op. cit.*, p. 137-145, p. 138.

¹⁵⁶ H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans...*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 153-158.

¹⁵⁸ Cf. *infra*, p. 133-136.

Enfin, il est impossible d'évoquer la personnalité d'Henri Focillon enseignant sans s'intéresser à l'espace de la salle de cours, à l'atmosphère particulière qui régnait dans l'amphithéâtre présidé par un homme dont toute une génération d'étudiants s'est accordée à vanter les qualités oratoires. Dès 1944, Françoise Henry et Geneviève March-Micheli rappellent ainsi que « ceux auxquels il a été donné d'assister à son premier cours en Sorbonne n'oublieront jamais le choc que leur donna cette parole directe, ce ton de conversation auquel ils se laissèrent immédiatement entraîner, et la discussion animée, véhémence qui s'en suivit¹⁵⁹ ». L'emploi de cette « parole directe » était, chez Focillon, doublé d'une savante maîtrise de la langue. Si l'on reproche aujourd'hui souvent à ses travaux l'emploi d'un style aux accents littéraires surannés, il n'est question, sous la plume de ses plus fidèles étudiants, que de « richesse et [de] beauté de la parole », de « variété, de fougue et de sûreté » dans le ton¹⁶⁰. Il importe d'ailleurs de bien saisir la part du « verbe focillonien » dans la fascination exercée par le professeur sur ses auditeurs, parmi lesquels on dénombrerait, rappelons-le, de nombreux étudiants étrangers dont l'apprentissage du français a été conditionné par les innombrables effets de style dont Focillon aimait jouer, ce qui transparaît d'ailleurs de manière particulièrement évidente dans les premiers travaux de Sterling, dont le propre rapport à l'écriture a été directement influencé par la rhétorique de l'auteur de la *Vie des formes*.

Les cours dispensés par Focillon à la Sorbonne se divisaient en deux catégories : le lundi après-midi, il donnait un cours public à destination de tous les auditeurs, tandis que son cours fermé du mardi était réservé aux seuls étudiants. Pour l'un comme pour l'autre, les nombreux témoignages de ses anciens étudiants mettent en exergue la liberté de ton, la profonde originalité de l'approche, mais aussi les grandes qualités pédagogiques du professeur. S'il témoigne une indifférence manifeste à l'égard de l'environnement physique de la salle de classe et de facteurs « matériels » tels que « la lumière [ou] l'image qu'il montrait à l'endroit ou à l'envers, toujours la même pendant un an, l'*Homme nu* de Paolo Uccello, dont il annonçait qu'il allait le commenter, et ne le faisait jamais¹⁶¹ », il accorde au contraire toute son attention aux travaux de ses étudiants dont il s'emploie à aiguïser les facultés d'analyse, en ne leur ménageant notamment pas ses encouragements.

¹⁵⁹ Françoise Henry et Geneviève March-Micheli, « Henri Focillon, professeur d'Archéologie et du Moyen Age », *Gazette des Beaux-Arts*, 929-934, juillet-décembre 1944, p. 35-44 ; repris dans *Henri Focillon, op. cit.*, p. 265-279, p. 265.

¹⁶⁰ A. Chastel, « Henri Focillon et son enseignement », *op. cit.*, p. 15.

¹⁶¹ Jean Adhémar, « Focillon – l'enseignement, la gravure », *Henri Focillon, op. cit.*, p. 259-264, p. 259.

Dans le cours fermé du mardi après-midi, dont une heure était consacrée aux exposés des étudiants, il se montrait ainsi « d'une indulgence et d'une affabilité désarmante à l'égard des nouveaux venus à l'histoire de l'art [et il] discernait la possibilité d'une maturation future [...] dans toute démarche maladroite¹⁶² ». Cette attitude se justifiait par sa volonté d'attirer et de fédérer autour de lui « un petit monde fervent¹⁶³ », dont il pouvait de ce fait orienter les recherches vers des thématiques explicitement liées à ses propres intérêts. Si cette démarche a parfois été adoptée par d'autres dans une perspective que l'on pourrait qualifier d' "utilitaire", ou à tout le moins motivée par la volonté de servir leurs propres recherches, elle ne semble au contraire animée, chez Focillon, que par la conviction que « l'homme seul ne peut conduire [son] enquête jusqu'au bout¹⁶⁴ ». L'enjeu est donc pour lui de mettre en place un réel esprit de collaboration, dont la mise en commun des recherches constituerait le fer de lance, en tant que prérequis à la formation de nouvelles communautés savantes. Comme le soulignera plus tard André Chastel, « il y a, paraît-il, des professeurs qui accaparent les travaux des pauvres disciples [...]. Les élèves de Focillon pouvaient s'alarmer du contraire, de la propension du « patron » à attacher une importance excessive à leur apport¹⁶⁵ ».

Le climat, tout à fait original pour l'époque, ainsi instauré autour de Focillon, confère au personnage une aura supplémentaire qui en fait même parfois, pour certains de ses étudiants, une figure presque paternelle. La position de Sterling à cet égard, lui qui conservera toujours une photographie de l'enseignant sur son bureau¹⁶⁶, est ici particulièrement révélatrice. Dans ses entretiens à Michel Laclotte, il explique ainsi :

« Et pour vous dire combien nous estimions Focillon, mon père entre-temps étant mort, en 1926, subitement, c'est à lui que j'ai demandé conseil. Focillon a bien voulu me donner quelques minutes de conversation, et je lui ai exposé mon cas et lui ai dit : "Voilà un dilemme : est-ce qu'il faut rentrer ou rester ?" "Non, a-t-il dit, je crois que vous avez raison d'hésiter, moi je vous conseille de rentrer et de faire votre service militaire en Pologne". C'est ce que j'ai fait¹⁶⁷. »

Rappelons ici que le retour de Sterling à Varsovie aura d'ailleurs une conséquence inattendue, car c'est là qu'il rencontre le fils d'un ami de son oncle, vivement intéressé par l'histoire de l'art, qui souhaite obtenir des renseignements sur le certificat de la Sorbonne.

¹⁶² Philippe Verdier, « Henri Focillon enseignant », *Henri Focillon, op. cit.*, p. 235-245, p. 238.

¹⁶³ A. Chastel, « Henri Focillon et son enseignement », *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁴ H. Focillon, *Moyen Age, Survivances et réveils*, Montréal, Valiquette, 1943, p. 7, cité par A. Thomine, « L'enseignant. Quelques idées ont autant de facettes que les yeux des papillons », *op. cit.*, p. 157.

¹⁶⁵ A. Chastel, « Henri Focillon et son enseignement », *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁶ M. Laclotte « Henri Focillon et ses élèves », table ronde avec Roland Recht, Eliane Vergnolle, Annamaria Ducci et François-René Martin, *Henri Focillon*, P. Wat (dir.), Paris, Kimé, 2007, p. 153-180, p. 157.

¹⁶⁷ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 55.

Il s'agit du jeune Louis Grodecki qui, impressionné par l'attribution que Sterling propose devant lui d'une gravure de la collection familiale, a lui aussi pris le chemin de la France et intégré à son tour le fameux « groupe des étudiants de Focillon »¹⁶⁸.

Sans que l'on puisse déterminer avec précision le degré de participation de Focillon à la constitution du projet, le professeur joue à n'en pas douter un rôle prépondérant dans la création d'un « Groupe d'histoire de l'art » à la Sorbonne, dont l'ambition affichée est de « faire du travail en commun, et pour employer une expression consacrée, resserrer les liens de camaraderie et d'amitié entre les étudiants d'histoire de l'art¹⁶⁹ ». L'idée avait d'ailleurs déjà été mise en œuvre à la Faculté de Lyon, où les élèves, accompagnés par leurs camarades de l'Université de Grenoble, avaient pris l'habitude de se rendre chaque année en Italie pendant les vacances de Pâques¹⁷⁰. A Paris, l'activité du groupe nous est notamment connue par le *Bulletin* qu'il a édité régulièrement entre 1925 et 1928¹⁷¹. Si aucune distinction ne semble y être établie entre les différents professeurs d'histoire de l'art et d'archéologie qui enseignent à la Faculté de lettres, et que Gustave Fougères, René Schneider et Henri Focillon signent tous trois une lettre d'introduction au premier numéro, l'autorité méthodologique de ce dernier transparaît néanmoins de façon évidente dès le texte de présentation du groupe, que Jean-Jacques Gruber n'hésite pas à sous-titrer, à la manière d'un manifeste, « le point de vue technique prévaudra à tout autre¹⁷² », reprenant là l'un des éléments principaux du système de pensée défendu par le professeur d'art médiéval. Il n'est d'ailleurs pas rare que ce « groupe d'histoire de l'art » devienne, sous la plume de certains de ses anciens membres, le « groupe des étudiants de Focillon », confusion à laquelle Sterling lui-même n'échappe pas lorsqu'il s'y réfère dans ses entretiens.

« Et là je suis tombé sur le groupe des élèves de Focillon : c'était une expérience unique et que tous ceux qui ont fait partie de ce groupe n'ont jamais oubliée ; ils sont restés liés jusqu'à aujourd'hui. Le groupe a été inspiré, sa fondation, son organisation, par Focillon lui-même. Il voulait que cela remplace le séminaire qui n'existait pas à la Sorbonne à cette époque-là. Il voulait aussi que les étudiants regardent directement les œuvres qu'ils

¹⁶⁸ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁶⁹ Maurice Allemand, « Nos projets », *Bulletin du Groupe d'histoire de l'art*, 1, 1925, p. 18-20, p. 18.

¹⁷⁰ A. Thomine, « L'enseignant. Quelques idées ont autant de facettes que les yeux des papillons », *op. cit.*, p. 157.

¹⁷¹ Il a d'abord été édité sous forme de minces fascicules, dont trois numéros sont publiés entre décembre 1925 et juin 1926, avant que ne soit privilégié un format in 4°, plus imposant, qui ne connaîtra pourtant qu'une seule livraison, en 1928, sous le titre *Travaux des étudiants du groupe d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres de Paris*.

¹⁷² Jean-Jacques Gruber, « Notre groupe », *Bulletin du Groupe d'histoire de l'art*, 1, 1925, p. 1.

étudiant. Il nous a proposé de faire des voyages sans lui. Il nous a accompagnés très rarement, dans quelques voyages seulement. Et nous avons commencé par diverses régions de la France et nous avons fini par aller jusqu'à Copenhague et Stockholm, et jusqu'à Budapest. Je n'ai jamais rien vu de pareil dans aucune université américaine. C'était tout à fait original et le plus intéressant, c'était le fait que nous étions de diverses origines, de diverses nationalités. [...] Eh bien, c'est de cette époque que date, chez chacun de nous, l'idée qu'il faut étudier les objets d'art directement. Et qu'on ne peut rien dire d'après les photos et les documents, qu'il faut respecter en même temps¹⁷³. »

Cette double dimension du groupe comme espace d'apprentissage par l'observation directe des œuvres et par la mise en commun des savoirs est d'ailleurs revendiquée par Focillon lui-même, qui n'hésite pas à faire de la création de cette association un élément déterminant de la qualité de l'enseignement de l'histoire de l'art à la Faculté de lettres de la Sorbonne et un véritable modèle disciplinaire, comme il l'affirme dans les *Annales de l'Université de Paris* en 1927.

« C'est une société amicale, mais c'est quelque chose de plus. Elle est née du besoin de créer un milieu, et aussi d'une intention élevée : collaborer à l'effort des professeurs, leur permettre de donner un haut enseignement scientifique avec la certitude d'être suivis et compris, en maintenant le niveau des étudiants, en plaçant les nouveaux sous la direction des aînés, en leur donnant chaque semaine un enseignement complémentaire raisonné et en organisant en cours d'année des visites aux musées et aux monuments et, pendant les vacances, de plus longs voyages. Le groupe des étudiants publie un recueil annuel de travaux. Il a suscité la fondation de groupes analogues dans les instituts d'art et d'archéologie des universités provinciales et constitué une fédération nationale. L'activité de cette institution ne se limite pas à la France ; elle a noué des relations d'amitié avec les associations étrangères du même type et provoqué, cette année, à Pâques, un premier congrès international, dont les séances ont eu lieu à Bruxelles, au Musée du Cinquantenaire, toujours accueillant à des initiatives d'action¹⁷⁴. »

Tous les voyages auxquels Sterling affirme avoir pris part n'ont pas été documentés – même si la carte éditée en marge des *Travaux des étudiants du groupe d'histoire de l'art* de 1928 permet d'en restituer les grandes lignes (**fig. 1**) –, mais il convient ici de mentionner sa participation, aux côtés de Jean Ach, Jean-Jacques Gruber, Jacques Combe, Maurice Allemand et Jurgis Baltrušaitis à un l'un des tous premiers séjours d'études organisés par le groupe dans la région de Poitiers, d'Angoulême et de Saintes au printemps 1926. Sterling fut chargé de rédiger un exposé sur les fresques de

¹⁷³ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 53-55.

¹⁷⁴ H. Focillon, « L'archéologie et l'histoire de l'art à Paris », *op. cit.*, p. 557-558.

Saint-Savin-sur-Gartempe, dont le « directeur des travaux » – anonyme, mais dont on peut présumer qu’il s’agit bien de Focillon – dit quelques mots dans le compte rendu qu’il dresse de l’excursion. « Un de nos camarades avait entrepris une étude très poussée des fresques de Saint-Savin. Il a bien voulu sur place nous en offrir la primeur. En le résumant, j’aurais scrupule de défigurer sa pensée¹⁷⁵ ». Véritable scrupule ou acte de bienveillance à l’égard d’un travail encore maladroit ? L’absence de documents plus précis sur cet épisode en rend toute interprétation précise impossible, même si l’on peut entrevoir un élément d’explication dans une autre remarque de ce mystérieux « directeur des travaux » qui n’a pas manqué de souligner, quelques lignes plus haut, que « les premières promenades archéologiques qu’organisa le groupe des étudiants en histoire de l’art affectèrent une allure un peu scolaire. Il importait en effet de familiariser nos camarades avec un vocabulaire technique qui dans les manuels, écrits pourtant à leur usage, les arrêtaient à chaque ligne¹⁷⁶ ».

Une autre précision s’impose ici quant aux activités de ce groupe d’histoire de l’art qui est parfois assimilé, à tort, à une structure homogène où tous les principaux étudiants de Focillon, sans distinction, se seraient côtoyés et n’auraient jamais cessé de se fréquenter, dans une nette perspective transgénérationnelle. Or, il convient de distinguer deux moments distincts dans la vie du groupe, qui font apparaître tant de différences dans leurs ambitions et dans leurs orientations pratiques qu’il paraît impossible de les associer.

Le « groupe des étudiants de Focillon » auquel il est fréquemment fait référence renvoie ainsi plus directement à la seconde période d’activité de l’association, dans les années 1930, au cours de laquelle Focillon a, semble-t-il, joué un rôle central, en donnant l’impulsion directrice de chaque nouveau projet de recherche et en structurant l’activité autour de problématiques bien spécifiques, telles que l’art du XI^e siècle, la sculpture romane ou l’art de la fin du Moyen Âge¹⁷⁷. Il s’agissait alors pour le groupe, qui comptait André Chastel et Louis Grodecki parmi ses membres les plus prometteurs, de définir, par la multiplication d’enquêtes géographiques précises, de vastes corpus d’œuvres dont la comparaison devait permettre d’améliorer les connaissances générales sur tel ou tel sujet. Notons d’ailleurs ici que c’est précisément cette formation du groupe qui a poursuivi l’activité de Focillon après son départ pour les États-Unis et a continué à se réunir pendant

¹⁷⁵ Anonyme [Henri Focillon ?], « Excursions et méthode », *Bulletin du groupe d’histoire de l’art*, 3, juin 1926, p. 11-12.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁷ A. Thomine, « L’enseignant... », *op. cit.*, p. 157.

la guerre, et même quelques années après, dans l'appartement de Jurgis et d'Hélène Baltrušaitis. Si certains, à l'image de l'historien lituanien, avaient intégré l'association dès sa fondation et n'ont jamais cessé de la nourrir de leurs travaux, leur cas est loin de constituer la règle. Il est en tout cas à peu près certain que Sterling, diplômé en 1928, n'a plus directement participé aux activités du groupe après cette date. De ce fait, il n'en a donc vraisemblablement connu qu'un premier « état », entre 1925 et 1928, alors qu'il s'agissait principalement, non pas de mettre en place des programmes de recherches structurés et précis, mais, par « les exemples allégués [et] les documents mis en circulation [de faire] une part à toutes les époques de l'art¹⁷⁸ ». C'est en tout cas dans cette perspective qu'il faut comprendre son choix de présenter un article sur Rubens dans le recueil des travaux du groupe de 1928. S'il était alors parfaitement intégré à la vie de l'association, dont il fut nommé, la même année, « membre du comité délégué aux étrangers¹⁷⁹ », rien ne permet d'attester qu'il ait continué à s'investir dans les activités du groupe ou même à s'y intéresser, à son retour de Pologne. Ainsi, au-delà du témoignage élogieux qu'en a livré Sterling dans ses entretiens, c'est la question même de la place réelle de notre auteur parmi la communauté des étudiants de Focillon qu'il convient de réinterroger.

En effet, alors même qu'il s'est toujours réclamé avec vigueur de la pensée de Focillon – postulat dont il s'agira de vérifier la validité sur un plan théorique ultérieurement –, il est étrangement absent des principaux hommages officiels rendus à l'auteur de la *Vie des formes* après son décès à New Haven en 1943. S'il rédige bien un compte rendu de *Moyen Age, survivances et réveils* en 1945 dans *Renaissance*, revue de l'Ecole libre des hautes études de New York à la diffusion relativement confidentielle, son nom ne figure pas au sommaire du numéro spécial de la *Gazette des Beaux-Arts* consacré à l'historien en 1947 (mais daté de 1944), pas plus qu'il ne sera associé ultérieurement aux diverses entreprises commémoratives dont celui-ci a ensuite régulièrement été l'objet¹⁸⁰. Cette absence est d'autant plus étonnante dans le cas de la *Gazette* que sa rédaction était à l'époque assurée depuis New-York, où avait émigré Georges Wildenstein, directeur de la publication, dont les relations avec Sterling, alors en poste au Metropolitan Museum, sont

¹⁷⁸ J.-J. Gruber, « Notre groupe », *op. cit.*, p. 1.

¹⁷⁹ Réunion extraordinaire du comité, lundi 30 janvier 1928, *Travaux des étudiants du groupe d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres de Paris*, Paris, Institut d'art et d'archéologie, 1928, p. 211.

¹⁸⁰ Citons ici le catalogue de l'exposition *Victor Focillon et Henri Focillon* (Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, 1955) dirigé par René Huyghe et auquel collaborent André Chastel et Louis Grodecki, ou encore l'ouvrage collectif *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, Cahiers pour un temps, 1986.

par ailleurs avérées au même moment¹⁸¹. Si les contributeurs à ce recueil sont, dans leur majorité, d'éminentes personnalités du paysage académique de l'époque¹⁸², la relative confidentialité de la position qu'y occupe Sterling ne peut suffire à éclairer son évincement du projet dans la mesure où plusieurs « jeunes » étudiants français et américains de Focillon ont bien été invités à y participer. Faut-il dès lors penser qu'auraient ainsi été privilégiés parmi ces derniers les plus « fidèles » héritiers de l'œuvre de l'enseignant¹⁸³ ?

Pourtant, l'argument qui consisterait à penser que l'absence répétée de Sterling lors de ces activités mémorielles serait liée à la divergence, d'ailleurs relative, entre ses objets d'étude et ceux de son professeur s'avère inopérant, dans la mesure où c'est un autre de ces « apôtres » aux intérêts tout aussi éloignés, André Chastel, qui a « le plus fortement contribué à l'élaboration d'une mémoire disciplinaire qui a en Focillon son premier point d'ancrage et sa figure tutélaire¹⁸⁴ ».

Puisqu'il paraît impossible, à ce stade, de définir les raisons de cet éloignement progressif de la figure de Sterling de « l'entourage mémoriel » de Focillon, dont rien ne permet d'ailleurs d'affirmer qu'il relève plus d'une quelconque stratégie de mise à l'écart – dont il s'agirait dès lors de découvrir le ou les instigateurs – que d'un mouvement de retrait volontaire de la part de l'auteur, c'est vers le seul examen de ses premiers travaux qu'il convient de se tourner pour tenter de définir les enjeux qui sous-tendent alors les relations entre le « maître » et son « élève ».

¹⁸¹ C. Sterling est en effet chargé la même année de rédiger la préface et les notices du catalogue de l'exposition *French painting of the Time of Louis XIIIth and Louis XIVth*, catalogue d'exposition (New York, galerie Wildenstein, 9 mai – 1^{er} juin 1946), [New York, 1946].

¹⁸² Figurent notamment, parmi les plus célèbres contributeurs à cet hommage Charles Seymour, Francis Henri Taylor, Paul Sachs, Erwin Panofsky, James Rorimer, Edgar Wind, Walter Cook, Hans Tietze, Otto Benesch, Fiske Kimball et Lionello Venturi.

¹⁸³ Dix anciens étudiants de Focillon ont effectivement contribué au volume. Quatre d'entre eux ont été formés sous sa direction à Yale et ont depuis lors eux-mêmes intégré le corps professoral de l'université (Sumner McKnight Crosby, George Heard Hamilton et George Kubler) ou occupent un poste important dans un musée américain (Charles Seymour Jr a été nommé *assistant chief curator* à la National Gallery of Art de Washington en 1945). Cinq autres articles ont été rédigés par d'anciens élèves de la Sorbonne. Ils sont signés par Geneviève March-Micheli et Françoise Henry, qui bénéficie alors d'une bourse à l'University College de Dublin, Sirarpie der Nersessian, qui enseigne à Dumbarton Oaks, Claude Schaefer, qui, contraint de fuir la France, a trouvé un poste à l'Université de Montevideo, Jean Seznec, nommé *associate professor* au département de littérature française de Harvard en 1944, et Assia R. Visson, qui est depuis 1928 rédactrice à la *Gazette des Beaux-Arts*.

¹⁸⁴ Michela Passini et Marie Tchernia-Blanchard, « André Chastel et Henri Focillon, ou la construction d'une mémoire disciplinaire », *André Chastel : Méthodes et combats d'un historien de l'art*, Sabine Frommel, Michel Hochmann et Philippe Sénéchal (dir.), actes du colloque (Paris, Collège de France et INHA, 29 novembre-1^{er} décembre 2012), Paris, Picard-INHA, 2015, p. 97-106, p. 98.

Les paysages de Rubens et le sentiment de la vie

Si le choix même du sujet traité par Sterling dans sa première étude publiée sur « les paysages de Rubens » empêche d'y relever une stricte appropriation de concepts et de notions spécifiques, il n'en reste pas moins possible, et nécessaire, d'y rechercher la trace d'une orientation méthodologique et épistémologique plus générale.

Dès l'introduction, Sterling affirme sa volonté de contribuer par ce texte à dégager les bases d'une étude autonome des paysages de Rubens, envisagés isolément du reste de son œuvre, qui s'appuiera autant sur le « point de vue du style » que sur « l'importance historique » de ces peintures¹⁸⁵. Il manifeste dans le même temps son désintérêt patent pour les questions iconographiques par le simple fait qu'il choisit précisément un genre qui, selon ses propres mots, rend impossible de ne « goûter les plaisirs de sa peinture qu'en rapport avec le sujet », attitude qu'il condamne du fait qu'elle exige « une longue et érudite étude d'analyse et de reconstruction au bout de [laquelle] le charme de l'époque et du milieu n'apparaît que par morceaux et sans fraîcheur¹⁸⁶ ».

Bien que l'ambition première de l'article ne soit pas d'établir une chronologie précise de l'œuvre de l'artiste, pour laquelle Sterling renvoie aux travaux de Rudolf Oldenbourg – non sans émettre quelques réserves à leur sujet¹⁸⁷ –, le jeune chercheur y opère dès les premières pages une distinction entre deux époques dans la production de paysages de Rubens, dont le pivot se situe en 1635, date à laquelle le peintre acquiert une seigneurie à la campagne, dont la reproduction sur ses dernières toiles « doit être le point de départ de toutes les recherches comparatives aboutissant à l'établissement de la chronologie des paysages de Rubens¹⁸⁸ ».

A cette première distinction d'ordre chronologique est ajoutée une seconde classification typologique des paysages rubéniens, selon leur appartenance au genre du « paysage fantastique », auquel se rattachent principalement ses premières réalisations, ou à celui du « paysage vrai », vers lequel Rubens semble s'orienter progressivement pour

¹⁸⁵ C. Sterling, « Les paysages de Rubens », *Travaux des étudiants du Groupe d'Histoire de l'Art de la Faculté des Lettres de Paris*, précédés de quelques notes de Paul Valéry, Paris, éd. Institut d'Art et d'Archéologie, 1928, p. 177-207, p. 178.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 177.

¹⁸⁷ Notamment à propos de l'hypothèse de l'auteur allemand selon laquelle Rubens ne se serait intéressé à l'art du paysage qu'après 1618, sous l'influence de Jean Wildens, *Ibid.*, p. 180.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 181.

parvenir à un modèle de représentation de la nature qui reflète fidèlement la « poésie voulue par l'artiste », dont elle constitue l'évocation suprême¹⁸⁹.

Selon la méthode qui lui a été enseignée dans les cours de Focillon, il s'agit donc pour Sterling de définir « la conception poétique » de Rubens au moyen d'une analyse stylistique et technique resserrée de ses paysages, dont il apparente l'essence à « la musique de toutes les formes et des phénomènes de la nature, traduite par la matière picturale, la poésie de l'évocation et les charmes de la peinture¹⁹⁰ ». Comme il le souligne en effet dès les premières lignes de l'article, ce n'est qu'au prix d'une stricte analyse des formes, et des « attraits de la matière plastique » dont elles témoignent, qu'il sera possible d'entrapercevoir « l'expression adéquate de la poésie » de l'artiste, qui pourtant ne coïncide que rarement avec la sensibilité du spectateur¹⁹¹.

C'est autour de l'examen minutieux de plusieurs éléments précis de la technique du peintre flamand qu'il choisit donc de construire son argumentation. Celle-ci s'attache ainsi à présenter successivement, point par point, la construction de l'espace dans les paysages rubéniens, au moyen de la perspective linéaire et de la perspective aérienne, le traitement d'une forme isolée, en l'occurrence celle de l'arbre, et enfin les principes généraux qui régissent la composition, en tant que transcription en deux dimensions sur la surface du panneau peint de « l'organisation en profondeur des mondes que bâtit [l'artiste] »¹⁹². Chacun de ces éléments, envisagé isolément, est étudié méthodiquement en fonction de son recours à la ligne, à la couleur et aux différences de valeurs, puis systématiquement confronté aux pratiques artistiques les plus répandues dans la deuxième moitié du XVI^e siècle et chez les contemporains de Rubens, tant en Flandres qu'en Italie, où l'artiste a séjourné entre 1600 et 1608.

Cette longue étude technique débute par l'analyse de la construction générale de l'espace par Rubens car, selon Sterling, « la manière dont les formes épousent leur milieu, la mesure dans laquelle cette conformité existe varient assez selon les époques et les individus, pour les caractériser. Rubens en particulier est un grand novateur à cet égard ; aussi trouvera-t-il peut-être dans l'étude du problème en question une définition à la fois précise et évidente de son talent, d'une si puissante personnalité¹⁹³ ». De fait, cet éclairage de l'art du peintre lui permet de montrer en quoi, par le passage progressif d'une

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 183.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 177.

¹⁹² *Ibid.*, p. 192.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 186.

perspective linéaire, « qui fait partie du fond artistique de la deuxième moitié du XVI^e siècle et [est] celle de ses contemporains », et qui constitue chez Rubens « la carcasse de l'espace qu'il figure », à un usage accru de la perspective aérienne, il peut en toute légitimité être considéré comme l'un « des fondateurs du paysage moderne¹⁹⁴ », car, toujours selon les mots de Sterling, « à tout ce qu'il pouvait y avoir d'archaïque dans son traitement de la perspective linéaire, Rubens ajoute l'inimitable magie picturale dans l'interprétation de la perspective aérienne, où il ne doit à ses prédécesseurs et à ses contemporains que très peu¹⁹⁵ ».

Lorsqu'il s'intéresse ensuite au traitement de la forme isolée chez l'artiste, à travers l'exemple précis de l'arbre, l'auteur opère une courte incursion vers les dessins du maître, « dont la simplicité relative de technique est peut-être plus éloquente que celle des gouaches et des tableaux à l'huile¹⁹⁶ ». Il montre ainsi comment, par l'usage de rehauts de lavis, Rubens libère les formes de la carcasse linéaire dans laquelle elles pourraient être enfermées et comment, transposé dans la technique à l'huile, où il est mis en valeur par la qualité de la gamme chromatique qui s'exprime autant dans le choix des couleurs que dans l'importance des différences de valeurs, ce procédé permet de « sculpter » les volumes du motif et de faire « épouser leur milieu » à « toutes les formes qui s'installent dans l'espace et le font sentir », soulignant là encore toute l'originalité des moyens déployés par le peintre¹⁹⁷.

Si l'analyse de la construction de l'espace des paysages rubéniens s'attache donc principalement à mettre en évidence la profonde originalité de l'artiste, l'étude de la composition des œuvres à laquelle se livre ensuite Sterling vise plutôt à définir ce qui en constitue le caractère singulier.

Reprenant une rhétorique chère à Focillon, il cherche à dégager « l'instinct le plus intime du peintre », son « tempérament », lequel se caractérise, selon ses propres mots, « par l'heureux mélange du calcul et de la spontanéité », qui l'a empêché de recourir trop systématiquement à des formules précises qui ne peuvent dès lors être assimilées qu'à diverses « catégories de son esthétique picturale¹⁹⁸ » et non pas à une série de modèles déterminés strictement identifiables. Pourtant, et presque paradoxalement, c'est le caractère profondément homogène des paysages rubéniens que Sterling semble vouloir mettre en

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 188.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 190.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 191.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 193.

avant dans la suite de sa démonstration. Unité dans le traitement des valeurs, tout d'abord, qui « témoigne d'une préoccupation de maintenir l'autorité du panneau comme d'une surface homogène (*sic*)¹⁹⁹ », mais aussi homogénéité de l'effet produit par les paysages de Rubens dont « malgré l'étendue infinie des terrains et des ciels, l'éloignement et la diversité des sites, la multiplicité des milieux, qui valent pour eux-mêmes, [l'] univers est traversé par le même souffle, il frissonne de la même vie²⁰⁰ ». Comment ne pas percevoir ici une fois encore l'influence directe de Focillon et du concept de « sentiment de la vie » dont Sterling use pour démontrer la régularité de l'effet produit par les paysages de Rubens, la « stabilité organique » qui s'en dégage, malgré les forces et les mouvements extraordinairement puissants qu'ils reflètent. Ce « sentiment de la vie » s'apparente en l'occurrence à « l'instinct sûr du peintre » qui « rachète toujours l'inquiétude de ces lignes mouvementées par la monumentale rencontre des verticales et des horizontales, l'atténue par le rythme égal des taches de valeur, la corrige par l'harmonie coloriste qui l'impose²⁰¹ ».

L'accent mis sur le caractère profondément instinctif de l'art de Rubens, que Sterling invoque également lorsqu'il affirme qu'« il n'arrive pas toujours que l'instinct de Rubens accorde [aux ressources techniques qu'offrent des lignes et des masses pour organiser un tableau] une certaine place, car sa vision et sa technique sont profondément picturales²⁰² », mérite ici d'être relevé, car la part « involontaire » ou « inconsciente » de l'art du peintre constitue en l'espèce une composante de l'analyse de Sterling qui ne se retrouvera guère dans ses travaux ultérieurs, où le geste créateur sera toujours interprété comme relevant au contraire d'une stratégie délibérée de l'artiste pour mettre en place un répertoire formel singulier et où, bien qu'il y reprenne largement la notion « d'instinct de vie », il donnera à celle-ci une signification tout autre, en ce sens qu'elle sera souvent plus puissamment déterminée par le milieu qui l'entoure que par un sentiment propre au peintre.

Mais, au-delà même de cet aspect particulier de son analyse, il apparaît bien difficile de percevoir clairement dans cet article sur les paysages de Rubens la mise en place d'éléments théoriques forts, analogues à ceux qui définiront ultérieurement la méthode « sterlingienne ». S'il y manifeste certes déjà avec force tout l'intérêt qu'il porte aux questions formelles et qu'il s'attache bien à identifier l'art du peintre en l'opposant aux paysages flamands et italiens contemporains, l'usage qu'il fait de ces deux éléments

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 193.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 198.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 198.

²⁰² *Ibid.*, p. 195.

s'apparente plus à un attachement encore un peu scolaire aux prescriptions de Focillon qu'à une réelle volonté de mettre en place un appareil méthodologique original.

Malgré le manque évident de preuves documentaires directes qui permettraient d'éclairer le parcours personnel de Sterling au-delà de ce qu'a pu nous apprendre ce panorama général de la place et de l'évolution de l'enseignement de l'histoire de l'art dans les différents établissements que l'étudiant a fréquentés ou a pu fréquenter, cette tentative de reconstruction de ses années de formation peut néanmoins fournir d'importants éléments d'information sur plusieurs facteurs déterminants de la constitution de son système de pensée et permettre d'envisager sous un jour nouveau certains de ses aspects, dont la mise en exergue par la critique reposait jusqu'alors sur une vision subjective de sa trajectoire.

Il apparaît en tout cas clairement que la tentative de certains chercheurs de faire du fort ancrage international de la carrière de Sterling un caractère intrinsèque, gage de liberté méthodologique et épistémologique, dont on trouverait les premières manifestations dès ses années de formation, procède plus d'une volonté, consciente ou inconsciente, d'en faire la figure de proue d'une nouvelle histoire de l'art transnationale que d'une argumentation solide.

Indépendamment du fait qu'il ne repose sur aucun élément probant, ce raisonnement est battu en brèche par la forte inféodation de Sterling, à cette époque du moins, à la pensée de Focillon, dont on retrouve le souvenir, abstraction faite du sujet traité, dans de multiples aspects de son étude sur Rubens.

Dès lors, c'est donc vers les premières étapes de la carrière professionnelle de Sterling qu'il convient de se tourner pour, d'une part, déterminer la portée de ces années de formation sur la constitution d'un appareil critique original et, d'autre part, tenter de définir les nouveaux modèles théoriques qui viendront progressivement l'étoffer et en infléchir certains aspects.

Chapitre 2

Chroniques du Louvre :

Le parcours d'un attaché de conservation dans les années 1930

De l'action de Charles Sterling au musée du Louvre avant-guerre, la critique ne retient souvent que la participation à l'organisation de nombreuses expositions temporaires, au premier rang desquelles celle des *Peintres de la Réalité* en 1934, qui a quasiment acquis une valeur de modèle pour l'histoire de la discipline. Elle se souvient moins, en revanche, que le jeune historien de l'art a, selon ses propres mots, été affecté à cette tâche presque par hasard et que dans l'effervescence qui régnait alors au Louvre, celle-ci n'a constitué que l'une des nombreuses facettes de son activité, dont il paraît nécessaire aujourd'hui de définir les multiples orientations dans un établissement qui, faut-il le rappeler, amorçait à l'époque une profonde mutation, que ce soit dans la définition de ses ambitions scientifiques ou dans son mode de fonctionnement effectif.

2.1. L'antinomique figure de « l'attaché libre »

2.1.1. Du département des Objets d'art à celui des Peintures

Lorsqu'il se fixe à Paris après être retourné un an à Varsovie pour effectuer son service militaire, Sterling est convoqué par le directeur des musées nationaux, Henri Verne, qui lui propose un poste d'attaché de conservation au musée du Louvre. Le fait n'a rien d'exceptionnel en lui-même, dans la mesure où, depuis sa création, l'École du Louvre avait vocation à placer ses étudiants les plus méritants à la conservation du musée attendant. Ce qui peut en revanche paraître plus surprenant, c'est qu'il n'ait pas été initialement nommé au département des Peintures, où il effectuera pourtant toute sa carrière, mais à celui des objets d'art, dont il avouera plus tard s'être « méfié en pensant qu'[il] allai[t] être

obligé d'épousseter dans des vitrines des objets extrêmement fragiles²⁰³ », car c'est son ancien camarade Georges Fontaine, futur éminent spécialiste de la céramique française, qui était affecté, au même moment, au département convoité par Sterling. D'un commun accord, les deux hommes vont alors s'employer à procéder à l'échange de leurs positions respectives, d'une façon qui mérite que l'on s'y attarde un instant. En effet, alors qu'il aurait été logique qu'ils se tournent vers leur ancien professeur de l'Ecole du Louvre, Gaston Brière, qui aurait selon toute vraisemblance facilement pu faire jouer ses relations pour les aider dans leur démarche, les deux hommes, qui s'étaient également croisés sur les bancs de la Sorbonne, choisissent plutôt de s'adresser à Henri Focillon. S'ils semblent, d'après un témoignage ultérieur de Sterling, avoir agi en toute innocence, l'entreprise n'en était pas moins risquée au regard du contexte institutionnel de l'époque, dans la mesure où les relations entre l'Institut d'art et le musée parisien étaient alors particulièrement tendues, notamment en raison de conflits quant au manque de perspectives professionnelles offertes par les musées aux étudiants de l'Université²⁰⁴.

La lettre de recommandation en faveur de Sterling qu'Henri Focillon rédige à l'attention d'Henri Verne en décembre 1929²⁰⁵ se fait d'ailleurs l'écho de ces tensions, lorsque l'universitaire évoque, de façon un peu énigmatique, « le sentiment d'être indiscret » que lui ont laissé ses dernières visites dans la cour carrée. Dès qu'il s'agit de vanter les qualités de son ancien étudiant, le ton de Focillon se fait toutefois plus cordial, et même si cette lettre n'est peut-être pas aussi « flamboyante²⁰⁶ » que Sterling l'a prétendu par la suite, elle n'en reste pas moins extrêmement bienveillante à son égard. Affirmer qu'il en ressort le portrait d'« une sorte de génie de la peinture²⁰⁷ » peut certes paraître légèrement excessif, mais Focillon ne manque pas d'y souligner les qualités de celui qu'il considère comme « un historien de l'art et un technicien de grande valeur [qui,] dans le domaine de la peinture ancienne, en particulier, promet d'être tout à fait quelqu'un » et surtout, « ce qui est plus rare, [comme quelqu'un qui possède] « l'œil » de la peinture²⁰⁸ ».

Pourtant, ce n'est pas sur des critères strictement intellectuels que va se jouer le sort des deux historiens de l'art, mais c'est bien plutôt la dimension symbolique de leur

²⁰³ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 58.

²⁰⁴ L. Therrien, *L'Histoire de l'art en France*, *op. cit.*, p. 332.

²⁰⁵ Lettre d'Henri Focillon à Henri Verne, 4 décembre 1929, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 7, p. 29-30.

²⁰⁶ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 58.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 58.

²⁰⁸ Lettre d'Henri Focillon à Henri Verne, 4 décembre 1929, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 7-1, p. 29.

initiative qui leur permet d'obtenir satisfaction, car elle apparaît, en dépit de son audace, comme un instrument de réconciliation entre l'Université et l'École du Louvre, dont ils deviennent en quelque sorte le fer de lance, ainsi que l'a rappelé Sterling, non sans un certain amusement, lorsqu'il évoque sa première entrevue avec Henri Verne dans son entretien filmé de 1989.

« J'obtiens une audience et je suis tout tremblant devant un homme qui me paraît dangereux : collier de barbe, l'œil noir en coulisse, une sorte de César Borgia d'un théâtre de province ! Je suis très inquiet. Je lui donne ma lettre et il s'épanouit. Il devient l'amabilité même. Il me dit : "Mais asseyez-vous, - j'étais debout jusque-là – Asseyez-vous ! Nous allons parler. Alors le professeur Focillon vous recommande chaleureusement au Département des peintures. Mais oui, évidemment, nous allons changer ça, Monsieur Fontaine ira chez Monsieur Dreyfus et vous, vous irez au département des Peintures". Et il me donne un mot et me dit : "Vous irez trouver le conservateur des peintures et vous allez lui montrer mon mot. Je vous assigne au département des Peintures"²⁰⁹. »

Cette nouvelle affectation ne marque cependant pas l'arrêt de ses déboires au sein de l'institution car, en s'assurant la sympathie d'Henri Verne, il perd inévitablement celle de Jean Guiffrey, conservateur en chef du Département des peintures, qui est alors à couteaux tirés avec son supérieur hiérarchique. Dans ce qui pourrait s'apparenter à un geste de défi face à l'autorité, celui-ci attribue au nouvel arrivant un petit bureau au Cabinet des dessins, sans lui confier aucune tâche précise à effectuer. S'ensuit alors pour Sterling une période de plus de cinq mois d'inactivité relative, qui lui a toutefois laissé le loisir de se livrer à une étude attentive des œuvres graphiques du musée.

L'indifférence manifeste avec laquelle le jeune Sterling a été traité à son arrivée au Louvre ne peut aujourd'hui manquer de surprendre, mais elle est en réalité facilement compréhensible au regard de la nature du contrat qui lie à l'époque les jeunes attachés de conservation à leur institution de tutelle.

En effet, si l'usage consistant à accorder aux auteurs des meilleures thèses le « privilège » de servir les musées nationaux gratuitement pendant dix ans a perdu son caractère systématique avec la révision des statuts de l'École du Louvre en 1895, il se maintient dans les faits pendant de nombreuses années encore, sous l'appellation légèrement revue d'attaché « non rétribué ».

Plusieurs étudiants de l'École du Louvre sont en effet embauchés tous les ans, dans les mêmes conditions que Sterling, c'est-à-dire sans qu'aucun crédit spécifique ne soit

²⁰⁹ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 58.

prévu pour eux, grâce un système de contrats annuels pour le moins précaires. Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'il puisse arriver que ces jeunes employés bénévoles soient parfois livrés à eux-mêmes, et plus souvent encore contraints d'avoir recours à des voies détournées pour s'assurer une source de revenus.

Chez Sterling, elles prennent en l'occurrence la forme d'un poste « pratiquement fictif²¹⁰ » de secrétaire de l'association des Amis des musées de province, créé en sa faveur par David David-Weill, auquel s'est heureusement rapidement ajouté un pourcentage des droits d'auteurs sur les catalogues dont il assurait la rédaction²¹¹.

Si cette pratique est donc extrêmement fréquente, si ce n'est systématique, il reste néanmoins permis de s'interroger sur la durée pendant laquelle Sterling a été soumis à ce régime d'une extrême précarité, compte tenu de l'entière satisfaction que donnait son travail à ses supérieurs hiérarchiques, puisqu'il n'a jamais été officiellement rémunéré par l'institution pendant les dix premières années de sa carrière au Louvre, alors que plusieurs de ses collègues ont connu une ascension beaucoup plus rapide. On se contentera ici de citer à titre de comparaison le cas de René Huyghe, entré au département des Peintures dans les mêmes conditions que Sterling un an avant lui et qui, grâce à l'appui de Jean Guiffrey, obtient au bout de quelques mois un traitement mensuel, certes modique, de 500 francs de l'époque, mais qui est surtout nommé conservateur adjoint dès 1931, soit moins de trois ans après son arrivée dans l'institution, ce qui garantissait la pérennité de son poste et lui assurait en même temps une certaine stabilité financière²¹².

Dans le cas de Sterling, s'il serait éventuellement possible d'invoquer des arguments d'ordre strictement économique pour expliquer la fragilité de sa position, la question de son absence d'avancement demeure néanmoins. Or, il apparaît clairement que celle-ci peut être indépendante de celle de la rémunération, puisque deux des plus proches collaborateurs de Sterling dans la rédaction des catalogues d'expositions, Jacques Dupont et Jean Vergnet-Ruiz, sont successivement nommés à la direction du Laboratoire du musée du Louvre en 1935 et 1937, sans pour autant obtenir une quelconque compensation financière en retour²¹³.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 61

²¹¹ *Ibid.*, p. 61

²¹² R. Huyghe, *Une vie pour l'art : de Léonard à Picasso*, Paris, Fallois, 1994, p. 57.

²¹³ Arrêtés portant nomination de Jacques Dupont et de Jean Vergnet-Ruiz à la direction du Laboratoire du musée du Louvre, Archives nationales 20144790/210, Archives des musées nationaux, Département des peintures du musée du Louvre, Laboratoire (1930-1938).

C'est donc plutôt dans la particularité de son statut d'émigrant polonais qu'il faut rechercher les raisons de l'absence d'évolution notoire de la carrière de Sterling pendant ces dix années. En effet, lorsqu'il intègre la conservation du département des Peintures en 1930, une nette distinction est opérée entre la nomination des attachés temporaires « à titre étranger » et des chargés de mission « à titre français », dont l'avancement est favorisé.

Il s'agit sans doute là d'un élément déterminant dans la volonté de Sterling d'obtenir la nationalité française dès 1932, et aussi dans le rôle actif qu'a joué le musée dans son processus de naturalisation.

De fait, le 7 juillet 1932, Henri Verne transmet lui-même le dossier de Sterling au ministre de la Justice et, en l'absence de réponse, il n'hésite pas à rédiger cinq autres courriers à l'attention de diverses administrations susceptibles d'intercéder en faveur de son subordonné pour garantir le succès de sa démarche. Sa première lettre de recommandation, datée du 20 octobre 1932, dont on ignore le destinataire, loue sa « collaboration d'une valeur intellectuelle de premier ordre et d'une qualité morale absolument irréprochable » ainsi que l'excellence de ses travaux, qui font « autant que son caractère, désirer la nationalité française qu'il sollicite et qui rendra possible son entrée à titre définitif dans le personnel savant des Musées Nationaux²¹⁴ ». Le 27 septembre 1933, il s'adresse ensuite à Didier Durand, chef de cabinet du ministre de la Justice, qui lui promet « d'intervenir pour que sa demande soit examinée dans l'esprit le plus favorable²¹⁵ », en même temps qu'il écrit à Georges Lafenestre, directeur de l'Hygiène, de la Protection de l'enfance et du Travail, pour lui vanter « la qualité (des) services et l'étendue (des) connaissances de Sterling²¹⁶ ». Trois mois plus tard, le 21 décembre 1933, il demande à M. Lorient, conseiller d'Etat au service extraordinaire, directeur des Affaires civiles et du Sceau au ministère de la Justice, que le cas de Sterling soit étudié d'urgence, invoquant une fois encore « ses remarquables connaissances scientifiques autant que [le] dévouement qu'il a témoigné en toutes circonstances aux services qu'[il a] l'honneur de diriger, dévouement dont [il a] pu apprécier [lui]-même la qualité morale et le rare désintéressement²¹⁷ ». C'est d'ailleurs ce même Lorient qui lui apprend, le 16 janvier 1934, « à titre personnel et confidentiel, que la décision a été prise de conférer à [son] protégé la nationalité

²¹⁴ Lettre de recommandation d'H. Verne, 20 octobre 1932, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 8, p. 31.

²¹⁵ Lettre d'H. Verne à Didier Durand, 27 septembre 1933, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 9, p. 32.

²¹⁶ Lettre d'H. Verne à Georges Lafenestre, 17 octobre 1933, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 10, p. 34.

²¹⁷ Lettre d'H. Verne à M. Lorient, 21 décembre 1933, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 11, p. 36.

française²¹⁸ ». Malgré certaines « lenteurs administratives » retardant le versement par Sterling des droits de sceau nécessaires à l'établissement du décret de naturalisation²¹⁹, celui-ci est finalement promulgué le 28 mars 1934²²⁰.

Alors qu'il aurait dû, comme Henri Verne l'a évoqué à plusieurs reprises, permettre à Sterling de pérenniser sa situation au Louvre, une loi est votée en juillet de la même année, selon laquelle « pendant dix ans, à partir du décret qui lui a conféré la naturalisation, l'étranger naturalisé ne peut être nommé à des fonctions publiques rétribuées par l'Etat²²¹ », empêchant de fait toute évolution significative de sa carrière. Face à l'injustice de la situation, la direction du Louvre entreprend de trouver de nouvelles solutions pour qu'à défaut d'un statut officiel, Sterling puisse bénéficier d'un traitement en accord avec la réalité des fonctions qu'il occupe désormais au sein du musée. Un espoir était né lors de la fondation, en 1935, de la Caisse nationale de la recherche scientifique, antenne de financement de la recherche publique, qui a octroyé plusieurs « aides techniques » au Louvre à partir de la fin de l'année 1937, afin que l'institution puisse rémunérer de façon indirecte certains de ses attachés bénévoles les plus méritants. Charles Sterling fait alors partie des premiers noms proposés par Henri Verne pour l'obtention de cette allocation, dont il fixe le montant, à titre indicatif, à 3 000 francs mensuels, une somme légèrement supérieure au traitement initial d'un conservateur adjoint, qui est de 30 000 francs par an. Dans un premier temps, M. Laugier, chef du service central de la recherche scientifique, s'oppose à la proposition de Verne, au motif que l'aide financière prise en charge par la caisse ne peut excéder 18 000 francs par personne et par an, et lui demande de lui soumettre le dossier d'un autre candidat²²². Verne choisit toutefois de plaider une nouvelle fois la cause du « savant aux dons exceptionnels » qu'est Sterling, en raison de « la valeur exceptionnelle de ses travaux dans un ordre particulièrement éminent de recherches scientifiques » et demande à ce que lui soit donc attribué, à défaut d'autre

²¹⁸ Lettre de M. Lorient à H. Verne, 16 janvier 1934, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 12, p. 38.

²¹⁹ Lettre d'H. Verne à M. de Navaille, 7 mars 1934, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 13, p. 39.

²²⁰ *Curriculum Vitae* de Charles Sterling, Archives nationales, Fonds Hauteceur, F21 8088, cf. Annexes, document 14-2, p. 42.

²²¹ Loi sur l'accession des naturalisés à certaines fonctions, Journal Officiel du 20 juillet 1934, page 7347, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 15, p. 47.

²²² Lettre de M. Mirieu [pour M. Laugier] à H. Verne, 29 novembre 1937, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 16, p. 48.

chose et en attendant mieux, un traitement mensuel de 1 500 francs²²³. La situation est définitivement réglée par un arrêté du 4 mars 1938 qui officialise l'affectation de Sterling auprès de la Caisse nationale de la recherche scientifique pour une durée d'un an²²⁴, selon un contrat qui est renouvelé à deux reprises jusqu'à ce qu'il soit démis de ses fonctions par le régime de Vichy en décembre 1940. Les termes du contrat stipulent alors que Sterling doit se rapprocher de l'Ecole du Louvre, ce que vient confirmer une note administrative à destination du Bulletin des musées de France qui relate que Charles Sterling « propose d'inviter les élèves de l'Ecole du Louvre, à partir de la seconde année, à l'étude critique de la peinture ancienne le vendredi à 15h30²²⁵ ».

Il convient toutefois de noter dès à présent que cette activité continuera, bien qu'elle découle d'une obligation contractuelle, à ne constituer qu'une part marginale de ses travaux pour le Louvre, qui offre à Sterling de nombreux autres moyens d'exercer ses talents.

2.1.2. Répondre à la crise des musée : la « réorganisation complète » du Louvre

Le Plan Verne de 1929 et le réaménagement des collections du musée

Si la liste des tâches effectuées pour le compte du musée par le jeune attaché de conservation est longue et pour le moins éclectique, toutes ses missions s'inscrivent en réalité dans le cadre de l'important programme de transformation de l'établissement entamé à la fin des années 1920, pour satisfaire aux exigences d'une pratique en train de se constituer en discipline scientifique à part entière : la muséographie. Il ne paraît pas inutile de rappeler ici que celle-ci a en effet été reconnue officiellement comme une « technique²²⁶ », répondant à des principes clairement définis, à l'occasion du premier congrès international de muséographie qui s'est tenu à Madrid en 1934, et qui a été rapidement suivi par un congrès national français, organisé à l'Ecole du Louvre en 1937²²⁷. Lors de ces deux congrès, les dispositifs mis en place par la direction des musées nationaux

²²³ Lettre d' H. Verne à M. Laugier, 26 janvier 1938, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 17-2, p. 50.

²²⁴ Arrêté du 4 mars 1938, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 18, p. 52.

²²⁵ Note « Bulletin Musées », année 1938, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 19, p. 53. Il convient toutefois de noter ici qu'on ne retrouve aucune mention de ce fait dans le numéro du *Bulletin des musées de France* consacré à « l'Ecole du Louvre en 1938 » (8, octobre 1938).

²²⁶ François Poncelet, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt* [En ligne], 2, 2008, p. 3.

²²⁷ Pascal Ory, *La belle illusion: Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 255.

ont été abondamment discutés dans le cadre de la théorisation, voire de ce que certains dénonceront comme la « dogmatisation²²⁸ », de la nouvelle discipline.

On peut ainsi considérer que le projet de « réorganisation complète²²⁹ » du Louvre orchestré par Henri Verne, sur lequel nous allons revenir ci-après, constitue la réponse du musée français aux nombreux débats sur le rôle du musée dans le paysage culturel – voire dans la société tout entière –, qui ont accompagné la création de l'Office national des musées (OIM) en 1926, et auxquels ont participé la plupart des établissements les plus prestigieux du monde occidental. Alors que depuis la fin du XIX^e siècle, les critiques s'étaient multipliées à l'encontre de l'institution muséale en tant que telle, jugée surannée, si ce n'est obsolète, critiques parfois émises par certains acteurs de la scène artistique eux-mêmes, la période de l'entre-deux-guerres est marquée par une intense réflexion sur les modalités de sa modernisation, dont le Louvre entend être l'un des principaux acteurs²³⁰. Au-delà d'un simple réaménagement des collections, qui constitue toutefois un élément déterminant du projet, le personnel du musée est donc amené à repenser l'ensemble de ses missions de conservation, d'étude et de mise en valeur du patrimoine, de même que ses ambitions pédagogiques.

Si l'on peut présumer que Charles Sterling, en tant que simple attaché non rétribué au département des Peintures, n'a pas joué un rôle actif dans l'élaboration de ce processus de modernisation, dont les grands principes ont été définis par les dirigeants du musée, il n'en compte pas moins, comme nous allons le voir, au nombre de ceux qui ont travaillé à sa mise en œuvre effective.

On peut ainsi commencer par rappeler que Sterling est embauché au Louvre l'année même où Henri Verne présente pour la première fois son projet au conseil des musées. Il s'agit à la fois d'un plan d'extension et de régulation des espaces du musée, qui prend non seulement en compte la nécessité de procéder à une réorganisation immédiate des salles, selon une répartition logique abolissant le chevauchement entre les divers départements, qui devront bénéficier chacun de leur propre espace, cohérent et unifié, mais qui prévoit et

²²⁸ Germain Bazin, *Le Temps des Musées*, Bruxelles, Desoer, 1967, p. 267.

²²⁹ H. Verne, « Le Plan d'extension et de regroupement méthodique des collections du Musée du Louvre », *Bulletin des musées de France*, 1, janvier 1934, p. 1-40, p. 5.

²³⁰ Voir à ce sujet les nombreuses contributions des membres du personnel du Louvre dans les pages de *Museion* entre 1927 et 1940, dont le dépouillement est accessible sur le site de l'INHA <http://www.purl.org/inha/agorha/003/131999>, consulté le 13 juillet 2013. Sur l'évolution des missions du conservateur dans l'entre-deux-guerres, voir aussi M. Passini, « Le métier de conservateur : la construction transnationale d'une nouvelle figure professionnelle dans l'entre-deux-guerres », *Revue germanique internationale*, 21, 15, p. 149-167.

assure également le développement à venir du musée²³¹. Pour ce faire, Verne propose de déplacer le département des Sculptures dans le pavillon de Flore, ce qui permettrait de répartir l'espace laissé vacant entre les autres départements, lesquels bénéficieraient en outre de la transformation d'espaces inoccupés ou mal employés précédemment à l'intérieur du palais. La conception du nouveau plan du musée reprend, dans une certaine mesure, les solutions mises en œuvre dans plusieurs musées étrangers rénovés peu avant le Louvre, comme le musée archéologique de Berlin, le musée du Cinquantenaire à Bruxelles et le British Museum à Londres²³², mais alors que la plupart des musées entendent désormais élaborer des plans de circulation pensés en fonction des collections et de la cohérence du parcours, qui signent la fin des musées « labyrinthes », il a fallu, dans le cas du Louvre dont le bâtiment n'a jamais été conçu pour abriter un musée, composer avec les contraintes liées à la forme des espaces existants.

En revanche, en ce qui concerne tous les aspects techniques de la présentation des œuvres, tels que l'éclairage, le chauffage, la ventilation et l'aération des salles²³³, les dispositifs envisagés dans le projet du Louvre font montre d'un réel souci d'innovation et du respect de la plus grande exigence scientifique. Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que la première phase de travaux est finalement lancée en 1932, soit l'année où Sterling est chargé pour la première fois de mener une enquête, ordonnée par le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts et le Conseil des musées nationaux, sur l'organisation des musées en Allemagne, en Espagne et au Portugal²³⁴, dont on peut légitimement penser qu'elle a déterminé, au moins en partie, les solutions adoptées pour la rénovation de l'institution parisienne, bien qu'il n'en subsiste aucun compte rendu écrit à notre connaissance.

Jacques Jaujard, alors secrétaire général des musées nationaux, est désigné par Henri Verne pour présenter le projet et l'état des travaux à la conférence de Madrid de 1934, dans une communication dont les notes ont été publiées dans *Mouséion* l'année suivante. S'il y convient bien qu'en raison des contraintes architecturales évoquées précédemment, le chantier du Louvre ne peut guère avoir valeur d'exemple en ce qui concerne les dimensions et les formes données à chacune des salles, qui correspondent à celles de l'ancien palais, il souligne qu'il a été possible de tirer parti de l'architecture existante pour

²³¹ H. Verne, « Projet de réorganisation du musée du Louvre », *Mouséion*, 10, 1930, p. 5-13, p. 8.

²³² *Ibid.*, p. 13.

²³³ Jacques Jaujard, « Les principes muséographiques de la réorganisation du Louvre », *Mouséion*, 31-32, III-IV, 1935, p. 7-30, p. 15-19.

²³⁴ Lettre de recommandation d'H. Verne, 20 octobre 1932, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 8, p. 31.

organiser les espaces de façon cohérente. Ainsi, il note qu'il a été choisi de respecter la perspective de la grande galerie en n'y ajoutant pas de galeries perpendiculaires, tandis que dans les salles de peintures françaises, la nouvelle organisation a été facilitée par le fait que la galerie principale ne présentait pas de caractère architectural particulier. Aucun sens de circulation obligatoire n'a été créé, mais les équipes du musée se sont attachées à définir une nouvelle répartition des salles de peinture, de manière à ce qu'elles se suivent selon l'ordre des écoles et de la chronologie. On a en outre systématiquement veillé à mettre les tableaux monumentaux dans les salles les plus vastes et les plus hautes, les tableaux de taille moyenne dans les galeries et les œuvres les plus petites dans des salles de moindres proportions ou dans des petits cabinets²³⁵.

Au-delà d'un simple remaniement de l'ordre originel des salles, des changements radicaux sont opérés dans la présentation des œuvres d'art, selon un principe qui avait déjà été appliqué en partie lors de l'ouverture des salles de peintures françaises du XIX^e orchestrée par Henri Verne et Jean Guiffrey en 1929²³⁶, mais qui est progressivement appliqué à l'ensemble des collections. Cela répond à une forte volonté de rationalisation dans la présentation des collections, dans la ligne des méthodes enseignées par Gaston Brière à l'Ecole du Louvre, dont l'idée principale est d'adapter l'espace du musée à ses missions éducatives qui doivent dorénavant se situer au cœur des préoccupations des conservateurs. Il s'agit pour Verne de composer avec plusieurs facteurs essentiels, en l'occurrence l'accroissement permanent des collections, le peu de temps dont dispose le visiteur lors de sa visite et le maintien des « belles présentations dont [les] conservateurs français ont le secret²³⁷ », pour faire du musée ce que Germain Bazin appellera plus tard une clinique, « clinique de chefs-d'œuvre, édifice fonctionnel, où tout est prévu pour assurer la meilleure conservation des objets et la plus grande commodité pour les utilisateurs²³⁸ ».

La première phase de redéploiement des collections débute donc en 1932 par le réaménagement des salles des Primitifs italiens²³⁹, selon une logique qui contribuera à faire du musée du Louvre, d'après François Poncelet, « un modèle de désencombrement des salles pour toute l'Europe de l'Ouest en termes de recherche générale de visibilité et de

²³⁵ J. Jaujard, « Les principes muséographiques de la réorganisation du Louvre », *op. cit.*, p. 8-9.

²³⁶ Voir à ce sujet R. Huyghe, « Musée du Louvre. Peintures et dessins : les nouvelles salles modernes », *Bulletin des musées de France*, 4, 1929, p. 65-68.

²³⁷ H. Verne, « Projet de réorganisation du musée du Louvre », *op. cit.*, p. 6.

²³⁸ G. Bazin, *Le Temps des musées*, *op. cit.*, p. 265.

²³⁹ J. Jaujard, « Les principes muséographiques... », *op. cit.*, p. 7.

rejet des ornements²⁴⁰ ». Les œuvres les plus remarquables sont ainsi placées dans la fameuse galerie des sept mètres, tandis que les tableaux un peu moins importants, qui intéresseront principalement les spécialistes et les étudiants, sont mis dans des salles parallèles, les tableaux d'un moindre intérêt artistique étant rangés dans des réserves nouvellement créées, organisées selon un système de classement précis et qui pourront être ouvertes « pour qui le demandera dans l'intention de chercher à loisir et d'apprendre mieux²⁴¹ ».

Ce nouveau système de répartition tripartite des collections permet, outre la création de plusieurs parcours de visite distincts selon le public visé, de mettre en place des modes de présentation des œuvres extrêmement novateurs. A l'intérieur de ces différents espaces, grâce au désencombrement, les peintures sont désormais placées sur un seul rang et de manière beaucoup plus aérée, et des centres de symétrie sont imaginés au sein des différents panneaux afin de rompre la continuité et d'éviter la monotonie. Quand les surfaces murales sont trop longues, des sections plus petites sont créées à l'aide de bustes sur socles ou de colonnes empruntés à d'autres départements. De même, une attention nouvelle est apportée à l'harmonie des couleurs des tableaux et au balancement de leurs dimensions, pour que le spectateur ait une impression esthétique qui l'attire avant même d'avoir entrepris l'examen du panneau devant lequel il arrive²⁴².

L'importance du chantier mis en œuvre explique la lenteur des travaux, comme le montre un article rédigé par Henri Verne pour le *Bulletin des musées de France* de janvier 1934, dans lequel il fait état de l'avancement du projet et de ce qu'il reste encore à accomplir.

La première campagne de rénovation, qui s'est déroulée entre mars 1932 et décembre 1933, a permis de remanier 45 salles, dont 40 devaient être ouvertes au public au début de l'année 1934, au moment où va débiter la deuxième phase de travaux qui devrait notamment permettre, selon les estimations de Verne, de transformer plus de la moitié du département des Peintures sous deux ans, ce qui laissera alors au département des Objets d'art l'espace nécessaire pour procéder à son reclassement²⁴³. A ce moment-là pourtant, le deuxième étage de la cour carrée est encore interrompu par les toitures de l'aile sud, une partie des bureaux des conservateurs et la hauteur des salles David et La Caze, les

²⁴⁰ F. Poncelet, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *op. cit.*, p. 5.

²⁴¹ H. Verne, « Projet de réorganisation du musée du Louvre », *op. cit.*, p. 6.

²⁴² J. Jaujard, « Les principes muséographiques... », *op. cit.*, 1935, p. 22.

²⁴³ H. Verne, « Le Plan d'extension et de regroupement méthodique des collections du Musée du Louvre », *op. cit.*, p. 10.

sculptures n'ont pas encore pu intégrer le pavillon de Flore, le musée de la Marine n'a pas encore déménagé et le ministère des Finances n'a pas encore libéré les espaces promis au musée²⁴⁴. Le département des Peintures lui-même n'a pas encore fait l'objet de modifications très importantes, hormis les salles de peintures italiennes, mais uniquement d'aménagements « préparatoires mais essentiels²⁴⁵ ». On s'est notamment contenté d'installer provisoirement une suite des maîtres du XIX^e siècle dans sept salles du deuxième étage de l'aile est de la cour carrée, où sont notamment présentées une sélection d'œuvres, de Chassériau aux Impressionnistes, ainsi que la collection Moreau-Nélaton, récemment léguée par son propriétaire.

La deuxième phase de travaux, beaucoup plus ambitieuse que la première, prévoit donc le transfert au deuxième étage de la cour carrée des collections Thomy-Thierry, Chauchard et Devillez, ainsi que le remplacement, au premier étage, de la collection Thomy-Thierry par la collection Schlichtling, ce qui permettra d'entreprendre le reclassement complet des chefs d'œuvres italiens, espagnols, flamands et hollandais de la grande galerie, qui doit être réaménagée et mieux éclairée²⁴⁶.

Il semble toutefois que la mise en œuvre du projet connaisse rapidement un certain retard, puisqu'en 1935, les réflexions sont encore en cours quant aux couleurs à adopter pour les cimaises du nouveau département des Peintures, où l'on choisit d'abandonner le traditionnel rouge pompéien pour des tons plus neutres, beiges, pierre, en accord avec les œuvres et l'environnement des salles (sol, présence d'éclairage direct ou indirect...)²⁴⁷, afin que partout soit privilégiée, selon les mots de Jacques Jaujard, « la présentation artistique des ensembles d'œuvres d'art²⁴⁸ ».

Finalement, c'est à René Huyghe qu'incombera la tâche d'orchestrer le réaménagement effectif du département des Peintures lorsqu'il en prendra la tête en 1937²⁴⁹, soit un an après qu'une seconde enquête sur l'organisation muséographique en Europe aura été commanditée par la Direction des musées nationaux, dans le cadre de laquelle Charles Sterling sera chargé d'étudier l'organisation, les procédés d'accrochage, la

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁴⁷ J. Jaujard, « Les principes muséographiques... », *op. cit.*, p. 22-23.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁴⁹ R. Huyghe, *Une Vie pour l'art*, *op. cit.*, p. 68.

muséographie ainsi que les conditions de stockage et de catalogage des musées hollandais, espagnols, allemands, autrichiens et italiens²⁵⁰.

Ainsi, même s'il n'y a probablement contribué que marginalement, Sterling a bien, au moins par sa participation à ces deux enquêtes muséographiques, été l'un des nombreux acteurs de la mise en place de ce vaste plan de modernisation du musée du Louvre, auquel il va d'ailleurs être associé plus étroitement dans d'autres domaines.

Les techniques scientifiques au service des œuvres d'art : la création d'un Laboratoire d'étude et de restauration des collections nationales

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, la conception d'une nouvelle politique de présentation des œuvres du musée procède de l'intérêt accru des conservateurs pour l'étude et la conservation de leurs collections. Pour cette raison, et à la suite d'une conférence sur « L'étude scientifique des œuvres d'art » qui s'est tenue à Rome en 1930 sous l'égide de l'OIM, le musée du Louvre a rapidement intégré à son plan de modernisation la création d'un laboratoire destiné à mettre les techniques scientifiques utilisées en médecine au service des œuvres d'art, dont Charles Sterling est chargé, dès 1931, d'assurer le lien avec le département des Peintures. Si, dans la ligne de ce qui avait déjà été fait dans certains musées allemands, notamment au Staatliches Museum de Berlin, un tel laboratoire existait déjà au Louvre depuis 1923 sous la forme d'une antenne bénévole, le 14 mai 1930 est créée une commission chargée d'étudier l'organisation du Laboratoire, dont les travaux mèneront deux ans plus tard à sa mise en place effective.

Celle-ci a été favorisée par une initiative privée émanant du Docteur Fernando Perez, ancien ambassadeur de la République d'Argentine à Rome, qui avait souhaité créer un tel laboratoire à Paris, d'où sa mère était originaire, et qui, grâce à certains appuis officiels qui permirent d'obtenir des locaux au Louvre et aux subsides importants versés par un autre citoyen argentin, Carlos Mañini,²⁵¹ put faire bénéficier l'établissement de l'un des tous premiers laboratoire d'études, un outil dont chaque grand musée européen ne tardera pas à se doter²⁵².

La direction du laboratoire, confiée dans un premier temps à Perez lui-même (1931-1935), puis à Jacques Dupont (1935-1937) et à Jean Vergnet-Ruiz (1937- ?), dépend

²⁵⁰ *Curriculum Vitae* de Charles Sterling, Archives nationales, Fonds Hauteceur, F21 8088, cf. Annexes, document 14-4, p. 44.

²⁵¹ Magdeleine Hours, *Une Vie au Louvre*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 34-35.

²⁵² G. Bazin, *Le Temps des musées*, op. cit., p. 267.

toutefois du Conservateur en Chef du département des Peintures qui peut, d'après les statuts de celui-ci, se faire représenter par un délégué pris parmi le personnel du musée, lequel est désigné en la personne de Charles Sterling par un arrêté du 12 décembre 1932 fixant composition du comité consultatif du Laboratoire²⁵³.

Avec l'aide d'un conseil technique composé d'un physicien, d'un chimiste, de plusieurs techniciens et d'un aide de laboratoire²⁵⁴, ce comité a pour mission d'établir des dossiers techniques sur chaque œuvre du département, à partir desquels « les spécialistes pourront établir des comparaisons, déterminer des similitudes, proposer des catégories de classement, cataloguer des œuvres de maîtres ou d'écoles, peut-être découvrir quelques causes et dégager quelques lois²⁵⁵ ». Très rapidement, le laboratoire se distingue d'ailleurs sur le plan international, tant par la modernité de son installation que par la qualité des recherches effectuées, si bien que lors de son évacuation au mois de septembre 1939, il est considéré, d'après Magdeleine Hours qui en prendra la direction après-guerre, comme « l'un des plus remarquables qui fût au monde²⁵⁶ ».

Toutefois, si Sterling a été directement impliqué dans la mise en place, puis dans le fonctionnement matériel du laboratoire, cette tâche n'a pas non plus constitué, loin s'en faut, sa principale activité pour le compte du musée du Louvre dans les années 1930.

Dépoussiérer les musées de province : la délicate mise en place de nouveaux réseaux professionnels

Il convient d'ailleurs de rappeler, à cet égard, que l'une des premières charges rémunérées à lui avoir été confiée, bien qu'elle corresponde, selon ses propres mots, à un poste « pratiquement fictif », est celle de secrétaire de l'Association générale des amis des musées de France, fondée sous l'impulsion d'Henri Verne pour fédérer les sociétés locales d'amis des musées et soutenir la restauration d'œuvres d'art ou de salles d'exposition²⁵⁷. A en croire son *curriculum vitae*, Sterling aurait donc effectué plusieurs voyages dans les

²⁵³ Arrêté fixant la composition du Comité consultatif du laboratoire pour l'étude scientifique des peintures et œuvres d'art des Collections Nationales, 12 décembre 1932, Archives nationales 20144790/210, Archives des musées nationaux, Département des peintures du musée du Louvre, Laboratoire.

²⁵⁴ Arrêté ministériel du 12 décembre 1932, cité dans Hours, « Notice sur le Laboratoire du Musée du Louvre (Institut Carlos Mainini) », *L'œuvre d'art et les méthodes scientifiques*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de l'Orangerie, mars-avril 1949), Paris, Editions des musées nationaux, 1949, p. 10.

²⁵⁵ Joseph Billiet, « Le laboratoire du musée du Louvre », *Mouseion*, 17-18, 1932, p. 123-127, p. 124.

²⁵⁶ M. Hours, « Notice sur le Laboratoire... », *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁷ Loïc Vadelorge, « L'entre-deux guerres : une professionnalisation incertaine », dans Ph. Poirrier (éd.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e - XX^e siècles*, Paris, La documentation française, 2002, p. 253-283, p. 257.

musées de province à ce titre, avec pour mission d'en signaler, dans des rapports et des articles, les besoins les plus pressants²⁵⁸.

Il n'y a rien d'étonnant à cela dans la mesure où, comme le note Frédéric Poulard dans l'ouvrage issu de sa thèse de doctorat sur les *Conservateurs de musées et politiques culturelles : l'impulsion territoriale*, les années 1930 sont marquées par un début de structuration des rapports entre l'Etat et les collectivités locales, qui se traduit, sur le plan culturel, par un accroissement de l'intérêt parisien pour les grands musées de province²⁵⁹.

On peut ainsi considérer que, dans le cadre d'une entreprise de modernisation qui devait, à terme, s'étendre du musée du Louvre à l'ensemble des établissements publics français, la Direction des musées nationaux a rapidement fait le choix de favoriser les échanges entre des institutions isolées dont on souhaitait accélérer la professionnalisation et un musée pionnier dont les ambitions scientifiques pouvaient constituer un exemple à l'échelle internationale.

Dès 1928, « l'inspection des musées départementaux et municipaux où existent des œuvres placées en dépôt par l'Etat²⁶⁰ » est d'ailleurs confiée au personnel des musées nationaux, qui procède à quatre campagnes d'inspection ayant « fait apparaître combien il est nécessaire d'organiser plus étroitement ces musées²⁶¹ ». Dès 1930, certaines voix s'élèvent pour demander un engagement plus fort de l'Etat, ainsi que le rapporte Fernand Guey, l'un des principaux acteurs de cette mutation institutionnelle²⁶² :

« Mais ce qu'il faudrait aux musées de province, c'est une commission spéciale permanente qui les représente auprès de l'administration centrale, qui les conseille et qui les guide [...]. Cette commission des musées de province, que tant de nos confrères appellent de leurs vœux, étudierait avec le plus grand soin le sens dans lequel le développement de la collection pourrait se réaliser, quelles ressources lui seraient nécessaires et quels moyens devraient être mis en œuvre pour y parvenir. [...] Enfin, la commission des musées provinciaux, après avoir entendu les intéressés, ne manquerait pas d'établir une classification des galeries municipales, elle en élaborerait les statuts, pourrait formuler également des propositions relatives aux traitements et aux avancements et, en ouvrant ainsi des perspectives nouvelles, améliorer hautement le recrutement du personnel conservateur. Les musées provinciaux

²⁵⁸ *Curriculum Vitae* de Charles Sterling, Archives nationales, Fonds Hauteceur, F21 8088, cf. Annexes, document 14-4, p. 44.

²⁵⁹ Frédéric Poulard, *Conservateurs de musées et politiques culturelles : l'impulsion territoriale*, Paris, la Documentation française, 2010, p. 21.

²⁶⁰ Décret du 27 décembre 1928.

²⁶¹ Lettre d'H. Verne à Anatole de Monzie, 27 juin 1933, Archives nationales 20150044/198, cf. Annexes, document 20-1, p. 54.

²⁶² Voir à ce sujet L. Vadelorge, « Jalons pour une histoire des musées de province au XX^e siècle : le rôle de Fernand Guey », *Les Musées de province dans leur environnement*, actes d'une journée d'étude (Université de Rouen, 4 décembre 1993), Sociabilité, culture et patrimoine, Cahiers du GHRIS, 4, 1996, p. 45-61.

français pourraient alors remplir dignement leur rôle éducatif dans toute son ampleur ; ils feraient surtout, par leur contact répété avec la jeunesse, pénétrer dans les masses, avec l'amour de la beauté, le goût et le respect des œuvres d'art²⁶³. »

Pour ce faire, René Huyghe est chargé par Jean Mistler, alors sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, de rédiger en décembre 1932 un décret portant création d'une « Commission des musées départementaux et municipaux²⁶⁴ », qui aura la charge de préparer un projet d'organisation administrative, financière et scientifique des musées de province²⁶⁵. Composée de cinq conservateurs membres de l'Association générale des conservateurs des collections publiques de France, dont Paul Vitry constituera l'une des figures de proue, ainsi que d'un secrétaire, Joseph Billiet, et d'un rapporteur, Jacques Jaujard²⁶⁶, la commission affiche une ambition claire : « Il s'agit de « "nationaliser" les musées de province en les mettant à l'abri des fluctuations politiques ainsi [que de] les classer, les centraliser, les contrôler et les hiérarchiser pour favoriser la mobilité et l'avancement des conservateurs entre les différents musées²⁶⁷ », afin que « la légende du *Musée de province* poussiéreux et chaotique, qui est encore, hélas ! une réalité en trop d'endroits, ne [soit] plus un jour, espérons-le, qu'une légende²⁶⁸ ».

A cet égard, la création du *Bulletin des musées de France* en 1929 constitue un élément déterminant d'un plan de communication entre les différents membres d'un réseau muséal élargi, puisque l'une de ses principales missions était précisément de relayer, à l'échelle nationale, les initiatives émanant aussi bien des musées nationaux proprement dits, qui en supportent tous les frais, que des autres musées parisiens, « ainsi que tout ce qui intéressera le développement des Musées départementaux, municipaux, ou même

²⁶³ Fernand Guey, « Origine et destinée des musées de province », *Musées, Les cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, 13, 1930, p. 320-332, p. 331-332.

²⁶⁴ Journal officiel du 14 décembre 1932.

²⁶⁵ Lettre d'H. Verne à Anatole de Monzie, 27 juin 1933, Archives nationales 20150044/198, cf. Annexes, document 20-1, p. 54.

²⁶⁶ Max Terrier, « Hommage à Jean Robiquet », *Musées et collections publiques*, 25, octobre-décembre 1960, p. 202-204, p. 204.

²⁶⁷ Odile Join-Lambert, « L'ouverture aux publics des musées (1959-1981) : missions et statut des conservateurs en question », *Le Mouvement social*, 2006, 3, 16, p. 53-73, p. 63. Voir à ce sujet Paul Vitry, « Musées de province : nationalisation ou classement ? », *Musées, Les cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, 13, 1930, p. 333-342 et « Les Musées de province en France. Origines et ressources », *Actes du XIII^e congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm, 1933, p. 258-266. Il convient également de préciser ici qu'à partir de 1934 « les changements de gouvernement et les incertitudes d'une période politiquement troublée firent mettre en sommeil la Commission créée par Jean Mistler » (Max Terrier, « Hommage à Jean Robiquet », *Musées et collections publiques*, 25, octobre-décembre 1960, p. 202-204, p. 204).

²⁶⁸ P. Vitry, « Les Musées de province en France. Origines et ressources », *Actes du XIII^e congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm, 1933, p. 258-266, p. 258.

privés²⁶⁹ ». La revue soutient d'ailleurs activement la fondation de l'Association qui emploie Sterling et semble en constituer un relais privilégié.

S'il n'existe plus aucune trace, à notre connaissance, d'éventuels « rapports » rédigés par Charles Sterling sur les besoins matériels des musées visités – rapports dont l'existence même mérite d'être remise en question dans la mesure où une telle tâche incombait déjà officiellement à l'Inspection, puis à la Commission des musées de province – les pages du *Bulletin des musées de France* attestent plusieurs voyages du jeune attaché de conservation aux musées de Nantes et d'Orléans, à l'occasion desquels il a attribué ou réattribué plusieurs œuvres flamandes et hollandaises des collections publiques françaises.

En 1930, il reconnaît ainsi en une « devineresse » du musée de Nantes (**fig. 2**), donnée par le catalogue à un anonyme néerlandais du XVI^e siècle, la réplique d'une composition perdue de Lucas de Leyde (**fig. 3**) – laquelle sera léguée au musée du Louvre en 1949²⁷⁰ –, en se fondant sur la concordance des modèles, les nombreuses analogies entre leurs costumes, les similitudes de composition, le dessin et le modelé des visages, des mains, des plis des vêtements et aussi la gamme chromatique. Tous ces éléments ne suffisent toutefois pas à faire disparaître, selon lui, « le pinceau alourdissant du copiste²⁷¹ », et empêchent d'y voir une œuvre autographe.

Deux ans plus tard, ce sont les collections orléanaises qui lui fournissent l'occasion de rédiger deux nouveaux articles pour le *Bulletin*, qui paraissent respectivement dans la livraison du mois d'avril et du mois de juin.

Dans le premier, il identifie un *Portrait de jeune paysanne* de Salomon de Bray (**fig. 4**), pourtant attribué à Jordaens dans les salles du musée, mais qui lui paraît plus « foncièrement nordique », en raison de « la franchise sèche et fière avec laquelle est vue cette Néerlandaise, en dépit de sa mise conventionnelle à la mode des paysannes d'Italie », qui constitue, dans la première moitié du XVII^e siècle, l'apanage des Hollandais et non pas des Flamands. C'est ensuite le choix du modèle, ainsi que le style et la facture du tableau, qui permettent à Sterling de ranger celui-ci parmi la production de Salomon de Bray,

²⁶⁹ « Notre programme », *Bulletin des musées de France*, 1, janvier 1929, p. 1.

²⁷⁰ Legs de Mme Lebaudy sous réserve d'usufruit, 1949 ; finalement entré par simples legs de 1952 et 1955, au décès de Mme Lebaudy, 1962, J. Foucart, *Catalogue des peintures flamandes et hollandaise du musée du Louvre*, Paris, Gallimard-musée du Louvre, 2009, p. 38.

²⁷¹ C. Sterling, « Réplique d'une composition perdue de Lucas de Leyde (au Musée de Nantes) », *Bulletin des Musées de France*, mai 1930, p. 109-112.

reconnaissable à sa touche plus mince et à la matière plus sèche que celle des autres caravagesques de Haarlem et d'Utrecht²⁷².

Le deuxième article lui offre la possibilité de rendre « avec une très grande vraisemblance²⁷³ » une œuvre du musée Fourché, disparue en 1945 et alors référencée sous le nom de Pierre II Brueghel, au catalogue de Kerstiaen de Keuninck, grâce à une comparaison avec les autres œuvres certaines de l'artiste, les *Calamités humaines* du musée de Gand (**fig. 5**) et *L'Incendie de Troie* du musée archéologique de Courtrai (**fig. 6**), qui témoignent du même coloris chaud et brillant, d'une composition analogue, d'« un faire identique, fluide, fin, transparent [et d'] une touche particulièrement petite, grasse, écumeuse », et qui lui permettent en outre de dater le tableau d'Orléans des dernières années du XVI^e siècle, en raison de sa composition plus compliquée et de sa perspective plus archaïque²⁷⁴.

A travers ces différentes études de cas, Sterling s'affirme donc comme l'un des premiers artisans de la redécouverte des collections des musées de province par l'Etat²⁷⁵, avant même que ne soit créé en 1936, au sein de la direction des musées nationaux, un service des « Musées de province », sur le modèle du service d'étude et de documentation du Louvre, qui sera officiellement chargé d'actualiser les connaissances sur les collections des musées et d'entamer une politique de sensibilisation aux nouvelles techniques de conservation, et qui sera confié à Robert Rey, premier inspecteur général des beaux-arts et des musées, auquel un emploi auxiliaire est adjoind en 1939²⁷⁶.

L'étude des collections du Louvre et l'affirmation d'un « œil »

Ainsi que nous l'avons déjà signalé, les recherches sur les collections entreprises par Sterling ne se sont pas limitées aux musées de province et l'expertise de son « œil » a rapidement été mise au service non seulement de collectionneurs privés en lien avec le Louvre, tels que D. David-Weill, Albert Henraux, le Prince Albert Poniatowski, Joseph Magnin, Carlos de Beisteigui, pour lesquels il a effectué divers travaux de conseil²⁷⁷, mais

²⁷² *Id.*, « Un tableau de Salomon de Bray (au Musée d'Orléans) », *Bulletin des Musées de France*, avril 1932, p. 62-64.

²⁷³ *Id.*, « Un tableau retrouvé de Kerstiaen de Keuninck (au Musée Fourché à Orléans) », *Bulletin des Musées de France*, juin 1932, p. 101-103, p. 102.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 103.

²⁷⁵ Entreprise qui aboutira notamment à l'organisation de l'exposition des *Chefs d'œuvre des musées de province* en 1931. Voir à ce sujet F. Poulard, *Conservateurs de musées...*, *op. cit.*, p. 23.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁷⁷ Cette mention, qui ne figure pas dans la version française de son *curriculum Vitae*, a été ajoutée dans la version anglaise du même document conservée au Metropolitan Museum de New York, dans laquelle il

aussi du département des Peintures lui-même, dont il a étudié et signalé plusieurs acquisitions, toujours dans le *Bulletin des musées de France*.

Si, dans un premier temps, son domaine de prédilection reste celui de la peinture flamande et hollandaise des XVI^e et XVII^e siècles, ainsi qu'en témoigne son article sur le *Portrait de Vieillard* de Carel Fabritius (**fig. 7**) paru en avril 1934²⁷⁸, il ne tarde pas, à la suite de l'exposition des *Peintres de la Réalité* sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, à étendre ses compétences à la peinture française de la même époque.

Ainsi, en 1936, il publie notamment un article assez étonnant par sa valeur didactique, dans lequel il « désattribue » le portrait du roi Henri III (**fig. 8**), acheté lors d'une vente du 28 février 1935 à Londres et traditionnellement donné à François Quesnel, et rédige une brève notice pour signaler l'acquisition par le département des peintures des *Soldats au repos dans une auberge* de Jean Michelin (**fig. 9**), une œuvre précédemment publiée par Jamot.

La diffusion des travaux de Sterling sur les collections du Louvre ne se limite toutefois pas au seul *Bulletin des musées de France*, et l'on peut d'ailleurs noter que l'une de ses toutes premières publications scientifiques, rédigée alors qu'il se trouvait toujours au Cabinet des dessins, paraît dans la revue fondée en 1926 par K.T. Parker et A.E. Popham du département des Arts graphiques du British Museum, *Old Master Drawings: A Quarterly Magazine for Students and Collectors*²⁷⁹. Il y identifie Lodewyck Toeput comme l'un des peintres, aux côtés de Véronèse, des fresques de la Villa Barbaro à Maser, près de Castelfranco, grâce à des rapprochements stylistiques avec un dessin (**fig. 10**) classé parmi les anonymes flamands de la fin du XVI^e siècle, mais qui comporte une inscription au dos, « Lodovico Pozzo allievo di Titiano », information confirmée par une gravure de Raphael Sadeler qui identifie clairement le modèle à une œuvre de l'artiste flamand.

Trois ans plus tard, il publie d'ailleurs un tableau du même artiste, *Paysage (composé)* (**fig. 11**), qui appartient au collectionneur versaillais Henri Gonse, dans *L'Amour de l'art*²⁸⁰, une autre revue avec laquelle il va mener une étroite collaboration. Rien d'étonnant à cela, dans la mesure où la revue, créée en 1920 par Louis Vauxcelles, est

explique avoir « also advised private collectors connected with the Louvre such as Mr. D. David-Weill, former President of the Conseil des Musées Nationaux, Albert S. Henraux, the actual president of the Conseil, Prince Albert Poniatowski, Joseph Magnin who founded in 1938 a museum in Dijon, Carlos de Beistegui etc. », The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252.

²⁷⁸ C. Sterling, « Un tableau de Carel Fabritius (au Louvre) », *Bulletin des Musées de France*, avril 1934, p. 74-75.

²⁷⁹ C. Sterling, « A drawing by Lodewyck Toeput called Lodovico Pozzoserrato and the frescoes of the Villa Maser », *Old Master Drawings*, VI, 23, décembre 1931, p. 44-48.

²⁸⁰ C. Sterling, « Un tableau inédit de Lodovico Pozzoserrato », *L'Amour de l'Art*, avril 1933, p. 1-4.

étroitement liée aux musées nationaux depuis que René Huyghe en est devenu le directeur et qu'il a fait de Germain Bazin son rédacteur en chef en 1931²⁸¹.

Parmi les nombreuses contributions de Sterling à la revue – il y présente régulièrement ses travaux en lien avec les expositions qu'il organise et participe à la rédaction des notices biographiques et bibliographiques du chapitre 3 de « l'histoire de l'art contemporain » paru en 1933 –, il en est une qui retient particulièrement l'attention, non pas tant pour les conclusions qui y sont exposées par l'auteur, même si elles semblent parfaitement valides, que pour sa forte valeur méthodologique – et même, oserions-nous écrire, épistémologique. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un seul article de Sterling, mais d'une suite de deux textes, dont l'un est rédigé par notre auteur et l'autre par Ludwig Burchard, qui reviennent respectivement sur « la découverte et l'histoire d'une œuvre inconnue de Rubens », en l'occurrence l'*Hercule et Omphale* du musée du Louvre (**fig. 12**). Il nous a été impossible de déterminer si l'initiative en revient aux auteurs eux-mêmes ou à la rédaction de la revue, mais celle-ci affiche en introduction sa volonté de montrer ainsi au lecteur en quoi « la découverte et l'identification d'une œuvre sont souvent le fait d'une collaboration entre plusieurs érudits dont les travaux s'épaulent, se recoupent, se complètent les uns les autres²⁸² », en retraçant, par l'analyse de ce cas d'étude, « la genèse d'une telle découverte, depuis l'occasion qui a provoqué la curiosité d'un historien jusqu'à l'identification complète et la reconstitution du pedigree du tableau²⁸³ ».

De fait, par son ambition, ce texte nous offre une occasion unique de reconstituer les différentes étapes du cheminement intellectuel de Sterling au cours du processus d'attribution de l'œuvre, depuis l'intime conviction initiale jusqu'à l'établissement d'une démonstration scientifique construite *a posteriori*. Sterling avait vu l'œuvre qui nous intéresse ici pour la première fois cinq ans auparavant, lors du déménagement de l'un des anciens magasins du Louvre et, malgré son mauvais état de conservation générale et les nombreuses retouches dont elle semble avoir fait l'objet, « à la lumière de récents souvenirs d'un tableau de la jeunesse de Rubens, *Héro et Léandre* (**fig. 13**), vu à Dresde, une conviction naquit pour [lui] : c'était une des rares œuvres de l'époque italienne de

²⁸¹ Voir à ce sujet R. Huyghe, *Une Vie pour l'art*, op. cit., p. 72-78 et Catherine Fraixe, « L'Amour de l'art. Une revue "ni droite ni gauche" au début des années trente », *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rossella Froissart Pezone et Yves Chevretil Desbiolles (dir.), Rennes, Presses universitaires, 2011, p. 255-280.

²⁸² C. Sterling, « La découverte et l'histoire d'une œuvre inconnue de Rubens (*Hercule et Omphale* du Louvre) », *L'Amour de l'Art*, 1937, p. 285-292, p. 285.

²⁸³ *Ibid.*

Rubens²⁸⁴ ». Il montre alors la toile à plusieurs spécialistes de l'œuvre du peintre flamand, dont Burchard lui-même, Gustav Gluck et Roberto Longhi, qui « n'ont fait que consolider cette idée », idée également confirmée par certains nettoyages partiels effectués sur le tableau. Vient ensuite la nécessaire étape de la tentative de justification de cette intuition première, qui peut s'opérer soit par la découverte de nouveaux éléments documentaires, soit sur la foi de critères stylistiques. Dans ce cas précis, les recherches menées par Sterling dans les inventaires du musée n'ont rien apporté d'essentiel, car il s'agit d'un tableau qui appartient vraisemblablement à un fond assez ancien et qui a toujours été classé comme « école de Rubens », une attribution « embarrassée » selon les mots de l'auteur, « qui soulign[e] à la fois le rapport avec le maître et ce caractère insolite qu'autrefois on n'arrivait pas à s'expliquer car on ignorait les œuvres de l'époque italienne²⁸⁵ ». Dans ces conditions, Sterling est donc contraint de ne se fonder que sur des appréciations d'ordre stylistique pour argumenter sa démonstration, ce qu'il parvient à faire sans difficulté dans la mesure où plusieurs des personnages de l'*Hercule et Omphale* se retrouvent dans de nombreuses autres toiles de l'artiste et que sa composition générale est très proche de deux œuvres de la période italienne de Rubens, *La Trilogie avec Sainte-Hélène* (**fig. 14, 15 et 16**), conservée à Grasse, et la *Trilogie* de Mantoue (**fig. 17**), dont les musées d'Anvers et de Nancy conservent, le premier, le *Baptême du Christ* (**fig. 18**), le second, la *Transfiguration* (**fig. 19**).

Néanmoins, pour que la démonstration soit complète, il lui faut aussi déterminer la date de conception de l'œuvre du Louvre. Dans ce cas également, Sterling procède par analogies avec les deux *Trilogies*. Partant du fait qu'elle est très proche du *Couronnement d'épines* de Grasse, daté de 1602, avec lequel elle a en commun des procédés de composition identiques, un « arrangement assez gauche de personnages qui sont conçus isolément et juxtaposés sans lien intime », un éclairage « d'une violence semblable », mais qu'elle présente aussi une parenté assez prononcée avec le *Baptême du Christ* d'Anvers, surtout dans le groupement syncopé des personnages et le sentiment encore maniériste de la forme, il en déduit qu'elle se place, dans la carrière de Rubens, entre ces deux œuvres et qu'elle est en tout cas antérieure à la *Transfiguration* de Nancy, datée de 1606, qui marque un assouplissement certain dans le dessin. Il tente alors de confirmer cette datation par des documents et trouve notamment une mention, chez Bellori, d'un *Hercule et Iole* – sujet fréquemment confondu avec celui d'*Hercule et Omphale* – peint à Gênes. Or, la date

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

exacte des séjours génois n'a jamais été fermement établie, même si la critique s'accorde généralement à les situer en 1606, alors que l'artiste habitait à Rome, ce qui semble en tout état de cause s'opposer à l'idée première de Sterling d'une exécution de l'œuvre entre 1602 et 1605. Il ne va pas pour autant l'abandonner totalement, et avance deux explications possibles. La première, qui viendrait confirmer son hypothèse initiale, consiste à dire que Rubens « a très bien pu y aller auparavant, par exemple en rentrant d'Espagne ou, un peu plus tard, de Mantoue, lorsque, pendant près de deux ans, en 1604 et 1605, nous manquons de renseignements sur ses occupations dans la ville des Gonzague²⁸⁶ ». La seconde, quant à elle, est beaucoup plus intéressante d'un point de vue épistémologique, car elle illustre la manière dont Sterling tente de concilier son interprétation stylistique de l'œuvre et une datation relativement tardive suggérée par Bellori, en s'appuyant sur un raisonnement aux accents nettement focilloniens, qui mérite d'être cité. Il y explique ainsi qu'une datation aux alentours de 1606 reste plausible, même si l'*Hercule et Omphale* paraît plus archaïque que la *Transfiguration*, car :

« Rubens est à une période où il est puissamment sollicité par des courants artistiques contradictoires : la doctrine florentine et romaine, linéaire et sculpturale ; la doctrine vénitienne et bolonaise, visant une couleur riche et une lumière lyrique. [...] Est-il difficile d'imaginer qu'à une pareille époque de recherches éclectiques, qui rendent inégaux deux pendants, Rubens ait fait un pas en arrière, qu'il ait créé une composition relativement gênée, en apparence plus ancienne que d'autres œuvres ?

La logique rigoureuse ne préside pas toujours à l'évolution d'une personnalité d'artiste, surtout lorsque des inclinations plastiques passionnées s'y enchevêtrent avec une préoccupation toute cérébrale de ne rien laisser d'inutilisé dans l'art contemporain²⁸⁷. »

Si la question ne semble pas avoir été tranchée depuis – l'œuvre est toujours cataloguée au Louvre « entre 1602 et 1605 » –, la réponse de Burchard à l'article de Sterling, qui paraît à sa suite dans le même numéro de *L'Amour de l'art*, est particulièrement révélatrice des problèmes de lecture que pouvait occasionner une telle argumentation. Dans son texte, le chercheur allemand se propose de revenir sur les pérégrinations du tableau entre Gênes et Paris, qu'il est parvenu à reconstituer, en même temps qu'il entend en préciser la date d'exécution. Selon lui, d'après les critères stylistiques déjà évoqués par Sterling, l'œuvre du Louvre forme un groupe cohérent avec la

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 291.

²⁸⁷ *Ibid.*

Trilogie de Grasse, dont la *Trilogie* de Mantoue constitue une réminiscence, ce qui tend à prouver qu'*Hercule et Omphale* a nécessairement été peint par Rubens avant son voyage en Espagne, soit en 1602-1603²⁸⁸. S'il élude totalement la question de la temporalité variable dans l'élaboration du style de l'artiste telle qu'elle a été suggérée par Sterling, il paraît en outre se méprendre sur les fondements même des hésitations de son jeune confrère quant à la datation de l'œuvre, puisqu'il justifie son propre raisonnement par des critères historiques qui, nous l'avons vu, ne figuraient qu'au second plan dans la démonstration de Sterling. En effet, il impute les doutes de Sterling au fait qu'il semble peu vraisemblable que le premier propriétaire connu de l'œuvre, Giovanni Vincenzo Imperiale, en ait passé la commande en 1602, alors qu'il n'était âgé que de vingt ans, et il y répond en affirmant qu'il est parfaitement plausible que celui-ci l'ait acquise ultérieurement²⁸⁹. Ce faisant, il montre en quoi son orientation méthodologique répondait à des enjeux théoriques radicalement différents de ceux qui allaient bientôt constituer un élément déterminant de l'appareil intellectuel de notre historien de l'art.

Hormis sa participation, finalement relativement marginale, aux différents aspects du programme de modernisation du musée durant sa première décennie au Louvre, c'est surtout par son œil, en sa qualité de jeune spécialiste de la peinture flamande et hollandaise, puis française, des XVI^e et XVII^e siècles, que Sterling a le plus contribué à la vie de l'institution, ce que vient confirmer un autre pan de son activité au cours des années trente, celui qui reste à ce jour le plus connu, à savoir sa contribution aux expositions temporaires organisées par les musées nationaux.

2.2. Un « catalographe » privilégié des expositions du Louvre

Parmi la multitude des tâches qui lui sont confiées, il en est une dans laquelle le jeune attaché de conservation parvient rapidement à se distinguer : l'organisation d'expositions temporaires, avec la rédaction des catalogues qui les accompagnent²⁹⁰. Ceux-ci connaissent en effet une évolution sans précédent durant ces quelques années, en partie grâce au propre

²⁸⁸ Ludwig Burchard, « L'histoire de l'œuvre », *L'Amour de l'art*, novembre 1937, p. 293-295, p. 293.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 294.

²⁹⁰ Les réflexions qui suivent ont été présentées pour la première fois dans une communication intitulée « Le catalogue d'exposition, un outil scientifique ? La mise en place de nouvelles pratiques au musée de l'Orangerie dans les années 1930 », à la journée d'études *L'Histoire de l'art mise en scène. Les musées français et la pratique de l'exposition temporaire (1900-1950)*, Paris, Ecole du Louvre et INHA, 20 juin 2012.

travail de Sterling, dont l'un des accomplissements les plus remarquables est d'avoir présenté au public des champs de l'histoire de l'art encore largement méconnus par la critique, comme l'atteste l'exposition des *Peintres de la Réalité en France*, à laquelle il est très étroitement associé et que nous développerons ultérieurement.

2.2.1. L'exposition : un dispositif au cœur des préoccupations du musée

Avant toute chose, il convient de rappeler que l'organisation d'expositions temporaires constitue peut-être l'un des marqueurs les plus importants de la volonté de la direction des musées nationaux de moderniser la politique des principaux établissements qui lui sont rattachés dans les décennies 1920 et 1930. On assiste de fait, pendant ces années-là, à un accroissement sans précédent du nombre de manifestations organisées sous la direction des conservateurs du musée du Louvre. Cette démarche, qui n'est pas propre à l'institution parisienne, s'inscrit dans une dynamique internationale notamment décrite par Francis Haskell dans son *musée éphémère*²⁹¹, qui contribue à l'affirmation de « modalités nouvelles de consommation des œuvres d'art²⁹² » en répondant à des enjeux méthodologiques, économiques et politiques inédits.

L'aménagement, dès 1929, d'une partie du futur musée de l'Orangerie en espace d'exposition directement affilié au Louvre confirme d'ailleurs l'ampleur ce phénomène²⁹³, car en consacrant ainsi un lieu à la seule présentation d'expositions temporaires, celui-ci témoigne, plus que toute autre institution française à l'époque, de sa volonté de mettre en place une action concertée et clairement définie en la matière, qu'Henri Verne n'hésite pas à comparer, en 1932, à celle d'un « laboratoire dont le certificat vaut une consécration²⁹⁴ ».

Pour autant, toutes les manifestations organisées par les musées nationaux ne se tiennent pas à l'Orangerie, et c'est grâce à l'expertise des plus éminents conservateurs du musée que sont également organisées plusieurs expositions dans d'autres lieux à Paris, en

²⁹¹ Francis Haskell, *Le Musée éphémère : Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002 [2000].

²⁹² Michela Passini, « Les Primitifs exposés à Paris et à Düsseldorf. L'essor des expositions et la construction d'identités esthétiques nationales », *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, collection Passages – Centre allemand d'histoire de l'art, vol. 43, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, p. 79-112, p. 79.

²⁹³ Alors qu'on ne recense que neuf expositions abritées dans les salles du musée du Louvre entre 1918 et 1929, le musée de l'Orangerie accueille 46 manifestations dans ses murs entre 1929 et 1939. Voir à ce sujet le *Répertoire des expositions dans les musées français (1900-1950)*, accessible sur le site de l'INHA, <http://www.purl.org/inha/agorha/001/33>, consulté le 26 juillet 2013.

²⁹⁴ H. Verne, « Introduction », *Achats du musée du Louvre et des dons de la Société des Amis du Louvre (1922-1932)*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933, p. VII-XV, p. VII.

Province ou même à l'étranger. Notons ainsi que Sterling a lui-même, dans le cadre de ses fonctions au Louvre, collaboré plus ou moins directement à l'organisation de vingt-deux expositions temporaires, dont deux se sont tenues dans les salles du Louvre²⁹⁵, quatorze à l'Orangerie²⁹⁶, une au Petit Palais²⁹⁷, une au Palais des Arts²⁹⁸, une à la Royal Academy de Londres²⁹⁹, mais aussi, ce qui peut paraître plus surprenant, une à la Faculté de médecine³⁰⁰ et deux dans des galeries privées³⁰¹.

Dans tous les cas, il s'agit désormais, pour leurs concepteurs, de faire de ces expositions un véritable lieu de débat de l'histoire de l'art qui doit, par l'ambition et la variété des sujets présentés, attirer un public de plus en plus nombreux et diversifié.

On peut ainsi affirmer que l'ouverture au public de l'Orangerie en tant que lieu exclusivement dévolu à la présentation d'expositions temporaires s'est accompagnée, dans l'esprit de la direction des musées nationaux, d'une réflexion approfondie sur le statut même que celles-ci doivent désormais acquérir. C'est pourquoi, alors que les expositions organisées avant 1930 privilégiaient dans leur grande majorité des approches monographiques, on assiste, au cours de la décennie suivante, à une importante

²⁹⁵ *Eugène Delacroix*, catalogue d'exposition (Paris, Palais du Louvre, juin-septembre 1930), Paris, musées nationaux, 1930 et *Achats du musée du Louvre et des dons de la Société des Amis du Louvre (1922-1932)*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933.

²⁹⁶ En 1931 : *Degas, Portraitiste et sculpteur*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1931), Paris, musées nationaux, 1931. En 1932 : *Manet*, catalogue d'exposition, (Paris, musée de l'Orangerie, 1932), Paris, musées nationaux, 1932 et *Delacroix au Maroc*, catalogue d'exposition, (Paris, musée de l'Orangerie, 1932), Paris, musées nationaux, 1932. En 1933 : *Chassériau*, catalogue d'exposition, (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933 ; *Le Roi de Rome*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933 et *Hubert Robert*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933. En 1934 : *Lafayette*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1934), Paris, musées nationaux, 1934 ; *Les peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1934), Paris, musées nationaux, 1934 ; *Daumier*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1934), Paris, musées nationaux, 1934 et *Renoir*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1934), Paris, musées nationaux, 1934. En 1935 : *La Marine à voile*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1935), Paris, musées nationaux, 1935. En 1936 : *Rubens et son temps*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1936), Paris, musées nationaux, 1936 et *Cézanne*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1936), Paris, musées nationaux, 1936. En 1938 : *Trésors d'art de Reims*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1938), Paris, musées nationaux, 1938 et *Peintures de Goya des collections de France*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1938), Paris, musées nationaux, 1938.

²⁹⁷ *L'Art italien de Cimabue à Tiepolo*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Petit Palais, juin-juillet 1935), Paris, musée du Petit Palais, 1935.

²⁹⁸ *Chefs-d'œuvre de l'art français*, catalogue d'exposition (Paris, Palais national des Arts, 19 juillet-31 octobre 1937), Paris, musées nationaux, 1937.

²⁹⁹ *Exhibition of French Art, 1200-1900 French Art*, catalogue d'exposition (Londres, Royal Academy of Art, janvier-mars 1932), Londres, Oxford University Press, H. Milford, 1933.

³⁰⁰ *Trésors d'art de la Faculté de Médecine*, catalogue d'exposition (Paris, Faculté de médecine, 1935), Paris, musées nationaux, 1935.

³⁰¹ *François Boucher*, catalogue d'exposition (Galerie Jean Charpentier 9 juin-10 juillet 1932), Paris, Jean Charpentier, 1932 et *Portraits par Ingres et ses élèves*, catalogue d'exposition, (Galerie Seligmann et Fils, 23 mars-21 avril 1934), Paris, Seligmann et Fils, 1934.

diversification dans la manière de rassembler des œuvres, qui permet de distinguer, selon une typologie empruntée à André Chastel³⁰², trois grandes catégories d'expositions.

Loin de disparaître, les *expositions monographiques* constituent toujours la part la plus importante de la programmation du musée du Louvre et de ses antennes, mais il apparaît désormais que si certaines sont certes organisées en fonction de l'actualité – hommage à un artiste récemment disparu (*Bourdelle*, février-avril 1931³⁰³) ou célébration-anniversaire d'un peintre de renom (*Hubert Robert*, 1934³⁰⁴) –, la plupart témoignent d'une stratégie scientifique plus aboutie. On peut ici citer toute la série d'expositions organisées autour des principales figures de l'Impressionnisme³⁰⁵, qui se répondaient l'une l'autre et prétendaient réévaluer le mouvement artistique dans son ensemble, ainsi que l'exposition *Chassériau* de 1933³⁰⁶, qui souhaitait mettre à l'honneur un artiste dont la production était alors encore largement méconnue du grand public.

Viennent ensuite les *expositions-inventaires* qui, si elles existaient déjà sporadiquement auparavant, tendent à se multiplier au cours de cette période. Elles visent principalement à mettre en avant un aspect bien particulier des collections des musées nationaux, comme l'exposition des *Dessins italiens des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles* empruntés au Cabinet des dessins du Louvre³⁰⁷, ou encore celles consacrées aux *Chefs d'œuvre des musées de province* en 1931³⁰⁸ ou à *L'Art de Versailles* en 1932³⁰⁹. Les organisateurs n'hésitent toutefois pas à aborder des sujets plus « difficiles » et qui obtiennent peut-être moins facilement les faveurs du public, en vertu de la mission d'éducation artistique qu'entend jouer l'institution muséale. C'est notamment le cas de l'exposition des *Antiquités orientales* de 1930, à propos de laquelle René Dussaud,

³⁰² A. Chastel, « Les expositions », éditorial, *Revue de l'art*, 26, 1974, p. 4-7, p. 5-6.

³⁰³ *Bourdelle*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, février-avril 1931), Paris, Musées nationaux, 1931.

³⁰⁴ *Hubert Robert*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933.

³⁰⁵ En 1930 : *Centenaire de la Naissance de Camille Pissarro*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1930), Paris, musées nationaux, 1930. En 1931 : *Monet*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1931), Paris, musées nationaux, 1931 et *Degas, Portraitiste et sculpteur*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1931), Paris, musées nationaux, 1931. En 1932 : *Manet*, catalogue d'exposition, (Paris, musée de l'Orangerie, 1932), Paris, musées nationaux, 1932. En 1933 : *Renoir*, catalogue d'exposition, (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933. En 1936 : *Cézanne*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1936), Paris, musées nationaux, 1936 et en 1937 : *Degas*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1937), Paris, musées nationaux, 1937.

³⁰⁶ *Chassériau*, catalogue d'exposition, (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933.

³⁰⁷ *Dessins italiens des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, novembre-décembre 1931), Paris, musées nationaux, 1931.

³⁰⁸ *Chefs d'œuvre des musées de province*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, avril-mai 1931), Paris, musées nationaux, 1931.

³⁰⁹ *L'Art de Versailles et les nouvelles acquisitions du Musée*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1932), Paris, musées nationaux, 1932.

conservateur au musée du Louvre, explique, dans sa lettre de présentation du catalogue à Henri Verne : « Nous aurions pu, et plus facilement, nous limiter à mettre sous les yeux du public les pièces les plus directement accessibles et les plus frappantes ; mais nous avons estimé que l'éducation générale est aujourd'hui assez développée pour que des objets d'apparence plus sévère intéressent aussi les visiteurs, quand on peut leur en montrer la place dans le développement de l'humanité. Pour répondre à cette condition [...] j'ai établi un catalogue assez développé³¹⁰ ».

On assiste enfin à un essor sans précédent à l'époque de ce que Chastel a appelé les *expositions de synthèse*, qui permettent de mettre en lumière un problème original de l'histoire de l'art et entendent jeter les fondements de nouvelles recherches, et dont la célèbre exposition des *Primitifs français* de 1904 constituait un précédent mémorable³¹¹. On peut ici bien évidemment mentionner l'exposition des *Peintres de la réalité* en 1934, mais aussi *De Van Eyck à Brueghel*³¹² l'année suivante, ou encore les grandes rétrospectives sur *L'Art italien de Cimabue à Tiepolo*³¹³ ou sur *Les Chefs d'œuvre de l'art français*³¹⁴ organisées hors les murs, qui tendent à dégager, par l'étendue du champ chronologique qu'elles couvrent, les spécificités d'un art national.

Outre la diversification dans les choix des sujets et les modes de représentation qui caractérisent désormais les expositions temporaires, un autre élément, qui touche à leur conception même, permet de confirmer l'évolution de leur statut, à savoir la nomination de plus en plus fréquente de véritables comités d'organisation chargés de leur préparation, parmi lesquels peuvent être recrutés des chercheurs spécialistes de la question débattue. Si, dans la majeure partie des cas, ces comités restent principalement composés de membres du personnel des musées nationaux ou d'institutions qui y sont directement liées, il n'est pas rare de voir siéger à leurs côtés des conservateurs ou des universitaires étrangers, comme Georges Hulin de Loo pour l'exposition *De Van Eyck à Brueghel*, ou Vitale Bloch et Hermann Voss pour *Les Peintres de la Réalité*, voire des chercheurs indépendants

³¹⁰ René Dussaud, « Lettre d'introduction au catalogue », *Exposition d'antiquités orientales (fouilles de Tello, de Suse et de Syrie)*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, octobre-novembre 1930), Paris, musées nationaux, 1930.

³¹¹ *Les Primitifs français*, catalogue d'exposition (Paris, pavillon de Marsan et Bibliothèque nationale, 12 avril-14 juillet 1904), Paris, musée du Louvre, 1904.

³¹² *De Van Eyck à Brueghel*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1935), Mulhouse, Dornach, 1936.

³¹³ *L'Art italien de Cimabue à Tiepolo*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Petit Palais, juin-juillet 1935), Paris, Musée du Petit Palais, 1935.

³¹⁴ *Chefs-d'œuvre de l'art français*, catalogue d'exposition (Paris, Palais national des Arts, 19 juillet-31 octobre 1937), Paris, musées nationaux, 1937.

comme lors de l'exposition *Cézanne* de 1936, à laquelle John Rewald, qui soutenait la même année sa thèse sur les rapports du peintre avec Zola³¹⁵, a été directement associé.

Pour chacune de ces expositions, un ou plusieurs jeunes « secrétaires » sont également recrutés parmi les attachés de conservation pour assister les organisateurs de diverses manières. Selon les cas, les tâches qui leurs sont confiées peuvent d'ailleurs varier de la simple aide administrative à la collaboration active. Charles Sterling, par exemple, qui maîtrise plusieurs langues étrangères et bénéficie d'un solide réseau de relations dans les musées européens, est souvent chargé de se rendre à l'étranger pour négocier directement les prêts de certaines œuvres auprès d'autres institutions, notamment pour l'exposition Rubens de 1936³¹⁶.

Mais s'il est un domaine dans lequel l'aide de ces jeunes recrues est particulièrement appréciable, c'est celui de la participation à la rédaction des catalogues de ces expositions.

Sterling évoque d'ailleurs, dans ses entretiens avec Michel Laclotte, la façon dont le fait d'avoir été invité par René Huyghe à participer à l'élaboration de la deuxième édition du catalogue de l'exposition Delacroix – « la première grande exposition faite d'une manière scientifique³¹⁷ », d'après lui – va infléchir le cours de sa carrière de manière significative, car il va dès lors se voir confier plus particulièrement la tâche de rédiger les catalogues officiels des expositions montées par le département des Peintures, qu'il les ait lui-même conçues ou non, et il va, grâce au succès de cette entreprise, devenir du jour au lendemain « le spécialiste des catalogues au Louvre³¹⁸ ».

Toutefois, avant d'aborder l'implication personnelle de Sterling dans ce domaine, il convient d'examiner de manière globale la production de catalogues par la Réunion des musées nationaux à l'époque et de montrer que leur élaboration participe d'un phénomène plus général, qu'il s'agit ici de définir précisément.

³¹⁵ John Rewald, *Cézanne et Zola*, (Thèse de la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, 1936), Paris, A. Sedrowski, 1936.

³¹⁶ *Curriculum Vitae* de Charles Sterling, Archives nationales, Fonds Hauteceur, F21 8088, cf. Annexes, document 14-4, p. 44.

³¹⁷ C. Sterling, « Entretiens », *op. cit.* p. 60.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

2.2.2. Une nouvelle conception du catalogue comme outil scientifique

L'un des principaux points communs entre toutes les expositions « scientifiques » qui voient le jour dans les années 1930 réside dans l'attention accrue apportée aux ouvrages qui les accompagnent, dont la forme va elle aussi se modifier considérablement au cours de la décennie. Alors qu'au début du siècle, près d'une exposition sur deux ne fait l'objet d'aucune publication particulière³¹⁹, l'élaboration d'une exposition à l'Orangerie vingt ans plus tard s'accompagne de façon quasiment systématique d'un catalogue, dont la fonction est ainsi amenée à évoluer et qui, en quelques années, de simple « souvenir » de l'événement qu'il était se transforme en outil scientifique répondant à des problématiques clairement définies. Le premier effet positif de cette évolution du catalogue se manifeste par sa diffusion, qui connaît une nette progression dans les années 1930. Ainsi, tandis que les expositions des années 1930-1933 s'accompagnent de catalogues édités à 2 000 (exposition Chassériau) ou 2 500 (exposition des dessins italiens) exemplaires, les chiffres disponibles pour la seconde moitié de la décennie témoignent de tirages à 7 000 (exposition Corot), voire à plus de 10 000 exemplaires (Centenaire Monet-Rodin).

Il convient toutefois de préciser que la direction des musées nationaux s'inscrit ici dans un mouvement plus général dont on peut situer les premières manifestations au tournant des années 1920. Alors que sa forme n'avait guère évolué entre son apparition au XVIII^e siècle, avec les catalogues de ventes et les livrets de Salon, et son essor au siècle suivant, qui voit se multiplier les catalogues raisonnés d'artistes, les inventaires des richesses d'art de la France, mais surtout les catalogues de musées, sans que sa forme initiale, « dans laquelle les objets d'une ou plusieurs séries sont décrits sous forme de liste méthodique³²⁰ » ne se modifie, on observe, dans les années 1910-1920, les prémices d'une réflexion autour de son importance « comme source d'information pour l'histoire de l'art ». Ainsi, Maurice Tournoux livre, en 1919, un essai bibliographique sur les *Salons et expositions d'art à Paris, 1801-1870*³²¹, tandis que les catalogues deviennent un élément essentiel des collections des grandes bibliothèques d'art³²². De même, la revue *Mouseion* se fait le relais, à la fin des années 1920, d'une vaste enquête européenne sur un projet

³¹⁹ On ne compte ainsi que 23 catalogues pour les 44 expositions que nous avons pu recenser dans les musées parisiens entre 1900 et 1910.

³²⁰ A. Chastel, « Le problème des catalogues de musées », éditorial, *Revue de l'art*, 6, 1969, p. 4-7, p. 4.

³²¹ Maurice Tournoux, *Salons et expositions d'art à Paris, 1801-1870 : essai bibliographique*, Paris, J. Schemit, 1919, cité dans Daniel Ternois, « Donner à voir : l'exposition et son catalogue », *Histoire de l'art*, 1/2, juin 1988, p. 103-109, p. 105.

³²² D. Ternois, « Donner à voir... », *op. cit.*, p. 105.

d'unification des catalogues de musées³²³, dans laquelle le conservateur allemand Gustav Pauli plaide notamment pour la mise en place d'une forme établie et peu coûteuse de catalogues scientifiques, qui se distingueraient ainsi plus nettement des catalogues sommaires³²⁴.

Tout porte à croire que les conservateurs du Louvre, s'ils n'ont pas participé directement à cette enquête, en ont en tout cas partagé les conclusions, puisque l'une des premières choses qui frappe à la lecture des catalogues des expositions organisées sous l'égide des musées nationaux dans les années 1930 est le souci d'homogénéité et d'uniformisation des données dont ils témoignent. On voit ainsi des principes éditoriaux stricts se mettre en place pour l'ensemble de ces catalogues, qui contribuent à l'émergence d'un nouveau type de publication, aux ambitions scientifiques plus affirmées.

Une charte graphique est par exemple adoptée pour la totalité de ces ouvrages (à quelques exceptions près), visible dès leurs couvertures qui empruntent un modèle déjà expérimenté au Jeu de Paume au cours de la décennie précédente, mais dont il n'existe aucun autre exemple en France à la même époque. La plupart de ces couvertures, qui ne sont pas illustrées, présentent ainsi le titre de l'exposition en rouge, en lettres capitales, et précisent en dessous le lieu et les dates de l'exposition (**fig. 20, 21 et 22**). A partir des années 1933, on a parfois tendance à préférer au titre en capitale d'imprimerie une typographie plus vivante, comme pour l'exposition Renoir (**fig. 23**) qui reprend la signature de l'artiste exposé, sans que cela n'affecte véritablement l'organisation générale de la couverture.

Cette tendance à l'uniformisation du catalogue est encore plus marquée si l'on considère le contenu de l'ouvrage et l'organisation interne de ses différentes rubriques. Ainsi, les listes des comités d'honneur et d'organisation des expositions sont de plus en plus souvent reproduites en première page, tout comme les lettres d'approbation du catalogue adressées au directeur des musées nationaux. Même si la longueur et la nature des informations fournies dans ces lettres varient d'une exposition à l'autre, on constate une propension générale à y présenter les objectifs et les enjeux de l'exposition.

³²³ Voir « Les Catalogues des Musées (Enquête sur un projet d'unification) », *Mouseion*, 1927, 2 ; « Les Catalogues des Musées (Enquête sur un projet d'unification) : Réponses de L. Van Puyvelde (Belgique), Sir F. G. Kenyon, L. D. Barnett (Grande-Bretagne), Folgolari, Antonio », *Mouseion*, 1927, 3 ; « Les Catalogues des Musées (Suite de l'enquête sur un projet d'unification) : Réponses de M. Sanchez-Canton (Espagne), Cecil Harcourt-Smith (Grande-Bretagne), Alexis Petrovics », *Mouseion*, 1929, 7.

³²⁴ Gustav Pauli, « Les catalogues des musées (suite de l'enquête sur un projet d'unification) », *Mouseion*, 1928, 4, p. 26-31.

Suivent ensuite les textes rédigés à proprement parler, parmi lesquels figurent généralement un avant-propos ou une préface signés par un écrivain célèbre ou une personnalité publique. Souvent, ils sont complétés par une introduction de l'organisateur de l'exposition, dans laquelle sont rappelés certains éléments biographiques ou historiques permettant de mettre en contexte le propos de la manifestation.

Ces textes peuvent également être agrémentés d'éléments d'érudition, qui prennent la forme de biographies ou de chronologies dans le cas des grandes expositions monographiques, mais aussi de bibliographies de référence autour de l'exposition, parfois même d'un index, et qui contribuent pour beaucoup à faire du catalogue un instrument de travail à part entière.

2.2.3. La détermination d'une méthode de travail

L'affectation de Sterling à la rédaction d'un nombre extrêmement important de ces catalogues constitue un élément révélateur de l'évolution du statut du catalogue d'exposition vers celui d'un outil scientifique à part entière. Si la réalisation des catalogues avait jusqu'alors toujours relevé de la stricte compétence du conservateur en charge de l'exposition, qui ne disposait souvent pour ce faire que de la documentation mise à sa disposition par les propriétaires (personnes privées ou institutions publiques) des œuvres exposées et devait assumer cette tâche en complément de ses autres activités, il apparaît qu'à partir de l'exposition Delacroix, il devient de plus en plus courant de confier cette tâche à une tierce personne, plus à même de mener une recherche méticuleuse sur chacun des objets. Charles Sterling n'est d'ailleurs pas le seul à se voir confier un tel travail et l'on retrouve souvent les noms d'autres « attachés non rétribués », tels que Jacqueline Bouchot-Saupique, Marie Delaroche-Vernet, Pierre Schommer et Jean Vergnet-Ruiz, au sommaire de ces catalogues. Tous ont pour mission, au fil d'expositions sur les sujets les plus divers, d'étudier en détail chaque œuvre présentée et de préciser par là même tous les éléments qui permettront de faire du catalogue un véritable outil scientifique, en les ordonnant selon un agencement clairement défini au sein de notices de plus en plus fournies.

Objet de toutes les attentions, la notice d'œuvre constitue dès lors le principal élément déterminant du caractère scientifique du catalogue d'exposition, et pour la première fois dans les musées français, elle adopte un schéma clairement défini.

Un examen sommaire de la présentation de tous les catalogues auxquels Sterling a contribué laisse en effet apparaître que, rapidement, se met en place une notice « type », plus ou moins développée selon les informations récoltées, qui reprend systématiquement les mêmes éléments, dans un ordre similaire. Y figurent en effet le titre de l'œuvre et son numéro dans l'exposition, une courte description, des précisions sur les matières et dimensions, les signatures, l'historique de l'objet, la présence éventuelle d'inscriptions, ainsi qu'un commentaire descriptif argumenté et une bibliographie.

Ainsi, dès le début des années 1930, les catalogues ne sont plus conçus comme de simples listes d'œuvres, mais comme de véritables outils au service de l'histoire de l'art, à l'intérieur desquels l'agencement des différentes notices vise, d'une part, à refléter et à servir le propos de l'exposition qu'ils illustrent et, d'autre part, à faciliter toute recherche ultérieure sur un objet en particulier. Il ne paraît donc pas abusif de considérer les catalogues publiés à l'époque par les musées nationaux comme les premiers catalogues au sens moderne du terme, et il suffit pour s'en convaincre de se référer à la définition qu'en a livrée Pierre Rosenberg dans un article de 1989 sur « L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art », dans lequel il insiste sur le rôle des notices d'œuvre comme critère déterminant de la qualité des catalogues :

« Qu'ils soient précédés d'introductions, d'essais ou d'études, ils doivent avoir pour mériter, à nos yeux, le nom de catalogues, une caractéristique : chaque œuvre exposée se doit d'être accompagnée d'une notice. Ces notices sont essentielles, ce qu'on tendrait aujourd'hui, parfois, à nier. Elles doivent insister sur l'historique de l'œuvre, sur sa provenance, sur les ventes par lesquelles elle est passée, sur ses propriétaires successifs, sur son état de conservation ; elles mentionneront les dessins préparatoires ou les copies de l'œuvre (c'est la rubrique que l'on appelle, non sans quelque prétention, « œuvres en rapport »). Elles se concluent par une analyse qui tente, non seulement de dater l'œuvre, mais également d'en désigner la signification quand l'interprétation iconographique pose problème. L'auteur se doit d'aller un peu plus loin et de porter un jugement esthétique sur l'œuvre, sur les intentions et les ambitions de l'artiste, un jugement personnel sur ses mérites. Il va du neutre au personnel, de l'information à l'appréciation, de l'objectif au subjectif. Certes, la seconde partie ne doit jamais être sacrifiée, mais la première, l'aspect « heuristique » [...] n'est pas non plus négligeable comme trop souvent on le croit aujourd'hui³²⁵. »

De fait, tout l'enjeu du catalogue, pour qu'il soit considéré comme une véritable « somme scientifique », réside dans le fait qu'il « étudie l'œuvre dans le détail et dans sa

³²⁵ Pierre Rosenberg, « L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art », *En Revenant de l'expo*, Cahiers du MNAM, 29, automne 1989, p. 49-56, p. 52-53.

généralité. » Ainsi, au-delà de la nécessité de procéder à une description adéquate de l'objet et de maîtriser les outils de l'érudition, du savoir, de la connaissance, le rédacteur du catalogue se doit de posséder un « œil » fiable, qui est le seul garant de la validité de l'attribution de l'œuvre présentée.

Et c'est bien l'acuité de son œil qui permet à Sterling de se distinguer, parmi ses collègues, dans la rédaction des catalogues d'expositions de la direction des musées nationaux, jusqu'à devenir « le » spécialiste des catalogues au Louvre³²⁶. Comme évoqué précédemment, ses motivations sont en partie financières, car les dix pour cent des droits d'auteur qu'il perçoit sur ces catalogues lui permettent de pallier son absence de rémunération officielle par l'institution. De ce fait, il est parfois contraint de travailler sur des expositions « qui ne [l']intéressent absolument pas³²⁷ », uniquement pour s'assurer un certain revenu. Les expositions auxquelles il a collaboré ne revêtent d'ailleurs pas toutes le même intérêt scientifique, et toutes n'exigent pas de lui les mêmes compétences. C'est notamment le cas des sept expositions du cycle impressionniste organisées entre 1931 et 1936 qui, si elles marquent un jalon important dans la réévaluation officielle de ce courant dans l'entre-deux-guerres, n'exigent pas, du fait même de leur sujet, de mobiliser les mêmes capacités de recherche documentaire que les expositions d'art ancien.

Sterling lui-même semble retenir trois ouvrages, outre le catalogue *Delacroix* auquel il n'a contribué que de façon secondaire, dont la portée dépasse manifestement celle de l'exposition qu'ils accompagnent et qui méritent d'être « considérés comme des manuels d'histoire de l'art qui apportent des vérifications ou des détails inédits : *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, *Rubens et son temps* et *Les Chefs-d'œuvre de l'Art Français*³²⁸ ».

Pour comprendre en quoi son activité de « catalographe » d'exposition a exercé une influence marquante sur son parcours intellectuel et comment elle a contribué à façonner le système théorique d'analyse de l'œuvre d'art qu'il définira à la fin des années 1930, il convient donc d'interroger les outils méthodologiques mis en œuvre dans ces différentes publications.

Il nous semble en outre nécessaire d'ajouter à cette liste le catalogue de la grande *Exhibition of French Art* de Londres (1932), car cette exposition constitue la première

³²⁶ C. Sterling, « Entretiens », *op. cit.*, p. 60.

³²⁷ *Ibid.*, p. 61.

³²⁸ *Curriculum Vitae* de Charles Sterling, Archives nationales, Fonds Hauteceur, F21 8088, cf. Annexes, document 14-3, p. 43.

rétrospective internationale à laquelle il ait été associé et elle a eu une incidence directe sur la conception de l'exposition des *Peintres de la Réalité*³²⁹, et aussi, de façon plus diffuse, sur certaines de ses orientations méthodologiques futures, et singulièrement sur sa définition de généalogies de l'art français. De fait, ainsi que le souligne William George Constable dans la préface du catalogue, l'un des accomplissements les plus remarquables de cette manifestation, par rapport, notamment, à la célèbre exposition d'art italien qui s'est tenue au même endroit deux ans auparavant, a été de mettre en évidence « la continuité de la tradition dans l'art français, qui s'exprime par la recherche constante d'un équilibre entre les exigences de l'abstraction classique et celles de l'imitation réaliste³³⁰ ».

Si rien n'indique que le jeune chercheur ait joué un rôle actif dans la sélection initiale des quelque mille œuvres exposées à la Royal Academy, rôle que l'on peut imaginer réservé aux membres du comité d'organisation de l'événement, il est officiellement chargé, en tant que secrétaire de l'exposition, de la rédaction des notices de peintures du catalogue. Outre la remarquable somme d'informations qu'elles fournissent sur l'histoire et l'aspect matériel de ces œuvres, ces notices se font l'écho, de façon tout à fait exceptionnelle pour l'époque, des principaux débats historiographiques dont elles sont ou ont été l'objet, avant ou depuis leur présentation au public lors de l'exposition. Dans aucune d'entre elles, toutefois, il ne propose d'analyse ni n'émet de jugements personnels et il se réfère de préférence aux opinions de chercheurs plus confirmés. Pour les œuvres des XIV^e et XV^e siècles, il s'agit la plupart du temps de faire le point sur les découvertes nées de l'exposition des *Primitifs français* de 1904, grâce aux travaux d'Henri Bouchot, Paul Durrieu, Louis Demonts, Georges Hulin de Loo ou Max Friedländer. Le nom de Paul Jamot est également cité plusieurs fois, que ce soit pour le XV^e, avec *La Vierge et l'Enfant* (**fig. 24**) de la Collection Viscount Bearsted, à Londres³³¹, le XVI^e, avec la *Diane au Bain* (**fig. 25**) du musée de Rouen³³² qu'il attribue à François Clouet (mais qui reste anonyme dans le catalogue) ou le XVII^e siècle, notamment à propos des Le Nain³³³. Une seule de ces notices semble plus sibylline, celle relative à un *Portrait d'un homme en prière* (**fig. 26**) (Coll. E. Rosenfeld, New York), puisqu'elle engage « les responsables du département des

³²⁹ P. Georgel, *Orangerie, 1934...*, *op. cit.*, p. 15.

³³⁰ « the continuity of tradition in French Art, expressed in a consistent striving for balance between the claims of classic abstraction and of realistic imitation », « Préface », *Exhibition of French Art, 1200-1900 French Art*, catalogue d'exposition (Londres, Royal Academy of Art, janvier-mars 1932), Londres, Oxford University Press, H. Milford, 1933, p. XXV.

³³¹ *Ibid.*, n° 13, p. 4

³³² *Ibid.*, n° 41, p. 13

³³³ Voir la *Madeleine repentante*, Coll. Madame Jacoba Bloch, Amsterdam, *Ibid.*, n° 101, p. 29.

Peintures du Louvre³³⁴ », qui continuent à y voir une œuvre française après que l'attribution originelle, proposée par Max Friedländer, a été réfutée par Hulin de Loo en faveur d'une création flamande.

En quelques années, à la suite, notamment, de sa participation à l'exposition des *Peintres de la Réalité* sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, le rapport de Sterling aux prises de positions autorisées par l'écriture de la notice évolue notablement, comme l'atteste le catalogue de l'exposition *Rubens et son temps* qu'il rédige en 1936.

D'un point de vue pratique, déjà, sa situation semble avoir changé, puisqu'il est désormais crédité du titre de vice-président du comité d'organisation³³⁵. Son rôle effectif dans la mise en œuvre du projet s'est par là même également modifié, et il apparaît, ainsi que le note Paul Jamot dans sa lettre d'introduction au catalogue, que « la part de M. Sterling a été très grande dans le choix des œuvres. Le catalogue dont il est l'auteur ajoute un titre de plus à ceux qui lui ont valu déjà une large réputation scientifique³³⁶ ».

En effet, alors que les notices du catalogue de Londres n'étaient conçues que comme de brèves synthèses historiographiques sur chaque œuvre présentée, la peinture flamande du XVII^e siècle, qui lui est déjà extrêmement familière, lui offre l'occasion de proposer de nouvelles attributions, d'en contester d'autres et, parfois, de préciser la date d'exécution de certaines œuvres. C'est notamment le cas d'une *Tête d'homme* (**fig. 27**) conservée au musée d'Aix-en-Provence, traditionnellement donnée à Jordaens, qui lui « paraît présenter toutes les caractéristiques de la vigoureuse facture du Van Dyck des années 1615-1616 environ, si différente de ses manières plus tardives que l'on connaît davantage et auxquelles on pense d'habitude³³⁷ ». En ce qui concerne *Les Saints de l'église d'après le Brevarium Romanum* (**fig. 28**) du musée Boymans, qui divisent la critique, c'est de façon argumentée qu'il « indiqu[e] la possibilité de l'attribution à Van Dyck en conservant l'attribution à Rubens, comme ayant pour elle, pour le moment, un peu plus d'arguments³³⁸ ». Il n'hésite pas, plus loin, à s'opposer à l'hypothèse émise par l'auteur du catalogue du Rijksmuseum selon laquelle un *Paysage avec des chasseurs* d'Adrien Van Stalbempt (**fig. 29**) constituerait une copie d'après Adam Elsheimer, dans la mesure où sa composition et ses principaux motifs « diffèrent nettement de l'art du peintre allemand, de

³³⁴ « The authorities of the Department of Painting in the Louvre », *Ibid.*, n° 30, p. 10.

³³⁵ « Comité d'organisation de l'exposition », *Rubens et son temps*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1936), Paris, musées nationaux, 1936, p. X.

³³⁶ P. Jamot, « Lettre d'introduction au catalogue », *Rubens et son temps*, p. XII.

³³⁷ *Ibid.*, n° 20, p. 46.

³³⁸ *Ibid.*, n° 54, p. 110-111.

sa noble simplicité³³⁹ ». Enfin, il recule la date de l'*Angélique et l'Ermite* de Rubens (**fig. 30**) conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne de plus de cinq ans, en raison de « la facture particulièrement libre des chairs, dont les contours, sous l'action de la lumière, s'estompent imperceptiblement³⁴⁰ », de même qu'il réfute la datation vers 1630 d'*Une mère avec ses filles* de Corneille de Vos (**fig. 31**), au motif que « le style de la peinture et les costumes s'[y] opposent clairement » et indiquent une exécution vers 1645-1651³⁴¹.

Le dernier des « grands » catalogues auxquels Sterling a contribué au cours de sa première période d'activité au Louvre est celui de l'exposition des *Chefs d'œuvre de l'art français*, organisée en 1937 au Palais des Arts en marge de l'exposition universelle. Peut-être en raison de l'importance de l'événement, qui est au moins autant politique que scientifique, son nom ne figure pas parmi les membres du comité d'organisation, uniquement constitué d'éminentes personnalités du paysage politique et intellectuel français, ni même parmi les secrétaires de l'exposition. Sa participation semble être circonscrite à la seule rédaction du catalogue des peintures, pour laquelle il a été aidé par Germaine Barnaud, Suzanne Kahn et Simone Mouton, chargées de mission au musée du Louvre, si bien qu'il paraît impossible de déterminer la part exacte de son travail, même si dans de nombreux cas, les notices reprennent fidèlement les principaux éléments du catalogue de 1932, complétés çà et là par de nouvelles indications bibliographiques, sans que cela ne fasse naître d'hypothèses originales de la part de leurs auteurs.

2.3. Les Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle ou le succès imprévu d'une exposition d'érudition

Même si plusieurs des catalogues rédigés par Sterling dans les années 1930 au Louvre peuvent véritablement être considérés comme des « manuels d'histoire de l'art » et si certains d'entre eux lui ont permis de développer, outre ses capacités de recherche

³³⁹ *Ibid.*, n° 98, p. 165.

³⁴⁰ *Ibid.*, n° 70, p. 127-128.

³⁴¹ *Ibid.*, n° 108, p. 183-184. Dès 1944, l'attribution à Corneille de Vos sera contestée par Edith Greindl (*Corneille de Vos, portraitiste flamand*, Bruxelles, Éditions de la Librairie encyclopédique, 1944, p. 171). Le tableau se trouve alors encore dans les collections du Metropolitan Museum of Art de New York, qui s'en est vraisemblablement séparé depuis, car il ne figure pas dans le dernier catalogue de peinture néerlandaise édité par le musée (Walter A. Liedtke, *Flemish paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1984).

documentaires, sa sensibilité de connaisseur, aucun ne parvient à surpasser celui des *Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, ni dans la carrière intellectuelle du chercheur, ni même dans l'historiographie générale du catalogue d'exposition dans la première moitié du XX^e siècle. En ce qui concerne ce dernier point, tout d'abord, notons qu'il est, aujourd'hui encore, considéré comme un ouvrage fondateur et comme un véritable modèle, lieu de cristallisation de toutes les recherches théoriques et formelles de l'époque sur « l'objet » catalogue. Ensuite, dans la carrière même de Sterling, cette exposition tient une place toute particulière, dans la mesure où il s'agit du premier projet auquel il a été directement associé dès l'origine, même si le rôle exact qu'il a joué dans sa conception reste extrêmement difficile à déterminer, comme l'a montré Pierre Georgel dans le catalogue de l'exposition-hommage qu'il a consacré à cette manifestation en 2006³⁴².

2.3.1. Des origines énigmatiques du projet à l'organisation effective de l'événement

Si l'on se fie au témoignage de Sterling dans ses entretiens avec Michel Laclotte, c'est pourtant à lui seul que revient le mérite d'avoir persuadé Paul Jamot de l'intérêt du sujet, et de l'avoir ensuite défendu auprès d'Henri Verne. Il y indique en effet :

« J'ai fait cette exposition en persuadant Jamot que c'était intéressant, parce qu'il faut bien dire que, s'il s'intéressait beaucoup aux Le Nain, il savait peu de choses, à cette époque, de Georges de La Tour. Il a acheté un tableau de Georges de La Tour, parce que Vitale Bloch est arrivé chez lui et lui a expliqué ce que c'est que Georges de la Tour : il a acheté *l'Adoration des bergers* du Louvre (**fig. 32**). Mais je ne voulais pas faire une exposition des grands noms, je voulais faire une exposition de tout un mouvement que je sentais en France, un mouvement réaliste qui correspondait au mouvement baroque italien ; c'était toute la période française du temps de Louis XIII, la première moitié du XVII^e siècle, dont je n'avais pas entendu parler, parce que, pendant les cours à l'École du Louvre, Brière commençait par Vouet, et Poussin, Claude Lorrain, Le Brun, l'art versaillais, etc. Mais l'art antérieur n'existait pas. Il y avait une sorte d'abîme entre l'École de Fontainebleau et le retour de Vouet d'Italie. Le côté caravagesque de Vouet d'ailleurs était absolument inconnu à ce moment-là. Bref, c'est pendant l'absence de Jamot que j'ai pu réunir quelques photographies, aller voir le directeur du Louvre qui était alors Henri Verne, et lui expliquer l'intérêt d'une exposition comme celle-ci. Il a regardé ces photographies, il a tout de suite réagi à ce *catch-word* qu'était le réalisme, les peintres de la réalité. Il a dit : « Vous savez, c'est intéressant, mais c'est une exposition d'érudition et ça sera un four au

³⁴² P. Georgel, *Orangerie, 1934, op. cit.*.

point de vue public, ça sera un four. Mais le Louvre se doit de faire des expositions comme ça, de temps en temps ». C'était très bien. D'autant plus qu'il était persuadé que ça serait un four³⁴³. »

Est-il seulement plausible que Paul Jamot, qui revendique lui aussi la paternité du projet d'exposition et qui, comme le reconnaît Sterling, a acheté un tableau de Georges de la Tour à Vitale Bloch pour le Louvre dès 1926, ait été si peu au fait de la vitalité des recherches contemporaines sur le peintre lorrain ? Est-il réellement crédible que l'homme à qui revient le mérite d'avoir présenté pour la première fois au public, lors de l'*Exhibition of French Art* de 1932, deux de ses toiles³⁴⁴ aux côtés d'œuvres de peintres alors plus en vogue comme les frères Le Nain, Philippe de Champaigne, Valentin de Boulogne ou Sébastien Bourdon, n'ait pas été en mesure de percevoir la fécondité de tels rapprochements ? Nous pensons au contraire, à l'instar de Pierre Georgel, que le succès de cette précédente manifestation, à laquelle Sterling avait, au demeurant, été directement associé, constitue l'une des principales sources de l'organisation de l'exposition des *Peintres de la Réalité* en 1934 et que c'est en tout état de cause à Paul Jamot qu'il revient d'en avoir le premier élaboré l'appareil conceptuel, dont Sterling s'appropriera ensuite les grandes orientations³⁴⁵.

S'il paraît donc impossible de déterminer avec certitude quel est le véritable instigateur du projet, il est indéniable que l'implication et la participation de Sterling à sa mise en œuvre effective sont bien plus importantes que celles de son supérieur hiérarchique, puisque l'été 1934 est marqué par les absences répétées de Jamot, qui effectue notamment un séjour prolongé aux Etats-Unis, dont il ne rentre que début novembre³⁴⁶, au moment où débute l'accrochage de l'exposition³⁴⁷.

De manière générale, si l'on considère la période qui a précédé l'ouverture de l'exposition, on ne peut manquer d'être surpris par le laps de temps extrêmement court dont ont disposé les organisateurs pour mener leur projet à bien. Il n'en existe en effet aucune mention, même officieuse, avant le 5 juillet 1934, date à laquelle Jamot et Sterling

³⁴³ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 63.

³⁴⁴ *Le Tricheur* de Pierre Landry (n° 96) et *Le Nouveau-né* du musée des Beaux-Arts de Rennes (n° 97), *Exhibition of French Art, 1200-1900*, catalogue d'exposition (Londres, Royal Academy of Art, janvier-mars 1932), Londres, Oxford University Press, H. Milford, 1933, p. 28.

³⁴⁵ Voir P. Georgel, *Orangerie 1934*, *op. cit.*, p.15-16. Sur l'influence de Paul Jamot sur la constitution de l'appareil critique de Charles Sterling, voir *infra*, p. 117-120.

³⁴⁶ P. Georgel, *Orangerie 1934*, *op. cit.*, p. 16 et p. 42, note 25.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

publient un communiqué annonçant son inauguration prochaine qui aura lieu, rappelons-le, le 24 novembre de la même année³⁴⁸.

Mais ce qui est plus surprenant encore, c'est l'ambition du programme dont témoigne ce communiqué, qui ne laisse aucun doute quant au fait qu'il s'agit de présenter au public des pans entiers de la production picturale française du grand siècle :

« Des scènes religieuses et historiques, traitées dans un esprit réaliste, y figureront à côté de portraits, de paysages et de natures mortes [à travers les œuvres d'artistes aussi nombreux que] Les frères Le Nain, Jean Michelin, Claude Vignon, Sébastien Bourdon, Richard Tassel de Langres, Georges de La Tour dit Dumesnil, Philippe Quantin de Dijon, Jean Chalette, Tournier de Toulouse, Laurent Fauchier, Thomas Blanchet de Lyon, Jean Le Clerc de Nancy, A. Baugin, Michel Corneille d'Orléans, Jacques Blanchard, Claude Lefebvre, Ferninand Elle, Wallerand Vaillant et Jean Daret³⁴⁹. »

Bien que Pierre Georgel se soit risqué à émettre quelques hypothèses qui permettraient d'expliquer pourquoi on a cherché à réaliser un programme aussi audacieux dans des délais si courts – la peur que le projet ne soit éventé après la présentation, au printemps 1934, d'une exposition *Le Nain* au Petit Palais, la perspective de faire des économies en profitant de la présence des œuvres à Paris, la nécessité de pallier un projet « défaillant »³⁵⁰ –, rien ne permet aujourd'hui de privilégier telle piste plutôt qu'une autre.

Il apparaît en revanche que ces contingences matérielles auront une influence décisive sur l'évolution constante du propos et du contenu de l'exposition, qui doit beaucoup aux résultats des enquêtes menées par Sterling dans les collections des musées de France au cours de l'été 1934. Au-delà des ajustements nécessaires liés au refus de certains prêts et au manque d'espace d'exposition disponible qui le contraint à réduire le nombre des œuvres initialement prévues³⁵¹, Charles Sterling joue donc un rôle essentiel dans la sélection des quelque 150 tableaux – dont certains inédits ou connus sous une fausse identité – présentés à l'Orangerie.

Plus que dans le propos général de l'exposition, qui emprunte pour l'essentiel son appareil critique aux précédentes recherches de Paul Jamot, c'est en effet dans l'étude extrêmement précise et détaillée que Sterling livre de l'œuvre de chacun des artistes

³⁴⁸ Communiqué de la Réunion des musées nationaux, 5 juillet 1934, 5 juillet 1934, Archives nationales 20150042/25, Cf. Annexes, document 21, p. 58 ; cité dans P. Georgel, *Orangerie 1934, op. cit.*, p. 16.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

³⁵¹ Sur la liste précise du contenu de l'exposition projeté et obtenu, voir *Ibid.*, p. 20-21 et p. 304-329 (sur les 185 œuvres projetées dans la liste A, 127 seront demandées et 102 obtenues).

désormais réunis sous le vocable de *Peintres de la Réalité* que réside la part la plus significative de sa participation à l'immense succès de l'événement.

Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer l'introduction qu'il livre au catalogue, dans laquelle il peine à faire émerger une vision unitaire et cohérente d'un style dans un discours construit autour de l'énumération de noms d'artistes – Valentin, Georges de La Tour, Nicolas Tournier – et de genres – le portrait, la nature morte, le paysage – dans lesquels ce courant de réalité, défini comme « une attitude de l'art français au XVII^e siècle³⁵² », a pu s'exprimer à des degrés très divers, et la somme des informations contenues dans les notices qui accompagnent ce texte.

S'il serait aussi fastidieux qu'inutile de reprendre ici dans le détail la liste de toutes les réattributions survenues depuis l'exposition, dont Pierre Georgel a déjà livré une analyse exhaustive³⁵³, il paraît nécessaire de revenir sur le portrait que Sterling brosse de certains des artistes à l'honneur dans l'exposition, ainsi que sur la genèse de plusieurs propositions d'identification qu'il émet dans le catalogue, et d'interroger, ce faisant, la nature de sa première contribution à l'historiographie de la peinture française du XVII^e siècle. Nous ne nous étendrons pas sur le « cas exemplaire³⁵⁴ » que notre auteur fait de Laurent Fauchier, portraitiste « provincial assez terne³⁵⁵ », auquel il attribue quatre portraits dans lesquels il reconnaît à juste titre une seule et même main, exposés sous les numéros 28 à 32, qu'il restitue lui-même, dès janvier 1935, à Jacob Ferdinand Voet³⁵⁶, pour nous intéresser aux personnalités qui émergent le plus distinctement du corpus représenté, à savoir celles de Georges de La Tour et des frères Le Nain.

Constatons tout d'abord que, dans son approche des trois peintres laonnois, Sterling reste largement tributaire des vues exprimées par Paul Jamot, auteur, notamment, d'une biographique critique des Le Nain en 1929³⁵⁷ et membre du comité d'organisation de l'exposition qui leur avait été consacrée au Petit Palais quelques semaines auparavant, dont il avait d'ailleurs signé la préface du catalogue³⁵⁸. Dès 1922, il avait publié dans la Gazette

³⁵² C. Sterling, 1934, p. XLIV, reproduit dans P. Georgel, « Catalogue : 1934, fac-similé. 2006, mise à jour », dans *Orangerie 1934, op. cit.*, p. 98-301, p. 108.

³⁵³ P. Georgel, « Catalogue : 1934, fac-similé. 2006, mise à jour », dans *Orangerie 1934, op. cit.*, p. 98-301.

³⁵⁴ P. Georgel, *Orangerie 1934, op. cit.*, p. 22.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ P. Georgel, « Catalogue : 1934, fac-similé. 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 149-153.

³⁵⁷ P. Jamot, *Les Le Nain : biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1929.

³⁵⁸ Germaine Barnaud et Paul Jamot (préf.), *Le Nain, peintures, dessins*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Petit Palais, 1934), Paris, musées nationaux, 1934.

des Beaux-Arts une série d'« Études sur les frères Le Nain »³⁵⁹, dans lesquelles il s'était pour la première fois employé, à la suite des recherches documentaires de Champfleury³⁶⁰ et Jules Guiffrey³⁶¹, lequel considérait pourtant « que tout effort pour attribuer une personnalité définie à chacun des trois frères et pour répartir entre eux les tableaux conservés, ne pouvait servir qu'à embrouiller davantage un problème insoluble³⁶² », à établir un classement et une chronologie de leurs œuvres, auxquels Sterling reste fidèle, même s'il marque parfois une certaine distance à leur égard.

C'est notamment le cas pour deux petits portraits également présentés à l'exposition du Petit Palais. Si Jamot et Sterling s'accordent à contester l'attribution à Mathieu du premier, *Portrait d'un jeune prince* (**fig. 33**), qui avait été proposée au Petit Palais, Sterling se montre nettement moins catégorique que son collègue, « qui considère ce tableau comme une œuvre de jeunesse de Louis Le Nain, vers 1630³⁶³ », en avançant prudemment que « ce tableau, s'il est d'un des frères Le Nain, ne peut être que de la main de Louis Le Nain³⁶⁴ ». La même prudence se fait sentir dans la notice suivante, *Deux petites filles* (**fig. 34**), pour laquelle il se contente de noter que « Paul Jamot croit que ce tableau date de la jeunesse de Louis Le Nain, vers 1630³⁶⁵ ».

La présentation à l'Orangerie de plusieurs œuvres jamais décrites ni exposées auparavant offre en revanche à Sterling la possibilité d'avancer des jugements plus tranchés. Il n'hésite pas à désigner Antoine comme l'auteur du *Portrait du marquis de Tréville* (**fig. 35**), Louis comme celui de la *Vierge au verre de vin* (**fig. 36**) et le plus jeune des trois frères, Mathieu, comme celui des *Tricheurs* (**fig. 37**). Enfin, il entrevoit dans *Le Cortège du Bélier* (**fig. 38**), conformément à l'opinion de Georges Isarlo qui a découvert l'œuvre, le fruit d'une collaboration entre Louis et Mathieu.

³⁵⁹ P. Jamot, « Études sur les frères Le Nain », *Gazette des Beaux-Arts*, 1, 1922 : « Vénus dans la forge de Vulcain et quelques autres œuvres connues depuis peu », p. 129-135 ; « Essai de classement de l'œuvre des Le Nain », p. 219-233 et 293-308 ; 1, 1923 : « Sur quelques œuvres de Louis et Mathieu Le Nain : à propos d'une exposition », p. 31-40 ; « Essai de chronologie des œuvres des frères Le Nain », p. 157-166.

³⁶⁰ Notamment le célèbre ouvrage *Les Peintres de la réalité sous Louis XIII, Les Frères Le Nain*, Paris, 1862, auquel l'exposition emprunte son titre, mais aussi : *Essai sur la vie et les œuvres des frères Le Nain*, Laon, 1850 ; « Catalogue des tableaux des Le Nain qui ont passé en ventes publiques entre 1755 et 1853 », *Revue universelle des arts*, 1861 et *Documents positifs sur la vie des frères Le Nain*, Paris, 1865.

³⁶¹ Jules Guiffrey, « Antoine, Louis et Mathieu Le Nain, nouveaux documents (1629-1699) ». Nouvelles Archives de l'art français, 1876, p. 255-295.

³⁶² P. Jamot, « Préface », *Le Nain, peintures, dessins*, 1934, *op. cit.*, p. 12.

³⁶³ *Les peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, 1934, *op. cit.*, p. 108 ; P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 218.

³⁶⁴ *Les peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, 1934, *op. cit.*, p. 107 ; P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 217.

³⁶⁵ *Les peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, 1934, *op. cit.*, p. 108 ; P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 218.

Pourtant, ses jugements personnels autant que les avis de Jamot ou d'autres historiens de l'époque, auxquels il se range avec plus ou moins de conviction, ont été, dans une large mesure, remis en question par les recherches menées après-guerre par une nouvelle génération de spécialistes de la peinture française du XVII^e siècle, au premier rang desquels il convient évidemment de mentionner Jacques Thuillier, auteur du catalogue de la rétrospective consacrée aux frères Le Nain en 1978, qui se refuse toutefois à opérer une distinction formelle entre l'œuvre d'Antoine, de Louis et de Mathieu³⁶⁶, ainsi que Jean-Pierre Cuzin³⁶⁷ et Pierre Rosenberg³⁶⁸, pour ne citer que les plus importants. Grâce à ces travaux, les deux petits portraits à propos desquels Sterling lui-même semblait déjà dubitatif en 1934 ont définitivement été retirés aux frères Le Nain. Les *Tricheurs* sont entrés au musée des Beaux-Arts de la ville de Reims en 1974 sous le nom du « Maître des jeux »³⁶⁹ et le *Cortège du bélier* est considéré, depuis l'exposition de 1978, comme l'œuvre d'un « Maître des cortèges »³⁷⁰. *La Vierge au verre de vin* constitue un cas plus intéressant, car c'est Sterling lui-même qui note en 1956 la parenté du tableau avec un groupe d'œuvres dit « de l'Adoration », qu'il attribue désormais à la jeunesse de Mathieu³⁷¹. En 1978, Thuillier ajoute d'autres œuvres à ce groupe dont il souligne la facture plus lourde et parfois maladroite par rapport aux œuvres d'attribution certaine, qui rend plausible l'identification à une œuvre de jeunesse de l'un des trois frères³⁷². Cuzin et Rosenberg s'accordent avec Sterling pour y voir une œuvre de Mathieu, non pas de sa jeunesse, mais de ses dernières années, après la mort de ses frères en 1648³⁷³. D'autres encore réfutent l'attribution aux Le Nain : il s'agit, selon Antony Blunt, de l'œuvre d'un peintre hollandais

³⁶⁶ Jacques Thuillier, *Les Frères Le Nain* [cat. exp. 1978-1979, Paris], Paris, Réunion des musées nationaux, 1978, et plus précisément « note sur la distinction des trois frères le Nain », *ibid.*, p. 73-87.

³⁶⁷ Jean-Pierre Cuzin, « A Hypothesis Concerning the Le Nain Brothers », *The Burlington Magazine*, 120, 909, décembre 1978, p. 875-76 et « Les frères Le Nain : la part de Mathieu », *Paragone*, 349-351, mars 1979, p. 58-70 ; textes annotés et mis à jour par l'auteur dans *Figures de la Réalité. Caravagesques français, Georges de la Tour, les frères Le Nain...*, Paris, Hazan, 2010.

³⁶⁸ Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint des Le Nain*, Paris, Flammarion, 1993.

³⁶⁹ Voir à ce sujet J.-P. Cuzin, « A Hypothesis Concerning the Le Nain Brothers », *op. cit.*, cité dans P. Georgel, *Orangerie 1934, op. cit.* p. 222.

³⁷⁰ J. Thuillier, *Les Frères Le Nain, op. cit.*, n° 79, p. 332-334, cité dans P. Georgel, *Orangerie 1934, op. cit.*, p. 226.

³⁷¹ C. Sterling, « Le Nain, Mathieu », *Le XVII^e siècle européen. Réalisme, classicisme, baroque*, catalogue d'exposition (Rome, Palais des expositions, décembre 1956-janvier 1957), Rome, De Luca, 1956, p. 172.

³⁷² J. Thuillier, *Les Frères Le Nain, op. cit.*, n° 58, p. 281-282, cité dans P. Georgel, *Orangerie 1934, op. cit.*, p. 219.

³⁷³ J.-P. Cuzin, « Les frères Le Nain : la part de Mathieu », *op. cit.*, p. 68 ; P. Rosenberg, « L'exposition Le Nain : une proposition », *Revue de l'art*, 43, 1979, p. 91-110, p. 97, cité dans P. Georgel, *Orangerie 1934, op. cit.*, p. 219.

ayant séjourné en Italie³⁷⁴, tandis qu'Anna Matteoli y voit la marque d'une œuvre de l'atelier³⁷⁵.

Si Charles Sterling n'est donc pas parvenu, en 1934, à résoudre le « dossier » Le Nain, qui, selon la formule de Jean-Pierre Cuzin, « reste ouvert mais intact³⁷⁶ » plus de quatre-vingts ans après l'exposition, il faut bien admettre que l'étude de l'œuvre des trois frères originaires de Laon n'a rien perdu de sa complexité, en raison notamment du fait qu'à la différence de Georges de La Tour, ils n'ont jamais été oubliés et que leur renommée a suscité autour d'eux plusieurs émules, dont la critique leur a attribué les œuvres dès le XVIII^e siècle.

Bien que tout aussi complexe, le cas de Georges de La Tour, dont la personnalité artistique n'avait commencé à émerger que depuis la publication d'un article d'Hermann Voss en 1915, pose donc des problèmes sensiblement différents, et sa présentation à l'Orangerie répond à des enjeux particuliers. En effet, cette exposition de 1934 constitue un jalon décisif dans la redécouverte du peintre lorrain, dans la mesure où, hormis le *Saint Jérôme* du musée de Grenoble (**fig. 39**), le *Saint Sébastien* conservé à Rouen (**fig. 40**) – que Sterling considère comme une copie – et la *Tête de femme de profil* (**fig. 41**) publiée par Vitale Bloch quelques années auparavant, tous les tableaux alors connus de l'artiste y sont exposés pour la première fois côte à côte³⁷⁷.

Grâce aux recherches de Sterling, plusieurs tableaux inédits du peintre – *Saint Jérôme lisant* (**fig. 42**) de M. Louis Delclève à Nice, négocié avant même le début de l'exposition et acquis par le Louvre l'année suivante³⁷⁸, et l'*Education de la Vierge* (**fig. 43**) qui intégrera à son tour les collections du musée parisien en 1974³⁷⁹ – ou de son atelier – *Le Joueur de Vielle* dit *Vielleur Waidmann* (**fig. 44**), considéré comme un original de La Tour depuis l'exposition de 1972³⁸⁰ – sont également réunis, et certaines œuvres précédemment données à d'autres maîtres intègrent le répertoire de l'artiste, telle la *Rixe de*

³⁷⁴ Antony Blunt, « The Le Nain Exhibition at the Grand Palais, Paris - 'Le Nain Problems' », *The Burlington Magazine*, 120, 1978, p. 870-875, p. 873, cité dans Georgel, *Orangerie 1934, op. cit.*, p. 219.

³⁷⁵ Anna Matteoli, *La problematica sui fratelli Le Nain e la loro cerchia*, Pise, Giardini, 1990, p. 95, cité dans Georgel, *Orangerie 1934, op. cit.*, p. 219.

³⁷⁶ J.-P. Cuzin, *Figures de la Réalité, op. cit.*, p. 200.

³⁷⁷ J.-P. Cuzin et Dimitri Salmon, *Georges de La Tour : Histoire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, Découvertes, n°329, 1997, p. 35.

³⁷⁸ *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, 1934, *op. cit.*, n° 54, p. 80 et P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 190.

³⁷⁹ *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, 1934, *op. cit.*, n° 47, p. 70 et P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 180.

³⁸⁰ *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, 1934, *op. cit.*, supplément, n° 146, p. 188 et P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 298.

mendiants et de musiciens ambulants (**fig. 45**) du musée de Chambéry, tableau « traditionnellement attribué aux frères Le Nain³⁸¹ » que Sterling considère comme « une copie ou une répétition d'atelier d'un original perdu³⁸² », qui réapparaîtra en 1971 (**fig. 46**)³⁸³.

Outre les treize tableaux du maître ou de son atelier exposés à l'Orangerie, Sterling signale deux œuvres inédites dans le catalogue : un fragment d'une *Education de la Vierge* (**fig. 47**) appartenant à Pierre Waidmann et une « réplique » du *Tricheur* conservé en Suisse, qui n'est autre que le *Tricheur à l'as de trèfle* (**fig. 48**) considéré depuis l'exposition de 1972 comme un original antérieur à l'exemplaire parisien dit *Tricheur à l'as de carreau* (**fig. 49**)³⁸⁴.

Sterling est alors le premier à proposer une chronologie détaillée et argumentée des œuvres de Georges de La Tour. Partant de la découverte récente de plusieurs tableaux « diurnes » de l'artiste qui présentent une facture différente, il tente de dégager les jalons essentiels de l'évolution d'un style qui « consisterait en un passage des volumes cubiques et lisses aux formes plus souples et nuancées³⁸⁵ ». Constatant la même évolution dans les tableaux nocturnes, il établit une liste chronologique des œuvres du maître qui s'articule autour de deux pôles, d'une part le *Reniement de saint Pierre* (**fig. 50**) de Nantes, daté de 1650, et, de l'autre, illustrant la première manière de l'artiste, son œuvre la plus différente du *Reniement*, en l'occurrence *Le Saint Sébastien* (**fig. 51**) du musée de Berlin, qui « présente des volumes lisses et cubiques, un modelé simplifié à l'extrême [ainsi qu'] une certaine gêne du dessin, une certaine dureté de l'éclairage, un certain esprit de système dans la stylisation³⁸⁶ ». Entre ces deux œuvres, il lui est alors possible d'intercaler « toutes les autres scènes nocturnes, les unes se rapprochant du premier, les autres du second de ces tableaux³⁸⁷ ». Outre la formidable entreprise de justification de l'appartenance de Georges de La Tour au courant de la réalité et, plus généralement, à l'école française, que révèle l'établissement de cette chronologie selon des critères exclusivement stylistiques, l'un des points les plus originaux de l'analyse de Sterling réside dans l'affirmation de la

³⁸¹ *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, 1934, *op. cit.*, n° 50, p. 73 et P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 183.

³⁸² *Ibid.*, p. 74 et 184.

³⁸³ P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 183.

³⁸⁴ J.-P. Cuzin et D. Salmon, *Georges de La Tour*, *op. cit.*, p. 94.

³⁸⁵ C. Sterling, « Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle : les enseignements d'une exposition ; I - le mouvement caravagesque et Georges de La Tour », *La Revue de l'art ancien et moderne*, LXVII, 358, janvier 1935, p. 36.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*

contemporanéité des tableaux nocturnes et diurnes³⁸⁸ et, dans une certaine mesure, dans son adhésion à l'hypothèse d'une formation italienne de l'artiste.

Paul Jamot, qui revendiquera sa part de mérite dans la chronologie esquissée par Sterling³⁸⁹, s'y montrera fidèle dans ses travaux ultérieurs sur le peintre lorrain, à l'exception notable du *Saint Sébastien* de Berlin, qu'il ne considère plus, en 1942, comme une œuvre de jeunesse, ou en tout cas comme un tableau qui mérite d'être placé « en tête de la série des tableaux nocturnes qui subsistent [car] il n'a rien de l'incertitude, souvent pleine de fraîcheur et de charme, qu'il est naturel de trouver chez un grand peintre qui cherche encore sa voie. Au contraire, une volonté sûre de soi, une ampleur monumentale, le relief sculptural des figures, tout y parle d'une maturité réfléchie qui n'en est pas à ses débuts³⁹⁰ ».

L'analyse de Sterling doit beaucoup aux travaux de Vitale Bloch, ancien propriétaire de l'*Adoration des Bergers* acquise par le Louvre en 1926 et auteur d'un article pour *Formes* en 1930, dans lequel il s'était toutefois montré dubitatif quant à l'influence du modèle italien sur le style de La Tour, mais plus encore aux études d'Hermann Voss, véritable découvreur, à plus d'un titre, de l'œuvre du maître lorrain. C'est lui en effet qui avait pour la première fois rapproché, en 1915, le *Nouveau-né* (**fig. 52**) de Rennes, le *Reniement de saint Pierre* et le *Songe de saint Joseph* (**fig. 53**) de Nantes³⁹¹ et les avait attribués à celui qu'il nommait encore Georges Dumesnil de La Tour, en référence à l'article que l'érudit lorrain Alexandre Joly avait consacré au peintre en 1863³⁹². Mais c'est lui également qui, plus récemment, avait donné à voir au public l'étendue des talents de l'artiste, en signalant l'existence d'un tableau à l'éclairage naturel signé, *Le Tricheur* de Pierre Landry, autour duquel il regroupait deux *Saint Jérôme pénitent*, à Chambéry et à Stockholm (**fig. 54**), et le célèbre *Vielleur* (**fig. 55**) du musée de Nantes. C'est lui enfin qui, à l'inverse de Bloch pour qui « on chercherait vainement les antécédents [de l'art de La Tour] en Italie³⁹³ » avait le premier pris fermement position en

³⁸⁸ Sterling indique ainsi : « les tableaux nocturnes et diurnes étaient sans doute exécutés concurremment : les mêmes modèles et les mêmes accessoires d'atelier s'y retrouvent et il n'y a aucune raison sérieuse pour supposer le contraire [même si] à la fin de sa carrière, vers 1645-1651, La Tour semble affectionner les scènes de la nuit, celles qu'il signe le plus souvent, celles qui lui ont valu sa célébrité », *Ibid.*, p. 38.

³⁸⁹ « Je ne suis pas étranger moi-même aux grandes lignes de cette chronologie telle qu'elle fut proposée dans le catalogue de l'Orangerie », P. Jamot, *Georges de La Tour*, Paris, Floury, 1942, p. 50.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 52.

³⁹¹ Hermann Voss, « Geroges du Mesnil de La Tour », *Archiv für Kunstgeschichte*, 3-4, 1915, s. p., pl. 121, 122, 123.

³⁹² Alexandre Joly, « Du Ménil-la-Tour, peintre », *Journal de la Société d'Archéologie lorraine*, Nancy, 1863.

³⁹³ Vitale Bloch, « Georges (Dumesnil) de La Tour », *Formes*, 10, décembre 1930, p. 17-18, p. 18.

faveur d'un séjour romain du peintre, (« il est pour nous hors de doute qu'il a fait ses études à Rome et en Italie³⁹⁴ »), qu'il situe aux alentours de 1620, « époque à laquelle la vogue de la manière caravagesque atteignait à Rome ses extrêmes limites, avant d'émigrer vers Naples, l'Espagne et les Pays-Bas³⁹⁵ ».

Si Sterling s'inscrit donc dans la droite ligne des écrits de Voss lorsqu'il indique qu'« il est [...] normal d'admettre que La Tour ait fait son voyage étant jeune, en 1610 et 1620, et que ce fut un voyage d'Italie [car] à cette époque Rome était le seul endroit où La Tour aurait pu subir les multiples influences³⁹⁶ », il convient de noter que les avis des deux auteurs divergent sur un point essentiel, qui concerne le classement chronologique des œuvres de l'artiste. De fait, si Voss n'a pas cherché à établir une chronologie précise des toiles de La Tour, il situe l'ensemble des tableaux nocturnes autour du *Reniement de saint Pierre*, daté de 1650, vers la fin de la carrière de l'artiste et suppose que les quatre tableaux diurnes correspondent à une phase plus précoce de son art, mais ne conçoit pas, contrairement au chercheur français, que le peintre ait pu s'intéresser concurremment à ces deux types de compositions.

Il n'est pas inutile de rappeler ici qu'Hermann Voss comme Vitale Bloch ont été directement associés, quoique de manière essentiellement symbolique, à l'événement, dont ils ont intégré le comité d'organisation, qui n'a semble-t-il été constitué que pour valider les décisions des membres de la conservation du musée du Louvre³⁹⁷, si bien que Bloch n'hésitera pas à afficher publiquement sa défiance envers certaines orientations de l'exposition. Il contestera en particulier la définition du courant de la réalité qui y est proposée et dénoncera le fait qu'y soient présentées des œuvres de « toute une pléiade de peintres qui suivent, en dehors du courant du réalisme contemporain, tels ou tels préceptes picturaux », qui ne constituent guère, selon lui, « que des documents intéressants d'histoire de l'art », mais nuisent à la lisibilité d'un propos dont il va jusqu'à questionner les fondements même en s'étonnant de la hardiesse de « l'expression du catalogue : "une réunion d'œuvres choisies en fonction d'une seule idée"³⁹⁸».

³⁹⁴ H. Voss, « Tableaux à éclairage diurne de Georges de La Tour », *Formes*, 16, juin 1931, p. 97-100, p. 100.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ C. Sterling, « Georges de La Tour », *Les peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, 1934, *op. cit.*, p. 58 et P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 168.

³⁹⁷ P. Georgel, *Orangerie 1934*, *op. cit.*, p. 16.

³⁹⁸ V. Bloch, « Peintres de la Réalité », *Beaux-Arts*, 110, 8 février 1935, p. 2 ; repris dans P. Georgel, *Orangerie 1934*, *op. cit.*, p. 382-383.

Au-delà des diverses critiques, parfois vives, et des divergences théoriques, certes notables, que le propos de l'exposition laisse apparaître entre le jeune attaché de conservation du Louvre et certaines figures plus établies de la profession, le projet porté par Sterling n'en constitue pas moins un moyen pour lui de faire connaître à plusieurs des plus éminents historiens de l'art de son époque l'étendue de ses compétences et son « érudition profonde³⁹⁹ », selon les propres mots de Bloch.

C'est d'ailleurs à cette occasion, par l'intermédiaire du même Vitale Bloch, que Sterling entre en contact avec un homme avec lequel il nouera une amitié durable⁴⁰⁰ et auquel il a parfois été directement comparé : Roberto Longhi. On pense ici à la formule de René Huyghe, selon lequel les deux auteurs appartiennent en effet à la même famille des « historien(s) de l'art complet(s) », en ce sens qu'ils figurent parmi les rares représentants de la discipline capables de dépasser le clivage traditionnel entre les « scientifiques exclusivement érudits, et [les] littéraires, trop souvent livrés à des impressions ou à des conceptions, auxquelles manque la base strictement objective⁴⁰¹ ». Au-delà de la construction archétypale implicite de l'aphorisme de Huyghe, qui n'a d'autre visée, dans un texte rédigé pour l'avant-propos aux *Études d'art français offertes à Charles Sterling* en 1975, que de légitimer la place de celui-ci dans un cénacle restreint, demeure donc la question de la teneur exacte des liens qui se sont noués entre les deux chercheurs à partir de leurs premiers échanges, en 1934.

2.3.2. Charles Sterling et Roberto Longhi : naissance d'une amitié intellectuelle

Au moment où s'organise l'exposition des *Peintres de la Réalité*, Roberto Longhi est connu de la communauté scientifique internationale pour son *Piero della Francesca*, paru en 1927, et son *Officina ferrarese*, rédigé en 1934, année qui marque l'accession du savant italien à la chaire d'histoire de l'art de l'université de Bologne, mais il est surtout considéré, depuis la soutenance de sa thèse sur le Caravage en 1910, comme l'un des plus importants connaisseurs des mouvements caravagesques européens.

C'est à ce titre que Sterling fait appel à lui, à une date très proche de l'inauguration – sa première lettre est datée du 14 octobre 1934 –, pour lui proposer de prendre part au comité d'honneur de l'exposition et pour lui demander quelques « suggestions concernant les

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ M. Laclotte indique ainsi « il fut, on ne s'en étonnera pas, un ami de Roberto Longhi », dans « Charles Sterling, 1901-1991 », *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰¹ R. Huyghe, « Charles Sterling », *op. cit.*, p. 28.

Caravagesques français comme Guy François, Tournier de Toulouse, Jean Le Clerc et d'autres⁴⁰² ». Simple mesure de politesse ou sollicitation réelle ? Dans une deuxième lettre, datée du 22 octobre, Sterling se félicite « d'avoir remarqué presque tous les tableaux [que Longhi lui a] signalés⁴⁰³ » en retour, même si, hormis *Le Christ descendu de la Croix* (**fig. 56**) et *La Vierge et l'Enfant* (**fig. 57**) de Tournier, aucun ne figurera à l'exposition.

Les échanges qui suivent témoignent de l'instauration d'un dialogue fécond entre les deux auteurs, qui n'empêche pas quelques désaccords, dont le compte rendu que Longhi livre de l'exposition dans *L'Italia letteraria* le 19 janvier 1935 donne un aperçu significatif⁴⁰⁴. Le texte, construit sous forme d'entretien, bien qu'il ait en réalité été entièrement rédigé par le savant italien, constitue, plus qu'une analyse critique de l'exposition, une mise au point décisive de son auteur sur les mouvements naturalistes français du XVII^e siècle et sur leurs rapports avec la tradition italienne.

L'étude commence par quelques remarques générales, qui ne sont pas sans évoquer les critiques déjà formulées par d'autres. Après avoir salué la « très belle exposition, due à Paul Jamot, exquis amphitryon de ces périodiques banquets de peintres [et] Charles Sterling, [qui] a magnifiquement accompli sa mission et a rédigé un catalogue à ce point approfondi qu'il deviendra sans aucun doute un ouvrage de référence⁴⁰⁵ », Longhi questionne en effet la définition du courant de réalité forgée à l'occasion de l'exposition et note la présence « surprenante » de certains artistes, tels que Philippe de Champaigne, chez lesquels la réalité « passe par de nombreux filtres », et d'œuvres « plus éloignées encore – celles de Dughet ou de Claude Lorrain – [qui semblent n'avoir] été présentées que pour provoquer un effet de contraste⁴⁰⁶ ». Il s'oppose ensuite, tout comme Sterling dans son introduction au catalogue, à l'idée d'une école caravagesque française puissamment constituée, non pas au nom de la rémanence d'un « esprit français », comme Sterling le suggérerait, mais parce qu'« il s'agit plutôt de peintres isolés ayant, le plus souvent, fait le voyage de Rome et qui, après avoir regagné leur province française, se sentaient d'autant

⁴⁰² Lettre de C. Sterling à R. Longhi, 14 octobre 1934, Archivio, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, Cf. Annexes, document 22, p. 59.

⁴⁰³ Lettre de C. Sterling à R. Longhi, 22 octobre 1934, Archivio, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, Cf. Annexes, document 23, p. 60.

⁴⁰⁴ R. Longhi, « I pittori della realtà in Francia », *L'Italia letteraria*, 19 janvier 1935, repris dans *Paragone*, 269, juillet 1972 et traduit en français par Gérard-Julien Salvi sous le titre « Les peintres de la réalité en France », R. Longhi, *Le Caravage*, Paris, éd. du regard, 2004, p. 183-203.

⁴⁰⁵ R. Longhi, « Les peintres de la réalité... », *op. cit.*, p. 185.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

plus solitaires et perdus que le centralisme absolutiste, rayonnant depuis Paris, se renforçait et se sclérosait par le biais de l'Académie⁴⁰⁷ ».

Toutefois, ce n'est pas là l'objet principal de l'article de Longhi, qui vise essentiellement à préciser, et à corriger le cas échéant, le panorama de la production picturale française qui se dégage de l'exposition, par l'évocation de ses souvenirs d'un voyage entrepris entre 1920 et 1922 en compagnie du collectionneur et antiquaire Alberto Contini-Bonacossi dont il était le consultant, au cours duquel il avait étudié en détail les tableaux exposés et les réserves de presque tous les musées d'Espagne, de France et d'Allemagne⁴⁰⁸.

Il regrette notamment l'absence à l'exposition de *l'Incrédulité de saint Thomas* de Guy François (**fig. 58**)⁴⁰⁹, une œuvre qu'il avait mentionnée à Sterling, mais que celui-ci avait renoncé à exposer en raison de son format trop imposant⁴¹⁰.

Longhi évoque également la place accordée à Nicolas Régnier, représenté dans l'exposition par « l'insupportable *Vanité* du musée de Stuttgart (**fig. 59**), qu'il aurait peut-être mieux valu ne pas déplacer⁴¹¹ », alors que le Louvre possède, sous le nom de Manfredi, une *Diseuse de Bonne Aventure* (**fig. 60**) qui lui paraît avoir été réalisée par l'artiste maubeugeois à Rome vers 1620. Sterling se range d'ailleurs immédiatement à l'avis du chercheur italien, comme il le lui indique dans une lettre du 5 février 1935, dans laquelle il le remercie pour son article : « Je suis en particulier ravi que vous ayez publié la *Bonne Aventure* du Louvre sous le nom de Renier. Je l'ai toujours pensé mais je n'osais pas le dire car en France on ne connaît pas Renier du tout et il faut avoir vu le tableau de Cassel par exemple pour comprendre la parenté évidente, ces chairs coulées comme dans de la majolique, cet éclat blafard et laiteux qui ne trompe pas⁴¹² ».

Dans cette même lettre, Sterling se réjouit également de l'attribution d'un *Festin d'Hérode* (**fig. 61**), restitué par Longhi à Jean Le Clerc, ce qui lui permet, en outre, d'enrichir le catalogue de l'artiste d'un *Concert* (**fig. 62**) conservé à Munich, d'un *Reniement de saint Pierre* (**fig. 63**) conservé au Palazzo Corsini à Florence et d'une *Adoration des bergers* (**fig. 64**) du musée de Langres, qu'il avait précédemment « retiré[e]

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁰⁸ Voir à ce sujet Giovanni Previtali, « Roberto Longhi : esquisse d'une biographie », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 44, 1993, p. 65-79, p. 49.

⁴⁰⁹ R. Longhi, « Les peintres de la réalité... », *op. cit.*, p. 189.

⁴¹⁰ Voir la lettre de C. Sterling à R. Longhi, 22 octobre 1934, *op. cit.*, cf. Annexes, document 23, p. 60.

⁴¹¹ R. Longhi, « Les peintres de la réalité... », *op. cit.*, p. 196.

⁴¹² Lettre de C. Sterling à R. Longhi, 5 février 1935, Archivio, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, cf. Annexes, document 24, p. 62.

à Quantin pour la rendre à Saraceni⁴¹³ ». D'après le français, « le rapprochement du Le Clerc de Munich avec celui de Florence est absolument évident. Mais celui de Munich est-il bien de lui ? En tout cas ces tableaux marchent très bien avec celui de Chaumont qui est probablement une copie d'après un original de la même main, perdu⁴¹⁴ ».

Quoi qu'il en soit, toujours selon les mots de Sterling, ces rapprochements ont le mérite de permettre à « L'affaire de Le Clerc [de] s'éclaircir peu à peu⁴¹⁵ », puisque grâce à ces nouvelles données, le caractère tour à tour saracenesque, callotesque et elsteirmerien de l'art de Le Clerc commence à se faire jour, ce qui renforce son intime conviction que « deux ou trois petits paysages avec personnages qu'[il] soupçonnai[t] être de Le Clerc, sans preuves⁴¹⁶ », conservés en Lorraine, pourraient également lui être attribués.

De même, Sterling semble pleinement convaincu par la majorité des attributions nouvelles proposées par Longhi dans son texte, si bien que les rares cas où leurs opinions divergent méritent que l'on s'y intéresse un instant.

Citons notamment l'exemple de « l'école de Toulouse dans laquelle le caravagisme aurait joui d'une certaine faveur⁴¹⁷ » sur laquelle Longhi entend faire le point, et plus particulièrement l'œuvre de Nicolas Tournier, dont la *Déposition de Croix* (**fig. 56**) et la *Vierge et l'Enfant* (**fig. 57**), toutes deux conservées au musée des Augustins à Toulouse, sont présentées à l'exposition. A partir de ces deux toiles, l'auteur italien enrichit le catalogue des œuvres de jeunesse de l'artiste d'un *Joseph interprétant les songes* (**fig. 65**) (anc. Palazzo Chigi, Rome), d'un *Sinite parvulos* (**fig. 66**), qui se trouvait en 1914 dans les réserves de la Galleria Corsini à Rome, et d'un *Concert* (**fig. 67**) du musée de Bourges, et il propose, comme œuvres plus tardives, un *Corps de garde* (**fig. 68**), conservé à Dresde et traditionnellement attribué à Manfredi, ainsi qu'un *Jugement de Salomon* qu'il « se souvien[t] avoir vu à Pommersfelden, au château des comtes de Schönborn (sous le nom de Valentin, bien sûr)⁴¹⁸ ».

Aucune mention, en revanche, du *Souper d'Emmaüs* (**fig. 69**), conservé au musée de Nantes et également présenté à l'exposition, jusqu'alors donné à Valentin, à propos duquel Sterling avait indiqué à Longhi lors de leurs précédents échanges : « Je ne suis pas obstiné et je peux bien sûr me tromper ; mais, j'ai bien réfléchi à nouveau et je suis sûr intérieurement que c'est le même artiste qui a fait la Vierge à l'enfant, la Descente de

⁴¹³ R. Longhi, « Les peintres de la réalité... », *op. cit.*, p. 189.

⁴¹⁴ Lettre de C. Sterling à R. Longhi, 5 février 1935, *op.cit.*, cf. Annexes, document 24, p. 62.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ R. Longhi, « Les peintres de la réalité... », *op. cit.*, p. 188.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 196.

Toulouse et le tableau de Nantes. J'espère qu'un jour je pourrais (*sic*) le prouver mieux que maintenant⁴¹⁹ ». Si Longhi ne semble pas partager l'avis de Sterling, celui-ci n'est pas convaincu par la démonstration de son collègue italien, ainsi qu'il le lui explique en février 1935 : « Malgré que (*sic*) je sois absolument d'accord avec vous sur vos Tournier il me semble que le tableau de Nantes n'est pas forcé à cause d'eux d'être supprimé de son œuvre. Excusez-moi mais sur ce point je ne peux pas vous suivre, j'ai une conviction personnelle qu'il est de l'homme qui a fait la Vierge à l'enfant de Toulouse⁴²⁰ ».

Dans un article de 1939 rédigé à l'occasion de l'acquisition par le musée du Louvre du *Concert* de Tournier (**fig. 70**), Sterling marque même une certaine distance à l'égard des rapprochements effectués par Longhi, en affirmant :

« J'avoue que malgré des rapprochements des types et des détails plastiques très frappants l'esprit général, le rythme des gestes, l'éclairage, la liaison des personnages entre eux, le caractère mouvementé et lyrique de la composition ne me paraissent pas trahir le tempérament du peintre qui nous est connu par plusieurs tableaux certains et qui forment un ensemble très homogène. Il faudrait admettre un assez radical changement chez Tournier, après son retour à Toulouse, une certaine régression et une francisation provinciales, en réaction contre l'ambiance baroque italienne. Evolution fort probable, mais restant hypothétique tant qu'un tableau plus étroitement lié avec ceux actuellement connus n'aura apparû⁴²¹. »

Son analyse du tableau récemment acquis par le Louvre lui offre en revanche l'occasion de proposer de nouveaux arguments en faveur de l'attribution du *Souper* « qui, maintenant, [croit-il], ne pourra plus être retiré de l'œuvre de Tournier dont il est peut-être le chef-d'œuvre⁴²² ». Leur comparaison laisse en effet apparaître, selon lui, des similitudes évidentes entre les deux toiles :

« Non seulement c'est la même structure de l'économie générale de la scène avec l'axe nettement marqué par un personnage central vu de face, non seulement on y rencontre la même idée de situer une scène non pas devant un fond sombre et abstrait mais dans un intérieur avec une fenêtre ouverte, chose fort rare chez les caravagesques, mais la même lumière forte et limpide, le même regard calme et intense posé sur les êtres et les objets d'où résultent des détails de modelé identiques, ces fronts plissés en rides profondes, ces chairs lourdement ombrées, ces yeux aux paupières ciselées, ces oreilles durement dégagées au milieu des cheveux drus, ces mains dont les ombres

⁴¹⁹ Voir Lettre de C. Sterling à R. Longhi, 4 janvier 1935, Archivio, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, cf. Annexes, document 25, p. 63.

⁴²⁰ Lettre de C. Sterling à R. Longhi, 5 février 1935, *op.cit.*, cf. Annexes, document 24, p. 62.

⁴²¹ C. Sterling, « Le Concert de Tournier de Toulouse au Musée du Louvre », *Prométhée*, 1939, p. 171-174, p. 171, note 2.

⁴²² *Ibid.*, p. 173-174.

s'arrêtent à la naissance des doigts, ces plis en tuyaux qui convergent et forment des triangles, ou ces paquets de plis fins, à la ceinture⁴²³. »

Ce nouvel élément ne parvient pourtant pas à convaincre Longhi, qui persistera plusieurs années après à affirmer que son attribution à Tournier est « inacceptable » et qu'il faut bien plutôt y voir l'œuvre d'un anonyme caravagesque français⁴²⁴.

Enfin, une part importante de l'article de Longhi est évidemment consacrée au cas de Georges de La Tour et elle fait apparaître, une fois encore, quelques points de désaccord. En effet, l'auteur regrette de ne pas voir figurer à l'exposition quatre œuvres de l'artiste lorrain qu'il avait signalées à Louis Demonts en 1922⁴²⁵ : « les *Saint Sébastien* de Rouen et d'Orléans (**fig. 71**), le *Reniement de saint Pierre* de Tours [musée des Beaux-Arts] (**fig. 72**), ainsi qu'un tableau à mi-figure, représentant un musicien, au musée de Toulouse [œuvre non identifiée]⁴²⁶ ». Or, leur absence ne doit rien au hasard puisque Sterling les tient pour des copies, ainsi qu'il l'avait déjà expliqué à son confrère à propos du tableau de Rouen, lequel « représente sûrement une composition de G. de la Tour mais dans un exemplaire qui n'est pas exécuté par lui ; j'ai très longtemps et plusieurs fois vérifié mon impression et j'ai une certitude personnelle que c'est une copie de l'époque, ou même d'atelier mais pas un original⁴²⁷ ». Outre ces discordances sur le catalogue des

⁴²³ *Ibid.*, p. 174.

⁴²⁴ R. Longhi, « J'ai déjà jugée inacceptable l'attribution à [Tournier] du très célèbre "Emmaüs" de Nantes, qui a été proposée par Sterling lors de l'exposition de 1934 ; il s'agit de quelque autre caravagesque français anonyme (Ho già detto inaccettabile l'attribuzione a [Tournier] del notevolissimo "Emmaus" di Nantes, proposta dallo Sterling alla Mostra del 1934 ; si tratta di qualche altro anonimo caravaggista francese) », « Ultimi studi sul caravaggio e la sua cerchia », *Proporzioni*, I, Florence, R. Longhi-Sansoni, 1943, p. 44, note 46, repris dans *Il Caravaggio e i caravaggeschi di Roberto Longhi : 1943-1951*, Florence, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, 2005, p. 50. Il convient d'ailleurs de noter à ce propos que si l'attribution de Sterling semble dans un premier temps avoir été acceptée par la critique et que c'est en tout cas sous le nom de Tournier que l'œuvre figure au catalogue du musée des Beaux-Arts de Nantes (Luc Benoist, *Catalogue du musée des beaux-arts*, Nantes, musée des beaux-arts, 1953, n° 724, p. 199), Benedict Nicolson repose la question de l'identité de l'auteur du *Souper* en 1958 (« In the margin of the catalogue », *The Burlington Magazine*, mars 1958, p. 97-101, p. 97), dans lequel il voit un « proche de Tournier » (*The International Caravaggesque Movement : Lists of pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Oxford, Phaidon, 1979, p. 103) ou plus exactement un Français en contact avec Tournier dans les années 1630 (B. Nicolson et Luisa Vertova, *Caravaggism in Europe*, Turin, U. Allemandi, 1989, p. 92). Plus récemment, une attribution à Alonso Rodriguez a été proposée dans le catalogue de l'exposition Tournier organisée à Toulouse en 2001, qui confirme dans le même temps qu'« il paraît maintenant établi que ce tableau célèbre n'a que de lointains rapports avec Nicolas Tournier » (*Nicolas Tournier, 1590-1639 : un peintre caravagesque*, catalogue d'exposition (Toulouse, musée des Augustins, 29 mars – 1^{er} juillet 2001), Paris-Toulouse, Somogy-musée des beaux-arts, 2001, n° 63, p. 178-180).

⁴²⁵ Louis Demonts, « Georges du Ménil de La Tour, peintre lorrain au début du XVII^e siècle », *Chronique des arts et de la curiosité*, 8, 1922.

⁴²⁶ R. Longhi, « Les peintres de la réalité... », *op. cit.*, p. 197. Il est à noter que l'article de Demonts ne mentionne aucune œuvre de La Tour conservée au musée des Beaux-Arts de Tours, mais qu'il attribue au peintre lorrain un *Reniement de saint Pierre* du musée du Louvre, c'est probablement à cette œuvre que Longhi fait référence.

⁴²⁷ Lettre de C. Sterling à R. Longhi, 22 octobre 1934, *op. cit.*, cf. Annexes, document 23, p. 60.

œuvres de l'artiste, les deux auteurs se contredisent sur la question, largement débattue, de la formation italienne de l'artiste, que Longhi réfute en arguant du fait que « bien qu'il signe en latinisant son nom, [Georges de La Tour] n'a probablement jamais fait le voyage de Rome. Ce qui expliquerait d'ailleurs qu'il ait réussi à donner des principes du caravagisme une interprétation aussi particulière, et en aucun cas servile⁴²⁸ ».

Au-delà de ces quelques divergences, somme toute marginales, sur des questions non encore résolues par la critique, l'article de Longhi laisse apparaître une affinité de pensée évidente entre les deux auteurs, qui, outre leur goût commun pour « la vérité picturale ou, si l'on préfère, la peinture du réel, des choses que l'on voit⁴²⁹ », renvoie notamment au propre rapport que Sterling entretient avec l'histoire de l'art en tant que discipline singulière. Ainsi, le récit du voyage à travers les musées d'Europe que le chercheur italien livre en filigrane dans ce texte révèle une démarche basée sur un rapport direct et incessant aux œuvres elles-mêmes, qui n'est pas sans rappeler l'appétit presque boulimique de Sterling pour les visites de musée.

Qu'on se rappelle l'anecdote relatée par René Huyghe dans l'avant-propos aux *Etudes d'art offertes à Charles Sterling*, qui mérite d'être rapportée ici dans son intégralité :

« La préparation des grandes expositions, comme celle des *Chefs d'œuvre de l'art français* en 1937, exigeait que l'on explorât musées et collections à la recherche de la pièce frappante et typique, que l'on se transformât aussi en diplomate quémandeur. Le moindre instant, avant de reprendre le train, était consacré à voir ou à revoir des œuvres d'art, en une fringale insatiable. Charles Sterling n'a sans doute pas oublié notre voyage en cette Allemagne où il avait en partie accompli ses études, mais que je connaissais beaucoup moins bien. Aussi étais-je impossible à rassasier de découvertes et nous cheminions, des heures durant, devant les cimaises, échangeant les jugements, méprisant la fatigue, à tel point qu'un jour, à Munich, me retournant pour lui parler, mon regard ne le rencontra plus. Exténué, à la limite de l'évanouissement, il avait glissé sur le parquet... Il est vrai que, si je ne me trompe, nous nous étions, au surplus, privés de repas pour gagner du temps⁴³⁰. »

Si cette approche n'est évidemment pas propre aux deux chercheurs et si son récit savamment orchestré, dans un cas comme dans l'autre, procède plus d'une entreprise de mise en scène de soi que d'une véritable posture scientifique, peut-on voir une corrélation entre l'empreinte durable qu'était susceptible de laisser en Sterling le souvenir du texte,

⁴²⁸ R. Longhi, « Les peintres de la réalité... », *op. cit.*, p. 197.

⁴²⁹ M. Laclotte, « Hommage d'un ami français », *Paragone*, 42, 501, 1991, p. 3-19, p. 10.

⁴³⁰ R. Huyghe, « Charles Sterling », *op. cit.*, p. 32.

« plus brillant que jamais⁴³¹ », du savant italien et la détermination, dans les années qui suivent, de sa propre démarche historique ?

On observe en effet, à un autre niveau, une parenté évidente dans la manière dont les deux chercheurs envisagent la pratique de l'attribution, non pas comme une fin en soi, mais comme un moyen privilégié d'accéder au véritable objet de l'histoire de l'art, qui est d'offrir, au-delà de l'analyse approfondie d'œuvres singulières, une vision éclairante d'un contexte culturel donné. S'ils possédaient l'un comme l'autre un œil extrêmement affûté, et qu'ils étaient en cela de véritables *connaisseurs*, l'attribution ne constitue, chez eux, que la première étape de la construction d'un raisonnement qui vise avant tout à produire, par ce que Michel Laclotte nomme « le recours au jeu inépuisable des "paragone" d'images⁴³² » en référence à la revue fondée par Longhi en 1950, autrement dit par la détermination de la place de cette œuvre parmi d'autres œuvres d'art comparables, un discours historique complexe qui sera, le cas échéant, étayé par des preuves documentaires⁴³³. Dès les années 1920, Longhi avait en effet multiplié les publications qui, à partir d'une découverte, d'un inédit, d'une précision de paternité, mettaient en place un réseau ramifié de relations avec d'autres œuvres connues et éclairaient d'un jour nouveau des pans entiers de la production picturale d'une école déterminée, dans une analyse critique et historique globale⁴³⁴. Sterling lui-même ne tentera pas autre chose lorsqu'il entreprendra de dégager, au fil de ses propres explorations, la spécificité des divers foyers régionaux qui ont façonné le paysage artistique de la France médiévale et de mettre en évidence le tissu d'influences dont ils procèdent.

Enfin, il n'est pas impossible que la figure de Longhi ait pu constituer un modèle pour Sterling en ce sens qu'il l'aurait amené à s'intéresser, comme lui-même le faisait pour l'Italie, à des segments très larges de la production picturale française. De fait, l'une des contributions originales du chercheur italien à l'histoire de l'art est d'avoir, dès les années 1920, revendiqué, d'un point de vue scientifique, la possibilité de dilater le champ de la recherche et d'envisager de vastes étendues chronologiques et géographiques, en l'occurrence l'ensemble de la peinture italienne du XIII^e au XVII^e siècle, pour dégager les spécificités d'un style, d'un esprit, sur de longues périodes et intégrer ses découvertes dans un discours historique et critique savamment construit⁴³⁵.

⁴³¹ Lettre de C. Sterling à R. Longhi, 5 février 1935, *op.cit.*, cf. Annexes, document 24, p. 62.

⁴³² M. Laclotte, « Charles Sterling, 1901-1991 », *op. cit.*, p. 24.

⁴³³ *Id.*, « Hommage d'un ami français », *op. cit.*, p. 13-14.

⁴³⁴ G. Previtali, « Roberto Longhi : esquisse d'une biographie », *op. cit.*, p. 49.

⁴³⁵ M. Laclotte, « Hommage d'un ami français », *op. cit.*, p. 6.

Il est à ce titre significatif que Michel Laclotte ait comparé la démarche de Longhi à celle d'un « conquérant », d'un « explorateur », d'un « découvreur », d'un « aventurier⁴³⁶ », ou même d'un « conquistador⁴³⁷ », dans une succession de métaphores qui rappellent l'image du « chasseur » que Sterling se plaisait à utiliser pour décrire ses propres voyages « dans la nuit médiévale⁴³⁸ ».

Malgré la déférence parfois un peu protocolaire du ton qu'il y emploie, les lettres envoyées par Sterling au chercheur italien dans les années qui suivent l'exposition de l'Orangerie témoignent d'une amitié intellectuelle durable entre les deux hommes. Sterling y évoque les rencontres à la Villa Il Tasso, qui procurent un « sentiment à la fois exquis et poignant de voir une demeure de grand humaniste comme notre civilisation n'en saura plus produire⁴³⁹ », de féconds dialogues sur la nature morte italienne, qui s'enchevêtrent avec « les témoignages répétés de [l']appréciation d'un homme qu'[il] considère comme ayant le génie de l'histoire de l'art⁴⁴⁰ », ou encore les prises de positions de Longhi en sa faveur après sa mise en accusation publique par George Isarlo en 1955,⁴⁴¹ qu'il perçoit comme autant de preuves d'une « loyale amitié⁴⁴² ».

Outre le formidable succès critique de la manifestation et de son catalogue, dont la portée sur la carrière institutionnelle de Charles Sterling restera malgré tout limitée dans l'immédiat pour des raisons étrangères au projet déjà évoquées précédemment, l'exposition des *Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle* aura une incidence profonde sur la trajectoire intellectuelle du jeune chercheur, en ce sens qu'elle marque le point de basculement de ses recherches de l'art flamand et hollandais vers l'art français, qui constituera désormais l'essentiel de son travail et sur lequel il convient de s'attarder un instant.

Dans une perspective plus large, cela nous permettra de déterminer en quoi la carrière muséale de Sterling fut essentielle pour la conduite de ses travaux personnels, en ce sens qu'elle a directement conditionné son approche globale de l'œuvre d'art et que son

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴³⁸ C. Sterling, « Entretiens... », p. 101.

⁴³⁹ Lettre de C. Sterling à R. Longhi, 26 avril 1951, Archivio, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, cf. Annexes, document 26, p. 64.

⁴⁴⁰ Lettre de C. Sterling à R. Longhi, 2 juin 1953, Archivio, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, cf. Annexes, document 27, p. 65.

⁴⁴¹ Cf. *infra*, p. 192.

⁴⁴² Lettre de C. Sterling à R. Longhi, 21 mars 1955, Archivio, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, cf. Annexes, document 28, p. 66.

expérience au Louvre aura une influence décisive sur la constitution d'une méthode historique profondément originale, qui trouve ses fondements dans ses publications de la fin des années 1930 car, comme le soulignait René Huyghe, « à la connaissance livresque, l'homme de musée se doit de joindre la pratique visuelle ininterrompue des œuvres, en un constant souci d'identification et d'estimation⁴⁴³ ».

⁴⁴³ R. Huyghe, « Charles Sterling », *op. cit.*, p. 31.

Chapitre 3

Du XVII^e au XV^e siècle :

la mise en place d'un système interprétatif original

S'il a souvent été rappelé que Charles Sterling s'était défini lui-même comme « un chasseur dans la nuit médiévale » au cours de l'entretien réalisé par le Louvre en 1989, c'est que cette formule illustre parfaitement l'esprit qui animait ses recherches, que ce soit sur le Moyen Âge ou sur d'autres périodes de l'art français. C'est effectivement en chasseur, en aventurier presque, qu'il orchestre ses différents travaux sur des sujets qui sont en outre bien souvent inédits, puisque ses principales contributions concernent alors le courant réaliste en France au XVII^e siècle, qu'il a abordé lors de l'exposition de l'Orangerie de 1934⁴⁴⁴, puis, à partir de 1938, l'étude des Primitifs français, auxquels il consacre sa thèse de l'École du Louvre⁴⁴⁵ et deux ouvrages de synthèse avant son exil contraint aux Etats-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale⁴⁴⁶. Ses recherches dans ces deux domaines paraissent ainsi animées par une même ambition, celle de « défricher des terres inconnues ou mal explorées [...], de mettre à leur vraie place, tant du point de vue historique que critique, les créateurs et les courants qui définissent ou utilisent un esprit et un style, et de recomposer ainsi, sans négliger ce qu'apprennent les textes, un domaine neuf de l'histoire de l'art⁴⁴⁷ ».

N'affirmait-il d'ailleurs pas dès 1934, en présentant l'exposition des *Peintres de la réalité* : « Si un jour on fait à cette exposition le grand honneur de la comparer à celle des Primitifs français, organisée en 1904 par Henri Bouchot, son but aura été atteint : offrir le

⁴⁴⁴ C. Sterling, Introduction et notices du catalogue *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, 1934, *op. cit.*

⁴⁴⁵ *Id.*, *Le Couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton*, Paris, Floury, 1939.

⁴⁴⁶ *Id.*, *La Peinture française : les primitifs*, Paris, Floury, 1938 et *Les peintres du Moyen Age*, Paris, Pierre Tisné, 1941.

⁴⁴⁷ M. Laclotte, « Charles Sterling 1901-1991 », *op. cit.*, p. 23-25, p. 24.

répertoire de ce que l'on sait, inviter à faire sortir de l'ombre tout ce que le passé nous dérobe⁴⁴⁸ ».

Quelles circonstances particulières, quels enjeux méthodiques plus généraux permettent-ils d'expliquer le basculement de ses centres d'intérêt de l'art flamand et hollandais des XVI^e et XVII^e siècles à la peinture française, dont il s'attachera désormais à définir la spécificité, en mettant en place un mode d'analyse de l'œuvre d'art original qui lui assurera une place de premier plan parmi les historiens de l'art les plus importants de son temps ? C'est ce que pourra nous révéler une analyse approfondie des orientations et des présupposés sur lesquels reposent tant les recherches qu'il a menées en marge de l'exposition des *Peintres de la Réalité* que son exploration d'un nouveau champ d'étude.

3.1. De l'art hollandais à l'art français : l'exploration d'un nouveau champ d'étude

Indépendamment des nombreux talents singuliers qu'elle a permis de révéler, l'exposition de 1934 apparaît, par son ambition de démontrer que la notion de classicisme ne permet pas, à elle seule, de définir l'art du XVII^e siècle en France, comme la première tentative de Sterling de définir les composantes intrinsèques d'un art « national », lui qui avait jusqu'alors consacré l'essentiel de ses recherches à des sujets d'une moins vaste envergure.

Le cœur de la démonstration qui, nous l'avons vu, a fait l'objet de vives critiques au sein même du comité d'organisation, réside dans l'affirmation que ces deux tendances, classiques et réalistes, de l'art français, loin de s'opposer et de se contredire, s'expriment en même temps, à des degrés divers, dans toutes les manifestations artistiques de l'époque. Il s'agit donc, pour Jamot et Sterling, de dégager, en s'appuyant sur le réalisme, une sorte de tendance universelle de l'art français dont ils se proposent de présenter les multiples facettes.

Pourtant, ils ne parviennent qu'imparfaitement à extraire une vision unitaire du corpus hétérogène que leur définition excessivement englobante du courant réaliste les conduit à envisager et, face à la trop grande disparité des œuvres, ils ne sont pas en mesure

⁴⁴⁸ C. Sterling, « Introduction », *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, 1934, *op. cit.*, p. XLIV ; P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 108.

de réaliser une synthèse convaincante à laquelle, toutefois, « suppléent l'abondance et la justesse de leurs analyses de détail⁴⁴⁹ ».

Cette contradiction fondamentale que présente leur argumentation transparaît nettement à la lecture de l'introduction de Sterling qui, s'il insiste dès les premiers mots sur la notion « d'école », n'y présente en définitive qu'une liste détaillée d'orientations stylistiques variées, romantiques, éclectiques et caravagesques, qui transparaissent de façon plus ou moins affirmée selon les tempéraments artistiques, les genres et les sujets représentés par ces peintres.

Face à l'impossibilité dans laquelle il se trouve de dégager une unité esthétique de son corpus, il opère un déplacement de son mode d'analyse sur un plan sociologique et moral, qui lui permet d'atteindre le but qu'il recherchait. Ainsi, ce ne sont pas tant des qualités plastiques, mais un tempérament commun – il n'hésite pas à parler « d'instinct de race⁴⁵⁰ » - une attitude propre à tous les artistes français, dont il loue l'« intégrité de la personnalité⁴⁵¹ », qui constitue le ciment de la production présentée dans l'exposition. Il y voit l'originalité de ces peintres qui, face à « la magnifique floraison de talents et de formes d'art [de la] jungle [romaine], se taillaient leurs chemins propres et bientôt certains d'entre eux furent au nombre des plus avancés⁴⁵² », mais y décèle aussi la constance d'artistes dont « [les] talents mûrissaient au milieu de mille curiosités et de mille inquiétudes, et [qui] de ce chaos [ne sont] pourtant sortis que plus durs et plus fermes, comme des pierres polies par les vagues de la mer !⁴⁵³ ».

Ce faisant, il ne cherche pas tant à démontrer la singularité de ce courant réaliste qu'à montrer, en creux, que même si elles s'expriment selon des sensibilités différentes, la production classique et la production réaliste françaises sont guidées par la transcription plastique d'un même ensemble de valeurs morales, « la distance envers les aléas du présent, dans le goût de l'harmonie et de la mesure, une certaine sévérité, un sentiment profond de dignité⁴⁵⁴ ».

⁴⁴⁹ P. Georgel, *Orangerie, 1934, op. cit.*, p. 23.

⁴⁵⁰ *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle, 1934, op. cit.*, p. XXXVIII ; P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 107.

⁴⁵¹ *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle, 1934, op. cit.*, p. XXXIV ; P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 106.

⁴⁵² *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle, 1934, op. cit.*, p. XXX ; P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 105.

⁴⁵³ *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle, 1934, op. cit.*, p. XXX ; P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 105.

⁴⁵⁴ P. Georgel, *Orangerie, 1934, op. cit.*, p. 25.

Paul Jamot, « agissant éveilleur de pensée sensible »

Si, nous l'avons vu, Charles Sterling a pris en charge une part essentielle de l'organisation effective de l'exposition, il convient de s'interroger sur l'apport respectif des deux organisateurs dans la construction du discours scientifique qui l'entoure. Celui-ci semble en effet directement inspiré des conceptions de Jamot, dont on a pu dire qu'il avait été, après Focillon, le « plus agissant éveilleur de pensée sensible⁴⁵⁵ » pour Charles Sterling. Cet ancien normalien, agrégé de lettres, entré en 1914 au département des Peintures dont il est nommé conservateur en chef en 1934, apparaît en tout cas comme l'un des principaux acteurs de la mise en place d'une nouvelle lecture de l'art français dans l'entre-deux-guerres⁴⁵⁶, dont Sterling va s'approprier les orientations essentielles. Dans la préface au catalogue rédigée par Jamot, encore plus que dans l'introduction signée par son jeune confrère, sont ainsi repris un certain nombre de concepts qui deviendront par la suite autant de *topos* privilégiés de la pensée de Sterling.

Tout d'abord, son affirmation de l'unité intrinsèque de l'art français, au-delà de ses diverses tendances, semble directement héritée du modèle interprétatif de Jamot. De façon significative, Sterling insiste, dans un paragraphe introductif consacré à la figure emblématique de Nicolas Poussin, sur l'attachement du peintre aux « permanentes ambitions de l'esprit français : réaliser, comme l'ont voulu les anciens qu'il chérissait, un sage et magnifique équilibre de la raison et du sentiment⁴⁵⁷ ». On voit ici apparaître pour la première fois sous la plume du chercheur la notion « d'esprit », dont la définition irriguera l'ensemble de ses recherches ultérieures. Comme l'a souligné Nicole Reynaud, « l'esprit était la notion à laquelle il tenait le plus », ce qu'il ne manquait pas de lui rappeler régulièrement en lui répétant « Ne dites pas le style, c'est insuffisant ; demandez-vous si c'est bien le même esprit⁴⁵⁸ ». Or, il s'agit là d'une idée vigoureusement défendue par Jamot, qui consacre l'année même de l'organisation de l'exposition des *Peintres de la Réalité* un chapitre entier de son ouvrage sur *La Peinture en France*⁴⁵⁹ à la question de « l'art français et l'esprit français », dont la lecture a sans nul doute contribué à façonner le discours de Sterling.

⁴⁵⁵ R. Huyghe, « Charles Sterling », *op. cit.*, p. 32, cité par Georgel, *Orangerie, 1934, op. cit.*, p. 16.

⁴⁵⁶ Dominique Jacquot, « Paul Jamot (1863-1939) et l'histoire 'nationale' de l'art », *Histoire de l'art*, 47, novembre 2000, p. 29-41, p. 30.

⁴⁵⁷ *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, 1934, *op. cit.*, p.XV, P. Georgel, « 2006, mise à jour », *op. cit.*, p. 101.

⁴⁵⁸ N. Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling... », *op. cit.*, p. 45.

⁴⁵⁹ P. Jamot, *La Peinture en France*, Paris, Plon, 1934.

Dans ce texte apparaissent en effet plusieurs idées qui, bien que fortement déterminées par le contexte historiographique de leur élaboration, n'en constituent pas moins le reflet d'affinités intellectuelles évidentes entre les deux hommes.

L'idée directrice de l'exposition, qui fait de l'équilibre une qualité intrinsèque de « l'esprit » français, transcendant les modes de représentation et les tempéraments artistiques, s'y trouve déjà pleinement conceptualisée :

« L'intellectualité foncière de l'art français ne se manifeste pas au détriment de la sensibilité. L'équilibre qu'il cherche et qu'il a souvent atteint n'a rien d'artificiel. Il est à l'image de la vie, il ressemble à l'association chez l'homme de l'âme et du corps. Un courant de réalité circule à travers toute l'histoire de la peinture française, même aux époques où semble triompher une conception purement idéaliste de l'art⁴⁶⁰. »

Cet équilibre entre raison et sentiments, entre l'intellectuel et le sensible, explique en outre que, tout comme la langue du pays, la peinture française porte en elle la marque de « cette unité française où se sont fondus les apports de plusieurs races. Elle est faite pour le général et pour l'universel⁴⁶¹ ». Grâce à l'affirmation d'un tempérament particulier propre non seulement aux artistes, mais à la nation française envisagée dans son ensemble, Jamot confère à ceux qui la représentent la faculté de porter « un message qui ne s'adresse pas seulement aux gens de leur pays, qui vaut pour l'humanité toute entière⁴⁶² ». Alors même qu'il considère que « le peuple français est peut-être le plus individualiste des peuples de l'Europe⁴⁶³ », il affirme que « ces Français si individualistes possèdent au plus haut degré le sens de l'universel et que, par suite, ils sont plus propres que personne à créer un art international où trouvent place les vertus et les conquêtes des autres nations⁴⁶⁴ », dans la mesure où « le fond de l'esprit français, c'est l'humanisme et la tendance à l'universel⁴⁶⁵ ». Pour Sterling comme pour Jamot, cette « vocation universelle » des artistes français se traduit par leur faculté « d'attirer chez eux les étrangers et de les transformer en peintres français, tandis que d'autre part les Français qui sont amenés à vivre hors de leur pays gardent le plus souvent leur originalité nationale⁴⁶⁶ » et permet de justifier la supériorité du pouvoir d'assimilation de l'art français sur celui des autres productions européennes par des considérations essentiellement sociologiques.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 23.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶⁵ D. Jacquot, « Paul Jamot (1863-1939) et l'histoire 'nationale' de l'art », *op. cit.*, p. 36.

⁴⁶⁶ P. Jamot, *La Peinture en France*, *op. cit.* p. 28.

Enfin, cet ouvrage dans lequel il envisage toute la production artistique française du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle permet à Jamot d'insister sur la permanence du génie français, sur la « magnifique vitalité sans cesse renouvelée, sans cesse variée⁴⁶⁷ » dont l'art français, qui détient le « privilège de la continuité et de la vitalité⁴⁶⁸ », est le seul à pouvoir témoigner en Europe. Une fois encore, peut-être faut-il voir là l'une des sources des constructions généalogiques dont Sterling fera un usage soutenu dans ses travaux sur les Primitifs français, qui permettrait notamment de comprendre l'intérêt qu'il allait bientôt porter à ce nouveau champ d'étude.

3.2. La « découverte » des peintres primitifs

Dans ses entretiens avec Michel Laclotte, Sterling livre pourtant une explication beaucoup plus prosaïque du soudain glissement de ses centres d'intérêts vers une période plus ancienne de l'art français :

« Un jour, avec ma femme, nous faisons la queue devant un cinéma aux Champs-Élysées, et devant nous il y avait deux jeunes gens qui parlaient assez fort pour que je puisse les entendre, et qui manifestement étaient des marchands. Et l'un dit à l'autre : "J'ai trouvé un poisson, un poisson *de la réalité* !". Je me suis dit : "C'est fini, c'est tellement vulgaire maintenant, je ne m'occupe plus de XVII^e siècle. Je vais aller à présent d'un côté qui est très difficile, celui des primitifs français"⁴⁶⁹. »

Aussi amusante soit-elle, cette anecdote ne semble guère pouvoir expliquer, à elle seule, la soudaine réorientation des recherches de l'historien de l'art. Lui-même évoque d'ailleurs un second événement, dont il ne précise pas s'il précède ou suit le premier, qui mérite d'être considéré avec attention. En 1936, alors qu'il travaillait à l'organisation de l'exposition des *Chefs-d'œuvre de l'art français* qui devait se tenir l'année suivante, Raymond Escholier, conservateur au Petit Palais, lui aurait proposé de rédiger le volume consacré aux Primitifs d'une collection sur l'histoire de la peinture française dont il avait entamé la publication aux éditions Floury⁴⁷⁰. Bien que plus convaincante en apparence, cette seconde hypothèse n'est pas sans poser un certain nombre de questions, à commencer par celle des raisons exactes qui ont pu pousser Escholier à s'adresser à un auteur qui n'avait jamais rien publié sur un tel sujet et pour qui il était nécessaire « [d'apprendre]

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶⁹ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 65

⁴⁷⁰ *Ibid.* et M. Laclotte, « Table ronde... », *Henri Focillon, op. cit.*, p. 159.

pendant un an ce que c'est avant d'écrire sur les primitifs français ». Si l'on en croit Sterling – qui salue là toute l'intelligence de son confrère –, la décision d'Escholier aurait été dictée par des considérations essentiellement méthodologiques, par l'intérêt qu'avait suscité chez lui « l'approche » proposée par Sterling dans ses précédents travaux et qu'il souhaitait voir appliquer à ce nouveau champ de recherches⁴⁷¹.

Toutefois, si l'on veut comprendre pourquoi Escholier a passé cette commande à Sterling et pourquoi celui-ci l'a acceptée, s'engageant ainsi dans une voie nouvelle, il faut examiner le contexte historiographique plus général qui entoure la publication des *Primitifs*. L'exposition des *Chefs d'œuvre de l'art français*, qui s'est tenue de juin à octobre 1937, marque en effet le dernier pas d'un processus de légitimation officielle de la peinture française entamé dès le deuxième quart du XIX^e siècle et dont la célèbre exposition des *Primitifs français*, organisée en 1904 au pavillon de Marsan du Louvre et à la Bibliothèque nationale, avait constitué le jalon le plus important.

Envisagée comme une réponse à l'exposition d'art flamand tenue à Bruges deux ans auparavant, l'entreprise, orchestrée par Henri Bouchot à la Bibliothèque nationale et par Georges Lafenestre au musée du Louvre, avait réuni pour la première fois un ensemble de près de 600 œuvres (tableaux, manuscrits, sculptures et objets d'art) produites sur le sol français entre 1290 et 1500, censées illustrer la naissance d'un art national original, dont l'étude allait immédiatement soulever de vives passions.

Dans les trois décennies qui séparent les deux manifestations parisiennes, les voix qui s'étaient élevées contre l'existence d'une école française de peinture au Moyen Âge s'étaient peu à peu éteintes, à l'exception notable de Louis Dimier, dont la publication en 1936 d'une présentation critique de textes d'histoire et d'un catalogue raisonné des œuvres attribuées à « des peintres désignés depuis trente ans sous le nom de primitifs français⁴⁷² », visait à réaffirmer que leur rassemblement en une école puissamment constituée ne relevait que de la « satisfaction de l'amour propre national », mais ne reposait sur aucune réalité historique et géographique concrète.

Or, d'après Nicole Reynaud⁴⁷³, c'était bien là tout l'enjeu de l'entreprise éditoriale d'Escholier : en faisant débiter sa collection sur *La Peinture française* par un volume sur *Les Primitifs*, il entendait rendre à la production médiévale sa juste place dans le panorama

⁴⁷¹ Cité par C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 66.

⁴⁷² Louis Dimier, « Les Primitifs français », *Gazette des Beaux-Arts*, XVI, n°879, (I) juillet-août 1936, p. 35-56, p. 35. Suite des articles : *Ibid.*, (II) décembre 1936, p. 205-232 ; XVIII, (III) novembre 1937, p. 217-236 ; XIX, (IV) avril 1938, p. 223-232 ; XX, (V), septembre 1938, p. 81-102 et (VI) décembre 1938, p. 208-236.

⁴⁷³ N. Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling... », *op. cit.*, p. 39.

artistique national en s'opposant aux idées véhiculées par Dimier dans la vaste *Histoire de la peinture française* que celui-ci avait entrepris de publier à la fin des années 1920, dans laquelle il critiquait violemment « la fable installée dans ce domaine [qui] fit régner la légende d'une école française égale à celles d'Italie et de Flandre, dont la surabondance aurait même comporté quantités d'écoles provinciales [...] dont il n'y a de mention nulle part, [selon laquelle] pendant deux siècles, des peintres du premier rang nés français auraient peint quantité d'ouvrages détruits depuis, et dont la malveillance de la postérité aurait éteint même la mémoire⁴⁷⁴ ».

Or, à la fin des années 1930, aucun médiéviste français n'est réellement en mesure d'accomplir cette tâche. Paul Durrieu, le dernier artisan de l'exposition de 1904, est décédé en 1925 ; Emile Mâle, qui avait réservé à l'événement un accueil mesuré⁴⁷⁵, apparaît sans doute trop marqué par sa vision essentiellement religieuse de la production picturale médiévale ; Henri Focillon, qui a signé l'introduction au catalogue des *Chefs-d'œuvre de l'art français*, travaille à la rédaction d'*Art d'Occident. Le Moyen-Age roman et gothique* paru chez Armand Colin en 1938 ; Louis Réau, enfin, qui publie en 1941 un ouvrage sur l'art gothique⁴⁷⁶, ne peut guère être sollicité, en raison de ses affinités intellectuelles évidentes avec Dimier, avec lequel il avait entrepris l'écriture de l'*Histoire de la peinture française* dix ans auparavant⁴⁷⁷. Quel autre choix restait-il donc à Raymond Escholier, sinon confier la rédaction de son ouvrage à un auteur qui n'avait certes jamais publié d'étude sur la question, mais qui avait fait montre, dans ses précédents travaux, d'une approche fidèle aux ambitions qui étaient les siennes ?

Il est d'ailleurs permis de penser que Sterling lui-même a entrevu là une possibilité de conduire des recherches originales, alors que dans le champ de la peinture française du XVII^e siècle, où il avait certes acquis une place méritée et légitime, il était irrémédiablement confronté à plusieurs figures tutélaires auxquelles il lui semblait peut-être difficile d'échapper, au premier rang desquelles on peut citer Paul Jamot bien sûr, Herman Voss et Vitale Bloch, mais aussi François-Georges Pariset, dont la thèse sur Georges de La Tour, parue en 1948, était déjà annoncée.

⁴⁷⁴ L. Dimier, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet (1300-1627)*, Paris et Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, G. Van Oest, 1925.

⁴⁷⁵ F.-R. Martin, « La Gloire des primitifs français (1904-1945) », D. Thiébaud, P. Lorentz et F.-R. Martin, *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, p. 59-73, p. 64-65.

⁴⁷⁶ Louis Réau, *L'Art gothique en France*, Paris, Le Prat, 1941.

⁴⁷⁷ *Id.*, *Histoire de la peinture française au XVIII^e siècle*, 2 vol., Paris et Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, G. Van Oest, 1925.

En tout cas, si Sterling n'abandonne pas – et n'abandonnera jamais – ses travaux sur d'autres domaines de l'histoire de l'art, il consacre à partir de 1938 une part essentielle de ses recherches à l'étude des Primitifs français, dont il devient rapidement un spécialiste incontesté.

Dès 1938, alors qu'il effectue un séjour de trois mois aux Etats-Unis où, invité par l'Alliance française, il donne de nombreuses conférences à travers le pays, dans des universités prestigieuses, (Yale, Princeton, Harvard) et plusieurs grands musées (Metropolitan Museum de New York, Musées de Boston, Chicago, Worcester, St-Louis et Baltimore, la Collection Frick à New York, la Collection Duncan Phillips à Washington, etc.), il est chargé par le ministère de l'Instruction publique d'effectuer l'inventaire des tableaux des Primitifs français conservés dans les collections publiques et privées américaines en vue d'en constituer le catalogue⁴⁷⁸.

L'année suivante, il entreprend la rédaction de sa thèse de l'Ecole du Louvre, restée en suspens à l'issue de ses années de formation, et il choisit, ce qui est révélateur, de s'écarter de sa spécialité initiale et d'inscrire son mémoire dans la continuité de ses recherches du moment en s'intéressant au *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton, conservé à Villeneuve-lès-Avignon et récemment restauré par Lucien Aubert. Il en achève le manuscrit en décembre 1939, en pleine mobilisation, au cantonnement de Beauregard⁴⁷⁹, et il parvient à soutenir pendant une permission le 5 janvier 1940 face à un jury composé d'Henri Verne, Gaston Brière et Robert Rey, qui lui octroie la mention « Très Bien avec éloges ».

Après la défaite française, alors que les lois raciales contraignent Sterling à quitter ses fonctions au Louvre, l'éditeur Pierre Tisné lui commande une nouvelle synthèse sur les *Peintres primitifs*, qu'il est contraint de publier sous un nom d'emprunt en raison du contexte politique. Paraît ainsi à la fin de l'année 1941 l'ouvrage d'un mystérieux Charles Jacques – Jacques était le deuxième prénom de Sterling – dont les observations rappellent étrangement les conclusions de son livre paru 1938, au point que certains y voient un cas de plagiat manifeste⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ *Curriculum Vitae* de Charles Sterling, Archives nationales, Fonds Hauteceur, F21 8088, cf. Annexes, document 14-4, p. 44.

⁴⁷⁹ C. Sterling, *Le Couronnement de la Vierge...*, p. 23.

⁴⁸⁰ « Quand le livre est sorti j'ai reçu des lettres, et notamment d'un curé qui était mon camarade à l'école des aspirants, il s'appelait Giry, il était très sympathique et s'intéressait à l'art, il m'a dit : « On vous a volé d'une façon épouvantable, tout ce que vous avez écrit en 1938 est maintenant publié par un certain Jacques ! » Je l'avais fait exprès, j'ai cité certaines phrases et je les ai répétées exactement pour que les gens qui lisent puissent comprendre », C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 70.

La similitude entre les deux volumes est en effet évidente, tant sur la forme que sur le fond. Cela tient en grande partie au fait que la rédaction du deuxième ouvrage a, semble-t-il, essentiellement été dictée par la nécessité de pallier l'absence de salaire de l'auteur, mais qu'elle a été entièrement réalisée à partir de la documentation réunie lors de la préparation du texte précédent. Sterling lui-même, peu satisfait du résultat, a d'ailleurs longtemps nourri le projet d'en livrer une édition révisée, « avec de nombreuses additions et corrections⁴⁸¹ », sans jamais le mettre à exécution.

Il faut toutefois se garder de voir dans *Les Peintres primitifs* une simple paraphrase de *La peinture française : les Primitifs* et, malgré les analogies évidentes entre les deux textes, leur parution, à trois ans d'intervalle, constitue un excellent indicateur de l'évolution du jugement autant que des ambitions de leur auteur dans ce domaine.

De fait, en 1938, sa seule prétention, à en croire l'avant-propos de l'ouvrage, est d'inscrire ses propres recherches dans une perspective strictement historiographique.

« L'objet de ce livre n'est pas de faire progresser l'étude des Primitifs français. Il faudrait pour cela une place plus étendue, une documentation plus détaillée, des précisions beaucoup plus abondantes. Son but est modeste. On se propose simplement de mettre ici en lumière les faits et les traits les plus saillants de la peinture de chevalet française, au moyen âge. Le récit s'efforce de résumer d'une manière critique les connaissances acquises dans ce domaine, à l'heure présente⁴⁸². »

Or, en 1941, son objectif est tout autre. Il s'agit désormais pour lui « non pas [d'écrire] l'histoire de tout ce qui a été peint en France médiévale, ni celle des peintres dont l'état civil assure qu'ils soient français, mais [de livrer] le récit de la production des peintres qui, au Moyen Âge, faisaient de la peinture française⁴⁸³ ». Pour ce faire, il estime nécessaire « de tenter en même temps qu'un récit des principaux faits artistiques et qu'une synthèse esthétique, en quoi réside le but suprême de l'histoire de l'art, de fixer des précisions relatives à la matière même sur laquelle notre connaissance s'exerce⁴⁸⁴ ». Figure ainsi à la fin du volume un important *Répertoire de tableaux français du XIV^e et XV^e siècle*, divisé en deux parties, dans lequel il présente les « tableaux qu'il est légitime de considérer comme représentant la peinture française [et ceux] où ce caractère paraît douteux ou nettement contestable⁴⁸⁵ », dont il justifie la présence par le fait que « le génie pictural

⁴⁸¹ C. Sterling, « Review: *Jean Fouquet* by Klaus Perls et *Jean Fouquet und seine Zeit* by Paul Wescher », *The Art Bulletin*, 28, 2, juin 1946, p.125-131.

⁴⁸² *Id.*, *La Peinture française : les primitifs*, op. cit., p. 7.

⁴⁸³ *Id.*, *Les Peintres du Moyen Âge*, op. cit., p. 8.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 8.

français sera peut-être plus tangible dans ces notices techniques qu'à travers des définitions esthétiques ou philosophiques », mais qui n'en constitue pas moins une prise de position décisive à l'encontre « des pionniers qui ont réuni la matière généreuse de l'Exposition de 1904⁴⁸⁶ », laquelle, « initiative généreuse et féconde, entreprise hardie, [...] devait présenter certains des défauts que comportent les œuvres des pionniers : en défrichant à grands coups de pioche un domaine vierge et obscur, elle a dépassé des frontières⁴⁸⁷ », qui nécessite et justifie que l'on procède désormais au « travail inverse⁴⁸⁸ ».

3.2.1. La « querelle des primitifs » : Henri Bouchot et Louis Dimier

Loin d'avoir proposé une définition « satisfaisante » des caractères constitutifs de l'art français de la fin du Moyen Age, l'exposition de 1904, nous l'avons dit, avait fait naître de violents débats historiographiques sur l'existence même d'une école nationale, qui, même s'ils avaient perdu de leur véhémence à la fin des années 1930, justifiaient la volonté de Sterling de rendre sa juste place à la production picturale française de l'époque, de même qu'il avait réhabilité le courant réaliste qui la caractérisait au XVII^e siècle.

S'il ne fait donc aucun doute que la condamnation des positions de Louis Dimier constitue un enjeu majeur de la rédaction de *La peinture française*, cet ouvrage et *Les Peintres du Moyen Age* plus encore, sont aussi prétexte à la réévaluation de certains des postulats de l'exposition de 1904, qui reposent sur une définition tout aussi contestable de la production picturale française et faussent « les bases même de la discussion⁴⁸⁹ ».

Les arguments invoqués par Louis Dimier, dont la virulence à l'égard de la peinture française des XIV^e et XV^e siècles était autant déterminée par l'affirmation de la suprématie des modèles esthétiques italiens et flamands que par une conception géographique restrictive du terrain de développement potentiel d'un art national français, sont ainsi explicitement critiqués par Sterling :

« Les uns voient la France médiévale – qu'ils identifient strictement avec l'Etat français, c'est-à-dire avec le Domaine royal – comme dépourvue, ou peu s'en faut, de peintres de tableaux de souche française ; peintres qui, s'enchaînant les uns aux autres, auraient pu assurer un héritage continu de goût et de pratiques d'atelier. Pour eux, la France n'a point possédé de véritable école de peinture nationale, mais quelques maîtres isolés, parfois pères d'une tradition d'enseignement ; tel Jean Fouquet. Quant au reste des territoires qui forment la France moderne, si des artistes du cru s'y

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸⁷ *Id.*, *La Peinture française : les primitifs*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸⁸ *Id.*, *Les Peintres du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 6.

rencontraient, ils ne devaient pas être moins épars. De sorte que le pays entier n'a sans doute été qu'une vaste contrée passive où de rares peintres nationaux étaient submergés par une foule d'artistes étrangers. Car l'élite intellectuelle du pays, le Roi et les courtisans qui comptaient au nombre des mécènes les plus raffinés de l'Europe, le clergé et la riche bourgeoisie qui suivaient les cours, accueillaient avec empressement ces praticiens, plus réputés que les Français dans l'art de peindre.

Une conclusion inattendue découle de cette manière de voir : la France médiévale, une des patries les plus fécondes de l'art européen, une des plus originales dans le domaine de l'architecture, de la sculpture et de la peinture décorative, dont les enluminures, les vitraux et les tapisseries furent de tout temps célèbres, apparaît complètement stérile en matière de peinture de chevalet. Aucune explication profonde de ce fait n'a jamais été proposée par les champions de cette doctrine⁴⁹⁰. »

Il n'épargne pas pour autant la position inverse, notamment celle qui avait prévalu lors de l'organisation de l'exposition de 1904 et qui consiste à annexer au corpus des Primitifs français toutes les œuvres nées à l'intérieur d'un périmètre constitué par les frontières actuelles de la France, dont l'anachronisme évident offre un panorama de l'art français « singulièrement complexe et confus », qui ne ressemble, lui non plus, en rien « à celui de l'architecture, de la sculpture, de la peinture décorative de la France contemporaine⁴⁹¹ ».

Cette détermination géographique s'accompagnait, chez Bouchot, d'une lecture « sociale » de la production picturale française, d'après laquelle la langue pratiquée par les artistes constituait le vecteur de l'établissement de solides communautés de travail, auxquelles étaient intégrés tous les artistes étrangers présents en France⁴⁹², lecture qui, bien que plus proche « de la réalité de l'histoire⁴⁹³ », ne satisfait pas non plus Sterling, pour qui « ce serait méconnaître l'esprit cosmopolite et voyageur du Moyen Âge que de s'attendre sur le territoire de la langue française uniquement à des peintures françaises⁴⁹⁴ ».

En définitive, la contradiction évidente entre les positions exprimées précédemment et l'approche prônée par Sterling réside dans le registre interprétatif sur lequel chacun de ces auteurs se situe. L'analyse artistique ne trouve ainsi sa légitimité, chez Bouchot, dont les orientations épistémologiques sont marquées par ses fortes convictions politiques

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 5-6.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁹² A. Thomine-Berrada et F.-R. Martin, « Styles et nation en France autour de 1900 : Le Moyen Âge comme origine en architecture et en historiographie », *Nation. Style. Modernism*, conférence internationale (Cracow, International Cultural Centre, 6-12 September, 2003), CIHA conference papers ; 1. Cracow München, International Cultural Centre Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006, p. 35-54, p. 51-52.

⁴⁹³ C. Sterling [Jacques], *Les Peintres du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 7.

républicaines autant que par sa formation de chartiste, que par le recours permanent aux archives, seul capable de prémunir la discipline contre les spéculations inutiles auxquelles la soumet l'étude formelle des œuvres⁴⁹⁵.

Or, selon Sterling, une application rigide de déterminants politiques, géographiques ou sociologiques ne permettra pas à l'historien de définir la spécificité de la production française, qui nécessite au contraire d'être abordée en premier lieu d'un strict point de vue formel. Ce n'est en effet que par l'interprétation stylistique rigoureuse de ce que les œuvres portent en elles que pourront être circonscrits les contours de « la patrie d'une présumée peinture française⁴⁹⁶ ». Dès 1938, il oppose ainsi aux grilles de lectures élaborées par Bouchot et par Dimier un système interprétatif qui repose sur la notion, « plus souple et plus vraie », de « territoire de culture française », comme lieu de fermentation d'un « art correspondant à une culture particulière élaborée par un peuple et dont les frontières peuvent être très différentes des frontières politiques⁴⁹⁷ ».

En s'affranchissant ainsi de la réalité politique ou géographique au profit de la « réalité de la vie⁴⁹⁸ », il fait coïncider le développement d'un art original entre la Flandre et l'Italie au Moyen Âge et la maturation de la civilisation française, dont cet art, qui en constitue l'une des « expressions intimes », suit « son étendue, ses fusions, ses rayonnements⁴⁹⁹ ». L'élaboration d'un appareil critique qui repose sur un paradigme variable par essence, « l'aire de la civilisation française⁵⁰⁰ », lui permet de proposer une définition à la fois englobante et restrictive de la peinture française, déterminée par sa seule analyse des œuvres, qui intègre pleinement les influences diverses auxquelles elle est soumise aussi bien que ses manifestations les plus notables au-delà d'un cadre géographique aux contours rigides. Il s'agit essentiellement pour lui de distinguer, à l'intérieur de territoires aux frontières variables au sein desquels s'exercent de multiples sources d'influences, ce qui relève de « l'esprit français » et qui se définit par « une manière particulière de comprendre la vie, de sentir et de formuler sa beauté, de concevoir l'homme, sa dignité, sa destinée, ses rapports avec Dieu, sa place dans la nature⁵⁰¹ ».

De fait, si Sterling parvient à dégager la quintessence de l'art français au-delà des influences multiples auxquelles celui-ci a été exposé, c'est qu'il l'envisage selon un mode

⁴⁹⁵ A. Thomine et F.-R. Martin, « Style et nation en France... », *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹⁶ C. Sterling, *Les Peintres du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁹⁷ *Id.*, *La Peinture française : les primitifs*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁹⁸ *Id.*, *Les Peintres du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 6.

particulier. « En premier lieu l'art est pour lui *relation*. Si les relations entre les œuvres constituent un monde de l'art, c'est que les œuvres sont, dans leur présence à nous, d'abord des mises en relation d'œuvres⁵⁰² ». Plus qu'à la simple définition d'un style ou à l'identification d'une école, c'est donc à la compréhension du monde de l'art et, plus généralement, de la culture d'une époque, que s'intéresse Sterling.

A la différence d'un Bouchot, qui déplaçait pour ce faire le champ d'interprétation de l'art vers le contexte social de sa création, Sterling ne s'éloigne jamais complètement du registre des formes, dans lequel il puise les éléments nécessaires à la reconstitution du panorama culturel européen au Moyen Âge.

3.2.2. « Problème de civilisation » et « problème de critique de style » : Charles Sterling, Georges Hulin de Loo et Paul Durrieu

Il ne paraît toutefois pas inutile de préciser qu'il n'est évidemment pas le premier historien de l'art à s'être engagé dans cette voie où l'ont précédé certains des spectateurs directs de l'exposition des *Primitifs français* de 1904, au premier rang desquels on peut citer Georges Hulin de Loo et Paul Durrieu, qui avaient eux-mêmes cherché à interpréter la peinture médiévale française au regard de ses rapports avec la Flandre et l'Italie et qui ont, à n'en pas douter, constitué des modèles épistémologiques importants pour Sterling.

Docteur en philosophie et lettres et docteur en droit de l'Université de Gand, Hulin de Loo ne fit de l'histoire de l'art son domaine de prédilection qu'assez tardivement⁵⁰³, mais il fit dans la discipline une entrée remarquée. Deux ans après ses premières publications sur le sujet, il figure ainsi au nombre des principaux instigateurs de *l'Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien* organisée à Bruges en 1902⁵⁰⁴, à la suite de laquelle Henri Bouchot avait souhaité rassembler des œuvres françaises au

⁵⁰² G. Duprat, « L'Art et l'étranger : le pas interdit », *op. cit.*, p. 127.

⁵⁰³ Après l'obtention de ses deux doctorats en 1883 et 1886, il effectue des séjours prolongés dans les universités de Berlin et de Strasbourg, puis à Paris, où il fréquente les cours de la Sorbonne, du Collège de France et de l'Ecole des Hautes Etudes. En 1889, il est nommé professeur de l'Université de Gand où il enseigne pendant plus de dix ans la psychologie, la logique et la morale, puis le droit naturel et l'histoire économique. Voir à ce sujet Paul Bergmans, « Introduction », *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles-Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1931, p. V-IX ; Pierre Bautier, « Hulin de Loo », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 16, 1946, p. 88-89 ; Jeanne Maquet-Tombu, « En hommage à Hulin de Loo », *Phoebus*, 2, 1, 1948, p. 37-38 et Jacques Lavalleye, « Georges Hulin de Loo », *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, Gembloux, J. Duculot, 1961, p. 15-27.

⁵⁰⁴ *Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien*, catalogue d'exposition (Bruges, Hôtel Gruuthuse, 15 juin – 15 septembre 1902), Bruges, Desclée-De Brouwer, 1902.

pavillon de Marsan et à la Bibliothèque Nationale en 1904. En profond désaccord avec les conclusions et les attributions proposées dans le catalogue officiel de l'exposition brugeoise, il livre en marge de celui-ci un *Catalogue critique de l'exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*⁵⁰⁵ dont le texte liminaire, intitulé « De l'identité de certains maîtres anonymes », constitue un « véritable programme⁵⁰⁶ ».

L'auteur y distingue deux types d'approche en histoire de l'art, « la recherche historique proprement dite, patient travail d'archives, mettant au jour les *documents* qui concernent les œuvres d'art ou la biographie des artistes⁵⁰⁷ », et « la critique comparative des *monuments* de l'Art⁵⁰⁸ », dont les résultats, parce qu'ils procèdent de « méthodes essentiellement différentes » et nécessitent « des formations scientifiques et des aptitudes naturelles qui ne se ressemblent point⁵⁰⁹ », peinent parfois à atteindre un « point de jonction⁵¹⁰ ». Or, c'est précisément ce à quoi aspire Hulin, dont l'ambition principale – tant dans cet essai que dans ses travaux ultérieurs – est « d'établir des liens entre des noms de peintres sans œuvres et des œuvres sans auteur connu, d'unir textes d'archives et tableaux anonymes⁵¹¹ ». Ce faisant, il quitte le registre positif d'une stricte histoire des œuvres et déplace le centre de l'analyse vers le terrain, plus périlleux, des hypothèses, « indispensables à la science comme à la vie⁵¹² » et des conjectures, dont « même la plus aventureuse [...] peut avoir son utilité, pourvu qu'elle mène à quelque résultat contrôlable. Le probable et le simplement possible sont sans aucun danger, *pour qui sait ce qu'ils sont et ce qu'ils valent, et ne l'oublie pas ensuite*⁵¹³ ».

À la certitude absolue de la preuve documentaire, Hulin substitue la notion relative de « certitude morale », à laquelle il est possible d'accéder lorsque, face à « *l'ensemble* de la production artistique d'un peintre, bien reconstitué, il arrive que, sans qu'on puisse prouver directement l'attribution d'un tableau en particulier, il se dégage pourtant de cet ensemble un si grand nombre, et si varié, d'indices convergeants (*sic*) vers une même hypothèse, que celle-ci acquiert une probabilité très grande, qu'elle atteigne ce qu'on appelle la certitude morale⁵¹⁴ ». S'il ne conteste nullement l'importance de la recherche

⁵⁰⁵ Georges Hulin de Loo, *Bruges 1902 : Exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue critique*, Gand, A. Siffer, 1902.

⁵⁰⁶ P. Bergmans, « Introduction », *Mélanges Hulin de Loo*, *op. cit.*, p. VIII.

⁵⁰⁷ G. Hulin de Loo, « De l'identité de certains maîtres anonymes », *Bruges 1902*, *op. cit.*, p. XIII.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. XIV.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. XV.

⁵¹¹ J. Lavalleye, « Georges Hulin de Loo », *op. cit.*, p. 16.

⁵¹² G. Hulin de Loo, « De l'identité de certains maîtres anonymes », *op. cit.*, p. XVI.

⁵¹³ *Ibid.*, p. XVI.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. XVII.

archivistique comme élément déterminant de l'étude des peintres primitifs, celle-ci ne peut constituer à ses yeux l'unique objet de l'histoire de l'art, qui requiert tout autant l'exercice de *l'œil*, la mobilisation d'une solide culture visuelle qui seule, par le truchement « d'ensembles très complexes d'indices très ténus, le plus souvent impossibles à exprimer adéquatement en paroles, saisissables seulement, au moyen d'une sorte de superposition d'images, par des yeux exercés, doublés de mémoires qui embrassent un inventaire relativement complet de la production du maître et de ses proches voisins⁵¹⁵ », peut garantir la validité, « la certitude morale » d'une attribution qui, « dans l'immense majorité des cas, [...] n'est obtenue que par voie de comparaison. C'est là la tâche de la *critique*⁵¹⁶ ».

De l'accumulation d'indices, de la convergence d'un faisceau de présomptions suffisamment solide – lequel peut être étayé, mais pas nécessairement, par une pièce documentaire – naît ce que Hulin appelle la « confirmation négative », qui « se fait par l'impossibilité d'imaginer une autre attribution qui satisfasse aux mêmes conditions⁵¹⁷ ».

Bien qu'elles ne soient jamais formulées comme telles sous la plume de Sterling, on trouve dans sa propre approche un écho direct des idées de « certitude morale » et de « confirmation négative » défendues par l'auteur belge dans ce texte.

Sterling affiche en effet le même intérêt que son aîné pour le recours aux documents d'archives. La source écrite, en tant que témoignage d'une certaine époque, revêt à ses yeux une importance égale à celle du tableau, d'un point de vue documentaire du moins. Il s'attache ainsi à ne jamais négliger ce que peuvent lui apprendre les textes⁵¹⁸, mais, à la différence d'un Bouchot par exemple, il intègre les informations ainsi obtenues à un système interprétatif élargi qui repose tout autant sur des données sensibles, sur la connaissance intime des œuvres d'art elles-mêmes, et qui a donné naissance, chez lui, à un répertoire d'images d'une grande richesse, auquel il ne cesse jamais d'avoir recours. « La science de Sterling, tous les tableaux qu'il avait vus, toutes les notions qu'il avait acquises, étaient passés dans sa mémoire, parfois inconsciente, mais se tenaient prêts à la reconnaissance »⁵¹⁹. Face à chaque tableau inconnu, il est alors à même de procéder par association pour effectuer des recoupements et mettre à jour des analogies qui lui permettent, dans la mesure du possible, d'en indiquer « l'école, le temps, le milieu

⁵¹⁵ G. Hulin de Loo, « Préface », *Bruges 1902, op. cit.*, p. X.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. IX.

⁵¹⁷ G. Hulin de Loo, « De l'identité de certains maîtres anonymes », *op. cit.*, p. XVII.

⁵¹⁸ M. Laclotte, « Charles Sterling 1901-1991 », *op. cit.*, p. 24.

⁵¹⁹ R. Huyghe, « Charles Sterling », *op. cit.*, p. 31.

auxquels ils appartenaient, jusqu'à ce que soit enfin cernée [...] la personnalité de son auteur⁵²⁰ ».

Deux ans après la parution de son catalogue critique de l'exposition de Bruges, c'est en connaisseur émérite de la géographie artistique médiévale qu'Hulin de Loo publie un précieux commentaire de *L'Exposition des primitifs français au point de vue de l'influence de frères van Eyck sur la peinture française et provençale*, dans lequel il dénonce, dans une perspective similaire à celle adoptée trente ans plus tard par Sterling, « la tendance à naturaliser français certains peintres des Pays-Bas, par la voie de l'annexion géographique, en déplaçant simplement la frontière⁵²¹ », ainsi que celle, plus insidieuse, consistant à « exalter outre-mesure [la peinture française] en rabaissant les créations des nations voisines, auxquelles elle a beaucoup emprunté⁵²² ».

Des remarques similaires se font entendre au même moment en France, sous la plume de Paul Durrieu qui, bien que directement associé à l'organisation de l'exposition de 1904, avait fait paraître, en marge de l'événement, une série d'articles dans *La Revue de l'art ancien et moderne*⁵²³, dans laquelle il proposait une interprétation nuancée des principales théories de Bouchot, qui a vraisemblablement eu une influence décisive sur l'élaboration du modèle explicatif de Sterling.

On y retrouve ainsi la même circonspection à l'égard de la détermination strictement géographique de l'expression de la peinture française, qui ne peut selon Durrieu se définir ni par le lieu de naissance d'un artiste ni par le lieu de production d'une œuvre, mais bien au contraire par « le milieu dans lequel l'artiste est venu travailler, où il a achevé de se former, et qui a exercé l'influence prépondérante et décisive sur la genèse de

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ G. Hulin de Loo, *L'Exposition des primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provençale*, communication faite à la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand (séance du 11 mai 1904), Bruxelles-Paris, Van Oest-Floury, 1904, p. 11.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ Paul Durrieu, « La Peinture à l'exposition des Primitifs français : les Primitifs français et leur petit nombre », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XV, février 1904, I, p. 81-97 ; « La Peinture à l'exposition des Primitifs français : Les monuments à étudier pour l'histoire de la peinture primitive en France », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XV, mars 1904, I, p. 161-178 ; « La Peinture à l'exposition des Primitifs français : la peinture en France depuis le commencement du XIV^e siècle jusqu'à la fin du règne de Charles VI », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XV, avril 1904, I, p. 241-262 et « La Peinture à l'exposition des Primitifs français : La peinture en France depuis les débuts du règne de Charles VII jusqu'aux derniers Valois », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XV, juin 1904, I, p. 401-422. Ces articles ont ensuite été réédités en un seul volume sous le titre *La Peinture à l'exposition des Primitifs français*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

son talent⁵²⁴ ». Durrieu précède ainsi Sterling dans la construction d'une analyse qui repose sur des critères essentiellement culturels, notamment celui de « milieu », qui lui permet d'envisager l'espace artistique européen en termes de polarités dont l'empreinte se manifeste à des degrés divers selon les lieux et les époques et dont il incombe à l'historien de l'art de mesurer la force.

L'existence d'un art national français apparaît ainsi déterminée par la transposition esthétique de valeurs morales, telles que « les vieilles traditions de clarté, de logique, de goût épuré, privilèges héréditaires de notre race⁵²⁵ », dont on trouve autant de traces chez les peintres étrangers actifs dans le domaine royal qu'en dehors même de ses frontières sous le pinceau d'artistes « de caractère français ». De fait, chez Durrieu, comme plus tard chez Sterling, l'un des caractères essentiels du « milieu » - ou de la « civilisation » - français réside dans son fort pouvoir assimilateur. Ainsi, tandis qu'un artiste d'origine française pourra voir sa pratique infléchie au contact des productions étrangères sans jamais perdre son caractère propre, les artistes étrangers formés en France subiront invariablement la puissante « marque adoptive⁵²⁶ » du milieu français, si bien que « ce qui domine chez eux, ce n'est plus le caractère natal individuel, mais un caractère commun, lequel caractère est proprement le caractère français⁵²⁷ ».

S'il serait facile d'entrevoir dans cette mobilisation de critères nationaux à échelle variable l'affirmation de l'hégémonie artistique française, il n'en reste pas moins que les deux auteurs font la part belle à la mixité intrinsèque de l'art français et que se trouve déjà exprimée chez Durrieu l'idée que « l'aire de civilisation française », telle que la définira ensuite Sterling, est à bien des égards celle d'une « civilisation mixte » dont les manifestations artistiques présentent un caractère hybride, ou *caractère international*, selon l'expression que Durrieu emprunte à Louis Courajod⁵²⁸.

Pour lui, et c'est ici qu'apparaît une divergence fondamentale entre les positions défendues par les deux auteurs, l'art français tout entier se définit, et se définit *uniquement*, comme un art de synthèse, fruit de la combinaison d'influences flamandes et italiennes et qui n'existe que dans leur rapport à elles, tandis que chez Sterling, la reconnaissance de ce

⁵²⁴ P. Durrieu, « La Peinture à l'exposition des Primitifs français : les Primitifs français et leur petit nombre », *op. cit.*, p. 85.

⁵²⁵ *Id.*, « La Peinture à l'exposition des Primitifs français : la peinture en France depuis le commencement du XIV^e siècle jusqu'à la fin du règne de Charles VI », *op. cit.*, p. 248.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 250.

⁵²⁸ *Id.*, *La Peinture en France de Jean le Bon à Louis XI*, Brionne, Gérard Montfort, 1987 [1907], p. 11 et p. 50.

que la peinture de chevalet française doit aux esthétiques italiennes et flamandes ne se fait jamais au détriment de l'affirmation du caractère profondément original de sa production.

Si l'on s'intéresse plus précisément à l'interprétation qu'offre Sterling des caractères essentiels de cet art, elle semble moins s'inspirer des travaux menés à la suite de l'exposition de 1904 que des plus récentes recherches de son ancien professeur, Henri Focillon, auquel il emprunte directement son modèle explicatif des attributs formels de la peinture française médiévale.

3.2.3. « A Henri Focillon, mon maître » : La thèse sur le *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton

A cet égard, la dédicace de sa thèse sur le *Couronnement de la Vierge* de Quarton (**fig. 73**) à « Henri Focillon, mon maître » est particulièrement éloquente. En mettant ainsi en exergue sa filiation intellectuelle avec Focillon et non pas avec Gaston Brière, qui dirigeait officiellement ses recherches à l'Ecole du Louvre, il se pose en héritier de l'ensemble du modèle épistémologique de l'auteur de la *Vie des formes*, qui s'intéressait également beaucoup à la peinture de la fin du Moyen Age.

Ainsi, bien plus que son premier article de 1928 sur Rubens, son étude sur *Le Couronnement de la Vierge* et, plus largement, l'ensemble de ses premiers travaux sur les peintres primitifs, permettent de mesurer tout ce que Sterling doit à la pensée de Focillon au moment même où il opère un virage décisif dans la constitution d'un système interprétatif qui « fait œuvre », dont la naissance n'est peut-être pas sans rapport avec les réflexions de Focillon sur les temporalités artistiques ainsi que sur la nationalité et l'identité des écoles.

Tout d'abord, on peut constater que, dix ans après la parution de ses premiers travaux scientifiques, le rapport de Sterling à la langue française reste puissamment marqué par la prose de Focillon et par son affirmation de l'analyse du style comme fait de langage. Sa propre démarche historienne est ainsi toute entière conditionnée par l'idée que forme artistique et forme littéraire sont intimement liées et que seul l'emploi d'un style clair et évocateur, qui repose sur le maniement subtil d'effets poétiques, permet de rendre compte avec précision de la « réalité phénoménologique complexe⁵²⁹ » dans laquelle

⁵²⁹ R. Recht, *Le Croire et le voir. L'Art des cathédrales, XII^e-XV^e siècle*, Paris, Gallimard, 1999, p. 74.

s'inscrit l'œuvre d'art. En d'autres termes, l'enjeu même de la critique de style ne se situe, pas plus chez Sterling que chez Focillon, sur le simple registre de la *description* formelle, incapable de restituer tout ce que l'œuvre porte en elle, mais réside dans la *définition* aussi précise qu'essentielle d'une vision artistique et d'un style⁵³⁰. Sterling lui-même semble parfois avouer sa propre incapacité à maîtriser cet exercice aussi bien que son maître, et il ne trouve souvent pas d'autre moyen de restituer sa pensée, fait assez rare chez lui pour être significatif, que par le recours à de longues citations.

La reproduction *in extenso* d'un long paragraphe de Focillon dans son analyse du *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton est à ce titre particulièrement révélatrice :

« Ce couronnement de la Vierge de 1453 qui se compose comme un tympan, non pas, à vrai dire, selon le type iconographique fixé à Senlis, modifié à Notre-Dame de Paris, mais par une répartition des masses et des figures qui relève de l'ordre monumental. Le long paysage de la Crucifixion sur lequel repose l'ensemble est un linteau. Au-dessus, Dieu le Père et le Christ, exactement symétriques et même superposables par repli, forment par leur étroite union avec Marie, placée entre eux, un personnage triple, que resserre le chiffre ornemental de l'ample manteau de la Vierge. De part et d'autre les anges, les saints et les élus obéissent à la règle hiérarchique des proportions qui, du linteau au tympan et du cadre à la partie centrale, accroît ou diminue la taille des personnages. Exemple encore mal compris de la résurrection des procédés anciens, tant de fois vérifiés dans les églises du XII^e siècle⁵³¹. »

Cette reproduction permet en effet de constater que si l'influence de Focillon s'exerce chez Sterling dans la façon dont il manie la langue, elle transparaît plus encore dans sa détermination même des caractères d'un style. Si son étude s'ouvre sur une description détaillée du programme iconographique de l'œuvre, connu avec précision grâce à la publication de son prix-fait par l'abbé Requin en 1889, son argumentaire porte avant tout sur « l'étude de la technique et du style de Quarton⁵³² », c'est-à-dire la manière de faire propre à l'artiste, visible par exemple dans le choix d'un motif plutôt qu'un autre, ou encore dans la qualité d'exécution de son travail, qui constituent chez Sterling les modes d'analyse essentiels de la notion abstraite d'« esprit » de l'artiste, saisi tout autant dans sa singularité que dans sa filiation par rapport à une tradition locale, régionale ou nationale.

⁵³⁰ C. Sterling, « Review: Jean Fouquet... », *op. cit.*, p. 131.

⁵³¹ H. Focillon, *Art d'Occident : Le Moyen Age roman et gothique*, Paris, Colin, 1938, p. 315 et « Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français », *Medieval Studies in memory of A. Kingsley Porter*, vol.II, 1939, p. 464-465 ; cité par C. Sterling, *Le Couronnement de la Vierge...*, *op. cit.*, p. 14.

⁵³² *Ibid.*, p. 10.

Or, c'est dans les « admirables méditations » de Focillon sur l'art de Quarton, dans lesquelles il « saisit et définit une parenté encore plus étroite avec la sculpture des cathédrales – analogie du style, identité d'un rythme ornemental aux pulsations amples, aux arabesques subtiles⁵³³ », que Sterling puise les éléments nécessaires à l'élaboration de sa propre démonstration, laquelle repose sur une interprétation de la reprise délibérée du motif du tympan chez Quarton comme témoignage de l'originalité de l'art français par rapport aux traditions flamandes et italiennes. Comment expliquer autrement l'adoption d'un parti pris résolument archaïsant chez un peintre qui, selon Sterling, « n'est guère un peintre attardé quant aux recherches naturalistes de son temps⁵³⁴ », mais témoigne au contraire d'un « sens très vif de la profondeur aérienne et de la qualité de la lumière » et d'un « tempérament authentique d'observateur réaliste », comme le laisse entrevoir son attention à la reproduction fidèle de maints menus détails ?

Ainsi donc, le choix de cette composition, qu'il interprète comme un signe manifeste du « rattachement [de Quarton] à l'imagerie monumentale dont les traditions ne cessèrent d'agir en France⁵³⁵ », tend à prouver que son esthétique n'est pas déterminée par « un tempérament réaliste volontairement étouffé par une formule décorative mais bien [par la concomitance] de deux instincts intimement associés, celui du réaliste et celui du styliste⁵³⁶ », qui constitue, en définitive, un caractère distinctif de toute la production française de l'époque. « Le charme prenant de Quarton, comme celui de Fouquet, de tous les peintres français du XV^e siècle ne réside peut-être que dans cette fusion inattendue de l'esthétique décorative d'ordre monumental avec des recherches imitatives de la miniature qui, dans les autres écoles européennes, ne purent être qu'en contradiction⁵³⁷ ».

On retrouve ainsi sous la plume de Sterling l'idée déjà formulée par Focillon en 1936 dans son article sur « Le style monumental dans l'art de Jean Fouquet », selon laquelle la spécificité de l'art français se définit par sa monumentalité et son caractère sculptural, l'architecture romane et la peinture des Primitifs ne constituant en réalité que les premiers jalons d'une puissante tradition nationale⁵³⁸.

Peut-être faut-il d'ailleurs distinguer dans ces mêmes recherches de Focillon sur le peintre tourangeau, et plus précisément dans l'interprétation qu'il offre des qualités formelles de la *Trinité des Heures Chevalier* (**fig. 74**), héritées de l'architecture, au regard

⁵³³ *Ibid.*, p. 14.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵³⁸ Voir, à ce sujet, A. Thomine et F.-R. Martin, « Style et nation en France », *op. cit.*, p. 54.

des « caractéristiques formelles élémentaires des arts italien et flamand au XV^e siècle », l'esquisse sommaire d'un schéma de réflexion dont Sterling rationalisera l'usage au point d'y puiser ce qui ne tardera pas à devenir le principal ressort d'un système épistémologique original⁵³⁹.

3.2.4. La comparaison comme preuve documentaire

Vecteur essentiel de l'analyse que Charles Sterling livre du *Couronnement de la Vierge d'Enguerrand Quarton*, dont il démontre l'originalité du parti pris décoratif par la confrontation avec les choix esthétiques opérés à la même époque par Rogier Van der Weyden à Beaune et par Fra Angelico à Florence⁵⁴⁰, mais aussi de l'ensemble de l'interprétation qu'il donne de l'art de l'époque, la comparaison acquiert dès lors chez lui un statut particulier, qui « vaut preuve » et se substitue à toute autre forme de raisonnement.

Alors que dans ses précédents travaux sur d'autres époques de l'histoire de l'art, il n'avait eu que peu recours au comparatisme, il construit tout le raisonnement de ses premiers ouvrages sur les peintres primitifs autour de la juxtaposition systématique d'œuvres françaises, italiennes et flamandes, selon un procédé dont il justifie le fort pouvoir démonstratif par le fait que « ce voisinage d'œuvres contemporaines dégagera de lui-même les caractères spécifiques des productions françaises. Rien dans l'art et dans l'histoire de l'art ne se définit nettement que par la comparaison, et rien de ce qui se dit sur l'art ne se précise que par l'image⁵⁴¹ ».

Il a déjà souvent été dit que Sterling avait ainsi, dans ses deux livres de synthèse publiés en 1938 et 1941, « spectaculairement jeté les bases d'une méthode d'analyse nouvelle », que Nicole Reynaud résume en ces termes :

« D'emblée, avec ces deux livres, Sterling inaugurerait ce qui allait être le premier élément de sa méthode, la définition de l'identité de la peinture française par rapport aux peintures contemporaines mieux connues et reconnues de la Flandre et de l'Italie. Ce n'est pas comme un postulat global qu'il parvenait à faire apparaître la spécificité de la peinture française de la fin du Moyen Âge, mais par un perpétuel va-et-vient intellectuel entre le Nord et le Sud, à propos de chaque tableau, de chaque artiste, de chaque école régionale. [...] Après la définition par opposition suivait l'identification par comparaison.

⁵³⁹ Voir, à ce sujet, F.-R. Martin, « Le roman des origines : survivances et structures chez Henri Focillon dans les années trente », P. Wat (dir.), *Henri Focillon*, p. 37-51, p. 40.

⁵⁴⁰ C. Sterling, *Le Couronnement de la Vierge...*, *op. cit.*, p. 14-15.

⁵⁴¹ *Id.*, *La Peinture française : les primitifs*, *op. cit.*, p. 7-8.

Car c'est là l'élément majeur de la méthode de Sterling et qu'il a appliqué sans relâche jusqu'à ses derniers jours : montrer, et montrer pour comparer. Il répétait – en quoi il se mésestimait sans doute – que nulle phrase ne peut aussi bien faire comprendre une comparaison que deux images, et qu'il fallait multiplier celles-ci. Mais que les gens ne savent pas voir et qu'il ne suffit pas de leur montrer deux images d'ensemble pour qu'ils en distinguent les particularités, mais qu'il faut leur souligner les détails nécessaires⁵⁴². »

Définition par opposition et identification par comparaison : telles sont donc les deux pierres angulaires de la démarche historienne de Sterling, qui insiste toujours en 1938 sur le fait que « dans l'histoire de l'art comme dans la science, il n'est guère de méthode raisonnable que celle qui rapproche et qui compare des éléments inconnus avec des connus⁵⁴³ ». Il ne faut toutefois pas voir dans cette façon d'aborder l'œuvre d'art chez Sterling une méthode d'interprétation fondée sur la mise en évidence d'antagonismes flagrants ; elle est au contraire, nous l'avons vu, source d'une approche enrichie, qui tient compte de la perméabilité des sphères culturelles.

Otto Pächt, un modèle possible pour Charles Sterling ?

Si, selon François-René Martin, il est vraisemblable que le modèle explicatif mis en place par Sterling ait eu pour origine, outre les travaux d'Henri Focillon, les réflexions d'Heinrich Wölfflin sur la notion de polarités d'influences⁵⁴⁴, on peut supposer qu'il a également pu être influencé par les travaux d'Otto Pächt, qui élabore lui aussi dans les années 1930 un système de pensée reposant sur l'usage de la comparaison comme preuve documentaire⁵⁴⁵.

Le chercheur autrichien publie en effet, en 1933, une thèse d'habilitation sur les *Principes d'organisation de la peinture occidentale au XV^e siècle*, dans laquelle il s'attache à définir l'essence des structures formelles flamandes, hollandaises et françaises en se livrant à une analyse méthodique de leurs points communs et de leurs divergences. Cet usage accru de la comparaison, dont il revendique le fort pouvoir démonstratif, constitue

⁵⁴² N. Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling... », *op. cit.*, p. 41-43.

⁵⁴³ C. Sterling, *La Peinture française : les primitifs*, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁴⁴ F.-R. Martin, « La Gloire des primitifs français (1904-1945) », *op. cit.*, p. 71.

⁵⁴⁵ Les réflexions qui suivent ont été formulées pour la première fois dans une communication intitulée « Formalisme français et Seconde école de Vienne : l'étude des peintres primitifs chez Charles Sterling et Otto Pächt » présentée au colloque *L'Historiographie française de l'art, de l'affaire Dreyfus à la Quatrième République : nouvelles perspectives*, Paris, INHA, novembre 2011 ; repris dans *L'Historiographie française de l'art, 1890-1950*, Neil McWilliam et Michela Passini (ed.), Paris, Institut national d'histoire de l'art-Presses du réel, à paraître en 2016.

également une grille de lecture privilégiée de l'œuvre de Jean Fouquet dans un article paru en 1941, dans lequel il s'emploie à caractériser le sens de la composition de l'artiste en la mettant en contraste avec les recherches italiennes en matière de perspective, et plus précisément avec des travaux de Jacopo Bellini, ce qui lui permet d'illustrer « les usages différents qu'ils ont fait du même procédé⁵⁴⁶ », tandis qu'il se tourne vers la Flandre pour analyser l'œuvre de Fouquet portraitiste, en confrontant notamment le *Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins* de Fouquet (**fig. 75**) et le *Portrait du Cardinal Albergati* de Van Eyck (**fig. 76**). Ces comparaisons, dont il revendique le fort pouvoir démonstratif, lui permettent de mettre en évidence la spécificité de l'art du peintre français dont, à la différence de la production flamande, « la représentation du caractère individuel ne constitue ni la totalité du contenu ni l'essence [du tableau]⁵⁴⁷ ».

Les deux auteurs semblent en outre poussés par une ambition commune, qui est de définir ce que Pächt nommera plus tard la « tâche historique d'un artiste⁵⁴⁸ ». Il s'agit pour l'un comme pour l'autre, d'une part, de saisir chez le peintre ce qui fonde toute la spécificité de son style, par comparaison avec les autres voies empruntées à la même époque, et, d'autre part, de comprendre ce que ce style reflète des intérêts propres à une école nationale.

Selon Sterling, « le trait essentiel de Jean Fouquet, sa plus grande originalité et sa plus profonde vertu plastique, c'est le sentiment de l'ampleur sculpturale des formes et de l'unité souveraine de la composition⁵⁴⁹ ». Ces deux aspects sont pour lui intimement liés, dans la mesure où l'influence de la sculpture dans le « sentiment de la forme » qui s'exprime chez Fouquet lui suggère non seulement « la manière de construire, par le pinceau, des corps qui s'affirment palpables, mais celle de composer des groupes⁵⁵⁰ ». Si la métaphore de la sculpture, que Sterling emprunte directement à Focillon, ne trouve aucun écho dans les recherches de Pächt, celui-ci considère toutefois également la conception de la composition chez Fouquet comme l'élément déterminant de son style. Chez les deux chercheurs, l'accent est donc mis sur la représentation des foules dans l'espace et sur la

⁵⁴⁶ « And it is not the difference in the progress of the two artists in the laws of perspective, which we wish to emphasize, but the different uses they made of the same device », Otto Pächt, « Jean Fouquet: a study of his style », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4, 1/2, octobre 1940 - janvier 1941, p. 85-102, p. 92.

⁵⁴⁷ « But in contrast to Flemish portraiture the rendering of individual character is neither the whole content nor the essence of Fouquet's portraits », *Ibid.*, p. 98.

⁵⁴⁸ O. Pächt, *Questions de méthode* [1977], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Macula 2000 [1994].

⁵⁴⁹ C. Sterling, *La Peinture française : les primitifs*, op. cit., p. 79.

⁵⁵⁰ *Id.*, *Les Peintres du Moyen Âge*, op. cit., p. 38.

liberté avec laquelle Fouquet s'est, dans ce domaine, imprégné des recherches italiennes sur la perspective. L'un et l'autre évoquent un enseignement tiré de l'observation et non de l'apprentissage théorique de nouvelles méthodes, à la différence près que Sterling y voit un choix conscient de l'artiste, un effet de sa « grande liberté personnelle⁵⁵¹ », tandis que Pächt l'impute à son incapacité à en saisir tous les rouages, ce qui ne l'empêche pas, malgré tout, de créer un nouvel ordre artistique⁵⁵².

Ce nouvel ordre artistique va s'exprimer, selon Sterling, à travers l'agencement en profondeur de la composition par l'étagement accentué de plans successifs⁵⁵³. Un élément qui intéresse également beaucoup Otto Pächt, qui considère la construction de l'espace chez Fouquet, en l'occurrence le recours systématique à la composition rhomboïde, comme un facteur déterminant de la spécificité de l'art français. Car pour Sterling comme pour Pächt, c'est là tout l'enjeu de l'analyse artistique : déterminer, à partir de l'œuvre singulière d'un artiste, des caractères fondamentaux inhérents à chaque art national.

Dans son article sur Fouquet, Pächt se réfère ainsi à plusieurs reprises au caractère « spécifiquement français de l'art de Fouquet », en ce sens que « la place de Fouquet entre l'art flamand et l'art italien est symptomatique du rôle nouveau que l'art français allait être amené à jouer en Europe après avoir perdu sa suprématie⁵⁵⁴ ». De fait, face à l'émergence de deux styles radicalement différents en Flandre et en Italie au XV^e siècle, la France va trouver une voie médiane et tendre vers un équilibre nouveau entre deux extrêmes⁵⁵⁵. C'est là également la position défendue par Sterling, qui évoque « le charme fascinant d'un équilibre serein », qui serait à la fois un aspect déterminant de l'art de Fouquet et un caractère intrinsèque de l'art français⁵⁵⁶.

Malgré les similitudes apparentes dans les outils méthodologiques mis en place par Pächt et Sterling dans les années 1930, dont leurs recherches respectives sur Jean Fouquet offrent un aperçu significatif, on note que, dans aucun de ses deux ouvrages parus en 1938 et 1941, Sterling ne mentionne les recherches de son confrère autrichien, pas plus que ce dernier ne se réfère aux plus récents travaux publiés en France sur la question⁵⁵⁷.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁵² O. Pächt, « Jean Fouquet : a study of his style », *op. cit.*, p. 91

⁵⁵³ C. Sterling, *Les Peintres du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁵⁴ « The position of Fouquet between Flemish and Italian art, is symptomatic for the new role which French art was to resume in Europe after it had lost its predominance », O. Pächt, « Jean Fouquet: a study of his style », *op. cit.*, p. 100.

⁵⁵⁵ « It attempts to find a new equilibrium between two extremes », *ibid.*, p. 100.

⁵⁵⁶ C. Sterling, *Les Peintres du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁵⁷ O. Pächt affirme ainsi en introduction de son article de 1941 sur Fouquet que la recherche en est toujours au point où Durrieu l'a laissée trente-cinq ans auparavant (O. Pächt, « Jean Fouquet: a study of his style », *op. cit.*, p. 87).

On peut ainsi considérer qu'en dépit des nombreuses analogies que présentent leurs études, les deux auteurs ignoraient tout de leurs travaux respectifs lorsqu'ils se sont intéressés à la production des peintres primitifs français. Une note manuscrite de Sterling, apposée à une date inconnue en marge du texte d'un compte rendu de deux ouvrages sur Fouquet signés par Klaus Perls et Paul Wescher, rédigé pour *The Art Bulletin* en 1946⁵⁵⁸ et conservé dans ses archives, dans laquelle il affirme : « J'ignorais alors l'article de Pächt », semble d'ailleurs corroborer cette hypothèse.

Loin de constituer un fait isolé, l'ignorance de Sterling semble au contraire symptomatique du contexte général de relative indifférence mutuelle dans lequel s'inscrivent les recherches menées de part et d'autre du Rhin, une indifférence qui pourrait être imputée à des divergences substantielles entre les deux systèmes de pensée. Il n'est ainsi pas inutile de rappeler que, de tous les ouvrages français publiés à l'époque, seule *La Vie des formes* de Focillon a fait l'objet d'un compte rendu dans les *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, organe privilégié de l'expression de la pensée viennoise⁵⁵⁹. Nicolaj Worobiow y détaille longuement les déficiences méthodologiques certaines que comporte le livre, dont il dénonce le caractère excessivement littéraire, tout en exhortant l'auteur français à s'astreindre dorénavant à une solide « analyse structurale de l'œuvre isolée⁵⁶⁰ » pour pallier ces faiblesses théoriques.

Or, Pächt lui-même affirmait, dès 1930, le primat d'une « description strictement scientifique » de l'œuvre d'art dans un article au titre significatif « Das Ende der Abbildtheorie⁵⁶¹ », également publié dans les *Kritische Berichte*, dans lequel il attaquait de façon virulente les « tentatives “poétisantes” de traduire les qualités esthétiques des œuvres d'art en prose⁵⁶² ». Aux dangers de cette « poétisation » excessive de l'histoire de l'art, Pächt – à l'instar des autres formalistes viennois – oppose donc une analyse structurale resserrée de l'œuvre, qu'il applique dans sa thèse sur les principes d'organisation formelle de la peinture occidentale. Tout le développement des recherches picturales flamandes, hollandaises et françaises du XV^e siècle y est traité sous l'angle des relations entre figure et fond et des différents systèmes mis en place pour faire coïncider sur la surface du tableau

⁵⁵⁸ C. Sterling, « Review: Jean Fouquet », *op. cit.*, exemplaire de travail, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Fouquet, cf. Annexes, document 2, p. 4.

⁵⁵⁹ Nicolaj Worobiow, « Henri Focillon, *Vie des formes* », *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 5, 1932/33, p. 40-64.

⁵⁶⁰ F.-R. Martin, « Le roman des origines... », *op. cit.*, p. 47.

⁵⁶¹ O. Pächt, « Das Ende der Abbildtheorie », *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* 3-4, 1930-1931, p. 1-9, repris dans *id.*, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Munich, Prestel, 1977, p. 121-128.

⁵⁶² Christopher Wood, *The Vienna School Reader*, New York, Zone Books, 2000, p. 180.

un rendu de l'espace illusionniste et la projection en deux dimensions d'éléments tridimensionnels. Selon Pächt, ce n'est en effet qu'au prix d'une analyse fondée uniquement sur ce type de critères, qu'il juge particulièrement objectifs et opérants, que les contours et les enjeux de l'art de l'époque pourront être définis. Il y a là déjà une différence fondamentale entre les deux auteurs dans la conception même de l'analyse formelle de l'œuvre, qui s'exprime au contraire chez Sterling selon des principes essentiellement littéraires, visant à définir la sensibilité plastique d'un peintre ou d'une école.

Cette première constatation fait en outre apparaître un antagonisme plus profond entre les deux auteurs, qui tient au rôle même que chacun assigne à l'opération intellectuelle que constitue la comparaison. Alors que pour Charles Sterling, la comparaison constitue le fer de lance de la démonstration, et c'est de son emploi systématique que jaillit le raisonnement et autour d'elle que se nouent les enjeux de la construction d'un savoir, pour Otto Pächt, « il est certainement plus facile de comprendre une thèse si elle est éclairée par des comparaisons. Toutefois, celles-ci ne devraient jamais se substituer à une argumentation cohérente, car une accumulation d'observations, fussent-elles les plus parlantes, ne permet pas de tout expliquer⁵⁶³ ».

Aussi, bien qu'il existe une parenté indéniable entre la méthode appliquée par Sterling et certaines orientations épistémologiques étrangères contemporaines, son œuvre s'inscrit résolument dans une tradition historiographique française, dont l'une des visées majeures réside, à la fin des années 1930, dans l'établissement de généalogies artistiques linéaires.

3.3. Histoire de l'art et sentiment patriotique : la permanence du génie français

De fait, par-delà les débats critiques, parfois virulents, qu'elle avait suscités, l'exposition des *Primitifs français* de 1904, en s'attachant à décrire les origines et les premiers développements d'une tradition artistique nationale originale, avait jeté les bases d'une réflexion plus profonde sur ses liens avec la « grande peinture française », dont la qualité n'était plus à démontrer, et sur le rôle qu'elle avait joué dans sa formation. Dans le contexte politique marqué par la construction d'identités nationales fortes qui précède la

⁵⁶³ « The understanding of a thesis is certainly helped by striking comparisons. Such comparisons, however, should never take the place of a consistent argument, for the sum of even the most telling observations does not make up the whole story », O. Pächt, « Jean Fouquet: a study of his style », *op. cit.*, p. 86, note 1.

Première Guerre mondiale, l'histoire des Primitifs français avait été indexée sur les mythes fondateurs de la nation⁵⁶⁴ et elle véhiculait, bien au-delà de ce qui pouvait résulter d'une stricte lecture des œuvres, un ensemble de notions et de valeurs à forte connotation idéologique qui ont été récupérées, selon des modalités différentes, par des chercheurs issus d'horizons politiques très divers⁵⁶⁵.

Si, dans l'entre-deux-guerres, la question de la prééminence absolue et, partant, de l'antériorité française de chaque innovation artistique ayant participé à l'établissement d'une puissante tradition picturale semble avoir quelque peu perdu de son acuité, le contexte culturel du « retour à l'ordre » laisse place à l'affirmation de plus en plus nette de l'inscription de la production des peintres primitifs dans cette tradition, dont d'autres « grandes époques du génie plastique français, celles de Poussin ou de Cézanne par exemple, ne se proposeront pas d'autre rêve⁵⁶⁶ ».

Mettre en lumière certains aspects de ce génie, méconnus du grand public, telle est l'une des préoccupations principales de Charles Sterling qui, par ses contributions remarquées à l'étude des peintres réalistes du XVII^e siècle et des Primitifs, occupe donc, nous l'avons vu, une place de premier plan au sein de ce vaste mouvement de « construction généalogique⁵⁶⁷ » de l'art français. Comment, dès lors, situer précisément cette place parmi toutes les orientations qui ont pu lui être données ? Comment définir la nature des positions prises par Sterling dans un débat où considérations esthétiques et discours patriotique se confondent ?

L'importance de la résonance politique de l'exposition des *Peintres de la Réalité* a été étudiée avec précision par Pierre Georgel. Le titre même de l'exposition « Les peintres de la réalité *en France* » en constitue une première manifestation, puisqu'à son « énoncé principal [...], les mots "en France" adjoignent une précision apparemment neutre, en réalité surdéterminée par un puissant complexe idéologique et sentimental⁵⁶⁸ ». Le

⁵⁶⁴ « Parce qu'elle est indexée sur la nation et sur ses mythes, l'histoire [que les médiévistes français] tentent de construire ne peut se soustraire à l'emprise des grands récits sur la formation de la France et son identité ; elle ne peut éviter la question de ses origines artistiques, et encore moins celle, qui lui est indissociable, de sa généalogie. Mais dans cet effort même de description des commencements et des suites d'une [...] peinture nationale, les [...] historiens furent sans cesse mis en demeure par les œuvres qu'ils étudiaient de mesurer les apports étrangers, de discriminer les formes selon leur degré d'appartenance nationale, leur degré d'accomplissement de l'esprit français » A. Thomine et F.-R. Martin, « Style et nation en France », *op. cit.*, p. 37-39.

⁵⁶⁵ Voir à ce sujet F.-R. Martin, « La Gloire des primitifs français », *op. cit.*

⁵⁶⁶ C. Sterling, *La Peinture française : les primitifs*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁶⁷ F.-R. Martin, « La Gloire des primitifs français », *op. cit.*, p. 71.

⁵⁶⁸ P. Georgel, *Orangerie, 1934*, *op. cit.*, p. 27.

rattachement de l'art français à une typologie nationale fortement constituée, qui se définit par contraste avec l'art d'autres nations, conduit ainsi Jamot et Sterling à user « à la légère de stéréotypes qu'on peut en toute rigueur qualifier de xénophobes (la "grossièreté batave", le "pathos" italien)⁵⁶⁹ ». Avant même la question de la portée idéologique du message véhiculé par l'exposition, c'est son contexte historique même, marqué par une situation économique et sociale lourde de dangers, qui invite Georgel à se demander « s'il n'entre pas quelque calcul politique dans le soudain lancement d'un projet dont la philosophie – fût-elle subliminale – fait une invite à l'union nationale et au ressourcement dans les valeurs du passé...⁵⁷⁰ ». Si l'hypothèse d'une injonction de l'Etat qui serait à l'origine du projet n'est nullement vérifiable, Jamot comme Sterling paraissent indubitablement animés de convictions proches de celles du gouvernement.

Sur un plan plus personnel, le texte de l'introduction au catalogue rédigé par Sterling, qui brille par la ferveur citoyenne qui s'en dégage, semble renvoyer, directement ou indirectement, aux enjeux qui ont marqué sa naturalisation française survenue, rappelons-le, l'année même de l'organisation de l'exposition. On est ainsi tenté de voir dans l'affirmation de la vocation universelle de l'art français qui, s'il se nourrit fréquemment d'apports étrangers – en l'occurrence des enseignements du caravagisme romain – conserve son originalité nationale, alors même qu'un artiste étranger se « métamorphosera » en artiste français au contact de sa culture d'adoption, un signe de l'engagement personnel de l'auteur en faveur de cette même culture⁵⁷¹.

Il apparaît en tout cas que l'idée du fort pouvoir assimilateur de la culture française, qui prévaudrait de fait sur le milieu d'origine des artistes, constitue également, en 1938, un argument décisif en faveur de la démonstration de la singularité de la production des Primitifs français, au sein d'une Europe médiévale où se mêlent des influences de toutes sortes.

« Il est certain que les étrangers qui ont travaillé en France avec succès étaient nombreux. Mais il est non moins évident qu'ils se ressentaient fortement de l'esprit particulier du pays au point de perdre tout contact avec leurs écoles d'origine. Et, chose plus importante, la peinture qui se faisait en France, par les Français, était très différente de celle qui sortait des pinceaux flamands et italiens⁵⁷². »

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁷² C. Sterling, *La Peinture française : les Primitifs*, op. cit., p. 8.

Ce pouvoir d'assimilation de l'esprit français, s'il possède une résonance particulière au regard du parcours personnel de Sterling, n'est toutefois pas la seule qualité immuable d'une production artistique nationale répondant à une définition précise.

L'équilibre qui constituait l'élément caractéristique déterminant de la peinture réaliste du XVII^e siècle, représente aussi une qualité première de la production médiévale française. Dès les premières pages de son ouvrage sur *La Peinture française*, Sterling évoque ainsi, à propos du XIII^e siècle, « l'étonnant équilibre auquel l'art français était alors arrivé, l'union entre le sens de la vie et le sens du style⁵⁷³ ».

Il est ici intéressant de noter que sa pensée reflète en réalité plus l'image qu'il se fait de l'homme français et de la civilisation française que des considérations purement esthétiques. En effet, selon lui, la peinture – et l'art en général – ne constitue *in fine* qu'un moyen pour les artistes « de réagir au spectacle de la vie et de faire leur choix des lignes et des couleurs pour créer un équivalent plastique de leur instinctive conception de l'homme et de la nature⁵⁷⁴ ».

C'est la raison pour laquelle il conclut le livre de 1938 par une description du « sentiment instinctif d'un équilibre entre le sens et l'esprit » qui habite l'homme français. Il poursuit plus loin :

« Le Français, qui aspire à cette harmonie, croit la découvrir autour de lui. Il en naît une disposition à faciliter la vie, à ordonner, à éviter ses laideurs, mais en même temps à ne pas la fuir, à se passionner pour ses multiples aspects humains. Cette profonde amitié de la vie, mais d'une vie façonnée, a de tout temps déterminé la forme et le fond des lettres et des arts en France : elle fait l'objet même du désir poétique du Français. En peinture, singulièrement, ces tendances furent maintes fois montrées du doigt dans la production qui prend le nom incontesté d'école à partir du XVII^e siècle jusqu'à nos jours. Lorsqu'on a commencé à les découvrir dans les temps antérieurs, cela parut arbitraire. Le contraire pourtant aurait dû surprendre davantage⁵⁷⁵. »

Ce sont donc ces qualités humaines qui font toute l'originalité de l'art hexagonal et permettent de le distinguer des œuvres provenant des autres pays européens⁵⁷⁶. Cette singularité lui permet de rayonner à toutes les époques, même lorsque l'on pourrait penser que son prestige est amoindri par des circonstances extérieures, comme Sterling le note dans son second ouvrage publié en 1941 :

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁷⁶ D. Thiébaut, « Les Primitifs français de 1904 à 2004 : un bref état des lieux », D. Thiébaut, P. Lorentz et F.-R. Martin, *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, p. 75-83, p. 77.

« La France du Domaine royal vit au XIV^e siècle sur son ancien fonds intellectuel et se trouve sur le point d'être débordée par l'Europe, que son prestige ne cesse pourtant pas d'impressionner.

Mais ce pays dispose d'une force primordiale pour la survie d'une civilisation nationale, et qui ne le trahit jamais. Il est capable d'assimiler, au vrai sens physique de ce terme, qui est d'approprier à sa substance. Appelée périodiquement, du fait de sa situation géographique et de la constance de ses curiosités spirituelles, à être le creuset intellectuel de l'Europe, il attire les étrangers, les éduque et leur prête ses propres moyens d'expression. Puis, sous cette forme française, il se nourrit de leur esprit et crée de nouvelles valeurs civilisatrices qui sont ainsi à la mesure de son génie et à la mesure de l'Europe⁵⁷⁷. »

C'est cette grandeur de la civilisation française qui lui permet notamment d'avoir foi en l'avenir et en l'issue du conflit qui ravage l'Europe. Comment interpréter, si ce n'est en ce sens, les dernières phrases de ce deuxième texte écrit, rappelons-le, alors qu'il s'est vu contraint d'abandonner son poste au Louvre et qu'il s'apprête à fuir aux Etats-Unis ?

« De tout temps, le Français n'a cherché qu'à découvrir autour de lui l'équilibre naturel de la vie. Pareil à l'ancien Grec, il mettait une confiance obstinée dans l'heureuse harmonie de l'univers qui se justifiait à ses yeux par la seule évidence d'une durée faite d'énergies contraires. Il y retrouvait aisément la place de l'homme. Et même au plus profond de tout un siècle de tourmente, au milieu des massacres, de la famine, des malheurs de la patrie, il ne lui sembla pas que l'homme fût condamné à rouler vers les abîmes comme un grain de sable pressé par les forces de la mort. Mêlé aux antiques expériences de l'humanité, comment n'aurait-il tenu pour expérience sublime l'éternel renouveau de la vie⁵⁷⁸ ? »

Dès lors qu'il dépasse le strict registre de l'interprétation plastique des œuvres, le discours de Sterling semble donc tendre vers la glorification d'une France idéale, sur laquelle les malheurs du temps ne sauraient avoir de prise. Il ne faut toutefois pas se méprendre sur la nature de l'engagement politique de Charles Sterling, pour qui une culture ne brille jamais aux dépens d'une autre, mais parallèlement à celle-ci, en se

⁵⁷⁷ C. Sterling, *Les Peintres du Moyen Âge*, op. cit., p. 12.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 75.

nourrissant de ses apports. Pas d'opposition strictes, mais au contraire un flux continuuel d'échanges, qui s'exercent tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre.

La définition qu'il propose du style gothique international est à ce titre particulièrement éloquente, en ce sens qu'elle illustre tout à la fois sa volonté de plaider pour la fécondité du contact entre les peuples, tout en assignant une place prédominante à la France dans la construction de ce dialogue :

« Ainsi, pendant tout ce siècle, la France fut le terrain où des apports italiens et flamands, se greffant sur son art foncier, préparaient lentement un style valable pour l'Europe, depuis Prague jusqu'à Séville et depuis Ypres jusqu'à Milan. Quelles conditions rendirent possible cette étroite collaboration artistique des trois nations ? Tout d'abord les peuples étaient peu isolés. Les grands Etats nationaux n'étaient pas encore constitués avec leur séparation rigide. Le système féodal se jouait des frontières ethniques et politiques qui nous paraissent maintenant naturelles et éternelles. Les frontières capables d'arrêter la diffusion de la culture n'en étaient pas moins fragiles : en passant au gré des unions princières sous des pouvoirs divers, les habitants d'un pays apprenaient à connaître la culture de nouveaux souverains, souvent entièrement étrangers⁵⁷⁹. »

Même s'il fonde la disposition de la France à occuper une place centrale au sein de ce mouvement européen sur une notion aussi ambiguë que celle de « race », ou plus précisément sur le fait que le pays « y était préparé par sa culture et par sa race⁵⁸⁰ », celle-ci s'entend chez lui non pas comme un déterminant aux relents xénophobes, mais comme « une conception particulière de la vie humaine et de la nature⁵⁸¹ ».

Aussi, même si les sujets abordés par Charles Sterling prêtent à ce genre de dérive, il ne saurait être accusé lui-même de nationalisme exacerbé, car plus qu'une évocation nostalgique de valeurs perdues, son discours laisse apparaître une foi réelle en les vertus de la mixité et d'un certain cosmopolitisme culturel qui ignore « la conception nationaliste de l'art et le protectionnisme en conséquence⁵⁸² ».

Ainsi, comme l'a déjà démontré Gérard Duprat, « exposer au public comme Sterling le fit entre 1934 et 1938 un art de la peinture qui soit "français" dès ses origines dans les "primitifs" et établir un rapport entre cet art et un "peuple" [...] sera donc de sa part sans équivoque. L'art n'est jamais reconduit vers une entité populaire, ou une identité nationale,

⁵⁷⁹ *Id.*, *La Peinture française : les primitifs*, op. cit., p. 20.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*, p. 20.

qui lui serait extérieure et l'on n'incite pas à décider de la convenance de cet art, dans son actualité incertaine, à une identité troublée par l'aujourd'hui⁵⁸³ ».

Bien que le discours de Sterling procède donc plus, au-delà de l'affirmation du primat de l'art français, d'une vision élargie de la fécondité du dialogue entre les peuples, il est particulièrement intéressant de constater qu'il a été utilisé par René Huyghe comme argument pour tenter d'intercéder en sa faveur et de lui obtenir une dérogation aux lois de juillet et d'octobre 1940. Il en parle en ces termes dans une lettre qu'il adresse à Jacques Jaujard en mars 1941 :

« L'esprit qui a inspiré dans ses recherches M. Charles Sterling est avant tout un esprit de découverte et de réhabilitation des aspects trop inconnus de la peinture française et de son caractère d'originalité. Il est même singulier qu'à ce propos il ait su souvent mettre en lumière avec ferveur des qualités sensibles de notre art qui font partie de la connaissance la plus intime que les Français ont d'eux-mêmes et qu'il est le plus difficile de faire apprécier hors de nos frontières. L'exposition sur les Peintres de la Réalité au XVII^e siècle et le catalogue qui l'accompagnait en sont l'exemple.

Son récent volume sur les Primitifs Français, où il a plaidé avec une érudition et une pénétration démonstratives l'importance et l'originalité trop controversées de notre Ecole, en sont une autre preuve.

On peut dire que dans ces deux cas, pour n'en pas citer d'autres, il a vraiment travaillé à accroître le capital de gloire de notre pays⁵⁸⁴. »

Or, et il faut le souligner, le fait que ces démarches n'aient finalement pas pu aboutir ne semble pas avoir amené Sterling à infléchir sa pensée, et ce sont les mêmes idées qu'il s'emploiera à transmettre outre-Atlantique après son exil contraint au printemps 1942.

⁵⁸³ G. Duprat, « L'Art et l'étranger... », *op. cit.*, p. 128.

⁵⁸⁴ Lettre de R. Huyghe à J. Jaujard, [s.d.], Archives nationales, Fonds Hauteceur, F 21 8089, cf. Annexes, document 29-1, p. 68.

DEUXIEME PARTIE

1941-1960 :

Paris-New York et retour

**La première expérience américaine
et la promotion au Louvre**

Chapitre 4

De Paris à New York : Un nouvel exil

La place, encore fragile, que Charles Sterling s'est constituée dans le paysage académique français à la fin des années 1930, par sa participation à plusieurs expositions remarquées organisées sous l'égide des musées nationaux autant que par la publication de ses premiers travaux personnels sur les peintres primitifs, est brutalement remise en cause par la déclaration de guerre de septembre 1939 et par l'instauration du régime de Vichy qui le prive de ses fonctions au musée du Louvre. Alors que ces événements auraient pu marquer un frein majeur dans l'évolution de la carrière du chercheur, celui-ci parvient, grâce au soutien de ses anciens supérieurs hiérarchiques, à trouver un nouvel emploi au sein de l'un des plus prestigieux musées du monde, en l'occurrence le Metropolitan Museum de New York. S'il convient d'évaluer les fruits réels de cette collaboration, au-delà de la forte valeur d'exemplarité qui lui a souvent été conférée par la critique, il paraît indéniable qu'elle a joué un rôle essentiel dans l'affirmation de l'envergure internationale de son travail, dont les missions qui lui sont confiées lors de sa réintégration au Louvre en 1945 constituent le prolongement fidèle. A ce titre, l'étude du contexte professionnel dans lequel s'inscrivent certaines des plus importantes contributions scientifiques de Charles Sterling, telles que son exposition sur *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, livrera un éclairage décisif sur la façon dont il est progressivement devenu, au cours des décennies 1940 et 1950, une figure essentielle de la scène muséale internationale, en même temps que l'approfondissement de ses recherches antérieures sur la peinture médiévale lui assurait une reconnaissance accrue au-delà de ce cadre institutionnel.

4.1. La Seconde Guerre mondiale et ses conséquences sur l'évolution d'une jeune carrière

4.1.1. De la préparation de l'évacuation du musée du Louvre à la mobilisation

L'histoire du Louvre et de ses collections pendant la Seconde Guerre mondiale est aujourd'hui relativement bien connue grâce aux nombreux témoignages publiés par ses principaux acteurs⁵⁸⁵ et aux récents travaux critiques entrepris sur le sujet⁵⁸⁶. On sait ainsi que dès la signature des accords de Munich, le 30 septembre 1938, un plan d'évacuation de l'ensemble des collections du musée est élaboré. Il s'agit d'une part d'établir un classement de toutes les œuvres en fonction de leur importance, afin de définir l'ordre d'urgence de leur évacuation, et d'autre part de préparer les conditions matérielles de cette évacuation. Des chariots et des emballages sont réalisés sur mesure pour chacune des œuvres, qui sont, pour les peintures à tout le moins, progressivement décadrées et protégées par des tampons d'angles⁵⁸⁷. C'est grâce à cette préparation minutieuse que le musée du Louvre a pu être vidé de tous ses trésors dès la veille de la déclaration de guerre et qu'en l'espace de quelques jours, le département des Peintures a été intégralement redéployé dans cinq châteaux de Basse-Normandie, non loin du Mans, où s'était établi l'état-major britannique : Louvigny, Sourches, Aillères, Chêreperrine et la Pelice⁵⁸⁸.

S'il paraît évident, malgré le silence des sources, que Charles Sterling a contribué d'une manière ou d'une autre à l'établissement de ce plan de mise à l'abri des collections du Louvre, qui a nécessité le concours de l'ensemble des personnels du musée, il ne participe pas à leur déménagement effectif, puisqu'il est mobilisé au début du mois de septembre 1939. Il est enrôlé comme soldat de deuxième classe au bataillon de manœuvre de Saint-Cyr, mais il demande rapidement à suivre les cours de l'école d'officiers, se voit nommer caporal instructeur de la jeune classe et est ainsi admis à suivre les cours d'aspirant au camp d'Auvours, où il est nommé aspirant d'infanterie, sortant 107^e sur une promotion de 814 personnes. Après dix jours de permission, il est ensuite affecté au mois

⁵⁸⁵ G. Bazin, *Souvenirs de l'exode du Louvre (1940-1945)*, op. cit. ; R. Huyghe, *Une Vie pour l'art*, op. cit. ; Lucie Mazaauric, *Le Louvre en voyage (1939-1945) ou ma vie de châteaux. Avec André Chamson*, t.3, Paris, Plon, 1978 [1967] ; Rose Valland, *Le Front de l'art : défense des collections françaises (1939-1945)*, Paris, Plon, 1961.

⁵⁸⁶ Citons ici l'exposition organisée en 2009 par Guillaume Fonkenell, *Le Louvre pendant la guerre : regards photographiques 1938-1947*, (catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, salle de la maquette, 7 mai-31 août 2009), Paris, Passage, 2009, et les récents travaux d'Arnaud Bertinet, « Évacuer le musée, entre sauvegarde du patrimoine et histoire du goût, 1870-1940 », *Cahiers du CAP*, 2, 2015, p. 9-40, 219, 221.

⁵⁸⁷ R. Huyghe, *Une Vie pour l'art*, op. cit., p. 112.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 114.

de mai 1940, en raison de sa connaissance des langues, à la mission de liaison française auprès de l'armée britannique, ce qui le mène à Auxi-le-Château, près d'Arras, avant que son régiment ne soit contraint de se replier dans la Sarthe et que n'advienne sa démobilisation, à Carcassonne, le 1^{er} août⁵⁸⁹. Celle-ci a été accélérée grâce à l'intervention de ses collègues, René Huyghe et André Chamson, auxquels il écrit dès son arrivée dans la cité médiévale⁵⁹⁰.

4.1.2. La vie de château ? Le dépôt du Louvre à Montauban

Alors que Sterling vient de retrouver sa femme et sa petite fille, Jacques Jaujard l'invite à rejoindre le dépôt des peintures du musée du Louvre, que Germain Bazin, en convalescence à la suite d'une blessure à la jambe, a transféré en zone libre, dans une ancienne abbaye du XII^e siècle située à Loc-Dieu, près de Villefranche-de-Rouergue, dans le Lot. Choisi dans la précipitation, le lieu a l'avantage de se trouver à l'écart des itinéraires stratégiques et d'offrir de très vastes locaux. Sterling y retrouve Huyghe, qui vient lui aussi d'être démobilisé et qui prend le commandement du dépôt, Chamson, conservateur adjoint à Versailles, mais aussi André Varagnac, spécialiste des arts et traditions populaires qui dirigera plus tard le musée de Saint-Germain, Suzanne Kahn, future conservateur du musée du Petit Palais, et Philippe Stern, du musée Guimet. Bazin rentre quant à lui assez vite en zone occupée, où il est chargé de veiller sur les quelque sept cents tableaux restés au dépôt de Sourches⁵⁹¹.

Le passage par Loc-Dieu est d'ailleurs de courte durée pour l'ensemble du groupe, car il s'avère rapidement que le couvent cistercien, situé dans un lieu boisé, est bien trop humide pour convenir à la conservation des chefs-d'œuvre du Louvre.

Sur le conseil de Jean-Gabriel Goulinat, toute l'équipe décide de s'installer dans les locaux du musée Ingres, à Montauban. Pour ce faire, il lui faut toutefois surmonter une difficulté de taille, en l'occurrence trouver les camions et l'essence nécessaires à ce nouveau mouvement des œuvres. Grâce à l'aide du général commandant le corps d'armée local, qui accepte d'organiser un convoi constitué d'un surplus des camions qui lui avaient

⁵⁸⁹ *Curriculum Vitae* de Charles Sterling, Archives nationales, Fonds Hauteceur, F21 8088, cf. Annexes, document 14-5, p. 45.

⁵⁹⁰ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 67.

⁵⁹¹ G. Bazin, *Souvenirs de l'exode du Louvre*, *op. cit.*, p. 23-24.

été attribués au moment de la défaite et dont il avait obtenu le transfert à Montauban, ils y parviennent malgré tout sans trop de difficulté⁵⁹².

Outre le musée Ingres, dont Huyghe et Chamson occupent tout le rez-de-chaussée, les musées nationaux réquisitionnent l'Institut Calvin, situé un peu plus loin sur le quai du Tarn, ainsi que quatre petits châteaux de la région, dont l'un est confié à la surveillance de notre attaché de conservation.

S'il se montre peu disert sur cet épisode dans ses entretiens avec Michel Laclotte, plusieurs témoignages de ses anciens compagnons d'infortune permettent de se faire une idée de la réalité de la vie quotidienne à Loc-Dieu et à Montauban, mais ils sont souvent imprécis et peu fiables. Lucie Mazauric évoque ainsi une anecdote dont Sterling aurait été l'un des protagonistes dans l'ouvrage qu'elle a consacré au *Louvre en voyage*, alors que celui-ci avait quitté la France depuis plus de six mois au moment des faits.

« Après le débarquement en Afrique du Nord, en novembre 1942, ce fut l'envahissement par les Allemands de la zone non occupée. Un matin, à l'aube, le préfet Martin prévint Huyghe et mon mari [André Chamson] de l'arrivée imminente des Allemands. A cette date, Sterling n'était pas encore parti pour les Etats-Unis. Mon mari et lui, sans s'être consultés, vérifièrent l'état de leurs uniformes et se rendirent à la caserne. Ils s'attendaient tous deux à une réaction militaire et venaient offrir leurs services à ce qui nous tenait lieu d'armée régulière. On leur dit un grand merci. On les félicita de leur civisme, on leur fit savoir qu'ils n'avaient pas d'ordres et on leur conseilla de revenir le lendemain. Le lendemain, les Français étaient partis, les Allemands étaient là⁵⁹³. »

Au-delà de ces quelques inexactitudes, il convient de souligner que ces témoignages livrent, dans leur ensemble, une vision relativement positive de ce que leurs auteurs se sont souvent plu à qualifier de leur « vie de château ». A la différence de Sterling, dont les problèmes matériels sont accrus par la suspension de sa rétribution mensuelle⁵⁹⁴, tous semblent garder un souvenir plus plaisant qu'on ne pourrait le croire de la vie quotidienne pendant ces temps mouvementés. Un élément, notamment, est souvent mis en avant dans ces récits : le contact intime et privilégié avec des œuvres habituellement tenues à distance sur les cimaises du musée, que les circonstances exceptionnelles ont rendu possible.

⁵⁹² R. Huyghe, *Une Vie pour l'art*, op. cit., p. 120.

⁵⁹³ L. Mazauric, *Le Louvre en voyage (1939-1945)*, op. cit., p. 138.

⁵⁹⁴ Voir, à ce sujet, la correspondance entre C. Sterling, R. Huyghe et J. Jaujard, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, documents 30, 31 et 32, p. 71-74.

On peut à ce sujet mentionner un jeu décrit par Lucie Mazauric dans ses souvenirs, qui résonne de façon toute particulière au regard de la propre pratique intellectuelle de Sterling, dont il constitue une sorte de prolongement empirique.

« Nous nous attachions aux comparaisons entre les diverses écoles. Nous éprouvions tous une grande admiration pour les impressionnistes. Mais nous nous demandions souvent si les grands maîtres de la peinture claire étaient vraiment aussi grands que les plus célèbres maîtres du passé. Alors, nous les soumettions à une épreuve. Nous prenions un Poussin, un Titien et nous placions à côté de lui un Cézanne et un Manet. Que ce voisinage était choquant ! Qu'il était difficile de conclure ! Nous donnions souvent le prix à l'ancien, mais peut-être étions-nous injustes, car nous comparions deux choses qui n'étaient guère comparables. (...) »

Le plus souvent, nous groupions des chefs-d'œuvre plus proches : un Watteau intact et un Watteau qui avait subi d'importantes restaurations, comme *l'Assemblée dans un parc*, par exemple. De ce rapprochement naissaient des évidences que les places fixes assignées aux tableaux dans les musées en temps normal ne permettaient pas de constater. Nous distinguions alors clairement les parties anciennes des restaurations plus récentes. Notre œil apprenait ainsi à mieux voir, il s'aiguissait comme un couteau.

D'autres fois, quand il s'agissait d'œuvres anonymes anciennes, peintes sur panneaux de bois, auxquelles nous essayions de fixer une attribution précise ou tout au moins un rattachement à une école déterminée, nous pouvions avoir recours aux éléments fournis par les supports de la peinture. Malheureusement, l'excellent travail de Mme Marette sur les panneaux de bois peints n'existait pas encore. Il nous eût été bien utile. Point n'était besoin pour nous de décrocher le tableau pour savoir s'il était sur du chêne, du citronnier, du hêtre ou du noyer. Nous l'avions dans les mains. Il suffisait de le retourner⁵⁹⁵. »

Pour Charles Sterling qui, outre son travail pour le Louvre, mit ce temps à profit pour terminer son deuxième ouvrage sur les peintres primitifs, le répit fut pourtant de courte durée car les lois raciales allaient bientôt frapper la France et infléchir le cours de son destin, ainsi qu'il l'explique lui-même dans ses entretiens avec Michel Laclotte :

« Mais à la fin de l'année, il y a eu les lois de Vichy qui demandaient aux gens de déclarer leur état racial. Alors je ne le savais pas, parce qu'on m'avait confié un dépôt secondaire dans un petit manoir, pas loin de Montauban, où j'avais peut-être trois cents ou quatre cents tableaux à surveiller et à ranger. Un jour je vois venir Huyghe, Chamson, tous deux blancs, ils me prennent à part et me disent : "Ecoutez, il y a quelque chose de terrible, nous avons honte de vous le dire, vous êtes obligé de quitter le Louvre. Mais nous avons téléphoné au consulat polonais à Marseille, ils nous ont dit qu'il n'y a rien de plus facile pour eux que de vous fabriquer une ascendance aryenne, remontant à Clovis". Eh bien, j'ai dit : "Non, je ne peux pas accepter. Je ne

⁵⁹⁵ L. Mazauric, *Le Louvre en voyage (1939-1945)*, op. cit., p. 106-107.

peux pas l'accepter pour la bonne raison qu'il y a parmi nos gardiens un Algérien, qui, lui, n'aura pas un papier comme ça. Moi je ne pourrai pas lui serrer la main quand je le rencontrerai dans la rue". Ils ont dit : "Comme vous voulez, mais vous savez ce que vous risquez, vous avez une femme, un enfant." J'ai dit : "Dans ce cas-là, puisque je suis obligé de quitter le Louvre, je vais le quitter pour l'Amérique"⁵⁹⁶. »

En réalité, les choses se sont passées de manière plus complexe, et il est avéré que l'historien a entrepris, avec l'aide de ses collègues du Louvre et de la Direction des musées de France, de nombreuses démarches pour tenter de faire lever l'interdiction d'exercer sa profession qui pesait sur lui et pouvoir rester en France.

Dès le 4 décembre 1940, Jaujard fait remettre le dossier de Sterling au ministère de l'Education nationale et des Beaux-Arts, afin que lui soit accordée une dérogation aux lois du 17 juillet 1940 concernant l'accès aux emplois dans les administrations publiques, et du 3 octobre 1940 portant statut des juifs⁵⁹⁷. Le 8 janvier 1941, ce dossier est transmis par le secrétaire d'Etat à l'Instruction publique au vice-président du Conseil d'Etat, section de l'Intérieur, pour que la candidature de Charles Sterling à un poste d'attaché rétribué soit soumise à l'examen du Conseil d'Etat⁵⁹⁸. Une semaine plus tard, c'est Sterling lui-même qui écrit à Louis Hauteœur afin d'obtenir une dérogation à la loi sur la nationalité française d'origine, en joignant son *curriculum vitae* à sa lettre⁵⁹⁹. Cependant, le Conseil d'Etat, réuni le 28 janvier 1941, estime que le dossier de l'historien de l'art n'est pas recevable en l'état, car il présente quelques erreurs d'interprétation des textes de lois et qu'il est de surcroît incomplet⁶⁰⁰. Charles Sterling renvoie donc une lettre le 12 mars 1941, à laquelle il joint cette fois-ci, en plus de son *curriculum vitae*, une lettre de recommandation de René Huyghe ainsi que la copie d'un article de Paul Fierens, professeur à l'Université catholique de Liège, consacré à son ouvrage sur les Primitifs français de 1938⁶⁰¹. Louis Hauteœur se charge ensuite, le 19 du même mois, de communiquer ces nouvelles informations à Jérôme Carcopino, avec un avis favorable, afin

⁵⁹⁶ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 67-69.

⁵⁹⁷ Lettre de J. Jaujard à Louis Hauteœur, 19 décembre 1940, Archives nationales, Fonds Hauteœur, F 21 8088, cf. Annexes, document 33, p. 75.

⁵⁹⁸ Minute de lettre d'Adolphe Terracher à Pierre-Étienne Flandin, 8 janvier 1941, Archives nationales, Fonds Hauteœur, F 21 8089.

⁵⁹⁹ Lettre de C. Sterling à L. Hauteœur, 16 janvier 1941, Archives nationales, Fonds Hauteœur, F 21 8088, cf. Annexes, document 34, p. 76.

⁶⁰⁰ Note du Conseil d'Etat, séance du 28 janvier 1941, Archives nationales, Fonds Hauteœur, F 21 8089, cf. Annexes, document 35, p. 77.

⁶⁰¹ Lettre de R. Huyghe à J. Jaujard, [s.d.] et « Extraits du feuilleton du Journal des débats des 7 et 8 novembre 1938 », Archives nationales, Fonds Hauteœur, F 21 8089, cf. Annexes, documents 29-1 et 29-2, p. 67-70.

que celui-ci le transmette à son tour au Conseil d'Etat⁶⁰², ce qu'il fait trois jours plus tard⁶⁰³. Dans le même temps, Jacques Jaujard s'emploie également à sauver son collègue en envoyant lui aussi une lettre à Louis Hautecœur, dans laquelle il rappelle notamment que « M. Sterling s'est affirmé depuis plusieurs années comme collaborateur d'une qualité exceptionnelle pour le département des peintures du Louvre⁶⁰⁴ ». Malgré cela, Carcopino fait savoir au directeur des Musées de France, par une lettre datée du 17 avril 1941, qu'il « n'a pas été d'avis d'envoyer au Conseil d'Etat la demande de relèvement d'interdiction présentée par M. Charles Sterling [car] une dizaine de professeurs éminents de l'Université n'ont pu obtenir que cette mesure leur fût appliquée et la situation de M. Sterling est compliquée par le fait qu'il n'est pas français d'origine⁶⁰⁵ ». Toutefois, il semble se raviser quelques jours plus tard, puisque le dossier est finalement adressé au Conseil d'Etat le 19 avril, avec une lettre du Secrétaire d'Etat à l'Education qui y déclare « qu'il serait très souhaitable que M. Sterling puisse continuer à apporter aux musées nationaux sa précieuse collaboration⁶⁰⁶ ». Ce ne sera néanmoins pas suffisant pour permettre à Sterling de conserver son poste au Louvre, et sa demande sera rejetée définitivement par le Conseil d'Etat lors de sa séance du 10 juin 1941.

4.1.3. Les conditions de l'exil américain

C'est à ce moment-là seulement que Charles Sterling entreprend des démarches pour pouvoir quitter la France et qu'il fait envoyer un télégramme à Francis Henry Taylor, directeur du Metropolitan Museum de New York, afin de solliciter son aide. Une fois encore, c'est Jacques Jaujard lui-même qui vient en aide à son jeune collaborateur et qui envoie ce télégramme d'Espagne, où il devait se rendre pour parachever « l'échange » d'œuvres d'art et d'archives négocié entre Pétain et Franco⁶⁰⁷. Taylor semble avoir immédiatement accepté de venir en aide au jeune historien de l'art et il officialise la

⁶⁰² Minute de lettre de L. Hautecœur à J. Carcopino, 19 mars 1941, Archives nationales, Fonds Hautecœur, F 21 8088, cf. Annexes, document 36, p. 78.

⁶⁰³ Minute de lettre de J. Carcopino à Jacques Benoist-Mechin, 22 mars 1941, Archives nationales, Fonds Hautecœur, F 21 8088, cf. Annexes, document 37, p. 79.

⁶⁰⁴ Lettre de J. Jaujard à L. Hautecœur, 4 avril 1941, Archives nationales, Fonds Hautecœur, F 21 8089, cf. Annexes, document 38, p. 80-81.

⁶⁰⁵ Note du secrétariat d'Etat à l'Education nationale et à la Jeunesse à J. Jaujard, 17 avril 1941, Archives nationales, Fonds Hautecœur, F 21 8089, cf. Annexes, document 39, p. 82.

⁶⁰⁶ Minute de lettre de J. Carcopino à François Darlan, 19 avril 1941, Archives nationales, Fonds Hautecœur, F 21 8089, cf. Annexes, document 40, p. 83.

⁶⁰⁷ Voir à ce sujet Cédric Gruat et Lucia Martinez, *L'Echange : les dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne, 1940-1941*, Paris, Armand Collin, 2011.

situation par une lettre du 2 juillet 1941 adressée au président du Metropolitan, William Osborn, dans laquelle il confirme sa décision d'inviter Sterling à travailler sur le catalogue des peintures françaises du musée⁶⁰⁸.

Pourtant, ce n'est qu'après une période d'attente relativement longue que Sterling reçoit une réponse de Taylor, par un télégramme envoyé directement à Montauban, dans les locaux provisoires du Louvre. Celui-ci lui propose un poste dans la prestigieuse institution new-yorkaise et prend en charge l'envoi des visas nécessaires à toute la famille Sterling, à charge pour l'historien de l'art de rembourser le Metropolitan Museum ultérieurement⁶⁰⁹. En attendant, il s'installe à Saint-Raphaël, pour être à proximité de Marseille où étaient délivrés les visas⁶¹⁰. Ceux-ci sont approuvés par le gouvernement américain le 3 décembre 1941⁶¹¹ et le musée procède au paiement des frais de transport de la famille Sterling dix jours plus tard⁶¹².

Plusieurs complications retardent cependant encore son arrivée. En janvier 1942, il est ainsi confronté au problème des *quota numbers* et est contraint de patienter au Portugal dans l'attente d'un bateau⁶¹³. En mars, il rencontre certaines difficultés à obtenir un visa de sortie du territoire portugais, si bien que Taylor, à la demande d'Eileen Fry, est contraint d'intervenir personnellement auprès de l'ambassadeur du Portugal à Washington pour que son nouveau protégé puisse effectivement rejoindre les équipes du musée⁶¹⁴. Ce n'est donc que le 16 mars 1942 que Sterling, en transit à Casablanca, est enfin en mesure d'annoncer à Taylor qu'il est en route pour les Etats-Unis⁶¹⁵.

4.2. Un *senior research fellow* au Metropolitan Museum

Professionnellement parlant, la position de Charles Sterling est alors extrêmement originale, car si une prise de fonctions au sein d'institutions universitaires américaines était chose relativement aisée pour des historiens de l'art en exil, le milieu muséal local s'était

⁶⁰⁸ Lettre de Francis Taylor à William Osborn, 2 juillet 1941, The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252, cf. Annexes, document 41, p. 84.

⁶⁰⁹ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 69.

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ Lettre de A.M. Warren, Chief, Visa Division, Department of State, Washington, à Miss Ingrid Warburg, executive assistant, Emergency rescue committee, Inc., 3 décembre 1941, The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252.

⁶¹² Note de paiement délivrée par le musée, 14 décembre 1941, *ibid.*

⁶¹³ Lettre de C. Sterling à F. Taylor, 15 janvier 1942, *ibid.*

⁶¹⁴ Lettre d'Eileen Fry à F. Taylor, 2 mars 1942, et lettre de F. Taylor au Dr. Joa Bianca, Portuguese Minister in Washington, 3 mars 1942, *ibid.*

⁶¹⁵ Télégramme de C. Sterling à F. Taylor, 16 mars 1942, *ibid.*

toujours, pour sa part, montré beaucoup plus réticent à employer des éléments étrangers, en raison notamment de la spécificité de son mode de fonctionnement⁶¹⁶. En effet, la mission principale d'un conservateur américain consiste, à l'époque, à entretenir des relations privilégiées avec un vaste réseau de mécènes issus des plus hautes sphères d'une société dont les chercheurs en exil ignorent à peu près tout, quelles que soient les compétences scientifiques dont ils peuvent au demeurant se prévaloir⁶¹⁷.

Toutefois, le Metropolitan, en la personne de son directeur Francis Taylor, semble faire exception à la règle en engageant Sterling. Ce geste peut être interprété, au-delà des qualités humaines de Taylor, comme une main tendue à un ancien camarade, car il est avéré qu'avant d'accéder à ses fonctions de conservateur, Taylor avait séjourné en France durant quelques années et qu'il avait notamment été l'élève de Focillon à la Sorbonne en 1925, soit en même temps que Charles Sterling, même si aucun document ne permet de prouver l'existence d'une quelconque relation particulière entre les deux étudiants à l'époque. C'est pourquoi il est également permis d'avancer une autre hypothèse, de nature plus idéologique celle-là, pour expliquer les raisons de cette invitation d'un collègue français. En effet, Taylor était alors vivement engagé dans une lutte contre la forte présence allemande dans les institutions culturelles américaines, comme en témoigne l'ouvrage controversé qu'il publie en 1945, *Babel's Tower: the Dilemma of the Modern Museum*⁶¹⁸. Il y expose en une cinquantaine de pages sa conception de ce qu'une institution muséale devrait être, en insistant longuement sur la mission de transmission des savoirs et des valeurs démocratiques qu'elle se devrait de remplir en tant qu'organe majeur de la vie culturelle. Or, selon lui, le musée américain a échoué dans cette mission, à cause des dérives de l'esthétique et de l'histoire de l'art contemporaines, et plus particulièrement de l'histoire de l'art germanique⁶¹⁹. Ainsi, en s'assurant les services d'un historien de l'art français, le directeur du Metropolitan Museum a peut-être entrevu la possibilité de faire évoluer son institution loin de la doctrine iconologique, dont il se méfiait particulièrement.

⁶¹⁶ On trouvera une version résumée des réflexions qui suivent dans l'article « De Paris à New York : Charles Sterling et l'écriture transnationale d'une histoire de l'art au musée », *Revue Germanique Internationale*, « La Part étrangère des musées », 21, 2015, p. 207-218.

⁶¹⁷ Colin Eisler, « *Kunstgeschichte* American style: a study in migration », D. Fleming et B. Bailin (dir.). *The Intellectual Migration: Europe and America 1930-1960*, Cambridge, Harvard University press, 1969, p.590.

⁶¹⁸ Francis Henry Taylor, *Babel's Tower: the Dilemma of the Modern Museum*, New York, Columbia University Press, 1945.

⁶¹⁹ Meyer Schapiro, « Babel's Tower: the Dilemma of the Modern Museum by Francis H. Taylor », *The Art Bulletin*, 27, 4, décembre 1945, p. 272-276, p. 272.

Il est entendu que Sterling recevra pour ses travaux une compensation financière annuelle de 5 000 \$, prélevée sur le *Publication Fund for Outside Authorship*⁶²⁰, conformément à la décision du *Board of Trustees* lors du vote du budget de l'établissement, qui entend amortir la dépense par la vente des catalogues sur plusieurs années⁶²¹.

Toujours est-il que conformément à l'usage décrit plus haut, il ne s'agit aucunement pour l'institution de proposer un emploi pérenne au chercheur étranger⁶²², mais bien uniquement de lui proposer une mission précise, à l'issue de laquelle son contrat ne pourra pas être renouvelé⁶²³.

Quelles qu'aient été les motivations réelles qui présidèrent à la rédaction de ce contrat, il convient de souligner qu'il s'agissait là d'une opération intéressante pour le musée américain, en ce sens qu'elle s'inscrivait pleinement dans son programme scientifique de l'époque. De fait, une vaste entreprise de catalogage détaillé des collections de peinture européennes avait été entamée quelques années auparavant par Harry Wehle, conservateur en chef du département, qui avait publié le catalogue des écoles méditerranéennes deux ans avant l'arrivée de Sterling à New York⁶²⁴ et préparait alors activement celui des écoles du Nord, qui paraîtra en 1947⁶²⁵.

Alors que son premier contrat arrive à échéance au bout d'un an, ce même Harry Wehle recommande à la direction de l'établissement que Sterling y soit nommé *senior research fellow*, car « il a fait un travail très utile au département des Peintures⁶²⁶ ».

Il est reconduit à ce poste tous les ans, et ce jusqu'à son premier retour en France, en juin 1946. Cependant, en vertu d'un accord, sur lequel nous reviendrons ultérieurement, entre Francis Taylor et Georges Salles, qui a succédé à Jacques Jaujard à la tête des musées nationaux l'année précédente, notre chercheur est en mesure de retourner au Metropolitan à compter du 1^{er} novembre de la même année, pour une période de huit mois, afin de

⁶²⁰ Lettre de F. Taylor à W. Osborn, 2 juillet 1941, *op. cit.*, cf. Annexes, document 41, p. 84.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² Voir C. Eisler, « *Kunstgeschichte American Style...* », *op. cit.*, p. 592-593.

⁶²³ Lettre de F. Taylor à W. Osborn, 2 juillet 1941, *op. cit.*, cf. Annexes, document 41, p. 84.

⁶²⁴ Harry B. Wehle, *A catalogue of Italian, Spanish, and Byzantine paintings*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1940.

⁶²⁵ H. B. Wehle et Margaretta Salinger, *A catalogue of early Flemish, Dutch, and German paintings*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1947.

⁶²⁶ « Charles Sterling has been doing valuable work in the Department of Paintings, and, since I understand that his original appointed term of service is soon coming to an end, I should like to recommend that he be appointed a Senior Research Fellow », Lettre de H. Wehle à F. Taylor, 29 janvier 1943, The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252.

poursuivre son travail sur le catalogue⁶²⁷. A la suite de ce premier voyage, les relations entre le nouveau conservateur du Louvre et l'institution qui l'a hébergé pendant la guerre commencent toutefois à se distendre, à mesure que son engagement auprès du musée français s'accroît. Il effectue ainsi la majeure partie de ses recherches pour le catalogue américain depuis Paris, en qualité de *foreign advisor*, ce qui n'est pas sans affecter ses relations avec les dirigeants du Metropolitan Museum.

4.2.1. La rédaction du catalogue des peintures françaises du musée

Il a donc été convenu, dès l'arrivée de Charles Sterling outre-Atlantique, qu'il serait affecté au Département des peintures et que lui serait assignée la tâche d'établir le catalogue des tableaux français. S'il en rédige seul le premier volume, qui porte sur les collections du XV^e au XVIII^e siècle⁶²⁸, il se voit obligé de collaborer avec Margaretta Salinger pour les deux volumes suivants, consacrés à l'art du XIX^e siècle⁶²⁹, tant en raison de l'ampleur des collections que parce que sa collaboration avec le musée new-yorkais s'est progressivement affaiblie dans l'après-guerre.

Les archives du Metropolitan Museum ne fournissent que peu de renseignements sur le déroulement précis de son travail pendant la durée du conflit, mais il semble que jusqu'à son premier retour en Europe, ses recherches aient avancé à un rythme satisfaisant et que son travail ait donné entière satisfaction à ses supérieurs hiérarchiques. En revanche, on observe un net refroidissement dans ses rapports avec la direction du musée, en la personne de Francis Taylor, à partir du début de l'année 1949. Celui-ci n'hésite pas à lui faire part de ses inquiétudes quant à l'avancement du projet, dont il attend la publication avec impatience, en des termes sans équivoque :

« Si, à l'occasion de l'exposition de San Francisco, vous pouviez venir à New York en octobre et novembre, ce serait merveilleux, mais il faudrait que vous soyez disposé à passer tout ce temps au musée, en vous consacrant exclusivement au catalogue.

En fait, je suis très préoccupé par la lenteur avec laquelle les travaux sur le catalogue français progressent [...].

⁶²⁷ Lettre de C. Sterling à F. Taylor, 20 octobre 1946, The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252, cf. Annexes, document 42, p. 85.

⁶²⁸ C. Sterling, *A Catalogue of French Paintings XV-XVIII Centuries*, Cambridge, Harvard University Press, 1955.

⁶²⁹ C. Sterling et Margaretta M. Salinger, *French Paintings, a Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, XIXth Century*, Greenwich, The Metropolitan Museum of Art, distributed by New York Graphic Society, 1966 et *French Paintings, a Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, XIX & XX Centuries*, The Metropolitan Museum of Art, distributed by New York Graphic Society, 1967.

Je crains que vous ne trouviez ces remarques plutôt sévères, mais je ne suis pas seul à prendre les décisions dans ce domaine, et vous me mettez dans une situation très embarrassante en ne produisant pas plus des résultats escomptés de votre emploi, que les administrateurs ont si généreusement laissé à mon entière appréciation⁶³⁰. »

Sterling semble d'ailleurs très touché par les reproches qui lui sont adressés et dont il tente de se défendre auprès de son supérieur direct, Theodore Rousseau, qui a succédé à Harry Wehle à la tête du département des peintures européennes du musée en 1948 :

« Comme vous le savez sans doute, Francis m'a envoyé une lettre très dure au sujet du catalogue, en me reprochant d'avoir épuisé la confiance des Trustees. Je crois en toute honnêteté qu'il a été un peu injuste, car j'étais rigoureusement seul à faire un travail qui pour les autres volumes du catalogue a été fait à trois personnes et aussi longtemps (le Catalogue italien a paru en 1940, le catalogue flamand en 1947). De plus, je dois rédiger mon texte en français, puis le traduire comme je peux en anglais ; je n'ai même personne pour dactylographier. Sans compter que j'avais pas mal de choses à étudier ab ovo, vos tableaux français, surtout les anciens, étant bien moins connus que les Italiens et les Flamands. Mais je n'ai pas l'habitude de perdre du temps à me défendre pour le passé. De toute la lettre de Francis, dont je reconnais toujours la grande amitié, je ne retiens qu'une phrase : qu'il me garde encore sa confiance personnelle. Je ne ferai donc qu'une réponse : ce sera le catalogue fini à temps, comme je l'ai promis, au début de mai [...]⁶³¹. »

De fait, dans le rapport que Sterling envoie à Ted Rousseau le 29 avril 1949, un rapport bimensuel en raison de son travail très intense sur le catalogue, l'auteur évoque une tâche presque achevée :

« Je viens d'envoyer à Francis et à Lizzie la liste totale de toutes les peintures du cat., où sont marqués tous les travaux qui étaient à faire. Il n'y manque que 5% de la totalité. Ce sont pour la plupart des choses tout à fait secondaires et dont je n'ai pas encore eu de photographies, ou bien le tableau récent de Chardin. Mais si je reçois les photographies à temps, vous aurez absolument tout fourni d'ici 15 jours, c'est-à-dire pour le 15 mai comme je vous l'ai promis. J'espère donc que de ce côté Francis n'aura plus de

⁶³⁰ « If in connection with the exhibition in San Francisco you could be in New York during October and November that would be splendid, but I think you should be prepared to be in the museum for that time working on the catalogue exclusively.

As a matter of fact, I have been very much concerned by the slow progress on the French catalogue [...]. I am afraid you will find these observations rather severe. On the other hand, I am not alone in these decisions and you put me in a very embarrassing position by not having here more of the results of your employment, which the trustees have so liberally left to my discretion », Lettre de F. Taylor à C. Sterling, 25 janvier 1949, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-53 ».

⁶³¹ C. Sterling, Rapport du mois de février 1949, 9 mars 1949, *ibid.*, cf. Annexes, document 43, p. 87.

reproches à m'adresser. Je vous assure que pendant ces trois derniers mois je n'ai pas beaucoup dormi, et le Louvre lui-même, comprenant l'importance que ce travail pouvait avoir pour mon avenir, m'a donné un demi-congé, de sorte que je pus travailler uniquement pour vous. Je me suis alors rendu compte que ce travail, en tout cas pour la peinture française, ne peut se faire qu'ici, à Paris. Pendant la dernière année j'ai fait un travail excellent, bien plus efficace que celui que j'ai pu faire pendant les cinq ans de mon séjour à New York où je n'avais ni gravures, ni livres anciens, ni tableaux à comparer. Je suis persuadé maintenant que je pourrais faire le vol. II du catalogue (XIX^e et XX^e s.) beaucoup plus rapidement que je ne l'ai pensé autrefois, sans doute en deux ans.

Je n'ai pas besoin de vous dire que je ne considère pas le manuscrit que vous avez actuellement comme satisfaisant pour moi et que je vais continuer de vous envoyer des additions et corrections du texte jusqu'à la dernière minute permise par l'imprimeur⁶³². »

Tout semble indiquer qu'aucune modification sensible n'ait d'ailleurs été apportée à ce premier volume du catalogue, tel qu'il a été fourni par Sterling en mai 1949, hormis certaines additions liées à de nouvelles acquisitions⁶³³, ainsi que la notice d'un portrait jusqu'alors attribué à David dont l'identification a nécessité des recherches approfondies, sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement.

Pourtant, le catalogue des collections françaises du XV^e au XVIII^e siècle du Metropolitan Museum qui, d'après Sterling, est prêt à être imprimé dès octobre 1953⁶³⁴, ne paraît finalement qu'en 1955, soit l'année où s'achève définitivement son contrat avec le musée.

Il convient dès lors de s'interroger sur la nature exacte de sa contribution aux volumes suivants, qui couvrent les œuvres du XIX^e siècle et qu'il s'était initialement également engagé à traiter pendant la guerre.

Cette seconde partie de son travail est, semble-t-il, évoquée pour la première fois en mai 1952, comme l'atteste une lettre adressée à Ted Rousseau dans laquelle il s'enquiert des conditions de la poursuite de ses recherches :

« Francis m'a dit que je dois envisager le travail du second volume du catalogue français. Mais il m'a dit en même temps de ne pas en parler encore à Harry et Marguerite. Peut-être pourriez-vous me dire quand je pourrais le faire, car il est indispensable de réunir déjà les photographies. Vos tableaux

⁶³² C. Sterling, rapport des mois de mars et avril 1949, 29 avril 1949, *ibid.*, cf. Annexes, document 44, p. 88.

⁶³³ Voir la notice du tableau de Felix Chrétien, *A Catalogue of French Paintings XV-XVIII Centuries*, *op. cit.*, p. 43-44 et la lettre de C. Sterling à Theodore Rousseau, 30 mars 1950, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-53 ».

⁶³⁴ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 23 octobre 1953, *ibid.*

du XIX^e sont très nombreux et souvent d'artistes très obscurs pour lesquels il faut faire des recherches dans les journaux d'époque, etc.⁶³⁵ »

Le conservateur l'invite alors à se mettre immédiatement au travail pour que les délais initialement envisagés pour la parution de l'ensemble des volumes puissent être respectés.

« Les détails relatifs au catalogue français ont été réglés avec Henry et Margaretta. Nous commencerons à vous envoyer des photographies dès que possible, mais d'ici là, il faudrait que les travaux sur les photos bien connues, pour lesquelles je suppose qu'il n'est pas nécessaire que nous vous envoyions quoi que ce soit, aient débuté. Deux ans ne sont pas de trop pour achever ce volume et je crois que nous devrions commencer à nous hâter dès à présent. Nous voudrions éliminer certains des plus mauvais tableaux de Salon et aussi de Barbizon, qui ont été acquis dans les premières années du musée. Je me chargerai des travaux préliminaires à ce sujet et je compte sur vous pour m'aider à prendre les décisions définitives lorsque vous viendrez cet automne⁶³⁶. »

Tout porte néanmoins à croire que Sterling n'a réellement entamé ces nouvelles recherches que l'année suivante, soit après le séjour mentionné par Rousseau, qui a vraisemblablement été consacré à la finalisation du premier volume. De fait, ainsi qu'il l'explique dans une lettre de mai 1953 :

« Aussitôt rentré je suis tombé dans l'engrenage des affaires courantes et des travaux ce qui explique mon silence. J'attendais aussi l'envoi du manuscrit et du matériel faits si bien l'un comme l'autre par Lisa (à qui je vais écrire pour la remercier). J'ai commencé à travailler sur le catalogue. C'est à la fois beaucoup plus facile – intellectuellement – que le catalogue des anciens et beaucoup plus fastidieux : les peintres connus ont une littérature formidable et les autres aucune – tout y est à retrouver dans les journaux, les articles obscurs etc. Ca ne manque pas certes d'intérêt, mais cela prend un temps fou. Je devrais compter beaucoup sur l'aide régulière de ma femme – une personne ne peut absolument le faire⁶³⁷. »

En octobre de la même année, Sterling informe Rousseau qu'il va demander une aide financière aux *Trustees* pour la rédaction du catalogue et une secrétaire pour la dactylographie, car l'état de santé de sa femme ne lui permet plus de l'assister dans cette

⁶³⁵ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 8 mai 1952, *ibid.*

⁶³⁶ « Details regarding the French catalogue have been settled with Henry and Margaretta. We will begin sending you photographs as soon as possible; but in the meantime, work should be begun on the well known pictures for which, I should imagine, you need nothing further from us. Two years is none too long to complete this volume, and I believe that we should begin hurrying right now. Our plan is to weed out some of the worst Salon and Barbizon pictures which were acquired in the early days of the museum. I shall do the preliminary work on this and will expect you to help making the final decisions when you come over in the fall », Lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 14 mai 1952, *ibid.*

⁶³⁷ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 25 mai 1953, *ibid.*, cf. Annexes, document 45, p. 90.

tâche, s'engageant en retour à rendre le catalogue en novembre ou décembre 1955⁶³⁸. Taylor accepte qu'il se fasse aider d'une secrétaire en janvier 1954⁶³⁹ et Sterling choisit de confier cette tâche à l'une de ses étudiantes de l'Ecole du Louvre, Nicole Reynaud, qui ne tardera pas à devenir l'une de ses principales collaboratrice dans le domaine des Primitifs français⁶⁴⁰.

Cela se révèle malgré tout insuffisant pour respecter le délai imparti, puisqu'à la fin de l'année 1955, Sterling n'a envoyé au musée américain que les notices de la lettre A à Corot. Il s'engage alors fermement à faire parvenir la suite du « paquet » au plus vite à Margaretta Salinger, dans une lettre qui se veut à la fois ferme et rassurante : « Ne vous faites pas de souci à propos du travail – personne ne s'en préoccupe plus que moi. Mais je ne vous remettrai pas de mauvais travail – *ce n'est pas dans mes cordes*⁶⁴¹ ».

En janvier 1956, alors que le contrat de Sterling avec le Metropolitan vient d'arriver à son terme, Theodore Rousseau lui enjoint donc de déterminer précisément ce qu'il reste à faire, afin que la situation soit claire pour les deux parties en présence.

« La fin de l'année est désormais passée et j'ai donc estimé judicieux de faire le point de la situation en ce qui concerne le deuxième volume du catalogue français. Nous avons établi une liste, que je joins à la présente, de ce qui, d'après nos dossiers, n'est pas encore terminé à ce jour. Auriez-vous l'amabilité de nous dire si vous êtes d'accord ?

Je sais, d'après votre dernière lettre à Margaretta, que vous vous apprêtez à nous envoyer quelque 50 notices supplémentaires, mais j'ai pensé qu'il serait utile de vous adresser cette liste dès maintenant, de façon à ce que les choses soient clarifiées le plus rapidement possible⁶⁴². »

D'après les archives du musée américain, les derniers envois de notices par le conservateur français datent de l'automne 1956, mais il est permis de douter de leur état d'achèvement véritable à cette date, puisque les deux volumes du catalogue relatifs aux

⁶³⁸ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 23 octobre 1953, *ibid.*

⁶³⁹ Lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 5 janvier 1954, *ibid.*

⁶⁴⁰ N. Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling : un témoignage », *op. cit.*, p. 47, et entretien avec Nicole Reynaud, 30 avril 2013.

⁶⁴¹ « Don't worry about the work – no one worries more about it than I do. But I am not going to deliver you a poor work – *ce n'est pas dans mes cordes* », Lettre de C. Sterling à M. Salinger, 19 septembre 1955, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1954-1961 ».

⁶⁴² « The end of the year has come and passed, and so I thought it wise to make a review of the situation as far as the second volume of the French catalogue is concerned. We have made a list, which I enclose, of what our records show to be unfinished to date. Would you be so kind as to let us know whether you agree with this?

I realize that you are about to send us some fifty more entries according to your most recent letter to Margaretta, but I thought that it would be useful to send you this at this time so that the whole thing could be clarified as soon as possible », Lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 19 septembre 1955, *ibid.*

peintures françaises du XIX^e siècle ne paraîtront que dix ans plus tard, entre 1966 et 1967⁶⁴³, même si, il faut le préciser, rien ne permet d'indiquer que ce retard pour le moins important soit directement imputable au travail de Sterling.

Qu'il nous soit ici permis d'évoquer un cas pratiquement similaire, bien que légèrement plus récent, où l'on constate un même retard entre la rédaction et la parution de catalogues réalisés pour le Metropolitan Museum, en l'occurrence le catalogage, en quatre volumes, des collections de peinture italienne du musée par école, confié à Federico Zeri.

Même si les dates auxquelles ces catalogues ont été publiés, en l'occurrence entre 1971 et 1986, peuvent à première vue faire douter de la pertinence de cette comparaison, il s'agit en réalité d'une entreprise dont l'exécution date du début des années 1960 – le contrat est signé en 1961⁶⁴⁴ –, mais qui trouve ses origines dès la fin des années 1940, lorsque se mettent en place des relations suivies entre le jeune historien de l'art italien et l'institution américaine, en la personne d'Harry Wehle, auteur, nous l'avons vu, du catalogue de 1940 sur la peinture italienne et espagnole. Après le départ à la retraite de ce dernier, Zeri entame une collaboration officieuse de plus de dix ans avec Elizabeth Gardner, alors *Junior Research Fellow*, qui est chargée de mettre à jour les données catalographiques sur la peinture italienne et qui consulte régulièrement le chercheur italien à propos des attributions⁶⁴⁵. Zeri devient alors rapidement l'interlocuteur privilégié du musée en Italie et il est fréquemment sollicité pour des questions qui dépassent le cadre strict de l'identification de tableaux italiens et qui touchent autant à la muséographie qu'à la situation de l'histoire de l'art en Italie⁶⁴⁶. À partir de 1958, Zeri commence également à conseiller le département des peintures italiennes, toujours de manière officieuse, sur ses projets d'acquisition. La même année, il propose à Ted Rousseau de mettre à jour le catalogue de peinture italienne de 1940. L'affaire est conclue dès le mois de décembre, avec comme seules contraintes pour Zeri de respecter le même cahier des charges que pour le catalogue précédent et de livrer le manuscrit dix-huit mois plus tard⁶⁴⁷. On ne peut qu'être impressionné, comparativement à l'expérience de Sterling, par le délai particulièrement court imposé à Zeri, mais il apparaît, d'après Keith Christiansen, que

⁶⁴³ Reçus de notices, *ibid.*

⁶⁴⁴ Keith Christiansen, « Federico Zeri et le Metropolitan Museum of Art », Actes du colloque *Federico Zeri et le Connoisseurship*, Anna Ottani Cavina et Mauro Natale (dir.), Paris, Palais Brongniart, novembre 2013, p. 45-57, p. 45.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 45-46.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 50.

l'historien de l'art italien a malgré tout été en mesure de le respecter. Toutefois, comme le note ensuite Christiansen, « le musée se montra tellement tatillon sur ce que la plupart d'entre nous considèrent comme un complément d'information – la provenance et la bibliographie – que la date de publication en fut considérablement retardée⁶⁴⁸ ». Faut-il dès lors penser que c'est également ce qui s'était produit, quelques années auparavant, avec le catalogue de Sterling ? Pourtant, si l'on considère la précision de la documentation fournie par celui-ci pour le premier volume ainsi que son expérience passée, rien ne porte à croire qu'il ait pu négliger ce genre d'information dans ses travaux sur les notices du XIX^e siècle, et aucun fait tangible ne permet à l'heure actuelle de proposer une autre hypothèse réellement convaincante⁶⁴⁹.

Si, sur un plan matériel et humain, la rédaction des catalogues de peinture française par Sterling ne s'est donc pas faite sans heurts, ceux-ci ont été, sur le plan scientifique, salués comme une « belle réussite⁶⁵⁰ » par la critique lors de leur parution.

Outre l'étendue des connaissances historiques et artistiques qu'il avait pu acquérir au cours de la décennie précédente en préparant les expositions du musée du Louvre et en rédigeant ses premiers travaux sur les peintres primitifs, Sterling disposait de solides compétences dans l'exercice particulier que constitue la rédaction de notices de catalogues, dont il était, selon ses propres mots, devenu le « spécialiste » au Louvre et dont il avait, nous l'avons vu, favorisé la diffusion en tant qu'outil scientifique à part entière, grâce à l'expertise de son œil autant qu'à la systématisation de solides recherches historiques et bibliographiques.

Il était ainsi parfaitement en mesure de satisfaire aux exigences scientifiques de l'institution américaine, qui avait elle aussi développé un modèle éditorial original reposant sur « deux caractéristiques principales : une combinaison plaisante d'informations scientifiques et de commentaires utiles au grand public, et l'inclusion dans la bibliographie de courts résumés critiques destinés à rendre plus vivante cette partie du catalogue [que notre auteur considère] d'ordinaire si terriblement ennuyeuse⁶⁵¹ ».

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁴⁹ Les archives du Metropolitan Museum of Art n'ont semble-t-il pas gardé de trace des versions des notices envoyées par Sterling et les seuls « reçus de notices » conservés dans la documentation du département des peintures européennes (« Sterling, Charles, 1954-1961 », *op. cit.*) ne rendent pas compte de la nature ni de la qualité des informations compilées par leur auteur.

⁶⁵⁰ A. Chastel, « Le problème des catalogues de musées », Editorial, *Revue de l'art*, 6, 1969, p. 4-7, p. 7.

⁶⁵¹ « Actually, one finds in them two original characteristics, an agreeable combination of scholarly data with comments useful to the general public and the inclusion in the bibliography of brief critical résumés, which

D'un point de vue formel, les trois catalogues rédigés par Sterling adoptent d'ailleurs fidèlement le schéma d'organisation prédéfini par Harry Wehle, de même qu'ils en empruntent la terminologie générale. Dans la préface du premier volume, Sterling revendique avoir pris modèle sur les ouvrages publiés par le conservateur américain, où les expressions « attribué à » et « école de » ont été remplacées par des termes plus spécifiques tels qu'« atelier de », « genre de » ou « copie d'après », pour que le lecteur puisse mesurer le lien de parenté exact entre l'œuvre et le peintre qui lui est associé⁶⁵².

En revanche, il revient à Sterling d'avoir considérablement affiné l'état des connaissances sur des collections qui n'avaient jusqu'alors fait l'objet que d'études relativement superficielles. Dans l'ensemble, les notices du catalogue frappent par la grande prudence de leur auteur⁶⁵³ : si, grâce à la richesse des indications bibliographiques, le lecteur est parfaitement en mesure de prendre connaissance de toutes les hypothèses qui entourent l'exécution des œuvres, Sterling lui-même ne se risque quasiment jamais à proposer de nouvelles attributions. Cela étant, il convient de souligner que, plus de cinquante ans après leur rédaction, la majorité des informations fournies par les notices de peinture ancienne restent valables, à l'exception peut-être du vaste corpus d'œuvres exécutées dans l'entourage de Corneille de Lyon que possède le musée, pour lequel la distinction entre les tableaux donnés au peintre, à son atelier ou à ses successeurs établie par Sterling a été depuis fortement remise en question par les travaux d'Anne Dubois de Gröer⁶⁵⁴.

Néanmoins, dans la plupart des cas, en particulier en ce qui concerne la peinture ancienne, les précisions apportées par le chercheur français conduisent souvent à davantage

enliven that section of a catalogue usually so desperately dull », C. Sterling, « Préface », *A Catalogue of French Painting XV-XVIIIth Centuries*, op. cit., p. v.

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ On ne s'appuie ici que sur le premier volume de ce catalogue, le seul à être entièrement rédigé de la main de Sterling.

⁶⁵⁴ Anne Dubois de Gröer émet ainsi des doutes sur le *Portrait d'homme* (29.100.22, *A Catalogue...*, op. cit., p. 36) que Sterling donnait au maître lui-même (*Corneille de la Haye dit Corneille de Lyon*, Paris, Arthéna, 1996, n° 125, p. 212).

Elle réfute également l'idée selon laquelle le *Portrait d'une veuve au collier* (30.100.113, *A Catalogue...*, op. cit., p. 37) est une réplique exacte d'après un original précédemment conservé dans la collection Edwards (aujourd'hui collection particulière) (*Corneille de la Haye...*, op. cit., n° 143b, p. 224-225).

En revanche, elle attribue à Corneille lui-même le *Portrait d'inconnu* (*Portrait of a man with a pointed collar*, 32.100.131, *A Catalogue...*, op. cit., p. 38), *Corneille de la Haye...*, op. cit., n° 150, p. 228-230, de même qu'elle lui donne le *Portrait d'homme au gant* (30.95.279, *A Catalogue...*, op. cit., p. 42) que Sterling avait attribué au Maître des portraits Benson, « Nouvelles recherches sur Corneille à la lumière du portrait de Pierre Aymeric », *Revue du Louvre et des musées de France*, 28, 1, 1978, p. 38 et *Corneille de la Haye...*, op. cit., n° 65, p. 170-172.

de déconvenues que de découvertes, et plusieurs œuvres précédemment données à des artistes de premier plan retrouvent l'anonymat sous sa plume⁶⁵⁵.

4.2.2. « A Fine David Reattributed » : controverses autour d'un article polémique

Parmi toutes les réévaluations auxquelles l'historien de l'art français a procédé dans son étude des collections du musée, il en est une dont tout semble indiquer qu'elle eut une incidence certaine sur le refroidissement de ses relations avec Francis Taylor. Il s'agit de sa désattribution d'une œuvre jusqu'alors considérée comme l'un des joyaux du musée et répertoriée sous le nom de David, le *Portrait de Mademoiselle Charlotte du Val d'Ognes* (fig. 77).

D'après les propres dires de Sterling, il semblerait que, dès son arrivée au musée, il ait été frappé « à la fois par le charme de cette peinture et par la différence de son style avec celui de David⁶⁵⁶ » et qu'il ait rapidement été conforté dans ses interrogations par les doutes déjà exprimés par certains de ses collègues new-yorkais ainsi que par les opinions émises dans le même sens par Otto Benesch et Gaston Brière.

Au terme d'une recherche approfondie sur les origines de l'œuvre, sur laquelle nous reviendrons dans un instant, il est ainsi en mesure de la rendre à une artiste aujourd'hui presque inconnue, Constance Marie Charpentier, dans la notice du catalogue qu'il envoie à Ted Rousseau en novembre 1950. Ce dernier lui propose alors de rédiger un article pour le Bulletin du musée, afin que la critique puisse « juger exactement de ce qu'[il] a pu trouver à la fois de certain et de seulement plausible⁶⁵⁷ ». Dans une certaine mesure, il s'agit aussi pour Rousseau de parvenir à persuader son directeur, car il apparaît que Taylor s'est dès l'origine montré peu convaincu par l'hypothèse formulée par le chercheur français. Sterling lui-même, conscient qu'il ne peut fournir de preuve documentaire indubitable, envisage d'ailleurs que certaines nuances soient introduites dans le catalogue et il dit ceci à Rousseau en décembre 1950 : « Je ne crois pas m'avancer trop témérairement en proposant simplement une attribution à Mme Charpentier. Dans le catalogue, si vous jugez que c'est

⁶⁵⁵ On peut ici citer les cas de deux œuvres jusqu'alors exposées sous le nom de Simon Marmion, *Le Christ portant la Croix* (32.100.112) et *Le Martyre de saint Adrien* (22.60.56-57), C. Sterling, *A catalogue...*, op. cit., p. 12-15, ou d'un tableau attribué au Maître de Moulins, *Portrait de jeune homme* (32.100.115), *ibid.*, p. 16-17.

⁶⁵⁶ C. Sterling, « Sur un prétendu chef-d'œuvre de David », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1951, p. 118-129, p. 119.

⁶⁵⁷ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 12 novembre 1950, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-53 », cf. Annexes, document 46-1, p. 91.

trop personnel, nous pouvons mettre « French school, 1801 » ou « Follower of David, 1801 » et mettre dans le « blurb » que j'ai proposé « a tentative attribution » to Mme Ch.⁶⁵⁸ ». Pourtant, si l'attribution à Mme Charpentier est bien celle qui figure dans le catalogue du musée, simplement assortie d'un point d'interrogation⁶⁵⁹, la publication de l'article, dans lequel il reprend dans le détail les principaux arguments soulevés dans la notice, s'est avérée autrement plus compliquée. Il convient donc de revenir en détail sur son contenu pour tenter de comprendre les enjeux qui ont marqué sa publication.

Comme le souligne Sterling, le *Portrait de Charlotte du Val d'Ognes* est une œuvre dont on trouve la mention pour la première fois en 1897 dans une exposition sur le portrait à Paris, où elle est décrite par Maurice Tournoux comme peinte par David en 1803. Or, elle ne figure dans aucun des inventaires de la production de l'artiste et semble comporter trop de dissemblances stylistiques pour avoir été exécutée par lui. Mais surtout, et c'est là le point de départ de l'argumentation de Sterling, le tableau du Metropolitan Museum figure sur une gravure de Monsaldy qui témoigne de l'accrochage des œuvres retenues au Salon de 1801, Salon auquel David a refusé de participer, ce dont témoignent de nombreux articles de presse de l'époque. Dès lors, il ne peut selon lui s'agir d'une œuvre de l'auteur du *Portrait de Madame Récamier*, ni d'ailleurs des autres principaux portraitistes de l'époque, Guérin, Girodet ou Gérard, qui avaient eux aussi boudé la manifestation de 1801⁶⁶⁰. Pour tenter de restituer l'œuvre à son véritable auteur, Sterling procède à une lecture croisée du livret de ce Salon, qui ne fournit toutefois que des indications lacunaires et fragmentaires sur les œuvres exposées, et du registre des Salons conservé aux Archives du Louvre, lequel recense tous les tableaux livrés par les artistes à l'institution, avec une description et une fiche technique plus complètes. Cet exercice lui permet dans un premier temps, en procédant par élimination, de retenir les noms de deux artistes seulement dont l'envoi aurait pu correspondre au tableau qui nous intéresse ici : Jean-Baptiste Genty, écarté d'emblée car il était principalement miniaturiste, et Madame Charpentier qui, d'après le livret, a exposé plusieurs portraits sous le n° 60. Le registre indique qu'il y en avait cinq, trois d'hommes et deux de femmes, dont l'un représentait *Une femme qui déjeune* et l'autre n'est malheureusement décrit nulle part. Il existe en revanche une description de l'un des portraits de femmes de Constance Charpentier, dont on ne sait si elle se rapporte à la *femme qui déjeune* ou au portrait qui nous intéresse ici, dans un journal

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ C. Sterling, *A Catalogue...*, *op. cit.*, p. 196.

⁶⁶⁰ Gérard a finalement envoyé deux tableaux, mais qui sont bien répertoriés et représentent une scène historique et un portrait de Joséphine de Regnault (C. Sterling, « Sur un prétendu... », *op. cit.*, p. 121.)

de l'époque dans lequel le critique Ducray-Duminil évoque, à propos de l'œuvre de cette artiste, un modèle représenté presque entièrement dans l'ombre, rendu dans des tons gris, lourds, toujours froids. Si Sterling reconnaît là un trait essentiel du tableau du Metropolitan, il convient également que ce rapprochement ne peut en aucun cas suffire pour avoir « la conviction » qu'il s'agit bien d'une toile de Constance Charpentier, conviction qui « ne pourrait venir que d'une analogie étroite avec les œuvres certaines de cette artiste⁶⁶¹ ».

La principale difficulté à laquelle il se heurte alors tient au fait qu'on ne connaît qu'une seule œuvre signée de la main de l'artiste, une *Mélancolie* (**fig. 78**) conservée au musée d'Amiens qui, si elle présente de nombreuses analogies de style avec le *Portrait de Mademoiselle du Val d'Ognes*, témoigne également d'une « certaine différence de l'esprit⁶⁶² ». Notre auteur risque alors une interprétation fondée sur les usages de l'époque et s'interroge : « est-ce là la différence que l'on observe d'habitude, vers 1800, entre un portrait et une figure allégorique que l'académisme refroidit toujours ?⁶⁶³ ». Faute de pouvoir apporter de réponse définitive à cette question, il se contente donc de rappeler que « Le fait que Mme Charpentier était à la fois l'élève de David et de Gérard, dont l'influence détermine le style général de *Mlle du Val d'Ognes*, milite en faveur de notre attribution⁶⁶⁴ ».

L'argument est loin de convaincre Francis Taylor qui désapprouve ostensiblement la parution de l'article, ainsi qu'en témoignent les confidences de Ted Rousseau à Charles Sterling :

« La publication ne s'est pas faite sans difficultés, car nous avons eu l'opposition de Francis dès le début. Il s'est déclaré opposé non seulement à l'attribution à Madame Charpentier, mais aussi à l'identification de la gravure et du dessin de Monsaldy comme correspondants à notre tableau ! Nous avons eu des discussions longues et animées sur le sujet, et il a fini par céder tout en maintenant qu'il n'est toujours pas convaincu !⁶⁶⁵ »

Ne paraît d'ailleurs en anglais qu'une version tronquée de l'article rédigé en français par l'auteur, mais c'était là, toujours selon Rousseau, le prix à payer pour maintenir parution de l'article :

⁶⁶¹ C. Sterling, « Sur un prétendu.... », *op. cit.*, p. 126.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 128.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁶⁵ Lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 5 février 1951, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-53 », cf. Annexes, document 47, p. 94.

« Les coupures et les changements (qui doivent vous choquer, et je le comprends) sont le résultat de tout ceci. Croyez-moi, elles étaient nécessaires pour que l'article paraisse. Comme il ne nous restait pas assez de temps pour vous envoyer l'article avant sa publication, j'ai dû choisir entre publier l'article transformé sans votre assentiment ou tout arrêter. J'ai décidé de publier, car il me semblait que l'article dans sa nouvelle forme correspondait encore à votre pensée sur le tableau⁶⁶⁶. »

Sterling lui-même déplore les « coupures considérables qui ont été faites, surtout pour la partie documentaire, telle la liste des éliminations, preuve scientifique très précise⁶⁶⁷ », et il se plaint à son homologue américain, avec le sens de la formule qui le caractérise, que « d'une manière générale, le ton de l'article et son affirmation [lui] ont paru moins fermes et moins impressionnants qu'en français. Après tout, l'article a été châtré et comme tous les castrats, il chante d'une voix belle mais mince⁶⁶⁸ ». Il décide donc de faire publier la version originelle de son texte en français dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, dans un article dont l'étude comparée avec sa version anglaise peut nous permettre de saisir ce qui, dans l'argumentation de Sterling, a pu paraître irrecevable aux yeux de Francis Taylor.

Ainsi que Sterling lui-même l'a indiqué, le principal défaut de l'article américain est d'avoir été amputé de la liste des portraits présentés au Salon de 1801, qu'il a éliminés sur la foi des descriptions recensées dans le registre du Louvre⁶⁶⁹, car l'essentiel des autres coupures exigées par Taylor renvoient plutôt à des références relativement anecdotiques aux Dictionnaires de Gabet, Bellier de la Chavignerie et Thieme-Becker sur la production de Jean-Baptiste Genty⁶⁷⁰.

Ne figure toutefois pas non plus dans l'article du *Metropolitan Bulletin* une référence de Sterling à un portrait en buste représentant un jeune garçon appelé Edouard du Val d'Ognes et lui aussi attribué à David, qui provient d'une autre collection américaine, la collection Carroll Tyson de Philadelphie (**fig. 79**), dont Sterling affirme dans son texte français : « Je suis allé le voir, pensant qu'il pouvait s'agir d'une peinture de l'auteur de Charlotte du Val d'Ognes. J'ai trouvé un portrait charmant, dont cependant l'attribution à David ne m'a pas paru convaincante, le nom du modèle nullement assuré, et qui, en tout

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 16 février 1951, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-53 », cf. Annexes, document 48-1, p. 95.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ C. Sterling, « Sur un prétendu... », *op. cit.*, p.123-125, note 1.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

cas, ne présentait aucune parenté d'exécution avec le tableau de New York⁶⁷¹ ». De toute évidence, ce paragraphe, qui n'apporte aucun élément décisif quant à l'attribution du portrait du Metropolitan, a été ôté par son directeur pour des raisons que l'on qualifiera de « diplomatiques ».

En revanche, la dernière coupure exigée par Taylor est peut-être celle qui reflète le plus directement son sentiment face à l'œuvre. Dans la conclusion de l'article, Sterling s'interroge en effet sur le fait qu'un portrait d'une telle qualité puisse être l'œuvre d'une artiste totalement oubliée, ajoutant, dans la version française uniquement, « c'est là une objection qu'un historien ne doit jamais considérer comme décisive⁶⁷² ». C'est bien là pourtant une objection qui semble avoir été formulée par Taylor lui-même qui, avant d'accepter que l'article ne paraisse, a fait changer l'ordre de certains paragraphes et y a même fait ajouter au début une longue description qui en modifie le sens général.

En effet, on se rappelle que l'article français s'ouvre sur un problème : le fait que ce tableau ne figure ni dans la liste de ses œuvres rédigées par l'artiste ni dans le catalogue compilé par son neveu Jules David, mais qu'il apparaît pour la première fois sous le nom du peintre dans l'Exposition des Portraits de femmes et d'enfants de 1897, au cours de laquelle Maurice Tourneux s'est étonné – sans pourtant en tirer de conclusions - « de la lumière complexe et du mesquin détail de la vitre fêlée, qui font de ce portrait « une œuvre unique en son genre dans le catalogue du maître⁶⁷³ », une opinion (Sterling parle de « réticence ») partagée quelques années plus tard par Charles Saunier, que tous les historiens ultérieurs de David ont malgré tout négligée.

L'article américain, quant à lui, s'ouvre sur une description du tableau qu'on ne retrouve à aucun endroit de la version française et qui ne semble avoir été ajoutée que pour prémunir l'œuvre du risque éventuel de désaffection du public que pourrait entraîner son changement d'identité. Y sont vantées les qualités d'un « délicieux portrait d'une charmante jeune fille blonde au teint de rose, qui s'est interrompue dans l'exécution d'un grand dessin et regarde le spectateur comme s'il était son modèle. Elle est assez jeune, de 16 à 18 ans peut-être. La gravité de son regard contraste avec sa douce simplicité et lui donne un air vaguement rêveur [...] Le visage délicat de la jeune fille, la lumière dorée qui baigne sa chevelure, la blancheur éclatante de sa robe, l'attrait du ciel inondé de soleil, tous

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 128.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 119.

ces charmes, que fait ressortir le dénuement de l'atelier, laissent une impression exquise de jeunesse, de fraîcheur matinale⁶⁷⁴ ».

Toute la partie historiographique, pourtant au cœur de l'argumentation de Sterling, n'apparaît que bien plus tard dans cette version de l'article, à la suite d'une analyse stylistique de ce que l'œuvre a de davidien – mais qui peut s'apparenter, autour de 1800, à des conventions que se sont appropriées la plupart de ses élèves – et de ce qu'elle comporte d'étranger au maître, et qui la rapproche plus de l'œuvre d'un Gérard. Ainsi, les vraies questions posées par l'article français, qui sont au moins autant documentaires que stylistiques, semblent, dans la version parue à New York, comme amputées d'une partie de leur fondement, si bien que l'ensemble de la démonstration du chercheur y apparaît plus comme l'énonciation d'une conviction personnelle et subjective que comme une argumentation bâtie à partir d'éléments concrets.

Cela a d'ailleurs pour conséquence de provoquer certains remous dans la presse new-yorkaise, non pas sur un plan strictement scientifique et artistique, mais sur le plan des éventuelles conséquences financières de l'expression officielle d'une telle hypothèse. Dans un article pour le *Herald Tribune*, la critique Emily Genauer, que Sterling n'hésite pas à qualifier d'« orgueilleuse petite mégère⁶⁷⁵ », s'indigne que la valeur de l'une des « œuvres les plus célèbres et les plus aimées du Metropolitan Museum of Art⁶⁷⁶ » passe, sur la seule foi de l'intuition d'un historien de l'art, de plus de 80 000 dollars à 1 000 dollars environ.

Pendant longtemps pourtant, la nouvelle attribution proposée par Sterling n'est pas remise en cause par la communauté scientifique, au point que notre chercheur s'en étonne dans une lettre à Elizabeth Gardner datée du 22 mars 1954, dans laquelle il avoue être « assez stupéfait que l'attribution à Charpentier semble être acceptée sans le moindre doute⁶⁷⁷ ».

⁶⁷⁴ « A delightful portrait of a winning blond girl with a rosy skin who has paused in making a large drawing and is looking at the spectator as if he were her model. She is quite young, perhaps about sixteen to eighteen years old. The seriousness of her eyes contrasts with her gentle simplicity and gives her a vaguely dreamy air [...] The girl's delicate face, the golden light in her hair, the radiant whiteness of her dress, the attraction of the sun-bathed sky, all these charms, set off by the bareness of the studio, leave an exquisite impression of youth, of morning freshness », C. Sterling « A fine David... », *op. cit.*, p. 121.

⁶⁷⁵ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 16 février 1951, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-53 », cf. Annexes, document 48-1, p. 95.

⁶⁷⁶ « The final (perhaps) chapter in the art world's whodunit since the case of the disputed Van Gogh self-portrait some months ago has just been written. This time the picture in question is one of the most famous and beloved works owned by the Metropolitan Museum of Art », Emily Genauer, « Arts and Artists : Old Master reattributed », *New York Herald Tribune*, dimanche 4 février 1951, section 4, p. 7.

⁶⁷⁷ « I am a little appalled to see that the Charpentier attribution seems to be accepted without the slightest doubt », Lettre de C. Sterling à E. Gardner, 22 mars 1954, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1954-1961 ».

Les contestations les plus virulentes envers son article visent d'ailleurs, dans un premier temps, non pas l'hypothèse qu'y présente Sterling, mais bien plutôt les réflexions que lui inspirent sa découverte en guise de conclusion, qui lui attirent les foudres d'une certaine histoire féministe de l'art et que nous livrons ici dans leur version française : « l'idée que le tableau pourrait être d'une femme est, avouons-le, fort séduisante : sa poésie littéraire plutôt que plastique, ses charmes très évidents et ses faiblesses habilement dissimulées, son effet d'ensemble fait de maint soin subtil semblent porter la marque du génie féminin⁶⁷⁸ ». Vers le milieu des années 1970, Cindy Nesmer d'abord⁶⁷⁹, puis Griselda Pollock à sa suite⁶⁸⁰, ont tour à tour dénoncé plus ou moins violemment l'évaluation normative des qualités « féminines » – entendues comme inférieures – que Sterling attribue à l'œuvre, mais ni l'une ni l'autre n'ont cherché à remettre en question les fondements de son analyse.

C'est en réalité à une autre historienne de l'art, Linda Nochlin, qu'il revient, dans les mêmes années, de mettre en doute pour la première fois la théorie de Sterling dans une notice biographique d'un catalogue d'exposition consacré aux femmes artistes entre 1550 et 1950, dans lequel elle tente de faire le point sur la production de Constance Charpentier, qui n'était d'ailleurs pas représentée à l'exposition par ce portrait, mais par la *Mélancolie* du musée d'Amiens. Elle y affirme de *Mademoiselle Charlotte du Val d'Ognes* :

« Le portrait le plus fréquemment associé au nom de Charpentier et considéré comme un parfait exemple du talent pictural des femmes au début du XIX^e siècle, est en fait une attribution relativement récente. Il avait été donné à David jusqu'en 1951, lorsque Charles Sterling l'a retiré de l'œuvre de celui-ci pour le réattribuer à Mme Charpentier de façon tout à fait convaincante, en se fondant sur des documents d'époque, des dessins et une gravure du Salon de 1801, ainsi que sur une analyse stylistique. Toutefois, cette attribution n'est absolument pas définitive. Ni la description vague du catalogue de 1801, ni le registre des œuvres livrées à ce Salon, ni le commentaire laconique du critique Ducray-Duminil peut-être relatif à cette œuvre, ne permettent d'établir qu'elle est sans le moindre doute de Charpentier. Une comparaison stylistique avec la seule œuvre qui nous reste de cette artiste tendrait plutôt à affaiblir ce point de vue. En fait, comme Sterling lui-même le reconnaît, seules des preuves supplémentaires, en l'occurrence d'autres portraits à l'huile de Charpentier, permettraient de procéder à une attribution définitive⁶⁸¹. »

⁶⁷⁸ C. Sterling, « Sur un prétendu... », *op. cit.*, p. 129.

⁶⁷⁹ Cindy Nesmer, *Art Talk*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975.

⁶⁸⁰ Griselda Pollock, « Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians », *Woman's Art Journal*, 4, 1, printemps-été 1983, p. 39-47, p. 42.

⁶⁸¹ « The portrait most frequently associated with Charpentier's name and considered a prime example of women's pictorial talent in the early nineteenth century, is actually a relatively recent attribution. The portrait had been given to David until 1951, when Charles Sterling removed it from David's œuvre and quite convincingly, on the basis of contemporary documents, drawings and an engraving of the Salon of 1801, as

A partir de ce moment-là, les doutes quant à l'attribution du portrait à Constance Charpentier ne cessent de s'accroître, si bien que le musée lui-même finit par présenter l'œuvre comme « *Portrait de jeune fille*, Anonyme français, autour de 1800 »⁶⁸², l'identité du modèle étant elle-même également remise en question « bien que les données généalogiques tendent à confirmer l'identification⁶⁸³ ».

En 1996, une nouvelle attribution est proposée par Margaret Oppenheimer, auteur d'une thèse de doctorat sur les femmes artistes à Paris entre 1791 et 1814⁶⁸⁴, à laquelle le musée semble souscrire malgré certaines réserves. Dans un article pour la *Gazette des Beaux-Arts*, elle attribue le portrait à une certaine Nisa Villiers, autre artiste ayant exposé au Salon de 1801 et identifiée dans le livret comme « N.V. Mme », qui a exposé « plusieurs portraits peints, sous le même numéro », en l'occurrence le 338⁶⁸⁵. Notons dès à présent que cette identification avait pourtant été rejetée par Sterling dans la liste des œuvres éliminées de la version française de son article, au motif que cette artiste, qui « paraît être consignée au Registre du Louvre comme Inconnu », a certes exposé deux portraits représentant des femmes, mais qu'ils étaient beaucoup plus petits que celui de Charlotte⁶⁸⁶. Margaret Oppenheimer, qui n'a vraisemblablement lu l'article de Sterling que dans sa version anglaise amputée de la liste des œuvres éliminées par notre auteur, propose quant à elle une autre interprétation des mêmes faits, indiquant que « le registre des objets livrés à l'exposition ne mentionne pas de Mme N. V., de telle sorte que si d'autres œuvres de Nisa

well as through stylistic analysis, reattributed it to Mme Charpentier. Yet the attribution is by no means definitive. Neither the vague 1801 catalogue description nor the registry of delivery of works to that Salon, nor the scanty commentary possibly related to this work by the critic Ducray-Duminil establishes Charpentier's unequivocally. Stylistic comparisons with the artist's one surviving painting tend, if anything, to weaken the case. Indeed, as Sterling himself admits, further evidence in the form of oil portraits by Charpentier are the only means of providing the necessary evidence for a definitive attribution », Linda Nochlin, « Constance Charpentier », *Women Artists : 1550-1950*, catalogue d'exposition (Los Angeles County Museum of Art, 21 décembre 1976 – 13 mars 1977), New York, A. Knopf, 1976, p. 207.

⁶⁸² Margaret Oppenheimer. « Nisa Villiers, née Lemoine (1774-1821) », *Gazette des Beaux-Arts*, 127, avril 1996, p. 165-180, p. 171.

⁶⁸³ « While there has always been some eagerness to identify the painter of this popular picture, by 1980 the Museum no longer claimed to know the artist nor with any certainty the sitter, though the genealogical information does provide some support for the identification »

<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/437903>, consulté le 14 janvier 2014.

⁶⁸⁴ M. Oppenheimer, *Women Artists in Paris, 1791-1814*, PhD dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 1996, p. 281-309.

⁶⁸⁵ M. Oppenheimer, « Nisa Villiers... », *op. cit.*, p. 168.

⁶⁸⁶ C. Sterling, « Un prétendu... », *op. cit.*, p. 125.

ont été exposées, nous ne possédons aucune indication sur leurs dimensions et leurs sujets⁶⁸⁷ ».

Tout l'argumentaire d'Oppenheimer repose d'ailleurs sur une lecture partielle et superficielle du travail de Sterling, dont elle ne retient que la réfutation de l'attribution à David pour des raisons d'ordre stylistique⁶⁸⁸. De fait, elle ne mentionne pas toute la partie documentaire de l'article de Sterling et elle omet de rappeler qu'il avait lui-même déjà constaté que *La Mélancolie* de Constance Charpentier était « plus lourde et moins gracieuse que le tableau de la présumée Mlle du Val d'Ognes⁶⁸⁹ » – élément, rappelons-le, qu'il ne jugeait toutefois pas déterminant et qui pouvait, selon lui, distinguer également certaines œuvres de David lui-même.

On peut en outre opposer au raisonnement de l'étudiante américaine le fait qu'il repose lui aussi essentiellement sur des critères stylistiques et sur une comparaison avec une œuvre certaine de l'artiste, une *Etude de femme d'après nature* exposée au Salon de 1802 et aujourd'hui conservée au musée du Louvre (**fig. 80**). Le seul argument invoqué par la chercheuse qui dépasse le cadre de ces considérations formelles tient au fait que dans les dessins préparatoires aux gravures du Salon exécutés par Monsaldy, le portrait de Mademoiselle du Val d'Ognes et l'*Etude d'une jeune femme assise sur une fenêtre* de Nisa Villiers sont figurés côte à côte, ce qui à ses yeux tend à prouver que le graveur savait que les deux tableaux étaient l'œuvre d'une même main⁶⁹⁰, bien qu'elle ne fournisse aucun élément probant qui permette de confirmer cette hypothèse.

S'il ne nous appartient pas ici de déterminer quel est le véritable auteur du *Portrait de Mlle du Val d'Ognes*, à supposer qu'on le connaisse un jour, il nous semble important de souligner que les deux points de l'article de Sterling qui avaient provoqué l'ire de Taylor, en l'occurrence la figuration de l'œuvre sur la gravure de Monsaldy et sa désattribution à David, n'ont pour leur part jamais été remis en question.

Ainsi, une fois encore, même si cet épisode assombrit peut-être légèrement la dimension humaine de son expérience au sein du musée new-yorkais, il ne diminue en rien la valeur scientifique de sa contribution.

⁶⁸⁷ « The register of objects delivered to the exhibition does not list a Mme N.V., so if these were additional works by Nisa, we have no clues to their dimensions and subjects », M. Oppenheimer, « Nisa Villiers... », *op. cit.*, p. 168.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁸⁹ « The figure in her best-known canvas, *La Mélancolie* (Musée d'Amiens), is heavier and less graceful than that of the supposed Mlle du Val d'Ognes », *ibid.*, p. 170-171.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

4.2.3. Institutionnaliser les relations entre le Louvre et le Metropolitan Museum : la mission de conseil sur l'état du marché de l'art européen

Ne considérer que les recherches de Sterling sur la collection des peintures françaises du musée pour évaluer les fruits de sa collaboration avec l'institution équivaldrait toutefois à négliger une part importante des activités qu'il y a exercées.

De fait, au moment où le Louvre le rappelle en avril 1945, Taylor lui propose immédiatement de poursuivre dans le même temps ses activités pour le Metropolitan Museum et d'en devenir le conseiller officiel depuis Paris⁶⁹¹. La situation est alors pour le moins originale, si ce n'est inédite, puisqu'il s'agit là de donner un caractère officiel à une fonction qui était normalement occupée à titre privé par certains « correspondants étrangers du musée », comme Federico Zeri dont nous venons d'évoquer brièvement le parcours, fonction que Sterling aurait dû refuser du fait qu'il était affilié à un établissement public français. Dans le contexte de la reconstruction des relations diplomatiques et culturelles entre la France et les Etats-Unis dans l'immédiat après-guerre, l'idée parut au contraire extrêmement séduisante, car elle permettait en quelque sorte d'institutionnaliser les rapports entre les deux musées par l'intermédiaire de la figure de Sterling. C'est d'ailleurs l'argument invoqué par Georges Salles dans la lettre où il fait part de sa décision au conservateur nouvellement promu :

« J'ajoute qu'ayant exposé au Ministre de l'Education Nationale la demande qu'avait adressée à votre sujet le Directeur du Metropolitan Museum, W.F.H. Taylor et que nous avait transmise M. Jaujard ; M. Capitant est d'accord avec nous pour vous laisser la liberté d'accepter la mission de représentant ou de conseiller du grand musée de New York. De même que le conseil du Metropolitan Museum estime que ses intérêts ne seront pas lésés par ceux que vous servirez comme conservateur au Louvre, de même nous nous fions suffisamment à votre probité professionnelle pour être assurés que vous ne laisserez pas des intérêts étrangers empiéter sur les devoirs de votre fonction.

Le rôle d'observateur du marché européen qui vous serait confié serait d'ailleurs valable pour le Louvre aussi bien que pour le Metropolitan.

Vous assureriez en outre entre nos musées une liaison qui donnerait à nos rapports une profitable continuité.

Il serait néanmoins bien entendu que ce poste aurait le caractère d'une mission temporaire annuelle bien que renouvelable⁶⁹². »

⁶⁹¹ Télégramme de F. Taylor à G. Salles, 6 avril 1945, et lettre de F. Taylor à J. Jaujard, 10 avril 1945, The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252, cf. Annexes, document 49, p. 97 et document 50, p. 98-99.

⁶⁹² Lettre de G. Salles à C. Sterling, 7 novembre 1945, The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252, cf. Annexes, document 51, p. 100.

La dimension éminemment politique de cet engagement est d'ailleurs clairement réaffirmée par Salles dans la lettre qu'il adresse à Francis Taylor pour fixer les termes de leur accord :

« Comme j'en ai déjà fait part à M. Sterling, nous avons pensé, M. Jaujard et moi-même, après en avoir référé au Ministre de l'Education nationale, que cette mission, souhaitée par vos trustees permettrait, par ailleurs, à nos deux grands musées d'avoir entre eux des relations plus suivies et plus étroites. Aussi, bien que cette mesure ait un caractère tout à fait exceptionnel, le Ministre a décidé de lui donner son approbation. Je m'en réjouis et je suis heureux de pouvoir ainsi vous témoigner le désir que nous avons d'établir avec votre musée une collaboration particulièrement cordiale⁶⁹³. »

Notons à cet égard que Sterling est également pleinement conscient des enjeux de ce nouveau statut et qu'il n'hésite pas à se définir lui-même comme un agent de liaison privilégié entre les deux musées, ainsi qu'il le fait remarquer à Francis Taylor dans un courrier envoyé alors qu'il s'apprête à revenir aux Etats-Unis après son séjour en France entre juin et novembre 1946 : « D'une manière générale, je suis plutôt satisfait des résultats de mon voyage. A plusieurs reprises, j'ai eu la preuve que mes services de liaison pouvaient être d'une utilité immédiate tant pour le Metropolitan Museum que pour l'institution française [...] »⁶⁹⁴.

Conformément à une résolution adoptée par le *Board of Trustees* le 17 mars 1947, une somme de 5 300 \$, issue du *Rogers Fund*, est affectée au salaire de Sterling pour une période d'un an, renouvelable⁶⁹⁵. En septembre 1948, il tente, en vain, de bénéficier également de la prise en charge d'une partie des frais directement liés à ses relations avec les marchands parisiens⁶⁹⁶.

Dans un premier temps, Sterling rend compte de cette partie de son activité de façon plus ou moins informelle dans des rapports qu'il adresse sporadiquement à Taylor lors de ses premiers allers et retours en France. Ainsi, il envoie une longue lettre au directeur du Metropolitan le 15 février 1948, dans laquelle il revient sur l'état du marché

⁶⁹³ Lettre de G. Salles à F. Taylor, 19 janvier 1946, The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252, cf. Annexes, document 52, p. 102.

⁶⁹⁴ « In general, I am rather satisfied with the results of my trip. In several cases I had proofs that my liaison service can be of immediate efficiency for the Metropolitan Museum as well as for the french Institution [...] », Lettre de C. Sterling à F. Taylor, 20 octobre 1946, The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252, cf. Annexes, document 42, p. 85.

⁶⁹⁵ Notes « The Metropolitan Museum of Art. Executive committee », 14 juin 1948 et 6 juin 1949, The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252.

⁶⁹⁶ Lettre de J. Kenneth Loughry à C. Sterling, 22 septembre 1948, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-1953 ».

en France entre novembre 1947 et mars 1948⁶⁹⁷, juste avant de repartir pour les Etats-Unis, « avec la totalité du matériau pour un numéro du Bulletin consacré à la réorganisation des musées français⁶⁹⁸ ».

Ce n'est que plus tard, alors que ses séjours américains commencent à se faire plus rares, qu'une forme prédéfinie de rapport, désormais adressé mensuellement à Ted Rousseau, se met en place.

Le premier document de ce type conservé dans les archives du musée est daté du mois de juillet 1948. Il s'articule en différents chapitres : marché de l'art d'une part, activités des musées, lois et règlements, nouvelles muséographiques de l'autre⁶⁹⁹. Par la suite, Sterling profitera également de ces rapports mensuels pour revenir sur les problèmes qu'il rencontre dans la rédaction du catalogue.

La majeure partie d'entre eux se concentre toutefois sur ses visites chez les marchands et sur les œuvres pouvant intéresser le musée qu'il y remarque. Tout semble indiquer que les orientations générales de ses recherches ont été déterminées en concertation avec Taylor et Rousseau, pour combler certaines lacunes dans les collections de peinture française du musée. De fait, Sterling lui-même avait déjà souligné dans un article de 1944 que si « pour certaines périodes de la peinture française, aucun ajout aux collections américaines n'est nécessaire, la situation est toute différente en ce qui concerne la peinture antérieure au milieu du XIX^e siècle)⁷⁰⁰ ». C'est pourquoi, la plupart des tableaux sur lesquels il concentre son attention datent des XVII^e, XVIII^e et début du XIX^e siècles.

Toutes les œuvres mentionnées dans les rapports de Sterling ne retiennent pas l'attention de Theodore Rousseau et seul un nombre relativement restreint d'entre elles rejoint effectivement les collections du musée. Toutefois, au-delà de ces succès manifestes, il paraît nécessaire de présenter l'intégralité du processus de recherche, de sélection et de proposition d'acquisition d'objets mis en œuvre par Sterling, en nous intéressant également

⁶⁹⁷ C. Sterling, « Report on the art market situation in France during the period from November 1947 to March 1948 », adressé à Francis Taylor, 15 février 1948, The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252.

⁶⁹⁸ « I also bring with me the entire material for a Bulletin issue on the new installations of the French museums », Lettre de C. Sterling à F. Taylor, 8 mars 1948, The Metropolitan Museum of Art Archives, St 45252.

⁶⁹⁹ C. Sterling, « rapport du mois de juillet 1948 », 4 août 1948, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-1953 », cf. Annexes, document 53, p. 101-108.

⁷⁰⁰ « For some periods of French painting no additions to American collections [...] are necessary [...], as far as painting before the middle of the nineteenth century is concerned, the situation is quite different », C. Sterling, « Paintings lent by the Louvre », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 2, 10, juin 1944, p. 275-281, p. 275.

à un certain nombre de procédures qui, elles, n'ont pas abouti, mais s'avèrent essentielles pour révéler les enjeux liés à cette facette de son activité.

Avant toute chose, rappelons que sa participation aux acquisitions du musée ne date pas de son retour en France, puisqu'il a déjà contribué, en 1946, à l'achat du *Portrait de Guillaume Budé* par Jean Clouet (**fig. 81**), qu'il considère d'ailleurs comme « le seul tableau vraiment important⁷⁰¹ » qu'il ait permis au musée d'acquérir. L'épisode nous est assez bien connu par le récit qu'en livre Sterling lui-même dans ses entretiens avec Michel Laclotte. Ce portrait avait été découvert peu avant la guerre et publié à Londres comme le seul tableau certain de Jean Clouet, car il est mentionné comme tel dans les mémoires de Budé. L'œuvre avait toutefois rapidement disparu, mais a pu être retrouvée grâce aux efforts conjugués de Sterling, qui savait apparemment qu'elle se trouvait sur la côte ouest des Etats-Unis, et « d'un marchand américain qui connaissait très bien les collections américaines » auquel il s'était adressé. Pour important que soit le tableau d'un point de vue historique, il n'en était pas moins dans un état de conservation tel que l'approbation de son acquisition par le *Board of Trustees* du musée, composé essentiellement de personnalités étrangères au monde de l'art, restait hypothétique. D'après Sterling, le succès de l'opération repose d'ailleurs entièrement sur la petite note qu'il a eu à rédiger pour Taylor à l'attention du comité et dans laquelle il s'est attardé un peu sur le personnage de Guillaume Budé, qui avait été prévôt des marchands de Paris, une fonction d'ancien régime assimilable à celle d'un maire actuel. Or, il s'avère que le maire de New York, La Guardia, assistait à cette séance du comité et qu'en entendant cette phrase, « en Italien ardent qu'il était, il s'est levé, il a tapé sur la table, il a dit : "*He is my pal ! C'est mon copain, il était maire, nous devons l'avoir !*" Et c'est comme ça que le tableau a été acheté⁷⁰² ».

Bien qu'on ne puisse ici exclure que l'anecdote, certes savoureuse, ait été légèrement romancée dans la version qu'en livre Sterling à Michel Laclotte, cette acquisition n'en constitue pas moins une réussite certaine, qui a pu avoir une incidence sur la proposition que Taylor allait lui faire l'année suivante.

Pour autant, les rapports successifs de Sterling laissent apparaître des procédures de négociation et d'achat beaucoup plus complexes, qui ne sont pas étrangères à l'exacerbation des tensions entre le conservateur français et son institution de tutelle.

⁷⁰¹ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 71.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 73.

Le tout premier tableau évoqué par Sterling est une *Allégorie de la Musique* de Laurent de la Hyre (**fig. 82**), qu'il décrit dans une lettre datée du 22 juillet 1948 comme un « admirable exemple de La Hire, artiste aussi important que Le Sueur⁷⁰³ ». Convaincu de l'intérêt de l'œuvre, le conservateur américain charge son émissaire de la faire envoyer outre-Atlantique pour que les équipes scientifiques du musée puissent l'étudier et la soumettre aux *Trustees*. La transaction définitive n'intervient pourtant que plus d'un an après, à la fin de l'année 1950, en raison d'un « calendrier des acquisitions très chargé⁷⁰⁴ » d'après Rousseau, qui indique à Sterling ne pas avoir voulu risquer d'affronter le refus du comité, malgré la vive insistance du chercheur français, qui subissait de son côté les pressions tant des marchands du tableau, Combes et Brimo, que de la douane française qui « refuse d'accorder la prolongation de sortie temporaire, [car] elle est persuadée que depuis qu'il est en Amérique – plus d'un an – il a été vendu depuis longtemps et les vendeurs ne veulent pas verser les dollars qu'ils auraient reçus⁷⁰⁵ ».

Si, dans ce cas précis, l'affaire connaît malgré tout un dénouement heureux, force est de constater que le Metropolitan Museum rejette le plus souvent, à différents stades du processus d'acquisition, les suggestions émises par le chercheur français et que les seules œuvres acquises par son intermédiaire l'ont été en réalité sur proposition d'un tiers.

Le premier véritable désaccord entre Sterling et Rousseau intervient à propos d'un portrait de jeune homme de Watteau que Sterling fait envoyer au musée en février 1952, à la suite d'après négociations avec son marchand, Baderou⁷⁰⁶, mais qui suscite immédiatement la défiance du conservateur américain qui le trouve « extrêmement décevant⁷⁰⁷ » et le fait renvoyer en France après quelques mois de réflexion au motif qu'« il n'est pas conforme à l'impression que j'avais eue lorsque nous l'avions vu ensemble à Paris. Bien qu'il soit plutôt frappant, il est très dur dans le détail. En outre, il comporte de nombreux endroits où la couche picturale est abîmée, ce qui m'amène à me demander de quoi il aurait l'air une fois nettoyé. Je l'ai eu maintenant pendant assez longtemps pour

⁷⁰³ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 22 juillet 1948, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-1953 ».

⁷⁰⁴ Lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 24 mai 1950, *ibid.*, cf. Annexes, document 54, p. 104.

⁷⁰⁵ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 12 novembre 1950, cf. Annexes, document 46-3, p. 93.

⁷⁰⁶ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 24 février 1952, et réponse de ce dernier confirmant la demande d'envoi, 28 février 1952, *ibid.*

⁷⁰⁷ « Baderou's picture has arrived; and to my surprise, I have found it most disappointing », Lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 21 mars 1952, *ibid.*

pouvoir prendre une décision, et je pense malheureusement que nous ne devrions pas l'acheter⁷⁰⁸ ».

Le cas de l'achat d'une œuvre de Géricault se révèle également intéressant, car il résulte de la volonté commune des deux historiens de l'art de combler une lacune importante du fonds américain. Contrairement aux toiles de La Hire et de Watteau précédemment évoquées, dont l'acquisition avait été suggérée par Sterling au hasard de ses visites chez différents marchands parisiens, le "cas" Géricault procède d'une recherche méthodique de la part de Sterling, qui informe son homologue américain en novembre 1948, non sans un certain enthousiasme, de sa découverte dans la succession du duc de Trévise d'un *Vagabond* (**fig. 83**) qui lui semble être un original de la série des « Fous » de l'auteur du *Radeau de la Méduse* :

« C'est un tableau d'une force et d'une indépendance vraiment sans âge, sans époque, il a la grandeur morale d'un Le Nain et la vigueur picturale d'un Velasquez. C'est plus qu'un simple document romantique comme l'est l'Homme au col blanc [...]. Avec la qualité du Vagabond-Fou il y a l'intérêt du prix. Lebel dit qu'il pourra le vendre pour environ 8 000 \$. C'est un prix plus que modeste. Un bon tableau de Géricault devrait valoir une vingtaine de mille. Je suis persuadé que Wildenstein en aurait demandé jusqu'à trente ; et d'ailleurs avec raison, cela vaut certainement autant que le paysage de Claude venant de Cook, d'autant plus qu'il y a toujours des Claude sur le marché, mais les Géricault de cette qualité sont rarissimes [...] ⁷⁰⁹. »

On ne conserve aucune trace précise de la réponse du conservateur américain, mais il semble loin d'avoir été convaincu par les arguments de Sterling, qui s'est senti obligé de justifier sa proposition initiale dans son rapport de janvier 1949.

« Je comprends très bien que le tableau puisse ne pas vous plaire : il est inégal. Mais je ne douterai pas de l'attribution à Géricault. Sa largeur un peu rude se retrouve tout à fait dans le Radeau de la Méduse depuis que nous l'avons nettoyé. Ce que je trouve dans ce tableau de remarquable c'est son accent étonnamment moderne, comme d'ailleurs dans tous les Fous, son côté expressionniste et fauve qui fait qu'avec Goya Géricault est le précurseur le plus surprenant non pas du XIX^e mais du romantisme du début du XX^e siècle. Mais enfin si le tableau vous déplaît ou vous déçoit, je n'insiste pas ⁷¹⁰. »

⁷⁰⁸ « As for the 18th century portrait, I have been studying it and I regret to say that it does not stand up to the original impression which I had when we saw it together in Paris. Although rather striking, it is very hard in detail; and there are all sorts of rubbed passages which make me wonder what it would look like once it was cleaned. I have it with me now long enough to make up my mind, and I am afraid that I do not think we should purchase it », lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 14 mai 1952, *ibid.*

⁷⁰⁹ C. Sterling, « rapport du mois de novembre 1948 », 30 novembre 1948, *ibid.*, cf. Annexes, document 55, p. 110.

⁷¹⁰ C. Sterling, « Rapport du mois de janvier 1949 », 12 février 1949, *ibid.*, cf. Annexes, document 56, p. 111.

C'est d'ailleurs finalement Rousseau lui-même qui met Sterling sur la voie de l'œuvre de l'artiste – pourtant aujourd'hui désattribuée – qui va enrichir les collections du musée. Il s'agit d'une *Académie* masculine (**fig. 84**) appartenant à Jacques Beucler, maire d'Hérimoncourt dans le Doubs⁷¹¹, dont Sterling est chargé de superviser l'exportation pour avis en février 1952⁷¹² et l'acquisition officielle au mois de mai de la même année⁷¹³, acquisition sur laquelle il se montre toutefois réservé, non pas en raison de la beauté ou de l'authenticité de l'œuvre, mais en vertu de la « virilité sans fard⁷¹⁴ » qu'elle expose aux yeux du public américain.

Parmi tous les exemples de la participation de Sterling à l'enrichissement des collections du Metropolitan Museum, il est un cas qui mérite une attention toute particulière, car il témoigne plus que tout autre des enjeux qui sous-tendent son activité de conseil et de la complexité de sa position au regard à la fois de ses obligations professionnelles vis-à-vis du musée du Louvre et de ses propres intérêts d'historien de l'art spécialiste du XVII^e siècle.

Comme la plupart des établissements du même rang à l'époque, et a fortiori comme le musée du Louvre, le Metropolitan Museum of Art cherche activement à acquérir une toile originale de Georges de La Tour, dont l'ensemble de la production connue n'excède alors pas une vingtaine d'œuvres certaines et dont Sterling était devenu l'un des plus éminents connaisseurs depuis sa redécouverte lors de l'exposition des *Peintres de la Réalité* en 1934. Les deux œuvres du peintre qu'il propose au musée, les mêmes que visent le Louvre, ont d'ailleurs fait l'objet de recherches particulières de sa part, qui ont été publiées en 1937 pour la première, la *Madeleine repentante* de la galerie Fabius (**fig. 85**), et en 1951 pour la seconde, le *Saint Pierre* détenu par Marshall Spink à Londres (**fig. 86**).

Dès son rapport du mois d'octobre 1948, il évoque donc la possibilité pour le musée américain de se porter acquéreur de *La Madeleine repentante* malgré un prix qu'il juge « exagéré⁷¹⁵ », et il rédige une courte notice pour la proposition de l'œuvre aux *Trustees* dans l'éventualité où Francis Taylor désirerait entreprendre des démarches dans ce sens, ce à quoi il renonce en février 1949 pour des raisons budgétaires⁷¹⁶.

⁷¹¹ Lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 15 septembre 1950, *ibid.*

⁷¹² Lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 28 février 1952, *ibid.*

⁷¹³ C. Sterling s'enquiert de la décision du musée le 8 mai 1952 dans une lettre à T. Rousseau (« le propriétaire du Géricault m'a écrit, fort désolé de ne pas avoir de nouvelles de son tableau qui vous a été envoyé »), qui répond le 14 mai 1952 qu'il est content de cette acquisition, *ibid.*

⁷¹⁴ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 4 octobre 1950, *ibid.*

⁷¹⁵ C. Sterling, Rapport du mois d'octobre 1948, 1^{er} novembre 1948, *ibid.*

⁷¹⁶ « Je vous renvoie ci-joint la documentation relative au tableau de Georges de la Tour que vous m'aviez remise lors du dîner de la commission des acquisitions l'autre soir. Compte tenu du fait que la commission a

Dans son rapport du même mois, Sterling émet une autre proposition, le *Saint Pierre* déposé à Londres chez Marshall Spink, dont la qualité dépasse largement à ses yeux celle de la *Madeleine* – devant laquelle il admet *a posteriori* avoir eu certaines « hésitations » – et qu’il décrit en ces termes :

« Magnifique tableau, un des plus beaux et des mieux conservés. Authentique sans le moindre doute. Signé et daté 1645 ! C’est le deuxième tableau daté connu et, je dois le dire sans modestie, sa date donne raison à la chronologie de La Tour que j’ai proposée dans le catalogue des peintres de la Réalité en 1934 et qui a ensuite souvent été discutée d’une manière plus ou moins gratuite. Le tableau est particulièrement limpide, beaucoup plus que la *Madeleine* de Fabius. La partie en bas, à droite, derrière le manteau, est beaucoup mieux visible dans le tableau même qu’elle n’est sur la photographie. Sa conservation est remarquable. Il n’y a qu’une partie qui ait souffert, c’est la moitié arrière de la tête qui a été usée et, je crois, mal retouchée ; l’oreille en particulier existe à peine. Cependant dans l’ensemble on n’en est pas gêné du tout parce que, il me semble, de toute façon les cheveux et l’oreille ne devaient être qu’indiqués pour ne pas diminuer l’extraordinaire force de l’expression du visage. Les mains sont bien et la lanterne, les pieds et le coq sont superbes. Je vous ai fait faire d’ailleurs de magnifiques photos de détails qui vont permettront de juger fort bien. Il y a des transparences lumineuses dans la robe en bas, d’une finesse et d’une originalité saisissantes⁷¹⁷. »

Malgré les qualités indéniables qu’il reconnaît à l’œuvre, Sterling admet là encore que le prix fixé par le marchand est nettement supérieur à sa valeur réelle. Marshall Spink, « un rustre et un ignorant⁷¹⁸ » selon les propres mots de Sterling, en demande en effet 25 000 £, soit 100 000 \$, alors que notre auteur l’estime à 60 000 \$ tout au plus. Il précise d’ailleurs dans ce même rapport que le Louvre s’était également montré intéressé par le tableau et qu’il a lui-même entrepris des démarches en ce sens en accord avec René Huyghe, mais que l’institution parisienne avait été contrainte de se désister pour des raisons financières. Aussi, assure-t-il à Rousseau, c’est avec l’assentiment de Huyghe, lequel « aimerait bien voir La Tour représenté de cette manière en Amérique⁷¹⁹ », qu’il se permet de soumettre cette nouvelle proposition au Metropolitan Museum of Art. Il insiste

décidé d'approuver l'achat des tournesols et des cyprès ainsi que de la tête de Goudin et des estampes japonaises, sans parler du Chardin du Wentworth Fund, Francis a estimé qu'il n'était pas opportun de lui soumettre ce tableau (I return herewith the material in regard to the Georges de la Tour painting which you gave me at the Purchasing Committee dinner the other night. In view of the action taken by the Committee in approving the purchase of the sunflowers and the cypresses as well as the Goudin head and the Japanese prints, to say nothing of the Chardin out of the Wentworth Fund, Francis thought it would be inadvisable to submit this picture) », Lettre de Roland Redmond à T. Rousseau, 16 février 1949, *ibid.*

⁷¹⁷ C. Sterling, rapport de février 1949, 9 mars 1949, *ibid.*, cf. Annexes, document 43, p. 86.

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ *Ibid.*

dans le même temps sur la nécessité d'obtenir de la direction une réponse de principe « par retour de courrier⁷²⁰ » pour que les négociations avec le vendeur puissent se poursuivre.

Malgré la nature pressante de la demande et la nette préférence pour cette dernière œuvre affichée par Sterling, les équipes du Metropolitan semblent hésiter longuement entre la *Madeleine* et le *Saint Pierre*. En mars 1949, son président, Roland Redmond, profite ainsi d'un séjour en Europe pour voir les deux tableaux⁷²¹, sans que cela n'ait de conséquence directe sur l'affaire.

Celle-ci prend une nouvelle tournure lorsqu'en mai 1950, le Louvre renonce définitivement à acquérir le *Saint Pierre*, qui avait pourtant entre-temps été envoyé à Paris pour étude, toujours à cause de son prix, fixé désormais à 18 000 £, soit 50 000 \$. Sterling rouvre alors le dialogue avec le musée américain en indiquant qu'une offre ferme de 40 000 \$ permettrait à l'œuvre de rejoindre ses collections dans les plus brefs délais⁷²².

L'aspect financier du projet n'est pourtant pas le principal, ou à tout le moins pas le seul, motif de préoccupation des conservateurs du Metropolitan, dont l'hésitation est en grande partie liée à des critères strictement esthétiques, que Ted Rousseau résume à son collègue français dans une lettre du 24 mai 1950.

« Je n'ai pas oublié le La Tour, que j'avais trouvé très impressionnant lorsque je l'avais vu à Londres. Toutefois, lorsque je le compare de mémoire avec le tableau de Fabius, je ne suis pas sûr que ce dernier ne soit pas le plus beau et le plus émouvant des deux. Le tableau de Londres, bien qu'il soit plus varié et meilleur pour ce qui est de la peinture, me semble avoir quelque chose de maladroit, presque comique. J'aimerais que vous me disiez ce que vous en pensez. Vous pouvez également vous renseigner pour savoir si le tableau de Fabius est toujours à vendre au même prix exorbitant⁷²³. »

Sterling profite de l'occasion pour réaffirmer, de manière légèrement plus nuancée, sa préférence pour le *Saint Pierre* qu'il juge « nettement plus important et aussi beau, d'une poésie aussi prenante⁷²⁴ » que la *Madeleine*.

« J'ai examiné ici au laboratoire le tableau de Spink. Il est assez usé dans le fond et dans le crâne où il y a de mauvais repeints. Mais dans l'ensemble, et

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 21 mars 1949, *ibid.*

⁷²² Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 15 mai 1950, *ibid.*, cf. Annexes, document 57, p. 112.

⁷²³ « I have not forgotten the La Tour which I found very impressive when I saw it in London. However, when I compare it in my memory with the Fabius picture, I am not sure that the latter is not the more beautiful and appealing of the two. The London picture, though more varied and better as regards paint, seemed to me to have something awkward, almost comical, about it. I should appreciate your letting me know your thoughts about this question. You might, also, inquire whether the Fabius picture is still held at the same crazy price », Lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 24 mai 1950, *ibid.*, cf. Annexes, document 54, p. 109.

⁷²⁴ C. Sterling, rapport de février 1949, 9 mars 1949, *ibid.*, cf. Annexes, document 43, p. 87.

surtout dans la partie inférieure, il est en très bon état. C'est juste le contraire pour le tableau de Fabius dont le bas est invisible. Je dirais que la Madeleine de Fabius est plus belle comme invention mais non comme exécution (sauf le reflet du crâne dans le miroir qui est admirable), tandis que le tableau de Spink est d'une peinture excellente mais d'une invention moins poétique. Mais je le trouve émouvant et pas plus « grotesque » que beaucoup de tableaux espagnols d'un esprit peuple analogue. En somme, les deux tableaux se valent. Fabius n'a pas l'air de diminuer ses prétentions et Spink demande maintenant 16.000 £⁷²⁵. »

Pour saisir pleinement les raisons de la faveur de l'historien de l'art pour cette dernière œuvre, peut-être convient-il, en dernier ressort, de s'interroger sur les liens qui l'unissaient alors à Marshall Spink, dont il souhaitait être le premier à publier le tableau, qu'il estimait être d'une importance considérable pour la compréhension de la carrière et de l'évolution de l'œuvre du peintre lorrain.

La correspondance entre les deux hommes, conservée dans le fonds Sterling du département des Peintures du musée du Louvre, laisse en effet apparaître que le conservateur français est l'intermédiaire privilégié du marchand, tant dans ses négociations avec les deux musées auxquels il est affilié qu'auprès d'historiens de l'art indépendants qui s'intéressent à l'œuvre. Il fait ainsi interdire tout accès à l'œuvre à François-Georges Pariset, au motif officiel que celui-ci risquerait d'émettre un avis contraire à l'attribution au peintre lorrain, mais vraisemblablement surtout pour en empêcher la publication par autrui⁷²⁶. Ce qu'il refuse à Pariset, il l'avait toutefois consenti l'année précédente à Vitale Bloch, qui préparait une monographie sur Georges de La Tour et avec lequel il était lié depuis l'organisation de l'exposition des *Peintres de la Réalité* quinze ans auparavant. Or, cette faveur accordée à Bloch sera en fait à l'origine d'un incident qui constituera un point de fracture décisif dans les relations entre les deux hommes. Il mérite donc que l'on s'y attarde un instant, même s'il nous éloigne momentanément du sujet principal qui nous occupe ici. Dans une lettre datée du 23 avril 1949, l'historien de l'art d'origine russe fait part à Sterling de la publication prochaine de son ouvrage et lui demande d'approuver le texte de l'une de ses notes de bas de page, dans laquelle il signale l'existence du *Saint Pierre* et sa publication prochaine par son confrère « qui a beaucoup fait pour l'artiste⁷²⁷ », en précisant toutefois que :

⁷²⁵ C. Sterling, rapport du mois de mai 1950, 2 juin 1950, *ibid.*

⁷²⁶ Voir à ce sujet les lettres de Marshall Spink à C. Sterling, 12, 24 et 26 mai, 2 juin 1950, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Georges de La Tour, cf. Annexes, documents 58 à 61, p. 113-119.

⁷²⁷ « dessen Verdienste um den Künstler gross sind », Lettre de V. Bloch à C. Sterling, 23 avril 1949, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Georges de La Tour, cf. Annexes, document 62, p. 120.

« En ce qui concerne la chronologie de l'œuvre de La Tour telle que je l'ai esquissée ci-dessus, le tableau qui vient de réapparaître n'apporte aucun élément nouveau au débat. En revanche, pour ce qui est de cette représentation de Saint Pierre repentant, tous les doutes relatifs à l'exactitude de la présentation du tableau à Epinal sous le titre « La délivrance de Saint Pierre » sont parfaitement justifiés⁷²⁸. »

Cette dernière assertion suscite une vive irritation chez Charles Sterling, qui fait savoir au savant qu'il juge ce signalement contraire à toutes les règles « d'usage entre collègues et entre amis⁷²⁹ ». Selon lui, il aurait été nécessaire d'attendre sa propre publication avant de procéder à de telles mentions et il en appelle à cet égard au respect de l'avis de Spink, dont « le désir [...] est que cette publication soit faite exclusivement par moi et qu'elle ne paraisse qu'au moment que je jugerai opportun⁷³⁰ ». Il n'hésite d'ailleurs pas à joindre à sa missive un extrait d'une lettre du marchand, qui témoigne de toute l'influence dont il jouit auprès de lui. Ce dernier y affirme en effet : « Je serais beaucoup plus heureux si M. Bloch ne mentionnait même pas le tableau dans le texte qu'il s'apprête à publier en Hollande. Toutefois, comme l'affaire est entre vos mains, je vous laisse le soin de trancher⁷³¹ ». Notre chercheur rappelle en outre que c'est uniquement grâce à son intervention que son confrère a pu avoir accès à l'œuvre : « s'il est exact que M. Spink vous a parlé de son tableau, il y a fort longtemps, il n'avait aucune intention de vous le montrer et s'il vous l'a fait voir, c'était parce que vous le lui avez demandé de ma part. Car c'est par moi que vous avez vu la photographie du tableau en toute confiance ; j'ai pensé pouvoir partager l'enthousiasme d'une découverte avec quelqu'un qui depuis plus de vingt ans étudie avec amour le même sujet ; j'ai commis une grosse erreur que je ne recommencerai plus. C'est seulement après m'avoir téléphoné deux fois de Londres que, sur votre extrême insistance, M. Spink vous a finalement facilité l'examen du tableau⁷³² ».

Ce que Sterling conteste principalement dans la démarche de Bloch, c'est son apparente volonté de ne signaler le tableau que « pour être le premier à tout prix⁷³³ »,

⁷²⁸ « Für die Chronologie des Latourschen Werkes, so wie ich sie oben skizziert habe, bringt das aufgetauchte Bild kein neues Element zur Diskussion. Dagegen sind angesichts dieser Darstellung des reuigen Petrus alle Zweifel in Bezug auf die Richtigkeit der Deutung des Bildes in Epinal als „Hlg. Petrus aus dem Gefängnis befreit“ vollkommen berechtigt », *Ibid.*, cf. Annexes, document 62-2, p. 121.

⁷²⁹ Lettre de C. Sterling à V. Bloch, 1^{er} mai 1949, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Georges de La Tour, cf. Annexes, document 63-1, p. 122.

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ « I would feel much happier if Mr. Bloch would not even mention the picture in his forthcoming article in his paper in Holland. However, as the matter is in your hands, I am leaving it entirely to you », *Ibid.* (Lettre originale de Spink non localisée).

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ *Ibid.*

puisqu'il ne semble lui accorder aucun intérêt scientifique particulier. Au-delà de la légitimité de la réaction de Charles Sterling⁷³⁴, ces échanges avec Vitale Bloch posent la question des raisons à l'origine de sa propre volonté de publier l'œuvre. Empêché de procéder selon le calendrier et, vraisemblablement, selon la forme de publication initialement envisagés, il choisit d'en livrer une analyse dans un compte rendu approfondi de l'essai de Bloch qui paraît dans la *Revue des Arts* en 1951. Rien, dans ce texte, ne transparaît du ton de leurs récents échanges, bien qu'il fasse état de nombreux points de divergence entre les deux hommes dans l'appréciation du style du peintre lorrain et de ses principales sources. Sterling s'oppose notamment à l'idée selon laquelle la formation de La Tour serait exclusivement lorraine et liée aux milieux maniéristes, insistant au contraire sur son « intime connaissance des peintres caravagesques⁷³⁵ » qui constitue « la caractéristique profonde de [son] art⁷³⁶ » et ne peut s'expliquer, à ses yeux, que par un voyage du peintre en Italie. S'il accepte malgré tout dans les grandes lignes la chronologie de la production de Georges de La Tour établie par son confrère, dont il souligne qu'elle est, après celles de Jamot et de Pariset, celle qui s'approche le plus du classement qu'il avait lui-même proposé en 1934, il réfute néanmoins le jugement de Bloch sur le *Saint Pierre* de Marshall Spink et réaffirme publiquement toute l'importance qu'il accorde à cette œuvre qu'il considère, indépendamment de ses qualités purement esthétiques – « une plastique fouillée, des effets savants de transparence [...], une couleur où les tons cuivrés alternent avec des gris fins⁷³⁷ » –, comme un jalon essentiel pour la compréhension du style de la maturité de l'artiste et, de fait, comme un élément déterminant pour l'établissement d'une chronologie précise de ses dernières productions.

Qu'il faille voir dans cet attachement de Sterling pour le *Saint Pierre repentant* la marque d'un intérêt scientifique et esthétique ou que ses motivations aient été plus ambiguës, il n'en demeure pas moins que ni cette œuvre, ni d'ailleurs la *Madeleine Fabius* ne rejoindront finalement les collections du musée américain, qui n'acquerra un tableau de Georges de La Tour qu'une dizaine d'années plus tard, dans des circonstances sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir.

⁷³⁴ Signalons toutefois qu'à la suite de cet échange, la note incriminée par Sterling ne figure pas dans la version publiée de l'ouvrage de Bloch.

⁷³⁵ C. Sterling, « Observations sur Georges de La Tour, à propos d'un livre récent », *Revue des Arts*, 111, 1951, p. 147-158, p. 148.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 154.

Signalons toutefois que la peinture lorraine sera au cœur d'un différend notable entre Theodore Rousseau et Charles Sterling, à un moment où, comme nous avons déjà pu le constater, les relations entre le conservateur européen et l'institution américaine qui l'avait hébergé étaient déjà marquées par de vives tensions. L'incident en cause, *a priori* anodin, trouve son origine dans une série de photographies d'une *Vanité* attribuée à La Tour, proposée par Wildenstein à Rousseau, que celui-ci envoie à Sterling en 1954 pour recueillir son avis⁷³⁸. Si ce dernier écarte la possibilité d'une œuvre autographe du maître, « à en juger par la conception et le sujet – le choix des objets – [qui lui] fait penser que ce n'est pas de La Tour, mais au plus d'un Lorrain, ou peut-être d'un hollandais tout simplement⁷³⁹ », il considère que le tableau est « très intéressant » et il semble en conseiller l'acquisition. A l'issue de la transaction, il rédige une lettre à l'intention de son collègue américain dans laquelle il se félicite d'avoir pu ainsi aider le musée à acquérir une œuvre importante, en regrettant toutefois qu'il ne s'agisse pas d'une œuvre qu'il aurait trouvé lui-même, et à un bon prix, « ce qui aurait permis au musée de récupérer une bonne partie de l'argent qu'il a dépensé pour mes modestes services⁷⁴⁰ ».

Un grand malentendu s'installe entre les deux hommes autour de cette dernière expression, dont l'emploi par Sterling suscite l'irritation de Rousseau, qui n'hésite pas à lui faire remarquer que :

« [...]J'aurais moi aussi souhaité que ce soit vous qui ayez trouvé le tableau, et au prix (800 £) auquel il avait été vendu aux enchères à Londres il y a quelques années. Wildenstein a effectivement eu beaucoup de chance ce jour-là. Je ne comprends pas qu'un tel tableau puisse ne pas avoir été remarqué. [...]

Comme vous le savez, [...] je suis désolé que les choses se soient passées ainsi. Toutefois, personne n'a jamais jugé vos services "modestes", et j'espère que vous en êtes conscient. Je pensais vous l'avoir fait clairement comprendre et je dois dire que je suis surpris que vous adoptiez ce ton dans une lettre adressée à moi⁷⁴¹. »

⁷³⁸ Lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 19 octobre 1954, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1954-1961 ».

⁷³⁹ « so that the museum might have recovered a good part of the money it spent for my unimportant services », Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 17 novembre 1954, *ibid.*

⁷⁴⁰ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 27 décembre 1954, *ibid.*

⁷⁴¹ « [...] I too wish you had found the picture yourself, and at the price (800£) for which it was sold at auction in London a few years ago. Wildenstein was indeed a lucky man that day. I don't see how such a picture could have escaped notice. [...]

As you know, [...] I am sorry that it has turned out this way. However, no one here has ever thought of your services as "unimportant", and I hope that you realize this. I thought that I had made this sufficiently plain and I must say that I'm surprised that you should adopt this tone in a letter to me », Lettre de T. Rousseau à C. Sterling, 3 janvier 1955, *ibid.*

Face à la réaction de l'Américain, dont il n'avait sans doute pas anticipé l'ampleur, Sterling formule une lettre d'excuses qui résonne comme une tentative de justification autant que comme l'expression d'une rancune déjà ancienne, et dont la lecture est particulièrement édifiante pour saisir les raisons de la détérioration de ses liens avec l'institution :

« Je suis navré que vous ayez pu pendant une seconde prendre une remarque au sujet de mes "unimportant services" comme un reproche dirigé à vous-même ! Si je l'ai écrit dans une lettre qui vous a été adressée c'est pour la simple raison que je n'écris à personne d'autre au musée avec qui je pourrais m'entretenir de mes relations avec le musée. Je l'ai tenté il y a quelques années mais je n'ai jamais eu de réponse. Je sais très bien que si je suis encore en rapport avec le musée c'est en bonne partie à vous-même, à votre amitié, que je le dois. Je ne doute pas non plus que Francis est toujours, à sa manière, mon véritable ami. Mais c'est avec vous seul que je suis en relation de libre confiance. Je ne sais pas si vous avez remarqué que je mis sur l'enveloppe de ma dernière lettre : personnel. C'était précisément parce que je l'ai conçue comme une confidence. Bien au contraire, l'amertume que j'ai ne date pas de votre temps, elle est bien antérieure. Et vous avez été le seul qui a contribué à l'adoucir parce que vous étiez le seul à travailler avec moi non uniquement comme avec "a man hired for the catalogue".

Ce que vous pouvez me reprocher à juste titre c'est plutôt d'avoir encore mentionné toute cette question. Je m'en excuse, j'ai l'impression d'avoir agi comme une vieille concierge parisienne qui ne peut pas résister à ne pas répandre une goutte de son fiel. Mais, je vous promets, cela ne se reproduira plus⁷⁴². »

Ajoutons ici que le sentiment de frustration éprouvé par Sterling envers le musée s'était déjà exacerbé l'année précédente, lorsqu'il n'avait pas été convié à l'inauguration des nouvelles salles de peintures européennes du musée, après leur fermeture pour rénovation entre 1951 et 1954. Dès le mois de juillet 1953, il s'était d'ailleurs déjà entretenu de la question avec Rousseau, dont on ignore la réaction à l'époque :

« [...] N'espérant pas beaucoup vous rencontrer cet été, je vous écris ce dont j'aurais préféré vous entretenir oralement. Lorsque j'ai été à New York, vous m'avez dit un jour qu'on pensait peut-être m'inclure dans les invitations que vous lancerez pour l'ouverture du Metropolitan en janvier. Je crois que Francis n'a pas pensé à moi car il estime que je viens de toute façon de temps à autre à New York. Mais je ne peux pas venir souvent, car un voyage consomme le quart ou même le tiers de mon traitement annuel. D'autre part, Francis pense peut-être que cela susciterait l'envie de mes collègues. Mais c'est là précisément une erreur. Aux yeux de mes collègues, depuis ma rentrée en 1946-48, je passe pour celui, qui après les malheurs de la guerre, a

⁷⁴² Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 7 janvier 1955, *ibid.*

trouvé en Amérique une juste récompense du sort, et tout le monde a accepté le fait que je suis une sorte de lien avec le musée de New York et avec les Etats-Unis en général – comme Bazin l’est avec l’Amérique du Sud. G. Salles parle de moi très souvent dans ce sens dans les réunions du comité des conservateurs. On trouverait donc plus que naturel et même, pour ainsi dire, automatique, que j’assiste à New York à la grande cérémonie d’ouverture de votre musée. Au contraire, si je n’y suis pas, on y verra une sorte d’omission volontaire, de disgrâce, qui nuira beaucoup à mon prestige personnel. Je vous le dis en toute confiance. Vous verrez vous-même si vous devez en parler à Francis. Si vous décidez de ne pas le faire, je l’admettrai parfaitement car j’ai une entière confiance dans votre jugement. Mais j’avoue que je serai un peu triste de ne pas assister à cette grande fête du Musée qui m’a accueilli dans les moments de détresse que je considère comme mon second home professionnel. Pourtant, je n’ai pas les moyens d’en assurer la dépense personnellement⁷⁴³. »

Ces différents épisodes trouvent en outre un certain écho dans l’accusation calomnieuse dirigée contre lui par le critique Georges Isarlo dans le supplément « Arts » du journal *Combat* en juin 1955. Isarlo, qui était un détracteur notoire des travaux de Sterling, comme nous aurons l’occasion de le voir ultérieurement, y publie une brève intitulée « Nouvelles de New York », dans laquelle il affirme que « Charles Sterling, qui était jusqu’à présent chargé de mission pour le Metropolitan Museum de New York, a été récemment dessaisi de ses fonctions. Il cesse également d’être *foreign advisor* pour le musée. Par contre, il est toujours conservateur associé au musée du Louvre⁷⁴⁴ ». Comme le souligne Sterling dans les lettres qu’il adresse à Ted Rousseau et à Roland Redmond à ce sujet, la perfidie de l’article tient au terme "dessaisi" et au « "par contre" qui suit [qui] laissent entendre [qu’il] a été mis à la porte [du musée] soit pour incapacité, soit pour malhonnêteté⁷⁴⁵ ». Bien que l’attaque ait vraisemblablement été lancée depuis Paris⁷⁴⁶, le démenti qu’il requiert auprès de la direction du Met reflète le climat incertain qui entoure la fin de sa collaboration avec l’institution :

« Il ne faut pas que vous laissiez entendre d’un mot que mes relations avec le musée sont sur le point de finir. Il s’accrochera à cela et fera paraître toute sa note comme parfaitement normale mais simplement prématurée. Si vous pouviez également m’appeler encore, pour cette fois, votre "conseiller", à

⁷⁴³ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 14 juillet 1953, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-1953 », *op. cit.*

⁷⁴⁴ Georges Isarlo, « Nouvelles de New York », *Combat-Arts*, 6 juin 1955.

⁷⁴⁵ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 10 juin 1955 et copie en anglais à R. Redmond, 12 juin 1955, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1954-1961 », cf. Annexes, document 64, p. 125.

⁷⁴⁶ C. Sterling indique ainsi, en *post scriptum* manuscrit à la lettre destinée à Ted Rousseau : « Il a dû capter un écho de la fin de mon travail au Metropolitan par quelqu’un de chez nous, que nous connaissons, et qui le renseigne sur tout ce qui se fait et se dit au Louvre. »

moins que cela ne paraisse à M. Redmond tout à fait impossible, cela me ferait autant de plaisir que ça le ferait enrager⁷⁴⁷. »

Par conséquent, même si, dans ce cas précis, la direction du musée américain a pris position sans ambiguïté en faveur de son représentant étranger, il est permis d'affirmer que malgré la dimension symbolique du double contrat offert à Sterling, dont le Louvre s'est félicité et qui a dans une certaine mesure, par son caractère exceptionnel, contribué à asseoir la renommée internationale du chercheur et à l'inscrire au panthéon des plus importants historiens de l'art de son temps, au sein même de l'institution qui lui a offert ce contrat, sa position n'a jamais eu une valeur scientifique équivalente à celle de ses membres permanents, ce qui a peu ou prou contribué à fragiliser le lien qui l'unissait à elle.

Pour autant, ce dernier point ne doit pas nous amener à minimiser l'influence de ce séjour new-yorkais dans la construction de la carrière intellectuelle de Sterling qui a, au cours de ces années, multiplié les collaborations plus ou moins étroites avec diverses institutions prestigieuses sur le continent américain.

Outre les cycles de conférences donnés dans des musées⁷⁴⁸ et les nombreux travaux sur des collections publiques que son exil temporaire lui a permis de réaliser⁷⁴⁹, il convient de citer les propositions d'enseignement qui lui ont été faites par plusieurs institutions universitaires, telles que la Columbia University en 1946-47 et la Johns Hopkins University en 1949, bien que ce dernier projet n'ait finalement pas abouti pour des raisons financières⁷⁵⁰.

Au-delà de l'affiliation institutionnelle de Sterling au Metropolitan Museum of Art, ces quelques exemples posent la question de sa fréquentation personnelle d'une communauté scientifique élargie et de son appartenance éventuelle à divers réseaux

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ En 1943, il reprend ainsi son cours sur le portrait français de Fouquet à Cézanne pour le Fogg Museum. Cf. *Report of the William Hayes Fogg Art Museum, 1942-1943*, p.15-16, Appendix III.

⁷⁴⁹ « A portrait of Saint Pierre de Luxembourg (at Worcester, Mass.) », *Museum Notes, Museum of Art, Rhode Island School of Design*, Providence, janvier 1947, [n. p.] ; « A Bellegambe triptych reconstructed », (en collaboration avec Edward S. King), *The Journal of the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1948, p. 44-49 ; « Préface », *Six Centuries of French Master Drawings in America*, by R. Shoolman and C. E. Slatkin, New York, Oxford University Press, 1950 ; *Catalogue des peintures de la collection Hoblitzelle déposées au Musée de Dallas*, Texas, Manuscrit rédigé en 1951-1952, non publié mais dont les conclusions sont communiquées par le Musée à tous les chercheurs ; « Notes brèves sur quelques tableaux vénitiens inconnus à Dallas », *Arte Veneta*, 1954, p. 265-271 ; *French painting of the Time of Louis XIIIth and Louis XIVth*, catalogue d'exposition (New York, galerie Wildenstein, 9 mai – 1^{er} juin 1946), [New York, 1946].

⁷⁵⁰ Voir à ce sujet la correspondance entre C. Sterling et F. Taylor, 25 janvier 1949, où Sterling explique à son supérieur qu'il ne pourrait accepter la proposition de l'Université que si le Metropolitan pourvoyait à ses frais de transport, ce que le musée refuse, notamment à cause des retards dans la livraison du catalogue, *The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes*, dossier « Sterling, Charles, 1948-1953 », *op. cit.*

intellectuels présents sur le continent américain pendant la Seconde Guerre mondiale, dont il s'agit désormais de définir les tenants et les aboutissants.

4.3. Nouvelles sociabilités, nouvelles perspectives ?

« Pendant toute la durée de la guerre, se trouva réuni aux Etats-Unis, et singulièrement à New York, un assemblage hétéroclite d'intellectuels réfugiés. Curieusement, cet épisode est peu connu dans une historiographie des élites intellectuelles pourtant désormais bien balisée : rien dans la bibliographie française, qui se polarise surtout pour cette période sur les attitudes de résistance ou de collaboration avec une attention déjà affirmée pour les nuances des « accommodations » envers l'occupant⁷⁵¹ », explique Emmanuelle Loyer dans l'introduction de son ouvrage *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil. 1940-1947*. Cette affirmation mérite d'être quelque peu nuancée, car il est possible de recenser un certain nombre de publications sur le sujet, depuis le livre de Guy Fritsch-Estrangin paru en 1969⁷⁵² jusqu'à des ouvrages plus récents, tel que celui dirigé par Catherine Collomp et Mario Medendez en 2003⁷⁵³ ou celui de Jeffrey Mehlman, traduit en français en 2005⁷⁵⁴, année de la publication de la thèse d'Emmanuelle Loyer dont nous venons de citer un court extrait. Il faut encore ajouter à cette liste quelques parutions américaines des années 1980-1990, avec en tête les contributions de Julian Hurstfield⁷⁵⁵ et de Colin Nettlebeck⁷⁵⁶, qui font aujourd'hui encore autorité en la matière. Il n'en reste pas moins que la littérature est nettement moins abondante sur ce sujet que sur d'autres aspects de la Seconde Guerre mondiale, très largement étudiés.

A cette première lacune vient s'en ajouter une seconde, plus précisément liée à la question qui nous occupe ici. En effet, il est particulièrement significatif de constater que si « les universitaires, les artistes, les journalistes, les hommes de lettres, les politiciens, les

⁷⁵¹ Emmanuelle Loyer, *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil. 1940-1947*, Paris, Grasset, 2005, p. 13.

⁷⁵² Guy Fritsch-Estrangin, *New York entre De Gaulle et Pétain, les Français aux Etats-Unis de 1940 à 1946*, Paris, la Table ronde, 1969.

⁷⁵³ Catherine Collomp et Mario Medendez, *Exilés et réfugiés politiques aux Etats-Unis, 1789-2000*, Paris, CNRS éd., 2003.

⁷⁵⁴ Jeffrey Mehlman, *Emigrés à New-York. Les intellectuels français à Manhattan 1940-1944*, Paris, Albin Michel, 2005.

⁷⁵⁵ Julian Hurstfield, *America and the French nation, 1939-1945*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986.

⁷⁵⁶ Colin Nettlebeck, *Forever French, Exile in the United States, 1939-1945*, Oxford, Berg, 1991.

syndicalistes et les éditeurs⁷⁵⁷ » sont largement décrits dans ces ouvrages, les historiens de l'art sont, quant à eux, presque systématiquement oubliés, ou du moins à peine mentionnés. La plupart du temps, le milieu de l'histoire de l'art en exil n'est étudié que sous le prisme des historiens de l'art allemands, dont la situation est bien mieux connue.

Aussi, s'il nous a été possible de restituer relativement précisément la trajectoire personnelle de Charles Sterling, il demeure particulièrement difficile de déterminer la nature de ses rapports extra-professionnels avec les milieux intellectuels new-yorkais, les autres représentants de la communauté scientifique en exil, les différents acteurs de la scène artistique expatriée, mais aussi certains membres de l'*intelligentsia* germanophone, dont il aurait pu se rapprocher du fait de ses convictions religieuses.

4.3.1. L'Ecole libre des hautes études : foyer de résistance française aux Etats-Unis

Un premier élément de réponse quant à ses relations avec la communauté intellectuelle francophone en exil peut nous être donné par les liens qui l'ont uni dès son arrivée sur le continent américain à l'Ecole libre des hautes études de New York, où il avait été introduit par Henri Focillon.

La figure de l'auteur de la *Vie des formes* est sans conteste celle qui s'impose dès l'abord lorsque l'on évoque la création de cette institution, dont il fut le premier président. Toutefois, la part qu'il a prise à sa création, bien qu'elle soit indéniablement importante, est relativement difficile à mesurer avec précision, car il existe plusieurs hypothèses quant aux différents protagonistes qui peuvent être à l'origine de la fondation de l'Ecole. Il semble en tout cas que l'idée de créer une telle institution ait émergé au mois de septembre 1941. Selon Gustave Cohen, elle serait née de discussions entre Henri Focillon, Jacques Maritain et Henri Grégoire, très rapidement rejoints par Henri Peyre, Boris Mirkine-Guetzévitch et lui-même⁷⁵⁸. René Cassin, quant à lui, en attribue le projet initial à Focillon, tout comme Jacques Maritain et Jean Perrin⁷⁵⁹, mais aussi Henri Grégoire⁷⁶⁰. Les discussions qui ont entouré sa création semblent avoir été assez vives. Dans un premier temps, il a fallu convaincre Alvin Johnson, le directeur de la *New School for Social*

⁷⁵⁷ E. Loyer, *Paris à New York*, op. cit., p. 12.

⁷⁵⁸ Gustave Cohen, « Souvenirs », *Hommage à Boris Mirkine-Guetzevitch (1892-1955)*, New York, Ecole Libre des Hautes Etudes, s.d., p. 37-40, p. 37.

⁷⁵⁹ René Cassin, « Souvenirs sur B. Mirkine Guetzévitch », *Hommage à Boris Mirkine-Guetzevitch (1892-1955)*, op. cit., p. 29-34, p. 30.

⁷⁶⁰ Henri Grégoire, « Introduction », *Renaissance*, vol. II et III, 1944-1945, p. 9, cité dans E. Loyer, *Paris à New York*, op. cit., p. 214.

Research à laquelle l'Ecole allait être rattachée, qui s'est d'abord montré « très réticent face à toute tentative de regroupement des savants français », les Américains préférant voir les savants européens se disperser harmonieusement entre les différentes universités américaines⁷⁶¹ ». Toutefois, le 11 novembre 1941, Focillon fut à même d'annoncer officiellement l'ouverture prochaine de l'Ecole lors d'une réunion de l'association France Forever⁷⁶².

Cependant, cette annonce ne mit pas fin aux débats sur son mode de fonctionnement. Bien au contraire, « dans les discussions qui précédèrent l'ouverture de l'Ecole, les professeurs français installés de longue date aux Etats-Unis firent entendre un avis modérateur, décalé par rapport à la tonalité nettement patriotique de leurs collègues français réfugiés⁷⁶³ », à l'instar du Professeur Gilbert Chinard, qui préconisait une collaboration poussée avec les « hôtes » américains et un véritable effort d'intégration de la part des Français⁷⁶⁴.

Enfin, de nouvelles discussions s'engagent également quant à la nature du projet d'enseignement qu'il conviendra d'élaborer. Cette fois-ci, deux tendances se distinguent nettement, comme l'explique Gustave Cohen lorsqu'il parle d'un « Triumvirat Russe-Belge-Français : Mirkin-Grégoire-Cohen, indissolublement uni, triomphant des objections d'Henri Focillon, qui répugnait à l'idée d'une université avec examens et diplômes, à laquelle il préférerait des conférences, comme au Collège de France, et aussi des scrupules de Jacques Maritain, qui craignait de ne plus pouvoir sauver ses amis juifs⁷⁶⁵ ». Il semble donc ici que l'influence de Focillon n'ait pas été assez forte pour qu'il puisse imposer ses arguments et le 9 février 1942, le gouvernement de la France libre adoptait un décret autorisant l'Ecole à délivrer des diplômes. Il est toutefois intéressant de souligner que ce décret a été signé sous l'impulsion de Focillon qui, après avoir finalement accepté l'idée d'un système universitaire, « utilisa son nom et son prestige pour placer cette école (pourtant franco-belge) sous l'autorité du général de Gaulle⁷⁶⁶ ».

L'ELHE ouvrit officiellement ses portes le 3 février 1942 et fut inaugurée en présence de plus de 3 000 personnes au *Hunter College*, le 14 du même mois. Henri Focillon, nommé président de l'Ecole, ne put pourtant pas se rendre à cette inauguration en

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 208.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 210.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 211.

⁷⁶⁴ Lettre du 11 janvier 1942, Fonds Focillon, boîte 29, cité dans E. Loyer, *Paris à New York, op. cit.*, p. 211 et 450.

⁷⁶⁵ G. Cohen, « Souvenirs », *op. cit.*, p. 37-38.

⁷⁶⁶ P. Schandel, « L'expérience américaine, 1933-1943 », dans *La Vie des formes...*, *op. cit.*, p. 167-178, p. 174.

raison de son état de santé. Il chargea donc Jean Perrin de prononcer pour lui le discours qu'il avait rédigé à cet effet⁷⁶⁷.

La progression de sa maladie l'empêcha ensuite d'enseigner à l'Ecole et de réellement exercer ses fonctions de président, mais sa nomination à ce poste doit être comprise au regard de son implication dans sa création et des démarches qu'il a pu entreprendre pour voir ce projet se réaliser.

C'est à Charles Sterling qu'incombe alors la tâche de remplacer son ancien professeur, avec lequel il était entré en contact dès son arrivée en Amérique⁷⁶⁸, dans sa fonction de professeur d'histoire de l'art à l'Ecole Libre. Dans ses cours, il développe des thèmes qui lui sont chers depuis ses travaux pour les catalogues du Louvre et ses recherches personnelles sur la peinture en France au Moyen Âge. Au cours de l'année 1942-1943, il s'intéresse dans son cours magistral à la peinture française de Fouquet à Cézanne, en abordant plus précisément la question du portrait au premier semestre et celle du paysage au deuxième semestre, alors que les cours pratiques qu'il dispense sont consacrés aux primitifs provençaux du XV^e siècle. Un thème qu'il reprend en 1944-1945, en l'élargissant à tous les primitifs français de cette époque au premier semestre, tandis qu'il aborde la peinture franco-flamande du XIV^e siècle au XX^e siècle durant la seconde moitié de l'année, tant dans ses cours publics que dans des conférences de licence plus spécialisées, dans le cadre desquelles il s'emploie à étudier de manière détaillée l'œuvre des plus grands maîtres. Sa participation aux activités de l'Ecole ne s'arrête pas avec son retour en France en 1945, puisque les documents officiels attestent sa nomination au Conseil de direction en 1946, année où son enseignement est consacré à la peinture française à l'époque de Louis XIII et de Louis XIV. Toutefois, à partir de cette date, il semble être moins présent car, s'il figure toujours sur la liste des professeurs de l'Ecole dans les brochures des années 1948 à 1950, son nom n'apparaît plus dans le programme des cours. On peut dès lors penser qu'il y n'effectua plus que des interventions ponctuelles, notamment lors de cycles de conférences sur certains « problèmes contemporains », comme le 3 mai 1947, lorsqu'il développe la question du visage de l'homme dans la peinture de notre temps⁷⁶⁹.

⁷⁶⁷ Henri Focillon, « L'Ecole libre des hautes études », dans *Témoignage pour la France*, New York, Brentano's, 1945, p. 107-121.

⁷⁶⁸ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 70-71.

⁷⁶⁹ Pour toutes les brochures de l'ELHE, Archives nationales, AJ 16 6972, Académie de Paris, Chancellerie de l'Université de Paris : Instituts français à l'étranger, sous-section Ecole Libre des Hautes Etudes.

Cet état de fait n'est toutefois pas dû uniquement à la situation personnelle de Sterling, dont la présence sur le sol américain se fait effectivement plus rare après 1946, mais bien plutôt à celle de l'institution elle-même, dont les statuts sont sans cesse remis en question à partir de 1944, en raison d'une succession de crises internes qui en ont perturbé le fonctionnement et qui sont étroitement liées aux enjeux politiques qui ont dès l'origine entouré son existence⁷⁷⁰.

Si l'ensemble du corps professoral semble dans un premier temps avoir accepté la double mission qui lui était assignée, entre diplomatie culturelle et propagande politique, de favoriser les relations franco-américaines et de servir à la promotion de la France Libre, à partir de la fin de l'année 1943, des tensions entre ces objectifs culturels et politiques surgissent – même si la plupart des enseignants qui ne manifestaient pas de sympathies gaullistes avaient déjà été écartés dès 1942 –, au point de paralyser le fonctionnement de l'institution l'année suivante, alors qu'elle bénéficiait jusqu'alors d'une large audience auprès d'un public adulte européen et américain.

Cette crise, née de tensions entre ceux de ses membres qui souhaitaient réaffirmer sa nature politique et ceux qui tentaient au contraire de s'en dégager, par crainte qu'elle ne soit assimilée à un outil de propagande gaulliste, connaît son paroxysme en mars 1944, lorsque le *Department of Justice* américain demande à l'Ecole de se soumettre au *Foreign Agents Registration Act* en raison des activités politiques interdites par la loi qui auraient cours en son sein. Jacques Maritain, président de l'Ecole, et Boris Mirkine-Guetzévitch, son vice-président, se déclarent prêts à abandonner la subvention du gouvernement français. Ils sont notamment soutenus par Henri Grégoire, l'un des plus véhéments partisans de l'indépendance académique de l'institution, ainsi que par la plupart des professeurs belges et étrangers et par certains sceptiques envers de Gaulle. En face, Henri Seyrig, alors conseiller culturel de la France Libre, mobilise autour de ses intérêts un groupe d'universitaires qui comprend Claude Lévi-Strauss, Jean Benoît-Lévy et Louis Rapkine.

Au cours d'une assemblée générale particulièrement houleuse où Jacques Maritain est remplacé par Paul Rivet à la présidence de l'Ecole, les partisans d'une école attachée au Service des Œuvres obtiennent satisfaction. Lévi-Strauss est nommé secrétaire général de l'Ecole et chargé d'une « commission de survie » qui doit négocier avec le *Department of*

⁷⁷⁰ Sur le fonctionnement institutionnel de l'ELHE, voir Laurent Jeanpierre, « La politique culturelle française aux Etats-Unis de 1940 à 1947 », *Entre rayonnement et réciprocité. Contribution à l'histoire de la diplomatie culturelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 85-117.

Justice. Il réussit à convaincre celui-ci de ne pas enregistrer l'école en tant qu'organisme de propagande pour autant que moins de 20% de ses professeurs aient une affiliation politique officielle. Comme l'a souligné Laurent Jeanpierre, « l'enjeu tient à ce que l'Ecole puisse rester un instrument de liaison américaine après la guerre⁷⁷¹ ». Lévi-Strauss propose à cet effet de la transformer en un simple Institut français, qui pourrait notamment servir de relais avec le système universitaire américain dans le cadre d'un projet plus global de promotion des échanges intellectuels franco-américains : « L'Ecole libre abriterait des recherches et des cours, mais elle viserait à les disséminer sur tout le territoire⁷⁷² ».

Le cours des événements ne tarde toutefois pas à s'inverser, car Henri Grégoire réussit à se faire élire président de l'Ecole à l'assemblée générale du 17 septembre 1944 et à contrôler, avec Boris Mirkine-Guetzévitch, le conseil de direction dont Sterling sera bientôt membre. Ils s'emploient dès lors à ce que l'Ecole conserve un statut américain indépendant, tout en bénéficiant de la réputation et de l'appui logistique de la *New School for Social Research*, dans l'idée de maintenir durablement à New York une université francophone. Ils reçoivent pour ce faire l'appui d'Alvin Johnson, qui souhaite néanmoins que celle-ci délivre des diplômes américains et impose une participation financière à ses étudiants, et qui propose également qu'une institution américaine parallèle soit créée à Paris.

Une nouvelle « commission de survie » doit pourtant être constituée fin décembre 1944, pilotée une nouvelle fois par Lévi-Strauss qui, malgré les tensions internes, est envoyé par Grégoire comme émissaire en France pour y négocier l'avenir de l'Ecole auprès des autorités de tutelle, entre lesquelles elle est prise en tenaille. Dans le même temps, la plupart des professeurs de l'Ecole rentrent en France, si bien que hormis Sterling, elle ne compte quasiment plus dans ses rangs que des enseignants d'origine belge.

Lévi-Strauss, qui a remplacé Seyrig dans ses fonctions de conseiller culturel, revient à New York en mai 1945, avec pour mission de créer un institut de recherche aux Etats-Unis destiné à accueillir des chercheurs boursiers et il va, dans une certaine mesure, précipiter la mort de l'Ecole Libre, dont il absorbe une part importante du budget. Pour ce faire, Lévi-Strauss prend contact avec le nouveau directeur de la *New School*, Bryn Hovde, et prépare un accord de transformation de l'école en « Mission universitaire française aux Etats-Unis » qui comprendrait dix professeurs engagés pour une durée de trois ans et payés par les services culturels. Les professeurs de l'Ecole refusent toutefois de se rallier au

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁷² *Ibid.*

projet et décident de conserver « leur existence propre⁷⁷³ », bien qu'ils ne puissent plus prétendre à aucune aide gouvernementale et que cet ultime rebondissement marque le désengagement d'un grand nombre de ses membres, dont Sterling lui-même⁷⁷⁴.

Si, faute de documents conservés, il est difficile de connaître son sentiment face au conflit et si l'on ignore s'il a pris une part active aux discussions qui ont entouré l'avenir de l'institution au cours de ces années, il n'en reste pas moins que sa seule participation aux activités de l'Ecole est révélatrice de son appartenance assumée à un certain milieu intellectuel, formé par les élites culturelles francophones en exil.

4.3.2. L'art comme vecteur essentiel de la défense du prestige de l'esprit français

Au-delà de leur apparente diversité, il est frappant de constater que toutes les activités de Sterling à l'époque participent d'une seule et même ambition : œuvrer au prestige de ce qu'il appelle « l'esprit français », et qu'elles sont en cela particulièrement révélatrices du fort sentiment d'appartenance à une communauté clairement déterminée qui l'habite à ce moment-là. En effet, il ne cherche pas seulement à s'intégrer à son nouveau milieu professionnel d'historien de l'art, mais il souhaite surtout s'inscrire dans ce qu'il considère comme un vaste programme idéologique défendu par tous les membres de l'*intelligentsia* française en exil. Ce faisant, il revendique l'existence de nouvelles formes de sociabilités, dictées par le contexte géopolitique de l'époque, qui auraient favorisé la multiplication des échanges entre intellectuels et artistes de tous bords et se seraient nourries de leur fréquentation commune des hauts lieux de ces nouvelles sociabilités que représentaient l'École libre des hautes études et la New School for Social Research.

S'il est impossible de déterminer dans quelle mesure Sterling a lui-même été un acteur de ce qu'Emmanuelle Loyer nomme « le décloisonnement effectué par l'exil⁷⁷⁵ », il est avéré qu'il montre, pendant la guerre, un vif intérêt pour les principaux représentants de la scène artistique française à New York. On peut évoquer à ce sujet deux textes rédigés entre 1945⁷⁷⁶ et 1947⁷⁷⁷, dans lesquels il fait de l'art contemporain français un « facteur

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁷⁴ L'Ecole survit ainsi jusqu'en 1959, avec à sa tête le professeur du lycée français Pierre Brodin (L. Jeanpierre, *ibid.*, p. 111, note 86).

⁷⁷⁵ E. Loyer, *Paris à New York, op. cit.*, p. 136.

⁷⁷⁶ C. Sterling, « Art français en Amérique », *L'Amour de l'art*, numéro spécial, 1945, p. 28-29.

⁷⁷⁷ C. Sterling, « L'Art français aux Etats-Unis », texte d'une conférence prononcée à l'assemblée générale des Amis du Louvre en 1947, *Musées de France*, numéro consacré à la Société des Amis du Louvre, 1949, p. 7-15.

très important de la propagande et du prestige intellectuel français⁷⁷⁸ ». Il assigne ainsi à la présence de vingt artistes français et d'une dizaine de représentants de l'Ecole de Paris à New York pendant la guerre un rôle décisif dans le rétablissement de « l'ancien équilibre » dans les relations artistiques franco-américaines après la défaite, qui avait dans une certaine mesure été considérée par l'art américain comme une occasion de se libérer de la tutelle française.

Face au déclin croissant de l'enseignement de la langue et de la littérature françaises dans les écoles et les collèges américains⁷⁷⁹, l'art apparaît à ses yeux comme le seul domaine dans lequel l'influence française n'a pas décliné, et, comme l'atteste le nombre des expositions d'artistes français organisées pendant les années de guerre, « l'art seul a défendu le prestige du génie de la France⁷⁸⁰ ».

Outre le fait que ce sont les seuls textes jamais publiés par Sterling dans lesquels il s'intéresse directement à l'art contemporain, ces publications sont particulièrement révélatrices de son attitude pendant la guerre, car elles situent sa propre action et celle de ces artistes et de leurs marchands en exil sur un même plan, celui de la « cause française⁷⁸¹ ». Selon lui, en effet, il s'agit là d'un « combat [qui] a été mené à coups d'expositions de maîtres du XIX^e siècle et d'artistes contemporains ; de livres sur l'art français ; d'enseignement artistique donné par les artistes français ou d'enseignement de l'histoire de l'art français à l'Ecole des Hautes Etudes et dans de nombreuses conférences à travers le pays entier⁷⁸² ». Ainsi, se positionne-t-il comme un acteur essentiel d'une communauté intellectuelle et artistique qui, par des moyens divers, s'attache à la défense d'une seule et unique cause, celle du prestige de « l'esprit français », dont ses écrits tendent à définir l'essence.

Dans un rapport confidentiel sur « la propagande de l'art français aux Etats-Unis⁷⁸³ » qu'il adresse en avril 1947 à David David-Weill, président du conseil des musées de France, il note toutefois que, même dans le domaine artistique, la France perd peu à peu de son prestige séculaire, comme en témoigne notamment l'accueil pour le moins réservé qu'a reçu l'exposition d'art français contemporain organisée au Whitney Museum l'année

⁷⁷⁸ C. Sterling, « Art français en Amérique », *op. cit.*, p. 29.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 29 et C. Sterling, « L'Art français aux Etats-Unis », *op. cit.* p. 8.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁸¹ C. Sterling, « Art français en Amérique », *op. cit.*, p. 28.

⁷⁸² *Ibid.*

⁷⁸³ C. Sterling, « Rapport à D. David-Weill », 24 avril 1947, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 65, p. 126-130.

précédente, qui a conduit la critique à penser que depuis la défaite, la France n'avait plus rien produit de nouveau sur son sol qui puisse servir de modèle à l'art américain.

Sterling y dénonce également le développement d'un sentiment d'animosité envers la culture française dans le Midwest, qui ne tient pas uniquement à l'influence allemande, bien que celle-ci demeure très active, mais au fait que toutes les sympathies françaises semblent se porter vers New-York.

Il propose donc aux professionnels des musées français d'adopter une série de mesures pour combattre ces signes manifestes de l'affaiblissement du prestige de l'art national sur le territoire américain, qui doivent selon lui passer par une réforme de la politique relative aux expositions temporaires envoyées outre-Atlantique par la France. De fait, si ses contacts répétés avec des professionnels des musées sur l'ensemble du continent nord-américain l'amènent à penser que des expositions d'art français seraient accueillies favorablement, il insiste sur le fait que la seule manière de raffermir le prestige de l'art français serait d'en organiser de très prestigieuses, avec des œuvres d'une grande qualité artistique et d'une valeur pécuniaire élevée. Outre ces grandes expositions d'ensemble, destinées en priorité à des institutions très réputées à New York, Chicago et San Francisco, il préconise de faire circuler des expositions moins importantes, mais bien choisies, dans les principales villes de certaines régions du pays, notamment dans le Sud, où « la propagande française est dans un état scandaleux et où il est particulièrement facile de la faire revivre⁷⁸⁴ ». Enfin, il insiste sur l'importance des expositions de reproductions sur des thèmes précis, plus faciles à organiser, et dont la présentation dans les établissements américains pourrait être organisée par le service des relations culturelles de l'Ambassade de France à New-York.

Quelques années après la rédaction de ce rapport, Sterling va avoir l'occasion de s'investir personnellement dans cette mission « dont le sujet lui tient vraiment à cœur⁷⁸⁵ », en contribuant étroitement à l'organisation d'une exposition d'art français au Carnegie Institute de Pittsburgh en 1951.

Les circonstances exactes de la naissance de ce projet restent floues, mais des échanges entre le conservateur français et le directeur du musée américain, Gordon Washburn, sont attestés dès le mois de décembre 1950, au cours desquels ils évoquent

⁷⁸⁴ *Ibid.*, cf. Annexes, document 65-4, p. 129.

⁷⁸⁵ *Ibid.* cf. Annexes, document 65-5, p. 130.

l'éventualité d'une collaboration future⁷⁸⁶. Celle-ci se concrétise en février de l'année suivante, lorsque le budget nécessaire à l'organisation de l'événement est voté par le *Board of Trustees* du musée de Pittsburgh⁷⁸⁷. Bien que Sterling ait toujours expressément refusé toute responsabilité officielle dans le projet, eu égard, notamment, à ses obligations concomitantes pour le Metropolitan Museum avec lequel il n'était pas dans les meilleurs termes⁷⁸⁸, il ne fait aucun doute que sa participation à l'élaboration du propos scientifique de l'exposition dépasse de loin le simple fait d'avoir prodigué conseils et suggestions, ainsi que le laisse entrevoir l'avant-propos du catalogue⁷⁸⁹. De fait, la correspondance qu'il échange avec Washburn dans les mois qui précèdent l'ouverture de l'exposition montre qu'il a joué un rôle de tout premier plan dans le choix des œuvres retenues, ainsi que dans la négociation directe de certains prêts auprès d'institutions françaises. Les lettres qu'il a envoyées aux musées de Lyon, Nantes et Aix-en-Provence à cet effet sont d'ailleurs particulièrement révélatrices des enjeux liés, à ses yeux, à la mise en œuvre d'un tel projet, puisqu'elles reposent presque exclusivement sur des arguments déjà évoqués en 1947 dans le rapport à David-Weill. Selon lui, en effet, la participation active des musées français à une telle manifestation est absolument essentielle, dans la mesure où, d'une part, il s'agit là d'une œuvre de propagande française à l'étranger, négligée par les musées hexagonaux, mais dont il a « pu observer en Amérique les étonnants effets pendant la guerre, lorsqu'au moment de la défaite matérielle l'art et la pensée français furent les seuls à maintenir victorieusement le prestige de la France et à lui rendre la confiance des nations civilisées⁷⁹⁰ » et où, d'autre part, l'exposition doit se tenir dans la ville de Pittsburgh, « une des plus riches d'Amérique, [qui] n'a jamais vu de manifestation artistique française de pareille envergure [et qui] appartient à des régions des Etats-Unis dominées par l'influence allemande qui crée un courant d'hostilité latente pour la culture française⁷⁹¹ ».

C'est d'ailleurs avec l'ambition de promouvoir le prestige de « l'esprit français » et d'en définir les caractéristiques essentielles qu'il rédige un long texte introductif au

⁷⁸⁶ Lettre de Gordon Washburn à C. Sterling, 20 décembre 1950, anciennement Archives des musées nationaux, « Divers papiers Sterling reçus le 27 septembre 2011 », non coté, cf. Annexes, document 66, p. 131.

⁷⁸⁷ Lettre de G. Washburn à C. Sterling, 27 février 1951, *ibid.*, cf. Annexes, document 67, p. 132-133.

⁷⁸⁸ Echange entre C. Sterling et G. Washburn, 4 et 9 mars 1951, *ibid.* cf. Annexes, documents 68 et 69, p. 134-140.

⁷⁸⁹ Gordon Washburn, « Foreword », *French Painting (1100-1900)*, Catalogue d'exposition (Pittsburgh, Department of Fine Arts, Carnegie Institute, 8 octobre-2 décembre 1951), Pittsburgh, Museum of Art - Carnegie Institute, 1951, p. 1.

⁷⁹⁰ Lettre de C. Sterling à René Jullian, 22 juin 1951, anciennement Archives des musées nationaux, « Divers papiers Sterling... », *op. cit.*, cf. Annexes, document 70, p. 141-142.

⁷⁹¹ *Ibid.*

catalogue⁷⁹², dont les notices sont réduites à leur strict minimum, dans la mesure où personne, au sein des équipes du musée, n'était capable de procéder à un important travail de catalogage et où Gordon Washburn a considéré qu'il pouvait apporter une contribution tout aussi importante sur le plan scientifique en reproduisant chacun des tableaux, dessins et enluminures exposés⁷⁹³.

Contrairement au catalogue des peintures du Metropolitan Museum of Art, qui s'articulait uniquement autour de notices distinctes laissant apparaître autant de facettes de la peinture française du XV^e au XIX^e siècle, Sterling conçoit son texte pour le catalogue de l'exposition de Pittsburgh comme un moyen de mettre en évidence la puissante unité de l'art français et d'en définir les caractères immuables.

Reprenant là un topos déjà exprimé dans ses principaux travaux publiés avant-guerre, il s'attache à définir l'art français comme un art d'équilibre, de synthèse entre réalisme et stylisation formelle, entre objectivation et abstraction, entre sobriété et expressivité.

Au XV^e siècle, cela se matérialise par son assimilation originale d'influences italiennes et flamandes, qu'il adapte au goût et aux traditions locaux, en accord avec les exigences de la société, de la poésie et de la pensée françaises. Deux siècles plus tard, c'est sa position médiane, entre Baroque et Classicisme, son refus de succomber résolument à l'une ou l'autre tendance, qui caractérise l'art français, tandis que le XIX^e siècle s'affirme dans la dualité entre personnalités artistiques qui s'opposent ou se complètent : David et Prud'hon, Ingres et Delacroix, Corot et Courbet, Manet et Degas, Monet et Cézanne, Van Gogh et Gauguin.

La mise en place d'un tel système théorique fondé sur la résolution originale de tendances parfois antagonistes est particulièrement efficace pour la démonstration de Sterling, car elle lui permet en outre de justifier les variations qu'a connues le rayonnement de l'art français, en ce sens qu'un tel art de synthèse ne peut être réellement apprécié que lorsque la culture européenne tout entière est réceptive à la fécondité des échanges dont il procède, autrement dit lorsqu'elle est elle-même profondément internationale.

On comprend dès lors pourquoi Sterling accorde autant d'importance à la notion « d'esprit », qui s'avère beaucoup plus opérante dans son propos que le concept de « style », car elle lui permet de s'affranchir de certaines particularités esthétiques,

⁷⁹² C. Sterling, « Introduction », *French Painting (1100-1900)*, *op. cit.*, n. p.

⁷⁹³ Lettre de G. Washburn à C. Sterling, 12 mars 1951, anciennement Archives des musées nationaux, « Divers papiers Sterling... », *op. cit.*, cf. Annexes, document 71, p. 143-144.

géographiques ou temporelles évidentes, au profit d'une conception essentiellement unitaire et généalogiste de l'art.

La comparaison de ce texte et des précédents travaux de Sterling sur l'art français permet par ailleurs de s'interroger sur l'impact réel de son exil américain sur l'évolution de sa pensée, tant ils semblent tous procéder d'une seule et même vision. Il est ainsi possible d'affirmer que, contrairement aux historiens de l'art germanophones qui, en réaction au contexte géopolitique de l'époque, s'efforçaient généralement avec le grand plus grand soin de ne pas laisser transparaître dans leurs travaux le moindre accent idéologique⁷⁹⁴, la voie adoptée par Sterling est emblématique d'une certaine histoire de l'art française en exil, dont Henri Focillon pourrait constituer la figure de proue.

Cette introduction nous prouve de surcroît que Sterling est resté insensible aux débats qui animaient l'histoire de l'art outre-Atlantique depuis les années 1920 et 1930 et qui tendaient justement, par la distance critique à l'égard des objets d'étude que permettait l'éloignement géographique, à renverser une conception des arts européens anciens pensés en termes de frontières régionales et nationales au profit d'une interprétation transnationale de phénomènes artistiques donnés⁷⁹⁵.

4.3.3. Charles Sterling et l'histoire de l'art américaine

La nature exacte des rapports de Sterling avec les principaux historiens de l'art américains actifs au moment de son exil paraît difficile à mesurer au-delà de ce que les références citées dans ses travaux ultérieurs laissent apparaître de ses lectures de l'époque. S'il avait ainsi à n'en pas douter connaissance des recherches de Chandler Post, Walter Cook, Fiske Kimball et, parmi la jeune génération, Renssealer Lee, Meyer Schapiro et Millard Meiss, avec lesquels il partageait un certain nombre d'objets d'étude, rien ne permet d'indiquer que des contacts ou des échanges réels aient eu lieu entre eux. D'une manière générale, Sterling semble au contraire avoir affiché une certaine indifférence à l'égard des orientations épistémologiques de la discipline outre-Atlantique. C'est en tout cas dans ce sens que l'on peut interpréter son silence face aux recherches menées par Richard Offner, dont les préoccupations méthodologiques en matière de *connoisseurship*, qu'il développa dans le champs des primitifs italiens « selon des principes aussi proches

⁷⁹⁴ Kevin Parker, « Art History and Exile : Richard Krautheimer and Erwin Panofsky », Stéphanie Barron (dir.), *Exiles + Emigrés : the flight of European artists from Hitler*, Los Angeles, Los Angeles County museum et New York, H.-N. Abrams, 1997, p. 317-325, p. 318.

⁷⁹⁵ E. Panofsky, « Three decades of art history in the United States, Impressions of a transplanted European », *College Art Journal*, 14, 1, automne 1954, p. 7-27, p. 11-13.

que possible de ceux d'une science exacte⁷⁹⁶ », étaient pourtant de nature à susciter l'intérêt de l'historien français, qui s'employait également, par d'autres moyens, à la reconnaissance scientifique d'une démarche historique souvent contestée pour son caractère par trop intuitif.

La question de la confrontation de Sterling avec les milieux savants américains est directement liée à celle de sa fréquentation de la communauté des historiens de l'art germanophones en exil qui, contrairement à la majorité de leurs homologues français, ont nettement affirmé leur volonté de s'assimiler aux milieux intellectuels qui les accueillaient.

Rappelons tout d'abord que les conditions de leur exil respectif sont très différentes, l'implantation des chercheurs allemands s'inscrivant par ailleurs dans un contexte historique plus large. Les récents travaux de Kathryn Brush ont montré que la forte présence de la recherche allemande aux États-Unis n'est pas née avec la montée du nazisme, comme cela a été affirmé par des historiens tels qu'Erwin Panofsky et Colin Eisler, dont les travaux ont longtemps fait autorité en la matière, mais que bien au contraire, l'arrivée d'émigrés germanophones sur le sol américain en 1933 n'a fait que raviver des liens institutionnels et personnels qui étaient déjà bien établis⁷⁹⁷. Il semble que ces liens remontent à la fin du XIX^e siècle, lorsque l'histoire de l'art, discipline émergente par rapport aux autres sciences humaines, tente de trouver sa place au sein des programmes universitaires américains. Des institutions telles que Princeton et Harvard – les seules à proposer un enseignement significatif en la matière jusqu'à la fin des années vingt – multiplient alors les contacts avec l'Allemagne, avec la volonté de s'inspirer d'un système mis en place avec succès quelques décennies auparavant dans le pays fondateur de la discipline⁷⁹⁸. Les historiens de l'art américains n'hésitent pas à assister à des séries de cours et de séminaires en Allemagne afin de se familiariser avec le fameux concept de *Kunstwissenschaft*⁷⁹⁹, tandis que les premiers chercheurs allemands viennent s'établir aux États-Unis. Cette première vague d'influence s'interrompt toutefois avec la Grande guerre et, surtout, avec la décision américaine de prendre part au conflit, qui entraîne une rupture des contacts entre les intellectuels des deux pays. Étonnamment, on constate pourtant que ces liens tendent à se renouer dès les années de l'immédiat après-guerre, et ce tout

⁷⁹⁶ « Richard Offner developed connoisseurship in the field of the Italian Primitives into the closest possible approximation to an exact science », *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹⁷ Kathryn Brush, « German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America after World War I. Interrelationships, Exchanges, Contexts. », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26, 1999, p. 7-36, p. 8.

⁷⁹⁸ E. Panofsky, « Three decades... », *op. cit.*, p. 8-9.

⁷⁹⁹ K. Brush, « German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America... », *op. cit.*, p. 9.

particulièrement dans le domaine de l'histoire de l'art. Si leurs collègues d'autres champs des sciences humaines tardent à restaurer les échanges, il apparaît que dans notre discipline, peut-être encore une fois en raison de la relative fragilité de son enseignement naissant, les relations reprennent très rapidement. Cette nouvelle impulsion est principalement donnée, du côté américain, par trois historiens alors très influents. Il s'agit d'Arthur Kingsley Porter, Paul Sachs et Walter Cook. Comme l'explique Kathryn Brush, « ils se sont rendu compte que toute forme “sérieuse” ou “ambitieuse” d'histoire de l'art en Amérique devrait assimiler ou reproduire les normes, les méthodes et les institutions de l'histoire de l'art allemande⁸⁰⁰ ». Nourris dans leurs travaux par la pensée d'auteurs tels que Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, Paul Clemen ou Max Friedländer, pour ne citer que les plus importants, ils s'emploient à développer les échanges universitaires entre les deux pays et à promouvoir la circulation transatlantique des chercheurs américains et allemands. Ces échanges ont un tel succès qu'à la fin des années vingt, c'est un réseau extrêmement dense de connexions qui unit les érudits américains et le « *Who's who*⁸⁰¹ » de l'histoire de l'art allemande. C'est à cette époque que remontent les premiers séjours aux Etats-Unis d'Erwin Panofsky ou d'Adolph Goldschmidt. Avec la montée du nazisme et les premières mesures anti-juives, le phénomène ne fait que s'amplifier, ce qui inspire à Walter Cook sa célèbre formule « Hitler est mon meilleur ami...il secoue l'arbre et je ramasse les pommes⁸⁰² ». Toutes ces « pommes » que sont les chercheurs allemands en exil s'intègrent alors aux équipes américaines, qui manifestent envers eux une grande déférence, ce qui leur permet d'exercer au sein des institutions qui les accueillent une influence plus importante que jamais.

Même à l'université de Yale, pourtant fortement marquée par la « patte » française, ils parviennent ainsi à diffuser leurs idées grâce à la visite d'historiens reconnus tels qu'Edgar Wind, Erwin Panofsky, Richard Krautheimer ou Rudolf Wittkower, qui proposent une autre approche de l'histoire de l'art aux étudiants lors de leurs interventions⁸⁰³.

Si l'ampleur de cette influence est évidemment liée à l'implantation déjà ancienne de l'enseignement allemand, et de sa tradition, sur le sol américain, il ne faut pas voir dans

⁸⁰⁰ « They realized that any “serious” or “ambitious” form of art history in America would have to assimilate or emulate the standards, methods and institutions of German art history », *ibid.*, p. 16.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁰² « Hitler is my best friend... he shakes the tree and I collect the apples » ; cité par E. Panofsky « Three decades... », *op. cit.*, p. 16 et repris par K. Brush, « German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America... », *op. cit.*, p. 15.

⁸⁰³ C. Eisler, « *Kunstgeschichte American Style*... », *op. cit.*, p. 624.

ce facteur la seule cause de l'importance du rayonnement des Allemands par rapport à celui des Français. De fait, bien que plus ténus, des liens entre la France et les Etats-Unis existaient déjà avant-guerre, à travers des hommes tels que Charles Diehl, Marcel Aubert, mais aussi Focillon qui, rappelons-le, se rend en Amérique dès 1933 dans le cadre d'un échange déjà instauré depuis plusieurs années avec l'Université de Yale.

C'est donc bien plutôt dans la manière dont les historiens allemands ont envisagé leur exil et exercé leur métier qu'il faut tenter de trouver les raisons qui ont poussé les intellectuels américains à se reconnaître en eux plus qu'en leurs confrères français. En effet, même s'il est difficile d'apprécier l'existence de liens effectifs entre Charles Sterling et la communauté des historiens de l'art germanophones émigrés, du fait que ceux-ci étaient essentiellement actifs dans le milieu universitaire, force est de constater que de manière générale, le rapport à l'exil des chercheurs allemands et des chercheurs français est très différent. Alors que ces derniers ont, semble-t-il, cherché à diffuser leurs idées aux Etats-Unis sans forcément se soucier de ce que le pays qui les accueillait avait à leur offrir, on observe, dans le cas de la recherche allemande, une double pénétration des influences. Les apports germaniques au sein des universités américaines sont, on l'a vu, nombreux, mais il y a également eu de la part de ces chercheurs une forte volonté d'assimilation, que l'on ne retrouve pas chez les Français. Il convient de souligner que les Allemands ont trouvé, aux Etats-Unis, un système institutionnel très différent de celui qu'ils connaissaient dans leur pays d'origine⁸⁰⁴. Confrontés à cet autre mode de fonctionnement, les chercheurs allemands ont adapté leur discours, nuancé leur pensée théorique en accordant une plus grande importance aux faits, et ils se sont également attachés à définir avec plus de précision des notions d'ordre chronologique ou géographique, en tenant compte du caractère abstrait que celles-ci pouvaient revêtir aux yeux de leurs nouveaux étudiants⁸⁰⁵, alors que leurs homologues français ne semblent pas avoir tenu compte, dans la même mesure, de la spécificité de l'auditoire auquel ils s'adressaient désormais.

Cela se vérifie par un exemple très simple, qui est celui de la langue dans laquelle les cours étaient dispensés. Chez les Français, on remarque une nette prédilection pour l'utilisation de leur langue d'origine, dans laquelle ils se sentaient le plus à même de transmettre leurs idées. En revanche, la grande majorité, si ce n'est l'intégralité, des professeurs allemands ont fait le choix d'enseigner en anglais dès leur arrivée aux Etats-

⁸⁰⁴ E. Panofsky, « Three decades... », *op. cit.*, p. 14-15.

⁸⁰⁵ K. Michels, « Transfer and Transformation: The German Period in American Art History », in *Exiles + Emigrés...*, *op. cit.*, p. 313.

Unis et ont su en tirer profit pour leurs propres travaux. En effet, ils se sont ainsi trouvés dans l'obligation de créer un nouveau lexique et se sont alors souvent aperçus que leur terminologie était parfois imprécise, ou qu'il était du moins possible de la rendre à la fois plus explicite, plus claire et plus concise, grâce aux possibilités offertes par la langue anglaise. Ainsi, alors que les historiens d'origine germanique étaient habitués à ne diffuser leur pensée que dans des articles très spécialisés, dont ils multipliaient en revanche la publication, ils se mettent désormais à s'exprimer aussi par le biais du livre⁸⁰⁶. Ici encore, rien de comparable à l'attitude de Sterling qui, s'il a pu accepter de s'exprimer en anglais lors de séminaires ou de conférences⁸⁰⁷, n'a jamais abandonné l'usage du français dans ses divers travaux écrits, préférant, le cas échéant, faire appel aux services d'un traducteur⁸⁰⁸, et n'a certainement pas infléchi son propre mode de pensée au contact des modèles épistémologiques américains.

Un dernier point de divergence marquant entre les émigrés allemands et français aux Etats-Unis réside dans l'influence qu'a exercée l'exil sur leur mode de pensée, au-delà même de leur pratique professionnelle. En effet, si le séjour américain des Français n'a pas modifié leur manière d'envisager l'histoire de l'art, mais a pu, à l'occasion, renforcer leurs élans patriotiques, la situation est tout autre chez leurs confrères allemands. Ceux-ci sont au contraire profondément affectés par le fait d'avoir été chassés de leur pays d'origine en vertu de lois raciales et ils prennent dès lors un soin extrême à ôter toute inflexion idéologique de leurs travaux. Confrontés avant leur exil aux dérives auxquelles le discours nationaliste pouvait mener, et ce de façon bien plus violente que les historiens français, il

⁸⁰⁶ E. Panofsky, « Three decades... », *op. cit.*, p. 14-15.

⁸⁰⁷ C'est en tout cas ce que semblent indiquer les textes annonçant plusieurs de ses interventions dans des musées américains, et ce dès avant la guerre. Cf. « Landscape in the 15th and 16th Centuries », 3 janvier 1938, Museum of Fine Arts, Boston, *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 35, 212, décembre 1937, p. 82. ; « French Modern Painting », 22 janvier 1938, Metropolitan Museum of Art, « Museum Events », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 33, 1, janvier 1938, p. 29-31, p. 30 ; « The Bonnard-Vuillard Exhibition », 3 janvier 1939, Fine Arts Institute of Chicago, *Bulletin of the Fine Arts Institute of Chicago*, 33, 1, janvier 1939, p. 9 ; « French Painting of the XVII Century », 26 janvier 1939, Fogg Art Museum, *Bulletin of the Fogg Art Museum*, 8, 2, mars 1939, p. 71 ; « French Portraiture from Fouquet to Cézanne », 25 mars 1943, William Hayes Fogg Museum, *Report of the William Hayes Fogg Art Museum*, 1942-43, p. 15-16, Appendix III.

⁸⁰⁸ Il explique ainsi dans une lettre à G. Washburn datée du 12 juin 1951 à propos de son introduction pour le catalogue de Pittsburgh : « Vous me flattez énormément en supposant que j'ai rédigé le texte en anglais. Je crois vous avoir dit que je le ferai traduire ici. C'est ce que j'ai fait. Je me suis adressé à une journaliste américaine qui connaît bien le français et est censée savoir rédiger en bon anglais. J'ai travaillé dur avec cette jeune fille pendant dix jours d'affilée et je lui ai versé la coquette somme de 18.000 francs, c'est-à-dire environ 60 dollars (You flatter me considerably by supposing that I wrote the text in English. It seems to me that I told you that I am going to have it translated here. So I did, I took an American newspaper writer who knows well French and is supposed to write good English, worked hard with that girl for ten consecutive days and paid her the handsome sum of 18.000 francs that is about 60 dollars) », anciennement Archives des musées nationaux, « Divers papiers Sterling... », *op. cit.*, cf. Annexes, document 72-1, p. 145.

paraît naturel qu'ils aient cherché à s'en distancier le plus possible une fois trouvée leur terre d'asile. Une telle volonté peut déjà s'observer dans leurs recherches antérieures, dans lesquelles on note une certaine réserve face aux « techniques d'analyse stylistique et jugements sur la beauté entachés d'idéologie, et aux aspects les plus intolérablement chauvins et "non scientifiques" de l'historiographie hégélienne⁸⁰⁹ ». Tous s'orientent vers une voie d'analyse fondée sur des questions d'ordre iconographique ou vers l'étude des adaptations culturelles de formes artistiques et adoptent une approche volontairement dépolitisée du contexte historique. Suite à l'exil, les positions se radicalisent et prennent une direction dont Kevin Parker souligne « l'austérité » et la « chasteté idéologique⁸¹⁰ ». Il vise tout particulièrement ici les travaux de Richard Krautheimer et d'Erwin Panofsky, qui illustrent selon lui parfaitement ce phénomène. Chez le second, il apparaît même que toute la méthode iconologique dont il est l'instigateur est entièrement « taillée sur mesure pour l'université américaine ; elle se prêtait parfaitement à un travail universitaire sérieux, inspiré ou non, qui évitait les questions nationalistes et raciales dérangeantes soulevées par l'analyse fondée sur le style⁸¹¹ ».

Si cette nette divergence des orientations méthodologiques permet d'expliquer la distance prise par Sterling à l'égard des principaux représentants de la communauté intellectuelle germanophone, il faut rappeler qu'elle s'accompagne après-guerre, chez notre auteur, d'une prise de position idéologique qui l'a amené à militer contre la forte implantation institutionnelle de la *Kunstgeschichte* aux Etats-Unis. Précédé en cela par Henri Focillon, dont la posture « anti-germanique » est aujourd'hui bien étudiée, Sterling livre pourtant là un combat relativement marginal dans le paysage intellectuel américain, dont l'échec manifeste – malgré le succès réel de l'exposition de Pittsburg – est en partie imputable à l'incapacité de l'histoire de l'art française de se constituer en une école de pensée unifiée, aux méthodes et aux objectifs clairement identifiables.

Du panorama de la première expérience américaine de Sterling esquissé ici ressort une image contrastée, où les contributions scientifiques de premier plan sont assombries par son impuissance à véritablement imposer le modèle théorique constitutif de sa pratique

⁸⁰⁹ « There they had already begun to direct their researchs and methods away of the ideologically tainted techniques of style analysis, judgments of beauty, and the more intolerably chauvinistic and "unscientific" aspects of Hegelian historiography », K. Parker, « Art History and Exile: Richard Krautheimer and Erwin Panofsky », *op. cit.*, p. 318.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 318.

⁸¹¹ « The iconological method was custom-designed for the American academy; it lent itself perfectly to workmanlike scholarship, inspired or not, that avoided the troubling nationalistic and racial issues raised by the style based analysis », *ibid.*, p. 322.

historienne dans les cercles intellectuels qu'il a fréquentés, et au-delà. Malgré ce bilan en demi-teinte, il convient toutefois d'insister sur l'importance considérable de ce séjour sur les orientations futures de sa trajectoire professionnelle. Arrivé en 1942 comme un chercheur prometteur dont les travaux étaient encore relativement confidentiels à l'échelle internationale, il quitte les Etats-Unis avec l'autorité d'un historien de l'art confirmé, qui conduira notamment le prestigieux Institute of Fine Arts de la New York University à vouloir s'attacher ses services au début des années 1960.

Chapitre 5

Un retour éclatant au musée du Louvre

5.1. La promotion au poste de conservateur

5.1.1. Le conservateur après-guerre : affirmation d'une figure professionnelle

Alors que Charles Sterling n'était qu'attaché de conservation auprès du département des Peintures lorsqu'il a été contraint de quitter ses fonctions au musée du Louvre pendant la Seconde Guerre mondiale, c'est au grade de conservateur titulaire que l'institution, en la personne de son directeur Georges Salles, propose de le réintégrer en avril 1945. On pourrait être tenté de voir dans ce geste une réparation du préjudice subi lors de son éviction dans les circonstances funestes que l'on connaît. Toutefois, il convient de préciser que sa nomination ne constitue pas un fait isolé, mais s'inscrit en réalité dans le cadre d'un vaste mouvement de titularisation de personnel à la suite de la publication du décret du 31 août 1945 portant application de l'ordonnance relative à l'organisation des musées des Beaux-Arts, promulguée le 13 juillet par le gouvernement provisoire de la République française.

Parmi les multiples dispositions du décret, figurent en effet l'harmonisation et l'unification des modes de recrutement des conservateurs (qui ne suppriment pas la dichotomie ancienne entre conservateurs d'Etat et conservateurs territoriaux). Ces mesures font suite à la modification des conditions d'entrée à l'Ecole du Louvre, où les élèves agréés sont désormais sélectionnés par concours⁸¹². L'affirmation de la dimension professionnalisante de l'enseignement qui y est donné constitue ainsi l'un des objectifs de la réforme. Même s'il est entendu que l'Ecole doit rester « un centre de culture ouvert à tous, [elle] devient [surtout] la pépinière où se recrutera désormais le personnel scientifique. De même que le diplôme de l'Ecole des Chartes est exigé du candidat au

⁸¹² Guy Gaudron, « Réorganisation des Musées de province », *Bulletin de la Société préhistorique de France*, 44, 11-12, 1947, p. 368-372, p. 369-370, note 3.

poste de bibliothécaire, celui de l'Ecole du Louvre sera réclamé aux futurs conservateurs, afin d'attester que ceux-ci ont reçu une formation appropriée, diverse pour chaque spécialité, mais uniforme en ce qui concerne les disciplines fondamentales⁸¹³ ». Le diplôme de « la section supérieure de l'Ecole du Louvre » – obtenu rétrospectivement par Sterling à l'issue de sa soutenance de thèse lors d'une permission en 1940 – devient dès lors une condition nécessaire à l'inscription sur la liste d'aptitude aux fonctions de conservateur, qui équivaut à un « certificat de professionnalité⁸¹⁴ » et qui se fait sur décision de la commission semestrielle de classement du personnel des musées⁸¹⁵. Le 23 octobre 1945, Charles Sterling est donc officiellement nommé conservateur des musées nationaux par arrêté ministériel, en même temps que six autres collègues⁸¹⁶, dont quatre au moins étaient déjà, tout comme lui, attachés de conservation au Louvre avant-guerre⁸¹⁷.

Si, en vertu de l'accord passé avec le Metropolitan Museum, il est admis que Sterling « prendra son service ultérieurement⁸¹⁸ », il va, à partir de son premier retour dans l'hexagone au printemps 1946, participer de plus en plus activement à la reconstruction culturelle de la France qui, dans son domaine de compétence, s'opère essentiellement dans le prolongement des réflexions sur la vocation éducative des musées amorcées pendant l'entre-deux-guerres et qui avaient été reléguées au second plan par la nécessité de protéger les œuvres de l'ennemi allemand⁸¹⁹.

On voit ainsi nettement réaffirmée la vocation pédagogique du musée, qui ne peut plus être uniquement considéré comme « un conservatoire qui retient grands et petits témoins du passé comme du présent », car désormais, « il est aussi un laboratoire et il est un théâtre », mais plus encore, il est « un lieu d'enseignement [à part entière] où l'homme, naturellement porté à exercer, de préférence à d'autres, sa mémoire visuelle, vient

⁸¹³ G. Salles, « Les musées de France », *Revue de Paris*, octobre 1945, p. 69-74, p. 70.

⁸¹⁴ Sylvie Octobre, « Dilemme de la professionnalisation : le cas des conservateurs de musées », P. Poirrier (dir.), *Les Collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture - Fondation des sciences de l'homme, diff. La Documentation française, 2002, p. 285-311, p. 293.

⁸¹⁵ Art. 6 du décret n° 45-2075 du 31 août 1945 ; cité par S. Octobre, « Dilemme de la professionnalisation... », *op. cit.*, p. 293-294.

⁸¹⁶ Arrêté ministériel du 23 octobre 1945 portant nomination des conservateurs des musées nationaux ; cité dans une note de service, 30 octobre 1945, Archives nationales 20150337/84, cf. Annexes, document 73, p. 147.

⁸¹⁷ Jean David-Weill, Francis Salet, Jacqueline Bouchot-Saupique et Gérald Van der Kemp. Nous n'avons en revanche pas trouvé d'indications quant aux précédentes affectations de Pierre-Louis Duchartre et Henry-Pierre Fourest.

⁸¹⁸ Note de service, 30 octobre 1945, *op. cit.*

⁸¹⁹ Voir à ce sujet Edouard Michel, *Musées et conservateurs : leur rôle dans l'organisation sociale*, Bruxelles, J. Lebègue, coll. Actualités sociales, nouvelle série, 32, 1948.

apprendre par la vue ce qu'il veut connaître⁸²⁰ ». Les références à la vocation sociale des musées se multiplient dans les écrits des professionnels et alimentent le cadre idéologique de la réforme. En 1948, Edouard Michel, l'un des fondateurs, avec René Huyghe, du Service d'études et de documentation du département des Peintures du Louvre, publie à cet égard un bref ouvrage au titre éloquent : *Musées et conservateurs. Leur rôle dans l'organisation sociale*. Il y justifie le mouvement de réorganisation des musées alors en cours par le « rôle nouveau et considérable qui allait leur être attribué dans la transformation de l'ordre social⁸²¹ ». Pour lui, l'accroissement attendu du nombre de visiteurs participe d'un changement général des mœurs et apparaît comme le résultat d'un « mouvement général qui tient à des causes très profondes⁸²² » parmi lesquelles :

« 1° la place toujours plus grande prise dans notre existence actuelle, et particulièrement dans la formation de la jeunesse, par l'image, par la représentation graphique. L'usage du cinéma, la multiplication des illustrations et des photographies amènent les nouvelles générations à acquérir leurs notions principales par la vision directe, sans passer par l'intermédiaire de la lecture et de l'enseignement verbal. [...]

2° Cette transformation est aidée par le changement du rythme de la vie, que chemins de fer, automobiles et avions n'ont cessé d'accélérer. Le temps n'est plus, où l'on pouvait consacrer de longues heures à la lecture de livres volumineux. Actuellement, il faut saisir et comprendre vite : l'image simplifie et fait gagner du temps, supprimant explications et descriptions : ainsi elle acquiert un attrait nouveau, correspondant aux besoins du moment.

3° Notre organisation économique moderne, qui accroît les heures de repos et de détente, permet à un plus grand nombre de travailleurs de s'intéresser à des spectacles, à des distractions faites pour le plaisir des yeux, et qui autrefois demeuraient réservées à un petit groupe de gens cultivés⁸²³. »

Elément capital de la transformation de la vie sociale dont le rôle ne saurait être mésestimé, le musée devient même, sous la plume d'Edouard Michel, le garant de l'équilibre précaire d'un monde en perpétuelle évolution, dans lequel « il faudra donc, pour résister moralement, que l'homme des villes, arraché à la nature et vivant dans de telles agglomérations, se reforme par lui-même un autre monde, où il retrouvera un peu de la beauté et de l'ordonnance qui l'entouraient dans son existence rurale⁸²⁴ ». Dans le contexte troublé de l'immédiat après-guerre, l'art – et le musée en tant qu'institution consacrée à l'art – acquiert ainsi le pouvoir de transformer les comportements humains et d'offrir aux

⁸²⁰ G. Salles, « Les musées de France », *op. cit.*, p. 69.

⁸²¹ E. Michel, *Musées et conservateurs...*, *op. cit.*, p. 21.

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Ibid.*, p. 21-22.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 22.

hommes de nouvelles façons d'être au monde et de s'inscrire dans le destin de la communauté à laquelle ils appartiennent :

« Le contact, même passager, avec les plus grands artistes de toutes les époques, sortira le visiteur du cercle étroit de ses préoccupations journalières. Son horizon sera singulièrement élargi ; il saisira à la fois la grandeur de notre dette vis-à-vis de l'avenir, dont nous préparons la qualité pour nos successeurs. Ainsi se développeront sans effort ces notions de continuité et de tradition, et de rôle à remplir, qui sont à la base de toute vie en communauté ; en même temps le réel sera plus facilement accepté, en pensant au monde merveilleux de l'art, qui s'ouvre largement à tout chercheur de bonne volonté. [...] L'intérêt commun porté au monde immense de l'art fera tomber bien des barrières, tuera bien des préjugés, aidera efficacement à concevoir une vie collective améliorée, avec ses disciplines et ses obligations⁸²⁵. »

Parce que la société se transforme, parce qu'elle est porteuse de nouveaux idéaux, le musée doit se réformer et s'adapter aux besoins et aux aspirations, eux aussi nouveaux, que ressentent les Français face à leur patrimoine. Georges Salles lui-même ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme, dans un article sur « Les musées de France » paru dans la *Revue de Paris* en 1945 :

« Entrée dans nos mœurs, la pratique du musée tend à devenir de plus en plus un nouveau mode de connaissance dont l'accès, plus aisé que celui de l'ouvrage imprimé, doit faciliter à tous le chemin du savoir. Grand recueil d'images aux feuillets étalés, il est le substitut ou tout au moins le complément du livre. Or, à une époque et dans un état où le peuple entier est convié à sortir d'un labeur aveugle pour prendre conscience de sa condition d'homme et avoir les yeux ouverts sur le monde, le musée se trouve chargé d'une mission qu'il n'avait pas aux âges antérieurs où la connaissance était un privilège de classe et où le goût, maintenu chez tous par la qualité de l'objet usuel, n'avait pas à être éduqué⁸²⁶. »

Si leur accent quelque peu suranné peut aujourd'hui prêter à sourire, ces deux textes témoignent d'une volonté bien réelle à l'époque d'inscrire la réforme instituée par l'ordonnance du 13 juillet 1945 dans un cadre théorique strict – Edouard Michel parle de « données logiques⁸²⁷ » – et de faire reposer la mise en place de nouveaux dispositifs muséologiques sur un ensemble de critères essentiellement moraux.

Dans ce vaste projet, les musées nationaux, et au premier chef le musée du Louvre, allaient être amenés à jouer un rôle considérable. La titularisation de conservateurs diplômés de l'Ecole du Louvre, tels que Charles Sterling, constitue ainsi un moyen

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

⁸²⁶ G. Salles, « Les musées de France », *op. cit.*, p. 72.

⁸²⁷ E. Michel, *Musées et conservateurs*, *op. cit.*, p. 25.

« d'intensifier l'action des grands Musées nationaux, de perfectionner leur organisation et leur enseignement scientifique⁸²⁸ ». Il s'agit, ce faisant, d'instaurer toutes les conditions nécessaires au développement de procédés muséographiques et/ou pédagogiques originaux capables de répondre aux ambitions et aux fonctions nouvelles de l'institution muséale, mais aussi d'offrir un cadre de référence au personnel des musées de province, dont la modernisation constitue l'un des principaux objectifs de la réforme.

5.1.2. Administration centralisée et décentralisation technique : l'inspection et la réorganisation des musées de province

De fait, la création de la Direction des musées de France, substituée par l'ordonnance à la direction des musées nationaux, donne une impulsion nouvelle aux tentatives de coordination des musées de province engagées avant-guerre. Les musées français, entendus comme « toute collection permanente et ouverte au public d'œuvres présentant un intérêt artistique, historique ou archéologique⁸²⁹ », sont désormais officiellement classifiés en trois types d'institutions – musées nationaux, musées classés et musées contrôlés – placées sous la tutelle de la Direction des musées de France, qui a la charge d'assurer « l'administration des musées nationaux, la gestion scientifique des musées classés, le contrôle et l'inspection des musées de province classés et contrôlés, ainsi que la tutelle de la Réunion des musées nationaux⁸³⁰ ». A travers une administration *a priori* fortement centralisée, il s'agit, selon les mots de Georges Salles, « de stimuler au contraire les initiatives particulières et d'amener, en fin de compte, une décentralisation technique⁸³¹ », dans la mesure où, grâce à cette nouvelle tutelle, « de Paris, l'esprit novateur et le progrès des méthodes muséographiques atteindront directement les coins les plus reculés, en contact permanent avec la capitale par les visites périodiques d'un corps d'inspecteurs et un échange particulier de correspondance⁸³² ».

Ainsi, chaque musée, même secondaire, doit devenir « un centre de vie et de formation⁸³³ », c'est-à-dire qu'il devra être réorganisé « en prenant comme modèle idéal

⁸²⁸ *Ibid.*, p.25.

⁸²⁹ Art. X du décret n° 45-2075 du 31 août 1945, cité par Frédéric Poulard, *Conservateurs de musées et politiques culturelles...*, *op. cit.*, p. 31.

⁸³⁰ Marie-Christine Labourdette, *Les musées de France*, Paris, Presses Universitaires de France « Que sais-je ? » », 2015, p. 40.

⁸³¹ G. Salles, « Les musées de France », *op. cit.*, p. 70.

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ *Ibid.*

l'organisation du Louvre⁸³⁴ », ce qui signifie renoncer aux modes de présentation des œuvres hérités du XIX^e siècle qui y prévalent encore largement, et bannir l'idée de « l'antique collection d'objets hétéroclites réunis par le hasard des dons ou des legs, collection qu'il s'agissait simplement de préserver de la détérioration. Désormais au contraire, il faudra que les œuvres soient mises en valeur, étudiées, commentées, qu'il y ait communication entre elles et les visiteurs⁸³⁵ ».

Dans ce dessein, la Direction se dote de deux instances spécifiquement chargées des musées de province, dont les fonctions sont complémentaires : la Commission et l'Inspection des musées de province. La première, la « Commission des musées de province », a pour mission « [...] d'émettre des avis sur toutes les questions relatives aux musées, qu'il s'agisse de se prononcer sur les projets de création, d'extension ou de transformation des musées, ou encore de proposer au ministre la répartition de ces musées entre établissements classés et contrôlés, ainsi que des mises en dépôt de collections nationales, après avis du comité consultatif des musées nationaux⁸³⁶ ». Celui-ci se réunit deux fois par mois en moyenne et traite également de toutes les questions d'acquisition, de dépôts, d'acceptation ou de refus de dons et legs. La liste de ses membres varie sensiblement d'une séance à l'autre, mais Sterling y a régulièrement siégé lors de ses séjours à Paris entre 1946 et 1948⁸³⁷.

La seconde, l'Inspection des musées de province, ne comprend officiellement qu'un inspecteur général et deux inspecteurs principaux, mais elle fonctionne grâce au concours des conservateurs des musées nationaux⁸³⁸.

C'est probablement dans ce cadre que Sterling participe le plus activement à la mise en œuvre de la réforme, car son nom ne figure pas parmi la liste des membres permanents de la Commission des musées de province créée le 25 mai 1948⁸³⁹, alors que plusieurs ordres de mission établis à son nom attestent des visites dans des musées de province en 1947 et en 1949. En octobre-novembre 1947, il se rend ainsi à Bordeaux pour classer les collections de peinture du musée⁸⁴⁰, à Valenciennes, Lille et Amiens, puis à Dijon pour

⁸³⁴ E. Michel, *Musées et conservateurs*, op. cit., p. 26.

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ F. Poulard, *Conservateurs de musées et politiques culturelles...*, op. cit., p. 31.

⁸³⁷ Il est ainsi cité parmi les participants aux comités des 25 juillet et 3 octobre 1946, 9 octobre et 27 novembre 1947 et des 5 et 29 janvier 1948, « Comités relatifs aux musées de Province », Archives nationales, 20150044/198, Archives des musées nationaux, musées de province, documents collectifs.

⁸³⁸ F. Poulard, *Conservateurs de musées et politiques culturelles...*, op. cit., p. 31.

⁸³⁹ « Comités relatifs aux musées de Province », Archives nationales, 20150044/198, Archives des musées nationaux, musées de province, documents collectifs.

⁸⁴⁰ Ordre de mission, 16 octobre-1^{er} novembre 1947, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling).

l'inspection des musées⁸⁴¹, et enfin à Beaune pour l'inauguration du nouveau musée⁸⁴². Au printemps 1949, il est envoyé à Marseille, Nice et Ajaccio pour la réorganisation des musées de ces villes⁸⁴³. Malheureusement, le caractère extrêmement lacunaire des sources empêche de définir précisément la nature exacte des tâches qui lui sont assignées lors de ces missions et la variété des champs recouverts par l'« inspection » ou la « réorganisation » de ces institutions. Il convient en outre de préciser que si toutes ces tournées sont évidemment effectuées de concert avec le personnel de l'Inspection générale et des chargés de mission spéciale, elles constituent des inspections isolées qui ne s'inscrivent pas dans le plan de prospection systématique mis en place par l'Inspection des musées de Province, lequel a concerné, pour l'année 1946-1947 (1^{er} octobre-1^{er} octobre), uniquement la Provence et la Corse⁸⁴⁴, et pour l'année 1947-1948 (1^{er} octobre-1^{er} mai), les musées de la région Bretagne et ceux d'Epinal et de Remiremont ; Dijon et Langres, Toulouse, Cahors et les musées du Sud-Ouest ; Marseille, Fréjus et Martigues⁸⁴⁵. Ainsi, on est en droit d'imaginer qu'il s'agit de missions ponctuelles, qui visent à accompagner ou à superviser le travail des conservateurs dans la mise en place de dispositifs précis, et non pas d'actions de grande ampleur.

Sa participation effective à la réorganisation des musées de province semble avoir pris fin au tournant des années 1950. Elle ne figure en tout cas plus au nombre de ses missions dans un *Rapport sur l'organisation et les travaux de la section des peintures* daté de 1957⁸⁴⁶ – le seul document de ce type qui ait été reversé aux archives des musées nationaux pour la période qui nous intéresse ici. Il s'avère néanmoins particulièrement intéressant pour comprendre le fonctionnement quotidien du département dirigé par Germain Bazin, qui a pris la succession de René Huyghe à cette fonction en 1951. L'équipe scientifique est alors composée de deux conservateurs, Charles Sterling et Adeline Hulftegger – qui a succédé à Michel Florisoone, nommé adjoint du Directeur des

⁸⁴¹ Ordre de mission, 28 octobre-5 novembre 1947, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling).

⁸⁴² Ordre de mission, 13-18 novembre 1947, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling).

⁸⁴³ Ordre de mission, 13 mars-2 avril 1949, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling).

⁸⁴⁴ Note sur l'activité de la Direction des musées de France, Réalisations effectuées du 1^{er} octobre 1946 au 1^{er} octobre 1947, Archives nationales 20150044/198, Archives des musées nationaux, musées de province, documents collectifs, 1946-51, Rapports et correspondance.

⁸⁴⁵ Supplément à la note sur l'activité de la Direction des musées de France, période du 1^{er} octobre 1947 au 1^{er} mai 1948, Archives nationales 20150044/198, Archives des musées nationaux, musées de province, documents collectifs, 1946-51, Rapports et correspondance.

⁸⁴⁶ Rapport sur l'organisation et les travaux de la section des peintures, 1^{er} janvier – 20 octobre 1957, Archives nationales 20150337/98, cf. Annexes, document 74, p. 148-149.

musées de France en septembre 1956 – qui sont épaulés dans leurs diverses missions par cinq assistants rétribués et sept chargés de missions bénévoles ou rétribués sur des fonds extérieurs. Comme l’a indiqué Sterling dans ses entretiens avec Michel Laclotte, il n’a « jamais [été] vraiment mêlé à la vie administrative au département des Peintures⁸⁴⁷ », dont la gestion incombait à Adeline Hulftegger. Tout ce qui concernait l’aménagement des salles, la présentation des collections et les dépôts dans les musées de province relevait de la compétence directe de Germain Bazin, qui partageait avec Sterling un certain nombre de prérogatives quant à l’organisation d’expositions temporaires, sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement, et l’acquisition d’œuvres d’art.

Tandis que Bazin était chargé de « la recherche et [du] choix des peintures se trouvant sur le marché de l’art ou chez des collectionneurs privés, en vue de leur acquisition à titre onéreux ou gratuit (dons et legs)⁸⁴⁸ », son collaborateur s’était vu confier « l’étude des offres d’achat faites par correspondance » et « l’examen des tableaux présentés au Musée par des particuliers, [...] tableaux [qui] sont examinés à la Conservation deux fois par semaine à la requête des visiteurs, étant entendu que ceux-ci les soumettent en vue de leur acquisition éventuelle », une tâche dont il se souvient avec amusement en 1989 :

« Le problème des visites se posait aussi bien au Metropolitan Museum qu’au Louvre, parce que les gens qui possédaient des tableaux anciens et qui ne savaient absolument rien sur ces tableaux, mais qui entendaient parler de la vente des tableaux anciens pour des sommes considérables, n’avaient pas à qui demander un avis tout à fait impartial, étant donné que les experts étaient plus ou moins tous des marchands, c’est-à-dire intéressés. Et le musée sentait qu’il avait le devoir d’aider ces gens-là, en les éclairant. Mais en les éclairant sans les éclairer à fond, c’est-à-dire qu’on me donnait comme instructions générales : "Il faut leur dire quelque chose, mais rien de précis". Vous savez, c’était très difficile. Parce qu’il fallait d’abord évaluer à qui on avait affaire, à quelqu’un qui fera un usage honnête de ce qu’on lui dira ou non. Il y avait des gens qui étaient persuadés qu’ils avaient des chefs-d’œuvre et quand vous leur disiez que ce n’étaient pas des chefs-d’œuvre, ils vous insultaient. Nous avions au Louvre quelques originaux extraordinaires, il y avait un ancien colonel qui était très grand, de sorte que quand on le voyait au bout du couloir, du long couloir de la conservation, toutes les portes se fermaient, tout le monde fuyait, il n’y avait plus personne. Alors les gardiens avaient la consigne de dire : "Monsieur Huyghe ? Il est sorti. Monsieur Sterling ? Ah ! il est en conférence". Ou : "Il est dans les salles, on ne peut pas le trouver". Pourquoi ? Parce qu’il nous apportait régulièrement une fois par mois un Watteau. Il nous apportait un tableau qui était accompagné d’agrandissements absolument fantastiques. Un œil qui faisait dix-huit centimètres sur dix, et il vous disait : "Vous voyez l’éclat blanc dans l’œil, regardez bien, c’est un W :

⁸⁴⁷ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 74.

⁸⁴⁸ Rapport sur l’organisation et les travaux de la section des peintures, 1^{er} janvier – 20 octobre 1957, Archives nationales 20150337/98, cf. Annexes, document 74-2, p. 149.

Watteau !" Vous comprenez qu'au bout d'un certain temps on avait peur de lui ! Un jour il y a une dame qui est venue : "Monsieur, j'ai un tableau de Poussin, tous les personnages sont de Poussin, sauf un qui est de David !" ⁸⁴⁹. »

Le *Rapport sur l'organisation et les travaux de la section des peintures* mentionné ci-dessus, qui concerne les activités du département jusqu'au 20 octobre 1957, ne mentionne toutefois pas l'une des tâches essentielles de Sterling au musée du Louvre à la fin des années 1950, dont le projet ne sera officiellement évoqué pour la première fois que le 2 décembre de la même année.

5.1.3. Transposer le modèle américain ? Le catalogue des peintures du musée du Louvre

En effet, c'est à cette date que, fort de son expérience récente au Metropolitan Museum, le conservateur soumet à sa hiérarchie un mémoire sur la publication d'un « Recueil de reproductions de toutes les peintures du Musée du Louvre servant en même temps de Catalogue Sommaire ⁸⁵⁰ ».

De fait, le musée parisien, dont « le département des Peintures n'a pas publié de catalogue depuis 1922-26 ⁸⁵¹ », accuse un important retard en la matière, qu'il s'agit de combler au plus vite en prenant exemple non seulement sur la série de catalogues édités par le musée américain, « qui reproduisent presque toutes les peintures qu'ils décrivent ⁸⁵² », mais aussi sur les initiatives similaires de certains grands musées européens, en l'occurrence le Kaiser Friedrich Museum de Berlin et la National Gallery de Londres, qui « ont mis chacun 1 700 images environ à la disposition du public, des artistes et des historiens ⁸⁵³ ». L'objectif principal de ce projet est donc, par la réunion de « plus de 5 000 reproductions dont 3 000 environ de l'Ecole française ⁸⁵⁴ », d'offrir aux « amateurs, éditeurs, étudiants, chercheurs [...] un instrument de travail fort utile, une sorte de musée par l'image, qui rendra plus aisée l'exploration de l'immense trésor de peintures du

⁸⁴⁹ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 75-77.

⁸⁵⁰ *Id.*, Mémoire sur la publication d'un *Catalogue sommaire* des peintures du musée du Louvre, 2 décembre 1957, Archives nationales 20144790/5, cf. Annexes, document 75, p. 150-153.

⁸⁵¹ *Ibid.*, cf. Annexes, document 75-1, p. 150.

⁸⁵² *Ibid.*

⁸⁵³ *Id.*, « Avant-propos », *Catalogue illustré des peintures : école française, XIX^e siècle*, tome 1, A-C, Paris, éditions des musées nationaux, 1958, p. V.

⁸⁵⁴ *Ibid.*

Louvre⁸⁵⁵ », lequel, « avec ses mystérieuses réserves a, en effet, la réputation du musée d'Europe le moins connu après l'Ermitage⁸⁵⁶ ». Ainsi que le souligne Sterling, « depuis de trop nombreuses années, le département des Peintures se voit réduit, pour des raisons financières, à n'exposer que la partie principale de ses ressources. La connaissance des peintures antérieures à l'Impressionnisme en a beaucoup souffert en France⁸⁵⁷ » et « cette carence est vivement critiquée dans le monde international des musées et par la presse et le public français⁸⁵⁸ ». Or, comme le soulignera quelques années plus tard André Chastel dans un éditorial de la *Revue de l'Art* consacré au « problème des catalogues de musées », « depuis que les musées ne montrent qu'une infime partie de leurs collections, le besoin de catalogues-inventaires est moins ressenti par le public, au moment même où ils deviennent indispensables à l'érudition, les œuvres mises en réserve risquant de devenir entièrement inconnues⁸⁵⁹ ».

C'est donc une double ambition, à la fois scientifique et pédagogique, qui anime Sterling dans cette entreprise. D'une part, ce « musée par l'image » répond à la volonté des musées nationaux de défendre la vocation sociale de l'institution en mettant à la disposition d'un large public des reproductions de la totalité – ou presque – des peintures conservées au musée du Louvre. Pour que le prix des ouvrages ne constitue pas un obstacle à leur diffusion, il est ainsi établi que « le nombre de reproductions dans chaque volume variera entre 250 et 500⁸⁶⁰ » et que « l'ensemble sera réparti en 13 volumes, dont 8 consacrés à l'Ecole Française, 2 à l'Ecole Italienne, 1 à l'Ecole Flamande, 1 à l'Ecole Hollandaise ; enfin un seul volume groupera les Ecoles Espagnole, Allemande, Anglaise, Américaine, Russe et Suédoise⁸⁶¹ ».

D'autre part, Sterling entend également, à travers la publication de tous ces catalogues, satisfaire aux exigences de la communauté scientifique qui pourra, grâce à la mise au jour d'œuvres inconnues, y trouver de précieux éléments d'information pour renouveler le champ des études sur les fonds de la plus importante collection de peinture française du monde. Ce dernier point est essentiel, car il permet de mesurer la part décisive

⁸⁵⁵ G. Bazin, « Lettre au directeur des musées nationaux », *Catalogue illustré des peintures : école française, XIX^e siècle*, tome 1, A-C, Paris, éditions des musées nationaux, 1958, p. III.

⁸⁵⁶ C. Sterling, Mémoire sur la publication d'un *Catalogue sommaire* des peintures du musée du Louvre, *op. cit.* cf. Annexes, document 75-1, p. 150.

⁸⁵⁷ *Id.*, « Avant-propos », *Catalogue illustré des peintures : école française, XIX^e siècle*, tome 1, *op. cit.*, p. V.

⁸⁵⁸ *Id.*, Mémoire sur la publication d'un *Catalogue sommaire* des peintures du musée du Louvre, *op. cit.*, cf. Annexes, document 75-1, p. 150.

⁸⁵⁹ A. Chastel, « Le problème des catalogues de musées », *op. cit.*, p. 6.

⁸⁶⁰ C. Sterling, « Avant-propos », *Catalogue illustré des peintures : école française, XIX^e siècle*, tome 1, *op. cit.*, p. V.

⁸⁶¹ *Ibid.*

de Sterling dans l'infléchissement d'un projet né dès le lendemain de la guerre et initialement porté par René Huyghe, à savoir la publication d'un recueil illustré, mais sous une forme moins complète, car dépourvu de catalogue sommaire. Or, selon Sterling, la présence de notices, même succinctes, permettra seule de garantir l'utilité réelle de cet outil pour les chercheurs. A la fin de chaque volume, le lecteur trouvera donc l'ensemble des notices des œuvres reproduites, « mais aussi [de] celles, fort rares, dont l'état ne permet pas une reproduction satisfaisante ou dont l'intérêt est nettement secondaire⁸⁶² ». Même si « la notice de chaque tableau sera limitée à des indications essentielles », on pourra y trouver les informations suivantes :

« auteur, avec ses dates biographiques ; titre de l'œuvre ; matière (support) et dimensions ; signature avec son emplacement ; autres inscriptions sur le tableau ou sur son revers, dont l'intérêt est évident ; dans l'absence de date fournie par le tableau, datation de l'œuvre dans la mesure où elle paraît raisonnablement s'imposer ; provenance immédiate, exceptionnellement provenance illustre plus ancienne dont l'intérêt historique est patent ; numéro d'inventaire, numéro du dernier catalogue du Louvre où l'œuvre est décrite et numéro d'ordre de notre planche de reproductions. Ce sont là les indications de catalogue sommaire qui ne comportent pas d'habitude de renseignements bibliographiques accompagnés de leur discussion, lesquels sont propres au catalogue raisonné ; mais lorsqu'il existe des catalogues qui font autorité soit pour des Ecoles entières (par exemple Berenson pour l'Italie du XIII^e au XVI^e siècle, Friedlaender pour les Pays-Bas du XV^e et du XVI^e siècle), soit pour l'œuvre complet d'un artiste (par exemple Robaut pour Corot et Delacroix, Venturi pour Cézanne, Lemoisne pour Degas), on en trouvera la référence, si utile pour la rapide identification scientifique⁸⁶³. »

Dans les faits, c'est donc un format hybride de notice, ne relevant ni du catalogue sommaire *stricto sensu* ni pour autant du catalogue raisonné, qui est adopté dans la publication. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Sterling lui-même fait évoluer vers plus de scientificité la manière dont il envisage ces notices entre le moment où il soumet son mémoire à sa direction et la parution effective du premier volume du catalogue, car il n'évoquait à l'origine que la présence de légendes de quatre lignes placées directement sous les reproductions⁸⁶⁴. Plus révélateur encore, alors que cette forme hybride de « catalogue sommaire amélioré » a été retenue pour les quatre volumes consacrés au XIX^e siècle parus entre 1958 et 1961, c'est le modèle traditionnel du catalogue raisonné – quoique légèrement allégé – qui est adopté pour le volume suivant, celui consacré à l'école

⁸⁶² *Ibid.*, p. VI.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. VI.

⁸⁶⁴ *Id.*, Mémoire sur la publication d'un *Catalogue sommaire* des peintures du musée du Louvre, *op. cit.*, cf. Annexes, document 75-2, p. 151.

française des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Cela tient en grande partie à la nature des œuvres médiévales. En effet, « alors que les œuvres [du XIX^e siècle] sont en grande majorité signées et d'origine et de dates certaines, les enluminures et les peintures médiévales restent pour la plupart anonymes et leur attribution exige une justification scientifique. Aussi les notices de ce volume forment-elles un Catalogue raisonné. Elles ne comprennent cependant pas la bibliographie complète concernant chaque œuvre. Pourtant, on donnera dans ces références les opinions de chaque auteur concernant les problèmes les plus importants (attribution, date, etc.)⁸⁶⁵ ».

On observe en outre une autre différence sensible entre ce catalogue et les précédents volumes de la série dans la conception même des planches d'illustrations, où les vues d'ensemble des œuvres voisinent désormais avec de nombreuses reproductions de détails qui, si elles peuvent amuser le grand public, sont essentiellement destinées aux chercheurs, comme le confirme la présence « des signatures, des inscriptions et d'autres éléments de documentation historique⁸⁶⁶ », auxquels les auteurs ont accordé un intérêt particulier. Bien que ce choix éditorial s'explique en partie par la différence quantitative substantielle de chacun des deux fonds, il n'en témoigne pas moins d'une volonté affirmée d'offrir un modèle de catalogue scientifique qui puisse fournir un état des lieux précis de la recherche sur les Primitifs français et donc, en un sens, des propres travaux de Sterling dont c'était, faut-il seulement le préciser, l'objet d'études privilégié. L'ouvrage apparaît ainsi comme une mise au point décisive sur les vues qu'il avait précédemment exprimées dans le « Répertoire des tableaux français du Moyen-Age » de son ouvrage de 1941⁸⁶⁷ et dont certaines conclusions avaient depuis lors parfois été précisées ou révisées dans des articles spécialisés⁸⁶⁸.

Le choix même de faire paraître un volume sur les collections les moins connues du musée à la suite des quatre catalogues sur la peinture française du XIX^e siècle, auxquels on avait accordé la priorité en raison du fait que « le public s'intéress[e] surtout à l'école française moderne⁸⁶⁹ », peut d'ailleurs être interprété comme une marque de la place

⁸⁶⁵ C. Sterling et H. Adhémar, avec la collaboration de N. Reynaud et L. Collard, « Notice préliminaire », *Catalogue illustré des peintures : école française, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles*, Paris, éditions des musées nationaux, 1965, n. p.

⁸⁶⁶ *Ibid.*

⁸⁶⁷ *Id.*, « Répertoire des tableaux français du Moyen-Age », *Les Peintres du Moyen Âge, op. cit.*, p. 1-64.

⁸⁶⁸ Citons ici, à titre d'exemple, la série de portraits attribués au « Maître de Moulins », dont la reconstitution de l'ensemble est révisée (n° 27-30, p. 11-13), ou la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* désormais « attribué[e] à Enguerrand Quarton » (n° 32, p. 13).

⁸⁶⁹ C. Sterling, *Mémoire sur la publication d'un Catalogue sommaire des peintures du musée du Louvre, op. cit.* cf. Annexes, document 75-3, p. 152.

centrale qu'occupe Sterling dans le projet. De fait, s'il n'en a pas été le véritable instigateur et que la charge lui en a vraisemblablement été confiée par le Conseil administratif de la Réunion des musées nationaux, lequel en assume en tout cas la « caution morale ... et financière⁸⁷⁰ », Sterling, qui s'était proposé d'assurer la direction de l'ensemble des publications et d'en cosigner chaque volume en décembre 1957⁸⁷¹, n'en reste pas moins le principal artisan de la mise en œuvre du projet jusqu'à ce qu'il demande son détachement du Louvre en 1961⁸⁷².

5.2. La figure de l'*exhibition maker*

Agent essentiel du catalogage des collections permanentes de peintures du musée du Louvre, Charles Sterling n'en continue pas moins à se distinguer dans la rédaction de catalogues d'expositions temporaires, dont il publie dans les années 1950 plusieurs exemplaires qui ont beaucoup contribué à l'évolution du genre et font encore figure de modèle plus d'un demi-siècle après leur parution. Si Germain Bazin conserve dans certains cas l'autorité et la responsabilité morale pour les expositions organisées sous la tutelle de son département, la participation de Sterling à la politique d'exposition des musées nationaux est beaucoup plus importante qu'avant-guerre, où son rôle se limitait – à l'exception notable des *Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle* – à la seule rédaction des notices de catalogues.

Son investissement particulier dans « la préparation scientifique et la réalisation d'expositions présentées à l'Orangerie ou prévues à l'étranger⁸⁷³ » et la répartition implicite des rôles qui semble s'être opérée à cet égard entre Sterling et Bazin tient sans doute, au moins en partie, à la différence de sensibilité entre les deux conservateurs.

⁸⁷⁰ E. Sidet, « Présentation », *Catalogue illustré des peintures : école française, XIX^e siècle*, tome 1, *op. cit.*, p. I.

⁸⁷¹ C. Sterling, Mémoire sur la publication d'un *Catalogue sommaire* des peintures du musée du Louvre, *op. cit.*, cf. Annexes, document 75-4, p. 153.

⁸⁷² En témoigne notamment le net ralentissement du rythme des parutions après son départ. Alors que Sterling lui-même avait proposé un calendrier de publication particulièrement ambitieux (C. Sterling, Mémoire sur la publication d'un *Catalogue sommaire* des peintures du musée du Louvre, *op. cit.*) et que Germain Bazin insistait, lors de la livraison du premier volume, sur la nécessité de voir « s'achever rapidement une publication qui n'a d'intérêt que si elle ne reste pas, comme trop d'encyclopédies, indéfiniment ouverte » (G. Bazin, « Lettre au directeur des musées nationaux », *op. cit.*), il faut attendre 1974 pour voir paraître le volume suivant, dernier ouvrage consacré à l'école française (P. Rosenberg et N. Reynaud, *Catalogue illustré des peintures : Ecole française, XVII^e-XVIII^e siècles*, 2 vol., Paris, éditions des musées nationaux, 1974).

⁸⁷³ Rapport sur l'organisation et les travaux de la section des peintures, 1^{er} janvier – 20 octobre 1957, Archives nationales 20150337/98, cf. Annexes, document 74-2, p. 149.

Fervent défenseur de la confrontation visuelle entre des œuvres, qu'il considère comme un moyen privilégié de faire évoluer les connaissances en histoire de l'art, Sterling ne cessera jamais d'affirmer l'importance de l'exposition temporaire et de son pouvoir démonstratif incomparable, alors que son supérieur affiche une position beaucoup plus nuancée à l'égard de l'expansion d'une pratique dont il réproche les répercussions sur les autres volets de l'activité muséale. Il écrit à ce sujet dans *Le Temps des musées* :

« Un autre phénomène contribue à bouleverser les musées : la vogue des expositions. Tout le monde y pousse : les érudits qui réclament des manifestations scientifiques, le public affamé d'actualité, les politiques qui voient dans les chefs-d'œuvre des instruments diplomatiques, les conservateurs qui veulent montrer ce qu'ils savent faire. Autrefois, un bon conservateur était celui qui faisait un musée ; aujourd'hui c'est celui qui le défait. [...] Tenaillé par la sensation de l'actualité qui devient chez lui une transe, une manie, un vice, une névrose, l'homme moderne, l'*homo televidens*, successeur de l'*homo sapiens*, bientôt ne s'intéressera plus à l'œuvre d'art que lorsqu'elle sera associée à quelque événement de la vie quotidienne. L'éternel, pour le séduire, devra revêtir le masque du temporaire⁸⁷⁴. »

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que le conservateur en chef du département des Peintures n'ait pas hésité à se décharger à plusieurs reprises d'une partie de son autorité morale et scientifique au profit de son collaborateur, si bien que c'est aujourd'hui au nom de Charles Sterling que restent associées certaines des plus éminentes manifestations organisées par le département des Peintures dans les années 1950, soit à l'Orangerie, soit, plus exceptionnellement, au sein même du musée du Louvre. La façon dont la critique a fait de Charles Sterling l'un des plus grands *exhibition makers* du XX^e siècle – à la manière dont Francis Haskell avait créé la figure des *taste makers* du XIX^e siècle pour qualifier l'œuvre des « redécouvreurs » des maîtres oubliés dans *La Norme et le caprice*⁸⁷⁵ – tend toutefois à donner une vision déformée de ses réalisations en la matière, qui n'excèdent pas, pour l'époque qui nous intéresse ici, l'organisation de quatre expositions pour le Louvre et quelques participations ponctuelles à des projets extérieurs.

⁸⁷⁴ G. Bazin, *Le Temps des musées*, op. cit., p. 276-277.

⁸⁷⁵ F. Haskell, *La Norme et le caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993 [1976, trad. fr. 1986].

5.2.1. Présenter des collections étrangères au musée du Louvre

Les Impressionnistes de la collection Courtauld de Londres

Il convient en outre de noter dès à présent que, parmi tous les événements dont il eut la charge à l'époque, seule l'exposition de *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours* relève d'une initiative personnelle de Sterling. Le plus souvent, il agit en réalité sur ordre de ses supérieurs et contribue à la mise en œuvre de projets dont il n'est pas l'instigateur principal. C'est notamment le cas de l'exposition des *Impressionnistes de la collection Courtauld de Londres*, présentée à l'Orangerie entre le 28 octobre 1955 et le 8 janvier 1956⁸⁷⁶, qui constitue le pendant d'une exposition des Impressionnistes du musée du Louvre organisée par l'Association française d'action artistique aux mois de mai et juin 1954 à la Tate Gallery de Londres, en contrepartie de laquelle l'institution britannique s'était engagée à envoyer en France les tableaux impressionnistes du célèbre collectionneur anglais Samuel Courtauld⁸⁷⁷.

Dès l'origine du projet, il est d'ailleurs établi que c'est l'Association qui encaissera le produit des entrées et en assumera les frais principaux, tandis que la Réunion des musées nationaux « mettra gratuitement à la disposition de l'Association [...] les salles de l'Orangerie et assurera, par l'intermédiaire de ses services commerciaux, la vente des catalogues », en échange de 25 % de l'ensemble des bénéfices⁸⁷⁸. Dans ce contexte particulier, la seule tâche qui incombe réellement à Sterling est de dresser la liste des œuvres de la collection qu'il souhaite voir figurer à l'exposition – collection qui est, depuis le décès de Samuel Courtauld, répartie entre l'Institut qu'il avait fondé en 1932, la Tate Gallery et ses héritiers – et de la soumettre à sa hiérarchie⁸⁷⁹, la négociation des prêts étant assurée par les services de l'ambassade de France à Londres⁸⁸⁰. Dans la préface du catalogue, Sterling impute d'ailleurs l'entière responsabilité scientifique de l'événement à « Anthony Blunt, Directeur de l'Institut Courtauld, qui, secondé par M. Cooper, a organisé

⁸⁷⁶ *Impressionnistes de la collection Courtauld de Londres*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 28 octobre 1955-8 avril 1956), Paris, éditions des musées nationaux, 1955.

⁸⁷⁷ Lettre de Philippe Erlanger, Directeur des relations culturelles (pour le Ministre des Affaires étrangères) à André Cornu, Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, 1^{er} avril 1954, Archives nationales 20150160/14, cf. Annexes, document 76, p. 154-155.

⁸⁷⁸ Lettre de P. Erlanger à G. Salles, 26 octobre 1955, Archives nationales, 20150160/14, cf. Annexes, document 77, p. 157.

⁸⁷⁹ Lettre de C. Sterling à G. Salles, 14 avril 1955, Archives nationales, 20150160/14, cf. Annexes, document 78, p. 158.

⁸⁸⁰ Lettre de P. Erlanger à A. Cornu, 1^{er} avril 1954, Archives nationales, 20150160/14, cf. Annexes, document 76-1, p. 154.

et composé cette exposition⁸⁸¹ ». Le texte rédigé par Sterling à cette occasion est un résumé en français d'une dizaine de pages de l'introduction au catalogue raisonné de l'ensemble de la collection Courtauld publié à Londres l'année précédente par l'historien et critique d'art anglais Douglas Cooper⁸⁸². Il est suivi, dans le catalogue de l'Orangerie, par un essai d'Anthony Blunt sur « Samuel Courtauld collectionneur », dont la version anglaise figurait elle aussi déjà dans l'ouvrage de Cooper⁸⁸³, lequel s'est vu confier la rédaction des notices du catalogue parisien, qui reprend « l'essentiel des notices de 1954, cependant corrigées et augmentées par leur auteur, chercheur infatigable et d'une conscience exemplaire. De sorte que ce catalogue n'est point une simple réédition réduite du grand volume de l'année précédente, mais un travail original désormais indispensable à l'étude sérieuse des tableaux de la collection Courtauld⁸⁸⁴ ».

La collection Lehman de New York

Si l'implication réelle Sterling dans l'organisation de l'exposition Courtauld doit ainsi être nuancée, il serait tentant de penser que ses liens privilégiés avec le Metropolitan Museum eurent une influence décisive sur la genèse du projet de présentation à l'Orangerie de la collection de Robert Lehman, vice-président des *Trustees* du musée new-yorkais, à l'été 1957. C'est pourtant à Georges Salles qu'en revient l'initiative. Averti de la fermeture prochaine pour rénovation des salles du Metropolitan consacrées à cette collection, qu'il avait visitées lors d'un précédent séjour aux Etats-Unis, il propose au célèbre financier américain de mettre ce laps de temps à profit pour offrir au public parisien la possibilité d'en découvrir les pièces les plus éminentes. Le succès rencontré quelques mois auparavant par l'exposition de la collection Courtauld constitue d'ailleurs un argument décisif pour convaincre Lehman, au risque pour le directeur des musées de France, qui était avant tout spécialiste d'arts asiatiques, de commettre quelques inexactitudes quant à l'origine de la collection : « L'an dernier, le public parisien a été en foule admirer les peintures de l'Ecole Impressionniste prêtées par les collectionneurs américains. Une sélection de tableaux anciens et modernes, de dessins, de miniatures ainsi que d'objets d'art choisis dans la collection que votre père et vous-même avez formée apporterait

⁸⁸¹ C. Sterling, « Préface », *Impressionnistes de la collection Courtauld de Londres*, op. cit., n.p.

⁸⁸² D. Cooper, *The Courtauld Collection. A Catalogue and Introduction*, Londres, University of London, The Athlone Press, 1954.

⁸⁸³ A. Blunt, « Samuel Courtauld collectionneur », *Impressionnistes de la collection Courtauld de Londres*, op. cit., n.p., trad. fr. de « Samuel Courtauld as Collector and Benefactor », *The Courtauld Collection. A Catalogue and Introduction*, op. cit., p. 1-8.

⁸⁸⁴ C. Sterling, « Préface », *Impressionnistes de la collection Courtauld de Londres*, op. cit., n.p.

l'exemple d'une collection américaine groupant des arts très divers mais d'une égale qualité⁸⁸⁵ ». La continuité entre les deux rétrospectives est d'ailleurs également revendiquée par Sterling, qui ne manque pas de rappeler en ouverture du catalogue que « ce n'est pas la première fois que l'Orangerie ouvre ses portes à un ensemble d'œuvres réuni par un particulier. Il y a deux ans, le public parisien a pu admirer l'éblouissante série de peintures impressionnistes qu'a formée Samuel Courtauld⁸⁸⁶ ». Comme il le souligne quelques lignes plus bas, il existe pourtant une différence substantielle entre les deux manifestations, qu'il définit pudiquement comme la possibilité de susciter « un contact plus direct et plus complet entre le public et une collection⁸⁸⁷ », mais qui n'est pas sans soulever un certain nombre de questions déontologiques. En effet, alors que la présentation de la collection Courtauld visait à rendre hommage à un amateur décédé depuis plusieurs années, Robert Lehman, qui est âgé de 65 ans au moment où l'exposition est envisagée, entend prendre une part active à son élaboration. Dès avant la validation définitive du projet, Jacques Jaujard, nommé à la Direction générale des Beaux-Arts en octobre 1944, se fait d'ailleurs l'écho de ces questions dans une note à Michel Florisoone. S'il reconnaît sans peine tout l'intérêt du projet « étant donnée (*sic*) la valeur de la collection », il s'inquiète du « précédent dangereux » que pourrait constituer sa mise en œuvre dans les salles d'un musée public, en se demandant : « ne se trouvera-t-il pas de nombreux amateurs désireux de faire connaître leur collection dans un musée comme l'Orangerie⁸⁸⁸ ? ».

Malgré ces interrogations, l'intérêt scientifique de l'entreprise l'emporte sur toute autre considération et le 6 novembre 1956, c'est Jaujard lui-même qui envoie un courrier à Philippe Erlanger, Directeur général des Affaires culturelles et techniques au ministère des Affaires étrangères, pour l'avertir du lancement officiel du projet et lui en proposer le haut patronage⁸⁸⁹, bien que certaines voix divergentes se soient également fait entendre au sein même du département des Peintures. C'est notamment le cas de Germain Bazin qui, s'il concède être favorable à l'organisation de l'événement, doute de son éventuel succès

⁸⁸⁵ Lettre de G. Salles à R. Lehman, 26 septembre 1956, Archives nationales 20150160/18, cf. Annexes, document 79, p. 159.

⁸⁸⁶ C. Sterling, « Lettre au directeur des musées de France », *La Collection Lehman de New York*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1957), Paris, éditions des musées nationaux, 1957, p. VII-XII, p.VII.

⁸⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸⁸ J. Jaujard, « Note pour Monsieur Florisoone », 22 octobre 1956, Archives nationales 20150160/18, cf. Annexes, document 80, p. 160.

⁸⁸⁹ Lettre de J. Jaujard à P. Erlanger, 6 novembre 1956, Archives nationales 20150160/18, cf. Annexes, document 81, p. 161-162.

public en raison du « goût déjà un peu ancien⁸⁹⁰ » de la collection et va jusqu'à refuser que son nom figure au catalogue de l'exposition, « qui devra donc rester sous la responsabilité de M. Sterling⁸⁹¹ », car « [il] souhaiterai[t] que certains tableaux n'y figurent pas ; mais précisément, ce sont ceux les plus chers à M. Lehman et [il] crain[t] que M. Charles Sterling ne parviennent pas à le persuader⁸⁹² ».

Comme cela avait déjà été le cas pour la collection Courtauld, l'organisation de l'exposition est donc placée sous les auspices de l'Association française d'action artistique⁸⁹³, même si la nature exacte de son engagement, qu'il soit matériel ou financier, reste difficile à mesurer avec précision. Il est en revanche établi que Robert Lehman lui-même a contribué financièrement à l'organisation de l'exposition, à hauteur de 2 950 000 francs reversés sous forme de don à la Réunion des musées nationaux⁸⁹⁴, qu'il a également pris à sa charge tous les frais d'emballage, de transport et d'assurance des œuvres et qu'il a renoncé à toute participation sur les entrées pour que la Réunion des musées nationaux puisse consacrer l'intégralité du budget qu'elle avait alloué à l'événement – en l'occurrence six millions de francs⁸⁹⁵ – à l'édition des catalogues et à la muséographie⁸⁹⁶. Ce dernier point est essentiel, car Robert Lehman manifeste à cet égard des exigences précises, que Michel Calmann, qui fait office d'intermédiaire entre le financier américain et le musée parisien tout au long de la préparation de la manifestation, résume en ces termes :

« R[obert] L[ehman] tient avant tout à une bonne présentation de sa collection. Il voudrait montrer ce qu'est une collection typique d'un particulier Américain, non pas seulement des pièces d'une qualité exceptionnelle ou d'une très grande rareté. Il attache donc une importance exceptionnelle au cadre et à la manière dont ses objets seront montrés. Il voudrait donc que les murs comportent des tentures harmonieuses, que les bijoux, bronzes, céramiques soient logés dans des vitrines agréables ou disposés sur des meubles de qualité dont vous ne devez pas manquer⁸⁹⁷. »

⁸⁹⁰ Lettre de G. Bazin à G. Salles, 22 janvier 1957, Archives nationales 20150160/18, cf. Annexes, document 82, p. 163.

⁸⁹¹ *Ibid.*

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ Lettre de P. Erlanger à J. Jaujard, 20 décembre 1956, Archives nationales 20150160/18, cf. Annexes, document 83, p. 164.

⁸⁹⁴ Extrait du procès-verbal du conseil administratif de la Réunion des musées nationaux, séance du 16 juillet 1957, Archives nationales 20150160/18, cf. Annexes, document 84, p. 165.

⁸⁹⁵ Lettre de G. Salles à M. Calmann, n.d. (automne 1956 ?), Archives nationales 20150160/18, cf. Annexes, document 85-1, p. 166.

⁸⁹⁶ Lettre de M. Calmann à Georges Salles, 29 janvier 1957, Archives nationales 20150160/18, cf. Annexes, document 86-1, p. 168.

⁸⁹⁷ *Ibid.*

Ainsi, il a été fait appel aux services d'un décorateur, Serge Royaux, auquel on a demandé de « rendre plus intimes les salles de l'Orangerie [et de] suggérer, dans la mesure du possible, le climat d'un intérieur particulier⁸⁹⁸ ». Des sommes particulièrement importantes ont été consacrées à la décoration des espaces d'exposition, dont près de quatre millions de francs pour la réalisation de tentures murales et divers travaux de tapisserie⁸⁹⁹, dont Robert Lehman a par la suite offert les étoffes au musée⁹⁰⁰. Les salles de l'Orangerie ont en outre été agrémentées de pièces de mobilier, « des bahuts gothiques, des coffres et des sièges italiens⁹⁰¹ », qui confèrent au lieu une atmosphère singulière, « celle du musée de Berlin du temps de Bode et celle de nombreuses collections américaines du début de notre siècle⁹⁰² », laquelle apparaît toutefois peu conforme aux principes muséographiques dont se réclament alors les musées nationaux et, surtout, va à l'encontre des opinions exprimées à ce sujet par Germain Bazin dans *Le Temps des musées*, ce qui tendrait notamment à expliquer sa défiance à l'égard de l'exposition :

« L'ambiance historique devient l'objectif du musée, et non plus le chef-d'œuvre. L'influence américaine amène en Europe le goût des *period rooms*. [...] Le goût rigoureux de l'authentique, qui était né d'une analyse en profondeur de l'œuvre d'art, tend à s'atténuer ; un public élargi, qui vit de sensations plus que de connaissances, se contente des apparences, pourvu qu'elles soient flatteuses. Ce public est devenu sensible à la qualité de la présentation, plus qu'à celle de ce qu'on lui présente ; il demande à un conservateur d'être un étalagiste. Un muséologue adroit fera admirer une collection médiocre à grand renfort de rideaux, de passementerie, de glands, de brocards, de festons et d'astragales ; à une époque où l'on soigne particulièrement son intérieur, où chaque ménagère se sent l'âme d'un décorateur, on viendra là prendre des "idées"⁹⁰³. »

Qu'il faille y voir un exercice convenu de flatterie à l'égard du mécène ou l'expression d'un goût sincère, Sterling semble en tout cas approuver cette disposition, due à la seule volonté de Lehman, dont il vante le charme qui « nous repose de nos salles de musées "scientifiques". Il est incontestable qu'elle fait revivre les peintures et les dessins dans leur milieu naturel et que l'esprit d'une époque qui a fait naître simultanément les

⁸⁹⁸ C. Sterling, « Lettre au directeur des musées de France », *La Collection Lehman de New York*, op. cit., p.XI.

⁸⁹⁹ Note sur les dépenses de l'exposition Lehman, Archives nationales 20150160/18, cf. Annexes, document 87-1, p. 170.

⁹⁰⁰ Lettre de G. Salles à R. Lehman, 6 juin 1957, Archives nationales 20150160/18, cf. Annexes, document 88, p. 172.

⁹⁰¹ C. Sterling, « La collection Lehman, exposition au Musée de l'Orangerie », *La Revue des Arts*, 3, 1957, p. 133-142, p. 142.

⁹⁰² *Ibid.*

⁹⁰³ G. Bazin, *Le Temps des musées*, op. cit., p. 274.

œuvres du "grand" et du "petit" art s'affirme ainsi mieux aux yeux du public. Elle date et pourtant il se pourrait qu'elle soit la présentation de l'avenir⁹⁰⁴ ».

Au-delà des enjeux muséographiques qu'elle soulève, cette question met en évidence la place occupée par le collectionneur à tous les niveaux de la conception de l'événement, relativisant par là même celle de Sterling, qui ne disposait en tout état de cause que d'une marge de manœuvre assez étroite pour affirmer son autorité scientifique. De fait, s'il s'est bien rendu aux Etats-Unis en janvier 1957 pour procéder au choix des œuvres à exposer, il a, une fois encore, travaillé « en plein accord avec R[obert] L[ehman] avec qui il s'est fort bien entendu⁹⁰⁵ ».

Le seul élément qui semble à première vue avoir été laissé à son entière responsabilité est donc l'édition du catalogue de l'exposition, dont il a assuré la direction générale ainsi que la rédaction des notices des tableaux des écoles flamande, hollandaise, allemande, française et espagnole, avec la participation d'Olga Raggio, *Assistant Curator* au Metropolitan Museum, qui a rédigé les notices des objets d'art, et de Michel Laclotte, alors inspecteur des musées de province, qui s'est chargé des notices des tableaux italiens, et avec la collaboration de Sylvie Béguin, assistante au département des Peintures, pour les notices des dessins et des enluminures. Se pose toutefois ici aussi la question de la liberté et de l'indépendance des auteurs face à Robert Lehman, qui avait lui-même publié un important catalogue de la collection de peintres primitifs réunie par son père Philip en 1928⁹⁰⁶. Dans un télégramme adressé à Georges Salles au printemps 1957, il insiste d'ailleurs sur le fait qu'il désire vivement que soient conservées les attributions qui figurent dans les salles d'expositions du Metropolitan – sauf pour les tableaux de l'école française – et que Sterling et ses collaborateurs se contentent de donner leur opinion dans le texte des notices, avec les autres notes critiques⁹⁰⁷. L'apparente latitude concédée à Sterling pour les tableaux français peut d'ailleurs prêter à sourire, puisqu'en tant que rédacteur de cette section du catalogue du Metropolitan, il était déjà, dans les faits, responsable de leurs attributions officielles. C'est donc uniquement l'importance du travail documentaire effectué, qui transparaît dans les notices, extrêmement précises, fournies par chacun des auteurs du catalogue de l'exposition, qui permet de garantir l'indépendance et l'intégrité intellectuelle de ces derniers. On peut ici citer à titre d'exemple *La Vierge et*

⁹⁰⁴ C. Sterling, « La collection Lehman, exposition au Musée de l'Orangerie », *op. cit.*, p.142.

⁹⁰⁵ Lettre de R. Calmann à G. Salles, 29 janvier 1957, Archives nationales 20150160/18, cf. Annexes, document 86-2, p. 169.

⁹⁰⁶ R. Lehman, *The Philip Lehman Collection, New York: Paintings*, Paris, Calmann-Lévy, 1928.

⁹⁰⁷ Télégramme de R. Lehman à G. Salles, n. d., Archives nationales 20150042/72, cf. Annexes, document 89, p. 173.

l'Enfant (**fig. 87**)⁹⁰⁸ que Richard Offner considère « comme d'un artiste très proche de Bernardo Daddi. C'est à ce peintre lui-même que l'attribue Bernard Berenson (renseignement fourni par M. R. Lehman) » ; le *Saint Antoine tenté dans le désert* du Maître de l'Observance (**fig. 88**)⁹⁰⁹ qui figure encore sous le nom de Stefano di Giovanni Sassetta dans le catalogue ; les *Saint Georges* (**fig. 89**) et *Saint Nicolas* (**fig. 90**)⁹¹⁰ attribués au même Sassetta par Crowe et Cavalcaselle, Lehman, Venturi, Berenson et Pope-Hennessy, mais dont Michel Laclotte rappelle dans la notice qu'ils « sont donnés non sans vraisemblance par R. Longhi à la jeunesse de Domenico di Bartolo » ; ou encore le *Portrait de femme* (**fig. 91**)⁹¹¹ attribué par Lehman à Paolo Uccello, mais dont l'attribution au Maître de la Nativité de Castello proposée par Offner, Lipman, Pope-Hennessy paraît « la plus vraisemblable ». Notons également que dans certains cas, comme pour les deux portraits d'Alessandro di Bernardo Gozzadini (**fig. 92**) et Donna Canonici de Ferrare (**fig. 93**)⁹¹², qui avaient été donnés à Francesco del Cossa par Bode, Adolfo et Lionello Venturi ainsi que par Robert Lehman, Michel Laclotte se range à l'avis de Roberto Longhi en les attribuant à Lorenzo Costa.

Malgré les quelques aménagements qui ont dû être consentis, et en dépit du contrôle général exercé par Robert Lehman sur l'organisation de l'exposition, son catalogue témoigne donc de l'affirmation d'une exigence de scientificité, dont le catalogue Courtauld, déjà confié à un spécialiste de la collection et non plus à un attaché du musée du Louvre, constituait un précédent notable qui trouvera dans la dernière exposition dont Sterling s'est occupé au musée du Louvre son expression la plus aboutie.

5.2.2. L'exposition Nicolas Poussin : un nouveau modèle historiographique

Dernière manifestation dont Charles Sterling ait assuré le « commissariat général » au musée du Louvre, l'exposition *Nicolas Poussin* constitue également l'un des projets les plus ambitieux porté par l'institution au tournant des années 1960, puisqu'il s'agit de la plus importante tentative de réunion des œuvres de l'artiste jamais envisagée à l'époque.

Si le projet a été évoqué pour la première fois dès 1955, son organisation effective ne semble démarrer qu'en 1958, c'est-à-dire peu de temps avant la tenue du grand colloque

⁹⁰⁸ *La Collection Lehman de New York, op. cit.*, n° 12, p. 11.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, n° 48, p. 40.

⁹¹⁰ *Ibid.*, n° 50, p. 42.

⁹¹¹ *Ibid.*, n° 54, p. 45.

⁹¹² *Ibid.*, n° 7 et 8, p. 6-7.

international consacré à l'artiste à l'Institut d'art et d'archéologie de la rue Michelet, qui avait pourtant été pensé au départ comme un pendant de l'exposition, comme le rappelle son organisateur André Chastel :

« L'idée initiale du Colloque Nicolas Poussin remonte à un voyage à Moscou pendant l'hiver 1955-1956 ; le musée Pouchkine présentait une extraordinaire exposition de peinture française, quinze Poussin y composaient une salle inoubliable. M. Georges Salles, alors Directeur des Musées de France, nous apprit que l'on envisageait pour Paris au printemps de 1957 une exposition, où ces chefs-d'œuvre pourraient être présentés. Ne valait-il pas la peine de réunir à cette occasion un colloque où les historiens auraient fait le point de leurs problèmes en tirant les leçons de l'exposition ? Les congrès sont à la mode, mais l'expérience prouve qu'ils n'ont jamais un thème assez étroit et assez précis. On pouvait concevoir autour de Poussin un « micro-congrès » typique, c'est-à-dire des entretiens de « spécialistes » alertés par une réunion d'œuvres exceptionnelle. Le rôle des Instituts d'Art et particulièrement celui de la Faculté des Lettres de Paris est peut-être de provoquer des réunions de ce type, quand une manifestation d'envergure a lieu dans les Musées, et d'établir une collaboration intéressante entre les deux institutions. Nous ne cesserons de la souhaiter et de la favoriser, et d'autant plus activement qu'elles ne peuvent se confondre. [...]

Les deux activités sont distinctes et complémentaires. Nous le démontrons sans l'avoir voulu : l'exposition Poussin s'est trouvée renvoyée à 1960 [...] mais le colloque Poussin, qui n'en était qu'idéalement solidaire, s'est tenu à l'automne de 1958⁹¹³. »

Bien que les organisateurs respectifs du colloque et de l'exposition ne soient pas parvenus à s'entendre pour maintenir des liens officiels entre les deux événements – malgré les tentatives de Bazin pour rallier Chastel au nouvel agenda du Louvre⁹¹⁴ –, ceux-ci tirent néanmoins profit l'un de l'autre sur le plan intellectuel. En effet, les participants au colloque ont bénéficié d'un accès privilégié à l'ensemble des tableaux de Poussin et des poussinistes du Louvre, exposés ou en réserve, qui faisaient alors l'objet d'une étude systématique au Laboratoire du musée en prévision de l'exposition, tandis que deux des trois commissaires de l'exposition comptent parmi les intervenants du colloque : Anthony Blunt en assure la présentation générale et Charles Sterling évoque dans une communication « quelques imitateurs et copistes de Poussin » – Germain Bazin étant pour sa part contraint de refuser la proposition d'intervention qui lui est faite pour des questions d'emploi du temps⁹¹⁵. Ainsi, les réflexions nées de la rencontre des plus éminents spécialistes du plus italien des artistes français ont trouvé un prolongement naturel dans le

⁹¹³ A. Chastel, « Préface », *Nicolas Poussin*, Actes du colloque (Paris, Institut d'Art et d'Archéologie, 19-21 septembre 1958), t.I, Paris, C.N.R.S., 1960, p. VII-XII, p. VII-VIII.

⁹¹⁴ Lettre de M. Lejeune à G. Bazin, 24 février 1958, Archives nationales 20150160/24.

⁹¹⁵ *Ibid.*

propos de l'exposition et de son catalogue, qui entend marquer durablement les études sur le peintre.

L'ambition de l'événement, inédit par son ampleur, se reflète notamment dans l'organisation de plusieurs manifestations annexes, dont « une exposition organisée par le Laboratoire du Musée du Louvre de documents radiographiques et microphotographiques de tableaux du maître ; au Cabinet des Dessins, une exposition du Dessin français à l'époque de Poussin ; enfin au Cabinet de Dessins et d'Estampes de la collection E. de Rothschild une exposition sur la Gravure française au XVII^e siècle⁹¹⁶ ».

Or, fait singulier pour l'époque, on désigne, pour mettre en œuvre un dispositif d'une telle importance, un comité d'organisation restreint, composé uniquement de conservateurs du musée du Louvre, en l'occurrence Germain Bazin et Charles Sterling, et du plus grand spécialiste de l'œuvre de Poussin en activité, Anthony Blunt. Il en va de même pour le comité d'honneur, qui n'est composé que de Walter Friedlaender, auteur d'une étude fondamentale sur le peintre en 1914⁹¹⁷ et co-auteur, avec Blunt, des premiers volumes du catalogue des dessins de l'artiste⁹¹⁸, et d'Hubert Guillet, conservateur du musée des Beaux-Arts de Rouen, qui avait envisagé dès 1955 de rendre hommage au peintre dans sa province natale mais s'était effacé face au projet du Louvre, auquel son état de santé l'a empêché de participer activement. Ce nouveau format de comité, où chaque membre est ainsi invité à prendre une part active et non plus essentiellement symbolique, marque l'aboutissement d'une évolution décisive dans la conception de l'exposition comme instrument scientifique, dont les prémisses avaient pu être observées avant-guerre, mais qui trouve ici sa véritable assise.

« Une telle manifestation ne pouvait être réalisée qu'après un long et minutieux travail de recherches ; il fallait que tous les problèmes que soulève la chronologie de l'œuvre de Poussin fussent étudiés dans tous leurs détails. Ce fut l'œuvre d'un comité restreint qui réunissait, sous la présidence de M. Germain Bazin, Sir Anthony Blunt et M. Charles Sterling. La confrontation des œuvres (cent vingt peintures, sur les quelque cent quatre-vingt connues, et cent vingt dessins) réunies pour la première fois dans leur ensemble devait permettre une reconstitution aussi fidèle que possible de la personnalité de l'artiste, de l'évolution de son style. Un catalogue monumental, où sont reproduits tous les tableaux exposés, donne le dernier état de la question⁹¹⁹. »

⁹¹⁶ « Poussin au Louvre », *Revue des Arts*, 2, 1960, p. 51-56, p. 51.

⁹¹⁷ W. Friedlaender, *Nicolas Poussin : die Entwicklung seiner Kunst*, München, R. Piper & co., 1914.

⁹¹⁸ W. Friedlaender et A. Blunt, *The Drawings of Nicolas Poussin*, 5 volumes, Londres, The Warburg Institute, 1939-1974.

⁹¹⁹ « Poussin au Louvre », *op. cit.*, p. 51.

Autre fait singulier, les salles du musée de l'Orangerie, officiellement dévolues aux expositions des musées nationaux depuis 1929, ont été écartées au profit de salles situées à l'intérieur même du musée du Louvre⁹²⁰, considérées comme plus prestigieuses et plus à même de mettre en valeur l'ensemble, d'une ampleur exceptionnelle, des œuvres retenues, qui réunit « presque tous les chefs-d'œuvre d'un maître d'autrefois⁹²¹ ». Les organisateurs peuvent même se targuer d'avoir réussi à faire venir des œuvres majeures d'Europe de l'Est, dont *L'Empire de Flore* de la Gemäldegalerie de Dresde et plusieurs toiles du musée de l'Ermitage⁹²², malgré les difficultés diplomatiques évidentes engendrées par ce genre de demandes⁹²³.

En choisissant, d'après une idée de Sterling, d'investir les salles Mollien, Denon et Daru, les commissaires de l'exposition s'inscrivent dans la lignée d'une précédente manifestation mémorable, l'exposition Delacroix organisée par René Huyghe en 1930, qui avait elle-même eu les honneurs de l'intérieur du Palais du Louvre, un an après l'ouverture au public de l'Orangerie. D'ailleurs, cette exposition apparaît à plus d'un titre comme un modèle pour les organisateurs de l'exposition Poussin. Dans une lettre préparatoire, Anthony Blunt demande ainsi à Germain Bazin : « Si cette exposition doit réellement constituer un hommage à la mesure de l'un des plus grands peintres français, ne conviendrait-il pas qu'elle se déroule dans un cadre aussi beau que celui de l'exposition Delacroix de 1930 ?⁹²⁴ », Bazin reprenant lui-même cette comparaison dans le catalogue : « Je ne vois de comparable à la présente manifestation que le glorieux rassemblement de l'œuvre de Delacroix réalisé au Louvre même, et presque au même emplacement, par les soins de M. René Huyghe, en 1930⁹²⁵ ». Le parallèle assumé entre les deux rétrospectives s'avère ici particulièrement intéressant, car il replace les enjeux liés à l'élaboration du projet non pas tant sur le plan de la qualité esthétique des œuvres exposées que sur celui, plus technique, d'une réflexion sur la scientificité de l'exposition en tant qu'outil au

⁹²⁰ « Exposition Poussin au musée du Louvre, Projets d'emplacement (9 janvier 1960) », Archives nationales 20150160/24, cf. Annexes, document 90, p. 174.

⁹²¹ G. Bazin, « Lettre au directeur général », *op. cit.*, p. 32.

⁹²² *La Victoire de Josué sur les Amalécites* (n° 2, p. 42) ; *La Victoire de Josué sur les Amorrhéens* (cat. n° 3, p. 42, en dépôt au musée Pouchkine, Moscou) ; *La Descente de Croix* (n° 24, p. 64) ; *Le Frappement du rocher* (n° 88, p. 117) ; *Paysage avec Polyphème* (n° 89, p. 118) ; *Paysage avec Hercule et Cacus* (n° 108, p. 134, en dépôt au musée Pouchkine, Moscou) ; *Le Repos pendant la fuite en Egypte* (n° 109, p. 135).

⁹²³ Sur cette question, voir l'échange de lettres entre A. Blunt et G. Bazin, 3 et 13 novembre 1958, Archives nationales 20150160/24, cf. Annexes, documents 91 et 92, p. 175-178.

⁹²⁴ « If this is really to be a proper tribute to one of France's greatest painters, should it not have as fine a setting as the Delacroix exhibition of 1930? », Lettre d'A. Blunt à G. Bazin, 3 novembre 1958, Archives nationales 20150160/24, cf. Annexes, document 91-1, p. 175.

⁹²⁵ G. Bazin, « Lettre au directeur général », *op. cit.*, p. 32.

service de l'histoire de l'art, qui serait née au sein même du musée du Louvre trente ans auparavant. Bazin poursuit d'ailleurs en préambule du catalogue :

« Dans un moment où les expositions qu'on pourrait appeler "de prestige", ou "d'agrément", ou "de propagande", ou encore d'intérêt touristique se multiplient dans le monde entier, de plus en plus malaisées à réaliser deviennent les manifestations du genre de celle-ci qui n'ont de valeur que suffisamment complètes pour faire progresser l'œuvre d'un maître et procurer au public les meilleurs exemplaires de son art, propres à motiver son admiration⁹²⁶. »

Ainsi, s'il s'agit évidemment de « procurer au public les meilleurs exemplaires de son art, propres à motiver son admiration », l'exposition vise principalement, à une autre échelle, à « faire progresser l'œuvre d'un maître », c'est-à-dire « sinon [à] résoudre, du moins [à] éclairer bien des points obscurs de l'œuvre de Poussin ».

Pour ce faire, les organisateurs mettent en place une nouvelle forme de catalogue, qui frappe en premier lieu par ses dimensions, lesquelles se distinguent nettement des normes en vigueur à l'époque. De même, s'il reprend en grande partie les rubriques traditionnelles, celles-ci y sont, tant par la forme que par le fond, traitées très différemment. La lettre de Bazin au directeur des musées nationaux, par exemple, constitue ici un texte d'une vingtaine de pages qui vise autant à présenter le propos de la rétrospective qu'à plaider pour une certaine lecture de l'œuvre de l'artiste, opposant les perspectives offertes par l'iconologie à une approche formaliste jugée trop réductrice, mais aussi à faire le point sur des questions de chronologie ou de restaurations de tableaux. De même, la bibliographie passe d'une longueur moyenne de deux pages à plus de quarante. Figurent en outre à la fin de l'ouvrage ce que les auteurs qualifient de "documents de laboratoire", à savoir des études photographiques et radiographiques de quelques tableaux de Poussin conduites au laboratoire du musée du Louvre et dont la rédaction est confiée à Madeleine Hours, directrice du laboratoire. Mais surtout, ce catalogue, dont la rédaction des notices est confiée à Anthony Blunt, qui prépare alors le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste, s'accompagne d'une importante biographie rédigée par Sterling lui-même, dans laquelle il a, à partir d'un ensemble de sources qu'il recense en préambule, « année après année, et même souvent mois par mois, en donnant des preuves documentaires, retracé les événements de la vie de l'artiste, ses idées, les œuvres conservées ou perdues qu'on peut

⁹²⁶ G. Bazin, « Lettre au directeur général », *op. cit.*, p. 14.

dater avec précision, de manière à dresser, autant que faire se peut, l'armature de la vie et de l'œuvre de [Nicolas Poussin]⁹²⁷ ».

Par la somme documentaire ainsi réunie dans le catalogue de l'exposition et par les moyens engagés pour la mettre à disposition du public, cet ouvrage fait figure d'œuvre pionnière, qui annonce la mise en place de nouvelles normes éditoriales toujours en vigueur aujourd'hui, du moins dans les grandes lignes⁹²⁸.

En inscrivant l'exposition Poussin et son catalogue dans le prolongement de l'exposition Delacroix, qui avait permis à Sterling de faire ses premières armes de « catalographe », Bazin rappelle donc implicitement combien son collaborateur, en trente années de recherches et de réflexion sur la mise en exposition de sujets, parfois les plus ardues, et sur leur transcription verbale dans un catalogue, aura participé à faire de ce type d'ouvrage un outil scientifique de première main, qui n'a plus rien à envier aux autres genres éditoriaux sur lesquels l'histoire de l'art s'appuie au quotidien.

5.2.3. Exposer une « histoire complète de la peinture » : La Nature morte de l'Antiquité à nos jours

Il est impossible, à cet égard, de ne pas mentionner une dernière exposition organisée par Charles Sterling à cette époque, qui est en réalité, du point de vue chronologique, la première dont il ait eu la charge après-guerre, mais qui est surtout – et c'est à ce titre qu'elle occupe une place particulière dans sa carrière – la seule dont il ait eu l'entière initiative : *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*. Véritable manifeste des conceptions de Sterling en matière d'exposition et, plus largement, d'érudition en général, cet événement n'a pourtant pu voir le jour qu'à la suite des difficultés rencontrées par l'Action française d'action artistique lors de la préparation d'une exposition sur *Les Impressionnistes des collections allemandes*, dont la tenue avait été compromise à

⁹²⁷ G. Bazin, « Lettre au directeur général », *op. cit.*, p. 35.

⁹²⁸ D. Ternois, « après les années de disette, c'est *Poussin* (1960), par G. Bazin, A. Blunt et C. Sterling, qui marque un nouveau tournant : introductions copieuses avec état des travaux et problématique, biographie sous forme de chronologie raisonnée, sources et bibliographie (classée chronologiquement), catalogue critique avec notices développées, reproduction intégrale des œuvres exposées (en noir et blanc), documents de laboratoire : ce type de catalogue [...] est toujours en vigueur, du moins dans ses grandes lignes », « Donner à voir : l'exposition et son catalogue », *op. cit.*, p. 105.

plusieurs reprises⁹²⁹. Pour parer à une telle éventualité, une impulsion décisive est alors donnée à un projet que Sterling avait soumis à sa hiérarchie quelques mois auparavant, mais qui semblait avoir été laissé en suspens⁹³⁰. Désireux de s'atteler à « un grand sujet concernant plusieurs écoles et plusieurs siècles⁹³¹ », il choisit la nature morte, qui a connu trois périodes de grâce dans la peinture européenne – l'Antiquité, le XVII^e siècle et le XX^e siècle – car il souhaite interroger « les raisons de ce rythme historique, de ces engouements, de ces réticences ?⁹³² ». Cela lui permet de répondre à deux objectifs distincts. Le premier, d'ordre esthétique, vise à offrir aux artistes contemporains, particulièrement sensibles aux possibilités plastiques offertes par la nature morte, de Cézanne jusqu'à Matisse et Picasso, « l'occasion de confronter leur conception de ce sujet avec toutes celles qui se sont succédées pendant deux mille ans⁹³³ ». Le second, d'ordre historique, consiste à repenser la question des origines de la nature morte moderne, traditionnellement situées au nord des Alpes à la fin du XVI^e siècle. Or, et c'est là l'enjeu essentiel de son raisonnement, cette idée repose selon lui sur une méconnaissance de l'importance de l'esprit humaniste du Quattrocento italien qui, en ressuscitant la tradition antique, « a rendu possible l'émancipation de la nature morte en même temps que celle du paysage et des autres sujets appelés à devenir des genres indépendants⁹³⁴ ». Pour étayer sa démonstration, qui s'appuie sur l'établissement d'une filiation directe entre la peinture de nature morte hellénistique et la réapparition de ce motif au XV^e siècle, Sterling doit déployer un dispositif particulièrement ambitieux dans les salles de l'Orangerie. Il parvient ainsi à obtenir le prêt de deux peintures romaines provenant d'Herculanum et de Pompéi, aujourd'hui conservées au Museo Nazionale de Naples (**fig. 94**)⁹³⁵, et fait même réaliser pour l'occasion, par les ateliers du Vatican, la copie d'une mosaïque romaine d'après un original trouvé dans la villa des Quintili (**fig. 95**)⁹³⁶. Si l'émancipation progressive de la nature morte comme sujet figuratif autonome n'est illustrée que par des tableaux nordiques, en l'occurrence les *Livres dans une niche* (**fig. 96**), panneau découpé du Retable

⁹²⁹ Lettre de G. Salles à P. Erlanger, 11 avril 1951, Archives nationales 20150042/71, cf. Annexes, document 93, p. 179-180.

⁹³⁰ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 16 février 1951, The Metropolitan Museum of Art, Département des Peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-53 », cf. Annexes, document 48-2, p. 96.

⁹³¹ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 93.

⁹³² C. Sterling, « Sur la peinture des choses immobiles », *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1952), Paris, éditions des musées nationaux, 1952, p. XIII-XXXV, p. XIII.

⁹³³ C. Sterling, « Avant-Propos à l'édition de 1952 », *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Macula, 1985 [1952], p. 3.

⁹³⁴ *Ibid.*

⁹³⁵ *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, n° 1 et 2, p. 1-2.

⁹³⁶ *Ibid.*, n° 3, p. 2-3.

de l'Annonciation d'Aix conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam, peint vers 1440 par celui qui n'a à l'époque pas encore été identifié comme Barthélémy d'Eyck⁹³⁷, et surtout le panneau que Sterling considère comme la première nature morte indépendante et entièrement dépourvue de signification symbolique et religieuse, l'*Armoire aux bouteilles et aux livres* (**fig. 97**), attribuée à école allemande, vers 1470-80⁹³⁸, il entend prouver l'importance de la pensée humaniste dans cette évolution par l'évocation de la tradition de la marqueterie italienne. Malheureusement, il ne parvient pas à en faire venir un exemple daté du *Quattrocento* à Paris et il doit se contenter de présenter deux panneaux de Vincenzo de Vérone, datés des années 1520-1523 et appartenant au musée du Louvre (**fig. 98 et 99**)⁹³⁹, dont l'un figure le plus ancien exemple de *Vanité* actuellement connu. Ce motif particulier, dont l'invention avait préalablement toujours été rattachée à la représentation traditionnelle au nord des Alpes de la figure de *Saint Jérôme méditant dans sa cellule*, lui permet en outre de mettre en exergue la question de la circulation de modèles entre différents foyers artistiques, qui relève à ses yeux d'une affinité d'esprit, d'une inclination particulière pour la nature morte propre à certains artistes, qui transparaissent au fil des siècles, au-delà des différences d'interprétation et des modes de représentation, et dont la diversité des analyses possibles est illustrée dans les sections suivantes de l'exposition. Ce faisant, c'est presque une « histoire complète de la peinture [confinée] à la seule nature morte⁹⁴⁰ » qu'il propose. Tous les plus importants artistes européens qui se sont essayés au genre, ou presque, y sont représentés : Jacopo de Barbari⁹⁴¹, Giuseppe Arcimboldo⁹⁴², Ambrosius Bosschaert⁹⁴³, David Teniers⁹⁴⁴, Pieter Claesz⁹⁴⁵, Rembrandt⁹⁴⁶, Nicolas de Largillière⁹⁴⁷, Zurbaran⁹⁴⁸, Chardin⁹⁴⁹, Goya⁹⁵⁰, Delacroix⁹⁵¹, Manet⁹⁵², Cézanne⁹⁵³, Matisse⁹⁵⁴ et Picasso⁹⁵⁵, pour n'en citer que quelques-uns.

⁹³⁷ *Ibid.*, n° 4, p. 5-7.

⁹³⁸ *Ibid.*, n° 5, p. 7-10.

⁹³⁹ *Ibid.*, n° 6, p. 11-17.

⁹⁴⁰ C. Sterling, « Sur la peinture des choses immobiles », *op. cit.*, p. XXXII.

⁹⁴¹ *Perdrix et Armes*, 1504, Aeltere Pinacothek, Munich, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, n° 15, p. 31-33.

⁹⁴² *Nature morte composant un visage humain*, Pinacoteca di Cremona, *ibid.*, n° 16, p. 33-35.

⁹⁴³ *Bouquet dans une niche*, Mauritshuis, La Haye, *ibid.*, n° 19, p. 39-40.

⁹⁴⁴ *Livres*, Bruxelles, musée royal des Beaux-Arts, *ibid.*, n° 30, p. 50.

⁹⁴⁵ *Nature morte au grand verre*, 1632, Ancienne collection Hoog, Harlem, et *Nature morte au pichet*, 1644, Mauritshuis, La Haye, *ibid.*, n° 35 et 36, p. 55-56.

⁹⁴⁶ *Le Bœuf écorché*, 1655, musée du Louvre, *ibid.*, n° 43, p. 62-63.

⁹⁴⁷ *Vanité*, 1677, coll. part., *ibid.*, n° 63, p. 84-85.

⁹⁴⁸ *Citrons, oranges et rose*, 1633, coll. part., *ibid.*, n° 73, p. 96-98.

⁹⁴⁹ *La Perdrix*, coll. part., *ibid.*, n° 77, p. 102-104 ; *La Pipe*, musée du Louvre, *ibid.*, n° 78, p. 104 ; *Vase de fleurs*, National Gallery of Scotland, *ibid.*, n° 79, p. 105.

⁹⁵⁰ *Nature morte à la tête de mouton*, 1816-1824 environ, Musée du Louvre, *ibid.*, n° 86, p. 111-112.

⁹⁵¹ *Trophées de chasse et de pêche*, 1826, musée du Louvre, *ibid.*, n° 87, p. 113-114.

L'intérêt développé par Sterling dans les années trente pour la valeur démonstrative de l'exposition temporaire – dont le catalogue doit constituer le reflet fidèle – n'a rien perdu de son intensité lorsqu'il s'attelle à ce projet. Comme le souligne Germain Bazin en préambule : « le catalogue qu'a rédigé M. Charles Sterling et qui dépasse de beaucoup les proportions d'ordinaire attribuées à ce genre d'écrit, en restera le durable témoignage ; il deviendra un recueil familier au savant et à l'amateur⁹⁵⁶ ». En ce sens, il est possible d'affirmer que son auteur amorce ici l'évolution qui mènera, quelques années plus tard, à l'établissement d'un nouveau modèle éditorial représenté par le catalogue de l'exposition Poussin. Pourtant, si l'on se concentre uniquement sur sa structure, on se rend compte qu'il obéit à un plan très proche de celui mis en place avant-guerre, et qu'il en reprend les principaux éléments. A la traditionnelle lettre de présentation de l'exposition au directeur des musées de France, signée par Germain Bazin, succèdent une préface d'Amedeo Maiuri, directeur des Fouilles de Pompéi, sur « la nature morte dans la peinture de Pompéi » et une introduction d'une trentaine de pages de la main de Sterling intitulée « Sur la peinture des choses immobiles », qui décrit sommairement les enjeux de l'exposition et présente une bibliographie sommaire sur le sujet. C'est donc uniquement en parcourant les notices des œuvres exposées, développées parfois sur plusieurs pages, que le lecteur trouvera précisément argumentés les principaux éléments qui étayent l'analyse de Sterling. Or, sans qu'il ne semble jamais remettre en question la fonction du catalogue en tant que telle, Sterling ne paraît pas véritablement satisfait de la façon dont il rend compte de sa démonstration et il décide d'accompagner son exposition d'une seconde publication, sous la forme d'un ouvrage de synthèse, dont le succès fera date dans le domaine de l'édition d'art. On n'en compte en effet pas moins de trois éditions françaises, en 1952, 1959 et 1985⁹⁵⁷,

⁹⁵² *Botte d'asperges* et *Le vase au dragon chinois*, coll. part., *ibid.*, n° 90 et 91, p. 116-117.

⁹⁵³ *Pommes et gâteaux*, vers 1873-77, MM. Durand-Ruel, *ibid.*, n° 97, p. 121-122, et *Nature morte à la draperie*, 1902, Coll. Bernheim Jeune, Paris, *ibid.*, n° 98, p. 122-123.

⁹⁵⁴ *Nature morte au tapis*, 1906, Musée des Beaux-Arts, Grenoble, *ibid.*, n° 109 ; *Nature morte aux oranges*, 1912-1913, Pablo Picasso, *ibid.*, n° 110, p. 135 et *Nature morte aux olives*, 1940, Musée des Beaux-Arts, Bâle, *ibid.*, n° 111, p. 135-136.

⁹⁵⁵ *Ma jolie*, 1914, coll. part., *ibid.*, n° 118, p. 142-143 et *Nature morte à la guitare*, 1924, coll. part., *ibid.*, n° 119, p. 143-144.

⁹⁵⁶ G. Bazin, « Lettre au Directeur des musées de France », *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1952), Paris, éditions des musées nationaux, 1952, p. III-VI, p. VI.

⁹⁵⁷ C. Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Pierre Tisné, 1952, nouvelle édition révisée, 1959 et Macula, 1985.

deux éditions américaines⁹⁵⁸, une édition polonaise en 1998⁹⁵⁹ et même une édition roumaine, non autorisée, en 1970⁹⁶⁰.

L'initiative de Sterling peut évidemment s'expliquer, indépendamment de son éventuel intérêt financier, par sa volonté de surmonter « les obstacles ordinaires à ce genre de réunions éphémères [...] : état de conservation de certaines œuvres s'opposant à leur transport, refus ou interdiction réglementaire de prêt, place limitée par le local disponible⁹⁶¹ », dont l'absence de toute œuvre de Caravage à l'Orangerie constitue un exemple frappant⁹⁶². Mais il faut également voir dans la rédaction de ce deuxième ouvrage une conséquence de l'éclatement de l'information à l'intérieur des notices, qui empêche de percevoir la juste valeur de son raisonnement, principalement en ce qui concerne son interprétation de la préhistoire de la nature morte moderne, qui constitue, nous l'avons vu, le point central de son argumentation. De fait, comme il l'indique dans la préface de la première édition de son ouvrage, « pour celui qui s'intéresse au détail de l'information et de la discussion scientifiques, le Catalogue de l'Exposition, en sa deuxième édition surtout, restera un utile complément au texte qui suit⁹⁶³ », qui s'attache pour sa part à donner une vision « améliorée, complétée⁹⁶⁴ » des thèses présentées à l'Orangerie.

Or, bien que les fondements même de la théorie de Sterling n'aient pas été acceptés de façon unanime par la communauté scientifique⁹⁶⁵, ce n'est pas ce point précis qui donne lieu aux critiques les plus virulentes à son égard. Au contraire, la publication concomitante par Charles de Tolnay de deux petites fresques de Taddeo Gaddi (**fig. 100**), exécutées en 1337-1338 dans la chapelle Baroncelli de l'église Santa Croce à Florence, qui figurent deux niches remplies « d'objets familiers composant de véritables natures mortes

⁹⁵⁸ C. Sterling, *Still Life Painting: from Antiquity to the 20th Century*, New York, Universe Books, 1959 et Harper & Row, 1981.

⁹⁵⁹ C. Sterling, *Martwa natura : od staro ytności po wiek XX*, Varsovie, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

⁹⁶⁰ C. Sterling, *Natura Moartă*, Bucarest, éd. Meridiane, 1970.

⁹⁶¹ C. Sterling, « Avant-Propos à l'édition de 1952 », *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 4.

⁹⁶² Aucune des deux natures mortes alors considérées comme autographes de Caravage, conservées l'une à la bibliothèque Ambrosienne de Milan et l'autre à la National Gallery de Washington, n'a pu être obtenue par Sterling, car ces deux institutions sont opposées au prêt (Voir à ce sujet C. Sterling, « En préparant l'exposition de la nature morte », *Revue des Arts*, 1952, 1, p.31-36, p. 34 et Archives nationales 20150160/6. Archives des musées nationaux. Service des expositions des musées nationaux, 1952, tome 2).

⁹⁶³ C. Sterling, « Avant-Propos à l'édition de 1952 », *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 4.

⁹⁶⁴ *Ibid.*

⁹⁶⁵ On peut citer à cet égard les travaux d'Ingvar Berström, auteur d'un ouvrage de référence sur la nature morte paru en suédois en 1947 (*Hollandskt Stillebenmaleri under 1600-talet*, Göteborg, 1947), dont la traduction anglaise, pourtant postérieure aux travaux de Sterling sur la question (*Dutch Still-life Painting in the 17th Century*, Londres, Faber & Faber, 1956 [nouvelle éd. 1983]), réaffirme l'idée d'un développement historique autonome de la nature morte au nord des Alpes.

isolées⁹⁶⁶ », corrobore son argumentation, dans la mesure où elle lui permet de prouver que les marqueteries italiennes réalisées dans les années 1460 pour le Dôme de Modène et décorées presque exclusivement de natures mortes, auxquelles il faisait référence dans l'introduction du catalogue⁹⁶⁷, s'inscrivaient dans une tradition de trompe-l'œil vieille de plus d'un siècle, dont Giotto, Duccio et Gaddi auraient été les plus éminents représentants. Les principaux reproches adressés à son ouvrage touchent aux procédés rhétoriques mis en place par l'auteur pour justifier, en plusieurs chapitres, ce qui relève davantage d'une appréciation personnelle que d'une véritable démonstration scientifique.

On ne s'étonnera pas que George Isarlo, jamais avare d'une perfidie à l'encontre de Sterling, écrive à ce sujet :

« Quand M. Sterling répète dans ses catalogues ce que d'autres ont écrit, c'est toujours excellent : on peut même affirmer que rarement on trouva les renseignements aussi bien résumés et aussi clairement présentés. Par contre, quand il commence à développer ses réflexions personnelles, c'est déjà beaucoup moins bien. Mais dès qu'il abandonne les catalogues pour des ouvrages plus importants, cela devient une catastrophe. Dans son livre sur la Nature Morte, on sent les renseignements tirés de diverses études et raccordés par des phrases qui nous déçoivent par leur banalité⁹⁶⁸. »

On accordera en revanche plus d'intérêt aux mêmes idées lorsqu'elles sont formulées par Ernst Gombrich dans un compte rendu de la première édition anglaise de l'ouvrage :

« Il suffit de jeter un coup d'œil sur la table des matières de M. Sterling pour voir le critique doué de sensibilité en train d'établir cette sorte de relevé de ses moyens d'expression. Dans le seul chapitre traitant de l'Age d'or, nous découvrons des sous-titres tels que : « *intimité et opulence bourgeoise... la nature morte héroïque... de la sérénité caravagesque au lyrisme baroque... la nature morte humble et mystique...* » Ces termes descriptifs témoignent tous que l'auteur avait la connaissance d'autres éventualités alternatives. « L'opulence bourgeoise », dans la Hollande du XVII^e siècle, dépassait certainement ce qu'avait pu rêver un Seigneur du XII^e siècle ; mais « l'intimité » de ces sujets de tableaux est encore évidente quand on la compare au répertoire caractéristique des artistes flamands contemporains – tels les paons, les pièces de gibier et les plats d'argent de Snijders. Ces sujets n'auraient pas un caractère particulièrement héroïque (nul besoin d'avoir du courage pour les peindre), s'ils n'étaient de dimensions beaucoup plus grandes et de traits plus fermes qu'il n'était d'usage pour d'autres peintures hollandaises de l'époque ; autrement dit, leur dissemblance évidente de la norme attendue a été perçue comme similaire à d'autres déviations caractéristiques des genres « héroïques » en littérature ou en musique. De

⁹⁶⁶ C. de Tolnay, « Les origines de la nature morte moderne », *La Revue des Arts*, 1952, 3, p. 151-152.

⁹⁶⁷ C. Sterling, « Sur la peinture des choses immobiles », *op. cit.*, p. XXI.

⁹⁶⁸ G. Isarlo, « De la Nature Morte », *Combat-Arts*, 4 octobre 1955, p. 2.

même, si l'on trouve de la « sérénité » dans l'œuvre du Caravage, et de l'humilité dans les natures-mortes espagnoles, cette caractéristique doit également provenir de leur situation dans le champ des possibilités envisageables. Car ni les œuvres, ni les labels que leur attribue la critique n'ont intrinsèquement une telle signification. Ces qualifications ne font que transmettre une signification dans le cadre d'une tradition de l'écriture. [...] Sur cette petite partie du panorama de M. Sterling, l'accord ne saurait être unanime. Mais, assez bizarrement, cette possibilité de désaccord justifie la recherche de termes descriptifs de cette sorte plutôt qu'elle n'incite à la réfuter⁹⁶⁹. »

Plus généralement, si Gombrich reconnaît la solidité du raisonnement qui conduit Sterling à rattacher les origines de la conception moderne de la nature morte à la Renaissance humaniste⁹⁷⁰ – Gombrich lui-même proposait à la même époque une interprétation similaire de la naissance de la peinture de paysage moderne⁹⁷¹ –, il remarque que Sterling « se trouve sur un terrain moins sûr lorsqu'il entend faire remonter cette innovation en droite ligne jusqu'à la peinture grecque hellénistique⁹⁷² ». Le fait que cette partie de son raisonnement ne soit étayée que par des sources littéraires « quelque peu évasives⁹⁷³ » et par des œuvres d'époque romaine dont la fidélité aux modèles hellénistiques n'est jamais remise en question, s'il n'invalide pas la thèse de Sterling, en rend la confirmation, « sous sa forme extrême », impossible. De même, la tentative de Sterling d'établir une continuité entre la tradition hellénistique et les décorations murales du Trecento italien, « qu'il considère comme les véritables "incunabula" des natures mortes de la Renaissance⁹⁷⁴ », est mise à mal par le sens qu'il donne à ces représentations, dans lesquelles il entrevoit autant de preuves d'une réelle « affinité d'esprit » entre Taddeo Gaddi et les artistes grecs. Sterling affirme ainsi : « la profonde signification historique d'une influence n'est pas dans le fait de l'emprunt, mais dans l'affinité d'esprit entre celui qui exerce une influence et celui qui la reçoit. Il est clair qu'il est impossible d'utiliser valablement une leçon sans qu'elle corresponde à un besoin conscient ou inconscient. On

⁹⁶⁹ Ernst Gombrich, « Tradition et expression dans la nature morte occidentale », *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003 [1963], p. 175-192, p. 183-184 ; première publication du texte : « Tradition and Expression in Western Still Life », *The Burlington magazine*, 103, 1961, p. 175-180.

⁹⁷⁰ « La façon dont M. Sterling rend compte d'une telle suite d'événements est à la fois originale et convaincante. La principale caractéristique en est le soin qu'il a pris de séparer l'histoire des idées de l'histoire des techniques », *Id.*, « Tradition et expression dans la nature morte occidentale », *op. cit.*, p. 185.

⁹⁷¹ *Id.*, « Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting », *Gazette des Beaux-Arts*, XLI, mai 1953, p. 335-360 ; repris dans *Essays in Honour of Hans Tietze*, New York, *Gazette des Beaux-Arts*, 1958, p. 117-142.

⁹⁷² *Id.*, « Tradition et expression dans la nature morte occidentale », *op. cit.*, p. 187.

⁹⁷³ *Ibid.*

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 188.

ne peut subir une influence que si l'on est déjà engagé dans des recherches parallèles⁹⁷⁵ ». Or, c'est justement la façon dont Sterling supplée à l'absence de documentation historique par des arguments d'ordre psychologique que Gombrich condamne lorsqu'il remarque que « bien que M. Sterling ait très judicieusement éclairé la préhistoire du genre, il n'a pas précisé le moment exact où celui-ci se sépare de tout un ensemble⁹⁷⁶ ». De fait, comme l'annonce le titre de son article « tradition et expression dans la nature morte occidentale », Gombrich reproche en définitive à Sterling de ne faire reposer son interprétation de l'histoire de la nature morte que sur la transposition littéraire d'une série de qualités picturales expressives, par nature subjectives, propres au sujet, sans tenir suffisamment compte du poids de la tradition, c'est-à-dire d'une série de facteurs objectifs, et d'ignorer le fait que « l'art est une activité sociale soumise à des pressions de la société⁹⁷⁷ ».

Malgré la légitimité des critiques qui ont pu reprocher une altération du propos de l'exposition de Sterling, une fois ce propos transposé dans un ouvrage de synthèse, il n'en demeure pas moins que le dispositif mis en place atteste que la fonction assignée à l'événement, à la mise en valeur de son propos et à sa diffusion est en train d'évoluer. En un sens, c'est donc par sa décision d'utiliser le procédé démonstratif qu'il maîtrise le mieux – celui de l'exposition temporaire – comme moyen d'accès privilégié à un développement qui en dépasse largement les bornes traditionnelles qu'il préfigure une orientation nouvelle de la pratique de l'exposition, soumise à des enjeux inédits, qui peuvent être résumés en ces termes : « seule une généreuse entente peut permettre ces réunions, dans quelques salles, d'œuvres séparées par des siècles et par des océans, ces rencontres qui tiennent du miracle. A notre époque c'est peut-être le seul fruit miraculeux de ce que nous aimons à appeler la culture internationale⁹⁷⁸ ».

⁹⁷⁵ C. Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, P. Tisné, 1952, p. 18. Il est significatif de noter ici que ce paragraphe ne figure plus dans l'édition révisée de l'ouvrage parue en 1959.

⁹⁷⁶ E. Gombrich, « Tradition et expression... », *op. cit.*, p. 189.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 189.

⁹⁷⁸ C. Sterling, « En préparant l'exposition de la nature morte », *op. cit.*, p. 36.

5.3. La dimension internationale de son travail

5.3.1. Les expositions du Conseil de l'Europe : traditions artistiques nationales et universalité de l'esprit européen

Il paraît à ce titre significatif que, s'il constitue un maillon essentiel de la politique d'exposition de la Réunion des musées nationaux, Charles Sterling est également amené à collaborer, dans les années qui suivent l'exposition de *La nature morte*, à plusieurs projets transnationaux qui s'inscrivent dans un vaste mouvement de coopération culturelle amorcé dans l'immédiat après-guerre et qui vise à renforcer la réconciliation entre les peuples par la création d'institutions et d'initiatives communes. Quatre ans après sa création le 5 mai 1949, le Conseil de l'Europe, dont les dix pays fondateurs – la Belgique, le Danemark, la France, l'Irlande, l'Italie, le Luxembourg, la Norvège, les Pays-Bas, le Royaume-Uni et la Suède – ont été rejoints par quatre nouveaux Etats membres – la Grèce et la Turquie dès le 9 août 1949, l'Islande et l'Allemagne en mars et en juillet 1950 –, met en place un programme d'expositions « destinées à mettre en relief l'universalité de l'esprit européen et la communauté de son patrimoine artistique⁹⁷⁹ », qui doivent permettre, par-delà les perspectives nationales, de légitimer la nouvelle identité dont l'Europe entend se doter en mettant en exergue le profond enracinement historique de ses valeurs.

Chaque année, les délégations nationales des pays membres du Conseil de l'Europe sont invitées à proposer des thèmes d'exposition répondant à ce cahier des charges au Secrétariat général, qui les soumet ensuite au vote d'un groupe de conseillers culturels composé de directeurs des plus grands musées européens. Après désignation du thème retenu, le pays instigateur du projet prend ensuite généralement en charge l'essentiel du financement et de l'organisation de l'événement, mais il est secondé dans cette tâche par un comité d'organisation international, au sein duquel toutes les institutions participantes règlent conjointement l'ensemble des questions techniques et scientifiques⁹⁸⁰.

La première exposition organisée dans ce cadre est accueillie par la Belgique, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, avec pour sujet l'humanisme européen⁹⁸¹. Elle vise à

⁹⁷⁹ Lettre de G. Salles à P. Erlanger, 21 janvier 1953, Archives nationales 20144790/5, cf. Annexes, document 94, p. 181.

⁹⁸⁰ E. Grosjean, *Quarante ans de coopération culturelle au Conseil de l'Europe, 1954-1994*, Strasbourg, éditions du Conseil de l'Europe, 1998, p.58-59.

⁹⁸¹ *L'Europe humaniste*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 15 décembre 1954-28 février 1955), Bruxelles, éditions de la Connaissance, 1954.

montrer comment, à partir du milieu du XV^e siècle, « toute l'Europe, de Florence à Leyde, d'Oxford à Paris, de Wittenberg à Madrid, annonce [...] la bonne nouvelle qui est que l'homme est l'homme, ou plus exactement qu'il doit le devenir ; et il le deviendra en regardant le monde, en se regardant soi-même, en prenant un considérable plaisir à ouvrir ainsi les yeux. [...] Ainsi se crée, par-dessus la mêlée politique, au-delà des races, *une conscience européenne*, mieux même : le sens de la fraternité qui écarte tout ce qui nous divise pour ne connaître que la commune condition humaine qui nous unit⁹⁸² ». Cette manifestation dépasse le cadre de la présente étude, dans la mesure où Sterling ne collabore pas directement à sa préparation, les interlocuteurs français étant André Chastel au comité de sélection et Francis Gobin, secrétaire de l'Association française d'action artistique, au comité d'exécutif. Nous nous attarderons en revanche un peu plus longuement sur les deux expositions suivantes, dans l'organisation desquelles il a joué un rôle actif.

En 1955, ce sont les Pays-Bas qui supervisent la présentation, au Rijksmuseum d'Amsterdam, d'une rétrospective sur *Le Triomphe du maniérisme européen de Michel-Ange au Greco* entre le 1^{er} juillet et le 16 octobre. Or, il s'avère Charles Sterling projetait lui-même, à l'époque, d'organiser à Paris une exposition sur l'école de Fontainebleau, dont il a mis toute la documentation préparatoire à la disposition du personnel scientifique du musée amstellodamois. Ainsi, le choix des tableaux français figurant à l'exposition a été largement influencé par les résultats de ses propres recherches, qui occupent en outre une place prépondérante, au regard des autres sections, dans le catalogue de l'exposition : « ses biographies et ses descriptions, qui contiennent nombre de particularités inédites, sont beaucoup plus détaillées que les autres. De ce fait, le catalogue a peut-être perdu quelque peu de son équilibre, mais il a gagné en intérêt scientifique⁹⁸³ ».

Prolongeant l'esprit de l'exposition humaniste, le thème du maniérisme avait été retenu car « ce style, qui a pris naissance en Italie dans la première moitié du XVI^e siècle, s'est frayé un chemin vers d'autres pays et a marqué de son sceau l'art européen durant un siècle entier » et constitue donc un sujet « européen par excellence » qui tend à « donner sa vraie valeur à un des buts définis par les statuts du Conseil : réaliser une union plus étroite

⁹⁸² Léo Collard, *L'Europe humaniste*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 15 décembre 1954-28 février 1955), Bruxelles, éditions de la Connaissance, 1954, p. 14.

⁹⁸³ D. C. Röell, « Avant-propos », *Le Triomphe du Maniérisme européen. De Michel-Ange au Gréco*, catalogue d'exposition (Amsterdam, Rijksmuseum, 1^{er} juillet – 16 octobre 1955), Amsterdam, Rijksmuseum, 1955, p. 7.

entre ses membres afin de sauvegarder et promouvoir les idéaux et les principes qui sont leur patrimoine commun⁹⁸⁴ ». Si Sterling met ainsi l'accent sur la dimension que l'on pourrait qualifier de cosmopolite des travaux bellifontains de Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio et Nicolo dell'Abbate, ses descriptions de la nouvelle manière de peindre qui s'est développée en France sous l'impulsion des trois artistes italiens reposent en réalité sur une série de déterminants nationaux qui font la part belle à l'affirmation progressive d'une identité française au sein de cette production, à la « naturalisation française des Italiens de Fontainebleau et l'intégration dans le courant pictural de la nation de ces petits maîtres français [...] trop souvent anonymes⁹⁸⁵ ». Plus encore,

« A la lumière des rapprochements à l'échelle européenne, la peinture de Fontainebleau apparaît comme un des sommets du maniérisme. Dans cet art de cour par excellence, elle est la plus sûrement exempte de toute fausse note, vulgarité, démesure ou grimace gratuite. Il y a là certainement une part du génie délicat de Primaticcio. Mais un seul homme, fût-il Michel-Ange, ne peut déterminer l'esprit d'un art pendant trois quarts de siècle, ne peut suffire à plusieurs générations. Il est raisonnable de discerner dans cette attitude l'effet du goût français. L'exemple de Corneille, né à La Haye, qui fit à Lyon des portraits dont personne ne s'avisera de nier la qualité éminemment française, est là pour prouver comment une élite intellectuelle pouvait alors former un artiste étranger. Dans l'entourage immédiat de Primaticcio, la fusion de l'esprit italien et de l'esprit français est si intime qu'il est bien difficile de deviner la nationalité de l'auteur d'un ouvrage anonyme. Plus tard, à l'époque de Dubreuil, le goût français domine déjà sans conteste.

Si de son temps, l'Ecole de Fontainebleau comptait comme le principal foyer international au Nord des Alpes, sa véritable portée historique est ailleurs : elle fut la solide assise sur laquelle s'échafauda l'école de peinture française⁹⁸⁶. »

Ce court passage illustre bien la position ambiguë affichée par les organisateurs de ces expositions européennes qui, aussi profondément animés par la volonté de promouvoir l'unité de la culture européenne qu'ils puissent être, ne parviennent qu'imparfaitement à se départir de certains schémas interprétatifs nationaux préétablis, dont la valeur idéologique mérite d'être interrogée.

La troisième exposition placée sous les auspices du Conseil de l'Europe, qui s'est tenue à Rome entre décembre 1956 et janvier 1957, en constitue un parfait exemple. Elle offre à Charles Sterling la possibilité de poursuivre ses réflexions sur le développement de

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁸⁵ C. Sterling, « L'Ecole de Fontainebleau », *Le Triomphe du Maniérisme européen*, op. cit., p. 27-33, p. 32.

⁹⁸⁶ *Ibid.*

cette « école de peinture française », puisqu'elle est consacrée aux divers courants picturaux qui ont traversé le XVII^e siècle en Europe. La tâche est particulièrement ardue, car il s'agit cette fois-ci de faire émerger une unité, ou du moins de proposer un assemblage cohérent, à partir d'une production profondément hétérogène dans ses aspirations comme dans ses modes d'expression, dont la typologie esquissée en sous-titre de l'exposition, « Réalisme, classicisme, baroque », ne donne qu'un aperçu relatif. Comme dans l'exposition maniériste, la sélection des peintures françaises opérée par Sterling, de même que son texte pour le catalogue, met en exergue la profusion d'influences auxquelles étaient soumis les artistes français de l'époque. Il insiste notamment, pour commencer, sur « la présence en France de nombreux peintres néerlandais, attirés par la prospérité et la tolérance religieuse, [qui] devait offrir l'occasion d'une éducation rafraîchissante⁹⁸⁷ » dans un paysage artistique marqué par une esthétique maniériste finissante peinant à se renouveler. Il rappelle à cet égard l'importance des voyages en Italie des peintres français, particulièrement nombreux dans les années 1610-1630. Pourtant, il remarque que les Français ont d'abord été embarrassés par « cet univers de la réalité familière et palpable⁹⁸⁸ » caractéristique de la production flamande, comme par « la prodigieuse luxuriance de la vie artistique romaine⁹⁸⁹ », si bien que « tous les Français ou presque furent ballottés entre le baroque naissant et le classicisme, entre un naturalisme direct et un art idéalisant⁹⁹⁰ ». Or, c'est précisément dans la manière dont ses principaux représentants vont accueillir et s'approprier – ou non – ces différentes sources d'influences que réside tout l'enjeu de l'écriture de l'histoire de la peinture française du XVII^e siècle. Selon Sterling, son principal mérite tient au nombre et à la variété des formules avec lesquelles elle a su interpréter les problèmes artistiques de son temps, face auxquels les autres grandes écoles voisines de la France, hormis l'Italie, présentent en comparaison une production beaucoup plus homogène.

Alors que l'on pourrait légitimement penser que l'une des ambitions portées par une exposition visant à promouvoir la construction européenne résiderait précisément dans l'éclatement de ces catégories nationales – dont Sterling souligne bien, au demeurant, la porosité, en insistant sur la diversité des attitudes artistiques dénombrables parmi les peintres français –, l'insistance apportée à la définition, au-delà de cette diversité, d'un

⁹⁸⁷ *Id.*, « La peinture française du XVII^e siècle », *Le XVII^e siècle européen : Réalisme, classicisme, baroque*, catalogue d'exposition (Rome, Palais des expositions, décembre 1956-janvier 1957), Rome, De Luca, 1956, p. 42.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

certain nombre de traits caractéristiques nationaux peut poser question. Ainsi, selon Sterling :

« Ordre raisonnable, refus de transgresser les limites d'une humanité familière et pleine de dignité, penchant vers le paysage véridique même quand il contient des éléments imaginés – voilà les traits communs à tous les peintres français qu'ils soient caravagesques ou de toute autre filiation italienne ou néerlandaise. Ils s'accompagnent d'un expédient plastique d'une constance non moins frappante : la composition statique. Les draperies ont beau flotter, les arbres s'agiter, les ombres tacher les formes ou les échancrer – la scène représentée reste solidement plantée et forme un ensemble concerté et tranquille⁹⁹¹. »

Plus qu'un particularisme du XVII^e siècle, Sterling interprète cette attitude comme une constante de l'art français, qui lui permet de déconstruire la typologie traditionnelle définissant l'art du *Seicento* :

« Ainsi tous ces Français qui relèvent de l'art non classique (ou faut-il encore s'obstiner à les appeler baroques ?) n'évoquent que le calme, la permanence et la dignité qui viennent du contrôle que la raison exerce dans le chaos du monde extérieur. Cette attitude envers l'homme, la nature, la vie en général est le fondement de la conception classique de l'art. Mais d'une conception qui se passe de l'autorité de la tradition gréco-latine ou de celle de la Renaissance. Elle n'est pas classique aux yeux du XVII^e siècle. C'est le classicisme – attitude innée et non le classicisme doctrine. C'est celui que la civilisation française a pratiqué d'instinct ou lucidement jusqu'à Gide et Valéry. Et c'est seulement dans ce sens large et qui est celui de notre temps que nous pouvons qualifier de classiques à la fois Poussin, Claude, La Tour et Le Nain⁹⁹². »

L'impossibilité de réduire l'art français à ces catégories préétablies ou, en somme, sa diversité intrinsèque, en constitue donc, si l'on se fie au raisonnement de Sterling, le principal dénominateur commun. Cela lui permet de faire basculer son analyse d'une perspective synchronique, qui mettait l'accent sur la circulation des modèles, vers une lecture diachronique, qui ne repose plus que sur des déterminants nationaux.

S'il condamne l'étroitesse des raisonnements qui conduisent certains historiens « avides de classement » à considérer la production française du XVII^e siècle « comme faible, comme peu caractérisé[e] en tant qu'école nationale », il ne remet pas en question le fait que pour se laisser apprécier, cette production doive être caractérisée en tant qu'école nationale. Il redéfinit seulement les contours de cette notion non plus simplement au regard des « grands maîtres de calibre européen qu'elle est capable de produire [...] mais aussi

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 48.

[de] sa continuité historique⁹⁹³ ». Ainsi, après un détour un peu laborieux par la peinture de Fouquet, du « Maître de l'Annonciation d'Aix » et d'Enguerrand Quarton, qui conférait au paysage artistique français du milieu du XV^e siècle la même diversité que celui qu'il dépeint ici, il est en mesure d'affirmer que :

« C'est la variété individuelle qui garantit à la peinture française du XVII^e siècle son importance historique. Elle a créé un vaste répertoire où les artistes postérieurs pourront puiser pour se confirmer dans leurs propres recherches et dans leurs réactions aux formes d'art qui se sont interposées entre eux et leurs ancêtres du XVII^e siècle. Les liens sont directs entre Le Nain et Chardin ; entre Poussin ou La Hire et David ; entre Claude et Corot. Chardin et Corot : des "inclassables" comme les Français du XVII^e siècle⁹⁹⁴. »

Ainsi donc, le glissement vers une échelle historique plus large qu'opère Sterling à la fin de ce texte l'amène à dépasser le propos de l'exposition pour revenir à une grille d'analyse dont il usait déjà largement avant-guerre et qui, bien qu'elle fasse la part belle à la question des transferts artistiques entre différentes écoles, repose en réalité sur l'établissement de puissantes constructions généalogiques nationales.

5.3.2. Le catalogue de la peinture française du musée de l'Ermitage

En un sens, la dernière tâche accomplie par Sterling au cours de ces années, qui relève du domaine muséal et mérite à ce titre d'être mentionnée ici, s'inscrit dans la même ligne, puisqu'elle concerne la rédaction d'un ouvrage sur les collections de peintures françaises du musée de l'Ermitage. Il convient pourtant de préciser dès l'abord que les circonstances exactes de la publication de ce catalogue restent floues et qu'il paraît difficile de déterminer à première vue s'il s'agit d'une initiative commerciale privée ou d'un projet d'origine institutionnelle, dont la charge lui aurait été confiée eu égard à ses fonctions au musée du Louvre et qui viserait à établir des liens privilégiés entre les deux établissements. Les archives des musées nationaux recèlent en effet quelques références à un projet d'échange de conservateurs des musées français et russes dont Sterling aurait été l'agent, mais qui semble n'avoir été envisagé qu'en 1958, soit après la publication de son ouvrage⁹⁹⁵. Pourtant, à la suite d'un voyage d'études avorté en 1956, dont la charge

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁹⁵ Lettre d'E. Sidet à J. Jaujard, 30 décembre 1958, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 95, p. 182.

financière aurait dû être assumée par le gouvernement soviétique⁹⁹⁶, les frais de la mission effectuée par Sterling pour préparer le catalogue sont exceptionnellement pris en charge par la Direction des Affaires Culturelles et Techniques, à la demande du directeur des Musées de France⁹⁹⁷. On trouve également dans les archives des musées nationaux quelques mentions d'un second volume dirigé au même moment par Germain Bazin, consacré à la peinture des écoles étrangères. Le fait que ces deux ouvrages aient été placés sous la tutelle de deux conservateurs du Louvre peut laisser croire que l'institution s'intéressait au projet, sur un plan intellectuel ou matériel. La correspondance entre le directeur du département des Peintures du musée du Louvre et son homologue pétersbourgeois laisse en réalité apparaître qu'ils n'ont pas été commandités directement par le musée russe, dont les propres équipes procèdent au même moment au catalogage des collections⁹⁹⁸.

En outre, le format de l'ouvrage incline à penser qu'il ne s'agit pas d'une entreprise scientifique au sens strict du terme, mais bien plutôt d'un ouvrage de vulgarisation, dont l'ambition première est de « donner au grand public une idée d'ensemble des trésors de la peinture française en U.R.S.S.⁹⁹⁹ ». Bien que la majorité des tableaux qui y sont mentionnés soit effectivement issue des collections historiques du musée de l'Ermitage, les fonds du musée Pouchkine de Moscou, qui a bénéficié d'échanges entre les deux collections, ont également été pris en compte, pour constituer un ensemble homogène susceptible de donner une certaine idée des collections publiques russes. Il ne s'agit pas pour autant d'en livrer un panorama exhaustif, car « il a fallu le réaliser sous une forme maniable et d'un prix accessible : on a dû renoncer à y faire figurer des dizaines d'œuvres non seulement des chefs de file mais aussi des autres artistes, œuvres qui feraient l'orgueil de bien des musées¹⁰⁰⁰ ».

La structure même de l'ouvrage est également déroutante, car s'il ne peut être considéré comme un catalogue classique en l'absence de notices descriptives, le terme de

⁹⁹⁶ Lettre de C. Sterling à G. Salles, 19 septembre 1957, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 96, p. 183-184.

⁹⁹⁷ Lettres de G. Salles et E. Sidet à R. Seydoux, 24 septembre et 12 octobre 1957 ; réponse de R. Seydoux à E. Sidet, 7 novembre 1957, Archives nationales 20150497/227, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 97, p. 185.

⁹⁹⁸ Voir à ce sujet la lettre de G. Bazin à M. Goukowskj, 15 avril 1959, Archives nationales 20150337/92, Archives des musées nationaux, Musée du Louvre, département des peintures, Correspondance avec l'étranger, 1959.

⁹⁹⁹ C. Sterling, « Introduction », *Musée de l'Ermitage. La Peinture française de Poussin à nos jours*, Paris, éditions cercle d'art, 1957, p. 3-8, p. 3.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

« recueil d'images¹⁰⁰¹ » employé par Sterling pour le désigner dans l'avertissement du volume le décrit tout aussi imparfaitement, dans la mesure où la place accordée au texte y est au moins aussi importante que celle réservée aux planches et aux illustrations.

De même, le titre de l'ouvrage, qui se réfère à la peinture française « de Poussin à nos jours », est lui aussi trompeur, du moins en partie, puisque le développement historique que Sterling livre sur près de deux cents pages débute en réalité par le Moyen Age, même si, comme il est forcé de le reconnaître en préambule :

« La peinture du Moyen Age en France n'est pas représentée dans les collections russes d'une manière adéquate. Le plus important des deux tableaux que les catalogues lui attribuent, *La Rencontre à la Porte Dorée*, qui date des dernières années du XV^e siècle, doit appartenir plutôt à l'école espagnole. Cette pénurie ne surprend pas lorsqu'on se rappelle que l'appréciation et la recherche de ce qu'on appelle les Primitifs français n'ont commencé en Europe qu'après 1904, date de la capitale exposition du Pavillon de Marsan, et que les importations de tableaux devaient cesser en Russie dix ans plus tard. Ce n'est que par hasard, parmi les tableaux acquis au XIX^e siècle comme les Primitifs flamands, allemands ou espagnols que pourrait se cacher quelque ouvrage français. Dans l'état actuel des connaissances ce ne semble pas être le cas¹⁰⁰². »

La période de la Renaissance est en revanche mieux documentée, de même que le courant « réaliste » du XVII^e siècle, représenté par « de très beaux tableaux de Valentin et des Le Nain¹⁰⁰³ », ce qui permet à Sterling de dresser un portrait de la peinture française plus complet et plus complexe que le titre ne le laisse supposer. Même si, en définitive, Sterling signe donc ici un ouvrage destiné au grand public plus qu'à la communauté scientifique, dont la légitimité pourrait être remise en question, « la sûreté de son jugement et de son information apportent le sérieux et le poids qui manquent trop souvent aux publications de ce genre et en justifierait mieux l'efficacité. Il parvient même à grouper, dans un appendice documentaire de typographie réduite, un certain nombre de notes, de références et de suggestions précieuses, y compris d'attribution, qui déblaient, même pour les connaisseurs, un domaine encore peu familier¹⁰⁰⁴ ».

De fait, le principal mérite de cette publication, et celui qui a probablement eu le plus d'attrait aux yeux de Sterling lorsqu'il s'y est attelé dans des circonstances inconnues, est de lever le voile sur l'une des plus importantes collections de peinture française au

¹⁰⁰¹ *Id.*, « Avertissement », *Musée de l'Ermitage. La Peinture française de Poussin à nos jours*, op. cit., p. 2.

¹⁰⁰² *Id.*, *Musée de l'Ermitage. La Peinture française de Poussin à nos jours*, op. cit., p. 9.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁰⁴ J. Leymarie, « Le musée de l'Ermitage par Charles Sterling », *L'Oeil*, 36, 1957, p. 84-85.

monde qui, en raison du contexte politique de l'époque, restait très mal connue – et encore moins documentée – au-delà des frontières de l'Union soviétique.

Après la publication des catalogues des peintures françaises du Metropolitan Museum et du musée du Louvre, cet ouvrage, s'il ne présente pas la même tenue intellectuelle, confirme, à tout le moins sur un plan symbolique, l'importance et l'assise internationale du travail de « catalographe » de Charles Sterling, dont la carrière de conservateur s'est véritablement construite autour de l'étude des collections permanentes et de l'organisation d'expositions temporaires, dont il a contribué à renouveler le genre.

Chapitre 6

Un « chasseur dans la nuit médiévale ». Le temps des premières attributions

Dans leur ensemble, les recherches personnelles menées par Charles Sterling dans les années 1940 et 1950 témoignent de la même curiosité à l'égard d'une multitude d'aires géographiques et chronologiques que les travaux qu'il entreprend dans le cadre de ses fonctions au musée du Louvre. Si les peintres primitifs constituent toujours pour lui un objet d'étude privilégié, ses principales contributions en la matière se détachent du registre des ouvrages de synthèse dans lequel il s'était tout d'abord illustré – bien que Sterling n'abandonne pas totalement, nous le verrons, les travaux de vulgarisation –, et reflètent une spécialisation accrue, dont rendent compte les nombreux articles dans lesquels il débat de questions d'attributions qu'il commence à publier dès son arrivée à New-York en 1942. Si l'on excepte un ouvrage sur *Les Peintres primitifs* que lui commandent les éditions Nathan en 1949, dans lequel il évoque les problèmes généraux de la peinture médiévale en France, en Italie, en Flandre, en Espagne et au Portugal¹⁰⁰⁵, et une courte notice sur le tourangeau Jean Fouquet dans une somme sur *Les Peintres célèbres*¹⁰⁰⁶, ses recherches sur l'art du Moyen Age se concentrent sur deux régions précises, la Provence et la Bourgogne, qui, par leurs situations géographique et politique respectives, soulèvent un certain nombre de problématiques communes, liées tant à la circulation des modèles et des artistes qu'à la constitution d'écoles régionales originales issues de la mixité des influences à laquelle ces derniers sont soumis.

L'étude des textes de Sterling sur ces deux régions constitue, par la permanence de l'intérêt qu'il leur a témoigné, un moyen privilégié de comprendre comment il a mis en place un système, dont il s'agira d'évaluer la valeur théorique, et grâce auquel il est parvenu, en mettant en œuvre les outils du *connoisseurship* confrontés, lorsque c'était possible, à un appareil documentaire précis, à donner valeur de méthode scientifique à un

¹⁰⁰⁵ C. Sterling, *Les Peintres primitifs*, Paris, Nathan, 1949.

¹⁰⁰⁶ *Id.*, « Fouquet », *Les Peintres célèbres*, Genève-Paris, Mazenod, 1948, p. 80-81.

raisonnement essentiellement empirique, qui constitue la clé de sa reconstruction du paysage artistique français de la fin du XIV^e au début du XVI^e siècle. En se comparant à un « chasseur dans la nuit médiévale », Charles Sterling revendique d'ailleurs pleinement la dimension intuitive de son travail et il insiste sur les qualités sensibles à l'œuvre dans son accomplissement. Si la patience peut ainsi être considérée comme la principale vertu du chercheur qui, pour apprivoiser sa proie, doit parfois explorer différentes pistes, tendre plusieurs pièges et attendre des années, voire des décennies, avant que l'un d'entre eux se referme à la faveur de l'apparition d'un élément nouveau, l'historien doit aussi, à l'image du chasseur, être capable de ne se fier qu'à son instinct et viser juste.

6.1. Le chantier bourguignon et la question de la civilisation franco-flamande

6.1.1. « Œuvres retrouvées de Jean de Beaumetz » : un article fondateur ?

« Le premier article que je considère comme important dans ma carrière, la première identification d'un artiste qui, d'après les documents devait être un artiste considérable, parce que c'était l'artiste de cour du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, c'était un article sur l'identification de deux tableaux de Jean de Beaumetz dont l'un est heureusement au Louvre et l'autre maintenant au musée de Cleveland, et qui correspondaient à une documentation particulièrement abondante¹⁰⁰⁷. »

Ce témoignage de Sterling, extrait de ses entretiens avec Michel Laclotte en 1989, nous éclaire sur plusieurs points. D'une part, il confère une place particulière, au sein d'une production abondante, à cet article paru en 1955 dans un volume du *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles* dédié à Erwin Panofsky, qui acquiert de ce fait une valeur de manifeste ou de modèle de la méthode développée par le chercheur. D'autre part, le regard rétrospectif ainsi posé par l'auteur sur l'ensemble de ses recherches passées, invite à réévaluer la qualité intrinsèque de ses écrits antérieurs au regard de cet implacable jugement de valeur. Son article sur Jean de Beaumetz marque-t-il réellement une césure dans ses travaux sur les peintres primitifs, entamés près de vingt ans auparavant ? Quels sont les éléments tangibles permettant de le distinguer de ses précédentes publications ? L'importance de ce texte tient-elle à la seule qualité du dossier documentaire réuni par Sterling autour de la commande à Jean de Beaumetz d'une série de tableaux pour la Chartreuse de Champmol ou procède-t-elle d'un intérêt méthodologique plus général ? Si tel est le cas, dans quelle mesure peut-il nous aider à révéler les ambitions et les aspirations

¹⁰⁰⁷ *Id.*, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 79-81.

scientifiques du chercheur, et constitue-t-il le socle d'un éventuel modèle théorique précis dont les principes seront appliqués, de façon systématique ou non, dans ses recherches ultérieures ? Autant de questions auxquelles le présent chapitre tentera de répondre.

Par sa proposition de restitution de deux œuvres anonymes à un artiste jusqu'alors connu uniquement par des mentions d'archives, son article sur les « œuvres retrouvées de Jean de Beaumetz » participe d'un vaste chantier de recherche et ne constitue pas une démarche inédite de la part de Sterling, puisque, dès 1942, il publie dans la même perspective deux textes sur les peintres provençaux Nicolas Dipre et Josse Lieferinxe, sur lesquels nous reviendrons ultérieurement, dont les conclusions s'inscrivent dans le prolongement direct de réflexions nées de l'écriture de son ouvrage sur *Les peintres du Moyen Age* paru l'année précédente.

Comment, dès lors, « l'importance » et la singularité de son texte sur Beaumetz peuvent-elles se mesurer ? Les conversations de Sterling avec Michel Laclotte livrent quelques pistes d'interprétation.

Dans l'extrait cité en introduction de ce chapitre, il évoque deux premiers critères d'appréciation : la notoriété de l'artiste, qui était peintre en titre de Philippe le Hardi, et l'importance du socle documentaire sur lequel repose l'attribution. Dans le paragraphe suivant, il en suggère deux autres, non moins importants : le fait que sa proposition « a été accepté[e] par la critique » et qu'elle a, au-delà de l'attribution de deux tableaux à Jean de Beaumetz, « permis de voir un peu plus clair dans les débuts des Limbourg et des peintres de cour importants, comme Malouel et Bellechose qui ont succédé à Beaumetz¹⁰⁰⁸ ».

Or, comme nous le verrons bientôt, si l'on peut reconnaître à ses recherches sur Dipre et Lieferinxe l'un ou l'autre de ces mérites, aucun des deux articles ne satisfait, en tant que tel, à l'ensemble de ces critères. C'est donc vraisemblablement dans la conjonction, jusqu'alors inédite dans les travaux de Sterling, de ces multiples facteurs que réside l'importance de l'article de 1955.

Celui-ci prend pour point de départ l'apparition d'un *Calvaire avec un moine chartreux* (**fig. 101**) appartenant à Georges Wildenstein – il sera acheté par le musée de Cleveland en 1964 – qui présente une « ressemblance frappante¹⁰⁰⁹ » avec un autre

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁰⁹ *Id.*, « Œuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi », *Miscellanea E. Panofsky. Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, 1955, p. 57-82, p. 60.

panneau de même sujet (**fig. 102**), alors dans la collection Chalandon à Lyon et acquis par le Louvre en 1967, auquel Louis Demonts avait consacré en 1936 un article dans lequel il proposait de l'attribuer à Jean Malouel, qui était alors considéré comme l'auteur présumé du *Retable du Martyre de saint Denis* du Louvre¹⁰¹⁰.

Sterling avait d'ailleurs lui aussi déjà mentionné le *Calvaire Chalandon* dans ses deux ouvrages sur les Primitifs français. En 1938, il souligne sa parenté avec une œuvre également attribuée traditionnellement à Malouel – une hypothèse qui, quoique « parfaitement gratuite », lui paraît « plausible en elle-même » –, la *Grande Pietà ronde* du Louvre (**fig. 103**), qu'il n'estime toutefois pas provenir de la même main que le *Calvaire* en raison du sentiment plus violent et de l'exécution plus libre de ce dernier¹⁰¹¹. En 1941, il revient sur l'attribution proposée par Demonts pour le *Martyre de saint Denis* (**fig. 104**), en précisant que, malgré l'appartenance évidente des deux tableaux « au même milieu artistique », « l'artiste ne paraît pas être le même¹⁰¹² ». C'est dans ce texte qu'il indique également pour la première fois que « [l]a présence d'un donateur chartreux fait penser qu'il peut s'agir d'une commande pour Champmol¹⁰¹³ », sans pour autant en préciser le contexte.

Le texte de 1941 se révèle toutefois intéressant à un autre égard, dans la mesure où il lui permet d'esquisser une première chronologie de la production issue des ateliers dijonnais, qui avait été présentée comme un ensemble homogène trois ans plus tôt, à l'intérieur de laquelle la position qu'il attribue au *Calvaire* va considérablement évoluer en 1955. De fait, si, en se basant à la fois sur des données stylistiques et documentaires, il est bien en mesure, dès 1941, de distinguer « deux familles de peintures issues des ateliers dijonnais sous l'impulsion des ducs de Bourgogne : l'une qui remonte à 1380 et correspond à l'époque de Jean de Beaumetz, et dont l'autre correspond à l'époque de Malouel et Bellechose¹⁰¹⁴ », c'est à la seconde famille qu'il rattache alors le *Calvaire*, en raison de sa parenté avec la *Dernière communion de saint Denis* et la *Grande Pitié ronde* du Louvre.

En 1955, après une minutieuse étude comparée du *Calvaire* de la collection Chalandon et de son nouveau parent de la collection Wildenstein, qui lui permet d'affirmer que les deux tableaux « sortent du même atelier : ils ne sont pas de la même main mais ils

¹⁰¹⁰ L. Demonts, « Une collection française de Primitifs », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 40, 1936, p. 247-250, p. 248.

¹⁰¹¹ C. Sterling, *La Peinture française : les primitifs*, op. cit., p. 60.

¹⁰¹² Id., *Les peintres du Moyen Âge*, op. cit., Répertoire XIV^e A, n° 34, p. 8.

¹⁰¹³ Ibid.

¹⁰¹⁴ Ibid., p. 25.

ont été conçus dans le même esprit, à la même époque et l'un en vue de l'autre¹⁰¹⁵ », Sterling va s'attacher dans un premier temps à localiser précisément cet atelier, dont l'origine dijonnaise avait récemment été remise en question par Panofsky dans son *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character*, paru deux ans auparavant¹⁰¹⁶.

Fidèle à son intuition première, Sterling se livre à une comparaison détaillée entre ces deux panneaux et l'ensemble des peintures contemporaines dont l'origine bourguignonne est avérée, soit d'après des sources documentaires, soit d'après des rapprochements stylistiques, à savoir *Le Retable de la vie de saint Denis* et la *Grande Pietà ronde* du Louvre, la miniature du *Cartulaire de la Ville et Commune de Dijon* (**fig. 105**) qui représente Guy Poissonnier, vicomte-mayeur de Dijon, au pied du Calvaire, le *Calvaire au moine chartreux* de l'ancienne collection Martin Le Roy (**fig. 106**) et le *Calvaire au moine chartreux et à la vie de saint Georges* (**fig. 107**), également au Louvre.

Il met ainsi au jour les nombreuses similitudes qui unissent l'ensemble de ces œuvres : la permanence de certains « types iconographiques », comme « le Christ au ruisseau de sang qui ne jaillit pas librement mais coule le long du corps, aux cuisses courtes et aux mollets pleins », le saint Jean « avec sa tête massive et inclinée », l'utilisation de motifs pseudo-couffiques pour orner les vêtements de certains personnages, ou encore le style qui, malgré « les différences dues aux générations et aux artistes divers », trahit un même fond franco-flamand imprégné du lyrisme délicat caractéristique de l'art siennois¹⁰¹⁷.

Depuis 1938, il réunissait déjà ces différents tableaux au sein d'une catégorie stylistique reflétant l'une des trois tendances de la production picturale du duché de Bourgogne, « où les apports italiens priment les français¹⁰¹⁸ » et qui trouve sa source, nous l'avons dit, dans les ateliers dijonnais de la fin du XIV^e siècle.

Toutefois, seule la découverte de preuves documentaires permettrait à son affirmation d'acquérir un caractère indiscutable. Tel sera donc désormais son objectif : trouver, dans les documents concernant l'art dijonnais entre 1380 et 1415, des éléments qui se rattachent sans équivoque à la commande des deux *Calvaires* et peuvent ainsi en éclairer le contexte.

¹⁰¹⁵ *Id.*, « Œuvres retrouvées... », *op. cit.*, p. 62.

¹⁰¹⁶ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: its Origin and Character*, Cambridge, Harvard University Press, 1953 ; trad. fr. *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2010 [1992].

¹⁰¹⁷ C. Sterling, « Œuvres retrouvées... », *op. cit.*, p. 68.

¹⁰¹⁸ *Id.*, *La Peinture française : les primitifs*, *op. cit.*, p. 56.

A cet effet, il s'attache les services de l'une de ses étudiantes de l'Ecole du Louvre, Nicole Reynaud, qui, en trouvant la première « la mention du compte payant la livraison de panneaux de bois d'une dimension identique à celle de ces deux tableaux¹⁰¹⁹ », allait entamer une collaboration durable avec son professeur. Malgré tout l'intérêt qu'il porte à la preuve documentaire, Sterling semble en effet avoir peu fréquenté les centres d'archives lui-même, déléguant le plus souvent cette partie de son travail à des archivistes ou à divers assistants, comme Nicole Reynaud dans le cas présent, dont le rôle dans cette enquête se réduit, dans les remerciements adressés par Sterling en note de l'article, au fait « de l'avoir remarquablement secondé dans les recherches bibliographiques¹⁰²⁰ ».

Or, les documents mis au jour dans les archives départementales de la Côte-d'Or¹⁰²¹ par la nouvelle collaboratrice privilégiée de Sterling se révèlent d'une importance capitale, car ils permettent d'éclairer précisément la commande passée à Jean de Beaumetz de plusieurs retables pour les autels de l'église de la Chartreuse de Champmol et de vingt-six tableaux de dévotion pour les cellules des vingt-quatre moines et du prieur du monastère, grâce à plusieurs quittances de paiement de fournitures achetées par le peintre, relatives non seulement aux panneaux de bois, mais aussi aux feuilles d'or et même à la toile prévue pour encoller l'arrière des tableaux et les protéger de l'humidité.

Grâce à cette découverte, Sterling est en mesure d'établir un dossier complet sur l'histoire des panneaux commandés à Jean de Beaumetz, qui coïncide parfaitement avec les données matérielles recueillies sur les deux *Calvaires* : mêmes dimensions des panneaux de bois, dont une analyse de laboratoire a établi qu'il s'agit d'une espèce de chêne assez tendre, qui se trouve en Bourgogne, mais aussi présence de fragments de toile imprégnée d'enduit au verso du panneau Chalandon, alors que la pratique n'était pas extrêmement fréquente à l'époque. Tous ces éléments lui permettent notamment de dater très précisément l'exécution des deux panneaux, dont la commande a été passée en 1388, les fournitures livrées l'année suivante, mais qui n'ont, d'après une nouvelle mention dans les comptes du duché, été achevés que vers 1395.

La quittance établie à Beaumetz pour la feuille d'or livre en outre une autre information importante sur la réalisation des œuvres, car elle distingue les tableaux d'autels, peints par le maître lui-même, et vingt-six tableaux destinés aux cellules des moines dont il ne fait que diriger les travaux. D'autres textes, relatifs notamment aux

¹⁰¹⁹ N. Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling... », *op. cit.*, p. 47.

¹⁰²⁰ C. Sterling, « Œuvres retrouvées... », *op. cit.*, p. 57, note 1.

¹⁰²¹ Archives départementales de la Côte d'or, Chambre des comptes de Dijon, Chartreux de Dijon, B 11671.

salaires versés, donnent les noms de ses principaux collaborateurs dans cette entreprise. Cette précision constitue un élément supplémentaire en faveur de l'attribution des deux *Calvaires* à l'atelier de Jean de Beaumetz, car la comparaison des deux panneaux trahit « un modèle commun interprété avec des nuances personnelles¹⁰²² ». Le seul détail sur lequel cet ensemble de documents reste muet concerne le sujet de ces tableaux, mais comme le note Sterling, « celui du Chartreux en oraison ardente devant le *Calvaire* ne pouvait être mieux approprié pour Champmol¹⁰²³ », où le thème de la Passion était l'objet d'une dévotion particulière, dont le fameux *Puits de Moïse* de Claus Sluter – socle d'un *Calvaire* monumental détruit – constitue l'un des nombreux témoignages.

À un premier niveau, l'importance de l'article de Sterling tient donc à la précision et à la confirmation d'une intuition basée sur l'interprétation stylistique des œuvres par la compilation d'un dossier documentaire complet et inédit. L'utilisation de cette double grille interprétative permet ici de révéler une personnalité artistique de premier plan, à laquelle aucune œuvre n'avait pu être rattachée avec un tel degré de certitude auparavant. Bien que Jean de Beaumetz n'y apparaisse que comme l'inventeur d'un modèle dont l'exécution a été confiée à ses collaborateurs, l'extrême parenté entre les deux *Calvaires* permet de mettre en évidence les traits distinctifs de son art, « un art bien caractéristique pour les Flamands qui travaillent en France dans le dernier tiers du XIV^e siècle : essentiellement basé sur les données réalistes et lyriques de la peinture siennoise mais traduisant celles-ci tantôt en un idiome plus familier, d'un accent virulent et peuple, tantôt en un parler précieux, selon que ces artistes se laissent mouvoir par leurs instincts néerlandais, bourgeois et mystiques, ou bien qu'ils cèdent au goût courtois de leurs clients français¹⁰²⁴ ».

Surtout, la comparaison avec le travail de ses contemporains met en lumière la singularité de la peinture de Beaumetz. Celui-ci se distingue ainsi d'André Beauneveu, compatriote franco-flamand qu'il rencontre à Valenciennes où il est mentionné en 1361, par le fait que Beauneveu ne semble pas avoir été touché directement ni par la peinture siennoise, ni par « l'élégance du geste » propre au style parisien, qui semble au contraire avoir marqué Beaumetz, lequel a été recruté par Philippe le Hardi à Paris en mai 1375. Ce sont d'ailleurs certaines réminiscences de l'esthétique de la tradition parisienne qui permettent d'expliquer, selon Sterling, « le retard sur le chemin du réalisme que les deux

¹⁰²² C. Sterling, « Œuvres retrouvées... », *op. cit.*, p. 72.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 76.

Calvaires avouent par rapport aux ouvrages des autres peintres flamands auxquels une origine plus septentrionale et plus provinciale a assuré une formation moins entravée de formules stylistiques au prestige séculaire¹⁰²⁵ ». De même, on peut opposer le langage plastique de Beaumetz et celui d'un Melchior Broederlam, dont les volets de la Chartreuse de Champmol, contemporains des panneaux qui nous intéressent ici, trahissent une appréhension de l'espace pictural nettement plus avancée et convaincante.

Au-delà de la définition du style personnel de Jean de Beaumetz, la mise en lumière de la coexistence de ces tendances concurrentes, qui semblent pourtant avoir été également appréciées par Philippe le Hardi, se révèle riche d'enseignements sur le goût et la sensibilité du duc, « prince d'éducation exclusivement française, peu familier de l'esprit de ses sujets flamands¹⁰²⁶ », mais aussi sur une tendance plus diffuse du mécénat des années 1380, qui favorise « une sorte de renouveau conscient de la vieille esthétique française¹⁰²⁷ », dont on trouve autant d'échos chez les peintres du duc de Berry : copies modernisées des compositions de Jean Pucelle par Jacquemart de Hesdin, « mélodieuse arabesque du dessin français [portée] au plus haut degré d'ampleur et de grâce¹⁰²⁸ » par les frères Limbourg. Par-delà l'étude de la personnalité de Beaumetz, l'article offre donc à Sterling la possibilité d'aborder la question complexe de la rémanence et de l'adaptation, à la fin du XIV^e siècle, de certains motifs nés en France plus d'un demi-siècle auparavant, comme composantes essentielles du style gothique international. De fait, note Sterling, par la force d'invention des deux *Calvaires*, Beaumetz constitue l'un des « créateurs les plus accomplis de cette poétique exquise, toute aristocratique et féminine, qui assure la fortune internationale de la peinture née à la fin du XIV^e siècle en France et dans le Grand Duché de Bourgogne¹⁰²⁹ », une peinture dont la complexité, « amalgame d'éléments empruntés à des régions d'Europe de civilisation opposée [...] lui a permis d'être comprise aussi bien des peuples germaniques que des peuples latins¹⁰³⁰ ».

Sur un autre plan, la définition des composantes stylistiques de la peinture de Beaumetz permet à Sterling de reposer la question, jusqu'alors implicite, de l'existence d'une véritable « école de peinture dijonnaise » et d'en esquisser la chronologie.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰²⁷ *Ibid.*

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰²⁹ *Ibid.*

¹⁰³⁰ *Ibid.*

Par l'archaïsme qui caractérise les deux *Calvaires* dans leur évocation de l'espace et de la densité des corps, Beaumetz y apparaît comme le représentant d'une génération antérieure à celle des auteurs des autres tableaux avec lesquels ils ont été comparés en début d'article. En réalité, quatre groupes d'œuvres, qui correspondent à autant de générations de peintres, émergent de ce corpus. A la génération de Beaumetz, mort en 1396, succède la génération dominée par Malouel, lequel disparaît en 1415, dont peuvent être datés la *Grande Pietà* du Louvre et le *Cartulaire* de Dijon. Henri Bellechose, qui a achevé le *Retable de saint Denis*, est l'unique représentant actuellement connu de la troisième génération de peintres actifs à Dijon, la quatrième trouvant en Jean de Masoncelles et Adam du Mont ses figures de proue, avec le *Calvaire* Martin le Roy et *Retable de saint Georges*.

Plus encore que dans l'ordonnancement des œuvres, c'est dans l'affirmation même des liens étroits qui les unissent que réside l'intérêt de l'analyse de Sterling, dans la mesure où la façon dont ces tableaux sont « reliés, enchaînés les uns aux autres¹⁰³¹ » suffit à démontrer, à ses yeux, l'existence d'une école de peinture dijonnaise. En ce sens, le texte de 1955 prolonge les réflexions de l'auteur sur la notion d'école qui avaient déjà été formulées dans ses premières synthèses sur les Primitifs français. Le cas de Dijon lui fournit une nouvelle preuve qu'une école de peinture n'est pas conditionnée par le lieu de naissance ou de formation des artistes qui la constituent, puisque dans ce cas précis, « Beaumetz [vient] d'Arras, de Valenciennes et de Paris, Malouel de Gueldre et de Paris, Bellechose de Brabant », mais qu'elle se caractérise au contraire par la persistance d'une continuité artistique locale, au sein de laquelle certains motifs iconographiques et modes de composition se répètent pendant une période relativement longue – en l'occurrence plus d'un demi-siècle – indépendamment du milieu d'origine de ses représentants¹⁰³².

L'enjeu du texte de Charles Sterling dépasse donc bien le dévoilement de la personnalité artistique de Jean de Beaumetz. En effet, par la forte valeur d'exemple que lui confère la précision de son dossier documentaire, cette identification devient ici le révélateur du problème plus complexe de la définition identitaire de milieux artistiques soumis à une multitude d'influences diverses¹⁰³³.

¹⁰³¹ *Id.*, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 79-81.

¹⁰³² *Id.*, « Œuvres retrouvées... », *op. cit.*, p. 78.

¹⁰³³ Il convient d'ailleurs de préciser que, plus d'un demi-siècle après la publication de l'article de Sterling, cette question continue à agiter la communauté scientifique. En 2004, elle est notamment reposée par Philippe Lorentz en ces termes : « Peut-on dire pour autant que ces tableaux formant une suite cohérente sur le plan stylistique, peints par des artistes issus de différentes régions des anciens Pays-Bas et attirés à Dijon par Philippe le Hardi, sont les produits d'une 'école', c'est-à-dire d'un foyer de création offrant les conditions

6.1.2. Erwin Panofsky et le « problème de la Bourgogne »

Nous l'avons dit, l'article de Sterling sur Jean de Beaumetz était destiné à un numéro spécial du *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles* dédié à Erwin Panofsky, dont l'ouvrage *Early Netherlandish Painting*, « l'un des plus importants qui aient l'art flamand pour objet¹⁰³⁴ », était paru deux ans plus tôt et dont les conclusions avaient été exposées par l'auteur dans une série de leçons au *Brussels Art Seminar*, en sa qualité de *fellow* de la *Belgian Educational Foundation*, en juillet et août 1954¹⁰³⁵. De ce fait, toutes les contributions au recueil ont été pensées comme autant de prolongements, plus ou moins fidèles, de certaines réflexions exprimées par le savant américain dans son ouvrage. Le texte de Sterling ne déroge pas à la règle et constitue d'ailleurs une réponse à un passage précis du troisième chapitre de l'*Early Netherlandish Painting*, dans lequel Panofsky remet en cause l'existence d'un « style bourguignon » ou d'une « école bourguignonne » vers 1400. Le *Calvaire* de la collection Chalandon y est cité comme appartenant à une série de tableaux – avec une *Déploration* (**fig. 108**) et une *Mise au tombeau* (**fig. 109**), toutes deux au Louvre, une *Déploration* (**fig. 110**) conservée au musée de Troyes et un autre tableau de même sujet anciennement dans la collection Berstl (**fig. 111**), ainsi qu'un *Couronnement de la Vierge* conservé à Berlin (**fig. 112**) – qu'il est possible de regrouper autour du *Martyre de saint Denis* et de la *Pietà ronde* du Louvre. Bien que Panofsky convienne de l'existence de nombreuses analogies entre ces panneaux et le *tondo* de Malouel, il considère que « toutes ces similitudes ne suffisent cependant pas à démontrer l'hypothèse selon laquelle ces six petites peintures auraient été exécutées dans un atelier de Dijon. Comme la plupart d'entre elles sont plutôt antérieures au *tondo* de Malouel et qu'elles sont d'une technique moins avancée dans le traitement du nu, elles pourraient attester moins l'existence d'un atelier dijonnais, qui se serait formé sous l'influence de Malouel, que le caractère du milieu parisien auquel il appartenait avant de

nécessaires à la transmission de formes artistiques spécifiques (concentration d'artistes dans un lieu donné ; organisation en ateliers ; implantation dans la durée) ? Les éléments dont nous disposons pour tenter de répondre à cette question restent très fragmentaires » (P. Lorentz, « Les peintres de Philippe le Hardi et Jean sans Peur à Dijon », *L'Art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur*, catalogue d'exposition (Dijon, musée des Beaux-Arts, 28 mai – 15 septembre 2004, et Cleveland, Museum of Art, 24 octobre 2004 – 9 janvier 2005), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 95-99, p. 96).

¹⁰³⁴ Editorial, *Miscellanea Erwin Panofsky*, numéro spécial du *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles*, 1955, p. 3-4, p. 3.

¹⁰³⁵ *Ibid.*

venir en Bourgogne. Pour le présent, il nous faut admettre que leur origine ne peut être établie¹⁰³⁶ ».

Par la détermination de l'origine du *Calvaire* et la démonstration de l'appartenance de ce groupe à l'école dijonnaise, Sterling ne propose rien moins qu'une réfutation pure et simple de l'hypothèse privilégiée par son confrère, selon une démarche dont la pertinence pourrait sembler discutable dans le cadre d'un hommage officiel. Seule, ici, l'éloquence de la démonstration compense l'audace apparente de ce geste.

D'après Sterling, le chercheur de l'Institute for Advanced Studies a d'ailleurs accueilli très favorablement son texte, puisqu'il lui aurait envoyé une chaleureuse lettre de remerciement à la réception de l'article¹⁰³⁷. Malheureusement, on ne trouve aucune trace de ce courrier dans les archives Sterling et il n'est pas reproduit dans la correspondance de Panofsky éditée par Dieter Wuttke¹⁰³⁸. Il est toutefois possible d'en trouver un écho dans une lettre plus tardive de Panofsky, qu'il adresse en novembre 1960 à Patrik Reuterswärd, du Nationalmuseum de Stockholm, dans laquelle il fait le point, sept ans après sa parution, sur la validité scientifique de son *Early Netherlandish Painting* et cite, comme la première de ses « erreurs majeures [...] l'origine erronée [qu'il a] attribuée aux tableaux de Malouel, que Sterling a brillamment rectifiée¹⁰³⁹ ».

¹⁰³⁶ E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, op. cit., p. 168.

¹⁰³⁷ C. Sterling affirme à ce sujet, dans une lettre adressée à Millard Meiss le 30 novembre 1974 : « Mon article sur Beaumetz a été écrit pour Panofsky, à l'occasion des *Mélanges* qui lui ont été offerts en 1955. Il contredisait totalement (comme Pächt l'a tout de suite remarqué) l'affirmation de Panofsky lui-même selon laquelle il n'y avait aucune tradition artistique ininterrompue en Bourgogne (ou à Dijon). Il m'a immédiatement adressé une lettre de félicitations tout à fait charmante (que j'ai toujours) », « My article on Beaumetz was written for Panofsky, for his *Miscellanea* of 1955. It flatly contradicted (as Pächt promptly observed) Panofsky's own statement that there was no continuous artistic tradition in Burgundy (or in Dijon). I immediately got from him a most charming letter congratulating me (which I still have) », Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Bourgogne, cf. Annexes, document 98-2, p. 187.

¹⁰³⁸ Les deux seules lettres de remerciements en lien avec la réception du recueil par Panofsky sont adressées à Frédéric Lyna (Dieter Wuttke, *Erwin Panofsky, Korrespondenz 1910 bis 1968*, vol. III, *Korrespondenz 1950 bis 1956*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2006, lettre du 30 juin 1955, n°1826, p. 788-790) et à Jacques Lavalleye (lettre du 1^{er} juillet 1955, *ibid.*, n°1827, p. 790-791).

¹⁰³⁹ « En fait, je pense que le livre a, globalement, plutôt bien résisté au passage du temps. Les seules erreurs majeures que j'aie commises sont l'origine erronée que j'ai attribuée aux tableaux de Malouel, que Sterling a brillamment rectifiée ; le fait d'avoir admis que le modèle du beau portrait de Roger qui se trouve à Bruxelles était le Grand Bâtard (alors qu'il s'agit plus probablement de Jean de Coimbra) ; et aussi l'hypothèse selon laquelle le panneau central du retable de Gand avait été coupé (As a matter of fact, I do think that the book, on the whole, has pretty well survived. The only major errors which I committed are the mislocation of the Malouesque paintings brilliantly rectified by Sterling ; the acceptance of the sitter's of Roger's beautiful Brussels portrait as the Grand Bastard (whereas he is more probably John of Coimbra) ; and the hypothesis that the central panel of the Ghent Altarpiece was cut down) », D. Wuttke, *Erwin Panofsky, Korrespondenz 1910 bis 1968*, vol. IV, *Korrespondenz 1957 bis 1961*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2008, lettre du 11 novembre 1960, n° 2556, p. 777.

Si l'information est d'importance, on ne peut que regretter que le dialogue ainsi entamé entre les deux chercheurs ne semble pas s'être directement poursuivi, puisque, malgré les nombreuses rééditions de l'ouvrage, Panofsky n'a jamais révisé le texte de 1953 et paraît plus généralement s'être désintéressé de la question des origines de la peinture flamande dès après sa parution¹⁰⁴⁰. En 1964, il avoue même à Sterling : « Mes connaissances sur la peinture française du XV^e siècle ont toujours été limitées. Et aujourd'hui, plus de dix ans après, j'ai oublié la plus grande partie de ce que je savais, ou croyais savoir, sur les Primitifs flamands¹⁰⁴¹ ».

Il n'en demeure pas moins que la réponse directe de Sterling à une hypothèse de Panofsky renvoie à la question, plus vaste, des relations entretenues par les deux chercheurs, favorisées par leurs champs de recherches et leurs positions institutionnelles respectifs, par-delà les clivages éventuels que l'inscription de leurs travaux dans des perspectives radicalement différentes pouvait laisser présager.

Il est à ce titre significatif que l'attribution des deux *Calvaires* de Jean de Beaumetz par Charles Sterling repose dans une large mesure sur l'exploitation de documents d'archives, soit précisément le domaine pour lequel Panofsky a montré le moins d'intérêt dans son étude. Comme l'a souligné Susie Nash, si Panofsky maîtrisait à merveille la documentation, sa connaissance des sources était « moins évidente et moins sûre¹⁰⁴² ». De fait, l'appareil critique convoqué par Panofsky, tel qu'il nous est présenté dans les notes de bas de page et la bibliographie, repose presque exclusivement sur des sources de seconde main, transcrites et étudiées par d'autres auteurs « et bien qu'il rejette souvent l'"autorité" d'interprétations plus anciennes, il s'appuie sur les traditions qui les lui ont fait connaître et avaient déjà décidé ce qui était pertinent et ce qui ne l'était pas¹⁰⁴³ ».

Il convient à cet égard de relever que la considérable somme documentaire qui constitue l'appareil critique de l'*Early Netherlandish Painting* témoigne d'une

¹⁰⁴⁰ Susie Nash, « Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character* », *The Books that shaped Art History*, R. Shone et J.-P. Stonard (dir.), Londres, Thames and Hudson, 2013, p. 88-101, p. 101.

¹⁰⁴¹ « I never knew much about French painting of the fifteenth century ; and now, after more than ten years, I have forgotten most of what I used to know, or thought to know, about Early Netherlandish art », Lettre d'E. Panofsky à C. Sterling, 15 avril 1964, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Lieferinxe, cf. Annexes, document 99, p. 189.

¹⁰⁴² « While Panofsky had a magnificent grasp of the literature, his knowledge of the source material, the documents on which the knowledge of the field had been based, was less apparent and less assured », S. Nash, « Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting...* », *op. cit.*, p. 95.

¹⁰⁴³ « He was, then, using material that had already been transcribed, selected, sifted and edited, and while he often rejects the 'authority' of earlier interpretations, he relies on the traditions that presented it to him and had already decided what was relevant and what was not », S. Nash, « Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting...* », *op. cit.*, p. 95-97.

connaissance approfondie des travaux de Sterling. Il n'est d'ailleurs pas impossible que la structure même de l'ouvrage, dont le corps du texte a été conçu pour toucher un large public, mais dont l'appareil de notes en fin de volume, avec ses discussions critiques extrêmement détaillées, s'adresse au spécialiste, ait été directement inspirée par le système adopté par Sterling dans *La Peinture française : Les primitifs* en 1938. L'analogie évidente entre la discussion, par Panofsky, de la difficulté des historiens à localiser les œuvres importantes du style international¹⁰⁴⁴, illustrée par la présentation d'un certain nombre d'exemples problématiques, et l'évocation de ces mêmes exemples dans les deux notes que Sterling consacre à la production provençale de l'extrême fin du XIV^e siècle, justifie en tout cas que l'on se pose la question.

Hormis la mention des recherches récentes de ce dernier sur les origines de la nature morte, en l'occurrence sur l'appréciation partagée par les deux chercheurs faisant de *l'Armoire aux bouteilles et aux livres* (**fig. 97**) « la plus ancienne nature morte existante, bien qu'elle ait sans doute eu une utilité pratique définie¹⁰⁴⁵ », les principaux renvois aux travaux de Sterling se réfèrent à ses deux ouvrages sur les peintres primitifs.

Le paragraphe que Panofsky consacre à la peinture avignonnaise dans son chapitre sur « le problème de la Bourgogne » s'ouvre ainsi par une citation empruntée à l'ouvrage de 1938 : « il n'est pas possible, en ce qui concerne notre période, de parler d'une école de peinture avignonnaise ou provençale au sens propre du terme¹⁰⁴⁶ ». Par-delà le ralliement implicite aux positions de Sterling que pourrait suggérer ce geste, force est de constater que dès que Panofsky quitte le registre de la description générale d'un foyer artistique pour en étudier la production dans le détail, les premiers signes de désaccord apparaissent.

Si Panofsky ne rejette pas l'opinion de Sterling selon laquelle l'auteur du *Bienheureux Pierre de Luxembourg présente un donateur à la Vierge* (intitulé chez Panofsky *La Vierge avec Pierre de Luxembourg*) du musée de Worcester (**fig. 113**) pourrait être un peintre originaire d'Italie du Nord actif en Provence¹⁰⁴⁷ et s'il convient de « l'italianisme marqué¹⁰⁴⁸ » dont témoigne le *Calvaire* avec un *Noli me tangere* anciennement dans la collection Aynard à Lyon (**fig. 114**), précisant qu'il est certainement

¹⁰⁴⁴ E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, op. cit., p. 135, et p. 677, note 60.

¹⁰⁴⁵ E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, op. cit., p. 548, et p. 752, note 11.

¹⁰⁴⁶ C. Sterling, *La Peinture française : les primitifs*, op. cit., p. 49 ; cité par Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 1953, p. 82 (« it is not possible to speak, with reference to our period, of an Avignonese or Provençal school of painting in the proper sense of the term »), trad., p. 164.

¹⁰⁴⁷ C. Sterling, *La Peinture française : les primitifs*, op. cit., p. 49, et Panofsky, *Les Primitifs flamands*, op. cit., p. 164.

¹⁰⁴⁸ C. Sterling, *La Peinture française : les primitifs*, op. cit., p. 49.

bolonais, sans que l'on sache d'où lui vient cette idée¹⁰⁴⁹, il contredit à bien d'autres égards les vues de son confrère. C'est notamment le cas pour le *Retable Thouzon* conservé au musée du Louvre (**fig. 115 et 116**), qui, selon Sterling, « appartient sans nul doute à quelque maître local¹⁰⁵⁰ », alors que ses panneaux semblent au contraire, aux yeux de Panofsky, « tellement italianisants qu'on se demande encore s'ils furent exécutés par un Français ou par un peintre venu de Sienne¹⁰⁵¹ ». Plus encore, il rappelle, à raison, que le *Portement de Croix* peint sur vélin du Louvre (**fig. 117**), donné par Sterling en 1938 à « un artiste établi en Avignon, mais ayant des rapports avec le centre de la France¹⁰⁵² » et en 1941 à « un artiste du nord de la France » ayant interprété le modèle siennois « dans un style nettement parisien¹⁰⁵³ », revient au contraire vraisemblablement, comme l'avait établi Beenken dès 1933-1934¹⁰⁵⁴, à Jacquemart de Hesdin¹⁰⁵⁵. De même, *L'Annonciation* de la collection Arthur Sachs (**fig. 118**), que Sterling, tout comme Lemoisne¹⁰⁵⁶, Labande¹⁰⁵⁷ et Ring¹⁰⁵⁸, pense issue des ateliers parisiens ou du moins « déterminé[e] par le style parisien¹⁰⁵⁹ », s'apparente au contraire, d'après Panofsky, à l'école de Bohême¹⁰⁶⁰, dans la mesure où « le motif de l'Enfant Jésus descendant du ciel était, à cette époque ancienne, aussi étranger à l'art français qu'il était en faveur en Italie et dans les pays germaniques¹⁰⁶¹ ». D'une manière générale, Panofsky insiste sur le caractère nettement problématique des œuvres jusqu'à présent regroupées, notamment par Sterling, autour de « l'école de Paris de 1400 », mettant en avant le fait que « si étrange que cela paraisse, il n'existe pas une seule peinture – entre le *Parement de Narbonne* et des panneaux susceptibles d'être associés aux grands miniaturistes parisiens du début du XV^e siècle – qu'on puisse assigner avec quelque certitude à l'"école de Paris", et la plupart des œuvres qu'on lui attribue communément ne sont, en toute probabilité, même pas françaises¹⁰⁶² ». Le diptyque de Berlin figurant une *Crucifixion* (**fig. 119**) et un *Christ apparaissant à un*

¹⁰⁴⁹ E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, op. cit., p. 164.

¹⁰⁵⁰ C. Sterling, *La Peinture française : les primitifs*, op. cit., p. 49.

¹⁰⁵¹ E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, op. cit., p. 164.

¹⁰⁵² C. Sterling, *La Peinture française : les primitifs*, op. cit., p. 48.

¹⁰⁵³ Id., *Les peintres du Moyen Age*, Répertoire XIV^e A, n°40, p. 9.

¹⁰⁵⁴ H. Beenken, « Zur Entstehungsgeschichte des Genter Altars : Hubert und Jan Van Eyck », *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, nouv. sér., II/III, 1933/34, p. 176-232, p. 216, note 41.

¹⁰⁵⁵ E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, op. cit., p. 164.

¹⁰⁵⁶ P. A. Lemoisne, *La peinture française à l'époque gothique*, Florence-Paris, Panthéon-éditions du Pégase, 1931, pl. 26.

¹⁰⁵⁷ L.-H. Labande, *Les Primitifs français*, Paris, 1937 [Marseille Tacussel, 1932 ?], p. 22.

¹⁰⁵⁸ G. Ring, *La Peinture française du XV^e siècle*, Londres, Phaidon, 1949, n° 16, p. 193.

¹⁰⁵⁹ C. Sterling, *La Peinture française : les primitifs*, op. cit., p. 36.

¹⁰⁶⁰ E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, op. cit., p. 164.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 124 et p. 681, note 39.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 164.

chanoine (**fig. 120**) pourrait avoir une origine bavaroise¹⁰⁶³, et trahit en tout cas une provenance germanique, tout comme la *Crucifixion* et l'*Adoration des Mages* du musée du Bargello (**fig. 121**), « cette dernière scène étant située dans un décor architectural manifestement non français et caractérisée (comme d'ailleurs la *Crucifixion*) par un encombrement de la composition et une exagération du mouvement des lignes tout aussi manifestement non français¹⁰⁶⁴ ». C'est aussi le cas du fameux *Diptyque Carrand* (**fig. 122**), également conservé au Bargello, dont « le traitement plat et comme niellé des vêtements de brocart portés par les anges, les saintes et les dignitaires romains ; le surprenant arrangement qui consiste à faire déborder sur la partie inférieure du cadre, d'un côté, la pelouse fleurie du jardin et, de l'autre, le sol infesté de cadavres du Golgotha ; enfin et surtout l'extraordinaire complication de ces cadres eux-mêmes » constituent autant « d'hérésies » au regard de la définition du style parisien, qui tendent à indiquer que l'œuvre aurait plutôt été exécutée à Valence, dans le premier tiers du XV^e siècle¹⁰⁶⁵.

L'énumération de ces différents exemples prouve donc qu'il existe en réalité plus de points de divergence que de convergence entre les deux chercheurs, qui vont au-delà de la seule école de Dijon et touchent en fait à l'ensemble des définitions qu'ils donnent de la géographie artistique de la France au tournant du XV^e siècle, de la région parisienne à la Provence.

Dans le même temps, on peut arguer que ces problèmes d'attributions ont le mérite de mettre l'accent sur une dimension aujourd'hui souvent négligée du travail de Panofsky dans ce livre. En effet, un demi-siècle après sa parution, *Early Netherland Painting: its origin and character* semble souvent réduit à son chapitre central et à la théorie élaborée par Panofsky sur le « disguised symbolism », dont la discussion et la fortune critique ont été considérables. Or, c'est sans nul doute l'aspect des réflexions de l'auteur dont on trouvera le moins d'écho dans la pensée de Sterling. Pourtant, l'ouvrage occupe une place singulière dans la bibliographie de Panofsky par les nombreux passages qui y sont consacrés à la définition des styles individuels des artistes abordés et à l'établissement de chronologies précises, qui trahissent une volonté inédite du chercheur de se confronter directement, à une large échelle, à des questions d'attributions qui, nous l'avons vu, le conduisent souvent à bousculer l'ordre établi des foyers artistiques des XIV^e et XV^e siècles

¹⁰⁶³ *Ibid.*

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

au Nord des Alpes. A cet égard, la démarche adoptée par Panofsky dans l'ouvrage a été présentée par Susie Nash comme « une fusion entre l'analyse formelle wölfflinienne et l'iconographie warburgienne¹⁰⁶⁶ ».

Comment Sterling a-t-il pu, indépendamment de la question dijonnaise, apprécier l'inflexion des travaux de Panofsky vers un domaine proche de ses propres intérêts ?

Sur la seule question de la validité des attributions proposées par son confrère, son ouvrage tardif sur *La Peinture médiévale à Paris (1300-1500)* livre quelques pistes intéressantes. En premier lieu, il convient de noter que les quatre tableaux ôtés à l'école de Paris par Panofsky ne figurent pas dans le corpus de Sterling. Celui-ci veille d'ailleurs à rappeler l'existence de ces peintures qui figuraient dans son *Répertoire* de 1941, mais qu'il ne considère plus désormais comme françaises. Il explique ainsi dans son introduction :

« Pour nous en tenir seulement à ceux dont je soupçonnais l'origine parisienne, je tiens maintenant [...] le *Petit Diptyque du Bargello* et l'*Annonciation Sachs* (aujourd'hui au musée de Cleveland), pour originaires d'une région néerland-germanique (peut-être la cour de Wenceslas de Bohême, duc de Brabant, à Luxembourg) ; le petit *Diptyque de Berlin*, pour originaire de l'est des Pays-Bas ; le *Grand Diptyque du Bargello* me paraît avoir été peint dans une région où les Pays-Bas voisinent avec la Basse-Saxe, car il comporte des éléments qu'on retrouve dans les œuvres de Marzal de Saxe, émigré à Valence (ce qui expliquerait la confusion de Panofsky qui considérait ce diptyque comme un ouvrage produit dans cette ville d'Espagne)¹⁰⁶⁷. »

Exception faite du *Diptyque Carrand*, Sterling semble donc s'être globalement rangé aux vues exprimées par Panofsky. L'évocation de « la confusion » faite par ce dernier à son sujet se révèle toutefois intéressante, car elle met l'accent non seulement sur le caractère contestable de l'attribution de Panofsky, mais aussi sur l'une des principales faiblesses de son ouvrage, qui sont en partie liées aux objectifs mêmes de celui-ci, dont le corps du texte était, rappelons-le, conçu dans l'idée de satisfaire un large public. Il s'agit en l'occurrence de l'insuffisance démonstrative de ses interprétations formelles, dont il est souvent difficile de restituer la genèse et où l'articulation précise du raisonnement n'apparaît pas toujours de façon évidente, de telle sorte qu'il est difficile de déterminer si elles ont pu exercer une quelconque influence épistémologique sur les propres recherches de Sterling.

¹⁰⁶⁶ « In this book, it could be argued, he comes closest to a fusion of Wölfflinian formal analysis with Warburgian iconography », S. Nash, « Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting...* », *op. cit.* p. 99.

¹⁰⁶⁷ C. Sterling, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, vol. 1, 1987, p. 15.

D'un point de vue plus général, il paraît toutefois évident que certaines orientations de Panofsky ne pouvaient que séduire notre historien. L'idée de prendre le XIV^e siècle comme point de départ de son étude et d'envisager la peinture de manuscrits en France et en Flandre comme un moyen privilégié d'accéder aux origines de la peinture flamande telle qu'elle s'est développée au siècle suivant constitue l'un des éléments les plus originaux de la démarche de Panofsky. Or, la notion de la relativité des frontières nationales au-delà des cadres artificiels imposés par l'historiographie avait déjà été longuement débattue par Sterling, chez qui le concept de « civilisation » visait précisément à rendre compte de la perméabilité des aires culturelles médiévales. La prise en considération par Panofsky d'une vision élargie de l'Europe, mettant en avant des zones de production telles que la Bohême, l'Autriche, l'Allemagne et l'Espagne, sa posture d'« humaniste auquel il répugne d'établir des cloisons étanches¹⁰⁶⁸ », résonnent en apparence harmonieusement avec le goût de Sterling pour le caractère à la fois cosmopolite et international de l'art des années 1380-1420. Ne prend-il d'ailleurs pas soin de préciser, dans une note de son article sur Jean de Beaumetz :

« En lisant le dernier livre de M. Panofsky, j'ai été content de constater que nous nous sommes rencontrés sur bien des points dans la définition de l'art gothique international dans ses rapports avec la musique (Guillaume de Machaut) et les lettres contemporaines (Charles d'Orléans). Ces rapports que M. Panofsky a précisés magistralement ont été suggérés dans mon article sur *Le Style gothique international* dans *Les Peintres célèbres*, sous la direction de Bernard Dorival¹⁰⁶⁹. »

Ce bref commentaire appelle pourtant plusieurs réflexions. Certes, il peut refléter la volonté de Sterling de rappeler l'antériorité de ses propres recherches sur le sujet qui, peut-être parce qu'elles sont parues dans un ouvrage de vulgarisation, ne figurent pas dans la somme de références citées dans l'essai de Panofsky. On est toutefois également en droit de se demander si, à un autre niveau, l'aveu d'une affinité apparente entre les deux chercheurs sur la question des rapports entre l'art gothique international et d'autres champs culturels n'a pas ici pour fonction de masquer, dans le cadre d'un « hommage », un désaccord plus profond sur la définition générale de ce mouvement artistique.

¹⁰⁶⁸ J. Squilbeck, « Panofsky, Erwin: Early Netherlandish Painting. - Cambridge, 1953 », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 25, 1956, p. 253-254, p. 254.

¹⁰⁶⁹ C. Sterling, « Le style gothique international », *Les Peintres célèbres*, B. Dorival (dir.), Genève, Mazenod, 1948, p. 38-43, cité dans « Œuvres retrouvées... », *op. cit.*, p. 80, note 67.

6.1.3. D'une école de Bourgogne à la civilisation franco-flamande

De fait, au-delà de la seule question du lieu de création d'un certain nombre d'œuvres produites entre 1380 et 1420, la négation de l'existence d'une école de peinture en Bourgogne par Panofsky autant que sa réhabilitation par Sterling renvoient au problème plus complexe de la définition de la notion de style régional chez chacun des deux auteurs.

En consacrant un chapitre entier de son ouvrage au « problème de la Bourgogne », Panofsky cherche certes à mettre l'accent sur les nombreuses incertitudes qui demeurent à ses yeux quant à l'origine de la plupart des œuvres traditionnellement identifiées comme « bourguignonnes », mais il entend surtout, même pour des œuvres dont il ne conteste pas l'identité, questionner la validité de ce terme, dont il souligne par ailleurs toute l'ambiguïté sémantique.

« Donc, quand on parle de la période postérieure à 1384, le terme "bourguignon" a deux significations. Ou bien on se réfère au nouvel empire bourguignon, entité politique composite, embrassant des régions et des nationalités diverses, et, dans ce cas, le terme "bourguignon" n'a pas le moindre sens en ce qui concerne l'histoire de l'art ; ou bien l'on se réfère à l'ancien duché de Bourgogne, origine géographique de cette entité, et l'historien d'art doit alors se demander s'il est en droit de parler d'un "style bourguignon" ou d'une "école bourguignonne", de la même façon et avec les mêmes justifications qu'il parle des périodes de Cluny et d'Autun, de Clairvaux et de Fontenay, du porche de Beaune et de Notre-Dame de Dijon¹⁰⁷⁰. »

Il ne fait aucun doute que pour Panofsky, la réponse est négative, dans la mesure où les plus importantes œuvres exécutées à la cour de Bourgogne l'ont été par des artistes d'origine, de formation, de tradition flamandes, à l'image, en sculpture, d'un Claus Sluter qui « quel que soit le lieu où il ait fait son apprentissage [...] est déjà un maître accompli lorsqu'il paraît à Dijon » et « ne doit à peu près rien à la Bourgogne¹⁰⁷¹ », ou, en peinture, d'un Melchior Broederlam, dont la fameuse peinture pour le *Retable de Champmol* (**fig. 123**) « ne fut nullement produite à Dijon¹⁰⁷² », mais dans son atelier, à Ypres.

Si le milieu d'origine des artistes constitue donc, chez Panofsky, un critère déterminant pour la définition de leur style, qui le conduit en définitive à envisager la Bourgogne comme une province au rôle presque négligeable dans le développement de

¹⁰⁷⁰ E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, op. cit., p. 152.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 169.

l'*ars nova*, il en va tout autrement chez Sterling, pour lequel « précisément, cette différence d'origine, confrontée avec la constance des types et des compositions que nous montrent pendant un demi-siècle les tableaux réunis dans ces pages, prouve une forte continuité locale¹⁰⁷³ ».

Les réflexions de Sterling, qui ne se réfèrent en l'occurrence qu'aux seuls cas de Jean de Beaumetz, dont la présence est attestée à Arras, Valenciennes et Paris, de Jean Malouel, originaire de Gueldre et actif à Paris, et d'Henri Bellechose, né dans le Brabant, révèlent chez lui une conception plus profonde du rôle de la Bourgogne dans le façonnement d'une véritable « civilisation franco-flamande », dont il affirmait déjà l'importance quelques années auparavant.

Dès 1951, il publie en effet pour la revue *Arts plastiques* un long article sur « les ducs de Bourgogne et la civilisation franco-flamande », dans lequel il entreprend de définir la nature et les caractéristiques intrinsèques de cette « forme de civilisation originale¹⁰⁷⁴ » qui se déploie autour de la cour de Bourgogne. Cette étude repose sur la démonstration de l'existence d'une forme de culture spécifique, dont l'aire d'influence recouvre les frontières du Grand Etat bourguignon – bien qu'elle soit antérieure à l'avènement du duché et qu'elle ait survécu à son démantèlement. Si l'idée n'est pas nouvelle et qu'il faut bien évidemment reconnaître à Panofsky le mérite d'avoir lui-même pris l'art franco-flamand comme point de départ de son étude, la différence substantielle entre les deux hommes réside dans la signification que chacun donne à cette notion.

Le passage du strict registre de l'histoire des formes à celui, beaucoup plus vaste, d'une histoire des civilisations, permet ainsi à Sterling de mettre l'accent sur l'unité de ce courant franco-flamand, dont la Bourgogne constitue l'un des piliers au sein d'un cadre géographique décloisonné, alors que Panofsky ne s'affranchit qu'imparfaitement de conceptions régionales plus étroites, à l'intérieur desquelles il entend évaluer le rôle précis de chaque foyer.

Certes, le terme « bourguignon » paraît impropre à qualifier l'art né au sein de l'Etat du même nom, mais cette inadéquation lexicale ne doit pas pour autant masquer l'unification du paysage culturel qui s'est opérée au Moyen Age à l'intérieur des

¹⁰⁷³ C. Sterling, « Œuvres retrouvées... », *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁷⁴ *Id.*, « Les ducs de Bourgogne et la civilisation franco-flamande », *Les Arts plastiques*, 3, 1951, p. 163-181, p. 163.

« frontières sans cesse mobiles et perméables¹⁰⁷⁵ » du duché de Bourgogne, qui constitue le berceau d'une véritable « civilisation franco-flamande ».

Si, selon Panofsky, la réalité d'une école de peinture bourguignonne au tournant du XV^e siècle doit être remise en question au regard de la formation de ses principaux représentants, d'après Sterling au contraire, l'identité même de cette école est due au fait qu'elle a intégré des personnalités issues de divers horizons, dont les pratiques s'infléchissent au contact du sédiment de l'art français. Bien que le corpus documentaire qu'il est en mesure de produire en 1955 ne s'applique qu'à un lieu et à un moment précis de l'histoire du duché – la ville de Dijon autour des années 1400 –, il permet d'étayer un raisonnement conçu dans une perspective géographique et chronologique plus large, dont la démonstration ne reposait jusqu'alors que sur des arguments d'ordre stylistique. Dans son article sur les ducs de Bourgogne, il compare en l'occurrence une œuvre d'un Néerlandais de France, le Maître dit des Grandes Heures de Rohan, représentant un *Homme mort devant Dieu le Père* (vers 1430-1435, Paris, Bibliothèque Nationale) (**fig. 124**) et une œuvre de même sujet, une miniature figurant l'*Homme recevant l'Ame de Dieu le Père* (**fig. 125**) exécutée vers 1404 en Hollande, probablement à Utrecht, pour un traité sur l'enseignement de l'Eglise, *De Tafel van den Kersten Ghelove*, composé par Dirk van Delft pour Albert de Bavière, comte de Hollande. La confrontation de ces deux images issues d'une même tradition iconographique laisse apparaître des différences substantielles « tant pour le style que pour l'esprit », qui constituent autant de témoignages « de la distance qui sépare deux écoles de peinture, deux esthétiques, deux civilisations¹⁰⁷⁶ ».

Ainsi donc, la notion de « civilisation franco-flamande » permet à Sterling de proposer une géographie artistique décroisée, dont l'école dijonnaise de peinture qu'il s'attache à définir dans son article de 1955 ne constitue, *in fine*, que l'une des multiples formes.

Dans cette perspective, il est possible d'affirmer que la force de son article sur Jean de Beaumetz tient, au-delà de la simple réévaluation de la personnalité de l'artiste et de ce contexte précis, au positionnement théorique implicite de l'auteur quant à la définition même de la notion d'école en tant qu'existence d' « une série de tableaux [...] reliés, enchaînés les uns aux autres¹⁰⁷⁷ », qui déplace l'enjeu du débat de l'existence d'une école bourguignonne en tant que telle à la réalité manifeste d'écoles artistiques, au pluriel, qui

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁷⁷ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 79-81.

procèdent toutes, à des degrés qu'il convient de préciser, de la vitalité de la civilisation franco-flamande.

On peut à ce titre rapprocher la position que Sterling préfigure et les réflexions menées beaucoup plus récemment par Frédéric Elsig sur « [l]es limites de la notion d'école », toujours à propos de la peinture en Bourgogne. Au-delà de la question même d'une école artistique, entendue comme une « séquence [donnée] reliant à un moment déterminé plusieurs 'styles individuels' en enchaînements cohérents », l'auteur insiste sur l'importance de la pratique d'une histoire dynamique, tournée vers « l'interaction de ces séquences », tant à l'échelle locale que dans le cadre, plus large, d'une géographie artistique, qui prend en compte à la fois la spécificité des parcours individuels des artistes et leur inscription dans « un phénomène plus général qui, à travers les réseaux économiques et diplomatiques, relie entre elle les villes, en favorisant une contamination culturelle et en entraînant des courants d'influence¹⁰⁷⁸ ».

Si l'on est autorisé à parler de civilisation et non pas exclusivement d'école artistique, c'est parce que la même unité transparaît et s'exprime à la fois « dans une formation politique [...] ; dans des principes et méthodes de gouvernement ; dans une littérature, une musique, un art particuliers¹⁰⁷⁹ ». Précisons toutefois que si Sterling insiste sur l'importance du duché de Bourgogne en tant que berceau d'une tradition artistique singulière, le rôle des ducs eux-mêmes dans ce processus lui apparaît relativement négligeable, car « cette tradition n'est pas due à la volonté des ducs qui ne se souciaient guère de créer une école de peinture dans leur première capitale. Elle a été assurée par le chantier ininterrompu de la Chartreuse¹⁰⁸⁰ ».

Néanmoins, au-delà de la question, relativement subsidiaire, du rôle précis des pouvoirs en place dans cet essor artistique, la rédaction d'un texte sur « les ducs de Bourgogne et la civilisation franco-flamande » prend, chez Sterling, une dimension résolument politique et acquiert presque une valeur de manifeste pour une histoire transnationale des arts qui ne dirait pas encore son nom. Consacrer une étude au caractère fondamentalement mixte de cette forme de civilisation, dont « l'idée [...] répugne à [sa] génération », équivaut, sous la plume de notre auteur, à « faire face à des notions complexes, tenter la synthèse du capitalisme et du communisme, comprendre des

¹⁰⁷⁸ Frédéric Elsig, « Les limites de la notion d'école : le cas de la peinture en Bourgogne aux XV^e et XVI^e siècles », *La Notion d'école*, C. Peltre et P. Lorentz (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 43-57, p. 53.

¹⁰⁷⁹ C. Sterling, « Les Ducs de Bourgogne... », *op. cit.*, p. 163.

¹⁰⁸⁰ *Id.*, « Œuvres retrouvées... », *op. cit.*, p. 78-79.

phénomènes artistiques telles [*sic*] que l'Ecole de Paris dont on nous dit qu'elle est une et qu'elle est en même temps française, belge, espagnole ou juive¹⁰⁸¹ ». Ce faisant, il entend dénoncer une dérive de l'historiographie récente, conséquence du « mouvement social [qui] a entraîné le mouvement intellectuel vers une démocratisation de la science mal comprise », qui tend, par la création de « slogans ramenant le passé aux idées et aux conditions de notre temps », à une simplification outrancière du mouvement de l'histoire. Plus précisément, il s'attaque directement à l'usage qui est fait du concept de nationalité, « un de ces slogans [...] que l'on projette obstinément dans le passé¹⁰⁸² ».

Aussi louable qu'apparaisse son intention de dépasser d'anciens cadres conceptuels forcément inadaptés à l'étude du style gothique international, sa volonté de s'émanciper de pré-supposés nationaux le mène vers des conclusions plus discutables dès lors qu'il s'éloigne de son cadre chronologique initial. Or, il s'attache à étudier dans son article l'évolution de « l'entité franco-flamande » depuis ses premières manifestations, à l'époque carolingienne, jusqu'à son dernier souffle, au moment où « la frontière entre la Belgique et la France est devenue une frontière moderne, c'est-à-dire une véritable barrière entre deux pays, deux civilisations¹⁰⁸³ ». Bien que le règne des ducs de Bourgogne en constitue l'apogée, il considère en effet que la spécificité artistique de la civilisation franco-flamande ne s'éteint pas avec Charles le Téméraire, mais qu'au contraire, « une manière particulière de concevoir la vie et de l'exprimer en art persiste et connaît même une sorte de réveil, semblable à l'éclat que jette une chandelle prête à se consumer¹⁰⁸⁴ ». L'idée qu'aurait ainsi survécu, au fil des siècles, ce qu'il qualifie d'« *aptitude latente à faire fusionner étroitement l'esprit flamand et l'esprit français*¹⁰⁸⁵ » lui permet de regrouper sous le même dénominateur commun un corpus dont on peine à saisir la cohérence, malgré le lyrisme qu'il déploie pour définir cet ensemble :

« Ainsi, toute limitée qu'elle apparaisse ici à sa seule expression picturale, la civilisation qui a pris corps sous les Ducs de Bourgogne montre un aspect défini. Elle inspire une attitude de l'esprit et une sensibilité bien particulières. On a vu dans la peinture franco-flamande pendant plusieurs siècles une robuste perception sensuelle, une généreuse matière picturale, un sentiment lyrique de la vie intimement liés à la recherche de la forme élégante et concise, au contrôle cérébral des moyens artistiques, ces conquêtes de la latinité française. Un art à la fois palpitant de vie et modéré par une stricte tenue plastique, un art qui ne renonce ni à la chaleur humaine ni à la

¹⁰⁸¹ *Id.*, « Les Ducs de Bourgogne... », *op. cit.*, p. 164.

¹⁰⁸² *Ibid.*

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 176.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 177 (en italiques dans le texte original).

distinction humaine, trouva sa perfection sous les pinceaux des Limbourg, de Simon Marmion, du Maître de Moulins, de Jean Clouet, de Philippe de Champagne, d'Antoine Watteau. Il enrichit l'Occident d'une expression de la beauté à nulle autre pareille¹⁰⁸⁶. »

L'accent que Sterling met ainsi sur les notions de « persistance » et de « réveils périodiques¹⁰⁸⁷ » de l'art franco-flamand renvoie incontestablement aux derniers travaux de Focillon sur les « survivances et réveils » du Moyen Age, dont il avait rendu compte dans un hommage posthume à son premier maître¹⁰⁸⁸, bien que Sterling semble se refuser à utiliser le terme de « survivance », peut-être en raison de sa trop forte connotation warburgienne. Pourtant, on peut noter dans ce passage une différence fondamentale entre l'usage que les deux auteurs font de l'idée de réveil. Focillon conceptualise en effet la survivance comme la réintroduction par « tradition passive », « métamorphose » ou « réveil » de formes anciennes dans un vocabulaire plastique nouveau¹⁰⁸⁹, mais il refuse d'associer une quelconque dimension symbolique ou idéologique à ce phénomène. Selon lui, c'est donc sur un plan formel, et strictement formel, que se pose la question de la survivance ou du réveil, qui n'apparaît dès lors que comme la reprise de modèles anciens dans la résolution de problèmes nouveaux¹⁰⁹⁰.

Or, la faiblesse de l'argumentaire de Sterling tient précisément au fait qu'il glisse du registre formel vers le registre sensoriel, certes plus apte à englober toutes les manifestations artistiques auxquelles il fait référence ici, mais aussi plus vague et surtout plus faible d'un point de vue théorique. Sans même contester la véracité de l'idée d'une sensibilité commune, d'un répertoire d'émotions données qui unirait l'ensemble des artistes précités, l'absence de description formelle de leurs œuvres, qui seule permettrait de prouver la validité de son raisonnement, invite dans une certaine mesure à remettre en question la pertinence même de l'écriture d'une histoire de la civilisation franco-flamande à large échelle.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁸⁸ C. Sterling, « Dix siècles de civilisation vus par Henri Focillon », *Renaissance*, New York, 1944-1945, vol. II et III, p. 404-436.

¹⁰⁸⁹ H. Focillon, « Préhistoire et Moyen Age », dans *Moyen Age : Survivances et Réveils*, Montréal, Valiquette, 1945, p. 14.

¹⁰⁹⁰ Sur la notion de survivance dans l'historiographie française, voir M. Tchernia-Blanchard, « Résonances warburgiennes en France dans les années 1930 : La survivance de l'antique chez Jean Adhémar et Jean Seznec », *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 28 janvier 2013. URL : <http://imagesrevues.revues.org/2917>.

Ce dernier point se révèle néanmoins intéressant en ce sens qu'il permet de mesurer la distance qui sépare ce texte rédigé en 1951, dans lequel les ambitions idéologiques de l'auteur nuisent à l'efficacité de son propos, et l'article sur les œuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, où, en privilégiant un cadre interprétatif resserré, Sterling adopte une forme d'écriture qui le consacre comme l'un des plus éminents spécialistes des Primitifs français.

6.2. La Provence : un foyer au carrefour de l'Europe

En dehors du berceau de la civilisation « franco-flamande » que constitue la Bourgogne, Charles Sterling consacre également, au cours de ces années, une part importante de ses recherches à un second foyer artistique, la Provence, qui lui est particulièrement familier depuis la rédaction de sa thèse de l'Ecole du Louvre sur le *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton. Or, par la particularité de sa position géographique et diplomatique, qui fait de la Provence le lieu de rencontre entre le bassin méditerranéen et l'Europe du Nord, la multiplicité des influences auxquelles est soumise sa production picturale renvoie de prime abord à des problématiques très proches de celles qui avaient éveillé l'intérêt de Sterling dans l'art bourguignon. Toutefois, il convient de mentionner ici un autre élément qui n'aura pas manqué de le séduire et s'est sans doute avéré déterminant dans son choix de s'intéresser plus avant à la peinture provençale. En effet, contrairement à la Bourgogne, la Provence offrait l'avantage indéniable d'être particulièrement bien documentée au regard d'autres foyers culturels « français » ou considérés comme tels¹⁰⁹¹. Le fait que le prix-fait le plus célèbre de l'histoire de la peinture française du XV^e siècle se rapporte à une œuvre provençale, le *Couronnement de la Vierge* de Quarton, n'a en ce sens rien d'étonnant. Les archives notariales et municipales y ont été plus préservées que dans le nord et l'est de la France, car la région a été relativement épargnée par les guerres. Le nombre de contrats conservés et, par conséquent, de noms d'artistes mentionnés, y est ainsi beaucoup plus important que dans d'autres régions. Grâce à la vivacité de la tradition érudite locale, une part importante de ces documents a été publiée, même si, comme Sterling fut contraint de le reconnaître en 1989, « il y en a un certain nombre, presque autant, qui ne le sont pas encore¹⁰⁹² ». La place privilégiée qu'occupe la Provence dans l'historiographie des Primitifs est toutefois autant liée à

¹⁰⁹¹ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 96.

l'abondance des sources qu'au fait qu'un nombre important d'œuvres réalisées à l'époque sont aujourd'hui encore conservées dans la région, à peine touchée par les troubles révolutionnaires. La coexistence rare de documents et de tableaux, ainsi que leur confrontation facilitée par leur proximité géographique offre, en apparence du moins, des conditions privilégiées pour rendre à certains peintres des œuvres qui leur appartiennent¹⁰⁹³. Or, de telles identifications restent relativement rares et, le plus souvent, la longue liste de noms d'artistes auxquels n'est rattachée aucune œuvre connue et le nombre, relativement moins important, d'œuvres en recherche de paternité ne présentent aucune concordance. L'originalité et la singularité de ce panorama, mais aussi les nombreuses possibilités exploratoires qu'il offre au chercheur, vont ainsi mener Charles Sterling à consacrer une part importante de ses recherches personnelles à l'étude du foyer provençal.

6.2.1. « Two XV Century Provençal Painters Revived » : Nicolas Dipre et Josse Lieferinxe

Dès 1942, il publie dans la *Gazette des Beaux-Arts* – dont les bureaux avaient été installés à New-York pendant la Seconde Guerre mondiale – deux articles en anglais dans lesquels il « ressuscite » (en anglais *revived*) deux peintres provençaux du XV^e siècle, Nicolas Dipre et « Le Maître de saint Sébastien », qu'il propose d'identifier à Josse Lieferinxe, grâce à leur mise en relation avec des documents d'archives. Dans l'un comme dans l'autre cas, il ne s'agit toutefois pas de recherches inédites, mais de la reformulation et de la précision d'hypothèses déjà avancées dans le « Répertoire des tableaux français du XV^e siècle », qui accompagnait son ouvrage sur *Les Peintres du Moyen Age* paru sous un nom d'emprunt l'année précédente et dont la diffusion était compromise par le conflit en cours.

Nicolas Dipre, artiste provençal

Le premier des deux articles, consacré à Nicolas Dipre, s'appuie sur la publication par Henri Chobaut, en 1939-1940, d'un contrat passé le 11 mai 1499 entre les prieurs de la confrérie de la Conception de la Vierge en l'église Saint-Siffrein de Carpentras et le peintre originaire de Paris. Sterling reconnaît l'un des panneaux du retable dont il est question

¹⁰⁹³ C. Sterling, « Two XV Century Provençal Painters Revived: I. Nicolas Dipre », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1942, vol. XXII, p. 9-16, p. 9.

dans le prix-fait de *La Rencontre d'Anne et Joachim à la porte dorée* du musée de Carpentras (**fig. 126**), présenté à l'exposition des Chefs-d'œuvre de l'art français en 1937 et qu'il avait à l'époque lui-même décrit dans le catalogue comme l'œuvre d'un « peintre provençal anonyme, vers 1475¹⁰⁹⁴ », reprenant l'identification traditionnellement admise, faute d'avoir pu étudier le tableau autrement que sur photographie. Or, comme il l'avait déjà indiqué en 1941, « une étude attentive de la facture provençale à la fin du XV^e siècle, libre et lâche, telle qu'elle apparaît dans des tableaux récemment apparus [...] persuade que l'exécution du présent tableau, empreinte de la même vigueur hâtive, ne peut être antérieure à la fin du siècle¹⁰⁹⁵ ».

Le texte de 1942 lui permet de préciser cette appréciation et de rapprocher plusieurs autres tableaux de ce panneau, le seul qu'il ait jusqu'alors attribué à Nicolas Dipre, dont l'activité est pourtant bien connue par les sources. Certes, il reconnaît qu'« il est évident qu'un simple fragment d'un grand retable ne peut donner qu'une vague idée de l'art de Nicolas Dipre. Toutefois, le style est très marqué. Nous voyons ici quelque chose de précipité, de sommaire, de monumental, dans la construction vigoureuse des formes, le contour massif des silhouettes et le feuillage brossé à grand traits¹⁰⁹⁶ ». Selon Sterling, l'absence quasi totale de références aux styles parisien ou picard dans cette *Rencontre* révèle une arrivée précoce de l'artiste en Provence, alors qu'il n'avait pas achevé sa formation – conformément à un usage courant chez ses compatriotes de la même génération établis dans le Sud – et une influence évidente de l'art du Maître de l'Annonciation d'Aix.

Pour preuve, Sterling compare la figure de Joachim avec celle de Dieu le Père dans l'*Annonciation* (**fig. 127**) et dans le *Retable Boulbon* (**fig. 128**) du musée du Louvre, tableau de 1457 réalisé dans l'entourage du Maître ; elles présentent toutes le « même type de vieillard barbu aux traits lourds, aux yeux proéminents et graves¹⁰⁹⁷ ». Il note également les nombreuses similitudes que laissent apparaître le visage de sainte Anne et celui du prophète Isaïe dans leur ferme construction en raccourci.

¹⁰⁹⁴ *Chefs d'œuvre de l'art français, op. cit.*, n° 30, p. 19.

¹⁰⁹⁵ C. Sterling, *Les Peintres du Moyen-Age, op. cit.*, Répertoire XV^e A, n° 50, p. 27-28.

¹⁰⁹⁶ « It is evident that a mere fragment of a great altarpiece can give but a vague idea of the art of Nicolas Dipre. The style, however, is very marked. Here is revealed something hasty, summary, monumental, in the vigorous construction of the forms, the massive outline of silhouettes and the broadly brushed foliage », C. Sterling, « Two Provençal Painters Revived: Nicolas Dipre », *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁹⁷ « A comparison of Joachim with God the Father of the *Annunciation* or with God the Father in the *Boulbon Altarpiece* [...] is sufficient for one to recognize the same type of bearded old man with heavy features, prominent and serious eyes », *Ibid.*

Cette première précision du contexte dans lequel Nicolas Dipre a pu puiser ce qui allait constituer les principaux éléments caractéristiques de son style permet ensuite à Sterling d'effectuer un certain nombre de rapprochements avec d'autres œuvres issues du même milieu. Bien qu'il renonce à y voir une exécution par la même main, il note que le *Retable de saint Laurent, saint Antoine, saint Sébastien et saint Thomas d'Aquin* de l'église dominicaine de Saint-Maximin (**fig. 129**) – dont il avait déjà noté la parenté avec le tableau de Carpentras en 1937¹⁰⁹⁸ – ainsi que le *Retable avec saint Robert, saint Pierre, saint Antoine et deux donateurs*, conservé dans une collection particulière à Aix, présentent eux aussi le même type de personnages, des « paysans aux corps lourds, pleins d'une vie silencieuse, mais intense¹⁰⁹⁹ », caractéristiques de l'influence de Barthélemy d'Eyck.

En revanche, *Le Mariage de la Vierge* (**fig. 130**) de la collection Demandolx-Dedons (aujourd'hui au musée de Denver) qui, d'après ses motifs architecturaux empruntés au vocabulaire de la Renaissance italienne, a vraisemblablement été exécuté dans les dernières années du siècle, offre des analogies tellement précises, principalement dans les types, les plis et les mains, avec la *Rencontre à la porte dorée* de Carpentras que Sterling est, selon ses propres mots, « tenté de le lui attribuer ou, du moins, de penser qu'il provient de son atelier¹¹⁰⁰ », malgré les différences perceptibles « dans le modelé moins "cubique", dans les chairs plus souples et la peau plus riche, et aussi dans le clair-obscur plus prononcé que dans le tableau de Carpentras¹¹⁰¹ ». A ses yeux, celles-ci pourraient en effet parfaitement s'expliquer par la différence de traitement, fréquente dans la peinture de retable en Provence, entre le panneau central et les éléments de prédelle, ce qui viendrait corroborer le fait que le *Mariage de la Vierge*, dont René Huyghe lui a signalé qu'il possédait un pendant, serait précisément un panneau de prédelle. Prudemment, il prend toutefois le soin de préciser que toute attribution définitive de ce panneau à Nicolas Dipre demeure prématurée tant qu'il n'est pas possible d'étudier ce pendant, conservé dans une collection privée en Italie.

Et, de fait, comme l'a rappelé Dominique Thiébaut en 2004, « si le rapprochement entre la *Rencontre à la porte Dorée* de Carpentras et le contrat de 1499 suscita dans l'ensemble l'adhésion de la critique, différents avis se côtoyèrent en revanche sur l'auteur

¹⁰⁹⁸ *Chefs d'œuvre de l'art français, op. cit.*, n° 30, p. 19.

¹⁰⁹⁹ « It is especially the types which are similar: peasants with heavy figures, full of silent but intense life », C. Sterling, « Two Provençal Painters Revived: Nicolas Dipre », *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁰⁰ « The similarity with Dipre in types, folds and hands is such that one is tempted to attribute it to him ; or, at least to believe that it is from his workshop », *ibid.*, p. 16.

¹¹⁰¹ « A certain difference is felt, especially in the less "cubic" modeling, in the more supple flesh and richer skin, and likewise the more pronounced chiaroscuro than in the Carpentras picture », *ibid.*, p. 16.

de ces éléments de prédelle, leur appartenance à une même série, et *a fortiori* au *Retable de Carpentras*¹¹⁰² ».

C'est à Grete Ring que revient le mérite d'avoir été la première à publier le panneau cité par Huyghe, un *Calvaire* (**fig. 131**) acquis en 1950 par le Detroit Institute of Arts, qui, avec *Le Mariage de la Vierge*, une *Adoration des mages* (Pont-saint-Esprit) (**fig. 132**) et *La Présentation de la Vierge au Temple* (**fig. 133**), appartiendrait selon elle à un retable distinct du *Retable de Carpentras*, qui ne serait pas l'œuvre de Nicolas Dipre, mais d'un artiste qu'elle propose de baptiser provisoirement le Maître du Retable de la vie de la Vierge¹¹⁰³.

Si ces panneaux furent rendus à Nicolas Dipre par Michel Laclotte dès 1960¹¹⁰⁴, la question de leur origine demeura quant à elle longtemps en suspens et n'a trouvé sa résolution – hypothétique – qu'à la faveur de la réapparition de nouvelles œuvres de l'artiste, en 1986 et en 2003, sur lesquelles Sterling ne s'est jamais exprimé¹¹⁰⁵.

Bien qu'il n'en fasse pas mention dans l'article de la *Gazette des Beaux-Arts*, Sterling avait effectué l'année précédente un autre rapprochement entre un panneau provençal anonyme, une *Toison de Gédéon* (**fig. 134**) qui appartenait alors à la galerie Durlacher de Londres (aujourd'hui au musée du Petit Palais d'Avignon), et la *Rencontre à la porte Dorée*, dont les anges lui semblaient appartenir à une même « famille¹¹⁰⁶ ». Probablement parce qu'il ne figure que dans le *Répertoire* de 1941, le signalement de Sterling ne semble pas avoir retenu l'attention de la critique, si ce n'est celle de Dominique Thiébaut qui, après l'avoir rapproché un temps de la manière de Josse Lieferinxe¹¹⁰⁷, y a reconnu une œuvre de Nicolas Dipre¹¹⁰⁸. C'est à elle également qu'il revient d'avoir apporté un éclairage décisif sur l'identification de l'artiste en dévoilant, dans le catalogue de l'exposition des *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes* en 2004, l'existence d'un panorama d'Avignon (**fig. 135**), daté et signé par Nicolas Dipre, qui « n'a jamais reçu

¹¹⁰² D. Thiébaut, « Nicolas Dipre », *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, op. cit., p. 154-161, p. 157.

¹¹⁰³ G. Ring, *La Peinture française du XV^e siècle*, op. cit., n° 270, 268 et 269, p. 235.

¹¹⁰⁴ M. Laclotte, *L'Ecole d'Avignon : la peinture en Provence aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Gonthier Seghers, 1960, p. 115, et *Primitifs français*, Paris, Hachette, 1966, p. 45.

¹¹⁰⁵ Pour un état des lieux exhaustif des débats historiographiques qui ont entouré l'œuvre de Nicolas Dipre, voir D. Thiébaut, « Nicolas Dipre », *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, op. cit., p. 154-161.

¹¹⁰⁶ C. Sterling, *Les Peintres du Moyen Age*, op. cit., Répertoire XV^e A, n° 50, p. 28.

¹¹⁰⁷ D. Thiébaut, in M. Laclotte et D. Thiébaut, *L'Ecole d'Avignon*, Paris, Flammarion, 1983, n° 91 et 92 et *Musée du Petit Palais. Peintures et sculptures*, Paris, 1983, p. 104-105.

¹¹⁰⁸ Id., *Musée du Petit Palais. Peintures et sculptures*, Paris, 1999, p. 108-109.

l'attention qu'il méritait¹¹⁰⁹ », mais qui « étaie solidement le rapprochement opéré en 1941 et 1942 par Sterling entre le prix-fait de 1499 et le panneau de Carpentras¹¹¹⁰ ». Figurent en effet aux deux coins supérieurs du plan deux allégories des vents représentés sous la forme de jeunes enfants « aux joues gonflées et aux chevelures bouclées » quasiment identiques, dans leur mode de composition, aux anges évoqués par Sterling en 1941. Ainsi, selon Dominique Thiébaut, « peu d'historiens de l'art auront eu la chance, comme Sterling, de voir confirmée leur intuition par un document aussi plaisant qu'inattendu !¹¹¹¹ ».

L'identification du Maître de saint Sébastien à Josse Lieferinxe

Le cas de Josse Lieferinxe, auquel Sterling consacre son second article dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1942, est sensiblement différent, dans sa genèse comme dans ses développements ultérieurs, car il ne s'agit pas cette fois-ci de retrouver une personnalité artistique à partir de l'identification d'une œuvre précise, mais de rendre sa véritable identité à un peintre autour duquel un ensemble de tableaux a déjà été regroupé, mais qui n'est pour l'heure connu que par un « nom de convention ».

C'est Sterling lui-même qui semble forger, en même temps qu'il en propose l'attribution à Josse Lieferinxe, le nom de Maître de saint Sébastien, d'après quatre scènes vraisemblablement issues d'un retable consacré au saint et conservées à Philadelphie. Les tableaux étaient pourtant connus depuis près d'un demi-siècle, puisqu'ils avaient été mentionnés dès 1901 par Camille Benoît dans un article sur un panneau du Maître de saint Gilles conservé à la National Gallery de Londres (**fig. 136, 137, 138 et 139**)¹¹¹². Henri Bouchot aurait songé pendant un temps à les faire figurer à l'exposition de 1904, mais le

¹¹⁰⁹ D. Thiébaut, « Nicolas Dipre », *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, op. cit., p. 154-161, p. 160. Elle indique que P. Achard (« Notes sur quelques anciens artistes d'Avignon », *Revue des bibliothèques paroissiales et des faits religieux de la province ecclésiastique d'Avignon*, 1856, p. 257), A. Michiels (*L'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, rapport au gouvernement français, Paris, Renouard, 1877, p. 383) et L.-H. Labande (*Les Primitifs français. Peintres et peintres verriers de la Provence occidentale*, Marseille, Tacussel, 1932, p. 109) ont mentionné l'existence d'une quittance de Nicolas Dipre pour un plan réalité en 1514 à l'occasion du procès qui opposait Thomas Gallien, seigneur des Issarts, et la communauté de Barbentane au sujet de l'île de Courtine, mais que le plan en question, conservé aux archives départementales du Vaucluse (encre et lavis sur parchemin, 60, 5 x 83,5 cm, 1514, Avignon, Archives départementales du Vaucluse, E Communes Avignon 13), n'est reproduit qu'en 1978 (S. Gagnière et J. Granier, *Images du Vieil Avignon, 126 documents anciens choisis et commentés*, Avignon, Rullière-Libeccio, 1978, pl. 3 p. 8). Il a depuis été étudié par C.-F. Rochat-Hallard, « Nicolas Dipre cartographe », *Revue de l'art*, 167, 2010, p. 25-30.

¹¹¹⁰ D. Thiébaut, « Nicolas Dipre », *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, op. cit., p. 154-161, p. 161.

¹¹¹¹ *Ibid.*

¹¹¹² C. Benoît, « La peinture française à la fin du XV^e siècle (1480-1501), *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, p. 90-101, p. 97 et 99.

projet fut abandonné pour une raison inconnue. Dix ans plus tard, Hulin de Loo ajoutait un cinquième tableau à ce groupe, en signalant à John G. Johnson, alors propriétaire des scènes de la vie de saint Sébastien, l'existence dans sa propre collection d'une *Pietà* (**fig. 140**) qui lui semblait être de la même main¹¹¹³. En 1941, Sterling propose, dans son *Répertoire*, de rapprocher ces cinq panneaux de trois autres œuvres, un volet de retable peint sur les deux faces qui représente *L'Annonciation* (**fig. 141**) et *Saint Michel terrassant le dragon* (**fig. 142**), conservé au musée Calvet à Avignon, un *Mariage de la Vierge* (**fig. 143**) (Bruxelles, musée royal des Beaux-Arts) et une *Adoration de l'Enfant* (**fig. 144 et 145**) (Paris, musée du Louvre), dont l'homogénéité avait déjà été soulignée par la critique. Le panneau d'Avignon, exposé en 1904 sous l'attribution « à la suite de Nicolas Froment vers 1500¹¹¹⁴ », avait été rapproché du tableau de Bruxelles par Hermann Voss en 1911¹¹¹⁵, et de *L'Adoration* du Louvre par Louis Demonts en 1928¹¹¹⁶. En 1938, Sterling lui-même avait d'ailleurs déjà rapproché le double panneau du musée Calvet et le *Mariage de la Vierge*¹¹¹⁷, en les regroupant sous le nom « d'école du Rhône », parce qu'il n'était pas alors en mesure d'en situer le centre, que ce fût en Bourgogne ou en Provence.

C'est là tout l'objet de l'article rédigé pour la *Gazette des Beaux-Arts*, qui reprend fidèlement l'hypothèse formulée dans son ouvrage de 1941 : préciser le rapport entre ces œuvres, déterminer leur origine et tenter d'identifier leur exécutant. La principale question que soulèvent ces deux textes est celle de la nature du cheminement qui a permis à Sterling de franchir le cap entre une « école du Rhône » très imparfaitement circonscrite et une proposition d'attribution précise au peintre Josse Lieferinxe. Le *Répertoire* de 1941 est particulièrement éclairant à cet égard, car la forme rédactionnelle imposée par la succession des notices permet de mettre en évidence les strates successives de son raisonnement, dont la première étape consiste en l'énumération de toutes les similitudes qu'il est possible de dégager entre chacun des panneaux précités. Alors que l'article de 1942 prend pour point de départ les *Scènes de la vie de saint Sébastien*, l'année précédente,

¹¹¹³ Lettre de G. Hulin de Loo à John G. Johnson, 4 mars 1914, Documentation de la Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art ; citée par C. Sterling, *Les Peintres du Moyen-Age*, op. cit., Répertoire XVe A, p. 36, et par D. Thiébaut, « Josse Lieferinxe », *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, op. cit., p. 142-153, p. 143.

¹¹¹⁴ H. Bouchot, *Exposition des primitifs français*, catalogue d'exposition (Paris, Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et Bibliothèque Nationale, 12 avril – 14 juillet 1904), Paris, Palais du Louvre et Bibliothèque Nationale, 1904, n° 87 ; sur les différentes attributions de l'œuvre, voir également M. Laclotte et D. Thiébaut, *L'Ecole d'Avignon*, op. cit., n° 87, p. 260.

¹¹¹⁵ H. Voss, « Zur Kenntnis der Malerschule von Avignon um 1500. Werke eines Anonymen in den Museen von Avignon und Brüssel », *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, p. 414-415.

¹¹¹⁶ L. Demonts, « Le Maître de l'Annonciation d'Aix. De Van Eyck à Antonello de Messine », *Revue de l'Art ancien et moderne*, mai 1928, p. 257-280, p. 265, note 3.

¹¹¹⁷ C. Sterling, *La Peinture française*, op. cit., p. 115, fig. 140 et 141.

c'est d'abord l'unité stylistique des panneaux d'Avignon, Bruxelles et Paris qu'il s'attache à démontrer, puis leur parenté avec la *Pietà*, par le truchement de laquelle il les relie aux quatre tableaux illustrant la légende de saint Sébastien. Le relevé systématique d'un certain nombre de détails communs à l'ensemble des tableaux – la gamme chromatique, l'éclairage, la typologie des personnages, le traitement des drapés – lui permet d'établir des « points de contacts directs¹¹¹⁸ » entre les quatre panneaux de Philadelphie, la *Pietà* et les cinq peintures d'Avignon, de Bruxelles et du Louvre. Leur style, en tant qu'« écriture, éclairage, sentiment de l'espace (cette obsession quasi italienne de l'épure architecturale et de la fuite en perspective [...]) – témoigne du même tempérament de peintre¹¹¹⁹ ».

Ce tempérament frappe par la diversité des sources dont se nourrit le vocabulaire plastique de l'artiste. Ainsi, notamment, le motif du « Christ couché et à demi soulevé [de la *Pietà*], apparaît à cette époque à la fois dans l'art hollandais [...] et dans tout le nord de l'Italie ». Pour Sterling, il s'agit d'une œuvre dans laquelle « à côté des détails bourguignons, on saisit, dans l'ensemble de la composition, dans le pathétique du groupe humain et dans la douceur lumineuse du paysage, ce mélange troublant de l'art flamand et de l'art du nord de l'Italie [...] qui devait être propre à plusieurs ateliers provençaux vers 1500¹¹²⁰ ». Or, cette dualité des influences flamandes et italiennes apparaît également caractéristique des quatre scènes de la légende de saint Sébastien.

Si, dans le *Saint Sébastien détruit les idoles*, « malgré les pilastres à l'antique, l'intérieur et le mobilier n'ont rien d'italien¹¹²¹ », les monuments antiques figurés dans *La Mort de saint Sébastien* ne pourraient avoir été reproduits aussi fidèlement par un artiste travaillant en Provence « s'il n'avait pas fait le voyage de Rome ou s'il n'avait pas disposé de dessins faits d'après nature ». Parmi les multiples emprunts à l'art italien dont témoigne le cycle, on peut également noter « la silhouette de Tiburce et son costume, très sobre et élégant » du premier panneau, dans la scène du *Martyre*, la position du saint, « attaché à un arbre et placé sur une souche suivant la formule italienne », et « le paysage aux collines bleues très librement peintes [...] d'un esprit romantique qui fait penser à la peinture du nord de l'Italie¹¹²² ».

En revanche, la composition générale du tableau, dans lequel tous les archers sont disposés du même côté, est typiquement flamande et peut trouver un écho dans les

¹¹¹⁸ *Id.*, *Les Peintres du Moyen Age*, op. cit., Répertoire XV^e A, n° 72d, p. 36.

¹¹¹⁹ *Ibid.*

¹¹²⁰ *Ibid.*, n° 71, p. 35.

¹¹²¹ *Ibid.*, n° 72a, p. 35.

¹¹²² *Ibid.*, n° 72b, p. 35.

éléments de nature morte de *Sainte Irène soigne saint Sébastien*, qui, bien que « plus légère et plus tendrement unie à la lumière qu'une nature morte flamande, [...] trahit néanmoins la part importante que l'esthétique néerlandaise a eue dans la formation du peintre¹¹²³ ». Enfin, certains éléments attestent une connaissance approfondie de l'art bourguignon (le « mouvement généreux » du pan de manteau de saint Sébastien détruisant les idoles¹¹²⁴), de l'esthétique provençale (l'intérieur de l'édifice dans lequel *Sainte Irène soigne saint Sébastien*¹¹²⁵), du « style français » (la petite Vierge à l'enfant sculptée représentée dans la même scène¹¹²⁶), ou encore des « recherches pathétiques de certains peintres du Haut-Rhin et de l'Allemagne du Sud » (le masque de douleur du saint dans *La Mort de saint Sébastien*¹¹²⁷).

Malgré l'unité incontestable qui se dégage du regroupement des neufs panneaux, à laquelle concourt précisément la dualité des influences mentionnées ci-dessus, Sterling considère que deux groupes doivent être distingués dans cet ensemble : « l'un comprenant *l'Annonciation* et *le saint Michel*, *le Mariage de la Vierge* et *l'Adoration de l'Enfant* ; l'autre, *la Pietà* et les *Quatre Scènes* ». La différence principale entre ces deux groupes réside, selon les mots de Sterling, « dans l'esprit plus agité des cinq derniers tableaux et leur faire plus libre ». Il oppose ainsi le caractère « plus flamand et plus médiév[al] » des quatre premiers panneaux et « le souffle pathétique et libre de l'Italie » qui circule dans les tableaux du second groupe.

De cette constatation découle une question essentielle : « S'agit-il de deux artistes différents mais, bien entendu, tellement voisins qu'ils ne pourraient être que l'élève et le maître ? Ou bien du même artiste ayant évolué et subi des influences italiennes à la suite d'un voyage ou par l'intermédiaire d'artistes italiens ? ».

Comme il le rappelle en 1942, « ce problème est l'un des plus fondamentaux et des plus délicats qui se posent en histoire de l'art à chaque fois que l'étude doit se réduire à une analyse du style, sans documents pour l'étayer. Ce sont l'instinct d'un critique, son expérience du mécanisme de l'imagination créatrice, les hypothèses que son appréciation d'un artiste l'amènent à formuler quant aux possibilités de celui-ci, et aussi les

¹¹²³ *Ibid.*, n° 72c, p. 36.

¹¹²⁴ *Ibid.*, n° 72a, p. 35.

¹¹²⁵ *Ibid.*, n° 72c, p. 36.

¹¹²⁶ *Ibid.*

¹¹²⁷ *Ibid.*, n° 72d, p. 36.

caractéristiques manifestes de l'œuvre, qui lui permettront en définitive de trancher¹¹²⁸ ». Or, si les nombreuses analogies entre les neuf tableaux évoquées plus haut ne sont guère discutables, leur attribution à une ou deux personnalités artistiques distinctes continue à diviser la critique longtemps après la publication de l'hypothèse de Sterling.

A ses yeux, la proximité des détails et les similitudes entre les deux groupes d'œuvres sont telles qu'elles ne peuvent qu'être issues « de la même imagination ». Par conséquent, en dépit du fait que « l'intensité dynamique du tempérament et la liberté dans la réalisation n'étaient pas les mêmes », il ne fait aucun doute qu'il s'agit bien d'un seul et même artiste, « qui a mûri, a acquis une totale liberté d'exécution et est passé à un art plus expressif et plus dynamique après avoir subi l'influence de la peinture de l'Italie du Nord¹¹²⁹ ».

La multiplicité des influences auxquelles sont soumis les tableaux lui permet d'esquisser un premier portrait de leur auteur présumé, un « peintre qui était familier de l'art flamand et bourguignon, mais aussi de l'art de l'Italie du Nord ; qui a eu une connaissance approfondie des monuments antiques de Rome ; dont, cependant, le tempérament naturaliste et l'intime habitude de l'écriture gothique excluent l'origine italienne ; qui a travaillé en Provence ; dont l'activité, à en juger par le style et les costumes, se situe dans les dernières années du XV^e siècle¹¹³⁰ ». Logiquement, l'étape suivante de son raisonnement consiste à chercher dans les documents publiés sur les peintres de Provence la trace d'un artiste susceptible de correspondre à cette description. Un nom se dégage de cette enquête : Josse Lieferinxe.

Originaire du diocèse de Cambrai, dans la province du Hainaut, Lieferinxe était nécessairement familier de l'art flamand. Son mariage, en 1503, avec l'une des filles de Jean Changenet, artiste d'origine bourguignonne vraisemblablement formé dans sa région natale, permettrait d'expliquer sa connaissance de l'art bourguignon. En effet, selon Sterling, les deux hommes devaient nécessairement entretenir des relations privilégiées, puisque Lieferinxe s'était rendu à Avignon spécialement pour y épouser la fille âgée de

¹¹²⁸ « The problem is one of the most fundamental and delicate in the history of art whenever this study must reduce itself to the analysis of style without documents to support it. The instinct of a critic, his experience of the mechanism of the creative imagination, his conjecture of the possibilities of an artist drawn from the appreciation of that artist; manifest features, will finally decide », C. Sterling, « Two XV Century provençal painters revived: II. The "Master of St. Sebastian" (Josse Lieferinxe?) », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1942, XXII, p. 135-148, p. 138.

¹¹²⁹ « In my opinion here is but a single painter who as matured, acquired a complete freedom of execution and turned toward an art more expressive and dynamic after being subjected to the influence of north Italian painting », *Ibid.*, p. 138.

¹¹³⁰ *Id.*, *Les Peintres du Moyen Age, op. cit.*, Répertoire XV^e A, n° 72d, p. 36.

treize ans d'un maître décédé depuis neuf ans. Que cette dernière hypothèse soit hautement conjecturale ne constitue pas un obstacle majeur à la démonstration de Sterling, qui avance une seconde explication à la proximité de l'art de Lieferinxe avec l'esthétique bourguignonne : celle de sa fréquentation, attestée, de l'atelier d'un certain Philippon Mauroux, peintre à Marseille, dont le prénom a également une consonance bourguignonne et qui aurait pu servir de relais à notre artiste dans l'appréhension de certains motifs caractéristiques.

L'un des principaux éléments permettant de cerner la personnalité de Lieferinxe est son association, après son émancipation de la tutelle de Mauroux, avec un peintre piémontais, Bernardo Simondi, pour la réalisation d'un retable pour les prieurs du luminaire de Saint-Sébastien en l'église des Accoules de Marseille, qui permettrait d'expliquer sa familiarité avec l'art italien. Surtout, la tentation est grande de considérer les panneaux de la vie de saint Sébastien de Philadelphie et la *Pietà* de Hulin comme des éléments de ce retable, dont le prix-fait daté du 11 juillet 1497, qui a été publié en 1884, révèle le programme iconographique :

« Au centre du retable : saint Sébastien, nu, martyrisé, entre saint Antoine et saint Roch. Sur les huit panneaux latéraux, des *scènes de la vie de saint Sébastien* [...]. Sur la prédelle : une *Pietà* [...] entre une histoire de saint Antoine et son petit cochon et une autre de saint Roch. Les artistes s'engagent à peindre de plus « deux tirans avec deux archers tirant de l'arc ». Sur le revers [...] : *Dieu le Père*. Les peintres pourraient porter le retable dans leur atelier, mais seraient tenus de le rapporter à leurs frais. Prix : 300 florins. Délai d'exécution : un an¹¹³¹. »

Certes, note Sterling, les dimensions importantes de la *Pietà* rendent *a priori* douteuse son identification à un panneau de prédelle mais l'idée reste néanmoins plausible si l'on est face à un retable de grandes dimensions, dont les quatre panneaux Johnson ne formeraient qu'un seul volet, où ils seraient alignés verticalement, et non pas répartis deux par deux, comme on pourrait être tenté de le croire de prime abord¹¹³².

Certaines différences dans la composition des divers panneaux, l'aspect beaucoup plus mouvementé, les diagonales beaucoup plus accusées que présentent *Le Martyre*, *La Mort* et *La Pietà* par rapport à *Sainte Irène soignant saint Sébastien* et à *La Destruction des Idoles*, constitueraient ainsi des « inventions » de Simondi, dont l'exécution définitive

¹¹³¹ Document original publié par Albanès, *Bulletin archéologique*, 1884, p. 253 ; cité par C. Sterling, *Les Peintres du Moyen-Age, op. cit.*, Répertoire XV^e A, n° 72, p. 37.

¹¹³² C. Sterling, « Two XV Century Provençal Painters revived: II. The "Master of St. Sebastian" (Josse Lieferinxe?) », p. 142.

aurait été réalisée par Lieferinxe qui a été chargé, après la mort de son collaborateur en mars 1498, d'achever seul le retable, probablement vers janvier 1499, date à laquelle il reçoit quittance pour travaux effectués.

L'attribution de la réalisation des panneaux au seul Lieferinxe se trouve d'ailleurs corroborée, selon Sterling, par le fait que douze jours après la signature du contrat avec les prieurs du luminaire de Saint-Sébastien, Simondi s'engageait dans une autre commande, laissant de fait une liberté importante à son collaborateur. On peut d'ailleurs interpréter dans le même sens le fait que Simondi a légué à sa mort un carnet de dessins à Lieferinxe, qui pourrait avoir constitué la source de plusieurs motifs italianisants, notamment les ruines romaines, dans les scènes de la vie de saint Sébastien. Un dernier élément qui, s'il n'a pas valeur de preuve, tend néanmoins à confirmer l'intuition de Sterling est la qualité plastique des *Scènes de la vie de saint Sébastien* et de la *Pietà*, corroborée par le fait que le retable a connu un vif succès dès son achèvement, puisqu'un an plus tard, il est donné pour modèle au peintre Nicolas Michalet (ou Michelet) auquel est confiée la réalisation d'un retable « à la manière du retable de Notre-Dame-des-Accoules » pour le maître-autel de l'église Saint-Laurent de Marseille.

Selon Sterling, Lieferinxe était nécessairement assez jeune au moment de l'exécution de ce retable, puisque quatre ans plus tôt, en 1493, il était encore apprenti auprès de Philippon Mauroux. Or, la jeunesse de l'artiste constitue d'après lui un élément de plus en faveur de son identification au Maître de saint Sébastien, dans la mesure où « chez un homme jeune on comprendrait aisément un changement rapide de manière, cet assouplissement du faire et cet accent nerveux que l'on constate dans la *Pietà* et les *Quatre scènes de la vie de saint Sébastien* et qui manquent dans les autres tableaux, sans doute antérieurs¹¹³³ ».

Aussi vraisemblable qu'elle lui paraisse, Sterling reste conscient que sa construction, qui repose sur « un faisceau de rapprochements [...] n'en est pas moins dépourvue de fondements directs : les descriptions des sujets, données par le prix-fait de 1497, ne sont pas suffisamment précises ; la seule qui offre un détail, celle des deux archers tirant de l'arc, ne peut se rapporter à la scène du martyre où, par une curieuse coïncidence, deux soldats seulement tirent de l'arc : il s'agissait de figures isolées, ajoutées peut-être au retable pour l'équilibre de l'ensemble [...] ; les vêtements n'offrent pas d'ornements d'or dont parle le prix-fait (mais il est vrai qu'on voit des dérogations

¹¹³³ *Id.*, *Les Peintres du Moyen-Age*, op. cit., Répertoire XV^e A, n° 72, p. 37.

beaucoup plus importantes touchant les ornements d'or des vêtements dans le prix-fait du *Couronnement de la Vierge* de Quarton) ; la provenance des *Quatre scènes* et de la *Pietà* reste ignorée ; les détails de la vie de Lieferinxe ne fournissent pas les preuves directes d'une formation bourguignonne que l'on remarque chez le Maître de saint Sébastien. Nous ne faisons donc que suggérer, pas davantage¹¹³⁴ ».

Simple suggestion, certes, mais suggestion réaffirmée l'année suivante, avec plus de conviction. Ce qui n'était en 1941 qu'un « faisceau de rapprochements¹¹³⁵ », ne peut, en 1942, se voir opposer qu'une seule objection :

« La seule objection sérieuse à l'identification des panneaux Johnson avec le retable Lieferinxe-Simondi serait l'absence totale d'or dans les premiers. Toutefois, en avril 1498, après la mort de Simondi qui avait eu lieu en mars de la même année, Lieferinxe a passé un autre contrat pour le retable, en son nom propre. Comme il devait réaliser seul ce travail important, et pour le même prix, il est possible qu'il ait demandé que l'on renonce à l'or. Par ailleurs, le contrat relatif au *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton nous a montré avec quelle liberté les artistes provençaux pouvaient interpréter les détails qui leur étaient imposés¹¹³⁶. »

Ainsi, même s'il confirme alors que son argumentation reste hypothétique, il prend désormais le soin d'ajouter : « la probabilité n'est toutefois pas moindre que dans le cas de l'identification de Simon Marmion comme l'auteur du *Retable de saint Bertin* du musée de Berlin ou de Jean Perréal comme le Maître de Moulins ; la première hypothèse est unanimement admise et la seconde bénéficie d'une adhésion de plus en plus grande¹¹³⁷ ».

La comparaison ne peut, évidemment, manquer de faire sourire le lecteur d'aujourd'hui et de mettre en évidence de façon éclatante la relativité de telles « suggestions », mais elle se révèle riche d'enseignements sur la logique qui sous-tendait alors la publication de propositions d'attribution par notre auteur et la primauté de l'intuition sur la preuve documentaire dans l'élaboration de son discours scientifique.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹¹³⁶ « The only serious objection to the identification of the Johnson panels with the Lieferinxe-Simondi altarpiece would be the complete absence of gold in the former. But in april 1498, after the death of Simondi which occured in March of that year, Lieferinxe made another contract for the altarpiece in his own name; as he alone was to do the important work for the same price it is possible that he asked to eliminate the gold. On the other hand, we know from the contract for the *Coronation of the Virgin* by Enguerrand Quarton how freely Provençal artists could interpret the details prescribed », C. Sterling, « Two XV Century Provençal Painters Revived: II. The "Master of St. Sebastian" (Josse Lieferinxe?) », *op. cit.*, p. 143-144.

¹¹³⁷ « Consequently, one can but make a suggestion, the probability, however, is no less than in the case of identifying Simon Marmion as the author of the *St. Bertin Altarpiece* in the Berlin Museum or the Master of Moulins as Jean Perréal ; the former hypothesis accepted by everyone, the latter receiving more and more support », *ibid.*, p. 146.

L'identification du « Maître de saint Sébastien » à Josse Lieferinxe est confortée par Sterling lui-même en 1945, lorsqu'il publie deux autres panneaux du retable de saint Sébastien : *L'Intervention de saint Sébastien pendant la peste à Rome* (**fig. 146**) (Baltimore, The Walters Art Gallery) et *Les Pèlerins devant le tombeau de saint Sébastien* (**fig. 147**) (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica), tableau précédemment attribué par Roberto Longhi à un maître provençal inconnu du XV^e siècle, qui étayent l'hypothèse d'un retable de grandes dimensions dont les scènes des volets seraient disposées quatre par quatre¹¹³⁸. Cette idée est d'ailleurs confirmée en 1958 par Egbert Haverkamp Begemann, qui signale existence d'un autre panneau au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, figurant *Saint Sébastien devant Dioclétien et Maximilien* (**fig. 148**), et suggère l'agencement des scènes conservées¹¹³⁹.

L'unanimité apparente avec laquelle la personnalité du « Maître de saint Sébastien » se précise peu à peu ne doit toutefois pas masquer le nombre de questions soulevées par la théorie de Sterling, qui donne lieu, dans son ensemble, à de nombreux débats critiques.

La première question, qui n'a pas été résolue de façon totalement satisfaisante par Sterling dans ses textes de 1941 et 1942, concerne la part réelle qui revient respectivement à Lieferinxe et au piémontais Simondi dans l'exécution du retable de l'église Notre-Dame-des-Accoules. Sterling lui-même reconnaîtra d'ailleurs bien plus tard avoir évincé le second un peu trop rapidement : « J'aurais dû pour une partie des tableaux écrire la légende Bernardino Simondi et Josse Lieferinxe. C'est ce que je ferai si jamais j'ai encore l'occasion de publier quelque chose sur lui¹¹⁴⁰ ». C'est en tout cas ce que d'autres ont fait par la suite. Dès 1956, Luigi Mallè remarque que « Les divergences qui apparaissent dans "l'ensemble Lieferinxe" ne plaident pas en faveur de l'exécution par une seule main d'un même polyptyque, qui aurait été réalisé sans retard si, la commande ayant été passée en 1397, Simondi était mort en 1398 et Josse l'avait terminé en 1399. Et si l'on admet que Josse a exécuté seul les neuf histoires en huit mois, je ne trouve pas absurde d'imaginer

¹¹³⁸ Opinion rapportée par G. Briganti, « Su Giusto di Gand », *Critica d'Arte*, III, juin 1938, p. 104 ; citée par D. Thiébaut, « Josse Lieferinxe », *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, op. cit., p. 142-153, p. 145, note 19.

¹¹³⁹ E. Haverkamp Begemann, « Een onbekend werk van the Meester van de hl. Sebastiaan », *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles*, mars 1958, p. 19-27.

¹¹⁴⁰ C. Sterling, « Entretiens... », op. cit., p. 99 ; cité par D. Thiébaut, « Josse Lieferinxe », *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, op. cit., p. 142-153, p. 145.

que pendant les neuf mois au cours desquels il a effectivement pu travailler, Simondi ait commencé trois ou quatre panneaux, dont je ne dis pas qu'ils ont une "résonance" piémontaise – comme s'ils rappelaient des œuvres constituant un "avant" que nous ignorons – mais qui ont des accents évoquant en partie Spanzotti (en raison de sources analogues et d'une identité du sentiment)¹¹⁴¹ ». Quatre ans plus tard, Michel Laclotte insiste à son tour sur les « différences de style entre certaines scènes plus agitées et d'une véhémence lyrique qu'on pourrait attribuer à l'intervention de l'Italien, en reconnaissant à Lieferinxe la paternité des scènes moins tendues et du groupe de la vie de la Vierge¹¹⁴² ». Enfin, Albert Châtelet, qui reconnaît à Charles Sterling le mérite d'avoir « judicieusement » rapproché les panneaux de la vie de saint Sébastien et la commande passée à Lieferinxe et Simondi en juillet 1497, plaide pour une collaboration plus « intime » des deux artistes, du fait que « les traits italiens ou lombards se trouvent concurremment dans des panneaux variés juxtaposés à des éléments que l'on pourrait croire nordiques » et pour une attribution plus prudente aux « Maîtres de saint Sébastien¹¹⁴³ », au pluriel.

La question la plus sujette à controverse reste toutefois sans conteste celle de l'identification au Maître de saint Sébastien, et donc à Josse Lieferinxe, de l'auteur des trois autres tableaux qu'il a inclus dans son catalogue : *L'Annonciation – saint Michel* d'Avignon, *Le Mariage de la Vierge* de Bruxelles et *L'Adoration de l'Enfant* du Louvre.

Elle est relancée lorsque Julius Held publie en 1952 une *Circoncision* (**fig. 149 et 150**)¹¹⁴⁴, qui constituerait à ses yeux le quatrième panneau de cette série, volets d'un polyptyque comportant chacun sur leur face principale deux scènes mariales superposées et sur leur revers, deux figures de saints¹¹⁴⁵. Or, pour Held, suivi en cela par Haverkamp Begemann¹¹⁴⁶, puis par Marguerite Roques¹¹⁴⁷, ces *Scènes de la vie de la Vierge* sont

¹¹⁴¹ « Le divergenze nel "complesso Lieferinx" suonano male per un'unica mano in un stesso politico, eseguito senza indugi se, preso l'incarico nel '97, il Simondi morì nel '98 e Josse terminò nel '99. E si è accettato che Josse eseguisse le nove storie da solo in otto mesi, non trovo assurdo immaginare che il Simondi abbia nei suoi nove mesi utili, iniziato tre o quattro pannelli, non dico dagli "echi" piemontesi – quasi fossero richiami da opere costituenti un "ante", a noi ignoto – ma dagli accenti in parte paralleli (da analoghe fonti e da una affine sentire) allo Spanzotti », L. Mallè, « Elementi di cultura francese nella pittura gotica tarda in Piemonte », *Scritti in onore di L. Venturi*, Rome, 1956, I, p. 139-174, p. 169.

¹¹⁴² M. Laclotte, *L'Ecole d'Avignon*, 1960, *op. cit.*, p. 114.

¹¹⁴³ A. Châtelet et J. Thuillier, *La Peinture française. De Fouquet à Poussin*, Genève, Skira, 1963, p. 75-76.

¹¹⁴⁴ J. Held, « Little-Known French Paintings of the Fifteenth Century », *Burlington Magazine*, avril 1952, p. 99-107, p. 100-103.

¹¹⁴⁵ Comme le note D. Thiébaud, la réapparition en 1989 d'un cinquième panneau, représentant la *Visitation* avec au dos la figure mutilée de sainte Lucie, acquis par le Louvre, rend cette reconstitution caduque (« Josse Lieferinxe », *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, *op. cit.*, p. 142-153, p. 147-149).

¹¹⁴⁶ E. Haverkamp Begemann, « il devient de plus en plus évident que les deux groupes de peintures constituant l'œuvre du Maître de saint Sébastien proviennent de deux mains différentes puisque le nombre

l'œuvre d'un maître distinct du Maître de saint Sébastien, et ne peuvent par conséquent pas être attribuées à Lieferinxe.

Bien que l'hypothèse formulée par Sterling, à laquelle se sont successivement ralliés Grete Ring¹¹⁴⁸, Carlo Ragghianti¹¹⁴⁹ et Michel Laclotte¹¹⁵⁰, semble aujourd'hui prévaloir, comme l'a souligné Dominique Thiébaut, « certains critères d'appréciation, comme l'atmosphère des tableaux, ont donné lieu à des interprétations contradictoires de prime abord¹¹⁵¹ ».

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la rédaction, en 1964, d'un nouvel article de Sterling sur « Josse Lieferinxe, peintre provençal », qui lui permet de préciser et de corriger certaines vues exprimées en 1941 et 1942. L'acquisition par le musée du Louvre, en 1962, d'un *Calvaire* (**fig. 151**) « qui, d'après une tradition orale, proviendrait de la Provence ou du Languedoc¹¹⁵² » en constitue le point de départ. Œuvre d'un « artiste que le mouvement attire autant que la fixité, la stylisation synthétique de volumes autant que le rendu sensuel de la matière et la particularité d'une forme », un artiste « grandi dans une culture picturale double, la néerlandaise et la provençale, laquelle à la fin du XV^e siècle était nourrie d'apports italiens¹¹⁵³ », ce *Calvaire* présente de telles similitudes avec les *Scènes de la vie de la Vierge* que celles-ci, superposées deux par deux, auraient pu former les volets d'un retable dont il aurait constitué le centre.

Bien que l'auteur relève certaines différences notables entre les nimbes archaïques des scènes latérales et les « cercles légers et mis en perspective du *Calvaire*¹¹⁵⁴ », qui pourraient à première vue s'opposer à la reconstruction du retable, les modifications de contrats en cours d'exécution étaient chose tellement courante en Provence que ces différences ne peuvent suffire, à elles seules, à infirmer son hypothèse¹¹⁵⁵.

d'œuvres qu'ils comprennent augmente sans que leur style se rapproche », « Een onbekend werk van the Meester van de hl. Sebastiaan », *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁴⁷ M. Roques, *Les Apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France*, Bordeaux, Union française d'impression, 1963, p. 130 : selon elle, l'auteur de cette série serait précisément Simondi.

¹¹⁴⁸ G. Ring, *La Peinture française du XV^e siècle*, *op. cit.*, n° 262-264, p. 234.

¹¹⁴⁹ C. Ragghianti, « Bordeaux-Genova », *Sele Arte*, 2, septembre-octobre 1952, p. 79.

¹¹⁵⁰ M. Laclotte, *L'Ecole d'Avignon*, 1960, p. 123, note 81 et 1983, p. 104 et 112.

¹¹⁵¹ D. Thiébaut, « Josse Lieferinxe », *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, *op. cit.*, p. 142-153, p. 150.

¹¹⁵² C. Sterling, « Josse Lieferinxe peintre provençal », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1, 1964, p. 1-22, p. 1.

¹¹⁵³ *Ibid.*

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 2.

¹¹⁵⁵ Signalons toutefois que Dominique Thiébaut a depuis lors contesté l'appartenance du *Calvaire* au *Retable de la vie de la Vierge*. Voir à ce sujet D. Thiébaut, « Josse Lieferinxe et son influence en Provence : quelques nouvelles propositions », *Hommage à Michel Laclotte*, Paris-Milan, 1994, p. 194-214.

En tout état de cause, l'apparition du *Calvaire* apporte, selon Sterling, la preuve définitive que l'auteur des *Scènes de la vie de saint Sébastien* et celui des *Scènes de la vie de la Vierge* ne constituent bien qu'une seule et même personne, en l'occurrence Josse Lieferinxe, puisque « on y trouve réunies les caractéristiques des deux groupes, le statisme serein du cycle de la Vierge et (dans le ciel) le mouvement pathétique de celui de saint Sébastien¹¹⁵⁶ », si bien qu'il « ne peut s'agir que du même artiste, dont la vision a évolué, mais dont les conventions personnelles subsistent dans les détails¹¹⁵⁷ ».

L'apparition de ce nouveau panneau lui permet donc de justifier avec plus d'assurance l'attribution proposée dès 1941. Outre la reprise des arguments en faveur de l'identification des scènes de la vie de saint Sébastien et de la Pietà avec le retable commandé à Lieferinxe et Simondi en 1497, il est désormais en mesure d'établir un lien « plus ténu mais distinct¹¹⁵⁸ » entre la *Vie de la Vierge* et une autre œuvre documentée de Lieferinxe. Il prend pour point de départ le contrat passé le 16 février 1500 entre Lieferinxe et l'armateur marseillais Raphaël Rostan pour un retable devant figurer l'*Adoration des mages* et un tableau sur le même thème conservé au musée de Carpentras (**fig. 152**) signalé par Michel Laclotte, qui y voit une réplique d'une œuvre perdue de Lieferinxe. Sans s'accorder avec lui sur ce dernier point, Sterling reconnaît que « les rapports avec la Vie de la Vierge, la similitude du sujet, la date postérieure (vers 1515) suggèrent avec la plus grande vraisemblance que le tableau de Carpentras s'inspire du retable que Lieferinxe peignit en 1500 et par là-même fournit un argument de plus à l'attribution du *Retable du Calvaire* à cet artiste¹¹⁵⁹ ».

Ces nouveaux rapprochements entre certaines informations documentaires et les œuvres vraisemblablement attribuables à Lieferinxe permettent à Sterling de se livrer à un examen plus approfondi des origines de son art, et notamment de préciser ses rapports avec l'art du nord de l'Europe, en l'occurrence avec le milieu hollandais plutôt qu'avec le milieu flamand. Suivant en cela une observation de Carlo Ragghianti à propos de la *Pietà*¹¹⁶⁰, Sterling remarque que « le départ artistique » de Josse Lieferinxe se situe dans l'orbite de Gérard de Saint-Jean (Geertgen tot Sint Jans). Une comparaison minutieuse du modelé du torse nu du *Saint Sébastien* et de celui de l'*Homme de douleurs* (**fig. 153**) du peintre hollandais, leurs bras et leurs mains, les plis sur la manche de l'homme qui soigne

¹¹⁵⁶ C. Sterling, « Josse Lieferinxe peintre provençal », *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁶⁰ C. Ragghianti, « Bordeaux-Genova », *op. cit.*, p. 79.

saint Sébastien et ceux sur la manche de la Vierge de Geertgen, mais aussi, de façon plus diffuse, la typologie des personnages « aux gestes saccadés, aux plis rectilignes, menus et secs, aux raccourcis sommaires de la tête » et « la tendance au pathos expressif », permettent à Sterling d'affirmer qu'« à l'époque de son apprentissage, notre Hainuyer a dû passer par l'atelier d'un peintre qui a bien connu l'art de Geertgen¹¹⁶¹ ». Si cette partie de son raisonnement semble avoir été largement acceptée par la critique, les réflexions qui en découlent sur la datation des jeunes années du peintre ont fait l'objet de vives objections. Ainsi, l'idée formulée par Sterling qu'à son arrivée en Provence en 1492 ou 1493, celui-ci « est encore jeune », car il est désigné comme le *famulus* (compagnon rétribué) de Philippon Mauroux¹¹⁶², et sa proposition, qui en découle, de le « faire naître vers 1468-1473¹¹⁶³ », a été récemment remise en question par Fabienne Joubert, qui a proposé en 2005 de voir en Lieferinxe l'auteur de patrons pour une tapisserie illustrant le *Miracle de saint Quentin* réalisée vers 1480 et conservée au musée du Louvre (**fig. 154**)¹¹⁶⁴.

Tout aussi complexe apparaît l'analyse de la part italienne de l'artiste, qui varie de surcroît sensiblement chez Sterling lui-même entre 1941 et 1964.

Dans un sens, l'article de la *Revue du Louvre* lui permet de préciser, comme il l'a fait pour la part néerlandaise de l'artiste, ses points de contact avec l'art italien. Outre l'ambiance piémontaise, justifiée par les liens étroits qui l'unissaient à Simondi, Sterling établit une corrélation entre Lieferinxe et Antonello de Messine¹¹⁶⁵, en se basant, une fois encore, sur une remarque de Ragghianti, qui avait attribué à Lieferinxe une copie des *Trois anges apparaissant à Abraham* d'Antonello (**fig. 155**) (musée de Reggio di Calabria), conservée au musée de Denver (**fig. 156**)¹¹⁶⁶.

En revanche, alors qu'il lui avait tout d'abord semblé que « le caractère plus pathétique du groupe de saint Sébastien¹¹⁶⁷ » trahissait une influence italienne accrue, l'apparition des nouveaux panneaux présumés de Lieferinxe le conduit, vingt ans plus tard, à adopter une position contraire. Ainsi, il remarque notamment que « le *Retable du Calvaire* est manifestement plus profondément imprégné d'art piémontais du temps de Spanzotti, de sa tranquille pondération¹¹⁶⁸ ». Entièrement exécuté après la mort de

¹¹⁶¹ C. Sterling, « Josse Lieferinxe peintre provençal », *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁶⁴ F. Joubert, « La tapisserie du *miracle de saint Quentin* au musée du Louvre, un ex-voto commandé par Louis XI au jeune Josse Lieferinxe ? », *Revue de l'art*, 147, 2005, p. 29-44, p. 39.

¹¹⁶⁵ C. Sterling, « Josse Lieferinxe peintre provençal », *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁶⁶ C. Ragghianti, « Bordeaux-Genova », *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁶⁷ C. Sterling, « Josse Lieferinxe peintre provençal », *op. cit.*, p. 4.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

Simondi, « dans les toutes premières années du XVI^e siècle¹¹⁶⁹ », il apparaît « plongé plus profondément dans l'ambiance piémontaise¹¹⁷⁰ » que le *Retable de saint Sébastien*. Tous les éléments qui concouraient, dans son argumentaire de 1941, à forger le « caractère plus flamand et plus médiéval » du premier groupe, ne constituent plus, vingt ans plus tard, que des « résidu[s] de sa formation initiale, [des] souvenirs de sa culture septentrionale [qui] sont maintenant relégués au second plan des tableaux¹¹⁷¹ ». Alors que le *Retable de saint Sébastien* trahit « une tension, parfois un désaccord entre la confuse agitation des personnages d'ascendance néerlandaise et la solide clarté structurale des architectures Renaissance », d'où l'effet pathétique de l'ensemble, l'appropriation du style provençal – principalement celui de Quarton – permet à Lieferinxe de « simplifier sa vision des formes ». Ainsi, le *Retable du Calvaire*, dans lequel la « latinisation [de l'artiste] sera suffisamment avancée pour qu'il puisse atteindre un équilibre dans une composition assagie, une forme amplifiée, une expression adoucie¹¹⁷² » renvoie donc à un stade ultérieur de son évolution personnelle.

Alors même que ce brutal revirement dans l'interprétation des deux cycles devrait inviter Sterling à la plus grande prudence, le ton de l'article de la *Revue du Louvre* apparaît ferme et résolu : « Cette esquisse de l'évolution de Lieferinxe, dont je ne dissimule pas le caractère hypothétique dans tel ou tel détail, demeure dans ses grandes lignes solidement basée sur les documents et sur l'analyse de style¹¹⁷³ ».

Pourtant, au-delà de l'évolution des procédés rhétoriques mis en place par l'auteur pour donner du crédit à sa démonstration, ses ambitions premières ne semblent pas, quant à elles, avoir évolué. Il s'agit, dans chacun des textes précédemment cités, de mettre en évidence, au-delà des diverses influences auxquelles il est soumis, le caractère éminemment français de l'art de Lieferinxe.

En effet, « les influences flamandes, bourguignonnes et italiennes, bien qu'apparentes, ne sont qu'accessoires. L'essence du style provient de l'esprit provençal et du sentiment français. La forme est beaucoup moins analysée que dans la peinture flamande, la structure des volumes est soulignée par des accents rares, mais essentiels. Les contours marqués de pans de matière rigides et aplatis dans l'air reflètent toujours la tradition des arabesques de Quarton. Les cassures "cubiques" des plis, la lumière franche,

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

¹¹⁷¹ *Ibid.*

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁷³ *Ibid.*

le travail libre avec des coups de pinceau apparents et les ombres grisâtres des chairs sont propres à la peinture provençale¹¹⁷⁴ ».

En 1964, la reconstitution du *Retable du Calvaire* lui permet également de présenter Josse Lieferinxe comme « l'un des représentants majeurs de la peinture provençale vers 1500 », mais plus encore comme un peintre qui, à ce stade de son évolution, « devient un artiste français », autrement dit un homme qui « aspire à la fois au monumental et au naturel¹¹⁷⁵ » au même titre que ses plus illustres prédécesseurs, Jean Fouquet, le Maître du Cœur et Enguerrand Quarton. Dès 1945, c'est d'ailleurs déjà la pleine adhésion de Lieferinxe à la civilisation française que révélait la découverte des deux nouveaux panneaux du *Retable de saint Sébastien*, dont « l'atmosphère spirituelle qui domine la conception du sujet et son traitement plastique¹¹⁷⁶ » dénotait une disposition propre à la peinture française.

Comme souvent chez Sterling, l'attribution d'une œuvre ou, ici, d'une série de tableaux, à un peintre donné ne constitue pas une fin en soi, mais un moyen privilégié de définir, au-delà de l'esquisse d'un style individuel, les contours d'une école ou d'un foyer artistique précis. Ainsi, les recherches approfondies menées sur Josse Lieferinxe entre les années 1940 et les années 1960 ont pour véritable fonction de mettre en exergue le processus de « latinisation » auquel sont soumis les peintres originaires du Nord de la France qui, à mesure qu'ils s'imprègnent du climat méditerranéen, en arrivent à exercer un art intrinsèquement provençal. Comme Sterling l'avait souligné dans la conclusion de ses articles pour la *Gazette des Beaux-Arts* en 1942 :

« L'importance de cet élément va au-delà de l'histoire de l'école de peinture provençale. Il touche à l'essence même du génie pictural français au Moyen Age. Dans la Provence du XV^e siècle, on sent comme nulle part ailleurs le mélange subtil des nuances contrastées de la sensibilité française, la sensibilité d'une nation qui s'étend jusqu'à la Meuse, au Rhin et à la Méditerranée, et qui maintient instinctivement un équilibre entre un tempérament et une culture d'origine germanique d'une part, et latine, de

¹¹⁷⁴ « The Flemish, Burgundian and Italian influences, although apparent, are merely accessories. The essence of the style stems from Provençal spirit and from French feeling. The form is much less analyzed than the Flemish, the structure of the volumes is emphasized by rare but essential accents. The sharp outlines of panels of material stiffened and flattened in the air still show the tradition of Quarton's arabesques. The "cubic" breaks in folds, the decided light, the loose work with strokes apparent and the greyish shadows of the flesh are proper to Provençal painting », C. Sterling, « Two XV Century Provençal Painters Revived : II. The "Master of St. Sebastian" (Josse Lieferinxe?) », *op. cit.*, p. 147.

¹¹⁷⁵ *Id.*, « Josse Lieferinxe peintre provençal », *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁷⁶ « By French character I mean the spiritual atmosphere which dominates the conception of the subject and its plastic treatment », *Id.*, « Saint Sebastian interceding for the plague stricken (by Josse Lieferinxe) », *The Art Quarterly*, été 1945, p. 216-222, p. 218.

l'autre, qui semblent inconciliables. L'Europe l'a défini par un terme précis et toujours riche de sens : *L'esprit français*¹¹⁷⁷. »

Loin de constituer des cas isolés, les parcours de Nicolas Dipre et du Maître de saint Sébastien, en qui il convient désormais de reconnaître Josse Lieferinxe, trouvent d'ailleurs un précédent notable dans la trajectoire picturale du plus célèbre représentant de l'école provençale, Enguerrand Quarton, puisque c'est le déchiffrement de son « tempérament artistique » qui a constitué l'un des principaux objectifs des recherches de Sterling au cours de ces années.

6.2.2. Délicatesse quasi-féminine ou tempérament masculin ? Le problème de la Pietà de Villeneuve-lès-Avignon

Présentée à l'exposition des Primitifs français de 1904 et acquise par le Louvre l'année suivante, la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* (**fig. 157**) est dès lors autant louée pour ses qualités plastiques que soumise à de vifs débats quant à son attribution, la plupart des artistes provençaux, espagnols ou italiens actifs en France entre 1425 et 1480 ayant été évoqués par les plus éminents spécialistes de l'époque¹¹⁷⁸.

¹¹⁷⁷ « This fact counts beyond the history of the Provençal school of painting. It reaches to the very essence of the pictorial French genius in the Middle Ages. One feels in Provence of the XV century as nowhere else the subtle mixture of the contrasting nuances of the French sensibility, the sensibility of a nation extending to the Meuse, the Rhine and the Mediterranean, and instinctively maintaining a balance between the temper and civilization of Germanic essence and those of Latin origin, which seem irreconcilable. Europe has defined it with a name precise and always rich in meaning: *L'esprit français* », C. Sterling, « Two XV Century Provençal Painters Revived: II. The "Master of St. Sebastian" (Josse Lieferinxe?) », *op. cit.*, p. 148.

¹¹⁷⁸ Alors que l'œuvre est fréquemment donnée à l'école italienne au XIX^e siècle, plusieurs noms de peintres provençaux émergent à partir de 1904, parmi lesquels Jean Changuet (G. Lafenestre, « L'Exposition des Primitifs français », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1904, XXXII, p. 61-81, p. 48-49), Pierre Villate (Abbé H. Requin, 1904, « L'Ecole avignonnaise de peinture, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1904, XVI, p. 89-104 et 201-218), Nicolas Froment et son école (H. Bouchot, *Exposition des Primitifs français*, *op. cit.*, n°77 ; Abbé L. Valla, « Villeneuve-lès-Avignon », *Guide du voyageur et notes historiques*, Montpellier, Manufacture de la Charité, s. d. [1907], p. 306-307 ; J. Formigé, *Rapport sur la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon*, Paris, G. Kadar, 1909, p. 27) ou encore Thomas Grabuset (H. et J. Adhémar, « Quelques hypothèses au sujet de la Pietà d'Avignon », *La Revue des Arts*, 1953, 1, p. 16-20, p. 17), tandis que d'autres auteurs rattachent l'œuvre à la tradition espagnole (H. Bouchot, *L'Exposition des Primitifs français. La Peinture en France sous les Valois*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1904, pl. LV ; G. Hulin de Loo, *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck...* *op. cit.*, p. 47 ; J.-J. Guiffrey et P. Marcel, *La Peinture française. Les Primitifs*, Paris, Morancé, s. d. [1912], p. 12-14), allant parfois jusqu'à avancer des attributions précises à Bartolomé Berjemo (S. Sanpere y Miquel, *Los Cuatrocentistas catalanes*, Barcelone, Tip. L'Avenc, 1906, p. 87-95) ou à Nuno Gonçalves (J. B. Ford et G. S. Vickers, « The Relation of Nuno Gonçalves to the Pietà from Avignon, with a Consideration of the Iconography of the Pietà in France », *The Art Bulletin*, mars 1939, p. 5-43). Pour plus de détails sur la question, voir D. Thiébaud, « Enguerrand Quarton », *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, *op. cit.*, p. 110-122, p. 114-115. Les réflexions présentées ci-dessous ont été formulées pour la première fois lors d'une communication en 2011 (M. Tchernia-Blanchard, « Du Couronnement de la Vierge d'Enguerrand

Si le nom d'Enguerrand Quarton avait déjà été cité, c'est bien Sterling qui lui attribue catégoriquement la paternité de l'œuvre en 1959, au terme d'une recherche qu'il a débutée plus de vingt ans auparavant dans sa thèse sur *Le Couronnement de la Vierge* du musée de Villeneuve-lès-Avignon et dont il réaffirme les conclusions en 1983 dans sa monographie sur *Enguerrand Quarton : le peintre de la Pietà d'Avignon*.

Du Couronnement de la Vierge et de la Pietà de Tarascon à l'attribution de la Pietà de Villeneuve-lès-Avignon

Lorsqu'il mentionne pour la première fois la *Pietà d'Avignon* dans son ouvrage sur les peintres primitifs paru en 1938, Sterling ne semble pas immédiatement convaincu que Quarton en soit l'auteur. S'il convient que « de nombreux détails de style rapprochent cette œuvre de celle de Quarton [dans] le dessin des doigts et surtout des ongles, le caractère des plis, la manière de découper une narine, une lèvre, de tracer un sourcil [et dans] le type du Christ¹¹⁷⁹ », il n'en demeure pas moins frappé par le nombre et l'importance des différences entre les deux tableaux. « [La] couleur plus claire chez Quarton, [l']éclairage beaucoup moins intense et, ce qui s'ensuit, [le] relief moindre des formes¹¹⁸⁰ » de la *Pietà* le conduit, en outre, à proposer en note une autre hypothèse, « sans cependant pouvoir l'appuyer par d'autres arguments que ceux tirés d'un raisonnement¹¹⁸¹ », et à avancer le nom de Pierre Villate. Arguant du fait que dans une *Vierge de miséricorde* (**fig. 158**), aujourd'hui conservée à Chantilly et pour laquelle un document mentionne une commande passée aux deux artistes, il est impossible de déceler la main de Villate, il en conclut que celui-ci s'est certainement « approprié intimement la manière de Quarton [et qu']il est donc possible que quelques années plus tard il apparaisse dans la *Pietà de Villeneuve* à la fois comme un continuateur de Quarton et comme un tempérament personnel, dépassant Quarton en vigueur, surtout pour l'écriture¹¹⁸² ».

L'année suivante marque un premier jalon important sur le chemin qui mènera Sterling à l'attribution de la *Pietà*, car lorsqu'il soutient sa thèse sur le *Couronnement* en 1939, celui-ci venait d'être nettoyé et s'en est trouvé considérablement changé. Cela l'amène à penser pour la première fois que sous l'épaisse couche de saleté qui la recouvre,

Quarton au *Peintre de la Pietà d'Avignon* : sources, enjeux et méthode de l'attribution chez Charles Sterling », *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument*, actes des Rencontres de l'Ecole du Louvre (Paris – 20, 21 et 22 novembre 2011), Patrick Michel (dir.), Paris, Documentation française, 2014, p. 23-30.

¹¹⁷⁹ C. Sterling, *La Peinture française : Les Primitifs*, op. cit., p. 101.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p.108.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p.108, note 106.

¹¹⁸² *Ibid.*

la véritable couleur de la *Pietà* doit être « beaucoup plus claire, plus vive, tout à fait semblable à celle du *Couronnement*¹¹⁸³ », mais, surtout, cela le conduit à envisager sous un angle nouveau la *Vierge protectrice* du musée de Chantilly. En 1941, dans sa deuxième synthèse sur *Les Peintres du Moyen-Age*, il rejette la participation de Villate à l'exécution du tableau, en raison de sa parfaite adéquation stylistique avec le *Couronnement*. Pour autant, il estime encore à l'époque qu'aucune conclusion ne peut être tirée avant que la *Pietà* soit à son tour nettoyée, et il continue à percevoir des différences substantielles entre « la délicatesse quasi féminine » de Quarton et le tempérament plus masculin du « Maître de la *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon¹¹⁸⁴ ».

C'est une nouvelle fois par la comparaison avec une autre œuvre de l'école provençale que les réflexions de Sterling sur la *Pietà d'Avignon* vont se poursuivre. Dans un article sur la *Pietà de Tarascon* du musée de Cluny (**fig. 159**) publié en 1955, il propose pour cette œuvre une date d'exécution proche de 1457 grâce à un recoupement avec un inventaire du château de Tarascon. Les liens qu'il observe ensuite entre les deux *Pietà*, tant du point de vue de l'iconographie que de la composition, mais surtout « la profonde cohésion psychologique, la puissante originalité des formes, toute la singularité¹¹⁸⁵ » qu'il reconnaît à la *Pietà* du Louvre lui permettent d'affirmer que celle-ci a constitué un modèle pour celle du musée de Cluny.

L'intime conviction que les couleurs du *Couronnement* et celles de la *Pietà* sont en réalité identiques, que Quarton est l'unique peintre de la *Vierge protectrice* du Retable Cadard, qui présente de nombreuses analogies avec la *Pietà*, et que celle-ci peut être datée du début des années 1450, conduit Sterling à interroger à nouveau cette œuvre énigmatique et, fait plus surprenant, modifie profondément son jugement à son égard.

1959 : l'affirmation d'une « intuition » et la fabrication d'un discours

En 1959, il est ainsi en mesure de produire devant la *Société nationale des Antiquaires de France* un raisonnement qui va à l'encontre de ses premières intuitions.

Partant de la figure du donateur de la *Pietà*, qu'il identifie comme étant un chanoine qui a probablement commandé le tableau avant 1457, au retour d'un pèlerinage en Terre sainte, il soulève une première similitude avec le *Couronnement*, dont le donateur, le prêtre

¹¹⁸³ C. Sterling, *Le Couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton*, Paris, Floury, 1939, p. 30, note 48.

¹¹⁸⁴ *Id.*, *Les Peintres du Moyen Age*, op. cit., p. 52.

¹¹⁸⁵ *Id.*, « La *Pietà* de Tarascon », *La Revue des Arts*, 1, p. 25-46, p. 32.

Jean de Montagnac, avait énuméré dans le prix-fait les monuments de Rome et de Jérusalem qu'il désirait voir figurer sur l'œuvre¹¹⁸⁶.

Toutefois, c'est bien autour de la question du style que se noue toute son argumentation et il s'appuie à cet égard sur une comparaison approfondie entre la *Pietà*, le *Couronnement* et la *Vierge de Chantilly*. Son raisonnement s'articule autour de deux éléments précis : l'étude de la composition générale des trois œuvres (**fig. 160**) et la comparaison rigoureuse de nombreux points de détail, qui lui permettent à la fois de souligner la construction de l'espace sur la base d'« une trinité de masses principales » révélant « l'esprit de majesté monumentale » commun aux trois tableaux¹¹⁸⁷ et de mettre en évidence les caractéristiques formelles qui définissent cet esprit.

Cette articulation de son développement amène à se demander comment et pourquoi il perçoit en 1959 « la présence du même esprit qui s'exprime par le même langage¹¹⁸⁸ » dans des œuvres qui lui paraissaient autrefois trahir des tempéraments différents. Si les « photographies prises sous une lumière très forte, de manière à pénétrer les couches de crasse¹¹⁸⁹ » dont il a disposé pour sa communication l'ont sans doute aidé à mieux comprendre le tableau, sa démonstration ne semble pas devoir trouver sa justification dans un ensemble d'éléments scientifiques, mais bien plutôt dans l'accumulation d'un « faisceau de présomptions » issu de sa stricte observation de l'œuvre, qui aurait dès lors valeur de preuve. En effet, s'il réaffirme la nécessité de nettoyer partiellement la *Pietà* pour que son hypothèse emporte « l'adhésion générale », il ne la considère plus comme un prérequis à sa « démonstration ». Instaurant ici une pratique qu'il reprendra notamment lorsqu'il identifiera le Maître de Moulins au peintre Jean Hey avant que ne soit restaurée la seule œuvre authentifiée de l'artiste¹¹⁹⁰, il consacre le primat de la stricte analyse formelle, en l'occurrence la révélation du véritable modelé et de la véritable couleur de l'œuvre, sur la reconstitution de données matérielles, qui ne représente dès lors plus que l'ultime élément de confirmation d'un système interprétatif basé sur des données sensibles. Ainsi, son raisonnement entier repose uniquement sur l'objectivation du vocabulaire formel de l'artiste, en tant qu'expression d'une stratégie consciente qui s'exprime dans l'invention d'éléments stylistiques originaux, dont l'œil de l'historien est seul capable de traduire le langage.

¹¹⁸⁶ C. Sterling, « L'auteur de la *Pietà* d'Avignon: Enguerrand Quarton (Charreton) », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1960 (séance du 1^{er} juillet 1959), p. 213-223, p. 218.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 218.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 216.

¹¹⁹⁰ *Id.*, « Jean Hey le Maître de Moulins », *Revue de l'art*, 1-2, 1968, p. 27-33, p. 27.

De l'œuvre à l'artiste : la monographie de 1983

Il faudra attendre vingt ans, c'est-à-dire 1979, pour que le nettoyage soit réalisé et, allié aux apports des travaux de Michel Laclotte et de François Avril sur le peintre provençal, il offre alors à Sterling la possibilité de publier une monographie de l'artiste faisant état des six œuvres qu'on lui connaît désormais. Cet ouvrage paraît en 1983 et son titre, *Enguerrand Quarton : le peintre de la Pietà d'Avignon*, est à lui seul un véritable manifeste. Sterling y reprend point par point les arguments avancés en 1959, mais, à la lumière du récent nettoyage des deux « fenêtres », il n'hésite plus à les considérer comme autant de « preuves de l'attribution de la *Pietà d'Avignon* à Enguerrand Quarton¹¹⁹¹ », évoquant même au sujet des deux mèches arrondies qui se croisent de façon *identique* sur le front de Dieu le Père dans le *Couronnement* et sur celui du saint Jean de la *Pietà*, un détail qui « équivaut à une signature¹¹⁹² ».

Si la manière dont il parvient ainsi à construire un raisonnement empirique par une justification *a posteriori* de ses principaux arguments mérite ici d'être soulignée, toute la force de l'ouvrage réside dans la documentation écrite et photographique qui accompagne le développement de l'auteur. En fin de volume, il reproduit une version commentée de tous les documents découverts qui concernent Quarton, vérifiés et, le cas échéant, traduits par Michel Hayez et Nicole Reynaud, auxquels il ajoute une copie de deux de ses articles, l'un sur Barthélemy d'Eyck et l'autre sur Pierre Villate, le second lui permettant de confirmer que ce dernier n'est pas l'auteur de la *Pietà*. Mais surtout, il joint au fil des pages des « reproductions de toutes les œuvres documentées ou attribuées à Enguerrand Quarton, et des comparaisons qui justifient ces attributions¹¹⁹³ ». La volonté de Sterling est claire : il s'agit pour lui de présenter au lecteur tous les éléments qui lui ont permis d'échafauder son raisonnement sur l'art de Quarton, de le rendre juge de la validité de son discours. Plus encore que le recours aux documents d'archives, lorsque ceux-ci existent, l'utilisation de très nombreuses comparaisons photographiques est en effet au cœur de la démarche intellectuelle de Sterling pour qui « le rêve de l'historien moderne est de pouvoir

¹¹⁹¹ *Id.*, *Enguerrand Quarton : le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p. 94.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 101.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 6.

écrire avec des images, avec des dizaines ou des centaines de comparaisons qui précisent des parentés ou des différences et permettent de nuancer la définition d'un art¹¹⁹⁴ ».

Outre les points de détail et les nombreux rapprochements avec les œuvres « certaines » de l'artiste qu'il présente, il n'hésite pas à confronter la production de Quarton à certaines œuvres de maîtres d'autres écoles, parfois très éloignées géographiquement de la Provence, selon un procédé déjà présent dans le texte de 1938 – où il reproduisait, en regard de la *Pietà* du Louvre, deux interprétations du même sujet par Fra Angelico et Rogier Van der Weyden (**fig. 161**)¹¹⁹⁵ –, mais qu'il exploite ici de façon systématique, en faisant de cet incessant va-et-vient entre les œuvres la clé de l'accès à « l'esprit » si particulier qui anime l'artiste.

La monographie de 1983 est en cela particulièrement représentative des fondements de l'activité intellectuelle de Sterling depuis ses premiers travaux sur les peintres primitifs. Dans la droite ligne de sa pratique de conservateur et, surtout, de concepteur d'expositions, il envisage ainsi le support qu'est le livre, avec la multiplication des illustrations, comme un substitut aux cimaises du musée, qui éclairent néanmoins le discours sur l'art de façon irremplaçable grâce à la confrontation directe des œuvres qu'elles permettent. Fidèle à la vocation universaliste de l'institution muséale, il considère en outre que l'exercice que constitue l'attribution d'une œuvre anonyme ne prend son véritable sens que s'il est mis au service d'une meilleure compréhension de l'art d'une époque. Allant au-delà de la simple réévaluation de maîtres oubliés, quelle que soit leur importance, c'est donc toute la géographie du paysage artistique de la France au Moyen Âge que Sterling a cherché à analyser au cours de sa carrière. Grâce à l'abondance de ses recherches sur Quarton ainsi qu'à sa connaissance approfondie des différents foyers régionaux qui constituent « l'art français », auxquels il consacre l'essentiel de ses recherches depuis près de 50 ans, l'auteur est en mesure de proposer une lecture de l'œuvre du peintre qui s'appuie sur tous les éléments constitutifs de son art, de sa formation picarde et de ses contacts avec l'art flamand à sa « rencontre » avec l'art méridional et ses accents italiens. Sterling veut donc démontrer la spécificité et le caractère unique du style de l'artiste, dont il cherche aussi des échos dans d'autres foyers culturels lorsqu'il aborde la question du rayonnement de l'art d'Enguerrand Quarton en Provence, en Languedoc, dans le Val-de-Loire, dans le nord de la France, en Italie et en Espagne. Mais il entend également mettre en évidence la manière

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁹⁵ *Id.*, *La Peinture française : Les Primitifs*, *op. cit.*, ill. 119 et 120.

dont celui-ci s'inscrit dans une tradition nationale, une notion dont il défend l'existence lorsqu'il compare notamment l'œuvre de Quarton à celle de Fouquet et qu'il met en avant, au-delà de certaines divergences dans la conception des paysages, des drapés ou des portraits, « l'emploi de deux techniques au service d'une vision des formes foncièrement synthétique¹¹⁹⁶ », qui les distingue tous deux de leurs contemporains flamands ou italiens.

Si, au tournant des années 1940, Sterling infléchit l'orientation de ses travaux sur les peintres primitifs et consacre son attention à l'identification d'artistes méconnus ou à une meilleure compréhension de leur corpus, son attachement, au-delà de chacune de ses attributions, à la définition, en creux, du panorama culturel européen du XV^e siècle, s'inscrit dans la droite ligne de ses recherches antérieures. Ce dernier point permet en outre de reposer la question, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, des éventuelles conséquences du conflit sur la dimension idéologique de sa pensée, en évitant toute assimilation directe de ses travaux à une tradition historiographique trop fortement connotée, et interrogeant au contraire les liens entre sa propre pratique et certaines orientations méthodologiques plus récentes de la discipline, à travers, notamment, le développement des recherches autour de la notion de transferts culturels, dont la méthode comparatiste mise en œuvre par Sterling préfigurait de nombreuses problématiques.

6.3. Refuser la synthèse : la participation avortée au *Projet Pelican*

Bien que l'on puisse établir une certaine forme de continuité dans la finalité des recherches menées par Sterling à partir des années 1940 et ses premiers ouvrages de synthèse sur les peintres primitifs, il paraît nécessaire d'insister sur le fait que s'est opéré chez lui un revirement notable dans les enjeux liés à leur modalité de présentation, au point qu'il n'hésite pas à fustiger, dans son texte de 1951 sur « la civilisation franco-flamande », un genre dont il condamne fermement la tendance « à vulgariser toutes les connaissances » et à « simplifie[r] l'histoire à outrance¹¹⁹⁷ ».

Une anecdote plus tardive, relatée par Albert Châtelet, permet de confirmer la constance de sa position : « il n'aimait pas ce genre et m'écrivait, en 1988, qu'*elles sont*

¹¹⁹⁶ C. Sterling, *Enguerrand Quarton : le peintre de la Pietà d'Avignon*, op. cit., p. 163.

¹¹⁹⁷ Id., « Les ducs de Bourgogne et la civilisation franco-flamande », *Les Arts plastiques*, op. cit., p. 164.

forcément superficielles et périmées sur quelque point important le lendemain de leur publication. Vision singulièrement optimiste sur la rapidité des progrès en matière d'histoire de l'art ! mais qui correspond bien à l'esprit de chercheur de Charles Sterling¹¹⁹⁸ ».

Pourtant, Châtelet ne manque pas de nous rappeler, dans le même texte, que par deux fois, Sterling a bien failli passer outre ses préventions en acceptant de participer à deux entreprises éditoriales bien connues de nombreuses générations d'étudiants en histoire de l'art : la collection *L'Univers des formes*, qui paraît chez Gallimard, et la *Pelican History of Art* publiée outre-Manche par Penguins Books.

Dans le premier cas, la collaboration de Sterling n'est restée qu'à l'état de projet, dans la mesure où, comme nous l'indique toujours Albert Châtelet :

« Et quand André Malraux réunit quelques historiens d'art notables pour tracer le premier plan de l'*Univers des Formes*, il refusa, dans un premier temps, d'intervenir sur le XV^e siècle, se réservant pour le XVII^e siècle, sachant bien que par là il renvoyait sa contribution à une échéance si lointaine qu'il y avait de fortes chances qu'elle ne lui soit jamais réclamée. Amené à accepter pourtant une collaboration avec Pierre Pradel pour le volume du XV^e siècle international, il fut heureux du prétexte de la maladie de ce dernier, pour échapper à cet engagement¹¹⁹⁹. »

Bien que le volume sur la peinture du XV^e siècle septentrional qui lui a été commandé pour la *Pelican History of Art* n'ait, lui non plus, jamais vu le jour, il subsiste des traces concrètes de son investissement dans ce projet, sous la forme, notamment, de plusieurs brouillons de chapitres conservés dans ses archives, qui méritent que l'on s'y attarde un instant.

6.3.1. La Pelican History of Art : genèse et ambition d'un projet de Nikolaus Pevsner

Conçu et soutenu par Nikolaus Pevsner, ce projet est né presque fortuitement à l'été 1945 dans le jardin de la maison d'Allen Lane, fondateur de la maison d'édition britannique Penguin Books, où l'auteur de *The Englishness of English Art* et sa femme avaient été invités à passer un week-end peu après la fin de la Seconde Guerre mondiale, à la suite d'une discussion informelle entre les deux hommes :

¹¹⁹⁸ A. Châtelet, « Charles Sterling (1901-1991) », *Bulletin monumental*, 150, 1, 1992, p. 49-54, p. 51.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 51.

« Nous étions assis dans le jardin lorsqu'Allen m'a dit: "Vous vous êtes occupé de la collection King Penguins, dont nous poursuivons la publication, mais si vous aviez carte blanche, que souhaiteriez-vous faire maintenant ?" Ma réponse à cette question était déjà prête et elle était vraiment inouïe, puisque je lui ai immédiatement parlé à la fois de la Pelican History of Art et des Buildings of England, soit de 40 à 50 volumes environ pour chaque série. Allen a répondu : "Oui, nous pouvons faire les deux", et c'est ainsi que la réunion s'est terminée¹²⁰⁰. »

L'enjeu est pourtant considérable : il s'agit pour Pevsner, qui entend couvrir l'histoire artistique de quatre continents depuis la préhistoire, de mener à bien une entreprise sans précédent, qui prend corps extrêmement rapidement malgré l'ampleur de la tâche : les premiers volumes sont commandés dès le mois de mars 1946 et en moins de deux ans, dix ouvrages sont en préparation, dont les quatre premiers sont publiés en 1953¹²⁰¹ et trois autres l'année suivante¹²⁰².

Si l'on ignore à quelle date Charles Sterling lui-même a été pressenti pour rédiger le volume *Painting and Sculpture in France, Germany, the Netherlands and Spain in the XVth Century*, son nom figure sur la plaquette publicitaire conçue par Pevsner en 1955 pour annoncer le plan de toute la série, où il est toutefois précisé qu'un second auteur doit être recruté « joined author to be announced¹²⁰³ ». Le prospectus fait alors état de quarante-sept titres au total, dont quarante-deux ont déjà trouvé leur(s) auteur(s).

Dans l'esprit de Pevsner, qui a bénéficié d'une liberté totale dans le choix de ces contributeurs, la série a pour principale vocation de constituer un nouveau modèle de manuel universitaire à destination des étudiants de premier ou de deuxième cycle. Elle ne s'adresse en priorité ni au simple curieux, ni au spécialiste et, bien que l'éditeur exige de chaque auteur « un traitement systématique du sujet¹²⁰⁴ », il ne s'agit pas d'alourdir le

¹²⁰⁰ « We were sitting in the garden and Allen said, 'You have done the King Penguins now and we are going on with them, but if you had your way, what else would you do?' I had my answer ready – and the answer was very formidable, because I outlined both the Pelican History of Art and The Buildings of England on the spot, each about 40 to 50 volumes. Allen said, 'Yes, we can do both', and that was the end of the meeting. » Propos de N. Pevsner rapportés par S. Hare, *Allen Lane and the Penguin Editors : 1935-1970*, Harmondsworth, Penguin Books, 1995, p. 2010 ; cités par S. Slive, « Nikolaus Pevsner's contribution as editor of *The Pelican History of Art Series* », Peter Draper (dir.), *Reassessing Nikolaus Pevsner*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 73-86, p. 73.

¹²⁰¹ *Architecture in Britain: 1530-1830* de John Summerson, *Art and architecture in France: 1500 to 1700* d'Anthony Blunt, *Painting in Britain: 1530 to 1790* d'Ellis Waterhouse et *The art and architecture of India: Buddhist, Hindu, Jain* de Benjamin Rowland.

¹²⁰² *Painting in Britain: the Middle Ages* de Margaret Rickert, *The art and architecture of the ancient Orient* d'Henri Frankfort et *The art and architecture of Russia* de George Heard Hamilton.

¹²⁰³ Nikolaus Pevsner, « Plan de publication de la *Pelican History of Art*, 1955 », dans *Reassessing Nikolaus Pevsner*, p. 82-83, cf. Annexes, document 100, p. 190-191.

¹²⁰⁴ « a systematic treatment of the subject », S. Harries, *Nikolaus Pevsner: The Life*, Londres, Chatto & Windus, 2011, p. 562.

texte par un nombre trop important de notes de bas de page ou d'illustrations : « ce sont les illustrations – environ 300 pour un volume type – qui doivent compléter et éclairer le texte, non l'inverse¹²⁰⁵ ». De même, chaque ouvrage doit se conformer à un cahier des charges précis quant à la longueur générale du texte, qui avait été fixée, pour des raisons que l'on ignore, à 256 pages pour un volume moyen¹²⁰⁶, et à l'uniformité des dimensions de chaque chapitre¹²⁰⁷. Outre les évidentes contraintes financières auxquelles la précision de ce canevas visait à répondre, celle-ci constituait aussi un moyen efficace de garantir, aux yeux de Pevsner à tout le moins, l'homogénéité de la série, qui constituait la première incursion de Penguin Books dans l'édition d'ouvrages coûteux, à reliure et à couverture rigide (*hardback books*). Pourtant, il convient de noter que c'est précisément sur la question de la taille respective de chacun des ouvrages que se sont exercées les plus vives critiques lors de la parution des premiers volumes et du plan général de publication. Outre la question de la longueur de chaque livre, c'est surtout l'importance relative accordée à tel ou tel sujet qui était visée, dans la mesure où elle semblait reposer davantage sur les affinités personnelles de Pevsner ou, du moins, sa connaissance de chercheurs susceptibles de réaliser ces études, que sur une réflexion approfondie sur les attentes et les besoins objectifs de la discipline¹²⁰⁸. Ces quelques dissonances n'ont pas suffi à entamer la détermination du directeur de la publication, qui a dirigé ce travail éditorial jusqu'à sa retraite en 1977, date à laquelle quarante et un volumes avaient été publiés¹²⁰⁹.

A cette époque, Charles Sterling s'était vraisemblablement déjà retiré du projet, puisqu'il avait publié l'année précédente un article sur « Jan van Eyck avant 1432 » dans la *Revue de l'Art*¹²¹⁰, dont il avait entamé la rédaction en vue de la parution du volume qui lui avait été commandé¹²¹¹.

Si l'on ne connaît pas les raisons exactes de cette défection, précisons d'emblée qu'elle ne constitue pas un cas isolé dans l'histoire de la *Pelican History of Art*, qui abonde

¹²⁰⁵ « Pictures – some 300 of them in the typical volume – must supplement and illuminate words, not the other way round », *ibid.*, p. 562.

¹²⁰⁶ Il existait toutefois trois formats distincts, selon l'importance des sujets abordés. S. Slive, « Nikolaus Pevsner's contribution as editor of *The Pelican History of Art Series* », *op. cit.*, p. 78.

¹²⁰⁷ S. Harries, *Nikolaus Pevsner : The Life*, *op. cit.*, p. 565.

¹²⁰⁸ Voir notamment à ce sujet B. Nicolson, « The Pelican History of Art », *The Burlington Magazine*, 95, octobre 1953, p. 319, et R. Banham, « Pelican World History of Art in forty-eight Volumes », *Architectural Review*, 114, 683, novembre 1953, p. 285-288, cf. Annexes, document 101, p. 192.

¹²⁰⁹ Après le départ de Pevsner, la tâche est confiée à son ancienne assistante éditoriale des *Buildings of England*, Judy Nairn, et au médiéviste Peter Lasko. En 1992, Yale University Press acquiert l'ensemble de la série, qui compte désormais quarante-cinq titres. Vingt-et-un volumes ont été publiés depuis lors, principalement des révisions des éditions existantes (S. Slive, « Nikolaus Pevsner's contribution as editor of *The Pelican History of Art Series* », *op. cit.*, p. 74-75).

¹²¹⁰ C. Sterling, « Jan van Eyck avant 1432 », *Revue de l'Art*, 33, 1976, p. 7-82.

¹²¹¹ A. Châtelet, « Charles Sterling... », *op. cit.*, p. 51.

en anecdotes témoignant de la complexité des rapports entre plusieurs auteurs et Nikolaus Pevsner, qui aurait même affirmé en 1958, non sans une certaine ironie, « si j'avais su, lorsque j'ai accepté la PHA, à quel point les auteurs étaient névrosés, je ne me serais jamais engagé dans ce projet¹²¹² ».

Pourtant, Pevsner n'entend exercer qu'un contrôle minimal sur le contenu scientifique de chaque ouvrage, et laisse à chaque auteur une liberté absolue quant à son orientation scientifique : « Parfois, le contrôle était si léger qu'il en devenait presque inexistant. Dans plusieurs cas, il s'est avéré que les auteurs n'avaient pas de contrat, leurs volumes leur ayant été commandés à la seule initiative de Pevsner et sans trace écrite, sur la base d'un accord à l'amiable¹²¹³ ».

Cette extrême latitude s'assortit pourtant, dans l'esprit de Pevsner, d'un strict devoir moral quant au respect de tous les termes de l'engagement liant les deux parties, à commencer par celui des échéances fixées.

Comme le souligne sa biographe Susie Harries : « Etant lui-même scrupuleux, il avait beaucoup de mal à comprendre que les auteurs puissent ne pas fournir ce qu'ils avaient promis, même s'ils avaient pour cela des raisons qui auraient pu paraître justifiées à des éditeurs moins exigeants¹²¹⁴ ». Plusieurs auteurs en ont personnellement fait les frais, à divers degrés. On peut citer ici l'anecdote d'une rencontre fortuite entre Rudolf Wittkover et Nikolaus Pevsner à la Bibliothèque du Warburg Institute, au cours de laquelle ce dernier « a été incapable de lui adresser la moindre parole aimable, parce que le volume sur le Baroque italien avait dix-huit mois de retard¹²¹⁵ ».

Plus radicale encore est l'issue de ses rapports avec Millard Meiss, à propos duquel Pevsner confessait « Nous ne nous aimons pas beaucoup », depuis qu'il avait été contraint d'annuler le contrat passé pour le volume sur la peinture française du XIV^e siècle, « au

¹²¹² « If I had known more about the neuroses of authors when I took on the PHA, I would never had initiated it », Lettre de N. Pevsner à Turpin Bannister (premier président de la Society of Architectural Historians in the US), 30 juin 1958, Los Angeles, Getty Research Institute, Nikolaus Pevsner Collection, Series II, box 16, citée par S. Harries, *Nikolaus Pevsner: The Life, op. cit.*, p. 563.

¹²¹³ « Sometimes control was gentle to the point of being casual : in several cases authors were found to have no contracts, their volumes having been commissioned purely on Pevsner's say-so and by word of mouth alone, having proceeded as a gentlemen's agreement », *ibid.*, p. 564.

¹²¹⁴ « Punctilious himself, he found it very hard to understand how people could fail to deliver what they had promised even when their reasons might have seemed adequate to less demanding editors », *Ibid.*, p. 564.

¹²¹⁵ « He found himself unable to exchange a civil word because the promised volume on the Italian Baroque was eighteen month late », R. Banham, « Out of the air », *The Listener*, 25 août 1983, propos rapportés par S. Harries, *Ibid.*, p. 564.

motif qu'il n'avait pas envoyé le moindre chapitre de ce volume, alors qu'au moment où il aurait dû y travailler, il rédigeait un ouvrage totalement différent en deux volumes¹²¹⁶ ».

A la question de la ponctualité des contributeurs s'ajoute celle, non moins importante, de leur respect des exigences matérielles qui leur sont imposées. Deux cas, particulièrement éclairants, méritent ici d'être évoqués.

Le premier concerne l'ouvrage sur la peinture hollandaise des XVII^e et XVIII^e siècles commandé en 100 000 mots et 200 illustrations à Seymour Slive et Jakob Rosenberg, qui devait constituer l'un des « petits » volumes de la série. Toutefois, les deux auteurs, auxquels il est rapidement apparu que « si nous devons écrire un petit Pelican sur la peinture hollandaise des XVII^e et XVIII^e siècles, il ressemblerait à un annuaire des téléphones¹²¹⁷ », ont livré un manuscrit de 130 000 mots et 300 illustrations. Or, pour Pevsner, l'argument du contenu ou de la question traitée est irrecevable, car seul compte à ses yeux le fait que ce texte doit constituer le pendant exact d'un précédent volume sur la peinture flamande rédigé en cent mille mots par Horst Gerson. Ce n'est finalement qu'au prix d'âpres négociations que Slive et Rosenberg réussissent à obtenir gain de cause et, surtout, après avoir accepté un arrangement singulier en vertu duquel ils ont assumé eux-mêmes les frais supplémentaires engendrés par le surcroît d'images¹²¹⁸. D'autres ont su se montrer plus fins négociateurs, comme Sydney Freedberg qui, après avoir rendu un manuscrit deux fois plus long qu'envisagé, a menacé de rompre son contrat s'il n'était pas accepté en l'état et ce à une date tellement proche de la publication de l'ouvrage qu'il était impossible pour Pevsner de refuser. En revanche, même si *Painting in Italy: 1500 to 1600* constitue l'un des meilleurs succès éditoriaux de la série, le geste n'a jamais été pardonné¹²¹⁹.

Bien qu'ils ne reflètent que les expériences individuelles de certains contributeurs de la série, ces différents témoignages peuvent livrer quelques indices permettant d'expliquer les raisons du désengagement de Charles Sterling du projet et soulèvent en tout cas un certain nombre de questions qui méritent d'être posées.

¹²¹⁶ « We don't like each other much [...] my reason being that he never sent me a single chapter of the volume, but, while he should have been busy on it, he wrote a completely different book in two volumes », Lettre de N. Pevsner à Marcia Allentuck, 3 octobre 1973, Los Angeles, Getty Research Institute, Nikolaus Pevsner Collection, Series IIIB, Box 66; citée par S. Harries, *Ibid.*, p. 564.

¹²¹⁷ « If we produced a small Pelican on seventeenth- and eighteenth-century Dutch painting, it would read like a telephone directory », S. Slive, « Nikolaus Pevsner's contribution as editor of *The Pelican History of Art Series* », *op. cit.*, p. 78.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹²¹⁹ S. Harries, *Nikolaus Pevsner : The Life*, *op. cit.*, p. 565.

S'il nous paraît impossible de déterminer avec certitude laquelle des deux parties a effectivement rompu le contrat, on peut s'interroger, au regard de ces éclairages, sur les divers points d'achoppement éventuels entre Sterling et Pevsner.

La question de l'échéance fixée pour la remise du manuscrit n'est ici pas anodine, dans la mesure où, au moment où il est approché, c'est-à-dire entre 1948 et 1955, la situation professionnelle singulière de notre auteur, la lourdeur des charges qu'il assume de part et d'autre de l'Atlantique, rend peu vraisemblable l'idée qu'il puisse rédiger un ouvrage entier – même avec l'aide d'un second auteur – dans un bref délai, auquel Pevsner semble pourtant tenir. A en croire les notes de l'auteur sur les quelques brouillons retrouvés dans ses archives professionnelles, une première version, incomplète, du texte n'a d'ailleurs été livrée par Sterling qu'en 1966¹²²⁰.

Mais pourquoi, puisqu'il a été presque totalement rédigé, ce volume n'a-t-il jamais été publié ? Ne se conformait-il pas à la rigidité de la charte rédactionnelle imposée par Pevsner ? Le nombre de reproductions exigées par Sterling a-t-il pu constituer un frein à l'aboutissement du projet ?

6.3.2. L'impossibilité de se conformer aux exigences du modèle ? Le cas de la Provence

C'est ce qu'un examen attentif de ses brouillons pourra peut-être nous révéler. Leur étude s'avère compliquée car, bien souvent, ils ont été démantelés et ajoutés à divers dossiers documentaires sans qu'il soit possible de déterminer l'ordre initial des feuillets ni s'ils ont été conservés dans leur intégralité. Le chapitre sur l'école provençale, d'une trentaine de pages manuscrites, semble toutefois pouvoir nous donner un aperçu significatif du travail de Sterling. Son introduction évoque, avec le Val de Loire et le Centre, un « terrain artistique beaucoup plus ferme » que celui des « régions marginales du royaume de France – le Nord, la Bourgogne, la Savoie », qu'il projetait vraisemblablement d'aborder en amont¹²²¹. De fait, l'un des objectifs essentiels de cette présentation semble être de distinguer les caractéristiques formelles majeures de cet art « purement français », dont l'évolution est pourtant directement liée aux apports des Pays-Bas et à une forte influence italienne. Pour rédiger ce chapitre, Sterling s'est vraisemblablement largement

¹²²⁰ C. Sterling, « Provence », Brouillon du chapitre pour la *Pelican History of Art*, envoyé en novembre 1966, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Provence, cf. Annexes, document 102-1, p. 193.

¹²²¹ *Ibid.*

référé à ses anciens travaux de synthèse. Une note dans ses archives, dont on peut légitimement supposer qu'elle a été écrite à cette occasion, recense fidèlement « [s]es observations sur l'éventuel caractère stylistique de la peinture provençale¹²²² » depuis son ouvrage de 1938, dont on retrouve certains échos directs dans le texte. Sont ici en jeu la définition de l'art provençal comme un art « cubiste » et le « problème toujours fascinant et toujours mystérieux [...] de la naissance d'un style local, d'une tradition, d'une "école"¹²²³ », dont il ne faut pas chercher le facteur principal dans l'influence exercée par l'art italien sur la peinture provençale, mais bien plutôt dans un élément endogène, en l'occurrence « dans l'ambiance même du pays, dans sa lumière et dans son paysage¹²²⁴ ».

Dans le même temps, le texte fait état des plus récentes hypothèses de Charles Sterling sur un certain nombre de questions précises qui, nous l'avons vu, ont occupé une part importante de ses recherches entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 et qui sont ici brièvement résumées et intégrées à un discours plus général. Ainsi notamment de l'évocation de la *Pietà* d'Enguerrand Quarton, qui « ne lui est attribuée que pour des raisons de style, mais avec la plus grande vraisemblance¹²²⁵ » ou, « parmi les artistes [du dernier quart du XV^e siècle] dont les œuvres sont identifiables avec ~~une grande~~ ~~vraisemblance~~ certitude ou avec une grande vraisemblance, les cas de Jean Changuet, de Josse Lieferinxe et de Nicolas Dipre¹²²⁶ », dont les présentations reprennent fidèlement les conclusions de ses précédents travaux.

On sera peut-être surpris, en revanche, par l'importance de son développement sur la figure du roi René, où il s'attache en premier lieu à récuser fermement l'idée, récemment soutenue par Otto Pächt, selon laquelle le souverain aurait pu être lui-même un peintre important¹²²⁷. C'est ici l'occasion pour Sterling d'attribuer, à mots couverts, l'*Annonciation d'Aix* à Barthélemy d'Eyck :

« Que Barthélemy ~~devait être~~ ~~pouvait~~ ait pu être l'un des plus grands peintres de son siècle, qu'il ~~pouvait~~ ait pu être l'auteur de l'*Annonciation d'Aix* et des enluminures du *Cœur*, le petit poème de Pellerin (Viator) le prouve assez ; car il le ~~place~~ cite à côté de Fouquet et des ~~d'autres~~ maîtres européens les plus éminents. Il est donc bien tentant d'inscrire ~~son~~ le nom de Barthélemy sous ces œuvres ; mais il faut attendre encore ~~qu'un lien plus~~

¹²²² C. Sterling, « Mes observations sur l'éventuel caractère stylistique de la peinture provençale », Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Provence, cf. Annexes, document 103, p. 199.

¹²²³ C. Sterling, « Provence », Brouillon du chapitre pour la *Pelican History of Art*, envoyé en novembre 1966, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Provence, cf. Annexes, document 102-4, p. 196.

¹²²⁴ *Ibid.*

¹²²⁵ *Ibid.*, cf. Annexes, document 102-5, p. 197.

¹²²⁶ *Ibid.*, cf. Annexes, document 102-6, p. 198.

¹²²⁷ O. Pächt, « René d'Anjou et les Van Eyck », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, 19, 1956, p. 68-83 et C. Sterling « Provence », cf. Annexes, document 102-2, p. 194.

direct que la découverte d'un document vienne relier celles-ci plus directement avec Barthélemy¹²²⁸. »

Ce document, retrouvé par Marie-Christine Trouillet, conservateur des archives d'Aix-en-Provence, sera d'ailleurs mentionné pour la première fois par Sterling en 1981 dans un texte pour les *Etudes vauchusiennes*¹²²⁹, puis reproduit *in extenso* deux ans plus tard dans son ouvrage sur *Enguerrand Quarton*¹²³⁰. Il s'agit d'un acte notarié daté du 19 janvier 1444, dans lequel Barthélemy d'Eyck est cité comme témoin aux côtés de Quarton, qui permet de confirmer une hypothèse bénéficiant déjà d'une large audience au sein de la communauté scientifique¹²³¹. La principale conséquence de cette découverte concernera en réalité la façon dont Sterling envisage la place de l'artiste dans l'école provençale, puisqu'il ne le considérera désormais plus comme le premier représentant de cette tradition – et donc comme l'aîné de Quarton – mais qu'il insistera au contraire en 1983 sur la forte influence que ce dernier a exercée sur Barthélemy d'Eyck, qu'il aurait « incité [à] particip[er] à l'art provençal¹²³² ».

Au-delà de ce léger réajustement, le texte rédigé pour la *Pelican History of Art* tend à prouver que, bien qu'il se conforme en apparence aux exigences de l'exercice, Sterling semble surtout animé par la volonté d'y faire valoir ses positions quant à certaines questions historiographiques complexes, dont les enjeux dépassent le strict cadre d'un ouvrage de synthèse.

¹²²⁸ C. Sterling, « Provence », Brouillon du chapitre pour la *Pelican History of Art*, envoyé en novembre 1966, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Provence, cf. Annexes, document 102-3, p. 195.

¹²²⁹ *Id.*, « Le Couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton », *Etudes vauchusiennes*, Avignon, XXIV-XXV, 1980-1981, p. 1-6, p. 5, note 14.

¹²³⁰ *Id.*, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, *op. cit.*, document 1, p. 196-197.

¹²³¹ F. Avril s'était déjà engagé dans cette voie en 1977, lorsqu'il a publié les *Heures Morgan* (« Pour l'enluminure provençale. Enguerrand Quarton, peintre de manuscrits », *Revue de l'Art*, 35, 1977, p. 9-40). La thèse a immédiatement été acceptée par M. Laclotte et D. Thiébaut (*L'Ecole d'Avignon*, *op. cit.*, p. 66-75 et 218-222), F. Sricchia Santoro, (*Antonello e l'Europa*, Milan, Jaca Book, 1986), M.-C. Léonelli (communication au congrès des sociétés savantes, Lyon, avril 1987, non publiée), N. Reynaud (« Barthélemy d'Eyck avant 1450 », *Revue de l'Art*, 84, 1989, p. 22-43, puis avec F. Avril, *Les Manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, *op. cit.*, n° 121-128, p. 224-237), E. König (*Das liebenbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1996) et C. Ginzburg (« Le peintre et le bouffon : le *Portrait de Gonella* de Jean Fouquet », *Revue de l'Art*, 111, 1996, p. 25-39, p. 32). Seul A. Châtelet semble refuser cette attribution (voir notamment « A propos du panneau du Maître de l'Annonciation d'Aix », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, XXXIV-XXXVII, 1985-1988, p. 39-48 et « Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck », *Gazette des Beaux-Arts*, 131, 1998, p. 199-220). Pour plus d'informations sur l'histoire de la restitution de la personnalité de l'artiste, voir D. Thiébaut, « Barthélemy d'Eyck », *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, *op. cit.*, p. 123-141, et C. Challéat, « Barthélemy d'Eyck : géographie artistique et reconstruction historiographique », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 1, 2009, p. 3-17, 299.

¹²³² C. Sterling, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, *op. cit.*, p. 180.

6.3.3. « Jan Van Eyck avant 1432 » : l'affirmation d'une rhétorique de la révélation

Il existe d'ailleurs un autre document, publié quant à lui, susceptible de nous fournir un certain nombre de renseignements sur la façon dont Sterling entendait répondre à cette commande. Il s'agit d'un article sur « Jan Van Eyck avant 1432 » paru dans la *Revue de l'Art* en 1976, qui était lui aussi initialement destiné au même volume¹²³³. Il présente pourtant une structure très différente du texte sur la Provence. Beaucoup plus long, puisqu'il occupe presque un numéro entier de la revue – Sterling en a même parlé ultérieurement comme d'un article « monstrueux¹²³⁴ » –, il est constitué d'un essai principal et de plusieurs appendices (« Pour Hubrecht Van Eyck », « la date de la Vierge aux Chartreux (Frick Collection, New York) », « L'époque de l'activité du Maître H » et « La Mappemonde de Jan Van Eyck »), qui reflètent sans doute la fragmentation de ses recherches sur la question. Il constitue surtout une version extrêmement remaniée du texte qu'il a envoyé, ou à tout le moins projeté d'envoyer, à Nikolaus Pevsner, dont il est difficile de se faire une idée précise tant les brouillons du manuscrit original ont été modifiés. Un nombre indéterminé de feuillets a disparu, certains ont été découpés et l'ordre initial des pages conservées dans ses archives a été totalement bouleversé par Sterling, probablement au moment de la rédaction de l'article, pour constituer plusieurs dossiers numérotés dont seul un petit nombre nous est parvenu¹²³⁵. Sa correspondance indique qu'il a entrepris les premières recherches sur la question des Van Eyck en 1962, très certainement en vue de la publication de la *Pelican History of Art*¹²³⁶, et qu'il n'a repris ses notes à ce sujet que treize ans plus tard, à l'été 1975¹²³⁷. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que la structure du texte ait évolué. La principale modification semble être un resserrement du propos, qui visait sans doute à l'origine à présenter l'ensemble de la carrière du peintre et

¹²³³ C. Sterling, brouillon du texte sur les Van Eyck pour la *Pelican History of Art*, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Van Eyck, cf. Annexes, document 104, p. 200-201.

¹²³⁴ Brouillon de lettre de C. Sterling à A. Châtelet, 5 janvier 1978, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Van Eyck.

¹²³⁵ Nous n'avons pu retrouver que les dossiers numéro 2 « Documents sur Hubert », numéro 8 « Énumération des œuvres certaines dans l'ordre chronologique », numéro 14 « Retable de Gand – part d'Hubert (plan général) », numéro 15 « Retable de Gand – part de Jean » et numéro 16 « Conclusion sur la poétique de Jan », Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Van Eyck.

¹²³⁶ C. Sterling indique en effet à C. Gilbert, dans une lettre du 8 mars 1977, à propos de la Mappemonde : « Je réfléchis sur ce problème, comme d'ailleurs sur les Van Eyck, depuis 1962 », Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Van Eyck.

¹²³⁷ Il explique ainsi dans une lettre à A. Chastel, datée du 3 novembre 1975 : « Depuis trois mois, j'ai mis tout de côté pour ne travailler qu'à l'article sur Jan Van Eyck. Pas un jour de vacances cet été », Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Van Eyck, cf. Annexes, document 105, p. 202.

qui ne s'attache plus désormais qu'à la période qui précède l'achèvement du *Retable de l'Agneau mystique* de Gand. Plusieurs annotations en marge du manuscrit original mettent pourtant en exergue le fait qu'un certain nombre de réflexions reprennent fidèlement des idées déjà formulées au début des années 1960.

Or, c'est précisément surtout par la nature de son propos que ce texte se distingue de l'exemple précédemment évoqué. Alors que ses développements sur la peinture provençale adoptaient globalement les codes traditionnels d'un ouvrage de vulgarisation scientifique, notre auteur s'attelle dans ces lignes à la résolution d'un problème particulièrement complexe de l'histoire de l'art, un problème que, d'après Sterling, « Pächt, qui n'est pas un timide, considère comme le plus épineux dans toute la peinture ancienne de l'Europe¹²³⁸ », et qui paraît de ce fait difficilement appréhendable par un lectorat non spécialiste, même s'il faut lui reconnaître le mérite de mettre en exergue les mécanismes qui ont présidé à l'élaboration de son argumentation, dans l'optique, peut-être, de contribuer à faire de ce texte un outil efficace à destination des étudiants ou d'un public déjà averti. Il insiste ainsi, dès les premières lignes de l'étude, sur les seules raisons qui autorisent le chercheur à prendre part à ce débat, à savoir la réunion de « quelques observations irrésistibles¹²³⁹ ». Cette expression pour le moins laconique recouvre chez lui des constatations « tirées à la fois des documents et des œuvres, donc basées sur des *faits* historiques et visuels qui sont *vérifiables* et aptes [...] à dépoussiérer des vieux problèmes¹²⁴⁰ ». L'impasse dans laquelle demeure la « question on ne peut plus embrouillée¹²⁴¹ » de la distinction entre Hubert et Jan Van Eyck apparaît à ses yeux en grande partie imputable au fait que la critique s'est dans le passé uniquement employée à déterminer *une* « bonne méthode » qui permettrait d'y répondre, alors que le seul moyen d'y parvenir réside au contraire dans le décloisonnement et la confrontation des points de vue. Surtout, c'est là un moyen pour lui de prendre position contre l'une des dérives les plus manifestes de certaines orientations de la recherche, qui, en consacrant le primat de l'analyse codicologique dans l'étude des manuscrits anciens, accordent une part trop importante à des considérations matérielles et techniques, au détriment de l'interprétation sensible des œuvres, qui constituent pourtant l'objet même de l'histoire de l'art. Non sans une pointe d'ironie, il affirme ainsi : « Pour ma part, je ne m'attacherai à aucune méthode

¹²³⁸ *Ibid.*

¹²³⁹ C. Sterling, « Jan Van Eyck avant 1432 », *op. cit.*, p. 7.

¹²⁴⁰ *Ibid.*

¹²⁴¹ *Ibid.*

particulière. Ou, ce qui revient au même, je me servirai de toutes celles que je croirai susceptibles d'être contrôlées par la critique historique, iconographique ou stylistique¹²⁴² ».

Outre la distinction entre les mains d'Hubert et Jan Van Eyck, son ambition première est de préciser la chronologie des œuvres de jeunesse de ce dernier. Pour ce faire, il s'avère tout d'abord nécessaire de tirer les enseignements de ce que ses tableaux certains, plus tardifs, sont en mesure de nous révéler de sa production. C'est là le passage de l'article où l'on retrouve d'ailleurs, à peine remaniés, le plus d'éléments empruntés à la précédente version de son texte, dans laquelle il avait déjà consacré de longs paragraphes à l'étude des problèmes posés par l'établissement de la chronologie de l'artiste. Ainsi, notamment, de son développement le *Triptyque de Dresde* (**fig. 162**), dont la date d'exécution n'a été découverte qu'en 1958 à la faveur d'un nettoyage du cadre d'origine. Avant cela, affirme-t-il dans son brouillon :

« ~~En appliquant~~ Pour la dater, les meilleurs spécialistes eyckiens appliquaient la 'règle générale de l'évolution au XVe siècle' selon laquelle les tableaux flamands s'éloignaient de plus en plus de la miniature. ~~Seu~~ tandis que son réalisme moderne liquidait progressivement le résidu des suavités ~~du style~~ de l'art gothique international. ~~tous les meilleurs spécialistes eyckiens situaient~~ Il en arrivait (*sic*) à situer le *Triptyque de Dresde* plusieurs années avant la *Vierge Van der Paele*. Erreur significative : la doctrine, trop abstraite, de 'l'évolution générale' ne tenait pas compte des conditions fondamentales de l'art religieux du temps et des démarches personnelles d'un génie qui se meut librement dans le cadre de ses conditions¹²⁴³. »

Quelques années plus tard, cette doctrine de l'évolution générale est devenue « l'axiome doctrinaire d'une évolution logiquement cohérente¹²⁴⁴ », mais le propos reste le même : il s'agit bien d'expliquer les « contradictions flagrantes » que la comparaison de la Madone Van der Paele (**fig. 163**) et de la Madone de Dresde, d'une « différence de conception et de style vraiment saisissante¹²⁴⁵ » laisse apparaître. Seule la façon dont Sterling structure son raisonnement diffère véritablement entre les deux versions du texte. Alors qu'à en juger par la numérotation des pages de son brouillon, ces considérations devaient initialement intervenir vers le milieu du chapitre et qu'elles y étaient précédées d'une description plastique de chacune des deux œuvres, elles constituent, dans la version définitive de l'article, le point de départ de sa présentation des « œuvres certaines de Jan Van Eyck », dont elles ont désormais pour fonction d'incarner l'essence. Dans les deux

¹²⁴² *Ibid.*

¹²⁴³ C. Sterling, brouillon du texte sur les Van Eyck pour la *Pelican History of Art*, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Van Eyck, cf. Annexes, document 104, p. 200-201.

¹²⁴⁴ *Id.*, « Jan Van Eyck avant 1432 », *op. cit.*, p. 7.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 8.

cas, il entend bien prouver que « Jan Van Eyck adapte sa vision entière et son langage pictural à la définition de chaque œuvre » et il utilise pour ce faire les mêmes éléments de langage. Il reprend notamment fidèlement le paragraphe dans lequel il explique que :

« Les tableaux de grand format (les Madones Van der Paele et van Maelbecke, le diptyque ou le triptyque dont l'*Annonciation* de Washington était le volet) servaient de retables aux autels installés dans les nefs ou les chapelles d'églises. Dans ces lieux publics, on devait pouvoir les admirer de loin. Leur composition devait être lisible, leur plasticité forte, leur couleur resplendissante pour défier la maigre clarté des cierges et la pénombre hivernale. C'étaient des images à effet monumental et même spectaculaire. Les petits tableaux ornaient par contre des autels domestiques, dans des chapelles privées ou dans des chambres. Leur propriétaire s'agenouillait devant eux, il s'en approchait comme d'une page enluminée d'un livre d'Heures. L'intimité de ce contact dictait un style d'une minutie précieuse et recueillie¹²⁴⁶. »

C'est avec le même vocabulaire – et avec la même éloquence pourrait-on ajouter – qu'il définit également les « deux expressions stylistiques différentes et pourtant simultanées » qui caractérisent son art : « Chacune d'elle est complète, organiquement logique. Chacune vise une beauté, une poésie particulière : celle de la calme et triomphale affirmation matérielle de l'homme et des choses, et celle d'une vie tendre, secrète, émouvante dans ce qu'elle offre d'évanescence¹²⁴⁷. »

Il paraît donc évident que le remaniement de son texte original n'a pas vocation à en modifier profondément le sens, mais bien plutôt à en accroître la valeur démonstrative et, peut-être plus encore, à mettre l'accent sur l'importance de sa propre contribution à la compréhension de l'œuvre de Van Eyck, dont il proposait précédemment une présentation plus linéaire.

Au-delà de cette mise au point, l'un de ses principaux objectifs – et c'est en cela que l'article de 1976 se distingue peut-être le plus de son projet initial – est de déterminer la participation de Jan à la décoration des *Heures de Turin*, missel des *Très Belles Heures*

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 9. On retrouve les mêmes éléments formulés légèrement différemment dans la première version du texte : « Les tableaux de grand format, telles la Vierge Van der Paele et la Vierge Van Maelbecke servaient de retables d'autels ; ils devaient être placés dans les lieux publics qui étaient les chapelles d'églises. On devait pouvoir les admirer de loin. Leur style était conçu en vue d'un effet monumental et même spectaculaire. Par contre, les petits panneaux, qui dominaient largement dans l'œuvre de Van Eyck, ornaient des autels domestiques. Le donateur s'agenouillait devant eux, il s'en approchait comme d'une page enluminée d'un livre d'Heures. L'intimité de ce contact dictait un style de précieuse minutie. », brouillon du texte sur les Van Eyck pour la *Pelican History of Art*, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Van Eyck, cf. Annexes, document 104-2, p. 201.

¹²⁴⁷ C. Sterling, « Jan Van Eyck avant 1432 », *op. cit.*, p. 9 et brouillon du texte sur les Van Eyck pour la *Pelican History of Art*, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Van Eyck, cf. Annexes, document 104-1, p. 200.

Notre-Dame du duc de Berry, mais aussi de lui restituer des miniatures de la main G, qu'Hulin de Loo considérait de façon « arbitraire¹²⁴⁸ » comme l'œuvre d'Hubert, et de préciser leur datation. Après avoir réfuté l'hypothèse de Frederick Lyna selon laquelle la *Prière d'un Prince au bord de la mer* (**fig. 164**) ne serait qu'un calque mécanique d'un original perdu¹²⁴⁹ en prouvant que, contrairement aux affirmations du chercheur belge, sa composition n'a pas nécessairement été inversée, Sterling entreprend l'analyse des circonstances possibles de la commande, des costumes des personnages représentés et de certains motifs iconographiques, qui lui permet d'affirmer que les miniatures G ont été commandées entre 1415 et 1425 par Guillaume VI de Bavière ou par son frère Jean, et qu'elles sont l'œuvre d'un artiste familier de l'art rhéno-mosan, région de naissance de Jan Van Eyck. Admettre qu'il est l'auteur de cet ensemble de miniatures, c'est accepter qu'il a également réalisé tous les tableaux exécutés à la cour de Hollande, que la majorité des critiques s'accorde à considérer de la même main. Or, comme nous le rappelle Sterling, « cette hypothèse ne sera scientifiquement valide qu'à deux conditions : si les données que fournissent ces peintures s'accordent avec les nombreux documents que nous possédons sur Van Eyck pour les années 1425-1432 ; et si l'analyse stylistique de ces tableaux et des autres qu'il leur faudra joindre montre une évolution menant vers l'art de Jan Van Eyck tel que nous le connaissons à partir de 1432¹²⁵⁰ ».

Il s'avère donc nécessaire de préciser évolution de l'activité de l'artiste, à la cour de Hollande d'abord, mais surtout après son passage au service du duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Un point essentiel reste à éclaircir : la question des liens de Van Eyck avec l'art italien. D'un point de vue stylistique, ils ont déjà été abondamment étudiés par Millard Meiss¹²⁵¹, qui a lui-même évoqué un vraisemblable voyage transalpin du peintre en 1426, sans toutefois chercher à l'expliquer. Sterling s'emploie donc à retracer les fondements historiques de l'hypothèse de son confrère et considère qu'ils sont peut-être à trouver dans une mention documentaire bien connue des historiens, mais dont le sens n'a jamais été véritablement éclairci : il s'agit d'une référence à un paiement du 26 août 1426 ordonné par le duc de Bourgogne en vue d'un pèlerinage de l'artiste et en guise de rétribution pour « certain lointain voyage secret », vraisemblablement déjà effectué, qui

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁴⁹ F. Lyna, « Les Van Eyck et les Heures de Turin et de Milan », *Miscellanea Erwin Panofsky, Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1955, p. 7-20.

¹²⁵⁰ C. Sterling, « Jan Van Eyck avant 1432 », *op. cit.*, p. 28.

¹²⁵¹ M. Meiss, « Jan Van Eyck and the Italian Renaissance », *Venezia e l'Europa, Atti del XVIII° Congresso internazionale di Storia dell'Arte*, 1955, Venise, 1956, p. 58-69, et « "Highlands" in the Lowlands: Jan van Eyck, the Master of Flemalle and the Franco-Italian Tradition », *Gazette des beaux-arts*, 103, 1961, p. 273-314.

peut être mise en relation avec une deuxième mention, datée du 27 octobre de la même année, d'un autre paiement, dont la somme est bien supérieure au premier, pour « parpaye de certains lointains voyages secrez ». Selon Sterling, il faudrait y voir l'évocation d'une expédition en Terre sainte, au cours de laquelle Van Eyck aurait pu traverser l'Italie et se familiariser avec la production locale. Pour preuve de ce voyage, il évoque la présence de motifs montagneux dans certains tableaux attribués à l'artiste, notamment à l'arrière-plan du volet du *Retable de l'Agneau mystique* représentant les *Soldats du Christ* (**fig. 165**), qui ne peuvent que renvoyer à une vue des Alpes, dans la mesure où les autres voyages effectués par l'artiste en Espagne et au Portugal dans les années 1427-1429 se sont faits par voie maritime et qu'il n'a donc jamais traversé les Pyrénées. Après cet éclairage documentaire, Sterling s'attelle à l'épineuse question de la part de Jan dans le *Retable de l'Agneau mystique* (**fig. 166**), qui sert de point de départ à une étude plus générale de la douzaine d'œuvres de la période 1425-1432 traditionnellement attribuées à l'artiste¹²⁵². Il s'agit alors de « mettre à l'épreuve la validité de deux postulats essentiels¹²⁵³ » : ces œuvres ont-elles bien toutes été conçues par Jan Van Eyck, malgré des différences dans la composition et le traitement du drapé ? Ce qu'elles nous apprennent de son évolution picturale est-il en accord avec l'analyse de ces œuvres certaines, mais postérieures ?

L'étude de Sterling révèle sa vision singulière du peintre, qui serait plus marqué par ses origines « hollandaises » que ce que de précédents travaux sur Van Eyck, qui insistaient au contraire sur son importance en tant que l'un des principaux inventeurs de l'art « flamand », avaient bien voulu reconnaître. Au-delà de la validité même de ses hypothèses, l'intérêt de ce texte réside dans ce qu'il nous dévoile des ambitions scientifiques de l'auteur. Même s'il constitue une version remaniée de son projet de chapitre pour la *Pelican History of Art*, le nombre d'informations contenues dans l'article empruntées au manuscrit rédigé une dizaine d'années auparavant tend à prouver qu'il se situait déjà dans une démarche critique précise, similaire à celle adoptée notamment dans ses recherches sur Jean de Beaumetz ou sur les peintres provençaux, mais qui ne se conforme qu'assez peu au format de l'ouvrage de synthèse. Ainsi, l'article sur Jan Van Eyck nous livre peut-être la clé de l'abandon de sa participation au projet de Nikolaus

¹²⁵² La *Vierge dans une église* et le *Calvaire* conservés à Berlin ; l'original perdu du *Portement de Croix*, la *Crucifixion* et le *Jugement dernier*, tous trois au Metropolitan Museum de New York, l'original du petit diptyque du musée du Louvre figurant *Saint Jean Baptiste* et la *Vierge et l'Enfant*, le *Retable de l'Agneau mystique*, le portrait perdu d'Isabelle de Portugal, les *Trois Marie au Sépulcre* de Rotterdam, le *Saint Christophe* perdu mais connu par de nombreuses dérivations, la *Fontaine de vie* dont la copie est conservée au musée du Prado à Madrid et la *Stigmatisation de saint François* de Turin, dont il existe une copie d'une autre version à Philadelphie.

¹²⁵³ C. Sterling, « Jan Van Eyck avant 1432 », *op. cit.*, p. 42.

Pevsner : désireux de s'atteler à des problèmes complexes de l'histoire de l'art, qui ne peuvent être résolus, fût-ce partiellement, qu'au moyen d'une argumentation précise et détaillée, étayée par une abondante documentation photographique, Sterling allait désormais marquer une nette prédilection pour la publication d'études très spécialisées dans des revues scientifiques, où les résultats de ses découvertes pourraient en outre jouir d'une meilleure visibilité que dans un ouvrage principalement destiné à un public non spécialiste.

TROISIEME PARTIE

1961-1991 : New-York-Paris

**L'enseignement et les derniers
travaux**

Chapitre 7

Des musées à l'Université : les enjeux d'une reconversion professionnelle tardive

Au tournant des années 1960, la position de Charles Sterling au sein de la communauté des historiens de l'art semble en tout point appréciable. Depuis qu'il s'est vu offrir un poste de conservateur au musée du Louvre au sortir de la guerre, il a eu le loisir d'organiser plusieurs expositions de premier ordre dans sa propre institution, sa notoriété grandissante lui permettant, dans le même temps, d'être directement associé à la préparation de certaines manifestations d'envergure internationale qui ont fait date.

La reconnaissance de ses talents ne s'est en outre pas limitée au strict cadre muséal, puisqu'il a publié au cours de la décennie précédente les résultats de plusieurs travaux de recherche personnels, tant dans le champ des Primitifs français que dans celui de la peinture du XVII^e siècle, qui ont achevé de faire de lui un acteur essentiel de l'étude de ces deux domaines.

Or, les années 1960 marquent une césure importante dans sa carrière institutionnelle, puisqu'il fait le choix délibéré de quitter ses fonctions au musée du Louvre, d'abord provisoirement, puis de façon définitive, pour occuper un poste de *full-time faculty member* à l'Institute of Fine Arts de la New York University, qu'il ne quittera que pour prendre sa retraite, en 1972.

L'intérêt tardif manifesté par Charles Sterling pour le monde universitaire – qui demeure encore largement ignoré – apparaît encore plus surprenant si l'on considère qu'avant ce second « grand » départ pour les Etats-Unis, en 1961, son expérience dans l'enseignement se limite à quelques cours donnés à l'Ecole libre des hautes études pendant la Seconde guerre mondiale, puis à l'Ecole du Louvre, dont il a brièvement occupé la chaire d'histoire de l'art français au cours de l'année 1953-1954, avant de démissionner pour raisons médicales.

S'il conviendra bien sûr d'éclaircir les véritables raisons de sa soudaine réorientation professionnelle, cette évolution de la carrière de Sterling nous amènera

également à examiner l'influence de ses activités d'enseignant sur le développement de sa pensée, à un moment où il se montre par ailleurs particulièrement fécond dans ses recherches personnelles, puisque c'est précisément au cours des années 1960 qu'il publie certaines de ses découvertes les plus importantes, autour des peintres Jean Hey et Jean Perréal notamment, mais aussi qu'il entreprend, vingt ans après la publication de ses premiers ouvrages sur la question, la rédaction d'une nouvelle synthèse sur les Primitifs européens, même si ce projet ne sera finalement jamais mené à terme.

7.1. Du musée du Louvre à la New York University : circonstances complexes d'un départ

Dans les entretiens qu'il accorde à Michel Laclotte en 1989, Sterling revendique d'ailleurs expressément le lien étroit entre sa soudaine réorientation professionnelle et son désir de s'investir d'avantage dans ses propres travaux de recherches :

« En 1961, on m'a invité à l'Institute of Fine Arts de l'Université de New York, qui est la meilleure école d'histoire de l'art. J'ai été invité là-bas pour trois mois. Au bout de deux mois, le directeur de l'Institut, qui est devenu un ami, Craig Smyth, me dit : "Charles, nous aimerions beaucoup vous garder. Nous vous proposons d'être un *full professor*, c'est-à-dire professeur titulaire ici". J'ai dit : "Ecoutez, pour le moment, je suis au Louvre. Il faut que j'obtienne la permission de détachement du Louvre ou que je quitte le Louvre. Payez-moi trois jours d'avion, je vais voir le directeur du Louvre et je vais lui en parler tout de suite". C'est ce que j'ai fait. Je suis tombé sur Georges Salles et il a dit : "Vous savez, vous me désolerez parce que nous pensions à vous pour l'avenir du Louvre". Je lui ai dit : "il est temps maintenant que je commence à écrire un peu plus. Quand je rentre à la maison à huit heures, jusqu'à l'âge de soixante ans ça allait, je pouvais travailler le soir, maintenant ça m'est difficile. Je voudrais d'ailleurs changer de carrière : être en rapport avec les jeunes que j'aime beaucoup. Parce que ça vous oblige à apprendre. Ils ont des questions très indiscretes, les jeunes. Il faut répondre à toutes les questions. Je voudrais quitter le Louvre". Et il n'était pas content du tout, il m'en voulait beaucoup.

Je vous dirais que je n'ai jamais regretté, parce que depuis ce temps j'ai pu vraiment commencer à travailler sur une échelle plus vaste. (...) Et je n'ai jamais regretté d'avoir changé de carrière. Mais évidemment le Louvre me manquait, chaque fois que je passais devant les fenêtres du Louvre, je regardais la fenêtre de mon ancien bureau d'où je voyais Notre-Dame, et c'était un coup au cœur¹²⁵⁴. »

¹²⁵⁴ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 77-78.

Avant même de nous intéresser à l'accent mis sur la stimulation évidente que pouvait constituer à ses yeux un contact étroit avec « les jeunes qu'il aime beaucoup », et d'examiner ensuite de plus près les enjeux intellectuels qui ont présidé à ce choix et la manière dont celui-ci a pu infléchir sa propre pratique historienne ainsi que, le cas échéant, celle d'une future génération de chercheurs, il convient de revenir sur l'argument pour le moins prosaïque par lequel il justifie cette reconversion tardive, qui mérite d'être nuancé.

Tout d'abord, il paraît nécessaire de préciser que cet entretien avec Georges Salles, qui n'a pas pu se dérouler comme Sterling le relate pour la simple raison qu'à l'été 1961, au moment où il est supposé faire ce bref aller-retour en avion pour demander son détachement, Georges Salles est à la retraite depuis trois ans et que le seul interlocuteur auquel il aurait pu s'adresser était Henri Seyrig, lui-même nommé directeur des Musées de France à la suite de Gaëtan Picon en 1960.

Quand bien même ce serait Seyrig qui lui aurait fait part de ses projets « pour l'avenir du Louvre », que signifie cette remarque sibylline ? Fait-elle référence à la direction du département des Peintures, dont Germain Bazin conserve la charge jusqu'en 1966 avant d'être remplacé par Michel Laclotte ? S'agit-il de la direction des Musées de France, donc de la propre succession de Seyrig à un poste qu'il n'occupait que depuis un an ?

On ne remettra pas en question l'apparent désintérêt de Sterling face à cette promotion éventuelle, dans la mesure où il avait déjà, par le passé, manifesté la même indifférence à cet égard, lorsqu'il avait confié à Theodore Rousseau, lors du départ de René Huyghe pour le Collège de France en 1950 : « Sa succession sera occupée ou par Bazin ou par Dupont. Heureusement, il n'est pas question de moi pour ce poste trop absorbant administrativement¹²⁵⁵ », même s'il n'est pas exclu que cette remarque ait aussi pu, à l'époque, masquer son éventuelle déception.

Quoi qu'il en soit, le mystère qui entoure le départ de Sterling pour la New York University s'épaissit lorsque l'on tente de lever le voile sur la genèse du projet.

De fait, s'il est bien autorisé à se rendre à l'Université de New York pour y donner, selon les termes initiaux du contrat, deux mois de cours sur la peinture française en 1961, son départ s'opère dans un contexte particulièrement houleux, que l'apparente spontanéité de sa démarche telle qu'est décrite dans ses *Entretiens* ne reflète en rien. L'année

¹²⁵⁵ Lettre de C. Sterling à T. Rousseau, 15 mai 1950, The Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes, dossier « Sterling, Charles, 1948-53 », cf. Annexes, document 57, p. 112.

précédente, il avait en effet déjà introduit la même requête auprès du directeur des Musées de France qui, après en avoir avisé Germain Bazin, avait refusé d'y accéder. Dans une lettre acrimonieuse, Bazin met en avant le fait que Sterling a systématiquement décliné, malgré plusieurs demandes pressantes, la chaire d'histoire de l'art français de l'Ecole du Louvre qu'il avait abandonnée en 1954, après une seule année d'exercice, pour raisons de santé. Or, remarque Bazin, il se distingue en cela de ses collègues qui acceptent généralement volontiers, malgré la charge de travail que leur impose leur engagement au sein du musée, de consacrer une partie de leur temps à la transmission des savoirs. Comment, s'interroge Bazin, le directeur des Musées de France, qui est aussi directeur de l'Ecole du Louvre, pourrait-il dans ces conditions « lui permettre de faire bénéficier une Université américaine d'un savoir dont il refuse de faire profiter l'Ecole du Louvre¹²⁵⁶ » ?

Le deuxième argument invoqué par Bazin dans cette lettre a trait au tort que causerait l'absence prolongée de Sterling au département des Peintures en période d'intense activité. Dans une note officielle qui accompagne son courrier, il oppose à cet égard la demande de Sterling et ses propres engagements auprès de l'Université libre de Bruxelles, car il soupçonne son subordonné de vouloir en tirer argument contre lui, en faisant valoir que lui-même ne s'absente que le samedi, « dont l'après-midi est congé, quatre mois dans l'année¹²⁵⁷ ».

Il apparaît en tout état de cause que lorsque l'autorisation de se rendre à New York lui est finalement accordée en avril 1960 par Gaëtan Picon, alors directeur général des Arts et Lettres, celui-ci insiste sur l'engagement pris en contrepartie par Sterling auprès de sa direction de donner un cours sur la peinture française à l'Ecole du Louvre pendant l'année 1961-1962¹²⁵⁸. Or, en acceptant la proposition de Craig Smyth, il ne lui sera plus possible de respecter cet engagement. Dès 1962, il demande ainsi un détachement pour une période de cinq ans, jusqu'en 1967¹²⁵⁹, qu'il fait prolonger pendant un an¹²⁶⁰ avant de demander sa

¹²⁵⁶ Lettre dactylographiée de G. Bazin à G. Picon, 23 octobre 1959, Archives nationales 20150497/227, cf. Annexes, document 106-1, p. 203.

¹²⁵⁷ Lettre manuscrite de G. Bazin à G. Picon, 23 octobre 1959, Archives nationales 20150497/227, cf. Annexes, document 107-1, p. 205.

¹²⁵⁸ Lettre d'autorisation d'absence de G. Picon à C. Sterling, 28 avril 1960, Archives nationales 20150497/227, cf. Annexes, document 108, p. 207.

¹²⁵⁹ Arrêté de détachement de Charles Sterling, 15 janvier 1963, Archives nationales 20150497/227, cf. Annexes, document 109, p. 208.

¹²⁶⁰ Lettre de C. Sterling à Jean Châtelain, 18 octobre 1968, et arrêté de détachement de Charles Sterling, 6 janvier 1969, Archives nationales 20150497/227, cf. Annexes, documents 110 et 111, p. 209-210.

mise en retraite anticipée en raison du mauvais état de santé de sa femme¹²⁶¹ – état de santé qui, notons-le, ne l’empêche nullement d’assumer ses fonctions auprès de la New York University, dont il reste professeur titulaire jusqu’en 1972.

Dès lors, il paraît nécessaire de s’interroger sur les circonstances de l’inflexion de la position de la direction des Musées de France. Pour quel motif a-t-elle finalement accédé à la requête de Sterling ? De même, pourquoi a-t-elle autorisé, l’année suivante, son détachement prolongé ? Autant de questions auxquelles il sera peut-être impossible de répondre avec certitude, mais qui permettent d’affirmer que les circonstances du départ de Sterling sont en réalité plus floues et plus complexes que ce qu’il a bien voulu laisser entendre dans ses entretiens.

7.2. La question des liens avec le marché de l’art

D’aucuns ont affirmé que c’est le scandale du départ pour les Etats-Unis de *La Diseuse de bonne aventure* de Georges de La Tour (**fig. 167**) qui aurait précipité le changement de carrière de Sterling, ce même scandale qui aurait également coûté à Germain Bazin sa place à la tête du département des Peintures. Même si, d’après les archives officielles du musées, aucun élément tangible ne permet de corroborer cette hypothèse, les entretiens que nous avons eus avec des témoins, dont Michel Laclotte et Nicole Reynaud, nous font apparaître que beaucoup d’informations nous manquent et justifient que soit posée la question de l’implication éventuelle de Sterling dans cette affaire et, plus généralement, celle de la nature réelle de ses liens avec le marché de l’art – et des avantages illégitimes qu’il aurait pu en tirer.

7.2.1. George Isarlo et la « lamentable section française » à l’exposition du *Seicento europeo*

Il convient d’ailleurs de préciser dès à présent qu’un homme s’est chargé à plusieurs reprises, bien avant l’épisode de la *Diseuse de bonne aventure*, sur lequel nous reviendrons ultérieurement, de remettre en question l’indépendance de Sterling face au

¹²⁶¹ Lettre de C. Sterling à J. Châtelain, 18 octobre 1968, Archives nationales 20150497/227, cf. Annexes, document 110, p. 209.

milieu du marché de l'art, même si cet homme, en l'occurrence George Isarlo, est célèbre pour son manque d'impartialité et la véhémence de ses attaques contre Sterling.

Ainsi, en octobre 1955, soit quatre mois à peine après ses premières invectives à son encontre¹²⁶², Isarlo décrivait en ces termes, dans un article de *Combat*, l'exposition sur la nature morte : « Exposition de 127 natures mortes appartenant aux musées, collections privées et beaucoup au commerce. Organisée par MM. Sterling et Vitale Bloch, le marchand de tableaux bien connu¹²⁶³ », affirmation qui ne repose sur aucun élément concret, si ce n'est le fait que Bloch avait prêté plusieurs œuvres de sa collection à l'exposition¹²⁶⁴.

S'il ne s'agissait ici que d'une remarque insidieuse lâchée au détour d'un article au thème beaucoup plus vaste, Isarlo reprend ces accusations dès la semaine suivante, en s'indignant, dans une critique de l'exposition du *Maniérisme européen* du Rijksmuseum, de la médiocrité de la section française « qui réunissait tant de tableaux de marchands avec les attributions les plus tendancieuses [qu'elle] compromett[ait] l'ensemble de l'exposition par ailleurs si intéressante¹²⁶⁵ ».

Deux ans plus tard, on retrouve les mêmes allégations, formulées d'une façon beaucoup plus virulente, dans un compte rendu de l'exposition du *Seicento europeo* qui s'est tenue à Rome en 1957. La critique d'Isarlo s'articule en deux parties, dont les titres respectifs sont particulièrement éloquentes : le premier article, intitulé « Une grande exposition à Rome : Le 17^e en Europe », dans lequel il chante les louanges de la section italienne, qui « donne du XVII^e siècle italien un aperçu extrêmement varié – incroyablement varié ! (à l'encontre des exposés trop simplistes de nos manuels) – et représenté, souvent, par des tableaux inconnus ou sortis d'églises perdues dans les montagnes et d'accès difficile ou, enfin [...] venus de très loin¹²⁶⁶ », présente un contraste saisissant avec la violence de son propos à l'égard de la « lamentable section française¹²⁶⁷ », qu'il s'attache à décrire dans un second article.

¹²⁶² Cf. *supra*, p. 192.

¹²⁶³ G. Isarlo, « De la Nature morte », *Combat-Art*, 4 octobre 1955, p. 2.

¹²⁶⁴ Fede Galizia, *Pommes dans une coupe*, début du XVII^e siècle (*Le XVII^e siècle européen*, op. cit., n° 67, p. 89) ; Anne Vallayer-Coster, *Les Apprêts du déjeuner*, 1775 (*Ibid.*, n° 82, p. 107) ; Giorgio Morandi, *Nature morte à la bouteille blanche*, 1947 (*Ibid.*, n° 127, p. 151).

¹²⁶⁵ G. Isarlo, « Les expositions en Hollande », *Combat-Art*, 10 octobre 1955, p. 2 ; repris dans *id.*, « A Rome : L'exposition du XVII^e siècle (suite) : lamentable section française », *Combat-Art*, 4 février 1957, n. p.

¹²⁶⁶ *Id.*, « Une grande exposition à Rome : le XVII^e siècle en Europe », *Combat-Art*, 14 janvier 1957, p. 1.

¹²⁶⁷ *Id.*, « A Rome : L'exposition du XVII^e siècle (suite) : lamentable section française », *Combat-Art*, 4 février 1957, n. p.

Il y dénonce la « participation commerciale ou simili-telle » orchestrée par Sterling, qui ne se compose, à ses yeux, que de tableaux du Louvre de second ordre destinés à légitimer un échantillon d'œuvres « privées » à la valeur douteuse :

« Le choix des tableaux du Louvre (presque la moitié de l'envoi français !) est absolument incompréhensible parce que fait visiblement en hâte, sans aucune préparation, sans passion : il est impossible de se faire une idée même sommaire de ce qu'a été la grande, la sublime peinture française au 17^e siècle. Par contre, la présence d'autres tableaux devient compréhensible quand on sait qu'ils appartiennent à des marchands [...], qu'ils ont été donnés [...] ou vendus par des marchands ou "privés" [...] et qu'ils doivent par conséquent être "légitimés" par une exposition officielle ; soit qu'il s'agisse aussi des "collectionneurs privés" exposant des tableaux quelconques [...] et, même, d'ignobles croûtes [...] ; ou, enfin, des tableaux figurants uniquement pour "soutenir", pourrait-il sembler, l'attribution de tel tableau à vendre ou vendu [...]. »

Ses principaux reproches concernent la représentation des frères Le Nain et de Georges de La Tour, dont ne figureraient à l'exposition que des copies ou des œuvres d'attribution incertaine. Ce serait notamment le cas des *Disciples d'Emmaüs* des Le Nain (**fig. 168**), entrés au Louvre en 1950, dont la présentation à Rome « comme une œuvre originale, authentique, de Louis Le Nain¹²⁶⁸ », s'explique par la récente apparition dans le commerce de la *Rencontre de Bacchus et Ariane* (**fig. 169**), dont l'authentification est ainsi assurée.

Plus grave encore, selon les mots du critique, parmi les cinq tableaux attribués à Georges de La Tour – deux *Saint Jérôme* du Louvre et de Grenoble, la *Madeleine Fabius* et deux *Vieillards* du De Young Memorial de San Francisco (**fig. 170 et 171**) –, « il n'y en a pas un seul qui puisse être donné sérieusement à ce maître¹²⁶⁹ », même s'il ne discute pas véritablement l'identification du *Saint Jérôme* de Grenoble, dont il déplore seulement la moindre qualité par rapport à celui de Stockholm.

Sa critique ne se limite pas à ces artistes et il propose, à la fin de son article, une série de « corrections à la section française du catalogue officiel », dans laquelle il apporte diverses précisions bibliographiques, dénonce l'exposition injustifiée de certaines œuvres et conteste plusieurs attributions.

Il dénombre ainsi, outre les *Disciples d'Emmaüs* et le *Saint Jérôme*, pas moins de sept tableaux « secondaires » ou « médiocres » récemment acquis par le Louvre, dont la sélection par Sterling s'apparente à de la « publicité commerciale » qui n'a d'autre visée

¹²⁶⁸ *Ibid.*
¹²⁶⁹ *Ibid.*

que de les légitimer ou de « faire plaisir à ceux qui l[es] ont vendu[s] » au musée parisien : une *Corbeille de fleurs sur une table* de Blain de Fontenay (**fig. 172**), don de M. Benoît-Robert en 1955¹²⁷⁰, *Pan et Syrinx* de Michel Dorigny (**fig. 173**), acheté par le musée en 1949¹²⁷¹, les *Fruits sur une table* François Garnier, qui a été offert au Louvre par Sterling lui-même en 1952 (**fig. 174**)¹²⁷² un *Paysage avec une tour en ruine* de Georges de La Chapelle (**fig. 175**), vendu par Vitale Bloch en 1955¹²⁷³, un *Paysage avec le repos pendant la fuite en Egypte* d'Henri Mauperché (**fig. 176**) et l'*Adoration des Mages* de Jean Tassel (**fig. 177**)¹²⁷⁴, tous deux achetés en 1952¹²⁷⁵ ainsi que *La Marchande de fruits et légumes* de Louise Moillon (**fig. 178**), acquis trois ans plus tard¹²⁷⁶.

Il accuse également Sterling de vouloir, par leur présence à l'exposition, « augmenter le pedigree » de certaines œuvres en mains privées, telles que le *Paysage avec la rencontre de Céphale* de Claude Lorrain (**fig. 179**), issu de la collection du comte de Plymouth, « lequel d'ailleurs – m'a-t-on chuchoté à Londres (mais je ne sais pas si c'est vrai) – serait à vendre...¹²⁷⁷ ». Dans d'autres cas, ce sont tout simplement les attributions proposées par Sterling dans le catalogue que réfute le critique de *Combat*. Ainsi, le *Laban se rendant dans le désert*, donné par Sterling à Sébastien Bourdon¹²⁷⁸, est un « tableau médiocre, [d']attribution incertaine¹²⁷⁹ » ; le *Bacchus et Ariane* attribué à Louis Le Nain¹²⁸⁰ n'est « pas des Le Nain¹²⁸¹ » ; l'*Auberge romaine* de Jean Tassel (**fig. 180**)¹²⁸² n'est « pas

¹²⁷⁰ *Le XVII^e siècle européen*, op. cit., n° 9, p. 69-70.

¹²⁷¹ *Ibid.*, n° 91, p. 125.

¹²⁷² *Ibid.*, n° 107, p. 133.

¹²⁷³ *Ibid.*, n° 150, p. 153.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, n° 292, p. 237.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, n° 201, p. 187.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, n° 209, p. 193.

¹²⁷⁷ G. Isarlo, « A Rome : L'exposition du XVII^e siècle (suite)... », op. cit. ; précisons ici que le tableau se trouvait toujours dans la collection du duc de Plymouth lors de la dernière édition du catalogue du Lorrain (Marcel Röthlisberger, *Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain*, Paris, Flammarion, 1986, n° 234, p. 118).

¹²⁷⁸ *Le XVII^e siècle européen*, op. cit., n° 23, p. 79 – collection particulière.

¹²⁷⁹ G. Isarlo, « A Rome : L'exposition du XVII^e siècle (suite)... », op. cit.

¹²⁸⁰ *Le XVII^e siècle européen*, op. cit., n° 172, p. 168. Découvert par François Heim vers 1954, le tableau est acheté par le musée d'Orléans en 1970. Il a été publié par tous les spécialistes de Le Nain, dont H. Voss (*Trente tableaux de maîtres anciens récemment acquis*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Heim, 1955), V. Bloch (« Bacchus and Ariadne by Louis Le Nain », *The Art Quarterly*, 1956, p. 262-269), J. Thuillier et J.-P. Cuzin, *Les frères Le Nain*, op. cit., (n° 1, p. 94). P. Rosenberg y voit une œuvre de Mathieu, vers 1635 au plus tard (*Tout l'œuvre peint des Le Nain*, 1993, n° 48, p. 85).

¹²⁸¹ G. Isarlo, « A Rome : L'exposition du XVII^e siècle (suite)... », op. cit.

¹²⁸² *Le XVII^e siècle européen*, op. cit., n° 291, p. 237 : Jean Tassel, *Une auberge romaine*, Cassel, Museumslandschaft Hessen. Précédemment considéré comme une œuvre de Jean Liss, ce tableau avait déjà été attribué à Jean Tassel par Sterling dans le catalogue de l'exposition *Les Tassel* au musée de Dijon en 1955 (préface, p. 13). L'attribution a ensuite été reprise par R. Longhi (« La Mostra dei Tassel a Digione », *Paragone*, mars 1955, p. 63-64) et par Jacques Thuillier (J. Thuillier et A. Châtelet, *La Peinture française de Le Nain à Fragonard*, Genève, Skira, 1964, p. 24). Elle est également retenue par Henri Monot dans sa monographie sur les Tassel (*Richard et Jean Tassel. Peintres à Langres au XVII^e siècle*, J. Thuillier (préf.), Paris, Nouvelles éditions latines, 1990, n°115, p. 308).

de Tassel¹²⁸³ » ; *La Vocation des Apôtres* de Claude Vignon (**fig. 181**)¹²⁸⁴ est une « ignoble croûte », dont il se demande comment « [on peut] oser lui donner le nom de Vignon et – plus encore – citer celui de Fetti !¹²⁸⁵ ». Enfin, la *Galatée* (**fig. 182**) attribuée par Sterling à Simon Vouet¹²⁸⁶ n'est qu'un « travail d'atelier ; jamais de Vouet lui-même¹²⁸⁷ ».

Même si, hormis le tableau de Sébastien Bourdon, que nous n'avons pas réussi à identifier, et la *Galatée* de Vouet, vendu en 2007 comme un Eustache Le Sueur, toutes les attributions contestées par Isarlo ont depuis été confirmées par la critique, l'attaque est cinglante. Même si la critique s'est montrée globalement divisée à l'égard de la contribution de Sterling à l'exposition¹²⁸⁸, son intégrité professionnelle et ses compétences

¹²⁸³ G. Isarlo, « A Rome : L'exposition du XVII^e siècle (suite)... », *op. cit.*

¹²⁸⁴ « Ce tableau [exposé pour la première fois] faisait sans doute partie d'une décoration exécutée, à en juger par le style, vers 1650. C'est un excellent exemple de la manière de Vignon inspirée par Fetti, dans la couleur claire et éclatante et la large touche » (*Le XVII^e siècle européen, op. cit.*, n° 313, p. 247). En 1992, Paola Pacht Bassani, qui en maintient l'attribution, revient sur la date d'exécution de l'œuvre : « Le tableau a été présenté par Charles Sterling en 1956 à l'exposition de Rome, et daté vers 1650. Maintenant que le parcours du maître se dessine avec plus de netteté, une telle datation nous paraît inacceptable. L'œuvre est indubitablement beaucoup moins tardive : l'exécution très soignée, le drapé gras et dense, le choix de certaines physionomies, imposent un rapprochement avec la manière de la *Transfiguration* de 1624 et de toute la série de saints peints dans ces années 1620 » (*Claude Vignon (1593-1670)*, J. Thuillier (préf.), Paris, Arthéna, 1992, n° 115, p. 248).

¹²⁸⁵ G. Isarlo, « A Rome : L'exposition du XVII^e siècle (suite)... », *op. cit.*

¹²⁸⁶ Simon Vouet, *Galatée*, Paris, Monsieur Paul Cailleux (*Le XVII^e siècle européen, op. cit.*, n° 317, p. 249) ; vendu chez Sotheby's, New York, 8 juin 2007, « Important Old Masters Paintings and European Works of Art including Property of the Albright-Knox Art Gallery », lot 368, comme un Eustache Le Sueur (coll. part.).

¹²⁸⁷ G. Isarlo, « A Rome : L'exposition du XVII^e siècle (suite)... », *op. cit.*

¹²⁸⁸ On peut ainsi citer, parmi les comptes rendus qui rejoignent l'opinion d'Isarlo, le texte de Denys Sutton pour le *Burlington Magazine* : « L'exposition montre bien qu'il convient de trouver un équilibre entre les tableaux en illustrant le thème qui sont importants en tant que tels et ceux qui sont exposés parce qu'ils constituent des curiosités ou des "découvertes". La section française montre le risque encouru lorsqu'une contribution nationale est encombrée par des tableaux de la seconde catégorie. En effet, le prestige d'une école qui s'enorgueillit de réunir des noms aussi prestigieux que Claude, Poussin ou les Le Nain n'a aucunement été rehaussé par un ensemble d'œuvres relativement mineures, même si elles ont été admirablement cataloguées par M. Sterling. Et l'on peut se demander si un artiste de la stature de La Tour gagne à être représenté par des tableaux dont certains ne sont pas unanimement considérés comme étant de sa main (The exhibition brought out the fact that a balance must be struck between paintings illustrating the thesis important in their own right and those present for their value as curiosities or 'discoveries'. The dangers that arise when a national contribution is encumbered with pictures from the latter category was noticeable in the French section ; the prestige of a school which boasts Claude, Poussin, or the Le Nain was not altogether enhanced by a contingent of relatively minor works, albeit admirably catalogued by M. Sterling ; and whether an artist of La Tour status should be represented by canvases among which were some that have not won universal acceptance as being from his hand was debatable) », D. Sutton, « Seventeenth Century Art in Rome », *The Burlington Magazine*, n° 649, avril 1957, p. 109-115, p. 110 ; ou, celui, plus lapidaire, de Montini : « La participation française était envahissante, et dans sa quasi-totalité banalement rhétorique et classicisante (Invadente la partecipazione francese, e quasi tutta banalmente retorica e classicheggiante) », R. U. Montini, « La Mostra del Seicento Europeo », *Arte Figurativa Antica e Moderna*, V, n° 1, 1957, p. 20-25, p. 24. On recense toutefois autant de critiques élogieuses à son égard, dont certaines considèrent même la section française comme la plus réussie de l'exposition : A. Podestà, (« Charles Sterling, conservateur des Peintures du Louvre, qui a organisé la participation française, a composé le panorama le plus convaincant, [...] ce bilan du XVII^e siècle français est peut-être le plus complet et le plus à jour sur le plan de la critique, notamment parce que de nombreux tableaux importants ont été nettoyés pour

scientifiques n'ont nulle part été aussi ouvertement contestées. L'ardeur avec laquelle Isarlo les met en cause, dans son article, contraint d'ailleurs le comité d'organisation de l'exposition¹²⁸⁹ à publier une lettre de soutien à Sterling dans le *Burlington Magazine* :

« Monsieur, le comité international de l'exposition "Il Seicento europeo", qui s'est tenue à Rome au début de cette année, souhaite préciser que toutes les propositions faites par les représentants des différents pays exposants ont été adoptées à l'unanimité.

Par conséquent, compte tenu des attaques dont a été victime M. Charles Sterling, l'organisateur de la section française, dans un article signé George Isarlo paru dans *Combat* le 4 février 1957, le comité, tout en déplorant l'existence même de telles attaques, déclare ne vouloir en aucune façon dissocier ses responsabilités de celles de M. Sterling, auquel il exprime sa profonde gratitude pour sa contribution au grand succès qu'a connu cette exposition¹²⁹⁰. »

La légitimation officielle du travail de Sterling n'infléchit en rien la position d'Isarlo, qui avait pris le soin de préciser à la fin de son article : « Mais c'est surtout aux chefs siégeant à Paris que s'adressent mes reproches. En 1955 déjà, lors de l'exposition d'Amsterdam, des mesures auraient dû être prises. Mais rien n'a été fait à l'époque. Et aux sons du refrain habituel que "tout va très bien...", la même situation pénible se retrouve aujourd'hui à Rome, toujours au préjudice de la France et de son prestige¹²⁹¹ ».

l'occasion et ont révélé des beautés ignorées, et que d'autres doivent être considérés comme des découvertes récentes (Charles Sterling, conservatore dei dipinti del Louvre, che a curato la partecipazione francese, ha composto il panorama più convincente, [...] questo bilancio del Seicento francese è forse il più completo e il più criticamente aggiornato, anche perchè molti dipinti importanti sono stati puliti per l'occasione e hanno rivelato bellezze ignorate e altri sono da considerarsi scoperte recenti) », « La Mostra del Seicento Europeo », *Emporium*, LXIII, n° 2, février 1957, p. 51-60, p. 53), Georges Cattaui (« Il faut féliciter M. Charles Sterling qui, dans le catalogue de l'exposition, a écrit une remarquable étude sur l'école française, et a rendu justice à la plupart de ces artistes », « L'exposition du "Seicento" », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1957, p. 239-246, p. 245), ou encore Hermann Voss : « Si le choix des œuvres provenant des écoles italiennes était inégal, il en allait de même pour les autres écoles européennes. Seule la France était représentée d'une façon extrêmement compétente et professionnelle, grâce à Charles Sterling (Ineguale come la scelta dalle scuole italiane era anche quella delle altre scuole europee ; solo la Francia godeva di una rappresentanza quanto mai competente e qualificata per merito di Charles Sterling) », « La "Mostra del Seicento europeo" a Roma », *Paragone*, *Arte*, 89, 8, 1957, p. 56-64, p. 60.

¹²⁸⁹ Le comité, présidé par Mario Salmi, était constitué de Lionello Venturi, Emilio Lavagnino, Giuseppe Fiocco, Wart Arslan, G.C. Argan, Bruno Molaioli, Valentino Martinelli, Luigi Salerno, Alessandro Marabottini et de D.C. Röell, représentant de la délégation hollandaise, ainsi que du professeur Ludwig Grote, représentant de la délégation allemande.

¹²⁹⁰ « Sir, The International Committee of the exhibition, 'Il Seicento Europeo', held in Rome at the beginning of this year, wishes to make clear that all the proposals made by the representatives of the different countries exhibiting were adopted unanimously.

In consequence, in view of the attacks of which M. Charles Sterling, the organizer of the French section, has been the victim, in an article in *Combat* on 4th February 1957, under the signature of M. George Isarlo, the Committee, while expressing its regrets that these attacks should ever have been launched, states that in no respect does it wish to disassociate its responsibilities from those of M. Sterling, to whom it remains deeply indebted for the contribution he made towards the great success of this exhibition », M. Salmi, L. Venturi, et al., « Letter : 'Il Seicento Europeo' », *The Burlington Magazine*, 99, 655, oct. 1957, p. 348.

¹²⁹¹ G. Isarlo, « A Rome : L'exposition du XVII^e siècle (suite)... », *op. cit.*

La publication des actes du colloque *Poussin* en 1960 lui fournit d'ailleurs un nouveau prétexte pour reprendre ses attaques contre le conservateur du Louvre¹²⁹². Isarlo s'en sert comme point de départ pour entretenir ses lecteurs d'un problème qui dépasse largement le cadre de ce colloque, à savoir « La misère en France de l'enseignement de l'histoire de l'art ». Il élabore un curieux développement en trois parties, dans lesquelles il tente de retracer les tribulations d'un jeune historien de l'art, d'abord sur les bancs de l'université, puis « lorsqu'il a achevé ses études et, muni du maigre bagage que lui a donné l'enseignement, [qu']il commence, titubant, sa carrière dans les musées¹²⁹³ » et enfin, lorsque devenu fonctionnaire, « il se trouve, au musée, parmi ses semblables, c'est-à-dire parmi ceux qui ont été eux aussi étudiants, qui ont reçu le même enseignement et, privés de l'œil et des méthodes modernes de travail, se sont habitués à compiler et à faire de la littérature¹²⁹⁴ ». Chacun des trois articles s'appuie sur des exemples précis. Le premier, nous l'avons dit, lui a été inspiré par la lecture des actes du colloque Poussin, et plus précisément par la faiblesse supposée de la contribution de Jacques Thuillier, dont « l'analyse des travaux [...] publiés dans les actes [...] nous démontrera les lacunes de l'actuel enseignement de l'histoire de l'art en France¹²⁹⁵ ». De façon plus confuse, la troisième partie de l'article viserait à dénoncer non pas tant la situation actuelle de l'histoire de l'art en France que la permanence de sa fragilité, puisqu'elle est entièrement consacrée aux remous provoqués par la création du musée Napoléon III en 1861, éclairés par les témoignages de Philippe Chennevières et de Salomon Reinach¹²⁹⁶. En revanche, dans la deuxième partie, c'est bien un exemple parfaitement contemporain qu'il choisit pour illustrer les premiers pas d'un historien de l'art diplômé au musée, puisque cette partie de son propos repose exclusivement sur l'expérience personnelle de Charles Sterling au Louvre, même si elle débute sur un constat plus général, qu'Isarlo résume en ces termes :

¹²⁹² A. Chastel (dir.), *Nicolas Poussin*, Actes du colloque (Paris, Institut d'Art et d'Archéologie, 19-21 septembre 1958), 2 vol., Paris, C.N.R.S., 1960.

¹²⁹³ G. Isarlo, « Les conséquences de la misère de l'enseignement de l'histoire de l'art », *Combat-Art*, 71, 17 octobre 1960, p. 1-2, p. 1.

¹²⁹⁴ *Id.* « La misère de l'enseignement de l'histoire de l'art (III) : le musée trahi par l'enseignement », *Combat-Art*, 73, 5 décembre 1960, p. 1.

¹²⁹⁵ *Id.*, « La misère en France de l'enseignement de l'histoire de l'art (A propos du colloque Poussin) », *Combat-Art*, 70, 19 septembre 1960, p. 1-2, p. 1.

¹²⁹⁶ « Ayant donné suffisamment d'exemples et d'arguments dans nos deux précédents articles, je n'ai plus besoin pour mon exposé de remuer encore les erreurs de mes contemporains. J'évoquerai aujourd'hui des exemples du passé. Ils seront confirmés par des textes dignes de foi et des témoignages de très hautes personnalités », *Id.*, « La misère de l'enseignement de l'histoire de l'art (III) : le musée trahi par l'enseignement », *op. cit.*, p. 1.

« La situation est simple : l'étudiant sans préparation internationale, sans documentation, sans *œil* se voit confier un poste pour lequel l'enseignement ne l'a nullement préparé.

Notons-le bien : ce poste officiel ne changera en rien le maigre bagage intellectuel de l'étudiant, mais cela n'a aucune importance. Tant que son activité restera sur le terrain français, parmi ses égaux, on ne s'apercevra pas de ce décalage entre l'enseignement reçu et les exigences du poste auquel il est nommé. Mais dès qu'il se trouvera en compétition avec les collègues étrangers, c'est alors seulement que le drame apparaîtra dans toute sa cruelle vérité.

Psychologiquement, il est intéressant de constater que l'étudiant, qui est le premier à se rendre compte de l'insuffisance de l'enseignement reçu et, par conséquent, de sa faiblesse, se transforme aussitôt qu'il est nommé à un poste officiel si minime soit-il : d'un seul coup, il commence à se considérer comme un connaisseur important, infaillible... Je crois que ce revirement si rapide, catégorique et en somme absolument injustifié s'explique par l'ambiance de son nouveau milieu non exempt, comme on le sait, des manies de grandeur. Autrement dit, l'étudiant débutant dans un métier n'aura qu'à imiter ses collègues. Et il les imitera, en grimpaant toujours plus haut, pour arriver, enfin, au poste de conservateur adjoint¹²⁹⁷. »

Or, comme le note ensuite le critique, « le cas de M. Sterling, qui est précisément un conservateur adjoint au Louvre, se prête bien à notre investigation. Car M. Sterling a été lui aussi étudiant. Lui aussi devait se heurter au dénuement des bibliothèques d'art, des prétendues photothèques, des musées invisibles. Lui aussi devait avoir subi l'enseignement de l'histoire de l'art à base de compilation et d'absence de contacts visuels¹²⁹⁸ ».

Ainsi donc, la somme des erreurs qu'Isarlo croit pouvoir dénombrer dans les travaux de Sterling servira à démontrer la faiblesse de l'enseignement de l'histoire de l'art en France et ses conséquences funestes sur la discipline en général. Il serait trop long d'énumérer ici toutes les points soulevés par le critique, qui revient dans cet article sur près de vingt ans de recherches de Sterling. On se contentera donc d'en relever les principales implications, telles qu'Isarlo les a lui-même classées :

- « 1. Erreurs d'attribution (G. de La Tour, Fauchier, Champaigne, Maniéristes).
2. Erreurs de conservation (Primitifs français, G. de La Tour, Clouet, Venceslas de Luxembourg).
3. Erreurs d'érudition (Nature morte, collection Lehman, Ermitage, Giotto, Girard).
4. Erreurs d'exposition (Maniérisme, nature morte, Seicento, remplissage avec des tableaux de marchands)¹²⁹⁹. »

¹²⁹⁷ *Id.*, « Les conséquences de la misère de l'enseignement de l'histoire de l'art », *op. cit.*, p. 1.

¹²⁹⁸ *Ibid.*

¹²⁹⁹ *Ibid.*

En définitive, cet inventaire à la Prévert de toutes les erreurs supposément commises par Sterling depuis sa prise de fonction au musée du Louvre permet à Isarlo d'insister sur les principaux arguments évoqués dans son compte rendu de l'exposition du *Seicento* à Rome et de dénoncer une nouvelle fois la constance d'un « travail fait en hâte », qui explique d'après lui que les expositions organisées par Sterling mettent à l'honneur des tableaux en mains privées :

« En effet, ce remplissage résulte d'abord des amitiés de M. Sterling désireux d'être agréable ; puis de son souci de trouver de l'inédit (alors que l'inédit remplit les dépôts des musées) ; ou des découvertes à bon compte (découvertes faites par des marchands et non par M. Sterling) ; enfin, surtout, ce remplissage est rapide, alors que les recherches dans les musées sont plus compliquées. D'ailleurs les tableaux de marchands ont en plus cet avantage qu'ils sont toujours accompagnés de fiches faites par les meilleurs spécialistes : le compilateur du catalogue officiel n'aura qu'à les faire copier par une dactylo, sans citer les spécialistes bien entendu¹³⁰⁰. »

Si Isarlo pointe ici certains éléments troublants de l'activité de Sterling qui peuvent prêter à réflexion, force est de reconnaître que la virulence de ses attaques répétées, dont on ne connaît ni l'origine précise, ni les raisons profondes, dessert plus leur auteur que leur cible et rend toute exploitation scientifique problématique, en dépit de la pertinence de certaines questions posées.

Dans un autre ordre d'idées, on pourra également s'étonner du fait qu'à aucun moment, la critique de *Combat* ne mentionne l'affaire de *La Diseuse de bonne aventure*, qui faisait pourtant grand bruit dans la presse à l'époque, et à la suite de laquelle l'image des conservateurs du musée du Louvre était ressortie passablement écornée.

7.2.2. Le scandale de *La Diseuse de bonne aventure* de Georges de La Tour

Avant même de s'intéresser au battage médiatique dont a souffert l'acquisition de *La Diseuse de bonne aventure* par le Metropolitan Museum, il convient, pour en comprendre les enjeux, de revenir brièvement sur l'histoire de la redécouverte de l'œuvre. Celle-ci remonte à la Seconde Guerre mondiale, lorsque Jacques Celier, alors prisonnier de guerre en Westphalie, après avoir vu une reproduction du *Tricheur Landry* dans l'ouvrage de Paul Jamot sur *Georges de La Tour* distribué dans les camps allemands, reconnaît en celui-ci l'auteur d'un tableau figurant une *Diseuse de bonne aventure* appartenant à son grand-oncle, le général Jacques de Gastines, que celui-ci avait exposée dans son château de

¹³⁰⁰ *Ibid.*

la Vagotière, dans la Sarthe¹³⁰¹. En 1946, l'œuvre est également identifiée par Dom Henri de Laborde, moine de l'abbaye de Solesmes, à qui elle est confiée deux ans plus tard, à la mort du général de Gastines, par ses héritiers. Le père bénédictin signale alors l'existence du tableau à David David-Weill, président du Conseil des musées nationaux, et à René Huyghe, qui est encore à l'époque à la tête du département des Peintures du Louvre¹³⁰². Le 24 juin 1949, celui-ci se rend à Solesmes pour l'examiner. Immédiatement convaincu de son importance majeure, il fait savoir, en accord avec le Conseil des musées nationaux, que l'administration est prête « à envisager toute proposition égale à celle qui pourrait être faite par ailleurs au vendeur¹³⁰³ ». Alors qu'un accord semble scellé – les musées nationaux auraient été disposés à débloquent la somme de cinq millions de francs –, la tractation est brutalement interrompue le 3 août par une surenchère de Georges Wildenstein, qui en aurait proposé entre six et sept millions et demi de francs d'alors à la famille¹³⁰⁴.

Si l'œuvre ne peut entrer au Louvre, les responsables du musée parisien n'en sont pas moins résolus à l'empêcher de quitter le territoire français, malgré les démarches entreprises en ce sens par Wildenstein dès le mois de septembre 1949. La première demande d'exportation d'« un tableau de La Tour, valeur déclarée onze millions » formulée par le marchand est ainsi rejetée par les musées nationaux le 28 septembre¹³⁰⁵. Deux mois plus tard, une autorisation de sortie temporaire est pourtant accordée, car l'administration française ne dispose d'aucun recours juridique pour empêcher Wildenstein de présenter l'œuvre dans une exposition à New York en mars 1950, comme il en a formulé le souhait, à la condition expresse qu'elle rentre en France à l'issue de la manifestation. Alors même qu'elle aurait à l'origine été présentée comme un moyen « de faire appel à l'aide d'un ami de notre pays dont le concours permettrait au Louvre de s'en assurer la possession¹³⁰⁶ », cette exposition, qui n'a jamais vu le jour, n'aurait constitué, du propre aveu du galeriste, qu'un prétexte pour montrer le tableau à d'éventuels acheteurs

¹³⁰¹ Sur la redécouverte de l'œuvre, voir J. Célier, « La Diseuse de bonne aventure », *Revue historique et archéologique du Maine*, 1982, p. 160-177, J.-P. Cuzin, « La Diseuse de bonne aventure », *Georges de La Tour*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 3 octobre 1997-26 janvier 1998), Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, n° 27, p. 150-153, et J. Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 2012 [1992], n° 31, p. 286-287.

¹³⁰² Lettre de H. de Laborde à R. Huyghe, 6 juin 1949, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 112, p. 211.

¹³⁰³ Lettre de R. Huyghe à H. de Laborde, 10 juin 1949, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 113, p. 212.

¹³⁰⁴ J.-P. Cuzin, « La Diseuse de bonne aventure », *op. cit.*, p. 150.

¹³⁰⁵ M. Espiau, « La Vérité sur le scandale du tableau de Georges de La Tour (2) : Comment malgré une mise en garde la licence d'exportation fut accordée », *Le Journal du Parlement*, 5 octobre 1960, n. p.

¹³⁰⁶ Lettre de G. Salles à G. Wildenstein, 5 octobre 1949, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 114, p. 213.

américains, son intention première ayant toujours été de le vendre outre-Atlantique¹³⁰⁷. Après plusieurs relances de la direction des Musées nationaux, il est néanmoins contraint de renvoyer *La Diseuse de bonne aventure* en France, où elle reste soigneusement cachée pendant plusieurs années. Jamais exposée, interdite de photographie, l'œuvre est à peine évoquée dans les principales études sur Georges de La Tour parues à l'époque. En 1951, Charles Sterling se contente de mentionner le fait qu'il a pu étudier la *Bonne aventure*, « mais que son propriétaire ne désire pas pour le moment [la] rendre [publique]¹³⁰⁸ ». L'année précédente, Vitale Bloch n'avait pu qu'en signaler l'existence¹³⁰⁹ et, même s'il a entre-temps été autorisé à étudier le tableau, il ne peut guère en livrer plus qu'une brève description en 1954 :

« Je n'ai pas le droit d'anticiper sur la publication d'un chef-d'œuvre que M. Wildenstein m'a aimablement laissé voir : une *Diseuse de bonne aventure*, un tableau comprenant de nombreux personnages, qui présente un caractère exceptionnel, un miracle de couleurs dans le répertoire de la peinture naturaliste. Il s'agit d'un tableau « diurne » précoce, appartenant à la même période dans l'évolution du peintre (1620-1630) que le célèbre *Joueur de vielle*, qui a été attribué à tant de maîtres, notamment espagnols, ou que son *Tricheur*. Mais l'humour joyeux qui caractérise *Le Tricheur* est ici encore plus rayonnant, et l'expression des personnages complémentaires est plus riche et plus subtile. La Tour a réussi à créer l'une des interprétations les plus fascinantes de ce thème populaire¹³¹⁰. »

Après de longues années de silence, l'affaire prend une nouvelle tournure à la fin de l'année 1957, lorsque Georges Wildenstein obtient à nouveau une autorisation temporaire

¹³⁰⁷ G. Wildenstein, lettre du 11 mai 1950 ; cité par M. Espiau, « La Vérité sur le scandale du tableau de Georges de La Tour (II) : comment malgré une mise en garde la licence d'exportation fut accordée », *Le Journal du Parlement*, 5 octobre 1960, n. p.

¹³⁰⁸ C. Sterling, « Observations sur Georges de La Tour... », *op. cit.*, p. 149.

¹³⁰⁹ V. Bloch, *Georges de La Tour : een beschouwing over zijn werk voorafgegaan door een catalogus van zijn œuvre*, Amsterdam, J.H. de Bussy, 1950, p. 74 : « Une « Diseuse de bonne aventure » remarquée appartenant aux œuvres précoces de La Tour, manifestement un pendant du « Tricheur » (collection Landry), est récemment apparue en France ; le propriétaire de ce tableau n'a pu m'en fournir aucune photographie. (Een gemerkte 'Waarzegster' uit de vroege tijd van de La Tour, blijkbaar een pendant van de 'Valse spelers' (verz. Landry), is kortelings in Frankrijk te voorschijn gekomen ; de eigenaar van dit schilderij kon mij geen foto ter beschikking stellen) » ; signalons en outre que cette mention n'est pas reprise dans la version italienne de l'ouvrage parue trois ans plus tard (*Georges de La Tour : un saggio sulla sua opera, preceduto da un catalogo delle sue pitture*, Milan, edizione del Milione, 1953).

¹³¹⁰ « I have no right to forestall the publication of a masterpiece which Mr Wildenstein kindly let me see: a *Diseuse de Bonne Aventure*, a painting with many figures, which has the air of uniqueness, a miracle of colour within the repertoire of naturalist painting. It is an early 'daylight' picture, belonging to the same period in the painter's development (1620-1630) as the famous *Joueur de Vielle* which has been attributed to so many masters, especially Spanish ones, or as his *Tricheur*. But the gay humour that distinguishes *Le Tricheur* is here even more radiant, the expression of the supplementary figures richer and subtler. La Tour has succeeded in creating one of the most fascinating interpretations of the popular theme », V. Bloch, « Georges de La Tour once again », *The Burlington Magazine*, XCVI, mars 1954, p. 81-82, p. 81.

d'exportation de l'œuvre¹³¹¹, qui est transformée en licence définitive l'année suivante dans une relative indifférence, malgré la mise en garde adressée par René Huyghe à ses successeurs le 2 septembre 1958¹³¹². Ce n'est en réalité que deux ans plus tard qu'éclate le véritable scandale de *La Diseuse de bonne aventure*, lorsque le 8 juin 1960, le Metropolitan Museum de New York en annonce l'acquisition en grande pompe pour une somme qui n'est pas rendue publique, mais qui oscillerait entre cinq cents et sept cent cinquante mille dollars, soit deux cents à trois cent cinquante millions d'anciens francs, c'est-à-dire plus de quarante fois le prix de son acquisition en 1949¹³¹³.

Une importante campagne de presse débute alors en France comme à l'étranger, forçant les responsables des musées nationaux à justifier publiquement le fait qu'un tel chef-d'œuvre ait été autorisé à quitter la France. La Galerie Wildenstein et la Conservation du Louvre déclarent ainsi conjointement à France-Soir, le 14 juin 1960, que le visa d'exportation du tableau a été accordé « par les voies les plus légales¹³¹⁴ ». L'article relaie ensuite les arguments, pour le moins fallacieux, invoqués par le Louvre pour justifier l'émission du visa :

« Que l'on ne s' imagine pas que les musées aient manqué à leur devoir, dit-on au Louvre, il existe de nombreux cas semblables. Lorsqu'une autorisation de sortie est demandée, nous considérons quatre choses :

La protection du patrimoine national. Nous nous efforçons d'empêcher la sortie d'œuvres dont la perte constituerait un appauvrissement du patrimoine national.

Les possibilités financières des musées nationaux.

L'intérêt pour la diffusion de l'art français qu'une œuvre d'un des grands maîtres figure dans un important musée étranger.

Enfin, raison capitale, en laissant sortir certaines œuvres, nous empêchons des mesures de rétorsion. Si nous ne laissons rien sortir de France, les pays étrangers à leur tour retiendraient leurs œuvres d'art. Ce serait la fin des échanges artistiques et de la possibilité, pour les musées français, de compléter leurs collections étrangères¹³¹⁵. »

¹³¹¹ Fiche d'exportation temporaire de la Compagnie Arthur Lénars pour le compte de G. Wildenstein, un tableau de La Tour « Cinq personnages », valeur 30 000 000 francs, le 18 décembre 1957, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 115, p. 214.

¹³¹² Lettre de R. Huyghe à E. Sidet, 2 septembre 1958, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 116, p. 215-216 ; citée par lui-même dans une tribune au *Monde*, 20 juin 1960.

¹³¹³ “[...] The museum revealed no details as to the source of the Fortune Teller or the price, but it was purchased with income from the Rogers Fund. Reliable sources put the purchase price between 500 000 and 750 000 \$”, (Le musée n’a fourni aucun détail ni sur l’origine de la Diseuse de bonne aventure ni sur son prix, mais son achat a été financé par le Rogers Fund. Selon des sources fiables, il aurait été acheté entre 500 000 et 750 000 \$), *The New York Times*, 8 juin 1960, p. 1.

¹³¹⁴ Jean-Paul Crespelle, « Polémique entre New York et Paris après la vente d'un tableau de La Tour au Metropolitan Museum », *France-Soir*, 14 juin 1960.

¹³¹⁵ *Ibid.*

Pour la première fois, la presse française reprend également l'information du *New York Times* selon laquelle une tractation aurait eu lieu entre le musée du Louvre et Georges Wildenstein, qui aurait à titre de compensation offert à l'institution française un fragment du *Déjeuner sur l'herbe* de Monet (**fig. 183**), même si, comme l'indique le journaliste de *France-Soir*, « [l]es deux parties restent muettes sur ce chapitre¹³¹⁶ ».

Quoi qu'il en soit, la défense du Louvre ne convainc pas l'opinion publique et, dès le 16 juin, *Le Monde* se fait l'écho d'accusations plus précises :

« Depuis la découverte de la Bonne Aventure dans un castelet de Sarthe en 1946 et jusqu'à sa perte pour notre pays, on peut dire que notre administration a tenu le tableau littéralement dans sa main. Si elle l'a laissé échapper, ce ne peut être que par une aberration profonde qui prouve qu'entre ceux qui servent l'intérêt général et une insigne maison de commerce qui sert son propre intérêt, la partie n'est pas égale, surtout si l'on sait que cette maison s'appuie sur un éventail de moyens de presse et d'édition impressionnants et qui compte parmi ses collaborateurs permanents ou occasionnels, des fonctionnaires des beaux-arts à qui il est humainement difficile de considérer leur éditeur comme un tiers et ses intérêts comme distincts de ceux du pays. [...]

Le tableau, nous dit-on, a quitté le pays "avec l'autorisation des musées nationaux". Pour qui nous prend-on ? C'est depuis douze ans que ceux-ci se laissent jouer ou orienter et c'est cette gestion qui implique des responsabilités. Qu'importe la signature qui signe la débâcle des musées ! On aura eu soin de l'apposer selon les rites qui couvrent le signataire¹³¹⁷. »

Quatre jours plus tard, René Huyghe rédige lui-même une tribune dans *Le Monde* pour rappeler son « opposition ferme et constante » à un départ dont « la décision ne [lui] appartenait plus et ne pouvait être prise qu'en fonction de la politique nouvelle du département et de considérations qui n'étaient plus de [s]on ressort¹³¹⁸ ».

L'affaire ne tarde pas à revêtir un caractère politique, en raison, notamment, des enjeux financiers qu'elle soulève. Entre le 22 juin et le 26 juillet, trois questions parlementaires sont déposées par Messieurs Boscher, député de Seine-et-Oise, Dalbos, député de la Gironde, et Jacques Duclos, sénateur de la Seine¹³¹⁹, qui exigent de savoir :

¹³¹⁶ *Ibid.*

¹³¹⁷ Alfred Daber, « La trop belle aventure d'un chef-d'œuvre de Georges de La Tour, *Le Monde*, 16 juin 1960, p. 8.

¹³¹⁸ R. Huyghe, « Le départ pour les Etats-Unis de 'La Bonne Aventure' », Une lettre de M. René Huyghe, ancien conservateur des peintures au musée du Louvre », *Le Monde*, 19-20 juin 1960, p. 13.

¹³¹⁹ J. Boscher, question écrite n° 6196, 22 juin 1960, *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires, Assemblée nationale*, 23 juin 1960, p. 1465-1466 : « Des renseignements largement diffusés par la presse laissent apparaître, en cette affaire, chez les services de l'Etat une négligence regrettable qui s'est exercée au profit d'un marchand de tableaux international et au détriment des intérêts culturels de notre

- « 1. Dans quelles conditions une œuvre considérée par le conseil des musées nationaux comme un élément essentiel du patrimoine national a pu, malgré l'interdit, être vendue par un commerçant français aux États-Unis d'Amérique ?
2. Par quelle autorité la révision du refus d'exportation a été couverte et finalement levée, privant ainsi la France d'un chef-d'œuvre irremplaçable de l'art français du dix-septième siècle ?
3. Quelles mesures il compte prendre pour établir les responsabilités engagées et les sanctions qui pourraient s'imposer ?¹³²⁰ »

Le 26 juillet, André Malraux annonce le lancement conjoint d'une enquête administrative pour élucider les circonstances exactes du départ de la *Bonne aventure* et d'une étude sur l'établissement d'une nouvelle réglementation de l'exportation des œuvres d'art¹³²¹. Le 4 septembre, il livre les premiers résultats de l'enquête et répond aux questions précédemment citées :

« À la première question : que le conseil de la Réunion des musées nationaux n'a pas eu à se prononcer sur l'autorisation d'exportation définitive de cette œuvre, autorisation qui n'était pas de son ressort; et que cette autorisation, délivrée dans les formes réglementaires, mettait fin à l' "interdit" auquel il est fait allusion. Elle semble avoir été accordée en compensation du don fait au Louvre du fragment du *Déjeuner sur l'herbe* de Claude Monet, actuellement exposé à ce musée, et l'enquête en cours porte notamment sur les conditions de cette compensation.

À la seconde question : que l'autorisation d'exportation définitive a été accordée par le ministère des finances (office des changes), lequel avait été saisi par lettre en date du 28 octobre 1958 sous signature du directeur du cabinet du ministre de l'éducation nationale, agissant par délégation de celui-ci, signalant que, compte tenu des informations recueillies auprès de ses services et sur rapports du directeur des musées de France et du conservateur en chef du département des peintures transmis par le directeur général des arts et lettres, il ne s'opposerait pas, en ce qui le concerne, à ce que soit délivrée la licence d'exportation sollicitée, mais en laissant au ministère des finances (office des changes) le soin de faire déterminer la valeur marchande de l'œuvre d'art en cause.

pays. Il lui demande s'il n'estime pas nécessaire dans ces circonstances d'ordonner une enquête destinée à situer les responsabilités et à permettre de frapper sévèrement les éventuels artisans d'un véritable crime contre le patrimoine artistique français » ; Dr. Dalbos, question orale sans débat n°647, 9 juillet 1960, *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires, Assemblée nationale*, 12 juillet 1960, p.1847 ; J Duclos, question écrite n° 1071, 18 juillet 1960, *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires, Sénat*, 19 juillet 1960, p. 937.

¹³²⁰ J Duclos, question écrite n° 1071 du 18 juillet 1960, *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires, Sénat*, 19 juillet 1960, p. 937 ; cité par André Chênebenoit, « Quelques lumières sur "La Bonne Aventure" », 10 septembre 1960, p. 9.

¹³²¹ Assemblée nationale, 2^e séance du 25 juillet 1960, *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires*, 26 juillet 1960, p. 2227 ; cité par G. V., « Comment ce La Tour a-t-il quitté la France ? », *Le Figaro Littéraire*, samedi 3 septembre 1960, p. 11, et par André Chênebenoit, « Quelques lumières sur "La Bonne Aventure" », 10 septembre 1960, p. 9.

À la troisième question : que toute conclusion actuelle serait manifestement prématurée, et que l'enquête sera achevée pour la rentrée parlementaire¹³²². »

La réponse aux accents courtelinesques – l'image est reprise plusieurs fois dans la presse¹³²³ – du ministre des Affaires culturelles est intéressante à plusieurs titres, dans la mesure où celui-ci reconnaît l'acceptation par le musée du Louvre d'un don destiné à compenser son renoncement au tableau, en même temps qu'il dégage l'institution de toute responsabilité dans son exportation définitive aux Etats-Unis, dont la décision est imputable au seul ministre de l'Education nationale. Or, comme le souligne Marcel Espiau dans *Le Journal du Parlement*, « il est à noter qu'un don "compensé" cesse *ipso facto* d'être un don. C'est [...] l'aboutissement d'une tractation. Or, qui dit tractation dit prise de contact. Dès lors, avec qui ce contact a-t-il été pris, la discussion engagée et l'accord conclu, sinon avec le directeur des musées de France sur la proposition du conservateur en chef du département des peintures, M. Germain Bazin ?¹³²⁴ ».

De plus, si c'est bien la signature du directeur de cabinet du ministre de l'Education nationale de l'époque qui figure sur la licence d'exportation de l'œuvre, celui-ci a agi sur la foi de rapports transmis par le directeur des Musées de France et le conservateur en chef du département des Peintures.

Ainsi, la déclaration préliminaire de Malraux soulève en réalité davantage de questions qu'elle n'en résout : que contenaient lesdits rapports ? Comment ont-ils pu conduire l'office des changes du ministère des Finances à fixer la valeur d'exportation de l'œuvre à quelques millions de francs quand – même si sa valeur réelle a pu être surévaluée par le Metropolitan Museum – elle sera vendue pour 250 millions, sans que l'Etat français ne puisse faire valoir aucun droit sur le montant de cette transaction ? Comment, avant cela, le Louvre a-t-il pu accepter « en compensation » d'une œuvre d'une telle importance un fragment de Monet, qui est considéré comme une « curiosité artistique sans valeur marchande, quelques millions tout au plus¹³²⁵ » ? Plus encore, comment, bien avant cela, Wildenstein a-t-il été mis au courant des négociations entre les héritiers du général de

¹³²² A. Malraux, Réponses des ministres, *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires, Sénat*, 4 septembre 1960, p. 1175 ; cité par André Chênebenoit, « Quelques lumières sur "La Bonne Aventure" », 10 septembre 1960, p. 9.

¹³²³ M. Espiau évoque « une réponse à la dialectique courtelinesque » (« Qui a permis le "déracinement" du chef-d'œuvre au profit d'un musée américain ? », *Le Journal du Parlement*, 6 octobre 1960, n. p.), tandis qu'A. Chênebenoit indique « A première lecture on ne croirait pas du Malraux, mais, révérence parler, du Courteline » (« Quelques lumières sur "La Bonne Aventure" », 10 septembre 1960, p. 9).

¹³²⁴ M. Espiau, « Qui a permis le "déracinement" du chef-d'œuvre au profit d'un musée américain ? », *Le Journal du Parlement*, 6 octobre 1960, n. p.

¹³²⁵ André Chênebenoit, « Quelques lumières sur "La Bonne Aventure" », 10 septembre 1960, p. 9.

Gastines et le musée du Louvre ? Est-il envisageable que, comme l'a suggéré Marcel Espiau, « l'indiscrétion initiale qui permit à M. Wildenstein d'intervenir pour l'achat de cette œuvre exceptionnelle, de surenchérir sur le Louvre sans même que l'administration de ce musée en fut avisée, n'a pu être commise que par une personne de 'la maison', bien au courant de ses services¹³²⁶ » ? En d'autres termes, se trouve-t-on ici face à un « marché de dupe ou de complaisance ?¹³²⁷ » et faut-il en imputer la responsabilité à « un imbécile monolithique ou [à] un coupable délibéré qui a "chapeauté" et permis ce "déracinement"¹³²⁸ » ?

Georges Wildenstein a toujours nié avoir agi sciemment contre les intérêts du Louvre lorsqu'il a acquis *La Diseuse de bonne aventure* en 1949¹³²⁹. Les circonstances de sa donation au même musée de son fragment du *Déjeuner sur l'herbe* de Monet en 1957 sont en revanche plus troubles. Comme l'a indiqué Germain Bazin lors de la présentation de l'œuvre au conseil artistique de la Réunion des musées nationaux, il s'agit là « d'une donation très généreuse et très libérale » de la part du marchand, puisque l'œuvre appartenait à l'époque à sa galerie new-yorkaise et ne pouvait d'aucune façon être préemptée par l'Etat français. Sous quelles conditions ce don a-t-il donc été consenti ? Les choses ne sont pas claires. Il apparaît en tout cas qu'à la suite de l'accrochage du tableau sur les cimaises du musée du Jeu de Paume, Bazin a insisté par deux fois auprès du conseil artistique de la Réunion des musées nationaux pour que Wildenstein intègre le cénacle des « grands donateurs » du Louvre, titre auquel ne pouvaient jusqu'à présent prétendre que les personnalités qui cédaient l'intégralité de leur collection au musée¹³³⁰. Au-delà de tout accord secret entre les deux hommes, la volonté affichée par Bazin de forcer les musées nationaux à infléchir ainsi leur pratique en faveur de Wildenstein pourrait s'expliquer par le très vif intérêt que revêtait *Le déjeuner sur l'herbe* à ses yeux, dont le scandale médiatique de la *Bonne aventure* a étouffé certains enjeux. En effet, il convient de préciser qu'au moment où Bazin obtient de Wildenstein la donation de son fragment, l'autre partie du tableau (**fig. 184**), conservée en France, faisait elle-même l'objet d'une demande

¹³²⁶ M. Espiau, « La Bonne Aventure : un demi-million de dollars pour un particulier, rien pour la France », *Le Journal du Parlement*, 7 octobre 1960, n. p.

¹³²⁷ André Chênebenoit, « Quelques lumières sur "La Bonne Aventure" », 10 septembre 1960, p. 9.

¹³²⁸ M. Espiau, « Qui a permis le "déracinement" du chef-d'œuvre au profit d'un musée américain ? », *Le Journal du Parlement*, 6 octobre 1960, n. p.

¹³²⁹ Lettre de G. Salles à G. Wildenstein, 5 octobre 1949 ; lettre de G. Wildenstein à R. Huyghe, 30 juin 1960, et à H. Seyrig, 1^{er} juillet 1960, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, documents 117 et 118, p. 217-219.

¹³³⁰ Voir à ce sujet les extraits de la sténotypie du conseil artistique de la Réunion des musées nationaux, séances du 11 juillet et du 10 octobre 1957, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, documents 119 et 120, p. 220-231.

d'exportation de la part de son propriétaire, M. Eknaian, qui souhaitait le vendre à l'étranger. Or, Bazin a vraisemblablement pensé à l'époque que l'obtention du fragment Wildenstein lui fournirait de nouveaux arguments pour le convaincre de traiter directement avec les musées nationaux, ce qui lui aurait permis de réunir le tableau démembré par Monet en 1884, et aurait constitué l'une des plus belles réussites de sa carrière¹³³¹. Le conservateur en chef du département des Peintures ne s'est d'ailleurs jamais caché du fait que c'est pour obtenir le fragment du Monet de Wildenstein, mais aussi en vue d'éventuelles futures donations, qu'il a accepté de laisser partir le tableau de Georges de La Tour. Dans une lettre adressée à Gaëtan Picon le 11 juin 1960, il explique ainsi clairement que cette décision a été prise « en considération du fait que Wildenstein avait fait rentrer dans le patrimoine national [...] un tableau qu'il possédait à New York et qui est une pièce capitale pour l'histoire de l'art français¹³³² ». Alors vraisemblablement peu conscient de l'ampleur qu'allait prendre l'affaire, il se contente de rappeler à son supérieur hiérarchique qu'« il est arrivé d'autres cas où, en raison de l'intérêt de ménager des donations, on a dû laisser sortir des œuvres importantes », mais que, de façon générale, « tout ce qui touche à ce domaine des donations est fort délicat et doit rester confidentiel ». Il maintient d'ailleurs la même ligne de défense quelques jours plus tard auprès d'Henri Seyrig, auquel il indique que « depuis qu'il y a possibilité d'interdiction de sortie des œuvres d'art, des facilités de la nature de celles qui ont été accordées à M. Wildenstein ne sont pas exceptionnelles¹³³³ ». De fait, au moment où Wildenstein a renouvelé sa demande d'exportation définitive de l'œuvre en août 1958, tout le monde, hormis René Huyghe interrogé à titre personnel sur la question par Edmond Sidet, directeur des Musées de France¹³³⁴, semble partager l'avis de Bazin. Sidet lui-même lui écrit d'ailleurs à ce sujet, « la sortie définitive nous serrerait le cœur à tous [...], mais je pense aussi à la qualité de

¹³³¹ Il est toutefois à noter que malgré ses efforts et malgré le refus d'exportation de l'œuvre prononcé à l'époque, Eknaian s'est toujours refusé à vendre son tableau aux musées nationaux. *Le Déjeuner sur l'herbe* n'a pu être recomposé qu'en 1987, lorsque le second fragment a été accepté par l'Etat à titre de dation pour les Musées nationaux en paiement de droits de succession (comité du 21 avril 1986, conseil du 23 avril 1986, commission interministérielle d'agrément du 10 décembre 1986, décision du ministre de l'Economie, des Finances et de la Privatisation du 02 mars 1987, arrêté du 30 avril 1987), voir la notice de l'œuvre sur le site du musée d'Orsay.

¹³³² Lettre de G. Bazin à G. Picon, 11 juin 1960, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 121-1, p. 232.

¹³³³ Lettre de G. Bazin à H. Seyrig, 20 juin 1960, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 122-1, p. 235.

¹³³⁴ Lettre d'E. Sidet à R. Huyghe, 26 août 1958, et réponse de R. Huyghe à E. Sidet, 2 septembre 1958, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 123, p. 237.

donateur de M. Wildenstein pour le compte de qui il serait exporté¹³³⁵ ». La réponse de Bazin à ce courrier laisse toutefois transparaître que la situation est en réalité plus complexe qu'il n'y paraît, bien qu'il n'y livre aucune information tangible : « je ne puis même pas vous répondre, ne sachant si cette lettre sera ouverte par vous-même. J'avais l'espoir de nous débarrasser d'une affaire très ennuyeuse, d'une façon très avantageuse pour l'Etat, mais je vois que cela a accroché en route [...] Je vous demande de bien vouloir mettre cette affaire de côté et de n'en parler à personne : elle ne doit être traitée qu'entre vous et moi ; il y a dans notre métier des affaires qui demandent le secret absolu¹³³⁶ ». Quels qu'aient été les tenants et les aboutissants de cette affaire secrète, le 19 septembre, Edmond Sidet transmet au ministre de l'Education nationale, dans une lettre visée par Jacques Jaujard, un avis favorable à l'émission d'une licence de sortie définitive de l'œuvre, même s'il prend le soin de rappeler qu'il l'aurait « sans aucun doute prié de bien vouloir refuser sa sortie définitive de France si, comme il vient de [lui] être assuré, une promesse n'avait été faite à M. Wildenstein à l'occasion de la très importante donation consentie par ce marchand de tableaux aux Musées Nationaux en Juillet 1957¹³³⁷ ». Or, c'est justement sur les conditions de cette promesse que se portent toutes les interrogations en 1960. Quand Seyrig, qui a dans l'intervalle succédé à Sidet à la direction des Musées de France, s'enquiert de la question auprès de Bazin, celui-ci nie pourtant l'existence de tout engagement officiel et reconnaît uniquement avoir dit au marchand, « au cours de conversations qui ont suivi la donation du Monet, en réponse à une question qu'il [lui] avait posée, que, pour [sa] part, [il] ne donnerai[t] pas un avis défavorable à la sortie du tableau¹³³⁸ ». A ce moment-là, sa position est pourtant déjà nettement fragilisée, malgré toutes les démarches qu'il a entreprises pour tenter de se dédouaner. Dès le 29 juillet, il a ainsi envoyé un premier courrier à Henri Seyrig pour lui faire remarquer que René Huyghe aurait pu, dès 1949, préempter l'œuvre lors du dépôt de la première demande d'exportation, mais qu'il n'en avait rien fait¹³³⁹. Le 16 septembre, il tente de justifier l'équité de « l'échange » du Monet contre le La Tour, en rappelant les cotes respectives des

¹³³⁵ Lettre d'E. Sidet à G. Bazin, 26 août 1958, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 124, p. 238.

¹³³⁶ Lettre de G. Bazin à E. Sidet, 28 août 1958, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 125, p. 239.

¹³³⁷ Lettre d'E. Sidet pour Jean Berthoin, ministre de l'Education nationale, sous couvert de J. Jaujard, 19 septembre 1958, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 126, p. 240.

¹³³⁸ Lettre de G. Bazin à H. Seyrig, 30 septembre 1960, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 127-1, p. 241.

¹³³⁹ Lettre de G. Bazin à H. Seyrig, 29 juillet 1960, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 128, p. 243.

deux artistes au moment de la transaction¹³⁴⁰. Trois jours plus tard, il fait joindre à son dossier la liste des principales acquisitions faites et des dons reçus par le département des Peintures du musée du Louvre depuis qu'il en assume la responsabilité en 1951. Plus surprenant, le 20 décembre, il fait envoyer au domicile d'André Malraux les résultats d'une expertise graphologique officieuse de la signature de *La Diseuse de bonne aventure*, laissant apparaître qu'il s'agirait de « l'imitation d'un spécimen authentique émanant de Georges de La Tour¹³⁴¹ », comme pour justifier *a posteriori* son désintérêt pour le destin du tableau par une attribution douteuse.

Même si Malraux n'a jamais engagé publiquement la responsabilité de Germain Bazin dans l'affaire, il est aujourd'hui établi qu'à la suite de ce scandale, le conservateur en chef du département des Peintures allait bientôt être démis de ses fonctions sous la pression du ministre des Affaires culturelles¹³⁴². Bazin lui-même ne s'en est jamais expliqué publiquement de son vivant et la seule voix à s'être élevée en sa faveur est celle de Christopher Wright, dans un ouvrage de 1984 sur *The Art of the Forger*, dans lequel il se livre à un curieux et laborieux développement visant à affirmer que le tableau acquis à prix d'or par le *Metropolitan Museum* serait en réalité un faux grossier. L'un des points de son argumentation repose sur l'expertise de Bazin, dont les « propres écrits sur la peinture européenne du XVII^e siècle semblent incontestablement faire autorité, et il semble exagéré de supposer qu'il aurait signé la licence d'exportation soit par négligence soit sous la pression, financière ou autre, de Georges Wildenstein (qui sont les raisons généralement avancées dans les commérages du monde de l'art)¹³⁴³ ». Ainsi, selon Wright, l'explication la plus plausible serait bien plutôt que « Bazin estimait que ce tableau, un objet pour le moins insolite, n'était pas suffisamment important, et il a signé la licence d'exportation

¹³⁴⁰ Lettre de G. Bazin à H. Seyrig, 16 septembre 1960, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 129, p. 244-245.

¹³⁴¹ Copie d'une lettre de Felix Michaud, expert en écritures près la cour d'appel et le tribunal civil, à G. Bazin, jointe à un courrier de ce dernier à A. Malraux, 20 décembre 1960, Archives nationales 20150044/185, dossier n° 982, cf. Annexes, document 130-4, p. 249.

¹³⁴² « Quand il fut vendu en Amérique [...] il [André Malraux] estima que la responsabilité de M. Bazin, successeur de M. Huyghe, était engagée et il exigea son remplacement. Il fut donc muté à un autre service, d'ailleurs très important, qu'il vint de quitter pour aller occuper une chaire dans une université américaine », Georges Charensol, « Les Beaux-Arts : Les nouvelles salles du Louvre », *Revue des Deux Mondes*, Paris, mai 1971, p. 430-436, p. 431, et Emmanuel de Roux, « nécrologie de Germain Bazin », *Le Monde*, 5 mai 1990.

¹³⁴³ « M. Bazin's own writings about seventeenth-century European painting have an undoubted air of authority, and it seems too far-fetched to suppose that he signed the licence paper either carelessly or under financial or other pressure from Georges Wildenstein (the reasons usually provided by art world gossip) », C. Wright, *The Art of the Forger*, Londres, Gordon Fraser, 1984, p. 49.

sans plus y penser¹³⁴⁴ ». On ne peut manquer d'être frappé par la faiblesse du raisonnement de l'auteur, dont l'argument suivant, « [a]près tout, dans le contexte de l'époque, les tableaux de ce type attribués à La Tour pouvaient encore passer pour des curiosités plutôt que pour des œuvres d'une réelle importance artistique¹³⁴⁵ », semble trahir une ignorance coupable du contexte dans lequel s'inscrit cette affaire, si ce n'est une volonté délibérée d'en réécrire l'histoire. Comment interpréter autrement, d'ailleurs, le fait qu'il insinue ensuite que la localisation du tableau avant 1960 n'est pas établie avec certitude, mais qu'« un certain M. René Huyghe a écrit à la presse française pour dire qu'il avait vu le tableau dès 1948, alors qu'il était employé par le Louvre. Il ajoutait qu'à l'époque, le Louvre avait renoncé à acheter le tableau parce qu'il ne disposait pas des fonds nécessaires pour couvrir le prix demandé par le propriétaire (encore anonyme)¹³⁴⁶ ».

Démêler les raisons qui ont poussé un chercheur confirmé comme Christopher Wright à présenter une version largement arrangée des faits pour justifier son entreprise de désattribution de l'œuvre nous éloignerait de notre propos. Ce qu'il convient de retenir ici, c'est l'impact du scandale de *La Diseuse de bonne aventure* sur le département des Peintures et son lien apparent avec la mutation de Bazin – qui est nommé conservateur en chef de la Restauration des peintures des musées nationaux et délégué permanent de la France auprès de la Commission internationale de conservation des biens culturels en 1965 –, car ils invitent à remettre les conditions du propre départ de Sterling en perspective. Certes, son implication dans l'affaire n'est nullement vérifiable et aucune allégation dans ce sens n'a jamais été reprise dans la presse. On peut d'ailleurs porter à son crédit le fait qu'à aucun moment, il ne mentionne l'existence de ce tableau dans ses échanges avec le Metropolitan Museum à la fin des années 1940 et au début des années 1950, alors même qu'il cherchait activement à aider l'institution à acquérir un Georges de La Tour et qu'il n'a pas hésité, dans d'autres circonstances, à y divulguer des informations confidentielles¹³⁴⁷. Néanmoins, on peut légitimement considérer que les recommandations formulées par Dalbos sur la nécessité de procéder à « des sanctions plus précises pour ceux

¹³⁴⁴ « Bazin did not consider the picture, an unusual object to say the least, to be of sufficient importance, and signed the export licence without giving the matter any further thought », *ibid.* L'idée que Germain Bazin ne se serait pas opposé à l'exportation de *La Diseuse de bonne aventure*, car il la considérerait comme un faux, est également reprise par Emmanuel de Roux, « nécrologie de Germain Bazin », *Le Monde*, 5 mai 1990.

¹³⁴⁵ « After all, in the context of the time, such pictures attributed to La Tour could still be taken as curiosities rather than works of real artistic significance », C. Wright, *The Art of the Forger*, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁴⁶ « A certain M. René Huyghe wrote to the French Press saying that he had seen the picture as early as 1948, when he had been on the Louvre staff. He added that at the time the Louvre had declined to purchase the picture because there were not enough funds to meet the (still anonymous) owner's asking price », *ibid.*

¹³⁴⁷ Cf. *supra*, p. 184-185.

qui oublieraient qu'ils sont avant tout chargés de mission par la Nation [dans la mesure où], autant il est normal que les fonctionnaires de votre département et de celui de l'Education nationale mettent leur grande compétence et leur talent souvent incomparables au service de publications artistiques d'intérêt général, en dehors du cadre de leur administration, autant il est indispensable de les mettre en garde contre les dangers multipliés par un tel état de choses¹³⁴⁸ » peuvent s'appliquer tout autant à Germain Bazin qu'à Charles Sterling.

On peut en outre s'interroger à cet égard, sans qu'il soit permis d'en tirer aucune conclusion formelle, sur les circonstances dans lesquelles Sterling a été amené à authentifier et à publier un *Portrait d'homme (Le Guerrier)* inédit de Fragonard (**fig. 185**), au moment de son acquisition chez Wildenstein par le Sterling and Francine Clark Institute en août 1964¹³⁴⁹, alors même que le XVIII^e siècle français n'a jamais constitué l'un de ses sujets de prédilection. Comment a-t-il été mis au courant de l'existence du tableau ? A-t-il joué un rôle dans la transaction ? A-t-il été commissionné par l'institut pour rédiger le texte qui devait en accompagner la présentation officielle ? S'est-il lui-même proposé de le faire ? Autant de questions auxquelles il est, une fois encore, impossible de répondre avec certitude¹³⁵⁰.

Ainsi donc, au-delà de la question de la participation – active ou passive – de Sterling à la fuite de *La Diseuse de bonne aventure*, qui ne pourra peut-être jamais être élucidée, il ne paraît pas déraisonnable de penser que le soudain revirement de la direction des Musées de France et la validation de son projet d'enseignement aux Etats-Unis est à tout le moins liée à une volonté de renouveau du département des Peintures, dont la réputation a été vivement entachée par ce scandale.

¹³⁴⁸ Jean-Claude Dalbos, « Exportation de la toile 'La Bonne Aventure' », *Assemblée nationale, séance du 2 décembre 1960, Journal officiel de la République française. Débats parlementaires*, 3 décembre 1960, p. 4260-4261.

¹³⁴⁹ C. Sterling, *An unknown masterpiece by Fragonard: Portrait of a Man (The Warrior)*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, 1964.

¹³⁵⁰ Des éléments d'information sur la question pourraient peut-être être recueillis aux archives de l'institut, mais celles-ci sont incommunicables jusqu'en 2016 (voir notamment dans les « Records of the Director's Office, 1955-1977 », Sterling and Francine Clark Art Institute Records, CAI ARC 2007.01, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, Massachusetts).

7.3. L'enseignant : la chaire d'histoire de l'art français à l'Institute of Fine Arts de la New York University

Le recours aux enseignants étrangers est une tradition bien établie dans les universités américaines. Loin de déroger à la règle, la New York University s'illustre au contraire de façon emblématique dans ce domaine. Rappelons à cet égard une fois encore la célèbre phrase de Walter Cook, fondateur et directeur de l'Institute of Fine Arts, « Hitler is my best friend, he shakes the tree and I collect the apples¹³⁵¹ », citée par Panofsky dans son non moins célèbre article sur les impressions d'un Européen transplanté aux Etats-Unis. Si, pendant longtemps, une nette prééminence est accordée aux professeurs issus de pays germaniques, les visites de Marcel Aubert et Henri Focillon, tous deux sous contrat avec l'Université de Yale dans les années 1930, constituent un précédent notable à la venue de Charles Sterling.

7.3.1. Le premier cours sur la peinture française du XV^e siècle dispensé outre-Atlantique

Au moment où celui-ci y est invité¹³⁵², l'Institute of Fine Arts ne ressemble plus en rien au petit département décrit par l'auteur des *Essais d'Iconologie*, « qui, à l'époque, comptait une douzaine d'étudiants, trois ou quatre professeurs, ne possédait pas de salles, et encore moins de bâtiment, en propre, et pas le moindre équipement¹³⁵³ ». Dès 1933, l'*Undergraduate Department* a été officiellement détaché de la *Graduate Division of Fine Arts* par Walter Cook, et ses enseignements ont été intégrés à l'offre du *College*, qui propose en quatre ans un cursus avec un large tronc commun et une spécialisation partielle sanctionnés par le diplôme de *Bachelor*¹³⁵⁴, où le nombre de candidats en histoire de l'art reste relativement modeste en 1961-1962, puisqu'il ne compte que vingt étudiants

¹³⁵¹ Voir E. Panofsky, « Three decades... », *op. cit.*, p. 16.

¹³⁵² Une version abrégée des réflexions qui suivent a été présentée dans une communication intitulée « Charles Sterling enseignant : à propos de quelques brouillons et notes de cours à la New York University dans les années 1960 », à la journée d'études Journée d'études *Brouillons, essais et esquisses d'historiens de l'art et d'artistes*, Poitiers, Faculté des Sciences humaines et arts et Paris, Ecole du Louvre, 27-28 mai 2015.

¹³⁵³ « It grew out of the small graduate department which it was my good fortune to join in 1931, and which, at that time, had about a dozen students, three or four professors, no rooms, let alone a building, of its own, and no equipment whatsoever », E. Panofsky, « Three decades... », *op. cit.*, p. 15.

¹³⁵⁴ Sur le fonctionnement des études d'histoire de l'art aux Etats-Unis, voir l'article d'Henri Zerner, « L'histoire de l'art et son enseignement aux Etats-Unis », *Revue de l'Art*, 130, 2000, 4, p. 5-8.

inscrits¹³⁵⁵. En revanche, le *Fine Arts Graduate Center*, devenu *Institute of Fine Arts* en 1937, compte désormais dix-sept professeurs permanents, ce qui en fait, d'après ce seul critère, le troisième département d'histoire de l'art aux Etats-Unis, *ex-aequo* avec Harvard et Princeton, derrière Columbia et ses quarante-trois enseignants titulaires, et Yale, où l'on dénombre vingt professeurs permanents¹³⁵⁶. Par le nombre d'étudiants inscrits – soixante pour les *Graduate Studies* – et par le nombre de doctorats délivrés – cinquante-sept depuis 1930, quatorze pour les seules années 1960-1962 –, l'Institute of Fine Arts accède même à la deuxième place du classement, juste derrière Harvard, qui compte soixante-dix *graduate students* en 1961-1962 et a délivré plus de cent trente diplômes de doctorat depuis 1930¹³⁵⁷, loin devant Columbia et Yale, où ont été respectivement admis trente-trois et vingt *graduate students* lors de la dernière promotion¹³⁵⁸.

Si le département s'est considérablement développé, le cursus d'histoire de l'art n'a guère évolué dans son fonctionnement effectif depuis les années 1930, et la distinction opérée par Panofsky entre le système universitaire allemand, qui privilégie la position institutionnelle des enseignants, à charge pour l'étudiant de naviguer entre différents établissements, et le système américain, qui favorise la mobilité des enseignants plutôt que celle des étudiants, se vérifie toujours à l'époque où Sterling est pressenti pour rejoindre l'institution¹³⁵⁹. De cette caractéristique fondamentale découle le souci constant des directeurs de département de recruter de nouveaux membres, de façon ponctuelle ou permanente, pour étoffer le catalogue des cours proposés et maintenir la qualité et l'attractivité de la formation. La politique menée à cet égard par Craig Hugh Smyth, qui prend la tête de l'Institut en 1953¹³⁶⁰, est en tout point comparable à celle de son prédécesseur Walter Cook. Dès les premières années de son mandat, il accorda un statut universitaire officiel aux membres du corps enseignant, qui n'étaient jusqu'alors pas titulaires de leur poste ; créa six nouveaux postes de professeur titulaire ; apporta de

¹³⁵⁵ A. Ritchie (dir.), *The Visual Arts in Higher Education*, [s. l.], [s. n.], 1966. Notons ici que cette différence substantielle entre la taille de l'*undergraduate* et du *graduate department* est loin de constituer un exemple isolé à l'époque, mais qu'elle s'observe au contraire dans de nombreuses universités américaines, et notamment celles qui peuvent se targuer d'avoir un département d'histoire de l'art important. Il y a désintérêt des professeurs et de l'administration pour les cours non spécialisés, qui n'attirent pas un grand nombre d'étudiants, ou alors des étudiants optionnaires, et opposition en termes de prestige de ces mêmes universités du nord-est du pays, qui attirent de nombreux étudiants après leur *graduation*, voir *ibid.*, p. 29-30.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁵⁹ E. Panofsky, « Three decades... », *op. cit.*, p. 17.

¹³⁶⁰ Embauché à l'Institute of Fine Arts comme enseignant en 1950, Craig Hugh Smyth est nommé dès l'année suivante « Acting Head of the Department and Acting Director of the Institute of Fine Arts », avant de succéder officiellement à Walter Cook en 1953, au moment où ce dernier prend sa retraite, voir à ce sujet Harry Bober, « The Gothic Tower and the Stork Club », *Arts and Sciences*, 1, printemps 1962, p. 1-8.

nouveaux projets de recherche d'envergure internationale, qui devaient être menés au sein de l'institut¹³⁶¹. Figurent ainsi parmi les personnalités recrutées sous sa direction des chercheurs aussi éminents que Richard Krautheimer, *visiting professor* de Vassar, Rennselaer Lee, Alexander Soper de Bryn Mawr, Robert Goldwater, Bates Lowry de l'Université de Chicago, Colin Eisler de Yale, Wolfgang Ith du Central Institute of Art History de Munich et enfin Charles Sterling du musée du Louvre.

Le recrutement de Sterling a été rendu possible grâce au mécénat de Benjamin Sonnenberg et Chauncey J. Hamlin, tous deux membres du conseil consultatif de l'Institute of Fine Arts, et de John Loeb, bienfaiteur de l'université¹³⁶². L'enjeu, pour Craig Smyth, et donc pour l'institution, est avant tout stratégique : il s'agit d'offrir aux étudiants américains le premier cours sur la peinture française du XV^e siècle dispensé outre-Atlantique, sous la forme d'un cours public et d'un séminaire spécialisé pour les étudiants plus avancés conçu en lien avec le thème du cours public¹³⁶³. Cet intérêt pour les Primitifs s'inscrit dans une évolution plus générale de l'histoire de l'art en tant que discipline universitaire aux États-Unis. En effet, comme l'a noté James Ackerman en 1963, l'essor de ce champ d'études, porté par les travaux de jeunes chercheurs, y est alors extrêmement récent, si l'on considère qu'avant 1950, les auteurs américains n'avaient rédigé aucun livre important, et seulement quelques articles, sur l'art français, flamand, anglais ou allemand entre le Moyen Âge et l'époque moderne¹³⁶⁴.

La première année, Sterling se concentre essentiellement sur la fin du XV^e siècle en proposant un séminaire sur la peinture de cour en France autour de 1500, prévu entre le 2 février et le 23 avril, tandis que le cours public sera

« consacré à l'étude de la peinture sur panneaux, des manuscrits enluminés, des fresques, des vitraux, des tapisseries et des gravures sur bois dans les différents centres artistiques français: la vallée de la Loire, Rouen, Bourges, Moulins et l'Auvergne, Lyon, Bourg-en-Bresse, les provinces du Nord, Avignon et les autres villes de Provence, Toulouse et Paris, dans les derniers tiers du XV^e et au début du XVI^e siècle. Les œuvres d'artistes tels que Jean Bourdichon, Jean Hay, Jean Colombe, le Maître de Moulins, Jean Bellegambe, le Maître de Saint Sébastien, Josse Lieferinxe, Nicolas Dipre,

¹³⁶¹ *Ibid.*

¹³⁶² Note de l'Office of Information Services, 11 juillet 1961, New York University Archives, cf. Annexes, document 131-3, p. 252.

¹³⁶³ Lettre de C. Sterling à Edmond Sidet, 10 février 1960, Archives nationales 20150497/227, Archives des musées nationaux, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 132, p. 254.

¹³⁶⁴ « Before 1950 American authors produced no important books and a mere handful of articles on French, Flemish, English, Dutch, or German art between medieval and modern times. Very recently the perspective of younger scholars has broadened to encompass all those areas », J. Ackerman et R. Carpenter, *Art and Archeology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963, p. 209.

Louis Brea, le Maître de Saint Gilles et Jean Clouet seront étudiées en détail. Une attention particulière sera accordée à deux problèmes : un aspect nouveau de la peinture franco-flamande et l'influence italienne sur la naissance d'une tradition entre le style gothique et le style Renaissance¹³⁶⁵. »

A la suite de la pérennisation de son contrat, Sterling ne tarde pas à étendre le champ de ses enseignements, d'abord à d'autres aires géographiques, avec en 1962-1963 un cours sur les influences flamandes au Portugal, en Espagne et en Italie du Sud au premier semestre, puis en France et en Allemagne au second, et même à d'autres périodes, avec un programme de plusieurs années sur la peinture du XVII^e siècle en France, puis en Europe, dont on ne connaît pas la durée exacte en raison de la disparition d'un certain nombre de bulletins d'information de l'université. On sait en revanche qu'à partir de 1967, il s'intéresse à nouveau à la peinture médiévale, et ce jusqu'à la fin de son contrat en 1972. La capacité de Sterling à embrasser un large spectre chronologique et géographique a d'ailleurs certainement joué un rôle dans l'intérêt que lui a témoigné l'université, qui met en exergue cette polyvalence dans la présentation officielle de son nouveau membre : « En tant que professeur à la NYU, M. Sterling donnera des cours magistraux et dirigera des séminaires de recherche pour les étudiants de troisième cycle dans les domaines suivants : l'histoire de la peinture européenne au XV^e siècle ; la peinture française depuis le XV^e siècle, en mettant l'accent sur les XVI^e et XVII^e siècles ; la peinture européenne au XVII^e siècle¹³⁶⁶ ».

Chaque année, Sterling est ainsi chargé de préparer un cours public, ouvert à tous, un séminaire pour les *graduate students*, ainsi qu'un cours spécialisé à destination des étudiants les plus avancés, dont il assume la charge en collaboration avec d'autres membres de l'université, le plus généralement Colin Eisler pour la période médiévale et Donald Posner pour l'art baroque.

¹³⁶⁵ « Devoted to the study of painting in panel pictures, manuscript miniatures, frescoes, stained glass windows, tapestries, and woodcuts in the various artistic centers of France: Loire Valley, Rouen, Bourges, Moulins and Auvergne, Lyon, Bourg-en-Bresse, Northern Provinces, Avignon and other cities of Provence, Toulouse, and Paris; in the last third of the fifteenth and the early sixteenth century. The work of artists such as Jean Bourdichon, Jean Hay, Jean Colombe, the Master of Moulins, Jean Bellegambe, the Master of Saint-Sebastian, Josse Lieferinxe, Nicholas Dipre, Louis Brea, the Master of Saint-Gilles, and Jean Clouet are closely studied. The Problems of a new aspect of Franco Flemish painting and of the Italian Influence fostering a tradition between the Gothic and the Renaissance styles receive special consideration » New York University, Institute of Fine Arts, Bulletin 1961-1962, p.47-49, NYU 20.1, Series 3, Box 1.

¹³⁶⁶ « As an NYU professor M. Sterling will conduct lecture courses and research seminars for graduate students in the history of fifteenth century European painting; French painting from the fifteenth century on, with emphasis on the sixteenth and seventeenth centuries; and seventeenth century European painting » Note de l'Office of Information Services, 11 juillet 1961, New York University Archives, cf. Annexes, document 131-2, p. 251.

La seule description du travail de Sterling au sein de la New York University dont on a trouvé une trace est extraite d'une lettre envoyée à un destinataire non identifié en janvier 1962. Il y note : « Je me replonge dans mon travail à l'Université qui s'annonce très considérable. Car il ne s'agit pas seulement de préparer les cours (6 heures par semaine !) mais de juger d'innombrables diplômes ou thèses, de participer aux réunions des professeurs, d'être constamment à la disposition des étudiants pour leur donner des conseils¹³⁶⁷ ».

Malheureusement, le caractère pour le moins laconique de ce bref témoignage, tout comme celui des archives officielles de l'université, ne permet guère de se faire une idée précise de la façon dont il envisageait ses fonctions d'enseignant. Aussi, le seul moyen réellement probant d'étudier cette dimension particulière de son activité et d'esquisser un portrait de « Sterling enseignant » est d'analyser les diverses traces qui subsistent de cette période de sa carrière dans ses archives professionnelles.

Il convient, avant toute chose, de préciser la nature et les conditions matérielles de conservation de ces documents, et d'insister sur leur caractère lui aussi extrêmement fragmentaire, qui n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes d'ordre méthodologique quant à leur interprétation. En effet, Sterling n'a pas conservé de dossiers d'archives spécifiquement consacrés aux cours ou séminaires qu'il a donnés à New York. Tous les éléments qu'il nous a été possible de rassembler à ce sujet ont donc été collectés çà et là, dans les différents cartons qui constituent sa documentation professionnelle, lesquels sont, rappelons-le, classés par aire géographique, par siècle et par artiste. Nous avons tout de même pu y retrouver des documents de diverse nature, tels que des programmes, brouillons et manuscrits de certains cours et séminaires, ou la liste des étudiants inscrits à quelques-uns de ces enseignements, assortie, parfois, de la correspondance qu'il a échangée avec eux ou encore de certains de leurs devoirs écrits, qui permettent d'explorer plusieurs aspects de son activité.

Par ailleurs, la nature lacunaire de ces archives vient s'ajouter au fait que, d'une part, Sterling n'a pas conservé de traces de tous les enseignements qu'il a donnés dans sa documentation et que, d'autre part, même les cours documentés semblent systématiquement incomplets.

¹³⁶⁷ Lettre de Charles Sterling à Georges Oberti, 22 janvier 1962, Archives nationales 20150497/227, Archives des musées nationaux, dossier n° 484 (dossier de carrière de Charles Sterling), cf. Annexes, document 133-2, p. 256.

Dès lors, avant même l'étude des brouillons et manuscrits, c'est la question de leur présence – et de l'absence relative d'autres types de documents – qui mérite d'être soulevée, dans la mesure où elle revêt une signification particulière.

Comment expliquer, par exemple, que pour l'année 1967, dont le programme portait sur les Primitifs français du XV^e siècle¹³⁶⁸, aucun brouillon de cours ne subsiste, alors qu'il a gardé certains de ses cours sur le même sujet pour l'année 1972, en l'occurrence celui d'une séance sur Jean Hey¹³⁶⁹? Comment interpréter, de même, le fait qu'un dossier sur le Maître de Moulins ait été conservé et qu'on ne trouve plus aucune trace des séances consacrées à Jean Fouquet la même année? S'il est impossible de répondre avec certitude à ces différentes questions, on peut se risquer à émettre quelques hypothèses.

Il paraît important, en premier lieu, de considérer le moment où Sterling a décidé de léguer sa bibliothèque et ses archives au musée du Louvre – tout en en conservant l'usufruit – et où il a vraisemblablement entrepris de trier et de classer ses papiers, pour n'en garder que les plus utiles ou les plus significatifs. C'est ce qui pourrait notamment expliquer la présence d'indications au crayon telles que « mon cours à NYU, printemps 1972 », que l'on retrouve dans plusieurs dossiers et qui auraient pu être ajoutées à une date ultérieure.

Pourquoi, cependant, n'avoir délibérément gardé, pour reprendre l'exemple du cours sur Jean Hey, que la version de l'année 1972, alors que les programmes annuels de l'université montrent qu'il a également traité la question en 1962 et en 1967¹³⁷⁰? On peut trouver un début d'explication dans le programme de son séminaire de 1967, dans lequel il insiste sur le fait que : « Tous ces cours traitent de nouvelles découvertes que j'ai faites ou apportent des preuves entièrement nouvelles pour l'identification que j'ai déjà proposée¹³⁷¹ ».

Or, les années 1962 et 1967 constituent deux moments essentiels dans les travaux personnels de Sterling sur l'auteur de la *Vierge de Moulins*, puisqu'elles précèdent

¹³⁶⁸ C. Sterling, « Project of Lectures on French Primitives, XV Century », 4 avril 1967, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Brueghel, cf. Annexes, document 134, p. 257.

¹³⁶⁹ *Id.*, « J. Hey – Master of Moulins », brouillon de cours à la New York University, printemps 1972, dossier Jean Hey, cf. Annexes, document 135, p. 258-263.

¹³⁷⁰ New York University, Institute of Fine Arts, Bulletin 1962-1963 et 1967-1968, NYU 20.1, Series 3, Box 1.

¹³⁷¹ « All of these lectures deal with new discoveries of mine or bring entirely new proofs for the identification I have already proposed », C. Sterling, « Project of Lectures on French Primitives, XV Century », 4 avril 1967, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Brueghel, cf. Annexes, document 134, p. 257.

immédiatement la rédaction de ses deux articles fondateurs sur la question : « Du nouveau sur le Maître de Moulins », publié dans *L'Œil* en novembre 1963¹³⁷², et « Jean Hey, le Maître de Moulins », paru dans la *Revue de l'Art* en 1968¹³⁷³.

Ainsi, il a selon toute vraisemblance fait le choix de ne garder que la version la plus récente, et donc la plus à jour, d'un séminaire dont le contenu a dû sensiblement varier au fil des ans, au gré de ses découvertes et des éléments de preuve qu'il en a divulgué.

L'actualité de ses recherches personnelles permettrait d'ailleurs d'expliquer pourquoi, dans le cas du peintre provençal Enguerrand Quarton, qu'il a également abordé lors de ses cours en 1962, 1967 et 1972, c'est la première version de son texte qui subsiste. En effet, dans la mesure où ses plus récentes observations sur la question ont été publiées dès 1959, dans le compte rendu d'une séance de la *Société nationale des Antiquaires de France*¹³⁷⁴ au cours de laquelle il avait exposé les raisons qui le poussaient à affirmer que l'auteur de la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* n'était autre que Quarton, on a tout lieu de croire que le texte de son séminaire n'a que peu évolué dans le temps, et qu'il a peut-être même pu réutiliser tel quel le brouillon rédigé en 1961.

C'est pourquoi, si aucun fait tangible ne permet d'expliquer la conservation ou la disparition de certains des dossiers documentaires liés à son activité à la New York University dans les années 1960, on est en droit de penser que les fichiers les plus complets se rapportent aux questions qui l'intéressent directement à titre personnel au cours de ces années, ou dont il pense avoir l'usage ultérieurement.

C'est dans ce sens qu'on peut en tout cas interpréter la présence d'un point d'interrogation à l'encre rouge apposé en marge d'un paragraphe de son cours sur Quarton dans lequel il évoque le testament de Jean de Montagnac, commanditaire, notamment, du *Couronnement de la Vierge*, et explique que ce document aurait été rédigé alors que le chartreux était malade et qu'il se pensait condamné¹³⁷⁵. Cette observation, dont on ignore l'origine exacte, est en réalité contredite par un texte postérieur dont la lecture permet d'éclairer l'usage qu'il pouvait faire des textes de ses cours, une fois ceux-ci terminés. Dans la monographie qu'il consacre au peintre de la *Pietà d'Avignon* en 1983, il indique en

¹³⁷² C. Sterling, « Du nouveau sur le Maître de Moulins », *L'Œil*, 107, novembre 1963, p. 2-15 et p. 65-68. Note supplémentaire : *L'Œil*, 109, p. XXIII.

¹³⁷³ C. Sterling, « Jean Hey, le Maître de Moulins », *Revue de l'art*, 1-2, 1968, p. 27-33.

¹³⁷⁴ C. Sterling, « L'auteur de la *Pietà d'Avignon* : Enguerrand Quarton (Charreton), *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1960 (séance du 1^{er} juillet 1959), p. 213-223.

¹³⁷⁵ C. Sterling, « Enguerrand Quarton – Life », brouillon de cours à la New York University, 1962-1963, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Quarton, cf. Annexes, document 136-4, p. 267.

effet : « il n'y a pas lieu de croire, comme je l'ai supposé encore en 1976¹³⁷⁶, que ce testament a été rédigé à l'occasion d'une maladie¹³⁷⁷ ». La présence énigmatique de cette marque interrogative en marge du texte de son cours tend donc à prouver que celui-ci constituait une base documentaire à part entière pour son auteur et qu'il n'a pas hésité à s'en resservir, à une date inconnue entre 1976 et 1983, alors qu'il préparait son ouvrage « définitif » sur Enguerrand Quarton. Plus encore, ce simple point d'interrogation invite à poser la question de la récupération et du passage d'informations entre ses cours et son œuvre publié et, par conséquent, celle de leurs articulations respectives et de la manière dont ses principales idées y étaient exposées.

Sur la façon dont Sterling envisageait et construisait ses cours, la conservation de brouillons rédigés à dix ans d'intervalle, en 1962 et en 1972, offre un certain nombre de renseignements, qui touchent notamment à l'évolution de sa pratique.

Une rapide comparaison de son texte sur Quarton de 1962 et de ses notes sur Jean Hey, datées d'avril 1972, suffit en effet pour mesurer tout l'écart qui les sépare.

En 1962, son cours se présente sous la forme d'un texte dactylographié entièrement rédigé, à partir d'un canevas manuscrit, dans lequel rien n'a été laissé au hasard et où les moindres éléments de transition ont été rajoutés à la main avec les dernières corrections, tels que « Alors, que savons-nous de cet homme ?¹³⁷⁸ » et, plus loin, « veuillez passer à nouveau la dernière diapositive en couleurs¹³⁷⁹ ».

Dix ans plus tard, son texte est au contraire beaucoup plus libre et les longues phrases rédigées ont laissé la place à de brèves annotations qui ont davantage pour fonction d'esquisser le contenu du cours que d'en constituer une transcription exhaustive, ce qui laisse à penser que Sterling a, dans l'intervalle, acquis suffisamment d'aisance à l'oral pour ne plus avoir à s'appuyer sur des notes précises¹³⁸⁰.

Ce qui est en revanche plus frappant, c'est que dans aucun de ces deux cas, les brouillons retrouvés ne se rapportent à l'étude des œuvres elles-mêmes, mais uniquement

¹³⁷⁶ C. Sterling, « Enguerrand Quarton ou Charreton », *Petit Larousse de la Peinture*, M. Laclotte (dir.), t. 2, Paris, Larousse, 1979, p. 1523.

¹³⁷⁷ *Id.*, *Enguerrand Quarton : le peintre de la Pietà d'Avignon*, 1983, *op. cit.*, p. 208.

¹³⁷⁸ « Now, what do we know about this man ? », *id.*, « Introduction », brouillon de cours à la New York University, 1962-1963, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Quarton, cf. Annexes, document 137-2, p. 272.

¹³⁷⁹ « Please put again the last color slide », *id.*, « Enguerrand Quarton – Life », brouillon de cours à la New York University, 1962-1963, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Quarton, cf. Annexes, document 136-7, p. 270.

¹³⁸⁰ C. Sterling « J. Hey – Master of Moulins », brouillon de cours à la New York University, printemps 1972, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Jean Hey, cf. Annexes, document 135, p. 258-263.

au contexte général et à la vie des peintres étudiés. Est-ce à dire que Sterling n'a pas jugé utile de conserver ces commentaires ou qu'il ne les a tout simplement pas rédigés, privilégiant, pour apprendre à ses étudiants à regarder un tableau, le recours à une parole directe, à un ton de conversation propice à la discussion, dont son propre professeur, Henri Focillon, aurait pu lui donner l'exemple ? C'est en tout cas ce que peut laisser penser une liste d'œuvres retrouvées dans un dossier sur la peinture de portrait au XVII^e siècle, qui a dû servir de socle à son séminaire de l'année 1964-1965¹³⁸¹.

Si l'on se penche à présent sur la façon dont les cours étaient construits, la comparaison entre les deux textes sur Quarton et Jean Hey et ses principaux travaux sur le sujet révèle une concordance évidente dans l'élaboration d'une argumentation rigoureuse.

Après une brève introduction historique, Sterling semble systématiquement consacrer une partie importante de son développement à une reconstitution précise de la carrière de l'artiste auquel il s'intéresse, à partir de tous les documents d'archives et sources anciennes disponibles, ou, selon ses propres mots, d'après « les données biographiques qui ont déjà été exhumées de la poussière des archives¹³⁸² ». Présenter un socle documentaire solide constitue une étape préalable essentielle à la restitution d'une personnalité artistique, par-delà les débats historiographiques dont elle a fait l'objet, débats dont il s'emploie également à livrer une synthèse critique exhaustive. Ce faisant, il s'agit pour lui de fournir aux étudiants tous les éléments de preuve formels nécessaires à la bonne interprétation des œuvres, qui demeure toutefois l'enjeu principal de son cours, comme il l'indique lui-même dans son brouillon sur Enguerrand Quarton : « Mais à côté des preuves documentaires, il y a le témoignage des œuvres elles-mêmes. Et ce sont celles-ci que nous allons étudier maintenant¹³⁸³ ».

Il nous faut aussi souligner l'accent qu'il met sur l'évolution de ses propres convictions, car il témoigne de son intérêt pour la transmission de réflexions d'ordre méthodologique relatives à la genèse de la restitution de personnalités artistiques singulières et au processus démonstratif qui l'accompagne. Le feuillet récapitulatif des principaux arguments en faveur de l'identification de Jean Hey au Maître de Moulins, qui

¹³⁸¹ C. Sterling, note « 17th Century French Portrait Painters », Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Brueghel, cf. Annexes, document 138, p. 273.

¹³⁸² « The biographical information which has already been dug out of the dust of the papers » C. Sterling, « Enguerrand Quarton – Life », brouillon de cours à la New York University, 1962-1963, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Quarton, cf. Annexes, document 136-2, p. 265.

¹³⁸³ « But beside the evidence of the documents there is the testimony of the works themselves. And this is what we are going to study now » ; *ibid.*, cf. Annexes, document 136-7, p. 270.

clôt son cours de 1972, est à ce titre particulièrement significatif, dans la mesure où il témoigne de sa volonté profonde de rallier son public à l'évidence de son propre raisonnement¹³⁸⁴.

7.3.2. Le maître et ses élèves : l'héritage intellectuel de Charles Sterling aux Etats-Unis

Il convient ici de poser la question de la réception de ses travaux par les étudiants de la New York University et aussi celle de la diffusion de sa méthode et de son système de pensée outre-Atlantique.

Si, une fois encore, les quelques listes – non exhaustives – de jeunes gens formés sous sa direction dans l'institution new-yorkaise se révèlent peu probantes, tant les noms de futurs chercheurs qui se sont effectivement orientés vers l'étude de la peinture française médiévale y sont rares, certains autres documents conservés dans les archives professionnelles de Charles Sterling permettent d'éclairer quelques aspects de ses rapports, parfois complexes, avec ses éventuels futurs disciples¹³⁸⁵.

On peut ici évoquer brièvement la figure de Françoise Weinmann, une étudiante qui a entrepris en 1965 une thèse sur le peintre provençal Barthélemy d'Eyck sous la direction de Sterling et sur laquelle il semble dans un premier temps avoir fondé de solides espoirs, puisqu'il a, d'après certaines lettres officielles de l'université, approuvé ses demandes renouvelées de bourses d'études en France¹³⁸⁶ et qu'il n'a pas hésité à la recommander à Michel Laclotte pour la rédaction du *Dictionnaire Larousse de la peinture*, dont il a lui-même signé quelques notices. Toutefois, il ne tarde pas à réviser son jugement car, à la suite de la livraison de la notice de Mlle Weinmann sur le mécénat du roi René¹³⁸⁷ qu'il estime « fort médiocre¹³⁸⁸ », il entreprend, au fil d'une correspondance particulièrement

¹³⁸⁴ C. Sterling « J. Hey – Master of Moulins », brouillon de cours à la New York University, printemps 1972, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Jean Hey, cf. Annexes, document 135-6, p. 263.

¹³⁸⁵ Sur l'identité des étudiants de Sterling, voir les quelques listes (très lacunaires) de présence conservées, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossiers Brueghel et Jean Hey notamment.

¹³⁸⁶ Lettre de R. Goldwater à C. Sterling, 27 avril 1968, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Provence, cf. Annexes, document 139, p. 274.

¹³⁸⁷ Françoise Weinmann, « Le Maître du Roi René », *Petit Larousse de la peinture*, M. Laclotte (dir.), t. 2, Paris, Larousse, 1979, p. 1110-1111. La notice est remplacée par une entrée sur « Barthélemy d'Eyck », non signée, lors de la réédition de l'ouvrage en 1996.

¹³⁸⁸ F. Weinmann, brouillon dactylographié de sa notice sur « Le Maître du Roi René », annoté par C. Sterling, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Provence, cf. Annexes, document 140-3, p. 277.

âpre dont il a conservé toutes les lettres, de défaire les arguments de la jeune femme, au point de la décourager de poursuivre ses recherches.

Citons un deuxième exemple, plus heureux celui-là, car il concerne un étudiant encouragé par Sterling, dont plusieurs travaux directement issus de ses séminaires ont été publiés avec son approbation. Il s'agit de Don Denny, qui a intégré les cours de Sterling en 1961 et s'est immédiatement fait remarquer grâce à une dissertation sur certains problèmes iconographiques de la peinture française du XV^e siècle¹³⁸⁹, qui lui a valu la note honorable de A-¹³⁹⁰ et, surtout, le commentaire élogieux d'un homme d'habitude plutôt avare de compliments, « Très bien formulé, rien de superflu, la théorie est intéressante¹³⁹¹ ».

Cette dissertation portait sur plusieurs questions distinctes : « The Annunciation from the right », « Les figures de Marie et de saint Jean dans la Pietà d'Avignon » et « La forme de la Trinité dans le *Couronnement de la Vierge* ». Or, il s'avère que ces trois problèmes ont fait l'objet de trois futures publications du jeune chercheur. La première, *The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, est en réalité le texte de la thèse du doctorat que Denny a soutenu en 1965 sous la direction de Sterling, dont le fac-similé a été édité douze ans plus tard, en 1977, dans la collection des « Outstanding Dissertations in the Fine Arts » de la New York University¹³⁹². Dès avant cela, il avait fait paraître deux articles précis sur « The Trinity in Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin » dans *The Art Bulletin* en mars 1963¹³⁹³ et sur les « Sources for the *Avignon Pietà* in the history of religious thought and imagery » dans *Speculum* en 1969¹³⁹⁴. S'il est malheureusement impossible de mesurer la part exacte que Sterling a pu prendre dans ces différentes entreprises éditoriales, il convient de noter que le chercheur français s'est directement appuyé sur les conclusions de son étudiant américain dans l'ouvrage qu'il a consacré à Enguerrand Quarton en 1983. Il explique ainsi, à propos du *Couronnement de la Vierge* :

« Sachant qu'une identité aussi rigoureuse des deux premières personnes est d'une rareté insigne (même dans les enluminures qui illustrent le psaume CIX) et n'en connaissant aucun autre exemple dans la peinture du XVe siècle,

¹³⁸⁹ D. Denny, « Dissertation outline : problems in Fifteenth Century French Iconography », 16 pages dactylographiées, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Enguerrand Quarton.

¹³⁹⁰ C. Sterling, « Don Denny : Seminar Report, avril 1961 », Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Enguerrand Quarton, cf. Annexes, document 141, p. 278-279.

¹³⁹¹ « Very well formulated, nothing unnecessary, the theory is interesting », annotation de C. Sterling sur la dissertation de D. Denny, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Enguerrand Quarton, cf. Annexes, document 142, p. 280.

¹³⁹² D. Denny, *The Annunciation from the Right: from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, New York, Garland, 1977.

¹³⁹³ *Id.*, « The Trinity in Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin », *Art Bulletin*, mars 1963, p. 48-52.

¹³⁹⁴ *Id.*, « Notes on the Avignon Pietà », *Speculum*, 44, 1969, p. 213-233.

j’ai proposé l’étude de ce problème dans un séminaire que je conduisais à l’Université de New York (Institute of Fine Arts), en 1961. M. Don Denny accepta le défi et trouva une solution convaincante. Il observa que l’identité de substance divine entre le Père et le Fils était le fondement d’une définition de la Trinité où le Saint Esprit pouvait être compris comme procédant à la fois du Père et du Fils, doctrine de l’Eglise latine, et du Père seul (par le Fils), doctrine de l’Eglise orthodoxe ; compromis ayant permis une union des deux églises qui venait d’être décrétée en 1439, par le Concile de Florence. La Trinité imposée par Montagnac en est une parfaite illustration. Mais d’où venait son intérêt, si vif, pour ce problème théologique qui n’a suscité nulle part des représentations analogues à la magistrale réalisation avignonnaise ? **Don Denny avança une suggestion intéressante :** Montagnac destina le retable à la chartreuse de Villeneuve ; les chartreux étaient l’un des ordres les plus cruellement déchirés par le Grand Schisme, ils devaient suivre avec une vive attention l’exemple d’union que donnait le concile¹³⁹⁵. »

Et, plus loin, à propos de la *Pietà* : « L’iconographie de la *Pietà* et, en particulier, les textes religieux qui ont pu en déterminer l’esprit, n’ont été explorés en profondeur que relativement récemment, dans un excellent article de Don Denny paru en 1969¹³⁹⁶ ».

Pourtant, malgré les louanges du professeur, on ne peut manquer d’être frappé par la distance qui sépare l’orientation des recherches de Sterling, figure archétypale du *connaisseur moderne*, épris d’analyse stylistique, de celle de son plus éminent étudiant, dont le terrain d’investigation se situe sur un strict registre iconographique. Demeure ainsi entière la question de la volonté réelle de Charles Sterling d’établir une véritable filiation intellectuelle avec ses étudiants américains, dont il ne semble pas avoir voulu faire des disciples, mais bien plutôt des « aides privilégiés », pour reprendre l’expression de Nicole Reynaud¹³⁹⁷, qui auraient à charge d’éclaircir certains problèmes auxquels il ne souhaitait pas s’atteler lui-même.

On peut d’ailleurs peut-être imputer le silence de l’auditoire américain de Sterling lors des principaux hommages qui lui ont été rendus à cette absence de parenté méthodologique, qui a pour conséquence première de maintenir un voile de mystère épais sur cette facette particulière de la personnalité intellectuelle de l’historien de l’art, qui n’est qu’à peine dissipé par les quelques documents conservés dans ses archives.

¹³⁹⁵ C. Sterling, *Enguerrand Quarton : le peintre de la Pietà d’Avignon*, 1983, *op. cit.*, p. 45.

¹³⁹⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹³⁹⁷ N. Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling... », *op. cit.*, p. 39.

Chapitre 8

De la confirmation des grandes hypothèses à la constitution d'un corpus de la peinture médiévale française

La décision prise par Charles Sterling de poursuivre sa carrière aux Etats-Unis a été, nous l'avons vu, fortement déterminée – officiellement du moins – par sa volonté de se consacrer plus intensivement à ses travaux personnels que ses fonctions au musée du Louvre ne lui auraient permis de le faire. De fait, après s'être distingué dans les années 1950 par la résolution de certains problèmes critiques majeurs, tels que la définition de la personnalité artistique de Jean de Beaumetz ou l'attribution de la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* à Enguerrand Quarton, il entend désormais donner un caractère plus systématique à son exploration de la peinture française du Moyen Age en s'attachant, d'une part, à reconstituer le parcours et le corpus de certains de ses plus illustres représentants et en ouvrant, d'autre part, plusieurs chantiers de recherche sur ses aspects les plus méconnus. Il poursuivra d'ailleurs cette entreprise bien après avoir mis un terme à ses engagements professionnels et s'emploiera, jusqu'au soir de sa vie, à marquer de son empreinte le champ d'étude auquel il aura consacré ses plus nombreux travaux, en livrant notamment à la communauté scientifique son testament intellectuel, sous la forme d'une somme sur *La Peinture médiévale à Paris*, dont le dernier volume est achevé quelques semaines avant sa mort.

8.1. « Après, je me suis occupé de cas difficiles » : Jean Perréal, Jean Hey et Jean Fouquet

Parmi les « cas difficiles¹³⁹⁸ » dont Charles Sterling affirme s'être occupé à partir des années soixante, il convient tout d'abord de citer l'identification du Maître de Moulins,

¹³⁹⁸ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 81.

qui a constitué un défi majeur pour la communauté scientifique pendant plus de cinquante ans.

Camille Benoît a été le premier, en 1901, à regrouper une série de tableaux autour d'un « Maître de Moulins » ou « Maître aux Anges », dans une série d'articles sur « La Peinture française à la fin du XV^e siècle » parue dans *La Gazette des Beaux-Arts*¹³⁹⁹. Outre le célèbre Triptyque de Moulins (**fig. 186**), le critique lui attribue alors la paternité d'une *Vierge avec l'Enfant servi et adoré par quatre anges* (**fig. 187**) et d'un portrait de *Donatrice agenouillée sous le patronage de sainte Madeleine* (**fig. 188**). D'autres œuvres de l'artiste sont également mentionnées, les deux portraits des ducs de Bourbon (**fig. 189 et 190**), le *Portrait d'une jeune princesse* (**fig. 191**) et le *Donateur avec saint Maurice* (**fig. 192**), mais Benoît les donne à un autre peintre, le « Maître des portraits de 1488 » ou « Maître aux fleurs de lys ». Bien qu'il note une parenté superficielle entre les deux artistes, il met en avant la différence notable entre le « talent viril, presque sévère » du Maître des portraits de 1488, dont les œuvres se distinguent par la qualité des paysages qui se déploient en arrière-plan, et le tempérament « moins mâle, [...] plus suave, parfois [...] plus efféminé¹⁴⁰⁰ » du Maître de Moulins, qui privilégie au contraire les fonds de murs ou de draperies. Dès l'année suivante, cette distinction est démentie par Hulin de Loo¹⁴⁰¹, en marge de l'exposition des Primitifs flamands de Bruges, où seuls sont présentés le panneau de Glasgow et la donatrice de la collection Somzée, sans proposition d'attribution¹⁴⁰².

En 1904, neuf panneaux du Maître, désigné comme « Peintre des Bourbons – Maître de Moulins » par Henri Bouchot, sont exposés au pavillon de Marsan : les *Portraits de Pierre II de Bourbon et de sa femme Anne de France*, le *Chevalier* du musée de Glasgow, la *Donatrice présentée par sainte Madeleine*, la *Vierge et l'Enfant* de Bruxelles, le Triptyque de Moulins, le *Portrait de Marguerite d'Autriche*, dont le modèle est alors identifié à Suzanne de Bourbon¹⁴⁰³, ainsi que le *Portrait du dauphin Charles-Orland* (**fig. 193**), qui lui paraît toutefois être d'une main différente, peut-être de Jean Bourdichon¹⁴⁰⁴. Pour la première fois, la *Nativité d'Autun* (**fig. 194**), dont les travaux de

¹³⁹⁹ C. Benoît, « La Peinture française à la fin du XV^e siècle », *La Gazette des Beaux-Arts*, XXVI, 1901, 3^e période, p. 89-101, 318-332, 368-380.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 373-374.

¹⁴⁰¹ G. Hulin de Loo, « De l'identité de certains maîtres anonymes », Introduction du *Catalogue critique de l'Exposition de tableaux flamands*, Bruges, 1902.

¹⁴⁰² W. H. J. Weale, *Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien : Première section, tableaux*, catalogue d'exposition (Bruges, 15 juin – 15 septembre 1902), Bruges, Desclée De Brouwer & Cie, 1902, n° 100, p. 41, « Inconnu – Chanoine protégé par un saint guerrier », et n° 181, p. 78, « Inconnu – Une donatrice protégée par sainte Marie Madeleine ».

¹⁴⁰³ H. Bouchot, *Exposition des primitifs français*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, n° 107, p. 50.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, n° 110, p. 52.

Camille Benoît ne faisaient pas mention, est exposée aux côtés des œuvres déjà connues de l'artiste.

Le résultat est saisissant, en ce sens qu'il révèle au public l'un des peintres français les plus importants de la fin du XV^e siècle, tant par le nombre de ses œuvres conservées que par la qualité de sa production, mais l'un des plus mystérieux aussi, dans la mesure où aucun élément probant ne permet de l'identifier formellement.

8.1.1. Jean Perréal : artiste célèbre en attente d'une œuvre incontestable

Jean Perréal est-il le Maître de Moulins ?

Lorsqu'il commence à s'intéresser aux Primitifs français, Charles Sterling se range à la proposition d'Hulin de Loo d'identifier le Maître de Moulins à Jean Perréal, dit Jean de Paris, qui était l'identification la plus communément admise par la critique de l'époque¹⁴⁰⁵.

L'hypothèse de l'historien de l'art belge repose en premier lieu sur l'image que les textes anciens livrent de Perréal, décrit comme le peintre le plus fameux de l'époque, dont aucune œuvre attestée n'a pu être retrouvée. Les éléments biographiques réunis autour de l'artiste renforcent sa conviction. Jean de Paris était actif à Lyon, où s'exerçait le mécénat du cardinal Rollin, pour lequel il aurait réalisé *La Nativité* d'Autun aux alentours de 1480, d'après l'âge du donateur. Le peintre était alors âgé de 28 ans, ce qui permettrait d'expliquer les quelques maladresses de la composition. En 1485, il est l'organisateur de fêtes données à l'occasion de l'entrée dans la ville du cardinal Charles de Bourbon et deux ans plus tard, il est mentionné au service de son frère le duc Pierre II de Bourbon. Il travaille également pour le compte de Marguerite d'Autriche, qui a été fiancée à Charles VIII entre 1484 et 1491, et il réalise le carton pour le tombeau des ducs de Bretagne à Nantes, sculpté par Michel Colombe, dont les quatre Vertus rappellent les figures de saintes du Maître de Moulins.

Dans son ouvrage sur *Les Primitifs français* de 1938, Sterling reprend à son compte le raisonnement d'Hulin de Loo, en y ajoutant un nouvel argument : « Jean Perréal, natif de Lyon ou de Paris, en tout cas ayant séjourné dans ces deux villes, devait appartenir par cela

¹⁴⁰⁵ G. Hulin de Loo, « De l'identité de certains maîtres anonymes », Introduction du *Catalogue critique de l'Exposition de tableaux flamands*, Bruges, 1902.

même à la zone d'influence de l'art flamand ; or le Maître de Moulins trahit sans conteste sa formation flamande, celle de Hugo van der Goes notamment¹⁴⁰⁶ ».

Le seul élément qui l'empêche alors de franchir le pas décisif et d'identifier formellement Perréal à l'auteur de la Vierge de Moulins est le fait qu'il ne subsiste aucune œuvre de ce dernier postérieure à 1500, alors que Perréal meurt en 1530. Cette observation ne suffit pourtant pas à ébranler sa conviction, dans la mesure où « le cas n'est pas isolé dans l'histoire de l'art dont l'information dépend souvent du hasard ; d'ailleurs, dans la dernière partie de sa vie, Perréal ne paraît pas avoir beaucoup peint en dehors des portraits et des cartons pour la statuaire. Il passa au service royal, accompagna Charles VIII et Louis XII en Italie, s'y lia avec Léonard de Vinci, fut en relation constante avec la reine Anne de Bretagne et avec Marguerite d'Autriche, s'employa à de petits services diplomatiques, fit des poésies, s'occupa de sciences occultes¹⁴⁰⁷ ».

C'est donc la même identification qu'il propose, toujours sous une forme interrogative, en 1941, même s'il prend alors le soin de préciser qu'« il est étrange qu'on n'ait pas retrouvé jusqu'à présent ses portraits de Louis XII, de François I^{er}, de Henry VIII, de Mary Tudor, et qu'en France aussi bien qu'en Angleterre il ne se soit conservé aucune réplique de ces ouvrages exécutés à une époque qui affectionnait tant la copie du portrait royal¹⁴⁰⁸ ».

La publication de plusieurs études sur Jean Perréal dans les années d'après-guerre marque un tournant décisif dans la restitution de la personnalité de l'artiste, dont l'assimilation au Maître de Moulins tend progressivement à se fissurer. En 1947, Jacques Dupont attribue une œuvre nouvelle à Perréal : un *Portrait de Louis XII* conservé au château de Windsor (**fig. 195**), en lequel il reconnaît un tableau offert à Marie d'Angleterre par le souverain français lors d'une mission diplomatique organisée afin de sceller leur union, mission à laquelle l'artiste aurait d'ailleurs pris part pour réaliser un portrait de la future reine de France¹⁴⁰⁹. Or, ce portrait est rapproché l'année suivante par Paul Wescher d'une série de dessins et de miniatures regroupés autour d'un Maître de Charles VIII par Klaus Perls en 1935¹⁴¹⁰. Cette comparaison, qui laisse apparaître « une parfaite unité de

¹⁴⁰⁶ C. Sterling, *La Peinture française, op. cit.*, p. 119-120.

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴⁰⁸ *Id.*, *Les Peintres du Moyen Age*, p. 82, note 60.

¹⁴⁰⁹ J. Dupont, « A portrait of Louis XII attributed to Jean Perréal », *The Burlington magazine for connoisseurs*, 89, 1947, p. 235-239.

¹⁴¹⁰ K. Perls, « Le Maître de Charles VIII », *L'Amour de l'art*, 1935, p. 95-99.

style et de composition ¹⁴¹¹ », permet de préciser les caractéristiques essentielles du style de Perréal, notamment son goût pour une manière de peindre née de sa formation lyonnaise dans les années 1480 et qui se rattache à une tradition datant des premières années du XV^e siècle, et d'expliquer le caractère encore profondément « gothique » de ses portraits, « car aucun des peintres français ou flamands de sa génération n'a adopté la Renaissance sous des formes autres que superficielles ¹⁴¹² ».

En 1949, Maurice Goldblatt, qui avait l'année précédente proposé d'identifier le Maître de Moulins à Jean Hey ¹⁴¹³, étend le corpus présumé de Perréal à plus de trente portraits ¹⁴¹⁴, mais comme le notera plus tard Sterling :

« Il lui a tout simplement attribué tous les portraits anonymes français que nous connaissons de 1500 environ. En quoi il procéda comme ce joueur qui mise sur toutes les cases de la roulette à la fois ; il était sûr de gagner au moins quelque chose ; et, bien entendu, M. Goldblatt inscrivit le nom de Perréal sous quelques œuvres que nous pouvons maintenant accorder à ce peintre avec certitude. Mais, comme ce joueur, il perdit plus qu'il n'a gagné : dans cette agglomération d'ouvrages hétéroclites, il a définitivement perdu sa chance de saisir la personnalité de l'artiste ¹⁴¹⁵. »

Sa production est d'ailleurs réduite au nombre plus raisonnable d'une douzaine d'œuvres par Grete Ring un an plus tard ¹⁴¹⁶, tandis que se diffusent les conclusions du premier travail universitaire consacré à la figure de Perréal, soutenu en Sorbonne par Madeleine Huillet d'Istria ¹⁴¹⁷ en 1948 et publié en 1961 ¹⁴¹⁸.

En 1963, une seconde thèse sur la question est conduite outre-Atlantique, à la New York University, par une étudiante de Charles Sterling, Sharon Off (qui deviendra

¹⁴¹¹ « a perfect unity of style and conception », P. Wescher, « Jean Perréal, the "Master of Charles VIII" », *The Art Quarterly*, II, 1948, p. 352-355, p. 353.

¹⁴¹² « as none of the French or Flemish painters of this generation adopted the Renaissance in other than superficial forms », *ibid.*, p. 353.

¹⁴¹³ M. Goldblatt, « The Master of Moulins Identified », *The Connoisseur*, juin 1948, p. 69-73, trad. fr. « Le Maître de Moulins identifié », *Deux grands Maîtres français*, Paris, Braun & Cie, 1961.

¹⁴¹⁴ *Id.*, « Jean Perréal », *The Connoisseur*, mars 1949, p. 3-9, et juin 1949, p. 94-98, trad. fr. « Jean Perréal dit Jean de Paris : Quarante portraits identifiés », *Deux grands Maîtres français, op. cit.*

¹⁴¹⁵ C. Sterling, « Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée », *L'Œil*, 103-104, juillet-août 1963, p. 2-15 et p. 64-65, p. 5.

¹⁴¹⁶ G. Ring, « An attempt to reconstruct Perréal », *The Burlington Magazine*, 92, 570, septembre 1950, p. 255-261.

¹⁴¹⁷ M. Huillet d'Istria, « Jean Perréal », *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, p. 313-344, et « Au sujet d'articles récents sur Jean Perréal, le Maître aux pieds-bots », *Gazette des Beaux-Arts*, 50, 1952, p. 57-63.

¹⁴¹⁸ *Id.*, *Jean Perréal et le Maître de Moulins. Recherches sur un siècle de peinture française (1450-1550)*, Thèse pour le doctorat de Lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Paris, Paris, Presses universitaires de France, 1961.

l'assistante de Millard Meiss lors de la publication de *La Peinture française à l'époque de Jean de Berry*), mais elle ne sera jamais publiée¹⁴¹⁹.

Toutes ces tentatives, plus ou moins convaincantes, de restituer la production de Jean Perréal demeurent toutefois fortement hypothétiques, dans la mesure où toute la part stylistique du raisonnement ne peut reposer que sur une comparaison avec deux œuvres documentées seulement, exécutées d'après des dessins de l'artiste : le tombeau des ducs de Bretagne à Nantes, sculpté par Michel Colombe, et une gravure sur bois représentant deux figures d'hommes nus qui évoquent les lettres I et K, en laquelle Paul Durrieu avait dès 1919 reconnu une pâle copie d'un dessin de Léonard, dont le graveur a durci et alourdi les traits¹⁴²⁰.

A ce titre, l'intérêt porté par Sterling à la figure de Jean Perréal en 1963 revêt une importance capitale pour la compréhension du travail de l'artiste, car il révèle l'existence d'une œuvre originale certaine et documentée, qui constituera dès lors pierre angulaire de la reconstitution de l'œuvre du peintre.

« Une œuvre certaine de Perréal enfin retrouvée » : un jalon essentiel pour la réévaluation de l'artiste

Le texte de Sterling s'appuie sur une étude d'André Vernet, qui avait en 1943 identifié formellement, grâce à un prologue acrostiche, une œuvre littéraire de Perréal : un long poème intitulé « Complainte de Nature à l'Alchimiste errant », rédigé à l'automne 1516, dont subsistent six manuscrits, parmi lesquels un exemplaire, conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, se distingue par sa richesse d'exécution¹⁴²¹. Il était à l'origine orné d'une miniature historiée face à la signature de l'artiste, décrite dans les anciens inventaires de la Bibliothèque mais disparue au milieu du XIX^e siècle, qui devait à n'en pas douter avoir été réalisée par Perréal lui-même : « on ne pouvait pas supposer qu'un grand miniaturiste célèbre comme tel et célèbre comme peintre en général ait pu confier à quelqu'un d'autre l'illustration de son propre traité¹⁴²² ».

¹⁴¹⁹ S. Off, *Jean Perréal, A new Critical Survey*, M.A. New York University, Institute of Fine Arts, 1963, non publié ; cité par C. Sterling, « Une peinture certaine de Perréal... », *op. cit.*, p. 64, note 1. On trouvera des extraits de ce mémoire dans les archives de C. Sterling, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Perréal.

¹⁴²⁰ P. Durrieu, « Les relations de Léonard de Vinci avec le peintre français Jean Perréal », *Études italiennes*, Paris, Ernest Leroux, t. I, 1919, p. 152-167.

¹⁴²¹ A. Vernet, « Jean Perréal et la 'complainte de Nature' attribuée à Jean de Meun », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 87, 1943, p. 93-100.

¹⁴²² C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 81-83.

Or, c'est précisément ce feuillet, dont Sterling a retrouvé la trace dans la collection Wildenstein (**fig. 196**), qu'il publie dans *L'Œil* dans l'été 1963. L'identification est évidente : la composition est en tous points fidèle aux anciennes descriptions du manuscrit de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, les dimensions sont équivalentes, le costume des personnages induit une datation vers 1515 et leurs attitudes respectives, tout comme les nombreuses inscriptions qui flanquent la peinture, « correspondent étroitement au sens et parfois même aux expressions du texte¹⁴²³ ».

Compte tenu de cette découverte capitale, qui fournit un nombre d'éléments indiscutables sur le style « très personnel¹⁴²⁴ » de Perréal, Sterling est désormais en mesure d'adjoindre au corpus de l'artiste plusieurs œuvres « où se reconnaissent le même esprit et le même faire¹⁴²⁵ ».

Outre la série de miniatures et de dessins autrefois attribués au Maître de Charles VIII, il retient le *Portrait de Charles VIII* de la collection Morrison (**fig. 197**) et le *Portrait de Louis XII* du château de Windsor publié par Dupont comme deux copies d'après des originaux perdus du peintre. Il se montre hésitant sur le fragment de vitrail de la Walters Art Gallery de Baltimore (**fig. 198**), également décrit par Jacques Dupont, mais il s'accorde avec Grete Ring pour considérer le *Portrait d'une dame anglaise* de la National Gallery de Londres (**fig. 199**) comme un original en mauvais état. Il propose également d'attribuer à Perréal un *Portrait de jeune inconnu en oraison*, miniature de l'ancienne collection Durrieu (*Heures à l'usage de Rome*, Paris, Bibliothèque nationale, vers 1495-1498) (**fig. 200**), et un *Portrait de Monsieur de Bellefourrière* de 1521, conservé au Metropolitan Museum (**fig. 201**), qu'il considère comme le point d'aboutissement de son art¹⁴²⁶. Enfin, il voit en deux versions d'un portrait d'un jeune seigneur de la cour de François I^{er} deux copies anciennes de peintures de l'artiste (**fig. 202**)¹⁴²⁷.

Ces différentes propositions ont été diversement accueillies par la critique. S'il s'accorde avec Sterling sur la question des dessins et des miniatures, Anthony Blunt considère ainsi en 1970 qu'hormis le *Portrait de Louis XII*, qui est bien une copie d'après un original de Perréal, la question des grands portraits mérite être réexaminée¹⁴²⁸. De même, Peter Mellen estime que « les seuls portraits que l'on puisse lui attribuer avec

¹⁴²³ *Id.*, « Une œuvre certaine de Perréal... », *op. cit.*, p. 8.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴²⁵ *Ibid.*

¹⁴²⁶ Il défend la même idée dans « Un portrait inconnu de Jean Clouet », *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt on His 60th Birthday*, Londres, Phaidon, 1967, p. 86-90, p. 90.

¹⁴²⁷ C. Sterling, « Une œuvre certaine de Perréal... », *op. cit.*, p. 11.

¹⁴²⁸ A. Blunt, *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*, Londres-Baltimore, Penguin Books, 1970, p. 250, note 61.

quelque certitude sont les miniatures représentant *Charles VIII* et *Anne de Bretagne*, vers 1495, à la Bibliothèque Nationale (**fig. 203**), et *Pierre Sala*, au British Museum, vers 1500-1505 (**fig. 204**), [et que] les seules peintures sur bois qui puissent lui être étroitement apparentées, sont le *Portrait de Louis XII* à Windsor et ses nombreuses copies¹⁴²⁹ ». Plus récemment, François Avril et Nicole Reynaud ont toutefois, parmi les miniatures, confirmé l'attribution du *Jeune inconnu en oraison*¹⁴³⁰, avant que Nicole Reynaud n'entreprenne, à l'occasion de l'acquisition par le musée du Louvre de deux petits portraits peints de l'artiste (**fig. 205 et 206**), une étude plus exhaustive de sa production et n'ajoute plusieurs nouvelles œuvres à son corpus¹⁴³¹. Outre les deux portraits, on peut citer ici une esquisse à la pierre noire et à la sanguine de *Jean Le Veneur, évêque de Lisieux*, conservée au musée de l'Ermitage (**fig. 207**), autour de laquelle elle groupe deux autres dessins pétersbourgeois, représentant respectivement *Le roi Charles VIII* (**fig. 208**) et *L'amiral Louis Malet de Gravelle* (**fig. 209**) qui, bien que « de seconde main¹⁴³² », peuvent avoir été exécutés d'après Perréal et attestent en tout cas son rôle dans l'essor de la technique du crayon en France. Elle revient également sur deux œuvres refusées par Sterling en 1963, à commencer par un petit croquis de têtes de femme et d'homme dessinées à l'arrière d'un feuillet relatif aux dépenses de l'entrée solennelle de la reine Anne de Bretagne à Lyon en mars 1500, conservé à la Bibliothèque de l'Ecole de Médecine de Montpellier (**fig. 210**), antérieurement rejeté au motif que Perréal n'avait pas participé à l'organisation de l'entrée royale et qu'il se trouvait probablement en Italie à cette date, mais dont « l'évidence du style¹⁴³³ » trahit bien, aux yeux de Nicole Reynaud, la main de Perréal. C'est également le cas d'un grand portrait, *L'homme à la canne* de Washington (**fig. 211**), dont l'usure et les nombreux repeints faussent l'analyse, et à propos duquel la position de Sterling était plus ambiguë : bien qu'il ne l'ait pas retenu en 1963, une note classée dans le dossier « Perréal » de sa documentation laisse à penser qu'il a pu réviser son jugement après avoir vu le tableau en 1966¹⁴³⁴.

¹⁴²⁹ P. Mellen. *Jean Clouet: Catalogue raisonné des dessins, miniatures et peintures*, Paris, Flammarion, 1971, p. 15.

¹⁴³⁰ F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture en France : 1440-1520*, Paris, Flammarion-Bibliothèque nationale de France, 1995, n° 207, p. 368.

¹⁴³¹ N. Reynaud, « Deux portraits inconnus par Jean Perréal au Louvre », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1996, 4, p. 36-46.

¹⁴³² *Ibid.*, p. 43.

¹⁴³³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴³⁴ Photographie du *Portrait d'homme* du Maître à la canne, « à classer avec Perréal », Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Perréal, cf. Annexes, document 143, p. 281 ; citée par N. Reynaud, « Deux portraits inconnus par Jean Perréal au Louvre » *op. cit.*, p. 42 et p. 46, note 17. L'œuvre est toutefois toujours classée parmi les anonymes français du XV^e siècle dans le catalogue du musée (P. Conisbee, *French Paintings of the*

La plus récente étude entreprise sur le peintre, que l'on doit à Cécile Scaillièrez, confirme la complexité du cas Perréal, essentiellement en ce qui concerne la dernière partie de sa carrière, entre 1515 et 1530¹⁴³⁵. Outre les deux peintures qu'elle propose d'ajouter au corpus de l'artiste, un petit *Portrait d'homme* du musée de Copenhague (**fig. 212**) et un petit médaillon sur fond bleu représentant Louis XII de la collection du duc de Portland à Welbeck Abbey (**fig. 213**), qui pourrait constituer le modèle du tableau de Windsor, elle revient, avec beaucoup de prudence, sur des tableaux précédemment écartés sur lesquels il lui paraît impossible de trancher. C'est notamment le cas du *Portrait de dame anglaise* (Londres, National Portrait Gallery), dont elle ne parvient pas à déterminer s'il s'agit d'une « copie ou [d'un] original dénaturé par d'anciennes restaurations¹⁴³⁶ », ou du *Portrait de Monsieur de Bellefourrière* du Metropolitan Museum, à propos duquel « il [lui] semble malheureusement impossible, étant donné l'usure du tableau et l'importance de ses restaurations, de clore la question de son attribution, [bien qu'elle constate que] le métier brossé est encore sensible dans le modelé des ombres, sous les yeux ou le long de l'arête du nez, ainsi que dans les parties sanguines de la joue, et il témoigne d'une fermeté et d'une nervosité qui s'accordent assez avec le métier franc des portraits enluminés de Perréal pour que l'hypothèse remporte l'adhésion¹⁴³⁷ ».

Au-delà des inévitables ajustements dont la restitution de la personnalité artistique de Jean Perréal a fait l'objet depuis la publication de son texte de 1963¹⁴³⁸, Charles Sterling conserve le mérite d'avoir jeté les fondements d'une réflexion approfondie sur le style de

Fifteenth through the Eighteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue, Washington, D.C., National Gallery of Art, 2009, n° 45, p. 215-218).

¹⁴³⁵ C. Scaillièrez, « Quelques propositions pour Jean Perréal et le portrait français autour de 1515 », *La France et l'Europe autour de 1500 : croisements et échanges artistiques*, XXVII^e Rencontres de l'Ecole du Louvre, actes du colloque (Ecole du Louvre-musée national du Moyen-Age-Thermes et hôtel de Cluny-musée national de la Renaissance-Château d'Ecouen en partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art, 9, 10 et 11 décembre 2010), G. Bresc-Bautier, T. Crépin-Leblond et E. Taburet-Delahaye (dir.), Paris, Ecole du Louvre, 2015, p. 179-192.

¹⁴³⁶ *Ibid.*, p. 185.

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p. 186-187, note 38.

¹⁴³⁸ On pourrait ici également citer certains travaux récents sur le *Portrait de Pierre Sala*, qui se sont notamment intéressés à la question de sa datation : C. Vecce, « Léonard de Vinci et la France », *Léonard de Vinci : dessins et manuscrits*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 5 mai-14 juillet 2003), Paris, 2003, p. 21-26, et C. Pedretti, « Il Pierre Sala di Jean Perréal, *L'Erasmus : bimestrale della civiltà europea*, 24, 2004, p. 39 ; tous deux cités par L. Nieddu, « L'hommage de Jean Perréal à son ami Pierre Sala », *Peindre à Lyon au XVI^e siècle*, F. Elsig (dir.), Milan, Silvana Editoriale, Biblioteca d'arte, 2014, p. 151-155. La peinture de Perréal a également été mise à l'honneur dans plusieurs expositions au cours des dernières années : *France 1500 : entre Moyen Age et Renaissance*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 6 octobre 2010 - 10 janvier 2011), Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, n° 27, 33, 34 et 35, et *Lyon Renaissance. Arts et Humanisme*, catalogue d'exposition (Lyon, musée des Beaux-Arts, 23 octobre 2015-25 janvier 2016), L. Virassamynaïken (dir.), Paris-Lyon, Somogy-Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2015, n° 68, 121-126 et 136-139.

l'artiste ainsi que sur « son rôle historique¹⁴³⁹ ». La description nouvelle de la carrière de l'artiste, d'une longévité notable, qu'il est en mesure de proposer, met notamment en exergue l'influence considérable de Perréal dans l'évolution du portrait en France, dont la mutation « de la conception gothique et septentrionale, dominée par un réalisme direct, à la conception de la Renaissance, où l'homme apparaît ennobli, solennisé par une stylisation¹⁴⁴⁰ » transparaît avec éclat dans sa production.

Dans le même temps, en jetant une lumière nouvelle sur son activité, la découverte du *Dialogue de l'Alchimiste avec la nature* écarte définitivement la possibilité d'identifier le Maître de Moulins à Jean Perréal, pour lequel aucune mention de commandes d'œuvres religieuses n'a pu être retrouvée.

8.1.2. Jean Hey : Le Maître de Moulins. De l'intuition à la certitude morale

Au moment même où il élimine définitivement la « piste » Jean Perréal, Sterling tient d'ailleurs à reposer lui-même la question de l'identité du Maître de Moulins. C'est en tout cas dans ce sens qu'il poursuit sa collaboration avec *L'Œil*, où il publie dès le mois de novembre 1963 un deuxième article intitulé « Du nouveau sur le Maître de Moulins », même si les véritables conclusions de ses recherches ne seront en réalité divulguées que cinq ans plus tard, dans une autre revue.

Depuis ses premiers travaux sur les peintres primitifs à la fin des années 1930, un certain nombre d'hypothèses relatives à l'activité du Maître de Moulins ont été émises par la critique et résumées par Nicole Reynaud dans un article de 1957¹⁴⁴¹, qui ne retient que deux candidats sérieux : le peintre verrier lyonnais Jean Prévost et Jean Hey.

Le nom de Jean Prévost a commencé à circuler à partir des travaux de Paul Dupieux, archiviste de l'Allier, qui a rapproché en 1946 le *Triptyque de Moulins* et les vitraux de la cathédrale datant de la même époque, proposant d'y reconnaître l'œuvre d'un même artiste, un certain Jean le Peintre ou Jean Prévost de Lyon, peintre et verrier de l'Eglise de Lyon, dont les archives de la cité rhodanienne mentionnent un séjour à Moulins en 1490 et qui pourrait être le même Jean le Peintre qui figure parmi les familiers de la cour de Bourbon dans les comptes de Moulins de 1502¹⁴⁴². L'hypothèse a ensuite été

¹⁴³⁹ C. Sterling, « Une œuvre certaine de Perréal... », *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁴¹ N. Reynaud, « Le problème du Maître de Moulins : état de la question », *Information d'Histoire de l'Art*, 1957, p. 175-180.

¹⁴⁴² P. Dupieux, *Les Artistes à la cour ducale des Bourbons : Les Maîtres de Moulins*, Moulins, Crépin-Leblond, 1946.

reprise et développée par Jacques Dupont, qui attribue à Jean Prévost l'ensemble de la production connue du Maître de Moulins¹⁴⁴³. Plus prudent, Louis Grodecki a noté en 1951 les analogies évidentes entre le *Triptyque de la Vierge* et certains vitraux du chœur de la cathédrale de Moulins, qu'il considère de la main du Maître, sans se prononcer sur l'identité de l'artiste¹⁴⁴⁴.

La seconde hypothèse, qui identifie le Maître de Moulins à Jean Hey, peintre célébré par Jean Lemaire de Belges aux côtés de Perréal dans sa *Plainte du Désiré* de 1504, a pris corps en 1948, lorsque Maurice Goldblatt¹⁴⁴⁵ a affirmé avoir découvert sa signature au revers du volet gauche du *Triptyque*. Elle ne repose pourtant alors sur aucun élément solide, car la photographie de cette signature a été retouchée par Goldblatt lui-même avant la parution de son étude et son existence n'a pas pu être confirmée lors de l'examen approfondi du tableau réalisé par le laboratoire du département des Peintures du musée du Louvre. L'année suivante, elle est suggérée avec beaucoup de prudence par Grete Ring dans son ouvrage sur la peinture française du XV^e siècle¹⁴⁴⁶.

C'est à Panofsky que l'on doit l'avancée la plus significative dans la connaissance de ce Jean Hey, grâce à une étude du seul tableau certain de l'artiste, un *Ecce Homo* apparu en 1909 et acquis par le musée de Bruxelles en 1932 (**fig. 214**), dont le dos du panneau comporte une inscription ancienne « [...] magistrum Johannem hey, teutonicum pictorem egregium, 1494¹⁴⁴⁷ ». Bien qu'il note une ressemblance superficielle entre Jean Hey et le Maître de Moulins, Panofsky refuse toutefois d'y voir un seul et même artiste. Charles Sterling, en revanche, se rallie résolument à cette idée et le texte qu'il publie dans *L'Œil* en 1963 a, semble-t-il, pour vocation première de distiller des indices évidents de son opinion sur la question, comme pour s'assurer la paternité de cette attribution, même si elle n'est jamais formulée précisément dans l'article, faute de preuves suffisantes pour étayer sa démonstration¹⁴⁴⁸. A en croire Sterling, sa conviction était pourtant déjà ancienne, puisqu'il

¹⁴⁴³ J. Dupont, « L'énigme des Primitifs, Le Maître de Moulins », *Bulletin de la société des amis du musée de Dijon*, 1949-1951, p. 22-23.

¹⁴⁴⁴ L. Grodecki, « Un panneau français au musée de Princeton et les vitraux de Riom », *Revue des Arts*, 4, 1951, p. 209-221.

¹⁴⁴⁵ M. Goldblatt, « The Master of Moulins Identified », *op. cit.*

¹⁴⁴⁶ « La proposition d'identifier [Jean Hey] avec le Maître de Moulins, bien qu'il ne faille pas la considérer comme concluante, doit être sérieusement envisagée », G. Ring, *La Peinture française du XV^e siècle*, *op. cit.*, n° 291, p. 238.

¹⁴⁴⁷ E. Panofsky, « Jean Hey's 'Ecce Homo': Speculations about its Author, its Donor, and its Iconography », *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1956, p. 95-138.

¹⁴⁴⁸ C. Sterling, « Du nouveau sur le Maître de Moulins », *L'Œil*, 107, novembre 1963, p. 2-15, 65.

en aurait fait part à Friedländer dès 1949¹⁴⁴⁹, même si cette affirmation n'est nullement vérifiable – on n'en trouve par exemple aucune trace dans son ouvrage sur *Les Peintres primitifs* paru la même année¹⁴⁵⁰ – et que l'insistance sur cette date n'a peut-être pas d'autre fonction que d'affirmer sinon l'antériorité, du moins la simultanéité de ses réflexions et de celles de Grete Ring.

Il convient dès lors de s'intéresser à l'appareil rhétorique ainsi mis en place par l'auteur, qui lui permet de procéder par étapes et d'avancer à pas couverts entre l'énonciation d'une simple hypothèse et sa justification *a posteriori* par un ensemble de données subjectives auxquelles il s'agit de conférer une forte valeur scientifique.

Le point de départ avoué du premier article de Sterling sur le Maître de Moulins n'est pas la discussion des travaux de Panofsky, mais plutôt la réfutation de la thèse de Madeleine Huillet d'Istria, dans laquelle celle-ci contestait l'existence même d'un quelconque Maître de Moulins et voyait dans les tableaux généralement regroupés sous son nom une production totalement hétérogène. Il s'agit donc dans un premier temps pour Sterling de réhabiliter ce corpus, auquel il propose d'adjoindre deux tableaux inédits, dont aucun n'a toutefois trouvé définitivement sa place dans la production du Maître.

Le premier de ces tableaux, pourtant présenté comme « tout à fait certain¹⁴⁵¹ », représente une *Vierge allaitant l'Enfant Jésus et accompagnée de quatre anges* et provient de la collection de Jacques Bacri (**fig. 215**)¹⁴⁵². D'après Sterling, une multitude de détails le rattache à la production du Maître : « l'analogie de composition avec la *Vierge adorant l'Enfant Jésus* de Bruxelles et la frappante affinité de types et de formes avec la Vierge trônant à Moulins rendent évidente l'attribution à la même main de la nouvelle Vierge¹⁴⁵³ ». Il est en revanche contraint de se montrer plus prudent quant à l'attribution du second tableau qu'il propose de restituer à l'artiste anonyme, dans la mesure où son hypothèse ne s'appuie que sur une reproduction de l'œuvre, qui reste introuvable. Il s'agit d'un panneau de petites dimensions, sur lequel sont représentées trois scènes figurant les événements survenus au *Jardin des Oliviers* (**fig. 216**), qui se rattache, par son format et par de nombreuses analogies stylistiques, à la *Miniature de saint Michel* (**fig. 217**) : « L'échelle réduite suscite dans les deux peintures un modelé accentué mais fondu qui

¹⁴⁴⁹ *Id.*, « Jean Hey : Le Maître de Moulins », *Revue de l'Art*, 1-2, 1968, p. 27-33, p. 31.

¹⁴⁵⁰ *Id.*, *Les Peintres primitifs*, Paris, Nathan, 1949.

¹⁴⁵¹ *Id.*, « Du nouveau sur le Maître de Moulins », *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁵² Signalons toutefois que ce tableau est mentionné par A. Châtelet dans son catalogue des œuvres de Jean Prévost, qu'il tient pour le Maître de Moulins, mais il n'a pu étudier l'œuvre que d'après la reproduction figurant dans l'article de Sterling, car elle n'a jamais été exposée et sa localisation actuelle est inconnue (*Jean Prévost : le Maître de Moulins*, Paris, Gallimard, 2001, p. 178).

¹⁴⁵³ C. Sterling, « Du nouveau sur le Maître de Moulins », *op. cit.*, p. 5.

remplace la plasticité d'émail lisse et ciselée, propre aux personnages des tableaux connus du Maître de Moulins, dont les plus petits sont deux fois plus grands que ceux du Jardin des Oliviers¹⁴⁵⁴ ».

Si une telle attribution peut paraître hasardeuse, elle nous semble avoir ici pour fonction essentielle d'introduire une série de réflexions sur les liens entre le Maître de Moulins et l'école de la Loire, ou plus précisément sur les liens qui l'unissent au tourangeau Jean Fouquet, le *Jardin des Oliviers* procédant de cette double influence. Or, comme le note Sterling, « on parle beaucoup depuis quelque temps de l'influence de Fouquet sur le Maître de Moulins mais on définit rarement et souvent avec de mauvaises raisons la relation entre les deux grands peintres¹⁴⁵⁵ ». Une fois encore, les premiers travaux visés sont ceux de Madeleine Huillet d'Istria, qui s'est servie de cette analogie pour attribuer le centre du *Triptyque de Moulins* à Bourdichon. L'analyse de Sterling vise au contraire à démontrer que la rencontre du maître anonyme avec l'art de Fouquet ne commence à se ressentir dans sa production qu'au tournant des années 1492-1493 et que toutes ses œuvres antérieures ne trahissent que sa formation flamande, dans l'orbite d'Hugo Van der Goes. En revanche, à partir de cette date, l'existence de liens étroits avec l'école de Bourges et de Tours se fait sentir dans sa peinture. Entre autres motifs significatifs (**fig. 218**), Sterling note le cadre peint de style Renaissance de la *Miniature des statuts de l'ordre de saint Michel*, dont les pilastres cannelés évoquent ceux des miniatures contemporaines produites à Bourges ou à Tours, mais aussi les *putti* avec guirlandes qui s'inspirent visiblement de ceux que Fouquet a multipliés dans les *Heures d'Etienne Chevalier*¹⁴⁵⁶. Il remarque également la présence du même motif dans la *Rencontre à la porte dorée* (**fig. 219**) et dans l'*Annonciation* de Chicago (**fig. 220**), dont le décor architectural apparaît très proche de ceux de Fouquet¹⁴⁵⁷. Enfin, toujours sur le plan stylistique, la figure de l'ange dans l'*Annonciation* du *Vitrail des Popillon* de la cathédrale de Moulins (**fig. 221**), tout comme les anges du *triptyque* éponyme, semblent directement inspirés de la fresque de la voûte de la chapelle de l'Hôtel Jacques Cœur, à Bourges (**fig. 222**). La restitution à l'artiste du *Portrait du dauphin Charles-Orland* de 1494 confirme la pertinence de ces rapprochements, dans la mesure où le tableau a très certainement été réalisé à Blois ou à Amboise, où l'enfant royal, à la santé fragile, était confiné. Surtout, la révélation du *Jardin des Oliviers*, « dont on peut affirmer qu'il est

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

déterminé par l'art du Maître de Moulins mais avec des éléments venant de l'art de Fouquet », témoigne de l'influence directe de l'artiste dans la région de Tours, tout comme l'*Ecce Homo* de Bruxelles, « œuvre documentée de Jean Hey, si proche des œuvres du Maître de Moulins qu'on peut se demander si elle n'est pas de sa main¹⁴⁵⁸ ».

La question est donc ici posée (presque) sans détour. Pourtant, malgré de nombreuses allusions à peine voilées sur ce qui constitue sa conviction profonde – il évoque une nouvelle fois plus loin la figure de Jean Hey « si mystérieusement proche de notre peintre¹⁴⁵⁹ » - Sterling se refuse à y répondre catégoriquement et clôt son article, non sans avoir préalablement pris le soin de réfuter tous les arguments en faveur de l'assimilation du Maître de Moulins à Jean Prévost, par une remarque sibylline :

« Cette identification est, on le voit, très contestable. Y en a-t-il une autre à lui substituer, plus solide ? Il y en a une, certes, et qui s'impose. Mais pour la présenter, il faut encore attendre, vérifier bien des points, faire des recherches. Pour être acceptables, les identifications de cet ordre doivent être mûries¹⁴⁶⁰. »

Quelles vérifications, quelles recherches supplémentaires Sterling entend-il conduire pour confirmer son intuition et s'assurer que son identification résistera bien à l'épreuve du temps ?

Attend-il de pouvoir fournir une preuve documentaire irréfutable qui viendrait définitivement clore le dossier ? Il est permis d'en douter, car lui-même ne semble pas s'engager dans cette voie et c'est finalement à Nicole Reynaud qu'il incombe d'entreprendre ce chantier, encouragée par la force de persuasion de son ancien professeur¹⁴⁶¹.

« Il tournait et retournait devant moi ses arguments favoris, ressemblance des détails et communauté de culture, tandis que, convaincue mais surtout confiante dans les sources historiques, j'allais chercher de mon côté si quelque document ne viendrait pas étayer cette hypothèse, devenue pour moi évidence¹⁴⁶². »

Or, à l'issue de ses recherches, Nicole Reynaud a pu établir que Jean Cueillette, le commanditaire du tableau de Jean Hey mentionné dans l'inscription à son revers, était

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 15-65.

¹⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴⁶¹ Tout comme Sterling, elle s'intéressait à la production de l'artiste depuis plusieurs années et avait elle-même consacré un article à la question des « Portraits des Bourbons au Louvre en 1963 » (*Revue du Louvre*, 13, 1963, p. 159-166).

¹⁴⁶² N. Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling... », *op. cit.*, p. 48.

employé à Moulins [...] et qu'il s'y trouvait au moment de l'exécution de l'œuvre, précisant par là même l'étroitesse des rapports entre Jean Hey et la cour des Bourbons¹⁴⁶³. La publication de son identification au Maître de Moulins par Sterling dans le même numéro de la *Revue de l'Art* ne semble pourtant qu'indirectement liée à cette découverte, car il n'était vraisemblablement pas au courant de la démarche de sa consœur¹⁴⁶⁴ et il s'était lui-même décidé à s'exprimer avant que celle-ci ne lui ait fait part de son intention de publier le fruit de ses recherches¹⁴⁶⁵. Ainsi que nous le révèle l'article, la stratégie éditoriale de Sterling lui aurait en réalité été dictée, tout comme cela avait été précédemment le cas pour la *Pietà* d'Enguerrand Quarton, par le mauvais état de conservation de *l'Ecce Homo* de Jean Hey, dont la restauration éventuelle aurait permis de mettre au jour certains détails, pour l'heure imperceptibles, qui auraient donné plus de force à sa démonstration : « le corps du Christ est criblé de minuscules points de saleté incrustés dans la pâte qui rompent la lisse continuité du modelé et le dépouillent de son émail. La couleur relativement terne et sourde gagnerait probablement en luminosité, la chair retrouverait sa tonalité de rose mauve¹⁴⁶⁶ ». Toutefois, comme pour la *Pietà*, la crainte que l'attente du nettoyage ne se prolonge indéfiniment le conduit à briser le silence et à exposer les fondements de son identification, sur la seule foi d'une analyse détaillée des similitudes entre le tableau de Bruxelles et les œuvres du Maître de Moulins. L'analogie entre son texte de 1959 sur Enguerrand Quarton et cet article paru près de dix ans plus tard ne s'arrête pas là, car son raisonnement tout entier repose en réalité sur une argumentation identique, à savoir la mise en évidence de « similitudes profondes quant à l'esprit de la composition et des formes, et très exactes quant aux détails¹⁴⁶⁷ », seules susceptibles de saisir la véritable « "manière" d'un artiste¹⁴⁶⁸ ». Il s'agit en l'occurrence, d'une part, d'un même « sentiment de la forme » dans *l'Ecce Homo* et les œuvres tardives du Maître de Moulins, telles que la Vierge Bacri ou la Vierge de Moulins, une « composition légèrement pyramidale où la forme principale, établie sur une large base, se trouve symétriquement encadrée par des formes secondaires dont les silhouettes obliques convergent vers le sommet de la peinture » afin d'en accentuer l'effet monumental, et, d'autre part, de similarités évidentes dans les types des visages : « le dessin des yeux

¹⁴⁶³ N. Reynaud, « Jean Hey peintre de Moulins et son client Jean Cueillette », *La Revue de l'art*, 1-2, 1968, p. 34-37.

¹⁴⁶⁴ C. Sterling, « Entretiens... », *op. cit.*, p. 85.

¹⁴⁶⁵ N. Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling... », *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁶⁶ C. Sterling, « Jean Hey : Le Maître de Moulins », *Revue de l'Art*, 1-2, 1968, p. 27-33, p. 27.

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 31.

obliques, leur modelé aux reflets translucides, le léger renflement de leurs paupières inférieures », mais aussi « la structure du nez » ou encore « les nimbes aux rayons courts¹⁴⁶⁹ ».

Faute de preuves documentaires circonstanciées, les travaux de Sterling sur Enguerrand Quarton et sur Jean Hey ne s'appuient donc que sur une série d'appréciations stylistiques qui ne doivent leur valeur scientifique relative qu'à la seule force de ce qu'Hulin de Loo appelait la « certitude morale » de l'auteur à leur égard. La plupart du temps, celle-ci a suffi pour que les propositions de Sterling remportent l'adhésion de la critique¹⁴⁷⁰. Toutefois, c'est précisément sur ce point que l'on observe la seule différence notable entre ses recherches sur l'auteur de la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* et sur celui de la *Vierge glorieuse de Moulins*. En effet, tandis que l'usage du nom « Maître de la Pietà de Villeneuve-lès-Avignon » semble avoir été définitivement proscrit dès la parution de l'article de Sterling, Jean Hey peine à se voir libérer de son nom de fortune, notamment à cause des quelques voix qui continuent à s'élever contre sa résurrection, même si elles demeurent marginales.

Si la grande majorité de la communauté scientifique semble s'être rangée à l'avis de Charles Sterling¹⁴⁷¹, convaincue tant par son raisonnement que par le dossier documentaire monté par Nicole Reynaud en 1968 et récemment étoffé par Pierre-Gilles Girault et Etienne Hamon¹⁴⁷², Albert Châtelet a publié en 2001 un ouvrage au titre éloquent : *Jean Prévost, le Maître de Moulins*¹⁴⁷³. Son hypothèse s'appuie notamment sur de précédents travaux de Girault et Hamon¹⁴⁷⁴ – dont ceux-ci récuseront l'interprétation en 2003 – et poursuit les réflexions entamées plus d'un demi-siècle auparavant par Paul Dupieux, en y ajoutant un élément non négligeable. En effet, des recherches approfondies dans les archives du chapitre de la cathédrale de Moulins lui ont permis de déterminer que Jean Prévost était décédé entre septembre 1496 et le 26 avril 1497, date à laquelle Pierre de

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁷⁰ Voir N. Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling... », *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁷¹ Voir notamment les récents travaux de P. Lorentz et de M. Wolff à ce sujet (« Jean Hey et le vitrail. Une œuvre méconnue du peintre des Bourbons à la cathédrale de Moulins » et « Le processus créatif de Jean Hey », *Peindre en France à la Renaissance, I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François Ier*, actes de la journée d'études (Genève, Université et Musée d'Art et d'histoire – 29-30 octobre 2010), F. Elsig (dir.), Milan, Silvana, 2011, p. 179-193 et 195-213), ainsi que les notices de cette dernière dans le catalogue de l'exposition *France 1500. Entre Moyen-Age et Renaissance*, *op. cit.*, n° 64-72, p. 159-178.

¹⁴⁷² P.-G. Girault et E. Hamon, « Nouveaux documents sur le peintre Jean Hey et ses clients Charles de Bourbon et Jean Cueillette », *Bulletin monumental*, 161, 2, 2003, p. 117-125.

¹⁴⁷³ A. Châtelet, *Jean Prévost : le Maître de Moulins*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁴⁷⁴ E. Hamon, « Les architectes des ducs de Bourbon (vers 1480-1510), les chantiers et les hommes », *Le duché de Bourbon, des origines au connétable*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2001, p. 122-135, et P.-G. Girault, *Le Maître de saint Gilles. Peinture et histoire entre France et Flandre autour de 1500*, mémoire de Maîtrise dactylographié, Université de Tours, 1994.

Paix est chargé de régler sa succession¹⁴⁷⁵. Le détail a de l'importance, puisqu'il le contraint à avancer de plus de deux ans la date communément admise de l'exécution du *Triptyque de la Vierge*¹⁴⁷⁶. En réalité, c'est toute la chronologie de l'œuvre du peintre qui est réévaluée par Albert Châtelet, pour mieux se conformer à la biographie de Jean Prévost¹⁴⁷⁷. Comme l'a constaté Lorne Campbell dans l'un des rares comptes rendus de l'ouvrage : « paradoxalement, les recherches de Châtelet donnent de bonnes raisons d'accorder plus de crédit à la théorie, résolument contestée par Châtelet lui-même, selon laquelle le Maître serait Jean Hey¹⁴⁷⁸ ».

Force est pourtant de constater que, malgré la faible audience scientifique de l'ouvrage, la persistance de plusieurs hypothèses quant à l'identité réelle du Maître de Moulins entrave la restitution définitive de la personnalité de Jean Hey, et conduit notamment Lorne Campbell à affirmer, en conclusion de sa critique, « [p]our l'instant, le Maître demeure anonyme¹⁴⁷⁹ ».

8.1.3. Jean Fouquet : de la Touraine à l'Italie

Contrairement à Jean Hey, Jean Fouquet est bien connu des historiens depuis sa résurrection au XIX^e siècle par plusieurs érudits allemands et français. Carl von Rumohr a, le premier, reconnu la même main dans les miniatures des *Heures d'Etienne Chevalier* et du *Boccace* de Munich¹⁴⁸⁰, avant qu'on ne découvre une annotation de la fin du XV^e siècle à la dernière page du premier tome du manuscrit des *Antiquités judaïques* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 247, fol 331 v), « Jehan Foucquet natif de Tours », qui révèle le nom de cet artiste célébré jusqu'au XVI^e siècle, mais tombé dans un oubli total depuis lors. Le reste de sa production a ensuite été regroupé autour de ces ouvrages sur la base de rapprochements stylistiques, car les sources concernant sa vie et

¹⁴⁷⁵ A. Châtelet, *Jean Prévost...*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁷⁶ Alors qu'il est généralement daté, d'après l'âge apparent de Suzanne de Bourbon, vers 1498, A. Châtelet indique qu'il a été commandé par le duc vers 1495, *ibid.*, p. 103.

¹⁴⁷⁷ Il considère notamment que la *Nativité* d'Autun a été réalisée aux alentours de 1470, le *Portrait de Charles de Bourbon* de Munich vers 1477, la *Rencontre à la porte dorée* et l'*Annonciation* entre 1475 et 1480, le *Portrait présumé de Madeleine de Bourgogne présentée par sainte Madeleine* vers 1486 et le portrait de donateur de Glasgow entre 1486 et 1490.

¹⁴⁷⁸ « Ironically, Châtelet's researches give reason for looking more favourably at the theory, resolutely opposed by Châtelet himself, that the Master is Jean Hey », L. Campbell, « Jean Prévost, le Maître de Moulins by Albert Châtelet », *The Burlington Magazine*, 144, 1191, juin 2002, p. 357-359, p. 358.

¹⁴⁷⁹ « For the moment, the Master maintains his anonymity », *ibid.*, p. 358.

¹⁴⁸⁰ C. F. von Rumohr, Lettre du 28 novembre 1822, *Supplement des Morgenblättes für gebildete Stände*, 3^e année, 1822.

son œuvre sont extrêmement rares, et les quelques documents qui subsistent, dont aucun ne correspond à une œuvre conservée, sont « discontinus, allusifs, d'interprétation souvent embarrassante¹⁴⁸¹ ».

L'évolution de sa carrière et la chronologie de ses œuvres font toujours l'objet de vives discussions critiques¹⁴⁸², et c'est à ce titre qu'il peut être considéré comme l'un des « cas difficiles » auxquels Charles Sterling s'est attelé dans les dernières années de sa vie. En 1987 et 1988, il publie deux articles dans *L'Œil*, dans lesquels il s'attache à éclaircir la question du séjour italien de l'artiste et celle de ses effigies de Charles VII¹⁴⁸³. Son intérêt pour ce problème est pourtant bien antérieur à la parution de ces deux textes, et peut être mis en relation avec la publication, en 1974, d'un article d'Otto Pächt sur l'attribution au peintre tourangeau du *Portrait du bouffon Gonella* du Kunsthistorisches Museum de Vienne (**fig. 223**)¹⁴⁸⁴.

S'il ignorait les travaux de Pächt au début des années 1940¹⁴⁸⁵, il semblerait que Sterling en prenne connaissance quelques années plus tard, peut-être lors de la sortie de l'ouvrage de l'auteur autrichien sur le *Master of Mary of Burgundy*, paru en 1948¹⁴⁸⁶, dont il possède un exemplaire richement annoté dans sa bibliothèque. Il est en tout cas attesté qu'à partir de 1952, Pächt lui-même lui envoie régulièrement des copies de ses travaux, et qu'une certaine forme de dialogue s'instaure entre les deux hommes, qui amènera notamment Sterling à offrir un texte dans les *Festschrifte* publiés en l'honneur du savant autrichien en 1972¹⁴⁸⁷.

Malgré la proximité de leurs centres d'intérêts et l'utilisation d'un certain nombre d'outils communs, les points de désaccord entre les deux chercheurs sont nombreux. Parmi les plus importants, on peut ici citer la restitution de la personnalité artistique du roi René,

¹⁴⁸¹ N. Reynaud, *Jean Fouquet*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 16 janvier-19 avril 1981), *Les Dossiers du département des peintures*, 22, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981, p. 4.

¹⁴⁸² Pour un état des lieux sur l'historiographie de Jean Fouquet au moment où Charles Sterling s'intéresse à la question, voir la thèse de Claude Schaefer, *Recherches sur l'iconologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet*, Doctorat d'Etat soutenu le 24 février 1971 à l'Université Paris IV-Sorbonne, Lille, ARNT, 1972, volume 1, p. 1-60.

¹⁴⁸³ C. Sterling, « Charles VII vu par Jean Fouquet », *L'Œil*, 389, décembre 1987, p. 34-41, et « Fouquet en Italie », *L'Œil*, 392, mars 1988, p. 22-31.

¹⁴⁸⁴ O. Pächt, « Die Autorschaft des Gonella-Bildnisses », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 70, 1974, p. 39-88.

¹⁴⁸⁵ Cf. *Supra*, p. 146.

¹⁴⁸⁶ O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, Londres, Faber & Faber, 1948.

¹⁴⁸⁷ Sterling, « The Master of the "Landsberg" Altar-wings », *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt*, Wien, Residenz Verlag, 1972, p. 150-165.

proposée par Otto Pächt en 1956 et fermement contestée par Sterling¹⁴⁸⁸ ou, inversement, celle des premiers travaux de Jan Van Eyck par Sterling en 1976, qui ne convaincra jamais Pächt¹⁴⁸⁹. C'est d'ailleurs précisément à propos de la « position diamétralement opposée » des deux chercheurs quant à la production de Jan et Hubert Van Eyck que Sterling avoue à Albert Châtelet : « une fois de plus, je m'insurge contre la méthode viennoise (Dvorak, Tolnay, Baldass, Pächt) qui détermine l'artiste par l'art moyen de sa génération, par la *Kunstgeschichtliche Entwicklung*¹⁴⁹⁰ ». Par conséquent, même si leurs ambitions se rejoignent parfois, tout tend à prouver que les deux auteurs se rattachent en réalité à des traditions historiographiques bien distinctes et que leurs travaux s'inscrivent dans un contexte plus large, dont il ne faut pas mésestimer l'importance.

Charles Sterling et Otto Pächt : Controverses et dialogue autour du Portrait de Gonella de Fouquet

Leurs divergences d'appréciation quant à la personnalité de Jean Fouquet nous en offrent d'ailleurs une bonne illustration. Elles transparaissent pour la première fois dans les notes prises par Charles Sterling à la lecture de l'article de Pächt, « Jean Fouquet, a study of his style¹⁴⁹¹ », que l'on a retrouvées dans sa documentation¹⁴⁹². Malheureusement non datées, elles mettent en évidence des désaccords profonds entre les deux auteurs quant à « la tâche historique de l'artiste ». Tout d'abord, Sterling s'oppose à l'idée, qu'il juge « hautement invraisemblable », selon laquelle l'art de Fouquet n'aurait pas eu d'écho en Italie, arguant du fait que l'artiste français représentait au contraire une esthétique

¹⁴⁸⁸ Cf. *supra*, p. 311-312. Mentionnons également la lettre que C. Sterling envoie à O. Pächt après avoir lu son étude, dans laquelle il revient en détail sur les raisons de son opposition. Il y conteste notamment l'attribution des *Trois Vaillants* et de *L'Hostie aux anges* à la même main, de même que l'idée selon laquelle *Le Roi mort* « appartient nécessairement au programme iconographique de René prisonnier ». Malgré le témoignage nouveau produit par Pächt d'une mention du roi « qui mainte belle pourtraicture avoit en son temps compassée » (*Epitaphes du Roy de Secille*, cité par O. Pächt, « René d'Anjou et les Van Eyck », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 6, 1956, p. 41-67, p. 57), il récuse également le fait qu'une production d'une telle qualité ait été l'œuvre d'un « dilettante » comme le roi lui-même et considère qu'elle fait plutôt référence à l'invention d'un sujet par le mécène, dont la mise en œuvre plastique a été confiée à un artiste professionnel. Lettre de C. Sterling à O. Pächt, 28 juillet 1956, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Provence, cf. Annexes, document 144, p. 282-284.

¹⁴⁸⁹ O. Pächt indique ainsi, dans une lettre à C. Sterling datée du 9 janvier 1977: « il était très généreux de votre part de m'envoyer ce luxueux exemplaire en sachant que je condamnerais résolument votre thèse principale. Nous ne pouvons guère que "nous accorder sur notre désaccord" / it was very noble of you to send me that luxurious offprint knowing that your main thesis would be anathema to me. We just can't do anything than 'agree to differ' », Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Van Eyck, cf. Annexes, document 145-1, p. 285.

¹⁴⁹⁰ Lettre de C. Sterling à A. Châtelet, 6 mars 1976, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Van Eyck, cf. Annexes, document 146-2, p. 288.

¹⁴⁹¹ O. Pächt, « Jean Fouquet : a study of his style », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4, 1/2, octobre 1940 – janvier 1941, p.85-102.

¹⁴⁹² C. Sterling, note « Pächt – Warburg Journal 1940-1941 », [s. d.], Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Fouquet, cf. Annexes, document 147, p. 289-290.

étrangère que les Italiens admiraient et qui avait à n'en pas douter joué un rôle non négligeable dans le développement du portrait de trois quarts dans la péninsule, comme il l'avait lui-même déjà souligné¹⁴⁹³. De la même façon, il ne considère pas que Fouquet ait été le premier peintre français dont la personnalité était connue au-delà des frontières de son pays natal – il pense alors à des artistes tels que Jean d'Artois ou les frères Limbourg – et refuse l'idée selon laquelle Fouquet aurait inauguré « la métamorphose capitale de la France d'un pays gothique en un pays latin¹⁴⁹⁴ ». Selon lui, en effet, non seulement la « latinité française était plus ancienne » et s'exprimait déjà dans l'art des Limbourg ou d'Enguerrand Quarton, mais surtout Fouquet, bien qu'il soit animé par « le besoin latin d'ordre et de sérénité¹⁴⁹⁵ », est resté profondément ancré dans la tradition gothique¹⁴⁹⁶.

Toutefois, au-delà de ces simples divergences d'interprétation, c'est également d'un point de vue strictement méthodologique que les deux hommes vont ensuite s'opposer, ainsi que le montre l'étude d'un nouvel article que Pächt publie en 1974 sur le portrait dit de *Gonella*, dont il attribue la paternité à Fouquet. S'il s'agit là d'un texte particulièrement emblématique de la pensée de Pächt, l'appareil théorique qui s'y déploie ne manque pas de soulever un certain nombre de questions qui renvoient notamment aux limites mêmes de son système de pensée. Ainsi, bien que l'attribution du portrait à Fouquet se révèle tout à fait convaincante, et qu'elle soit aujourd'hui largement acceptée ou tout au moins perpétuée par la critique¹⁴⁹⁷, les moyens mis en œuvre pour la justifier sont sujets à caution, comme l'illustre parfaitement un exemplaire de ce texte annoté de la main de Sterling.

L'importance de cet article tient au fait que Pächt y affirme que les analogies les plus étroites avec le style du *Gonella* sont à trouver non pas dans la peinture flamande, comme cela avait été souligné par la critique, mais dans des œuvres françaises, et qu'il renvoie à cet égard au motif du meunier à la fenêtre que l'on retrouve dans une page du manuscrit du *Mortifiement de vaine plaisance* exécuté pour René d'Anjou (**fig. 224**). Pourtant, comme le souligne Carlo Ginzburg en 1996¹⁴⁹⁸, l'auteur nous dévoile ici un

¹⁴⁹³ C. Sterling, *Les Peintres du Moyen Age*, op. cit., p. 37.

¹⁴⁹⁴ « In fact, he inaugurated that far-reaching transformation of France from a Gothic to a Latin country », O. Pächt, « Jean Fouquet... », op. cit., p. 86.

¹⁴⁹⁵ C. Sterling, *La Peinture française...*, op. cit., p. 79.

¹⁴⁹⁶ Id., *Les Peintres du Moyen Age*, op. cit., p. 41.

¹⁴⁹⁷ Il faut ici citer les réserves exprimées à ce sujet par A. Châtelet (« Le portrait de "Gonella" (Vienne, Kunsthistorisches Museum) peut-il être attribué à Fouquet ? », *Bulletin Monumental*, 155, 2^e 1997, p. 154-155) ou, plus récemment, par F. Avril (*Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003), Paris, Bibliothèque nationale de France-Hazan, 2003, n°1, p. 94-96).

¹⁴⁹⁸ Carlo Ginzburg, « Le peintre et le bouffon : le *Portrait de Gonella* de Jean Fouquet », *Revue de l'Art*, 111, 1996, p. 25-39.

raisonnement *a posteriori*, visant à expliquer la genèse de l'attribution, qui est en réalité née d'une « intuition » qu'il a eue lorsqu'il a vu l'œuvre pour la première fois au Kunsthistorisches Museum de Vienne, où il lui a semblé reconnaître une exécution du nez du personnage caractéristique de la peinture de Fouquet, notamment dans le *Portrait de Jouvenel des Ursins* (fig. 75) et dans le *Charles VII* du musée du Louvre (fig. 225).

Cependant, dans sa volonté de faire reposer sa démonstration sur des critères plus objectifs et « scientifiques », Pächt se livre ensuite à une étrange mise en garde du lecteur contre les dangers de ce genre d'intuition et insiste sur l'importance de la stricte « analyse historique du style » à laquelle il entend désormais se tenir. C'est ici que s'exprime la première opposition fondamentale entre les deux chercheurs. En effet, ce passage suscite une virulente critique de Sterling, qui considère au contraire que « c'est ainsi que se font les meilleures attributions, et non à la suite des spéculations méthodologiques [,] c'est ainsi que commence toujours un rapprochement fertile¹⁴⁹⁹ » et qu'« on n'a pas besoin de ce savant discours pour le voir et le comprendre – voyez Focillon¹⁵⁰⁰ ».

Pour apprécier les enjeux qui sous-tendent tant le raisonnement de Pächt que sa réfutation par Sterling, il faut considérer le contexte dans lequel l'auteur autrichien écrit son article. On est en 1974, soit à un moment où les réflexions méthodologiques sont au cœur des préoccupations de Pächt, dont la première édition allemande des *Questions de méthode* paraît trois ans plus tard. Le rapprochement avec ce texte est donc ici particulièrement éclairant. Il y affirme ainsi : « On invoque [...] lorsqu'on juge en « connaisseur », une évidence intuitive, qui doit rendre vaine toute discussion. Mais nous ne sortons guère, par-là, de la sphère des opinions subjectives, et une discipline qui admet de tels subjectivismes aura du mal à prétendre au rang de science exacte et rigoureusement objective¹⁵⁰¹ ».

Si ce sont ici les théories morelliennes, dont Sterling était lui aussi un farouche détracteur, qui sont directement visées, on ne manquera pas de constater que ces critiques peuvent jusqu'à un certain point s'adresser également au chercheur français, pour qui l'idée même de faire de l'histoire de l'art une « science exacte et rigoureusement objective » est nécessairement vaine, dans la mesure où son rôle premier est au contraire de faire ressortir des notions aussi floues que celles de « sentiment », « d'esprit » ou de

¹⁴⁹⁹ Tiré-à-part de l'article d'Otto Pächt, « Die Autorschaft des Gonella-Bildnisses », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 70, 1974, p. 39-88, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Fouquet, cf. Annexes, document 148-1, p. 291.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, cf. Annexes, document 148-2, p. 292.

¹⁵⁰¹ O. Pächt, *Questions de méthode*, Paris, Macula, 2000, p. 109-110.

« génie », et que c'est par l'intermédiaire des qualités sensibles de l'historien de l'art qu'elles pourront être révélées au public. Ainsi, lorsque Pächt se livre dans son article de 1974 à une analyse méthodique des différences de composition entre le Lit de Justice du *Boccace* de Munich (**fig. 226**), qui présente un espace représenté en profondeur, et le *Gonella* qui adopte un point de vue resserré, en précisant toutefois que tous deux témoignent de l'utilisation par Fouquet de la composition « en diagonale¹⁵⁰² », Sterling s'impatiente et note : « bien sûr, ce n'est pas la peine de s'y étendre laborieusement¹⁵⁰³ ». Il est encore plus acerbe quelques pages plus loin¹⁵⁰⁴, et remarque « à quoi servent toutes ces « méthodes » qui ont amené l'auteur à accepter les œuvres du Me de Jouvenel – si différent de Fouquet – comme les *Juvenilia* de Fouquet ! il suffisait de "sentir" la différence de tempérament artistique – et de le dire en deux phrases¹⁵⁰⁵ ». De même, lorsque Pächt affirme ensuite, comme pour rappeler une fois encore la nécessaire « scientificité » de la démonstration : « je suis parfaitement conscient du fait que tant que nous ne disposerons pas d'un tableau du même type auquel nous pourrions comparer le *Gonella*, tous les arguments que je pourrais avancer en faveur d'une attribution à Fouquet ne seront jamais qu'un faisceau d'indices, qui ne pourra convaincre que ceux qui sont habitués à penser en termes de ce qui est historiquement possible et probable¹⁵⁰⁶ », Sterling rétorque : « ces catégories sont doctrinaires, elles négligent trop la personnalité de l'artiste laquelle, pour moi, est évidemment celle de Fouquet¹⁵⁰⁷ ».

A cette franche opposition épistémologique, puisque c'est bien maintenant d'opposition que l'on peut parler entre les deux auteurs, s'ajoute en outre une divergence de point de vue fondamentale quant à la réalisation même de l'œuvre.

Pour Pächt, en effet, dans la mesure où *Gonella*, le personnage représenté, était un bouffon de la cour de la famille d'Este, l'œuvre a nécessairement été réalisée par Fouquet lors de son séjour en Italie, au cours duquel il aurait pu se rendre à Ferrare sur la route qui le menait de Florence à Rome¹⁵⁰⁸. Or, pour Sterling, « toute cette argumentation est faible :

¹⁵⁰² O. Pächt, « Die Autorschaft des *Gonella*-Bildnisses », *op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁰³ Cf. Annexes, document 148-3, p. 293.

¹⁵⁰⁴ O. Pächt, « Die Autorschaft des *Gonella*-Bildnisses », *op. cit.*, p. 74.

¹⁵⁰⁵ Cf. Annexes, document 148-4, p. 294.

¹⁵⁰⁶ « Ich bin mir vollkommen bewusst, dass, solange wir nicht ein solches demselben Bildtypus angehöriges Vergleichsobjekt dem *Gonella* an die Seite stellen können, das, was ich zugunsten einer Autorschaft Fouquets vorzubringen vermochte, nicht mehr ist als ein Indizienbeweis, der nur den überzeugen kann, der in den Kategorien des entwicklungsgeschichtlich Möglichen und Warscheinlichen zu denken gewohnt ist. », O. Pächt, « Die Autorschaft des *Gonella*-Bildnisses », *op. cit.*, p. 85.

¹⁵⁰⁷ Cf. Annexes, document 148-5, p. 295.

¹⁵⁰⁸ O. Pächt, « Die Autorschaft des *Gonella*-Bildnisses », *op. cit.*, p. 69.

pourquoi Fouquet serait-il allé à Ferrare ?? C'est cela qu'il faut "zwanglos erklären"¹⁵⁰⁹ ». De manière plus générale, il considère d'ailleurs que « toute [la] fin [de l'article] est inutile [et il précise qu'] il aurait mieux valu réfléchir sur la relation stylistique – la différence de la composition – entre *Gonella* et le Charles VII... Et où Fouquet a-t-il si bien appris l'art eyckien ?¹⁵¹⁰ ».

« *Charles VII vu par Jean Fouquet* » et « *Jean Fouquet en l'Italie* »

En dépit des divergences fondamentales, tant sur le plan de la méthode que de la conception même de l'objet de l'histoire de l'art, que laissent apparaître les commentaires de Sterling sur le texte de Pächt, celui-ci n'en constitue pas moins le point de départ d'un échange particulièrement intéressant, puisqu'il amène le chercheur français à orienter sur cette même voie le cours de ses propres recherches. A ce titre, on peut considérer les deux articles publiés dans *L'Œil* en décembre 1987 et mars 1988 sur « Charles VII vu par Jean Fouquet » et « Jean Fouquet en l'Italie » comme la réponse de Sterling aux travaux de Pächt, une réponse dont on ne sait toutefois pas si elle a été connue de l'auteur autrichien, puisque celui-ci décède dans le mois qui suit leur publication.

L'article sur « Charles VII vu par Jean Fouquet » commence logiquement par le rappel de la découverte du portrait de *Gonella* par Pächt, mais pour mieux en contester la datation au séjour de l'artiste en Italie. Sterling se range ainsi à l'avis récemment exprimé par Nicole Reynaud, qui avait fait remarquer en 1981 que le bois utilisé sur le panneau, le chêne, tendait à faire croire qu'il avait plutôt été exécuté en France, et proposait donc une date d'exécution antérieure à 1440¹⁵¹¹. De fait, selon Sterling, le tableau, dont la composition est archaïque et le style exempt de tout italianisme, est bien plutôt, comme le pensait Pächt, empreint d'une profonde culture eyckienne, mais adaptée aux exigences d'un artiste français. Il s'agit donc pour lui de déterminer quand et comment Fouquet a pu acquérir cette culture eyckienne.

Aussi examine-t-il dans un premier temps les milieux artistiques français où pouvaient se trouver des tableaux eyckiens aux alentours de 1440, à Bourges et à Angers notamment, grâce au roi René. Cependant, note Sterling, Fouquet n'a pu rencontrer le monarque que vers 1443-44 (au retour de sa campagne de Naples). Or, « *Gonella* ne peut raisonnablement dater de 1444 tant sa conception archaïque est éloignée de la

¹⁵⁰⁹ Cf. Annexes, document 148-6, p. 296.

¹⁵¹⁰ Cf. Annexes, document 148-7, p. 297.

¹⁵¹¹ N. Reynaud, *Jean Fouquet, op. cit.*, n° 1, p. 5-8.

monumentalité du portrait du pape Eugène IV peint à Rome vers la fin de 1446 au plus tard¹⁵¹² » (**fig. 227**). Cela signifie donc, selon Sterling, que l'artiste a dû se rendre lui-même en Flandre à cette époque pour y étudier les originaux de Van Eyck et qu'il y a puisé, à une date précoce, les outils lui permettant de réaliser le portrait de *Gonella*.

L'étude des différentes copies de portraits de Charles VII dont les originaux devaient être de la main de Fouquet lui permet ensuite de corroborer cette hypothèse. En s'appuyant sur l'âge du roi sur le tableau de l'ancienne collection Chiesa (**fig. 228**), le plus fidèle, à son sens, à la composition première, il date l'œuvre originale de Fouquet de 1440-42 et affirme : « Le style du petit portrait me semble parfaitement imaginable deux ou trois ans environ après *Gonella*. Les traits et l'expression paraissent, dans la copie Chiesa, très réalistes et le modelé des joues, à en juger par l'oreille, pouvait être nuancé. La présentation en petit buste vu de front et sans mains ne nous éloigne nullement de la culture picturale flamande¹⁵¹³ ».

La seconde question importante que soulève la découverte du portrait de *Gonella* est celle du passage, dans la conception du portrait chez Fouquet, d'une composition resserrée qui présente « un petit buste à l'étroit¹⁵¹⁴ », à celle, plus monumentale, du « portait en grande forme¹⁵¹⁵ », telle qu'il la pratique dans son portrait du pape Eugène IV réalisé lors de son séjour à Rome. C'est précisément ce qu'il s'emploie à analyser dans son deuxième article, « Fouquet en Italie ».

La question est d'autant plus épineuse à résoudre que le portrait du pontife est aujourd'hui perdu et qu'on ne le connaît que par une gravure postérieure, qui ne reflète toutefois pas la composition originale, sur laquelle figuraient également deux autres personnages dont il n'est pas possible de déterminer s'ils étaient représentés par juxtaposition ou en profondeur. Sterling était en outre resté longtemps prisonnier des vues de Focillon et pensait que c'était Fouquet qui, par « son aspiration à l'ampleur sculpturale », avait apporté à l'art italien du portrait l'exemple de son Eugène IV¹⁵¹⁶. Mais, reprenant les récentes vues de Nicole Reynaud¹⁵¹⁷, il pense désormais plutôt que les modèles eyckiens pouvaient être connus à Florence à l'époque, et que ceux-ci auraient suffi à « faire revivre dans le portrait italien la présentation à mi-corps et de trois quarts

¹⁵¹² C. Sterling, « Charles VII vu par Jean Fouquet », *op. cit.*, p.36-37.

¹⁵¹³ *Ibid.*, p.39.

¹⁵¹⁴ *Id.*, « Fouquet en Italie », *op. cit.*, p. 22.

¹⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵¹⁷ N. Reynaud, *Jean Fouquet*, *op. cit.*, p. 11.

oubliée depuis Giotto », ce qui tendrait à prouver que « c'est donc en Italie et grâce à elle que Fouquet réalisa son premier portrait de grande forme¹⁵¹⁸ ».

Il n'est pas inutile de rappeler ici que toutes ces considérations procèdent chez Sterling d'une seule et même volonté, car elles lui offrent la possibilité « de tirer de la capitale adjonction de "Gonella" à l'œuvre de Fouquet les conclusions concernant le fond de la psychologie artistique de ce peintre et sa place historique¹⁵¹⁹ », cela même qu'il reprochait à Pächt de ne pas avoir réussi à saisir pleinement dans son article de 1941.

Or, cette double ambition constitue au contraire le socle de toutes les réhabilitations d'artistes oubliés ou méconnus entreprises par Charles Sterling, et elle transparaît autant dans ses recherches sur Jean Fouquet que dans celles menées précédemment sur Jean Perréal ou Jean Hey. Plus généralement, la détermination de la psychologie artistique et de la place historique de peintres singuliers représente un prérequis essentiel à la compréhension plus générale des foyers culturels français au Moyen-Age, à laquelle Sterling consacre ses derniers travaux.

8.2. Reconstituer la géographie artistique de la France : la multiplication des enquêtes régionales

En marge de la réhabilitation de ces personnalités artistiques de premier plan, Sterling ouvre un certain nombre de chantiers de recherches, à partir du milieu des années 1960, sur des pans largement inexplorés de la peinture française du XV^e siècle. Outre la Bourgogne ou la Provence, ce sont alors des foyers tels que l'Auvergne, la Savoie ou la Picardie, dans lesquels s'est exercé un art plus modeste, qui suscitent son intérêt. Alors que les principaux centres artistiques français bénéficient d'une attention critique soutenue depuis l'exposition des Primitifs de 1904, qui a permis de sortir de l'ombre plusieurs artistes ou tableaux de haut rang, la production issue de ces écoles provinciales demeure très mal connue, et le plus souvent évoquée de façon aléatoire¹⁵²⁰. Or, selon Sterling, plus encore que les chefs-d'œuvre produits « dans les centres où affluent et se mêlent les courants majeurs du temps [ce sont] les fruits des ateliers provinciaux, ne recueillant que des échos lointains, étroitement déterminés par des données locales¹⁵²¹ » qui permettent le mieux de saisir

¹⁵¹⁸ C. Sterling, « Fouquet en Italie », *op. cit.*, p. 26.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*, p.31.

¹⁵²⁰ N. Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling... », *op. cit.*, p. 49.

¹⁵²¹ C. Sterling, « Pour la peinture en Auvergne au XV^e siècle », *L'Œil*, 136, avril 1966, p. 4-16, p. 5.

pleinement l'originalité d'une civilisation, par-delà son aspiration aux « valeurs universelles recherchées par chaque génération européenne¹⁵²² ». Son objectif, en l'espèce entreprendre un état des lieux de la production de ces régions, s'intéresser à des tableaux ignorés par la critique parce que de second ordre, les confronter à des œuvres inédites pour tenter d'en dégager un certain nombre de traits communs, procède donc bien en réalité de la même ambition que ses travaux sur des foyers plus réputés et mieux délimités : définir l'essence de l'art français dans toutes ses composantes, au-delà même de ce que peuvent révéler les seules écoles artistiques fortement constituées.

Dans sa nécrologie en l'honneur de Sterling rédigée pour le *Bulletin monumental*, Albert Châtelet nous apprend que l'idée d'établir un corpus de toute la peinture médiévale française, dont la parution de ses deux ouvrages sur la peinture à Paris entre 1300 et 1500 devait constituer le premier jalon, aurait germé dans l'esprit de Charles Sterling à la suite d'une étude sur la peinture picarde présentée en 1979¹⁵²³. Bien qu'elle n'ait peut-être pas revêtu un caractère aussi systématique dès le début, il nous semble que son entreprise doive être mise en rapport avec plusieurs travaux antérieurs publiés dans *L'Œil* entre la fin des années 1960 et le début des années 1970.

8.2.1. Repeupler les déserts artistiques de la France : le cas de l'Auvergne

La première de ces enquêtes, parue dans *L'Œil* en avril 1966, concerne l'Auvergne. Il s'agit, pour Sterling, de « précis[er] des liens entre trois œuvres, dont deux sont d'origine locale certaine, et qui valent la peine d'être mieux connues¹⁵²⁴ », en l'occurrence seize panneaux représentant des figures de saints et de saintes surmontant les stalles de l'église de Saint-Chamant, en Corrèze (**fig. 229, 230, 231 et 232**), un *Retable bénédictin*, conservé dans une collection américaine (**fig. 233**), et le *Triptyque de Latour d'Auvergne*, propriété du North Carolina Museum of Art (**fig. 234**). A première vue, ces objectifs peuvent paraître modestes, d'autant plus qu'aucune de ces peintures n'est véritablement inédite – les stalles de Saint-Chamant, déjà remarquées par Mérimée, ont fait l'objet d'une étude circonstanciée par Paul Roudié en 1958¹⁵²⁵ et Sterling lui-même avait mentionné le *Retable bénédictin* et le *Triptyque de Latour d'Auvergne* dans ses précédents travaux sur les

¹⁵²² *Ibid.*

¹⁵²³ A. Châtelet, « Charles Sterling, 1901-1991 », *op. cit.*, p. 53.

¹⁵²⁴ C. Sterling, « Pour la peinture en Auvergne », *op. cit.*, p. 5.

¹⁵²⁵ P. Roudié, *Les Stalles du chapitre de Saint-Amant*, Aurillac, Société des Lettres, Sciences et Arts de la Haute-Auvergne, 1958.

peintres primitifs, bien qu'il révise ici largement ses opinions à leur sujet et qu'il ne se livre par ailleurs à aucune tentative d'attribution précise. Il concentre toute son attention sur la détermination du lieu d'exécution probable du *Retable bénédictin*, qu'il avait localisé en 1941, sans doute à tort, en Provence, et sur la mise en évidence d'un certain nombre de liens stylistiques, parfois minces, entre les trois œuvres, dont les dates et les lieux d'exécution sont pourtant assez éloignés. De fait, si le *Retable* et les stalles proviennent vraisemblablement d'ateliers situés en Haute-Auvergne, ils ont été réalisés à plus de trente ans d'intervalle, vers 1440-1450 pour le premier et entre 1482-1485 pour les secondes ; quant au *Triptyque de Latour d'Auvergne*, il a été peint à Vic-le-Comte, en Basse-Auvergne, vers 1497. Pourtant, certaines similitudes semblent se dégager, par exemple, en ce qui concerne le *Retable bénédictin* et les stalles, dans la représentation du sol, les types des visages et des personnages, « tantôt blocs de drapés aux contours rectilignes, tantôt corps nus à la taille et aux jambes minces dominés par une arabesque linéaire qui les dématérialise¹⁵²⁶ », mais aussi sur le *Triptyque*, dans la physionomie de saint Jean Baptiste, dont le visage rappelle ceux des saints de Saint-Chamant – qui possèdent en outre les mêmes mains « grandes et lourdes¹⁵²⁷ » –, et où le sol, orné d'herbes et de fleurs, est traité dans le même esprit ornemental. Sterling note également des parentés iconographiques – le recours à certains motifs italiens ou le paysage à l'arrière-plan – entre le *Triptyque* de Vic-le-Comte et d'autres tableaux exécutés non loin de là, tels que le *Retable de la vie de la Vierge* à la cathédrale de Montluçon (**fig. 235**) et la *Nativité* d'Aigueperse de Benedetto Ghirlandaio (**fig. 236**), qui permettent de dégager une certaine cohérence dans cette production. Toutefois, comme il le reconnaît lui-même, les différences entre ces œuvres sont en réalité bien plus importantes que leurs similitudes, à commencer par leur qualité d'exécution pour le moins inégale. Tandis que les stalles de Saint-Chamant confinent à « l'artisanat décoratif¹⁵²⁸ », le *Retable bénédictin* occupe « une place unique¹⁵²⁹ », et remarquable, dans l'art français du XV^e siècle : témoin d'un art de transition entre une esthétique encore largement tributaire du style courtois et la connaissance de certaines des plus récentes innovations de la peinture flamande, comme le recours à une graphie angulaire, ce tableau atteste des contacts étroits de son auteur avec l'art bourguignon, en même temps que s'en dégage une tonalité nettement méridionale, ou plus précisément languedocienne. Loin de cette esthétique méridionale, l'art du Maître du Triptyque de

¹⁵²⁶ C. Sterling, « Pour la peinture en Auvergne... », *op. cit.*, p. 8.

¹⁵²⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵²⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 10.

Latour d'Auvergne reflète quant à lui une certaine tendance à la grandeur, à la monumentalité, que l'on retrouve chez la plupart des artistes de sa génération, par exemple chez Bourdichon ou chez Jean Hey – que Sterling appelle encore le Maître de Moulins à l'époque –, même s'il se révèle évidemment un exécutant beaucoup plus modeste que ses éminents contemporains, ce qui tend à prouver que les sources d'inspirations principales des peintres actifs en Basse-Auvergne sont à situer vers le Centre et le Berry¹⁵³⁰. Malgré le style individuel marqué de chacune de ces peintures, leur étude conjointe permet à Sterling de lever une partie du voile qui recouvrait jusqu'alors la production auvergnate du XV^e siècle et de commencer à déterminer sa place particulière dans la géographie artistique de la France. En ressort l'image d'une terre où « le Centre berrichon qui garde des velléités de calme équilibre, écho de la leçon de Fouquet mais prélude aussi à la Renaissance, [...] affronte le Midi méditerranéen, où une graphie expressive préserve, depuis l'Espagne jusqu'à la Haute-Auvergne, le règne de l'esthétique gothique¹⁵³¹ », autrement dit d'une région dont la personnalité artistique, par la diversité des influences auxquelles elle est soumise, n'est pas sans rappeler celle de la Bourgogne contemporaine¹⁵³².

8.2.2. La Savoie, « milieu artistique le plus complexe d'Europe¹⁵³³ »

Le Duché de Savoie, deuxième entité à laquelle Sterling s'est intéressé dans le cadre de sa vaste entreprise de réhabilitation de foyers artistiques négligés par la critique, comporte lui aussi un certain nombre de points communs avec le duché de Bourgogne au

¹⁵³⁰ Voir G. de Bussac, « Un triptyque auvergnat de la fin du XV^e siècle : L'Annonciation et les donateurs, Jean et Jeanne de Latour d'Auvergne », *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, 716, 1993, p. 283-196 ; L. Wheeler, « Master of the Latour d'Auvergne Triptych. The Annunciation with Saints and Donors, Called the Latour d'Auvergne Triptych », R. Martin Nagy (dir.), *North Carolina Museum of Art. Handbook of the Collection*, New York, 1998, p. 72-74. En 2004, F. Elsig a souligné le fait que le *Triptyque* « semble malgré sa brutalité en connexion avec Moulins et en particulier avec le *Vitrail des ducs* de la cathédrale » (*La Peinture en France au XV^e siècle*, Milan, Cinq Continents, 2004, p. 49-50), hypothèse récemment réfutée par Martha Wolff dans le catalogue de l'exposition *France 1500*, *op. cit.*, n° 77, p. 185-186).

¹⁵³¹ C. Sterling, « Pour la peinture en Auvergne... », *op. cit.*, p. 15.

¹⁵³² Notons ici que la peinture sur panneaux auvergnate reste, aujourd'hui encore, très peu étudiée, et que Sterling lui-même n'aura guère l'occasion de poursuivre cette enquête, bien que son dernier article, publié à titre posthume en mars 1991, soit consacré à certains « Tableaux français inédits : Languedoc et Auvergne », *L'Œil*, 428, mars 1991, p. 28-35. Il y présente en détail une *Pietà*, vendue à un collectionneur américain à Bruxelles en 1957 (Galerie G. Giroux, désignée comme une œuvre de l'école française du XV^e siècle), qu'il attribue à un artiste espagnol actif au Puy-en-Velay, qui a servi de modèle au célèbre tableau de même sujet conservé à la cathédrale du Puy, avant de mentionner brièvement l'existence d'un petit panneau représentant une *Vierge à l'Enfant avec un ange musicien*, qui appartient à une collection française et qui, bien que de facture très modeste, possède un certain nombre d'analogies stylistiques avec le *Triptyque de Latour d'Auvergne*, permettant de témoigner de l'existence d'un foyer pictural autour de son auteur, « foyer d'où sortait une peinture qui, jusqu'aux séductions aimables de sa gaucherie, sentait le terroir français » (p. 35).

¹⁵³³ C. Sterling, « L'influence de Konrad Witz en Savoie », *Revue de l'art*, 71, 1986, p. 17-32, p. 29.

regard, notamment, de la complexité de son organisation politique. Cependant, contrairement à ce dernier, où l'esthétique flamande a régné sans partage sur toute la production artistique, il ne s'y est pas constitué un art local fermement déterminé et les documents comme les œuvres retrouvées « reflètent des influences hétéroclites et une production disparate¹⁵³⁴ », dues à des peintres autochtones autant qu'à des artistes étrangers qui s'y étaient implantés pour une durée plus ou moins longue. Comme c'était le cas pour l'Auvergne, la rareté tant des témoignages picturaux conservés que des études qui y sont consacrées nécessite que le chercheur s'attelle à la tâche « un peu artisanale mais indispensable [...] de faire sortir de l'ombre et d'analyser des œuvres dont la provenance locale est assurée ou très probable », en n'en négligeant aucune, même les plus modestes, « d'autant plus que les productions secondaires avouent facilement des influences, même disparates¹⁵³⁵ ». A la différence de ses recherches sur les ateliers auvergnats, dont les conclusions sont restées relativement minces, il ne consacre pas moins de quatre études distinctes à la question de l'art savoyard au XV^e siècle qui, bien qu'elles aient été publiées dans des revues différentes à parfois près de dix ans d'intervalle, participent en réalité d'un seul et même projet éditorial. La première de ces « études savoyardes » paraît dans *L'Œil* en octobre 1969. Elle a pour objet de reconstituer le panorama de la peinture sur panneau produite en Savoie au temps du duc Amédée VIII, dont plusieurs textes récents avaient contribué à faire connaître l'enluminure¹⁵³⁶ et la peinture murale¹⁵³⁷. Trois ans plus tard, Sterling publie, toujours dans *L'Œil*, un deuxième article consacré à la peinture savoyarde,

¹⁵³⁴ C. Sterling, « Carnet savoyard », *Revue du Louvre et des musées de France*, 28, 5-6, 1978, p. 333-342, p. 333.

¹⁵³⁵ *Ibid.*

¹⁵³⁶ C. Sterling cite ici les études de J. Porcher, « Les enlumineurs des ducs de Savoie », *Revue de Savoie*, IV, 1955, p. 235-241 et *Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France, 1955), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1955, p. 141-142 ; A. Griseri « Nuovi riferimenti per Giacomo Jacquerio », *Paragone*, 115, 1959, p. 18-35 ; « Percorso di Giacomo Jacquerio », *Paragone*, 129, 1960, p. 3-16 ; « Nell'area di Jaquerio e di Bapteur », *Paragone*, 161, 1963, p. 3-25 ; *Jacquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Turin, Pozzo, 1965 ; S. Edmunds, « The missals of Felix V and early Savoyard illumination », *Art Bulletin*, XLVI, 1965, p. 127-141 et « Jean Bapteur and the marvels of Rome », *Art Quarterly*, XXVII, 1965, p. 169-175 ; C. Gardet *Le Livre d'Heures du duc Louis de Savoie*, Annecy, Gardet, 1959 ; R. Carita, « La Pittura nel ducato di Amedeo », *Bolletino d'Arte*, 41, 1956, p. 109-127 et 200-206 ; L. Mallè, « Elementi di Cultura francese nella pittura tarda in Piemonte », *Scritti in Onore di Lionello Venturi*, I, 1956, p. 139-174 ; E. di Castelnovo, « Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte », *Arte Antica e Moderna*, n° 13-16, 1961, p. 97-111 et « L'Ecole d'Avignon », *Art de France*, I, 1961, p. 283-287, dans « Etudes savoyardes, I : Au temps du duc Amédée », *L'Œil*, 178, octobre 1969, p. 2-13, p. 12, note 1.

¹⁵³⁷ M. Rocques, *Les peintures murales du sud-est de la France (XIII^e-XVI^e siècles)*, Paris, Picard, 1961 et *Les apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France*, Bordeaux, Union française d'impression, 1963 ; F. Enaud, « Jean Baleison, peintre », *Art de France*, II, 1962, p. 93-111 ; C. Gardet, *De la Peinture du Moyen Age en Savoie*, vol. 1 et 2, Annecy, Gardet, 1965 et 1966 ; G. Troescher, « Savoye und der Alpenland », *Burgundische Malerei, Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin, Mann, 1966, p. 257-354.

dans lequel il s'intéresse plus particulièrement à la production d'un artiste actif dans le dernier quart du siècle, qu'il désigne sous le nom de convention de « Maître de la Trinité de Turin ». Il nous apprend dans l'introduction de cette étude que celle-ci devait à l'origine clore une série de « trois articles en préparation qui correspondent aux règnes des ducs Louis (1439-1465), Amédée IX (1465-1472) et Philibert I^{er} (1472-1482) [dont] les sujets respectifs sont l'influence de Konrad Witz en Savoie, l'analyse stylistique et la chronologie des *Heures du duc Louis* et un groupe disparates de tableaux tels que le *Diptyque de la reine Charlotte de Savoie*, un retable dont [il a] identifié deux scènes au musée de Lyon (l'*Annonciation* et la *Résurrection de Lazare*) et deux autres au musée de Chambéry (la *Descente aux Limbes* et le *Martyre de sainte Catherine*) ainsi que quelques autres panneaux¹⁵³⁸ ». La précision est intéressante en ce qu'elle nous révèle certains aléas de la recherche scientifique, qui se joue de la chronologie historique et contraint parfois le connaisseur à faire preuve d'une patience exemplaire, en attendant que surgisse la preuve documentaire ou la révélation d'un détail stylistique qui permet de clore un dossier peut-être ouvert depuis plusieurs décennies. De fait, dans le cas qui nous occupe ici, seuls deux des articles cités verront finalement le jour : l'étude de l'ensemble de tableaux regroupés autour du *Diptyque de Charlotte de Savoie*, paru dans la *Revue du Louvre et des musées de France* en 1978, et l'article sur « L'influence de Konrad Witz en Savoie », publié par la *Revue de l'Art* en 1986, soit près de quinze ans après sa programmation initiale.

Examinons ce que les fruits de ces recherches, qui se sont étendues sur plus de vingt ans, sont en mesure de révéler sur la nature de la peinture savoyarde au XV^e siècle. Tous participent de la même ambition : augmenter le nombre de panneaux savoyards connus pour « distinguer quelques traits d'une tradition commune, d'un enchaînement régional¹⁵³⁹ », mais tous ne procèdent pas de la même approche.

Dans le premier texte qu'il consacre au milieu artistique savoyard, Charles Sterling s'intéresse au règne du duc Amédée VIII, qui correspond, peu ou prou, aux décennies 1420 et 1430. L'enjeu essentiel est alors de dégager la façon dont s'y est opéré le passage entre la tradition du gothique international et l'adhésion aux principes de l'*ars nova*. Il s'appuie, pour ce faire, sur un petit *Calvaire* conservé à l'abbaye d'Hautecombe (**fig. 237**), précédemment attribué à l'école aragonaise, dont le style paraît emblématique de cette

¹⁵³⁸ C. Sterling, « Etudes savoyardes, II : Le Maître de la Trinité de Turin », *L'Œil*, 215, novembre 1972, p. 14-27.

¹⁵³⁹ *Id.*, « Etudes savoyardes, I : Au temps du duc Amédée », *op. cit.*, p. 2.

période de transition¹⁵⁴⁰. Probablement réalisé aux alentours de 1435, contemporain des célèbres enluminures de l'*Apocalypse figurée des ducs de Savoie* de l'Escorial dues à Jean Bapteur et Péronet Lamy, ce tableau, avec ses personnages aux courbes élégantes, est encore très marqué par la dernière phase du style international. Pourtant, il annonce directement une autre œuvre originaire de la région, une *Crucifixion* conservée au musée de Turin et parfois attribuée à Jean Bapteur (**fig. 238**)¹⁵⁴¹, elle-même vraisemblablement antérieure à 1440, qui par la fermeté de ses figures et de ses drapés laisse apparaître les premières manifestations de l'influence du réalisme flamand, et plus précisément de l'art de Robert Campin. Cette étude permet ainsi à Sterling de se pencher sur « un problème du plus vif intérêt pour la peinture française, savoyarde et rhénane¹⁵⁴² », celui du possible séjour du maître tournaisien en Savoie à l'occasion d'un pèlerinage à Saint-Gilles effectué après son bannissement de sa ville natale en 1429, pour lequel la logique voudrait, selon notre auteur, qu'il ait emprunté un itinéraire le maintenant à bonne distance de ses ennemis bourguignons. Ainsi, le *Portrait de femme* de la collection Bliss, à Dumbarton Oaks (**fig. 239**), qui portait précédemment l'inscription *Aloisa Sabauda*, et dont les liens avec la Savoie avaient déjà été mis en évidence par la critique, pourrait constituer, aux yeux de Sterling, un original de l'artiste, même si son mauvais état de conservation empêche toute affirmation définitive à ce sujet. On trouve en tout cas un reflet de ce tableau dans un dessin représentant *La Vierge et l'Enfant* conservé au Louvre (**fig. 240**), réalisé vers 1500

¹⁵⁴⁰ Le tableau a depuis été attribué, de façon hypothétique, à Gregorio Bono par E. Rossetti Brezzi (« Maestro del Calvario di Hautecombe », *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, F. Zeri (dir.), II, Milan, Electa, 1987, p. 675. Sa suggestion a reçu un accueil favorable de G. Saroni (*Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogue d'exposition (Trente, Castello del Buonconsiglio, 20 juillet-20 octobre 2002, Trente, 2002, n° 36, p. 492-493 et *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali*, catalogue d'exposition (Turin, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 7 février-14 mai 2006), Milan, 2006, n° 92, p. 166-167) et de F. Elsig, (« Reflections on the Arts at the Court of the Dukes of Savoy (1416-1536), S. J. Campbell (dir.), *Artists at Court. Image Making and Identity, 1300-1500*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum – University of Chicago Press, 2004, p. 57-71, p. 58-59).

¹⁵⁴¹ Avancée pour la première fois par A. Griseri en 1963 (« Nell'area di Jaquerio e Bapteur », *op. cit.*, p. 11), non retenue par Sterling, l'idée que la *Crucifixion* aurait été réalisée dans l'entourage de Jean Bapteur a été récemment reconsidérée, (F. Elsig, « Notes sur la peinture en Savoie », *Nuovi studi*, III, 5, 1998, p. 25-28, p. 25), avant d'être donnée au Maître lui-même (E. Castelnovo, « Alla corte dei duchi di Savoia », *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, *op. cit.*, p. 220-221 ; F. Avril, « Prefazione », G. Saroni, *La biblioteca di Amedeo VIII di Savoia (1391-1451)*, Turin, Allemandi, 2004, p. 11-13, p. 13 ; F. Elsig, « La Pittura in Savoia », *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali*, *op. cit.*, p. 358-361 ; C. Seidel, « Von Bapteur bis Colombe : die künstlerische Leitung », G. Bartz et C. Seidel, *Die Apocalypse der Herzöge von Savoyen*, Simbach am Inn, Pfeiler, 2011, p. 85-147, p. 120-121). Parmi les noms précédemment évoqués pour identifier l'auteur de ce tableau, on peut ici citer le Maître de l'Encarnacion (Lluís Alimbro) (C. Post, « Flemish and Hispano-Flemish paintings of the Crucifixion (1) : by the Master of the Encarnacion », *Gazette des Beaux-Arts*, 39, 1952, p. 229-242), Giacomo Jaquerio (V. Viale, *Il Museo civico di Torino, 1959-1960*, Turin, Pozzo-Salvati-Gros Monti, 1961, p. 23 et L. Mallè *Museo Civico d'Arte Antica. I dipinti*, Turin, 1963, p. 113-114), ou Péronet Lamy (G. Romano, « Monumenti del Quattrocento chierese », *Arte del Quattrocento a Chieri. Per i restauri nel battistero*, G. Romano et M. di Macco (dir.), Turin, Allemandi, 1988, p. 11-32, p. 17-19).

¹⁵⁴² C. Sterling, « Etudes savoyardes, I ... », *op. cit.* p. 5.

par un artiste flamand ou allemand, dont la physionomie de la donatrice rappelle assez précisément la dame de Washington et dans lequel il faut peut-être voir la copie d'une composition perdue de Campin, exécutée lors de ce même séjour savoyard. Enfin, Sterling entrevoit une dernière preuve du passage de l'artiste par le Duché de Savoie dans une *Nativité* conservée à Glasgow (**fig. 241**), qui présente un certain nombre d'analogies avec la *Crucifixion* de Turin : dérivation évidente de la *Nativité* de Campin du musée des Beaux-Arts de Dijon (**fig. 242**), elle « oppose elle aussi la scène figurée d'inspiration campinienne à un paysage de montagnes relativement archaïque¹⁵⁴³ », qui en place l'exécution dans les Alpes et témoignerait de l'influence vivace du maître dans la région. Toutefois, alors qu'il considère dans cet article que l'auteur de ce tableau est vraisemblablement un peintre d'origine italienne qui a observé le travail de Campin en Savoie, il se ravise deux ans plus tard et publie un « Supplément » à cette étude dans lequel il propose d'y voir plutôt « un artiste septentrional, Français plutôt que Flamand, qui aurait pris contact (en Bourgogne ?) avec l'art campinien et qui, en Savoie et au Piémont, aurait connu l'art lombard sans lequel son paysage (et des détails tels que le type de l'Enfant) ne sauraient s'expliquer¹⁵⁴⁴ ».

Si, à l'issue de cette étude, les modalités de diffusion de l'art de Campin en Savoie conservent une grande part de mystère et que les peintres qui ont les premiers reçu et propagé cette influence restent pour l'heure anonymes, Sterling émet des hypothèses beaucoup plus précises quant à l'activité des artistes de la génération suivante dans un autre texte qu'il consacre à la peinture en Savoie, paru en 1986¹⁵⁴⁵.

Il convient tout d'abord de préciser que pour cette période, contrairement à la précédente, plusieurs noms de peintres nous sont connus par les documents : le vénitien Gregorio Bono et Jean Bapteur de Fribourg, dont aucun tableau n'est parvenu jusqu'à nous, même si Sterling propose ici, « à titre d'hypothèse de travail¹⁵⁴⁶ », d'attribuer au premier une *Adoration des Mages* conservée à Munich, mais aussi un certain Hans Sapiensis, dont la critique a mis en avant à plusieurs reprises d'éventuels liens de parenté avec Konrad Witz¹⁵⁴⁷. Le célèbre peintre suisse s'est en outre souvent vu attribuer un

¹⁵⁴³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁴⁴ *Id.*, « Etudes savoyardes, I, Supplément », *L'Œil*, 195-196, mars-avril 1971, p. 14-19 et p. 36, p. 15.

¹⁵⁴⁵ Il reprend toutefois dans ce texte des vues déjà exprimées dans ses cours à l'Ecole du Louvre et à la New-York University en 1961-1962, et évoquées en 1964 dans son article sur Josse Lieferinxe (voir *id.*, « Josse Lieferinxe, peintre provençal », *op. cit.*, p. 6, note 14, et p. 14, note 45).

¹⁵⁴⁶ *Id.*, « L'influence de Konrad Witz en Savoie », *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁴⁷ Il renvoie, pour un résumé critique de la bibliographie à ce sujet, à l'ouvrage de L. Blondel, « La famille du peintre Konrad Witz (Sapiensis) à Genève », *Genava*, XXVIII, 1950, p. 38-46, « Etudes savoyardes I », *op. cit.*, p. 31, note 11.

ensemble de trois tableaux dont l'exécution est traditionnellement située en Savoie : une *Pietà* issue de la Frick Collection à New York (**fig. 243**), une *Sainte Famille dans une église* de Naples (**fig. 244**) et un *Calvaire avec un donateur cardinal* conservé à Berlin (**fig. 245**), attribution fermement contestée par Sterling au motif que « c'était confondre l'art puissamment volumineux et l'esprit candidement agressif d'un grand créateur réaliste avec l'art d'un petit maître capable de trouvailles exquises mais toujours délicat tant dans le rendu des formes que dans l'expression doucement lyrique. C'était confondre la sonorité d'un orchestre avec la musique de chambre¹⁵⁴⁸ ». En revanche, la façon dont ces trois panneaux sont, chacun à leur manière, inspirés par l'art de Witz – citons ici les types faciaux et les gestes des mains de certaines figures de la *Pietà* que l'on retrouve dans le *Retable du miroir du salut*, peint vers 1435 ; la composition de la *Sainte Famille*, de type « humble », qui paraît dériver d'un tableau perdu de Witz connu par un dessin conservé à Erlangen ; et la représentation probable de la ville d'Annecy à l'arrière-plan du *Calvaire* qui doit être mise en relation avec le paysage du *Retable de Genève* – sert ici de fondement à Sterling pour identifier leur auteur à Hans Sapiientis. Bien qu'aucun de ces tableaux ne présente l'unité spatiale caractéristique des œuvres du Maître, ils témoignent de l'évolution du style d'un artiste encore très marqué par son prédécesseur dans la *Pietà*, dont Sterling situe l'exécution entre 1438 et 1440, et qui laisse progressivement éclater sa propre personnalité dans ses œuvres ultérieures que sont la *Sainte Famille* et le *Calvaire*, qu'il date respectivement des années 1440-1445 et 1445-1450. Surtout, à côté de cette ascendance witzienne, l'analyse de Sterling laisse apparaître d'autres sources d'inspiration de ce peintre d'origine flamande, dont la *Pietà* reflète l'art de Robert Campin, alors qu'une culture résolument eyckienne transparaît ensuite dans le *Calvaire*. Sterling se livre donc ici à une étude précise de la façon dont l'auteur de ces trois panneaux s'est approprié les différents modèles artistiques qui se sont présentés à lui au cours de sa carrière. Ce portrait de la culture artistique de l'artiste le conduit, comme Paul Ganz et Georg Troescher avant lui¹⁵⁴⁹, à l'identifier à Hans Sapiientis, bien qu'aucun élément documentaire probant ne permette de confirmer cette hypothèse¹⁵⁵⁰.

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁴⁹ P. Ganz, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zurich, Berichthaus, 1924, p. 76, et G. Troescher, *Burgundische Malerei*, *op. cit.*, p. 341-345.

¹⁵⁵⁰ Plusieurs expositions ont depuis mis en avant la pertinence de ce regroupement : *El Renacimiento Mediterraneo : viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogue d'exposition (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 janvier-6 mai 2001 ; Valence, Museu de Belles Arts de Valencia, 18 mai-2 septembre 2001), Mauro Natale (éd.), 2001, p. 309-318 ; *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali*, *op. cit.*, Turin 2006, n° 173-176, p. 324-326 ; *De Van Eyck à Dürer. Les Primitifs flamands et l'Europe centrale (1430-1530)*, catalogue d'exposition (Bruges,

Il est possible de suivre le panorama esquissé par Sterling de l'évolution de la peinture savoyarde dans la deuxième moitié du XV^e siècle à travers un troisième texte, antérieur d'une dizaine d'années, dont les ambitions sont plus modestes. Ainsi qu'il le note en introduction, il ne s'agit ici que de présenter quelques « notes d'un carnet prises en vue d'un futur exposé d'ensemble¹⁵⁵¹ ». Le premier tableau qu'il évoque est un petit *Diptyque* exécuté vers 1472 pour Charlotte de Savoie, sur lequel sont figurés une *Nativité* et une *Adoration des Mages* qui se trouvait alors dans une collection particulière en Suède (**fig. 246**). C'est une œuvre de rang très modeste, qui présente une « fruste interprétation de la culture picturale flamande¹⁵⁵² » et semble dériver directement des milieux artistiques du cours supérieur du Rhin, en même temps qu'elle emprunte certains types faciaux à l'art italien. Dans la seconde partie de l'article, il s'intéresse à une œuvre postérieure de plus d'un quart de siècle, un retable vraisemblablement exécuté pour l'église (détruite) du monastère des Antonites de Chambéry, dont deux panneaux, qui figurent la *Descente aux limbes* (**fig. 247**) et le *Martyre de sainte Catherine* (**fig. 248**), sont conservés au musée de la ville, tandis que deux autres panneaux, l'*Annonciation* (**fig. 249**) et la *Résurrection de Lazare* (**fig. 250**), appartiennent au musée des Beaux-Arts de la ville de Lyon. Rien de commun entre ce retable et le diptyque de Charlotte de Savoie, si ce n'est l'influence de la culture rhénane, à laquelle s'ajoute toutefois ici une source spécifiquement française, que l'on peut situer vers Bourges et le Val-de-Loire, qui permet, selon Sterling, de mesurer l'influence durable que le séjour de Jean Colombe dans la région en 1486 exerça sur les peintres locaux¹⁵⁵³. Surtout, ces œuvres, pour dissemblables qu'elles soient, mettent en évidence la façon dont les artistes locaux n'ont cessé de pratiquer une synthèse entre

Groeningemuseum, 29 octobre 2010-30 janvier 2011), T.-H. Borchert (éd.), Paris, Hazan, 2010, p. 288-289 ; *Konrad Witz*, catalogue d'exposition (Bâle, Kunstmuseum, 6 mars-3 juillet 2011), B. Brinkmann, U. Lehmann et S. Kemperdick (éd.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, p. 219-254 ; citées par F. Elsig et N. Schätti, « Le contexte artistique », *Konrad Witz. Le Maître-autel de la cathédrale de Genève : histoire, conservation et restauration*, F. Elsig et C. Menz (dir.), Genève, Slatkine, 2013, p. 190-192, note 496. F. Elsig a également livré une présentation de la carrière de l'artiste dans « Les courants d'influence dans la peinture savoyarde du XV^e siècle », *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques (Moyen Age-Renaissance)*, Actes du colloque de 3^e Cycle Romand de Lettres (Lausanne-Genève, 22-23 mars, 19-20 avril, 24-25 mai 2002), M. Natale et S. Romano (dir.), Rome, Viella, 2007, p. 215-246, p. 218-219.

¹⁵⁵¹ C. Sterling, « Carnet savoyard », *op. cit.*, p. 333.

¹⁵⁵² *Ibid.*, p. 337.

¹⁵⁵³ Cette dernière affirmation mérite toutefois d'être nuancée au regard des recherches de J.-Y. Ribault, qui a en 1991 identifié l'auteur du *Retable des Antonites*, Jacquelin de Montluçon, peintre originaire de Bourges qui a vraisemblablement séjourné en Savoie entre 1496 et 1498 (« Le Retable des Antonites de Chambéry et l'atelier de Jean et Jacquelin de Montluçon, peintres de Bourges », *Savoie et Région Alpine, actes du 116^e Congrès National des Sociétés Savantes, Sections d'Histoire, Médiévale et de Philologie, d'Histoire Moderne et Contemporaine et d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, (Chambéry - Annecy, 1991), Paris, CTHS, 1994, p. 285-301).

tendances germaniques, italiennes et françaises, et attestent ainsi d'une certaine « continuité des tendances majeures de la civilisation de la Savoie¹⁵⁵⁴ », jalon essentiel pour la définition d'un foyer artistique à laquelle Sterling est si résolument attaché.

Son apport le plus important à notre connaissance de l'art savoyard à la fin du XV^e siècle réside toutefois sans conteste dans son invention du « Maître de la Trinité de Turin », qui a permis de révéler l'activité dans la région d'un artiste de rang bien supérieur aux exemples précédemment évoqués. Cette étude, qui a été publiée dans *L'Œil* en 1972 à la suite de son premier article sur la peinture au temps d'Amédée VIII, a pour point de départ une œuvre célébrée de longue date par la critique, qui ne s'est toutefois jamais accordée sur les antécédents de son auteur¹⁵⁵⁵. Il s'agit d'une imposante *Trinité*, conservée au Museo Civico de Turin (**fig. 251**), dont la provenance locale est attestée, mais dont on n'a jamais pu déterminer s'il s'agissait d'une œuvre d'importation ou d'une commande locale exécutée par un artiste étranger séjournant dans le Piémont. Les principales difficultés d'interprétation du tableau tiennent au fait qu'il avait auparavant toujours été considéré comme une œuvre isolée, dont aucun élément de comparaison tangible ne permettait d'éclairer l'origine. Or, Sterling se propose précisément d'adjoindre au corpus de son auteur quatre autres panneaux, une *Présentation au Temple* (**fig. 252**), une *Dormition de la Vierge* (**fig. 253**), une *Donatrice présentée par saint Antoine* (**fig. 254**) et, dans la même collection, une *Donatrice religieuse présentée par saint Jean Baptiste* (**fig. 255**), ainsi qu'une *Adoration de l'Enfant* (**fig. 256**) qui ne lui paraît pas de sa main, mais qui est vraisemblablement issue de son atelier. Une analyse stylistique précise des nombreuses analogies entre ces différents panneaux le conduit en outre à identifier les trois premiers comme les volets d'un retable qui aurait la *Crucifixion* de Turin pour panneau central, et la *Donatrice avec saint Jean Baptiste* comme un élément de retable antérieur, exécuté vers 1485 ou 1490. Ces différents aspects montrent que l'on n'est pas là face à l'œuvre d'un maître qui serait passé brièvement par le Piémont, mais que son activité et son influence s'y sont prolongées. Une étude de l'iconographie de la Trinité, qui le conduit

¹⁵⁵⁴ C. Sterling, « Carnet savoyard », *op. cit.*, p. 341.

¹⁵⁵⁵ Sterling évoque ici l'ancien inventaire du musée de Turin, qui penche pour un « artiste franco-flamand » (cité par L. Mallè, *I Dipinti del Museo d'Arte Antica. Catalogo (Museo Civico)*, Turin, 1963, p. 125-126) ; l'attribution à un « peintre franco-italien » proposée par G. Ring (*La Peinture française du XV^e siècle*, *op. cit.*, n° 289, p. 238 ; celle à l'« école franco-italienne » privilégiée L. Mallè (*Catalogo...*, *op. cit.*) et E. Castelnuovo (« Ragguaglio Provenzale », *Paragone*, 131, 1960, p. 42-43), ou encore à un « peintre français », due à Louis Gillet (*Les Primitifs français*, Marseille, 1941, pl. 63) et qui a la préférence de Lionello Venturi (opinion orale citée dans le catalogue de L. Mallè), « Etudes savoyardes II... », *op. cit.*, p. 26, notes 4 à 6.

ensuite à identifier les diverses sources d'inspiration possibles du peintre, confirme cet ancrage local. La *Pietà ronde* de Malouel (**fig. 104**) est alors citée comme modèle éventuel, mais il remarque surtout l'existence d'un « véritable prototype¹⁵⁵⁶ » de cette Trinité dans une miniature des *Heures de Saluces* (**fig. 257**), qui lui semblent avoir été exécutées par un artiste de la génération précédant celle du Maître de la Trinité, vers 1470-1480.

Demeure toutefois la question du lieu de formation de cet artiste. Il a parfois été situé en Provence, par Enrico Castelnuovo notamment, qui a noté certaines similitudes entre la *Trinité* et certaines œuvres de Simondi et Lieferinxe¹⁵⁵⁷, mais cette hypothèse est jugée peu convaincante par Sterling, car ces dernières sont postérieures au chef-d'œuvre du Maître de la Trinité de Turin, artiste « en pleine maturité en 1490 », et les points de comparaison soulevés par le chercheur italien résistent mal à une étude plus générale de son œuvre. En l'absence d'éléments documentaires probants, notre auteur privilégie, en se fondant sur une série de rapprochements stylistiques, l'idée que le peintre serait arrivé dans les Alpes depuis la Bourgogne, peut-être de Lyon, dont la production artistique de la seconde moitié du XV^e siècle nous est très mal connue.

Malgré les zones d'ombres qu'elle ne parvient pas à lever sur l'activité du maître, l'étude de Sterling est d'une importance historiographique capitale, en ce sens qu'elle constitue le point de départ d'une vaste entreprise de réhabilitation de ce peintre à la trajectoire particulièrement énigmatique. Dès 1977, Giovanni Romano ajoute à son corpus trois tableaux qui formaient, avec la *Donatrice au Saint Jean Baptiste*, les volets d'un retable dont le centre aurait pu être la *Nativité* d'Anvers, qu'il considère, contrairement à notre auteur, comme un original du Maître. Il ôte en revanche à ce même corpus la *Présentation* et la *Dormition*, qu'il attribue à un artiste proche, mais distinct, le Maître de la sainte Anne de Turin¹⁵⁵⁸. En 1985, une autre chercheuse italienne, Cristina Mossetti, donne à ce second maître un ensemble de fresques dégagées dans l'église abbatiale de Novalesa, près de Suse, en même temps qu'elle mentionne l'existence d'une nouvelle œuvre qu'elle attribue au Maître de la Trinité, un panneau figurant une *Pietà* et *Saint François*, provenant d'une chapelle de Battagliotti, à l'Ouest de Turin (**fig. 258**)¹⁵⁵⁹. Trois

¹⁵⁵⁶ C. Sterling, « Etudes savoyardes, II », *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁵⁷ E. Castelnuovo, « Ragguaglio Provenzale », *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁵⁵⁸ G. Romano, *Valle di Susa. Arte e Storia dall'XI al XVIII secolo*, catalogue d'exposition (Turin, Galleria d'Arte Moderna, 12 mars – 8 mai 1977), Turin, 1977, n° 3-5, p. 207-210. En 1989, il révisé toutefois sa position et rend ces trois tableaux au Maître de la Trinité lui-même (« Sur Antoine de Lonhy en Piémont », *Revue de l'Art*, 85, 1989, p. 35-44). Sur l'historiographie de l'artiste, voir F. Avril, « Le maître des Heures de Saluces : Antoine de Lonhy », *Revue de l'Art*, 85, 1989, p. 9-34, p. 19-20.

¹⁵⁵⁹ C. Mossetti, « Pittori del Quattrocento tra Novalesa e Torino », *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte : Strumenti per la didattica e la ricerca*, 3, Turin, Stabilimento grafico Impronta, 1985, p. 67-79.

ans plus tard, Romano revient sur l'identification du Maître de la Trinité de Turin et suggère le nom d'Antoine de Lonhy, sur la base de comparaisons stylistiques entre le *Retable de la Nativité* et un *Retable des Augustins de Domus Dei de Miralles* (**fig. 259**), conservé au Museo de Arte de Cataluña à Barcelone, en même temps qu'il en présente un nouveau tableau, un panneau double face qui figure la *Libération de saint Pierre* et la *Chute de Simon le mage* (maison paroissiale de Saint-Ours d'Aoste)¹⁵⁶⁰.

C'est toutefois à François Avril que l'on doit d'avoir définitivement rendu sa véritable identité à ce maître, en l'identifiant au dernier auteur des *Heures Saluces*, dont Sterling avait déjà noté la parenté avec la *Trinité* de Turin, et en lui restituant un nombre important d'autres miniatures qui permettent de mieux saisir sa personnalité artistique¹⁵⁶¹. S'impose ainsi le nom d'Antoine de Lonhy, dont François Avril retrace la carrière de la Bourgogne, où il s'est vraisemblablement formé, jusqu'à Toulouse et Barcelone, où il est mentionné aux alentours de 1460, avant qu'il ne se fixe définitivement dans le Piémont. Fort de cette identification, le corpus de l'artiste est enrichi d'œuvres bourguignonnes, la décoration des *Heures d'Hugues de Clugny*, ainsi que d'œuvres de provenance languedocienne, la décoration d'un *Semita recta ad Montem salutis* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 3231) et d'un *Recueil de sermons de saint Vincent Ferrier* (Toulouse, ms. 345), et barcelonaise, notamment la rose de la façade de l'église Santa Maria del Mar, qui représente *Le Couronnement de la Vierge* (**fig. 260**). Dans le même temps, Giovanni Romano revient sur le versant piémontais de son activité et lui attribue un ensemble de six petits panneaux, vraisemblablement des éléments de prédelle, qui figurent les apôtres *Saint Jacques le Mineur*, *Saint Mathieu*, *Saint Pierre*, *Saint André*, *Saint Jacques le Majeur* et *Saint Simon* (**fig. 261**)¹⁵⁶². En 1993, est également présenté à l'exposition des *Manuscrits à peintures en France (1440-1520)* un livre d'*Heures à l'usage de Rome* (Paris, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1194) enluminé par ses soins¹⁵⁶³. Dans le même temps, de nouvelles recherches sur sa pratique de peintre-verrier sont

¹⁵⁶⁰ G. Romano, « Monumenti del Quattrocento chierese », *op. cit.*, p. 22-25.

¹⁵⁶¹ Il s'agit de deux *Heures à l'usage de Rome* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 57, et Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W.206), de quelques miniatures insérées dans un *Bréviaire à l'usage de Paris* (coll. part.), d'un *Graduel dominicain* (Detroit, Institute of Fine Arts, ms. F 1984.6), ainsi que d'une série de miniatures isolées : une *Résurrection du Christ* (Marseille, musée Grobet Labadié, Inv. G L 2054), une initiale historiée figurant la *Nativité de la Vierge* (Etats-Unis, coll. part.), une *Crucifixion* (Prague, Narodni Galerie) et un *Christ en majesté* (San Francisco, coll. part.), F. Avril, « Le maître des Heures de Saluces... », *op. cit.*, p. 12-14.

¹⁵⁶² G. Romano, « Sur Antoine de Lonhy en Piémont », *op. cit.*, p. 39-40.

¹⁵⁶³ *Manuscrits à peintures en France (1440-1520)*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, n° 120a, p. 220.

menées par Philippe Lorentz¹⁵⁶⁴, qui lui restitue également, en 2005, un fragment de peinture murale, malheureusement très mal conservé, provenant de l'église Sainte-Marie de la Dalbade de Toulouse et déposé dans l'église de l'ancien couvent des Augustins, dont la date d'exécution, établie avec certitude à 1454, renouvelle considérablement la compréhension de sa carrière languedocienne, bien plus longue que ce que les premiers documents découverts à ce sujet laissaient à penser, en même temps qu'elle éclaire d'un jour nouveau l'étroitesse de ses liens avec la Catalogne. Quelques années plus tôt, Frédéric Elsig lui avait également attribué une peinture murale de la cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne figurant la *Déploration du Christ*¹⁵⁶⁵. Très récemment, un nouveau panneau de l'artiste, représentant *Saint Vincent Ferrier en prédicateur* (**fig. 262**), qui constituait peut-être, avec le *Saint Dominique* de la collection Sabauda, le volet d'un retable dont la *Dormition de la Vierge* occupait l'un des panneaux centraux et qui aurait été exécuté pour l'église des Dominicains de Turin, est venu enrichir les collections du musée de Cluny¹⁵⁶⁶. Même s'il subsiste encore de nombreuses zones d'ombres autour de l'activité d'Antoine de Lonhy, à commencer par les raisons de son installation dans le Piémont après environ une décennie passée dans le Midi occitan, la communauté scientifique dispose donc aujourd'hui de solides points de repères permettant de retracer l'évolution de cet artiste dont Charles Sterling a été le premier à suggérer l'existence. Et pourtant, ces nouvelles connaissances nous mènent bien loin de l'objectif principal qui était alors le sien, à savoir la définition précise de certains caractères intrinsèques de la peinture savoyarde, car elles montrent au contraire « à quel point il était vain d'enfermer Antoine de Lonhy, alias le Maître de la Trinité de Turin, alias le Maître de Saluces, dans le cadre étroit d'une école régionale¹⁵⁶⁷ ».

8.2.3. Peinture française ou peinture flamande ? La production des écoles du Nord

Rien de plus éloigné, en apparence du moins, que le brassage des forces artistiques qui caractérise la Savoie au XV^e siècle et le contexte culturel du dernier foyer auquel

¹⁵⁶⁴ P. Lorentz, « Une commande du chancelier Nicolas Rolin au peintre Antoine de Lonhy (1446) : la vitrière du Château d'Authumes », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1994, p. 9-13.

¹⁵⁶⁵ F. Elsig, « Notes sur la peinture en Savoie », *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁶⁶ S. Lagabrielle, « Un panneau d'Antoine de Lonhy pour le musée de Cluny (Musée du Moyen Age, Paris) », *AficiOn*, Association française pour l'étude et la promotion de l'art espagnol, portugais et latino-américain, 1^{er} juin 2012, <http://aficion.apahau.org/?p=752>, consulté le 15 décembre 2015.

¹⁵⁶⁷ F. Avril, « Le Maître de Saluces... », *op. cit.*, p. 29.

Sterling consacre l'une de ses enquêtes régionales dans les années 1970 et 1980. Le nord de la France, qui comprend la Flandre wallonne, l'Artois, le Hainaut, le Cambrésis et la partie de la Picardie située sur le cours de la Somme, apparaît en effet, sur le plan artistique, comme un « vase clos : les peintres se formaient souvent sur place, ils ne circulaient pratiquement qu'entre toutes ces cités¹⁵⁶⁸ ». Néanmoins, ce vaste territoire de culture francophone tombé sous domination flamande et rattaché au duché de Bourgogne pour partie à la fin du XIV^e siècle, pour partie après le traité d'Arras, occupe une position comparable à celle de la Savoie du point de vue de l'historiographie de la peinture médiévale, du fait de leur statut commun de « zones de civilisations mitoyennes¹⁵⁶⁹ », dans la mesure où sa production a été tour à tour renvoyée à la marge de l'école flamande ou de l'école française, sans que sa spécificité n'ait jamais été véritablement définie et mise en valeur par la critique. C'est ce à quoi Charles Sterling se propose de remédier dans quatre études publiées en 1981. La première, fruit d'une communication présentée deux ans auparavant à la Société de l'Histoire de l'Art français, se présente sous la forme d'un large panorama de la peinture sur panneau produite en Picardie, qui reprend l'état de la question et rattache à cette école un certain nombre d'œuvres inédites ou précédemment mal localisées. Elle se distingue, par son évocation d'un corpus étendu et sa relative exhaustivité, des trois autres publications de Sterling sur la question, qui traitent au contraire de cas individuels, en l'occurrence le Maître de la vue de sainte Gudule¹⁵⁷⁰, Nicolas Froment¹⁵⁷¹ et Simon Marmion¹⁵⁷², et interrogent l'empreinte laissée par ces figures artistiques de premier plan dans la Flandre wallonne et l'Artois pour les premiers, dans le Hainaut pour le dernier.

L'intérêt que Charles Sterling porte aux foyers artistiques du nord de la France le conduit tout d'abord à reposer la question de l'existence d'une supposée civilisation franco-flamande, à laquelle il avait déjà, trente ans auparavant, consacré une longue étude¹⁵⁷³, dans laquelle il mettait en avant son caractère intrinsèquement mixte comme

¹⁵⁶⁸ C. Sterling, « La peinture sur panneau picarde et son rayonnement dans le nord de la France au XV^e siècle », Communication à la Société de l'Histoire de l'Art français (séance du 3 février 1979), *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1981, p. 7-49.

¹⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁷⁰ *Id.*, « Le Maître de la Vue de Sainte-Gudule. Une enquête », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 23-29, 1974-1980, paru en 1981, p. 9-28.

¹⁵⁷¹ *Id.*, « Nicolas Froment, peintre du nord de la France », *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, 1981, p. 325-342.

¹⁵⁷² *Id.*, « Un nouveau tableau de Simon Marmion », *Racar, Revue d'art canadienne*, 8, I, 1981, p. 3-18.

¹⁵⁷³ Cf. *supra*, p. 272-277.

principe identitaire déterminant. Bien qu'il ne s'agisse aucunement pour lui de revenir à un schéma interprétatif bâti sur des catégories nationales, dont il souligne toujours l'inefficacité au regard du contexte historique médiéval, il semble remettre en cause la pertinence opératoire de la notion qu'il avait alors forgée, en la comparant à « une étiquette, certes vraie au fond, mais parfaitement stérile par son vague », que seule une analyse minutieuse des « doubles racines de ces peintres » prenant en compte « leur personnalité d'artiste toujours unique¹⁵⁷⁴ » permettra de dépasser. C'est pourquoi, il semble assigner trois grands objectifs à son étude de la peinture sur panneau picarde : mettre en évidence l'héritage artistique sur lequel elle se construit, y dégager la part des influences flamandes et des influences françaises et en définir les caractéristiques stylistiques originales.

Il résulte de son examen des plus anciennes œuvres picardes parvenues jusqu'à nous « qu'au lendemain du traité d'Arras (1435) qui fit passer les villes de la Somme sous la domination des ducs de Bourgogne, la peinture amiénoise vivait toujours sur l'héritage de ses liens artistiques avec la France, avec Paris surtout¹⁵⁷⁵ », ce dont le *Sacerdoce de la Vierge*, Puy d'Amiens de 1438, conservé au musée du Louvre (**fig. 263**), offre un exemple frappant, alliant une composition inspirée de la miniature franco-flamande à des motifs empruntés à la tradition de l'enluminure parisienne, dans le carrelage du sol ou dans les types faciaux notamment.

Les innovations formelles introduites dans la peinture sur panneau par les premiers représentants de l'*ars nova* ne semblent véritablement s'imposer dans la peinture picarde que dans le troisième tiers du XV^e siècle, même si l'absence quasi-totale d'œuvres du milieu du siècle – alors que la vallée de la Somme était en proie aux luttes entre Louis XI et Charles le Téméraire – impose de nuancer cette affirmation. Le volet de retable conservé dans l'ancienne abbaye de Saint-Riquier, qui figure l'*Assomption de la Vierge* (**fig. 264**), en constitue peut-être l'un des premiers exemples patents, par sa composition « à la fois strictement symétrique et verticale¹⁵⁷⁶ » qui renvoie directement à certains modèles rogréens – notamment la *Lamentation devant le Sépulcre* (**fig. 265**) – et plus encore à l'art d'Hugo Van der Goes, dont la *Vierge à l'Enfant* de Bruxelles (**fig. 266**) ou le volet de la donatrice du *Retable Portinari* (**fig. 267**) sont construits sur le même élan vertical. Pourtant, d'après Sterling, « comparée aux exemples néerlandais, [la peinture de Saint-

¹⁵⁷⁴ C. Sterling, « La peinture sur panneau picarde... », *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

Riquier] avoue, par l'élimination du détail, la rigueur linéaire, la rythmique décorative (voyez les nuages !), une forte originalité provinciale et une parenté avec les tapisseries¹⁵⁷⁷ ». Or, ces divers éléments s'apparentent précisément, selon lui, à autant de caractéristiques formelles qui fondent le langage plastique de la peinture picarde. Dès le premier quart du XV^e siècle, il note ainsi la prééminence d'un style graphique, qui se définit par « la qualité sobre et expressive du dessin [dont] le trait délicat, sensible, domine la structure de la forme au point de rendre le modelé presque vide, presque diaphane¹⁵⁷⁸ », dans des œuvres telles que la *Crucifixion* de la collection Johnson de Philadelphie (**fig. 268**), le *Jugement dernier* (*Antependium d'Abbeville*, détruit en 1940) (**fig. 269**) ou le *Retable des cordonniers de Saint-Omer* (**fig. 270**). Après l'*Assomption* de Saint-Riquier, ce style se retrouve notamment dans le célèbre *Retable de Thuisson-lès-Abbeville* (**fig. 271, 272 et 273**), « pièce maîtresse de la production de provenance certainement picarde », qui se distingue lui aussi par « le caractère éminemment décoratif de chaque scène¹⁵⁷⁹ », la surcharge de la composition qui rappelle la tapisserie contemporaine du nord de la France¹⁵⁸⁰ et l'effort de « stylisation [qui] permet de distinguer la peinture picarde de l'art néerlandais¹⁵⁸¹ ». Autant d'éléments qui transparaissent également, et cela est particulièrement significatif à ses yeux, dans plusieurs autres tableaux de rang mineur.

Les analogies précises ainsi établies entre les divers exemples étudiés par Sterling, empruntés à différents moments et lieux de production, revêtent ici une importance capitale non seulement pour la confirmation de l'existence d'un art autochtone original, mais surtout parce que le regroupement de petits maîtres provinciaux « en une famille artistique » que son étude laisse apparaître constitue une preuve décisive de la validité de la notion même d'« école picarde », reconnaissable à « un langage plastique distinct transmis de génération en génération et capable de rayonnement¹⁵⁸² ». Largement tributaire de la production des plus éminents maîtres flamands, cet art s'en distingue suffisamment, par « l'incarnation d'un sentiment religieux particulier¹⁵⁸³ », mais aussi par « une indifférence face à l'illusionnisme intégral¹⁵⁸⁴ », pour que son originalité ne puisse désormais plus être mise en doute. Plus encore, par son adhésion à certains principes formels – Sterling évoque ici « le pouvoir poétique de la géométrie », qui serait selon lui l'illustration d'un

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁸² *Ibid.*, p. 40.

¹⁵⁸³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

« séculaire rêve latin¹⁵⁸⁵ » – il se rattache bien plus directement à la peinture française, dont il constitue une émanation provinciale. Au-delà de ce que ces caractéristiques révèlent de la nature de la production picarde au XV^e siècle, les observations livrées par Charles Sterling dans la conclusion de son article permettent de mieux saisir l’ambiguïté de son positionnement initial quant à la définition de la peinture picarde comme art franco-flamand. Désormais, tout en ne quittant jamais le strict registre de l’histoire des styles et en revendiquant, de fait, le primat de l’analyse formelle, il lui devient possible de se réappropriier certains déterminants nationaux qu’il n’aurait pas pu invoquer sur la base de seules considérations d’ordre historique.

Quel que soit le sens qu’il faille donner à l’aspect méthodologique et idéologique de cette étude, elle n’en a pas moins joué un rôle décisif dans notre compréhension de l’art du nord de la France dans les derniers siècles du Moyen Age, dont elle a contribué à redéfinir les contours et à réévaluer la place dans une géographie artistique élargie, notamment en établissant des liens entre la production picarde et certains foyers artistiques limitrophes, même si cette partie de l’argumentation de Sterling est peut-être la moins convaincante. Outre les nombreuses questions qu’elle laisse en suspens, telles que celles de l’identité du Maître de l’Annonciation de Hartford ou du Maître du Diptyque de Madrid, qui n’ont, à notre connaissance, pas encore été résolues par la critique, on peut citer à cet égard l’interprétation qu’il donne du retable formé par la *Vierge et l’Enfant*, le portrait d’une *Donatrice présentée par sainte Elisabeth* (anc. coll. Thyssen, Lugano) et le *Donateur présenté par saint Clément* (Londres, National Gallery) (**fig. 274**), dans lequel il tend à minimiser l’influence de Simon Marmion, ou encore sa proposition d’attribuer la *Messe de saint Grégoire* (**fig. 275**) du musée du Louvre à Guillaume Marmion, frère cadet du premier¹⁵⁸⁶, alors même que Jacques Thuillier avait établi, en 1978, qu’elle provenait de la Chartreuse de Champmol¹⁵⁸⁷.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁸⁶ Après avoir rattaché l’œuvre au milieu amiénois en 1938 (*La Peinture française, op. cit.*, p. 136), Sterling évoque des résonances avec l’art de Simon Marmion en 1941 (*Les Peintres du Moyen Age, op. cit.*, Répertoire XV^e A, n° 111, p. 46) et émet pour la première fois l’hypothèse de l’attribution à son frère en 1965 (*La Peinture au musée du Louvre. Ecole française XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, op. cit.*, n° 41, p. 17). L’appartenance du tableau à l’école picarde avait également été suggérée par G. Ring en 1949 (*La Peinture française au XV^e siècle, op. cit.*, n° 167, p. 220).

¹⁵⁸⁷ J. Thuillier, « Un tableau de la Chartreuse de Champmol », *A travers l’art français, Hommage à René Jullian, Archives de l’Art français*, 25, 1978, p. 107-114. L’origine bourguignonne du tableau a depuis été confirmée par F. Avril (« L’origine bourguignonne de la *Messe de saint Grégoire* Jamot », *Hommage à Michel Laclotte, Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milan – Paris, 1994, p. 152-163) et par F. Joubert, (« Nouvelles propositions sur la personnalité artistique de Pierre Spicre », *La splendeur des Rolin : un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, table ronde (27-28 février 1995), Paris, Picard, 1999, p. 169-191, p. 177-180), qui propose de l’attribuer au peintre Pierre Spicre.

L'étude de cas qu'il consacre à Simon Marmion à partir d'un tableau acquis par l'Art Gallery of Ontario à Toronto, qui représente lui aussi *La Messe de saint Grégoire* (**fig. 276**), s'avère à ce titre bien plus probante. Sterling renoue ici avec un exercice qui lui tient particulièrement à cœur : l'attribution et l'identification de la production d'un artiste singulier, par la confrontation d'éléments biographiques exhumés des archives et d'analyses stylistiques minutieuses. Le dossier Marmion offre un intérêt particulier dans la mesure où la documentation disponible à son sujet est relativement abondante. On le suit ainsi de sa ville natale d'Amiens jusqu'à Lille, où il est appelé à travailler au décor du célèbre *Banquet du Faisan*, puis à Valenciennes, où il se fixe de 1458 à 1489, date de sa mort. Là, plusieurs témoignages contemporains attestent la popularité de son art et un groupe homogène d'œuvres a été réuni sous son nom depuis la découverte du *Retable de saint Bertin* par le chanoine Dehaisnes à la fin du XIX^e siècle (**fig. 277 et 278**). Pourtant, en l'absence d'éléments incontestables permettant de relier le nom de Marmion à ce retable, certains chercheurs, mus par un excès de prudence que Sterling entend ici dénoncer, ont préféré créer le « Maître du Retable de saint Bertin ». Il condamne fermement une telle « démission pure et simple de l'historien de l'art¹⁵⁸⁸ », la qualité du travail de celui-ci se mesurant précisément à l'aune de sa capacité à estimer le « poids des probabilités, lesquelles, dans la reconstruction de la vie passée, où les faits rigoureusement établis sont très rares, joueront toujours dans la discipline de l'histoire un rôle irremplaçable¹⁵⁸⁹ ». Sont ici directement visés les travaux d'Edith Warren Hoffmann qui, après avoir consacré une thèse de l'Institut Courtauld à l'artiste¹⁵⁹⁰, est revenue au nom de convention forgé par l'archiviste Maurice Hénault en 1907¹⁵⁹¹. A la frilosité d'une telle (absence de) prise de position, Sterling oppose la découverte récente de deux œuvres qui, bien qu'elles ne puissent pas être formellement attribuées à Marmion, sont si directement reliées à l'artiste par un faisceau d'indices convergents, qu'elles permettent de confirmer ce qui pouvait, au départ, relever du domaine de l'intuition ou du jugement subjectif, mais

¹⁵⁸⁸ C. Sterling, « Un nouveau tableau de Simon Marmion », *op. cit.*, p. 7.

¹⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 7, note 10.

¹⁵⁹⁰ La thèse elle-même est restée inédite, mais ses conclusions ont été publiées en 1969 (E. Warren Hoffman, « Simon Marmion re-considered », *Scriptorium*, XXIII, 1969, p. 243-271).

¹⁵⁹¹ M. Hénault, « Les Marmion (Jehan, Simon, Mille et Colinet) : peintres amiénois du XV^e siècle », *Revue archéologique*, IX, 1907, p. 119-140, et E. Warren-Hoffman, « Simon Marmion or 'The Master of the Altarpiece of Saint-Bertin'. A problem in attribution », *Scriptorium*, XXVII, 1973, p. 263-290. Elle est suivie en cela par S. Hindman, qui crée de nouvelles subdivisions au sein de la production enluminée du maître (« The Case of Simon Marmion : Attributions and Documents », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, 1977, p. 185-204). C'est également la voie privilégiée par G. Dogaer dix ans plus tard (*Flemish Miniature Painting in the XVth and XVIth Centuries*, Amsterdam, Israël, 1987, p. 51-56).

qui, grâce aux efforts conjugués et aux argumentations précises d'un ensemble de chercheurs, acquiert valeur de démonstration scientifique. La première de ces œuvres, publiée en 1979 par Otto Pächt¹⁵⁹², est un dessin coloré figurant une huppe qui porte une inscription en allemand, postérieure d'une vingtaine d'années, l'attribuant à Simon Marmion. La seconde, que Sterling se propose d'analyser dans le détail, représente donc une *Messe de saint Grégoire* et comporte elle aussi une inscription qui, d'après lui, « a été rédigée dans une des régions où l'on parlait le picard¹⁵⁹³ » et qui « en tout cas, acquit de la célébrité dans une région de langue picarde puisqu'on en trouve une copie (à la cathédrale de Burgos) et une dérivation (Paris, collection particulière), l'une et l'autre pourvues de la même inscription¹⁵⁹⁴ ». Il note en outre l'existence de rapports entre ce tableau et une enluminure de même sujet issue du *Livre d'Heures Huth* (**fig. 279**) qui, bien qu'elle en diffère iconographiquement, paraît avoir été créée par le même artiste. Cet artiste, on l'aura compris, n'est autre que le « présumé » Simon Marmion, autour duquel se dessine un ensemble cohérent de peintures que de nombreux détails relient à la *Messe de saint Grégoire* : même type du Christ, même effet de transparence du surplis, mêmes profils de certains personnages, dont les mains sont souvent particulièrement petites, mais aussi la même présence singulière, dans toutes les représentations de la croix, de « la tablette avec l'inscription INRI [...] fixée non sur le montant de la croix mais sur une pièce de bois plus étroite que ce montant¹⁵⁹⁵ », selon une disposition fréquente dans la peinture italienne depuis le début du XIV^e siècle et arrivée en France par le biais de l'enluminure, mais dont on ne connaît aucun autre exemple contemporain dans la peinture néerlandaise. L'analyse précise du tableau de Toronto et de sa place dans la production de Marmion permet en outre à Sterling de proposer une chronologie révisée de son œuvre, qui contredit l'argument d'Edith Hoffman selon lequel « toutes les œuvres du "présumé" Marmion ne dépassent pas 1470 environ et de ce fait ne correspondent pas à la période de l'activité du Marmion des documents, mort seulement en 1489¹⁵⁹⁶ », puisqu'il suggère notamment de dater la *Crucifixion* de Philadelphie (**fig. 280**) de 1475 environ et les *Heures Huth* des années 1480, la *Messe de saint Grégoire* les précédant d'une quinzaine ou d'une vingtaine d'années.

¹⁵⁹² O. Pächt, « Simon Marmion myt der Handt », *Revue de l'Art*, 46, 1979, p. 7-15.

¹⁵⁹³ C. Sterling, « Un nouveau tableau de Simon Marmion », *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵⁹⁶ « We must therefore conceive of the Altarpiece Master [c'est-à-dire le "présumé" Marmion] as an artist who either died or ceased working about 1470 », E. Warren-Hoffman, 1973, p. 274 ; citée par C. Sterling, « Un nouveau tableau de Simon Marmion », *op. cit.*, p. 15, note 38.

Ainsi, l'attribution à Simon Marmion de la *Messe de saint Grégoire* du musée de Toronto par Sterling, bien qu'elle ne repose sur aucune preuve matérielle indiscutable, revêt une importance capitale pour la compréhension de l'évolution de la carrière de ce peintre, en ce sens qu'elle permet de confirmer, par des indications stylistiques, une trajectoire suggérée par les archives, et qu'elle constitue à ce titre un jalon essentiel dans sa résurrection, avant qu'un important colloque organisé par le Getty Museum ne dissipe les derniers doutes persistant encore çà et là à son sujet¹⁵⁹⁷.

Des années 1960 aux années 1980, les recherches conduites par Charles Sterling sur la peinture médiévale oscillent donc entre ces tentatives de résurrection d'artistes prestigieux et la multiplication d'études ponctuelles sur certaines de ses productions les plus modestes. Il s'agit là de deux démarches complémentaires qui doivent, à ses yeux, contribuer à parts égales à une meilleure compréhension de ce vaste champ de recherche encore largement méconnu. Alors que, dans un premier temps, ces diverses entreprises paraissent avoir été menées indépendamment les unes des autres, ses derniers travaux semblent au contraire répondre à une volonté de construire un véritable programme systématique d'étude de la peinture française des XIV^e et XV^e siècles, dont son dernier ouvrage, consacré à *La Peinture médiévale à Paris*, paru quelques jours avant sa mort, nous livre un témoignage éloquent.

8.3. L'ouvrage testamentaire : *La peinture médiévale à Paris (1300-1500)*

L'ambition de cet ouvrage, paru en deux tomes en 1987 et 1990, dépasse le cadre de toutes les enquêtes régionales qu'il avait auparavant réalisées, dans la mesure où il entend y livrer un panorama d'ensemble des œuvres peintes dans la capitale aux XIV^e et XV^e siècles, quel que soit le médium utilisé. Vraisemblablement aiguillé dans cette voie par Daniel Wildenstein, dont la Fondation a financé la publication de l'ouvrage, Sterling a donc pris le parti d'étoffer son corpus initial, qui devait à l'origine se limiter à la peinture sur panneaux, en y ajoutant un vaste ensemble de manuscrits enluminés et de tapisseries¹⁵⁹⁸. Une centaine d'œuvres sont ainsi envisagées¹⁵⁹⁹, sous la forme de notices

¹⁵⁹⁷ T. Kren (éd.), *Margaret of York, Simon Marmion and the « Vision of Tondal »*, actes de colloque (Malibu, J. Paul Getty Museum, 21-24 juin 1990), Malibu, J. Paul Getty Museum, 1992.

¹⁵⁹⁸ C. Sterling, « Remerciements », *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 1, Paris, Bibliothèque des Arts, 1987, p. 9.

individuelles richement illustrées¹⁶⁰⁰. Comme nous l'explique Sterling, « [c]es notices tiennent à la fois du catalogue d'exposition et de l'article plus ou moins indépendant des autres. [...] Et l'article est un écrit souple, il réunit diverses observations, les unes analytiques, les autres plus générales ; un écrit qui s'efforce d'épouser le plus étroitement possible l'insaisissable richesse de la vie¹⁶⁰¹ ».

« Chaque notice est une unité autonome. Elle est divisée en deux parties, la fiche technique, comparable à celle d'un catalogue, et un commentaire. La première donne des renseignements précis et concrets sur l'œuvre qui fait l'objet de la notice : la localisation, le support, les dimensions, l'historique et les écrits qui l'ont étudiée et reproduite. Le commentaire est une interprétation personnelle de l'auteur en fonction des données de la fiche technique et de son analyse visuelle. Le commentaire c'est précisément l'article dont il était question. Les spécialistes y trouveront de temps en temps des nouveautés qu'ils estimeront plus ou moins acceptables. Le public lira, je l'espère du moins, un exposé relativement clair et digeste. Surtout, il verra une illustration soignée, la plupart des enluminures agrandies et les célèbres copies exécutées pour Gaignières des peintures françaises du XIV^e siècle perdues, reproduites pour la première fois en couleurs. L'autonomie de chaque notice permettra de se passer des notes qui interrompent la lecture parfois de façon agaçante. On ne verra pas une seule note dans le livre. Mais une bibliographie générale, considérable bien que sélective, placée en fin de chaque tome, et quatre index permettront de retrouver tous les renseignements voulus contenus dans le livre¹⁶⁰². »

Cela représente une somme documentaire considérable, qui doit constituer à ses yeux le prélude d'une entreprise encore plus impressionnante. En effet, il envisage cet ouvrage comme « le premier d'une série de six qui prétendent évoquer l'expression en peinture de la civilisation française pendant les deux derniers siècles du Moyen Âge¹⁶⁰³ », dont il nous livre en introduction le plan général tel qu'il l'a imaginé :

« vol.2 : le Nord (Normandie, Picardie, Artois, Flandre française, Hainaut)
vol.3 : Val de Loire (d'Orléans à Nantes)
vol.4 : Le Centre (Poitou, Berry, Auvergne, Bourbonnais)
vol.5 : L'Est (Champagne, Bourgogne, Franche-Comté, Lorraine, Savoie)
vol.6 : Le Midi (Sud-Ouest, Languedoc, Provence occidentale et orientale)¹⁶⁰⁴. »

Il précise toutefois dans le même temps qu'il n'entend pas entreprendre lui-même cette tâche : « ce vaste projet, je ne fais que le soumettre à mes successeurs. Ce sont eux qui estimeront son intérêt et, le cas échéant, l'abandonneront ou le transformeront.

¹⁵⁹⁹ 61 dans le premier et 45 dans le second tome, consacré à la période postérieure à 1440.

¹⁶⁰⁰ Les deux tomes comportent respectivement 328 et 391 reproductions en couleurs ou en noir et blanc.

¹⁶⁰¹ C. Sterling, « Introduction », *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 1, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁰² *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁰³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 11.

L'auteur de ces lignes n'aura plus voix au chapitre. Il ne lui sera donné que de rédiger les deux tomes de ce volume I, sur Paris¹⁶⁰⁵ ». Tout au plus s'est-il efforcé, en marge de cette entreprise éditoriale, de fournir de la matière à ses successeurs, en multipliant, dans les dernières années de sa vie, les courtes publications destinées à signaler l'existence de tableaux inédits dans l'une ou l'autre de ces régions, qui pourront enrichir cet imposant corpus de la peinture française aux XIV^e et XV^e siècles, dont il se propose ici de dégager les premiers éléments¹⁶⁰⁶.

Le choix de débiter par la production issue des ateliers de la capitale s'est imposé pour des raisons d'ordre historique :

« Parce que c'est là, à la cour royale, dès le XIII^e siècle, que naît le premier témoignage d'une peinture qui comptera non seulement pour la France mais pour l'Europe, [parce qu'] au XIV^e siècle, Paris est la capitale de la peinture française et au XV^e siècle elle attire de nouveau des peintres de talent d'origine très diverse. Cette constante vitalité, cette envergure cosmopolite qui m'avaient parues, dès 1938, comparables au rôle que Paris assumait au XX^e siècle, distingue la peinture de cette ville, entre 1300 et 1500, de celle des autres centres de la France. Elle justifie un volume autonome. Un volume qui gardera toute sa signification même s'il ne devait pas être suivi par d'autres¹⁶⁰⁷. »

Si l'origine exacte de ce projet ne nous est pas connue – Sterling précise toutefois avoir « travaillé à la rédaction du texte pendant au moins six ans¹⁶⁰⁸ » – l'amorce d'une telle entreprise programmatique au soir de sa vie, alors même qu'il a toujours affiché une certaine méfiance à l'égard de ce genre de publications au caractère définitif dont la validité des conclusions peut très souvent s'avérer éphémère, ne manque pas de soulever un certain nombre de questions. Comment interpréter ce geste, si ce n'est dans le sens d'une volonté de faire œuvre, de livrer sous une forme ramassée les résultats de plus d'un demi-siècle de recherches sur les primitifs français et, d'une façon que l'on pourrait presque qualifier de dogmatique, de guider l'orientation des travaux de la génération suivante dans un champ de recherche marqué durablement par son empreinte ?

Si tel était bien son objectif, force est de constater qu'il n'aura été que partiellement atteint, dans la mesure où, bien que la grande valeur de cet ouvrage pour la communauté

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶⁰⁶ Voir notamment « Du nouveau sur Juan de Borgona : son tableau le plus ancien connu », *L'Œil*, 401, décembre 1988, p. 24-31 ; « Carnet bourguignon », *L'Œil*, 413, décembre 1989, p. 26-35 ; « Tableaux français inédits : Provence », *L'Œil*, 425, décembre 1990, p. 46-53, et « Tableaux français inédits : Languedoc et Auvergne », *L'Œil*, 428, mars 1991, p. 28-35.

¹⁶⁰⁷ *Id.*, « Introduction », *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 1, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁶⁰⁸ *Id.*, « Remerciements », *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 1, *op. cit.*, p. 9.

scientifique, en raison de la richesse de ses références documentaires, ne se soit jamais démentie, bon nombre de ces articles dans lesquels il s'était efforcé « d'épouser le plus étroitement possible l'insaisissable richesse de la vie¹⁶⁰⁹ », mais qui reposent en réalité « sur des bases bien fragiles¹⁶¹⁰ », ont fait l'objet de sévères réévaluations critiques depuis lors.

Philippe Lorentz est revenu en détail sur les ajustements les plus importants que l'historiographie récente a apportés à certaines des hypothèses formulées par Sterling dans les deux tomes de *La Peinture médiévale à Paris*, parmi lesquels la séquence artistique qui s'articule autour de trois œuvres majeures, la *Crucifixion du Parlement de Paris*, le *Triptyque de Dreux Budé* et la *Résurrection de Lazare*, mérite une attention particulière.

La deuxième notice du tome II de l'ouvrage est consacrée à la *Crucifixion du Parlement de Paris* (**fig. 281**), qu'il nomme de façon impropre *Retable du Parlement de Paris*. Déjà évoqué dans son *Répertoire* de 1941 comme l'œuvre d'un « artiste néerlandais voyageur qui aurait quitté Paris après y avoir exécuté la commande du Parlement¹⁶¹¹ », le tableau est ici associé à un nom précis, « mais avec ce signe de doute indispensable pour inviter le lecteur à distinguer une hypothèse sérieuse d'un fait établi¹⁶¹² », qu'impose l'absence d'éléments tangibles permettant d'étayer le raisonnement de l'auteur. Contestant une précédente attribution d'Albert Châtelet à Philippe de Mazerolles¹⁶¹³, Sterling avance le nom du peintre tournaisien Louis le Duc, dont l'évocation dans un poème de Jean Lemaire de Belges suggère l'importance artistique, bien qu'aucune œuvre documentée de sa main ne soit parvenue jusqu'à nous. En revanche, certaines données biographiques le concernant ont été retrouvées dans les archives de Tournai avant leur destruction en 1940. On sait ainsi notamment qu'il accède à la maîtrise en 1453, puis qu'en 1456 et 1457, deux élèves entrent en apprentissage auprès de lui¹⁶¹⁴. Les dates de 1453 et 1456, ou plus précisément l'absence de toute autre mention de l'artiste dans les archives tournaisiennes entre ces deux dates, constituent le socle de l'attribution de Sterling, qui y voit l'indication

¹⁶⁰⁹ C. Sterling, « Introduction », *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 1, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶¹⁰ P. Lorentz, « La peinture à Paris au XV^e siècle : un bilan (1904-2004) », *Primitifs français, découvertes et redécouvertes*, *op. cit.*, p. 86-107, p. 87.

¹⁶¹¹ C. Sterling, *Les Peintres du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 60, Répertoire XV^e B, n° 29, p. 60 ; cité par P. Lorentz, « La peinture à Paris au XV^e siècle... », *op. cit.*, p. 93.

¹⁶¹² *Id.*, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 2, Paris, Bibliothèque des Arts, 1990, n°2, p. 47.

¹⁶¹³ A. Châtelet, « Le Retable du Parlement de Paris », *Art de France*, 4, 1963, p. 60-69.

¹⁶¹⁴ E. Renders, *La Solution du problème Van der Weyden, Flémalle, Campin*, Bruges, Charles Beyaert, 1931, I, annexe I, p. 127-153 ; cité par C. Sterling, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 2, *op. cit.*, n°2, p. 47.

d'un possible séjour de l'artiste à Paris où il aurait été appelé à l'automne 1453 pour réaliser le *Retable du Parlement*¹⁶¹⁵. Hypothèse hautement conjecturale, compte tenu du caractère éminemment lacunaire des archives de l'époque parvenues jusqu'à nous, qui a depuis été définitivement invalidée lorsque Philippe Lorentz a démontré que l'exécution du tableau était déjà bien avancée en 1449, soit quatre ans avant que Louis le Duc ne soit fait maître¹⁶¹⁶.

En 1978 était apparu en vente publique un tableau de même sujet, acquis par le Getty Museum (**fig. 282**). Après avoir établi qu'il s'agissait du panneau central d'un triptyque dont les volets, alors conservés dans une collection particulière à Brême – le panneau a été acquis par le musée du Louvre en 2015 – et au musée Fabre de Montpellier, représentent respectivement l'*Arrestation du Christ avec deux donateurs* (**fig. 283**), à gauche, et la *Résurrection avec trois donatrices* (**fig. 284**), à droite, Burton Fredericksen a proposé de l'attribuer au maître de la *Crucifixion du Parlement*¹⁶¹⁷. Dans *La Peinture médiévale à Paris*, Charles Sterling contribue de façon décisive à la connaissance de l'œuvre, dont il parvient à identifier le donateur, Dreux Budé, secrétaire du roi Charles VII. Toutefois, il refuse l'hypothèse de Fredericksen relative à l'auteur de la *Crucifixion du Parlement*, qu'il estime « d'une stature artistique plus considérable¹⁶¹⁸ », et crée, à partir de ce retable, un « Maître de Dreux Budé », qu'il suggère pour sa part d'identifier à Conrad de Vulcop. Artiste dont le nom atteste l'origine néerlandaise et dont on ne possède pour l'heure aucune œuvre documentée, Conrad de Vulcop nous est connu grâce à plusieurs mentions d'archives le désignant comme le peintre du roi Charles VII, qui rendent séduisante l'hypothèse que l'un des plus proches collaborateurs du souverain ait pu s'attacher temporairement ses services, bien qu'aucun élément tangible ne permette de la justifier. La distinction opérée par Sterling entre l'auteur de la *Crucifixion du Parlement* et le Maître de Dreux Budé a en outre été rapidement mise en doute par Nicole Reynaud qui, en jetant un éclairage nouveau sur la pratique d'enlumineur de ce dernier en 1993, a renforcé l'idée formulée par Fredericksen dix ans plus tôt selon laquelle il s'agissait là d'une seule et même main, qu'elle a elle-même, toujours à titre d'hypothèse, proposé d'identifier à André d'Ypres, réservant sa démonstration pour une publication

¹⁶¹⁵ C. Sterling, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 2, *op. cit.*, n° 2, p. 49.

¹⁶¹⁶ P. Lorentz, *Musée du Louvre. Paris : Les Primitifs flamands*, I. *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*, 19, vol. III, Bruxelles, Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse – Paris, Réunion des Musées nationaux, 2001, p. 109-112.

¹⁶¹⁷ B. Fredericksen « A Parisian Triptych Reconstituted », *The J. Paul Getty Museum Journal*, 11, 1983, p. 183-196.

¹⁶¹⁸ C. Sterling, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 2, *op. cit.*, n° 4, p. 67.

ultérieure¹⁶¹⁹. Malgré la persistance de quelques voix dissonantes¹⁶²⁰, c'est bien sa suggestion qui semble aujourd'hui prévaloir¹⁶²¹. Or, c'est à un autre artiste anonyme, le Maître de Jouvenel des Ursins, baptisé par Jean Porcher en référence à la commande par le chancelier de France d'un *Mare historiarum* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 4915)¹⁶²², que Sterling suggérait d'identifier André d'Ypres en 1990. A la suite des travaux d'Eberhard König, qui avait isolé une seconde main, stylistiquement très proche de la première, dans le *Mare historiarum*¹⁶²³, notre auteur propose alors de reconnaître dans le Maître de Jouvenel des Ursins et son disciple, le Maître du Boccace de Genève, les peintres André d'Ypres et son fils Nicolas, dit Colin d'Amiens. Ce dernier, connu grâce à son évocation par Jean Lemaire de Belges, était selon toute vraisemblance une figure artistique de premier plan dans la seconde moitié du XV^e siècle, mais aucun historien n'était jusqu'alors parvenu à restituer sa production. Il constituait un exemple emblématique de ces « cas difficiles » propres à susciter le plus vif intérêt chez Sterling, qui voyait même dans l'anonymat auquel il était cantonné « le plus grand scandale dans [le] domaine [des Primitifs français] », au point qu'il était devenu pour lui une véritable « obsession¹⁶²⁴ ». Pour contribuer à le faire sortir de l'ombre, il avait déjà, en 1981, proposé de lui attribuer un *Portrait d'homme sur fond jaune* (Etats-Unis, coll. part.) (**fig. 285**), sans autre véritable argument que celui de la qualité intrinsèque de l'œuvre et du fait qu'« on a l'impression de se trouver devant un artiste formé dans un atelier picard mais

¹⁶¹⁹ N. Reynaud, « Le Maître de Dreux Budé », *Les Manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶²⁰ A. Châtelet s'est montré réservé sur cette attribution (« De Jean Porcher à François Avril et Nicole Reynaud : l'enluminure en France entre 1440 et 1520 », *Bulletin monumental*, 152, 2, 1994, p. 217 et 223, note 30). En 1994, C. Schaefer a proposé d'attribuer *Le Retable du Parlement de Paris* à Jacob de Litemont, artiste d'origine septentrionale mentionné comme peintre du roi en 1451 et toujours vivant en 1474 (*Jean Fouquet, An der Schwelle zur Renaissance*, Dresde, Verlag der Kunst, 1994, p. 277-281 ; cité par P. Lorentz, « Le Parlement de Paris et son peintre : trois hypothèses récentes », *Bulletin monumental*, 156, 3, 1998, p. 309-311). J. Dijkstra s'est rangée à la suggestion de Sterling au sujet de Louis le Duc (« Enkele opmerkingen over het Retable du Parlement de Paris », *Album disciplorum J. R. J. van Asperen de Boer*, Zwolle, Waanders, 1997, p. 53-59). Enfin, S. Nash a réfuté l'hypothèse de N. Reynaud en 1999 (*Between France and Flanders. Manuscript Illumination in Amiens in the Fifteenth Century (The British Library Studies in Medieval Culture)*, Londres-Toronto, British Library-University of Toronto Press, 1999, p. 228-230 ; cité par D. Vanwijnsberghe, « Du nouveau sur le peintre André d'Ypres, artiste du Nord installé à Paris », *Bulletin monumental*, 158, 4, 2000, p. 365-369).

¹⁶²¹ Voir notamment P. Lorentz, « A propos du "réalisme flamand" : La Crucifixion du Parlement de Paris et la porte du beau roi Philippe au Palais de la Cité », *Cahiers de la Rotonde*, 20, 1998, p. 107-110 et « La peinture à Paris au XV^e siècle ... », *op. cit.*, p. 96.

¹⁶²² J. Porcher, *Les manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, *op. cit.*, n° 275, p. 131-132, et *L'Enluminure française*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1959, p. 73-74.

¹⁶²³ E. König, *Französische Buchmalerei um 1450 : der Jouvenel-Maler, der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets*, Berlin, Mann, 1982.

¹⁶²⁴ N. Reynaud, « Travailler avec Charles Sterling... », *op. cit.*, p. 50.

mûri et travaillant dans un autre milieu¹⁶²⁵ ». Dix ans plus tard, il entreprend de définir de façon beaucoup plus précise la carrière des deux premiers représentants de cette éminente dynastie artistique, sans plus de succès, malgré le détail des informations historiques qui émaillent son analyse¹⁶²⁶.

Parmi les faiblesses de l'ouvrage, l'absence d'une figure essentielle de la peinture parisienne de la seconde moitié du XV^e siècle mérite également d'être citée. Il s'agit du Maître de Coëtivy, ressuscité par Paul Durrieu en 1921 à partir d'un livre d'Heures réalisé pour Olivier de Coëtivy et son épouse, Marie de Valois, fille naturelle de Charles VII, aujourd'hui conservé à l'Österreichische Nationalbibliothek de Vienne (Cod. 1929)¹⁶²⁷, dont Sterling limitait toutefois l'activité au Val de Loire¹⁶²⁸. En 1965, Nicole Reynaud avait rapproché de l'ensemble de miniatures regroupées par Durrieu la *Résurrection de Lazare* du musée du Louvre (**fig. 286**)¹⁶²⁹, anciennement attribuée à Nicolas Froment¹⁶³⁰, d'abord donnée par Sterling à un peintre de l'école hollandaise, peut-être établi en Bourgogne¹⁶³¹, puis, en 1965, à « un peintre néerlandais ayant subi l'influence de l'art français et travaillant sans doute en France [vraisemblablement] dans la région de la Loire¹⁶³² ». Confortée dans cette idée par son analyse stylistique précise du tableau et des miniatures, Nicole Reynaud reprend à son compte – quoique toujours sur un mode hypothétique en l'absence de documents décisifs – l'identification du Maître de Coëtivy, déjà proposée par Durrieu en 1921, à Henri de Vulcop, frère de Conrad, désigné comme peintre en titre de la reine Marie d'Anjou et donc familier de la cour, qui a très bien pu, à ce titre, observer étroitement l'art du tourangeau Jean Fouquet. Cette hypothèse, qui a toujours sa préférence en 1977, lorsqu'elle publie un « Complément à la Résurrection de Lazare du Maître de Coëtivy¹⁶³³ » à la suite de la découverte du fragment manquant de la *Résurrection* du Louvre, acquis par le musée en 1994¹⁶³⁴, commence à s'affaiblir en 1985,

¹⁶²⁵ C. Sterling, « La peinture sur panneau picarde... », *op. cit.*, p. 29-31.

¹⁶²⁶ *Id.*, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 2, *op. cit.*, n° 5, p. 86-114.

¹⁶²⁷ P. Durrieu, « Les Heures de Coëtivy à la bibliothèque de Vienne », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1921, p. 301-317.

¹⁶²⁸ P. Lorentz, « La peinture à Paris au XV^e siècle ... », *op. cit.*, p. 88.

¹⁶²⁹ N. Reynaud, « La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy », *Revue du Louvre*, 4-5, 1965, p. 171-182.

¹⁶³⁰ *Exposition des primitifs français*, catalogue d'exposition (Paris, Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et Bibliothèque nationale, 12 avril – 14 juillet 1904), *op. cit.*, n° 81, p. 92.

¹⁶³¹ C. Sterling, *La Peinture française...*, *op. cit.*, p. 112, fig. 113, et *Les Peintres du Moyen Age*, *op. cit.*, Répertoire B, XV^e siècle, n° 15, p. 57.

¹⁶³² *Id.*, *La Peinture au musée du Louvre. Ecole française XIV^e, XV^e, XVI^e siècles*, *op. cit.*, n° 44, p. 18.

¹⁶³³ N. Reynaud, « Complément à la Résurrection de Lazare du maître de Coëtivy », *Revue du Louvre*, 27, 1977, p. 222-224.

¹⁶³⁴ N. Reynaud, *Nouvelles acquisitions du département des Peintures, 1991-1995*, Paris, musée du Louvre, 1996, p. 118-120.

quand elle attribue également au maître certains vitraux de la nef de l'église Saint-Séverin, ce qui impose de reposer la question de la part de l'activité parisienne de l'artiste¹⁶³⁵. C'est toutefois toujours sous le nom d'Henri de Vulcop, dont l'activité est fermement ancrée dans le Val de Loire, que ces vitraux figurent dans l'ouvrage de Sterling¹⁶³⁶, trois ans avant que Nicole Reynaud ne suggère elle-même un nouveau nom, sur la base de la continuité artistique entre les œuvres du Maître de Dreux Budé et celles de ce Maître de Coëtivy, qui l'a conduite à envisager l'existence d'un réel lien de parenté entre les deux, et à proposer les noms d'André d'Ypres et de Colin d'Amiens, invalidant par là même l'hypothèse de Sterling¹⁶³⁷. Si, pour l'heure, aucun élément archivistique indiscutable n'a permis de confirmer définitivement la théorie de Nicole Reynaud, la découverte, en 1996, d'une œuvre documentée de Colins d'Amiens (**fig. 287**) par Catherine Grodecki¹⁶³⁸ lui a donné un solide ancrage scientifique.

Ainsi donc, l'ultime tentative de Sterling de ressusciter non seulement une, mais en l'occurrence deux personnalités artistiques majeures qui se sont succédé, s'est-elle soldée par un échec, alors même qu'il connaissait et avait étudié dans le détail tous les tableaux qui leur sont aujourd'hui attribués. Preuve, s'il le fallait encore, de la fragilité des données sur lesquelles repose le *connoisseurship*, qui plus est dans un domaine comme celui des Primitifs français, plus touché que d'autres par les destructions et les disparitions d'œuvres et de documents, mais preuve aussi de la vitalité de ce champ d'études, où les découvertes, nombreuses, précisent sans cesse notre connaissance de la peinture du Moyen Âge.

Certes, on pourrait arguer que la dernière entreprise de Charles Sterling dans ce domaine n'a pas produit les résultats escomptés et que c'est pour cette raison que l'établissement d'un corpus exhaustif s'étendant aux autres régions françaises qu'il appelait alors de ses vœux n'a jamais vu le jour. Mais peut-être peut-on aussi voir dans les deux volumes publiés par Sterling les prémisses de recherches récentes, dont le développement d'outils numériques adaptés ont rendu la mise en œuvre, ne serait-ce que d'un point de vue matériel, beaucoup plus aisée qu'il y a une trentaine d'années. Surtout, la souplesse offerte par ces outils permet de contourner certaines difficultés méthodologiques soulevées par Sterling dans son texte, notamment en ce qui concerne le strict classement géographique des artistes qu'impose une publication papier en plusieurs volumes distincts

¹⁶³⁵ *Id.*, « Les vitraux du chœur de Saint-Séverin », *Bulletin monumental*, 143, 1, 1985, p. 25-40.

¹⁶³⁶ C. Sterling, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 2, *op. cit.*, fig. 306, p. 351.

¹⁶³⁷ N. Reynaud, « Le Maître de Coëtivy », *Les Manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 58-59.

¹⁶³⁸ C. Grodecki, « Le "Maître Nicolas d'Amiens" et la mise au tombeau de Malesherbes », *Bulletin monumental*, 154, 4, 1996, p. 329-342.

– en proposant par exemple une vision dynamique de leurs déplacements – et aussi de répondre au problème que constitue le caractère trop définitif que celle-ci peut parfois revêtir¹⁶³⁹.

¹⁶³⁹ Citons ici notamment le programme d'étude des *Transferts et circulations artistiques dans l'Europe de l'époque gothique (XIIe-XVIe siècles)* dirigé par Jean-Marie Guillouët à l'Institut national d'histoire de l'art entre 2009 et 2013 (<http://www.purl.org/inha/agorha/001/31>) ou celui entamé plus récemment par Cécile Scaillérez sur le *Recensement de la peinture française du XVIe siècle* dans le cadre d'un partenariat entre le musée du Louvre et l'Institut national d'histoire de l'art (<http://www.purl.org/inha/agorha/001/50>).

Conclusion

Par la permanence de son intérêt pour la peinture française de la fin du Moyen Age, par l'ampleur de son œuvre, Charles Sterling apparaît aujourd'hui comme l'un des principaux acteurs du développement d'un domaine de recherches qui a connu, grâce aux très nombreux travaux qu'il lui a consacrés, une impulsion nouvelle après le mouvement fondateur qu'avait constitué la présentation de l'exposition des *Primitifs français* au pavillon de Marsan et à la Bibliothèque nationale en 1904. Héritier des recherches menées avant lui par Henri Bouchot, Paul Durrieu ou Georges Hulin de Loo, il s'est employé, dans ses premières publications, à définir les composantes stylistiques essentielles des œuvres peintes en France au Moyen Age et il a ainsi contribué à éteindre la « querelle des Primitifs » qui s'était engagée trente ans auparavant, mais dont les enjeux véritables se situaient moins sur le plan artistique que sur celui, plus douteux, de virulentes prises de positions idéologiques sur la valeur du passé national.

Il abandonne toutefois rapidement le registre des ouvrages de synthèse pour privilégier celui de l'enquête spécialisée, qui lui permet de s'atteler à la résolution de certains des plus épineux problèmes posés par l'étude d'une production dont on ne possède aujourd'hui encore qu'une vision fragmentaire. S'il semble, dans un premier temps, concentrer ses efforts sur des régions relativement bien documentées, telles que la Provence, à laquelle il consacre plusieurs articles dans les années 1940, c'est en révélant les modalités de la naissance d'une école de peinture dijonnaise autour de 1400 qu'il signe, selon ses propres termes, son premier article « important ». Subtil dosage entre les éclairages apportés par un document d'archive mis au jour par Nicole Reynaud et une analyse stylistique précise des œuvres elles-mêmes, le texte qu'il publie sur Jean de Beaumetz en 1955 porte en lui un certain nombre de traits emblématiques de sa méthode, qui repose à la fois sur une lecture critique des sources archivistiques et littéraires et sur le déploiement d'un schéma interprétatif visant à mettre en évidence la singularité d'une vision artistique par la multiplication de confrontations visuelles parlantes. Sterling n'était toutefois pas un archiviste lui-même et il semble avoir dans une large mesure laissé à

d'autres le soin de faire de nouvelles découvertes dans ce domaine, concentrant ses propres efforts sur l'analyse visuelle des œuvres. Il est d'ailleurs remarquable que ses plus éminentes contributions à notre connaissance de la production picturale du XV^e siècle, celles où sa méthode et son écriture s'affirment avec le plus d'éclat, se rattachent précisément à des cas où l'absence notable de documents l'a contraint à ne bâtir son raisonnement qu'à partir de données sensibles, comme lorsqu'il a attribué la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* à Enguerrand Quarton ou qu'il a identifié le Maître de Moulins à Jean Hey, en mettant en lumière un ensemble de détails formels caractéristiques de tempéraments artistiques originaux.

Un autre trait saillant de la personnalité intellectuelle de Sterling réside dans son aptitude à s'intéresser non seulement aux œuvres les plus remarquables et aux peintres les plus célèbres, tels que ceux que nous venons de mentionner, mais aussi à des manifestations artistiques plus modestes et à des foyers plus méconnus. A partir des années 1960, il consacre ainsi une part importante de ses recherches à l'étude de certaines régions où la peinture médiévale semblait jusqu'alors avoir été ignorée – ou à tout le moins négligée – par la critique, comme l'Auvergne, le Languedoc, la Savoie ou le Nord de la France. Aucune justification d'ordre esthétique ne permet en effet à ses yeux d'écarter certaines manifestations de la production d'une époque du champ de la recherche, dans la mesure où c'est précisément en parvenant à saisir cette production dans toute sa diversité que le chercheur pourra y discerner les plus insignes chefs-d'œuvre, en éclairer la valeur et la portée et leur restituer leur juste place au sein d'une géographie artistique élargie. Ces considérations sont intimement liées au fait que, pour Sterling, l'histoire de l'art ne peut s'envisager que comme une science dynamique, où ce n'est qu'en multipliant des confrontations d'œuvres savamment orchestrées que l'on parvient à appréhender la réalité de la vie artistique d'une époque, voire, ambition encore plus noble à ses yeux, celle d'une civilisation tout entière.

Là sans doute est une des spécificités de l'histoire de l'art de Sterling, qui la réunit de part en part, lui donne sa cohérence conceptuelle : la civilisation est bien l'horizon des travaux de Sterling, qu'il s'agisse du grand massif des Primitifs ou encore des travaux plus anciens sur les « Peintres de la Réalité ». Cette civilisation dépend sans doute moins de la lecture de Burckhardt que de celle de Focillon, chez qui les formes ne s'épanouissent jamais que sur un plan « civilisationnel » qui favorise leur éclosion et qui se nourrit de leur développement. C'est ce qui fait de Sterling un connaisseur à part : les opérations d'attribution d'œuvres isolées, de délimitation des individualités artistiques, ne prennent

leur sens que dans la relation à cet ensemble qui, s'il n'est jamais en tant que tel un objet de travail pour l'historien de l'art, est son aboutissement. La civilisation, naturellement, n'est pas pensable chez Sterling sans les éléments qui, dans ses travaux, s'y mélangent – l'esprit français, la latinité –, mais elle est en même temps un principe qui parvient à agréger de multiples courants venant de l'extérieur. Cette tension féconde entre les différents emboîtements du style – l'œuvre, l'individualité, le foyer, l'école – et la civilisation traverse donc l'œuvre de l'historien de l'art. Le style y a incontestablement une sorte de primat dans l'activité savante : dans chacun de ses écrits, Sterling aura cherché, dans une langue très travaillée, à donner la formule qui appartenait à tel ou tel artiste ou, par-dessus les individualités, à des aires régionales. Mais la civilisation est, nous en sommes convaincue, le « Dieu caché » de l'œuvre, celui de l'artiste mais aussi celui de l'historien de l'art. Le style comme civilisation : le titre de ce travail n'était pas posé au préalable comme un motif évident, affiché par l'historien de l'art, c'est l'étude de l'ensemble de ses écrits qui nous permet d'établir cette articulation complexe comme le fil conceptuel de l'œuvre de Charles Sterling.

Cette perspective « civilisationnelle », fil conducteur de nombre de ses travaux, permet donc de comprendre pourquoi, alors même que l'étude des Primitifs français constituait indéniablement son champ de prédilection, il a multiplié les incursions vers d'autres domaines de recherches, adoptant tour à tour une position diachronique ou synchronique.

A cet égard, il convient de rappeler que c'est en s'intéressant à d'autres époques qu'il a, dans un premier temps, été amené à définir l'identité de la peinture française, chez les Impressionnistes et les « Peintres de la Réalité » notamment, et que c'est fort de cette expérience qu'il a continué, des années plus tard, à tenter de mettre en évidence la permanence, quels que soient l'époque ou le milieu d'origine des artistes, d'un certain « sentiment de la latinité » dont il perçoit autant d'échos dans les œuvres de Fouquet que dans celles de Poussin ou de Cézanne.

La détermination de la spécificité de l'esprit français paraît ainsi indissociable, dans le modèle interprétatif qu'il élabore, d'une mise en évidence précise des éléments constitutifs de l'ensemble des forces artistiques qui s'expriment à une même époque, puisque c'est dans la façon dont il adopte ou refuse les diverses sources d'influences auxquelles il est confronté que se détermine l'appartenance d'un artiste à un foyer donné. Comme il s'est plu à le dire, « l'historien de l'art est comme le douanier. Le passeport lui

importe peu, ce sont les bagages qui l'intéressent¹⁶⁴⁰ ». De ce fait, ouvrir le champ de ses investigations à certains témoignages de la production picturale flamande, allemande, espagnole, portugaise ou même italienne, devient chez Sterling un moyen privilégié pour évaluer le contenu de ces « bagages », caractériser la part de différentes traditions locales, régionales ou nationales dans la définition de langages plastiques singuliers et, en définitive, révéler les multiples incidences de la circulation des artistes et des modèles dans toute l'Europe médiévale.

Indépendamment de la variété des domaines de recherche qui ont retenu son attention, la trajectoire individuelle de Sterling se révèle particulièrement riche d'enseignements par la remarquable longévité de sa carrière et la diversité de ses positions institutionnelles, qui font de lui un témoin privilégié de plusieurs phases essentielles de l'évolution de l'histoire de l'art au XX^e siècle et de l'affirmation de la discipline comme champ scientifique et professionnel à part entière.

Le fait même que ce jeune émigré polonais choisisse de s'installer en France pour poursuivre ses études d'histoire de l'art livre un premier éclairage instructif sur la situation, pour le moins contrastée, de la discipline dans le champ universitaire européen de l'entre-deux-guerres. Dès son arrivée à Paris en 1925, il intègre deux institutions qui, si elles nourrissent des ambitions distinctes et adoptent pour s'y conformer des modèles pédagogiques différents, sont engagées dans un même mouvement de refonte de leurs enseignements. A la Sorbonne d'abord, il rencontre « son maître » Henri Focillon, figure de proue de la lutte pour la reconnaissance de l'histoire de l'art comme discipline universitaire autonome, qui joue alors un rôle actif dans la création du futur Institut d'art de la rue Michelet. Et si, à l'Ecole du Louvre, les principales mesures mises en place pour adapter la formation aux exigences nouvelles auxquelles le monde muséal est soumis ne prennent véritablement effet qu'après son départ, il est de fait confronté à la réalité de ces enjeux dès qu'il entre en fonction dans le musée attenante, à la fin de l'année 1929.

Si les termes de son contrat et les conditions dans lesquelles il est contraint de travailler au Louvre, pratiquement gratuitement, pendant plus de dix ans, paraissent aujourd'hui éminemment choquants et constituaient alors le reflet de pratiques anciennes tardant à disparaître, la réalité des tâches auxquelles il est amené à collaborer attestent de l'importance du mouvement de modernisation que connaît l'établissement. Pour rendre au

¹⁶⁴⁰ C. Sterling, « Provence », Brouillon du chapitre pour la *Pelican History of Art*, envoyé en novembre 1966, Musée du Louvre, Fonds Sterling, dossier Provence.

Louvre son rang sur la scène muséale internationale, plusieurs chantiers sont simultanément mis en place par Henri Verne, dont Sterling a été l'un des nombreux artisans, ne serait-ce qu'au travers des quelques enquêtes auprès de musées étrangers qui lui ont été confiées et qui devaient, à n'en pas douter, s'inscrire dans une réflexion globale sur la recherche de nouveaux modèles institutionnels.

Associé à diverses missions, notamment la mise en place d'un type nouveau de laboratoire de restauration des collections nationales ou l'étude de l'état des musées de province, c'est toutefois dans le domaine de la rédaction des catalogues d'exposition qu'il se distingue plus particulièrement. Les talents de « catalographe » dont il fait montre dès cette époque, associés à l'expertise qu'il développe alors dans le champ de la peinture française, seront d'ailleurs déterminants pour la suite de sa carrière, en premier lieu pour son engagement au Metropolitan Museum de New York lorsqu'il est démis de ses fonctions par le gouvernement de Vichy et contraint de fuir la France en 1940, où il est, de fait, chargé d'étudier l'ensemble des collections de peinture française du musée et d'en rédiger le catalogue.

Dans un milieu professionnel dont les contours juridiques ne sont pas encore totalement fixés, Charles Sterling bénéficie, au sortir de la guerre, d'un arrangement institutionnel peu banal, qui lui permet de poursuivre ses travaux pour le musée new-yorkais, dont il devient en outre conseiller particulier chargé de l'état du marché de l'art en Europe, en même temps qu'il réintègre officiellement, en qualité de conservateur, sa première institution de tutelle, où il assume aussi, par la suite, la direction du catalogue de la section des œuvres françaises du département des Peintures. Dès son retour au sein des équipes du musée parisien, c'est lui qui sera choisi pour organiser la plupart des expositions montées par son département au musée de l'Orangerie ou à l'étranger. Il devient ainsi un collaborateur privilégié du comité d'organisation des expositions présentées sous les auspices du Conseil de l'Europe dans les années 1950 et il coordonne la présentation de plusieurs manifestations parisiennes, dont certaines ont constitué, par leur ambition scientifique, des jalons essentiels dans l'affirmation de l'exposition temporaire comme dispositif historiographique de premier plan.

Sa participation à la préparation de l'exposition Poussin de 1960, et plus encore à celle de l'exposition de *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, due à sa seule initiative, ont ainsi contribué à faire de lui une figure d'autorité incontestable, sorte d'idéal de l'*exhibition maker*, dont le rôle dans l'évolution des pratiques muséales dans le

deuxième tiers du XX^e siècle reste aujourd'hui encore un modèle aux yeux de nombreux professionnels du secteur.

Pourtant, malgré le succès de ses accomplissements professionnels, malgré les fonctions prestigieuses qu'il a exercées, malgré le fait qu'il a dominé avec ses travaux toute l'historiographie des Primitifs français dans la seconde moitié du XX^e siècle, force est de constater que Charles Sterling occupe aujourd'hui une place paradoxale dans le monde de l'histoire de l'art. Si on le compare à d'autres historiens de l'art de son temps ou de sa génération dont les noms sont revenus à plusieurs reprises dans la présente étude, tels que Henri Focillon, Roberto Longhi, Erwin Panofsky ou André Chastel par exemple, qui sont devenus de véritables figures tutélaires de la discipline, l'audience actuelle de ses travaux paraît relativement contrastée, et ce alors même que son parcours individuel pouvait laisser présager qu'il laisserait une empreinte plus profonde à l'échelle internationale, outre-Atlantique notamment.

Cela peut certes s'expliquer, en partie, par l'objet même de ses recherches, et par le fait que, malgré les progrès considérables accomplis dans la connaissance de la production picturale française du Moyen Age depuis plus d'un siècle, celle-ci reste aujourd'hui encore moins étudiée que les productions contemporaines italiennes ou flamandes et peine à toucher un public élargi, même si le succès de plusieurs entreprises récentes invite à nuancer quelque peu ce jugement¹⁶⁴¹.

Toutefois, il nous semble que le même paradoxe peut être mis en évidence dans la façon dont son souvenir transparaît dans les études actuelles sur la question. Certes, on ne peut manquer d'être frappé par le nombre considérable de publications qui, même lorsqu'elles émanent de très jeunes chercheurs, revendiquent leur dette à l'égard de ses travaux.

Néanmoins, à y regarder de plus près, beaucoup plus rares sont les historiens qui se réclament véritablement de ce système ou qui semblent attachés à en poursuivre fidèlement les modes exploratoires. Sterling lui-même ne semble d'ailleurs pas totalement étranger à cet état de fait, dans la mesure où il n'a jamais véritablement entrepris de former d'héritiers directs, alors même que les fonctions enseignantes qu'il a assumées, brièvement, à l'Ecole

¹⁶⁴¹ On peut notamment citer ici les nombreuses expositions temporaires qui se sont attachées, au cours des dernières années, à faire connaître au grand public certains pans de la production française au tournant du Moyen Age et de la Renaissance, telles que *France 1500, entre Moyen Age et Renaissance*, qui s'est tenue au Grand Palais à l'automne 2010, *Tours 1500, capitale des arts*, présentée en 2012 au musée des Beaux-Arts de Tours ou, plus récemment, *Lyon Renaissance : arts et humanisme*, qui a fermé ses portes en janvier dernier.

du Louvre puis, pendant plus de dix ans, à la New York University, auraient pu l'y inciter, mais qu'il a au contraire toujours encouragé ses étudiants à s'engager dans d'autres voies que la sienne, la recherche documentaire ou l'iconographie principalement.

Par ailleurs, on peut aussi voir dans le rayonnement limité de la méthode de Sterling une conséquence de l'orientation même de ses recherches. Bien qu'il ait fermement combattu, dans l'ensemble de ses travaux, l'idée de recourir à des schémas interprétatifs inspirés de conceptions nationales contemporaines pour comprendre l'art du passé, son attachement constant à la détermination, au sein même d'une géographie décloisonnée, de traditions artistiques nationales, paraît aujourd'hui largement inopérant. Ainsi que l'ont montré Fabienne Joubert et Philippe Lorentz dans un texte au titre éloquent « Primitifs "français" ? Primitifs en France », dans lequel ils ont minutieusement interrogé l'apport de Charles Sterling à la discipline : « Pour qui analyse la peinture pratiquée au XV^e siècle dans le royaume de France et les territoires situés à ses marches, la quête d'une spécificité proprement *française* appartient bien à une époque révolue¹⁶⁴² ».

En se plaçant dans une perspective méthodologique plus large, on peut également considérer qu'une part du désintérêt qu'une frange de la communauté scientifique affiche aujourd'hui à l'égard des travaux de Sterling relève d'une méfiance grandissante face aux objets même du *connoisseurship*¹⁶⁴³.

Alors que celui-ci constituait, au moment où Charles Sterling a débuté sa carrière, l'un des principaux instruments de l'histoire de l'art, voire même une de ses finalités les plus hautes, une tendance historiographique récente tend à le considérer comme une pratique datée, peu ou plus adaptée aux missions et aux objets qui intéressent aujourd'hui la discipline. Souvent ramené aux procédés mercantiles dont certains de ses plus célèbres défenseurs ont pu faire usage, l'attributionnisme semble aujourd'hui parfois assimilé à un simple jugement de qualité, outil auxiliaire de l'histoire de l'art, dont la dimension par trop subjective, voire arbitraire, s'accorderait mal avec les ambitions actuelles de celle-ci, qui cherche au contraire à renouveler ses méthodes auprès d'autres champs des sciences humaines, tels que l'histoire sociale ou l'histoire culturelle notamment. Les difficultés évidentes engendrées par l'appréhension des mécanismes sensoriels et intellectuels à

¹⁶⁴² F. Joubert et P. Lorentz, « Primitifs "français" ? Primitifs en France », éditorial, *Revue de l'Art*, 147, 1, 2005, p. 4-8, p. 7.

¹⁶⁴³ Voir à ce sujet F. Elsig, C. Guichard, P. Parshall, P. Sénéchal et P. Bordes, « Le *connoisseurship* et ses révisions méthodologiques », *Perspective*, 3, 2009, p. 344-356.

l'œuvre dans le processus attributionniste sont, dans une large mesure, à l'origine de ce mouvement de défiance, à l'intérieur duquel la position défendue par Sterling, qui a revendiqué avec force la dimension empirique de sa propre démarche et s'est toujours opposé aux tentatives de systématisations théoriques opérées par certains de ses confrères, paraît d'autant plus suspecte.

Il semble pourtant tout aussi vain de vouloir, pour se conformer aux « révisions méthodologiques » qui animent aujourd'hui l'histoire de l'art, renoncer à une pratique qui, dans le champ de l'art occidental à tout le moins, constitue, par les informations sur les œuvres qu'elle est parfois seule en mesure de livrer, un préalable nécessaire à l'analyse des phénomènes artistiques représentatifs d'une époque.

C'est d'ailleurs bien dans ce sens qu'il faut comprendre la logique qui a présidé à la construction de l'œuvre scientifique de Charles Sterling. En effet, il a toujours considéré l'exposition temporaire comme un mode d'expression privilégié et il a, plus largement, envisagé l'ensemble de ses travaux comme relevant d'un modèle discursif analogue, en rappelant souvent que « c'est en fait une exposition imaginaire qu'évoque tout livre d'histoire de l'art où sont réunies et rapprochées des œuvres dispersées de par le monde¹⁶⁴⁴ ». Il ne fait aucun doute que, dans son esprit, l'œuvre d'art doit être au centre des préoccupations de l'historien et que c'est autour d'elle que doit se bâtir son discours, mais il n'en est pas moins vrai que la qualité du raisonnement ainsi élaboré ne peut se mesurer qu'à l'aune de sa capacité à traduire, au-delà des données sensibles mises en évidence, la réalité de la vie d'une époque.

Il paraît significatif, à cet égard, que la fonction qu'il assigne à l'histoire de l'art dans ses propres travaux peut en fait s'appliquer à l'ensemble des domaines auxquels il s'est intéressé, y compris ceux extérieurs à son activité professionnelle.

L'historien et le cinéma : à propos de la Kermesse héroïque de Jacques Feyder

Comme le révèlent les témoignages de nombre de ceux, proches ou confrères, qui l'ont côtoyé, Charles Sterling a nourri tout au long de sa vie une vive passion pour le cinéma. Si l'évocation de celle-ci peut à première vue paraître hors-sujet dans le cadre d'une étude dont la principale ambition est de préciser les contours d'un parcours intellectuel et professionnel, elle revêt chez lui une importance telle qu'il ne semble pas inutile d'y prêter attention. Qu'on se souvienne, pour s'en convaincre, de la place que

¹⁶⁴⁴ C. Sterling, « Introduction », *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, vol. 1, Paris, Bibliothèque des Arts, 1987, p. 13.

Sterling lui-même accorde au septième art dans la construction du récit de sa propre vie. N'a-t-il pas affirmé avoir pris la décision de s'intéresser aux peintres primitifs, qui marque un tournant décisif dans sa carrière de chercheur, alors qu'il se trouvait dans la file d'attente d'un cinéma des Champs-Élysées ? De même, ne peut-on pas voir dans sa volonté de se mettre en scène comme un « chasseur dans la nuit médiévale » une allusion déguisée à *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, même si toute comparaison avec le personnage principal du film paraît évidemment hors de propos ?

Un dernier élément, moins connu, permet de mesurer la portée de son intérêt pour le septième art : le fait qu'il a lui-même collaboré directement à un projet cinématographique, en tant que « conseiller historique » ou « superviseur artistique¹⁶⁴⁵ », en l'occurrence *La Kermesse héroïque* de Jacques Feyder, sorti en 1935.

Or, cette expérience, à notre connaissance unique dans sa carrière, nous semble cristalliser un certain nombre de traits distinctifs dont on trouve des échos évidents dans sa pratique d'historien de l'art, qui justifient que l'on s'y attarde un instant.

Adaptation d'une nouvelle de Charles Spaak rédigée en 1928, le film relate les bouleversements occasionnés par l'arrivée du duc d'Olivarès, ambassadeur de Philippe III d'Espagne, et de sa suite armée dans la petite ville de Boom, en Flandre orientale, le 17 septembre 1616, alors que ses habitants sont affairés à préparer la kermesse annuelle. L'intrigue, qui tient davantage du vaudeville que de la fresque historique, sert pourtant ici de prétexte à une reconstitution historique d'une ampleur inédite dans le cinéma français, que le cinéaste conçoit comme « le plus grand effort qui ait été réalisé pour vulgariser et diffuser, à travers le monde, l'art prestigieux des grands peintres de [s]on pays natal¹⁶⁴⁶ ». Grâce à un budget considérable pour l'époque¹⁶⁴⁷, Jacques Feyder parvient à faire recréer fidèlement la place principale de la bourgade flamande, telle qu'elle se présentait au XVII^e siècle, dans les studios d'Epinay-sur-Seine, où le film est intégralement tourné¹⁶⁴⁸. C'est à

¹⁶⁴⁵ Claire Pépin, qui a consacré un mémoire à la question des *Sources artistiques dans la Kermesse héroïque de Jacques Feyder*, note l'apparente imprécision de la fonction réelle exercée dans le projet par C. Sterling, qui est cité en tant que « conseiller historique » dans le générique du film, mais qui se qualifie de « superviseur artistique » dans un entretien qu'il accorde à ce sujet à Olivier Gérard (« Un conservateur du Louvre nous parle du film historique », *Raccords : revue étudiante de cinéma*, 9, automne 1951, p. 13-17) ; voir C. Pépin, *Les Sources artistiques dans la Kermesse héroïque de Jacques Feyder*, Mémoire d'étude, Paris, Ecole du Louvre, 2006, p. 31.

¹⁶⁴⁶ J. Feyder, *Le Cinéma, notre métier*, Jacques Feyder et Françoise Rosay, Genève, Skira, 1944, p. 44.

¹⁶⁴⁷ Initialement estimé à 417 500 francs, mais dépassé avant même le début du tournage, le poste « décoration » représente plus du sixième du budget total du film, d'un montant de 2,5 millions de francs (Bernard Bastide « Aux sources de la *Kermesse héroïque* de Jacques Feyder (1935) », *La Cinémathèque française*, 31 juillet 2013, <http://www.cinematheque.fr/article/12.html>).

¹⁶⁴⁸ A l'exception de quelques scènes de paysages filmées dans la campagne belge (M. Epron, « Entretien avec l'homme du jour : Jacques Feyder », *La Cinématographie française*, 28 décembre 1935 ; cité par B.

Lazare Meerson, décorateur historique de Feyder, qu'incombe cette tâche pour le moins ambitieuse. Est-ce lui qui, par souci de vérité historique, demande alors au réalisateur de se faire assister d'un historien de l'art ou est-ce Feyder qui, peut-être impressionné par l'exposition des *Peintres de la réalité* présentée à l'Orangerie quelques mois auparavant, en a émis lui-même le souhait ? L'absence de documentation conservée à ce sujet empêche de privilégier l'une ou l'autre de ces hypothèses, même si le fait que Lazare Meerson était lui aussi un émigré polonais, né à Varsovie un an avant Sterling et arrivé à Paris en 1924 après un bref passage par Berlin, permet de penser que les deux hommes se connaissaient peut-être, voire que Sterling aurait pu lui-même proposer directement ses services à son compatriote après avoir eu vent du projet, pour pallier son absence de rémunération au musée du Louvre¹⁶⁴⁹. Malgré le caractère inédit de la situation, le musée a donné son accord, à condition que le nom de Sterling ne figure pas au générique. Au moment où celui-ci rejoint le tournage, à l'été 1935, le travail est déjà bien entamé, ainsi qu'il l'a expliqué à Olivier Gérard dans un entretien pour la revue étudiante *Raccords* en 1951 : « La première chose que j'ai constatée en arrivant à Epinay c'est l'importance de la documentation de Lazare Meerson. Une masse de photos de tableaux flamands et de gravures encombraient son bureau et il y avait là une matière de premier ordre pour la réalisation des décors et des costumes du film¹⁶⁵⁰ ». Il semble d'ailleurs que le décor soit alors déjà presque intégralement en place, puisque la deuxième chose qui frappe Sterling à son arrivée sur le plateau est qu'on « on se heurtait aux poules, aux canards et aux cochons que l'on y avait installés longtemps avant le tournage¹⁶⁵¹ ». On peut déduire de son témoignage qu'il a été appelé pour vérifier non pas la conformité des décors, dont Meerson a seul supervisé la réalisation, mais plutôt celle de tous les autres détails qui doivent contribuer à garantir la crédibilité de la reconstitution historique et à rendre vie au passé. Là réside d'ailleurs tout l'intérêt de sa participation au projet, qui répond directement aux aspirations de Jacques Feyder. Son action a été double. Il a, tout d'abord, assumé en quelque sorte la fonction d'accessoiriste du film, puisque c'est lui qui, d'accord avec

Mihaïl, « La *Kermesse héroïque*, un hommage à la Flandre ? La polémique autour du film de Jacques Feyder en Belgique (janvier-mars 1936), *Cahiers d'histoire du temps présent*, 10, 2002, p. 43-77, p. 44).

¹⁶⁴⁹ Bien que Catherine Sterling pense que son père n'a pas été rémunéré pour participer au projet (voir à ce sujet C. Pépin, *Les Sources artistiques...*, op. cit., vol. 2, p. 14), l'importance du budget général du film et son absence de revenus fixes à l'époque nous portent au contraire à croire que sa motivation a pu être, au moins en partie, d'ordre financier.

¹⁶⁵⁰ O. Gérard, « Un conservateur du Louvre nous parle du film historique », op. cit., p. 13 ; cité par C. Pépin, *Les Sources artistiques...*, op. cit., p. 31.

¹⁶⁵¹ *Ibid.*

Feyder, s'est chargé « d'emprunter tous les objets nécessaires à des antiquaires¹⁶⁵² » ou, lorsque c'était impossible, comme dans le cas – particulièrement révélateur ! – de la vielle du musicien aveugle (**fig. 288**), d'en commander une reproduction inspirée « du célèbre *Joueur de vielle* de Georges de La Tour¹⁶⁵³ ». C'est lui aussi qui, semble-t-il, a suggéré la présence de certains détails dans le film, tels que « [le] tabac [introduit] en Flandre par les Espagnols, celui de l'usage de la fourchette, instrument à deux dents dont les personnages de la noblesse se servaient pour manger les fruits¹⁶⁵⁴ ». Le second aspect de son travail réside dans la vérification de l'authenticité des attitudes et de la gestuelle des comédiens. Il évoque, à cet égard, la façon dont Françoise Rosay, qui campe dans le film la femme du bourgmestre de Boom, Cornelia De Witte, tient son mouchoir pour essuyer ses pleurs (**fig. 289**) :

« Ignorant de quelle façon les femmes du XVII^e siècle essuyaient leurs larmes, elle prit le mouchoir en entonnoir sur ses deux doigts rigides, dans un geste rare dont on chercherait en vain le correspondant chez un élégante d'aujourd'hui. J'eus le plaisir de lui montrer le lendemain une gravure d'Abraham Bosse (**fig. 290**)¹⁶⁵⁵, où se retrouvait le mouvement qu'elle avait eu spontanément, et que l'instinct de l'harmonie d'une mode toute entière à la ligne "en entonnoir" lui avait sans doute inspiré¹⁶⁵⁶. »

Bien que Françoise Rosay ait affirmé qu' « il n'y avait pas le moindre anachronisme, le conservateur du Louvre ayant tout contrôlé¹⁶⁵⁷ », le spectateur particulièrement attentif pourra remarquer la persistance de quelques rares incohérences historiques, malgré la supervision minutieuse de Charles Sterling. Selon les dires de ce dernier, celles-ci procèdent toutefois d'un choix délibéré du réalisateur et de son conseiller, car elles permettaient dans certains cas de donner « une touche de vie familière » au décor, à l'image de ce morceau de papier journal laissé dans le champ au cours de la scène où Cornelia remet les clefs de la ville au duc, qui équivaut ici à « un symbole de désordre vivant¹⁶⁵⁸ ».

Ce dernier point se révèle particulièrement intéressant, car il jette un éclairage original sur la façon dont Feyder et Sterling ont envisagé leur collaboration. Si la recherche

¹⁶⁵² O. Gérard, « Un conservateur du Louvre nous parle du film historique », *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁵³ *Ibid.*

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁵⁵ C. Pépin a identifié cette gravure, qui représente *Les vierges folles pleurant*, suite des *Vierges sages et des Vierges folles*, vers 1635, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie (*Les Sources artistiques...*, *op. cit.*, p. 32-33).

¹⁶⁵⁶ O. Gérard, « Un conservateur du Louvre nous parle du film historique », *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁶⁵⁷ F. Rosay, *La traversée d'une vie*, Paris, Robert Laffont, 1990 [1974], p. 198 ; cité par C. Pépin, p. 30-31.

¹⁶⁵⁸ O. Gérard, « Un conservateur du Louvre nous parle du film historique », *op. cit.*, p. 16.

de la vérité historique constitue l'un des moteurs essentiels de la préparation du film – qui apparaît, par le recours à une figure d'autorité telle que celle de Charles Sterling, comme une œuvre pionnière, la fonction de conseiller historique au cinéma ne se développant réellement qu'après-guerre¹⁶⁵⁹ –, il ne s'agit pas de livrer au spectateur, par « l'aride correction des décors et de l'ambiance¹⁶⁶⁰ », une vision aseptisée du passé, mais bien au contraire de « recueillir le plus de détails bien d'époque et faire, à l'aide de cette matière pure, un expressionnisme artistique¹⁶⁶¹ ». Cette notion d'expressionnisme artistique s'avère d'une importance capitale pour comprendre non seulement l'enthousiasme de Sterling pour le film de Feyder, qu'il estime « d'une conception parfaite », mais aussi son engouement plus général pour le septième art, car c'est elle qui lui permet d'opérer une distinction entre une froide – et vaine – reconstitution du passé « dans ses signes extérieurs les plus évidents » et celle, ô combien plus pertinente, de « la vie quotidienne et [de] son rythme¹⁶⁶² ». On peut ainsi établir un parallèle évident entre les missions que Sterling assigne au cinéma et à l'histoire de l'art, au-delà de la dimension fictionnelle du premier. Particulièrement sensible au potentiel pédagogique et didactique du film historique, il considère que celui-ci doit prétendre « tout simplement à la reconstitution d'un fragment de la vie passée », voire de « l'un de ses plus importants aspects : la civilisation dans sa totalité¹⁶⁶³ ». De fait, note-t-il :

« On s'aperçoit aussi que, de la reconstruction fidèle d'une vie passée, on peut tirer une matière d'expression artistique, un véritable expressionnisme historique. Cette matière qui diffère selon les époques est d'une richesse incommensurable. En utilisant la vie d'une époque et les formes qui lui sont particulières on peut tirer des sentiments une expression surprenante et toucher la sensibilité moderne¹⁶⁶⁴. »

Une ambition en tous points comparable à celle de l'historien de l'art qui, s'il ne dispose pas, comme le cinéaste, du pouvoir d'animer les images au sens littéral du terme, a pour vocation d'en éclairer la signification, par la pertinence des confrontations entre les œuvres qu'il est en mesure d'établir sur les cimaises du musée ou dans les livres d'histoire de l'art, ainsi que par la construction d'un discours critique autour de ces confrontations, qui doit être servi par l'utilisation d'un appareil rhétorique adapté.

¹⁶⁵⁹ Voir à ce sujet P. Morrissey, *Historiens et cinéastes : rencontre de deux écritures*, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan, 2004 ; cité par C. Pépin, *Les Sources artistiques...*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁶⁰ O. Gérard, « Un conservateur du Louvre nous parle du film historique », *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁶¹ *Ibid.*

¹⁶⁶² *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁶⁶³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶⁶⁴ *Ibid.*

Toucher la sensibilité moderne par la reconstruction de la vie passée ou, comme l'a évoqué John Plummer à propos de *La Peinture médiévale à Paris*, par la traduction de « l'intensité de la vie d'autrefois¹⁶⁶⁵ », tel est en tout cas l'objectif que Charles Sterling semble s'être fixé dans l'ensemble des travaux qu'il nous a été donné d'étudier ici.

¹⁶⁶⁵ « Ce n'est pas un hasard qu'il ait retenu pour le plus beau compliment reçu à propos de son premier tome de *La Peinture médiévale à Paris* l'opinion de John Plummer qui y voyait une traduction de *l'intensité de la vie d'autrefois* (the intensity of the past life) », A. Châtelet, « Charles Sterling (1901-1991) », *op. cit.*, p. 53.

Bibliographie

Archives

Florence, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, Archivio

Dossier de lettres de Charles Sterling à Roberto Longhi [non coté].

New York, Metropolitan Museum of Art, Département des peintures européennes

Charles Sterling. 1948-1953 et 1954-1961 [2 dossiers non cotés].

New York, Metropolitan Museum of Art, Archives

St 45252. Office of the Secretary Records. Dossier de carrière de Charles Sterling.

New York, New York University Archives

Institute of Fine Arts - Annual Reports, 1962-1970.

Bulletin, NYU 20.1, Series 3, Box 1 & 2.

Paris, anc. Archives des musées nationaux (localisation actuelle inconnue)

Divers papiers Sterling reçus le 27 septembre 2011, non coté.

Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

TISSOT, Claire. *Archives Henri Focillon : inventaire*. Paris : Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet, 1998.

Paris, Institut National d'Histoire de l'Art

Archives 20. Fonds Louis Grodecki.

Archives 90. Fonds André Chastel.

Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures

Fonds Charles Sterling. Bibliothèque et photothèque.

Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales de France

61 AJ 185. Pour une histoire de l'Ecole normale supérieure. Administration (1809-1977).
Scolarité (1827-1946).

AJ 16 4752. Académie de Paris. Faculté des Lettres (13 janvier 1914 - 23 décembre 1918).

AJ 16 6968. Académie de Paris. Chancellerie de l'Université de Paris : Instituts français à l'étranger, relations avec les universités étrangères, prix, bourses et fondations, 1843-1965. Etats-Unis, échanges universitaires.

AJ 16 6972. Académie de Paris. Chancellerie de l'Université de Paris : Instituts français à l'étranger, relations avec les universités étrangères, prix, bourses et fondations, 1843-1965. Ecole Libre des Hautes Etudes (1943-1957).

F 21 8088. Louis Hauteceur, directeur général des Beaux-Arts. Nationalité et filiation des fonctionnaires, dossiers individuels, août 1940-février 1944.

- F 21 8089. Louis Hauteceur, directeur général des Beaux-Arts. Questions juives : textes de base, dossiers individuels par profession, octobre 1940-1943.
- F 21 8090. Louis Hauteceur, directeur général des Beaux-Arts. Musées. Dossiers de personnels juin 1940-1943.
- 20144781/1. Archives des musées nationaux. Ecole du Louvre. Organisation et historique [anc. AMN F 1].
- 20144781/2. Archives des musées nationaux. Ecole du Louvre. Administration [anc. AMN F 2].
- 20144781/4. Archives des musées nationaux. Ecole du Louvre. Cours et programmes (1920-1983) [anc. AMN F 3].
- 20144790/5. Archives des musées nationaux, Département des Peintures du musée du Louvre. Administration (1930-1961) [anc. AMN P 2].
- 20144790/210. Archives des musées nationaux. Département des peintures du musée du Louvre. Laboratoire [anc. AMN, PL 1].
- 20150042/12. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1931, tome 2. Degas [anc. AMN X Expositions, Carton 7].
- 20150042/14. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1932, tome 2. Manet (début) [anc. AMN X Expositions, Carton 9].
- 20150042/15. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1932, tome 3. Manet (suite et fin) [anc. AMN X Expositions, Carton 10].
- 20150042/16. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1932, tome 4. Centenaire du roi de Rome [anc. AMN X Expositions, Carton 11].
- 20150042/17. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1933, tome 1. Le Voyage de Delacroix au Maroc [anc. AMN X Expositions, Carton 12].
- 20150042/18. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1933, tome 2. Chassériau [anc. AMN X Expositions, Carton 13].
- 20150042/19. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1933, tome 3. Renoir [anc. AMN X Expositions, Carton 14].
- 20150042/20. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1933, tome 4. Hubert Robert (documents) [anc. AMN X Expositions, Carton 15].
- 20150042/21. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1933, tome 4. Hubert Robert (photographies) [anc. AMN X Expositions, Carton 15].
- 20150042/22. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1934, tome 1. Daumier [anc. AMN X Expositions, Carton 16].
- 20150042/24. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1934, tome 3. Centenaire de Lafayette [anc. AMN X Expositions, Carton 18].
- 20150042/25. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1934, tome 4. Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle [anc. AMN X Expositions, Carton 19].
- 20150042/26. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1935, tome 1. A la gloire de la marine à voile [anc. AMN X Expositions, Carton 20].
- 20150042/28. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1935, tome 3. Art italien de Cimabue à Tiepolo [anc. AMN X Expositions, Carton 22].

- 20150042/29. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1935, tome 4. De Van Eyck à Brueghel [anc. AMN X Expositions, Carton 23].
- 20150042/30. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1935, tome 5. Cézanne (début) [anc. AMN X Expositions, Carton 24].
- 20150042/31. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1936, tome 1. Cézanne (suite et fin) [anc. AMN X Expositions, Carton 25].
- 20150042/32. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1936, tome 2. Corot [anc. AMN X Expositions, Carton 26].
- 20150042/33. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1936-1937, tome 1. Rubens et son temps (1/3). [anc. AMN X Expositions, Carton 26 bis].
- 20150042/34. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1936-1937, tome 2. Rubens et son temps (2/3). [anc. AMN X Expositions, Carton 27].
- 20150042/35. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1936-1937, tome 3. Rubens et son temps (3/3). [anc. AMN X Expositions, Carton 28].
- 20150042/52. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1937-1938. Goya [anc. AMN X Expositions, Carton 44].
- 20150042/55. Archives des musées nationaux Expositions relevant des musées nationaux, 1938, tome 3. Trésors de Reims [anc. AMN X Expositions, Carton 47].
- 20150042/71. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1952-1954. La Nature morte [anc. AMN X Expositions, carton 63].
- 20150042/72. Archives des musées nationaux. Expositions relevant des musées nationaux, 1955-1961. Poussin [anc. AMN X Expositions, carton 64].
- 20150044/185. Archives des musées nationaux. Correspondances de personnalités en relation avec les musées, dossier n° 982 (Georges Wildenstein) [anc. AMN Z 62 – 982].
- 20150044/198. Archives des musées nationaux. Musées de province. Documents collectifs [anc. AMN, Z 66 – 18].
- 20150160/6. Archives des musées nationaux. Service des expositions des musées nationaux, 1952, tome 2, [anc. AMN 4 CC 6].
- 20150160/14. Archives des musées nationaux. Service des expositions des musées nationaux, 1955, tome 3, [anc. AMN 4 CC 13].
- 20150160/18. Archives des musées nationaux. Service des expositions des musées nationaux, 1957, tome 1 [anc. AMN 4 CC 17].
- 20150160/24. Archives des musées nationaux. Service des expositions des musées nationaux, 1960, tome 1, [anc. AMN 4 CC 23].
- 20150160/25. Archives des musées nationaux. Service des expositions des musées nationaux, 1960, tome 2, [anc. AMN 4 CC 24].
- 20150160/26. Archives des musées nationaux. Service des expositions des musées nationaux, 1960, tome 3, [anc. AMN 4 CC 25].
- 20150334/57. Archives des musées nationaux. Ecole du Louvre. Brochures, programmes, courriers, affiches de l'École, procès-verbaux de conseils d'études, autonomie financière de l'École (décrets, budgets, états de droits), comptabilité, budget, bourses (1920-1946) [anc. AMN *2 FF 14].

- 20150337/84. Archives des musées nationaux. Musée du Louvre, département des peintures. Correspondance générale des conservateurs, tome 3 [anc. AMN, 6 LL 3 (e)].
- 20150337/92. Archives des musées nationaux. Musée du Louvre, département des peintures, Correspondance avec des collectionneurs, 1959-1960 [anc. AMN, 6 LL 11(1)].
- 20150337/98. Archives des musées nationaux. Musée du Louvre, département des peintures. Rapports d'activité du département [anc. AMN, 6 LL 12, 1957].
- 20150497/227. Archives des musées nationaux. Personnel et administration générale des musées. Dossiers individuels des personnels administratifs et scientifiques des musées nationaux. Dossier n° 484. Charles Sterling [anc. AMN O30 484].

Varsovie, Archives de l'Université

Akta studenckie (dossiers des étudiants), Sterling Karol R.P. 5546.

Textes à caractère de sources : bibliographie de Charles Sterling

- STERLING, Charles, Les paysages de Rubens, *Travaux des étudiants du Groupe d'Histoire de l'Art de la Faculté des Lettres de Paris*, précédés de quelques notes de Paul Valéry, Paris, éd. Institut d'Art et d'Archéologie, 1928, p. 177-207.
- « Le paysage fantastique néerlandais », *L'Art Vivant*, 1^{er} avril 1930, p. 270-274.
 - « Réplique d'une composition perdue de Lucas de Leyde (au Musée de Nantes) », *Bulletin des Musées de France*, mai 1930, p. 109-112.
 - « Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois. 1 : Concordances », *L'Amour de l'Art*, 1, janvier 1931, p. 8-21.
 - « Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois, II : Influences ou coïncidences », *L'Amour de l'Art*, 3, mars 1931, p. 101-112.
 - « De Bruegel à Bazille », *L'Amour de l'Art*, 6, juin 1931, p. 253.
 - « Notices des peintures », *Degas, Portraitiste et sculpteur*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1931), Paris, musées nationaux, 1931.
 - « A drawing by Lodewyck Toeput called Lodovico Pozzoserrato and the frescoes of the Villa Maser », *Old Master Drawings*, VI, 23, décembre 1931, p. 44-48.
 - « Un tableau de Salomon de Bray (au Musée d'Orléans) », *Bulletin des Musées de France*, avril 1932, p. 62-64.
 - *François Boucher*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Jean Charpentier, 9 juin-10 juillet 1932), Paris, Jean Charpentier, 1932.
 - « Boucher et les O'Murphy », *L'Amour de l'Art*, juin 1932, p. 191-194.
 - « Un tableau retrouvé de Kerstiaen de Keuninck (au Musée Fourché à Orléans) », *Bulletin des Musées de France*, juin 1932, p. 101-103.
 - *Manet*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1932), Paris, musées nationaux, 1932.
 - « Manet et Rubens, précisions », *L'Amour de l'Art*, octobre 1932, p. 290.

- « Compte rendu du livre de W. Weisbach *Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts*, Berlin, 1932 », *L'Amour de l'Art*, novembre 1932, p.VI.
- Collaboration aux notices des tableaux et dessins, *Exhibition of French Art, 1200-1900 French Art*, catalogue d'exposition (Londres, Royal Academy of Art, janvier-mars 1932), Londres, Oxford University Press, H. Milford, 1933.
- *Le Roi de Rome*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933.
- « Exposition des Souvenirs du Roi de Rome à l'Orangerie des Tuileries », *Bulletin des Musées de France*, décembre 1932, p. 162-165.
- « François Boucher, Wystawa jego dzieł u Paryżu » *Sztuki Piekne*, Varsovie, 8-9, 1933, p. 308-329.
- « L'art en Pologne », *L'art des origines à nos jours*, Léon Deshairs (dir.), Paris, Larousse, 1933, I, p. 215-218, 350-352 et II, p. 54-55, 166-168, 260-264.
- *Chassériau*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933.
- *Dessins et aquarelles de paysagistes français du XIX^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933.
- « Dessins du XIX^e siècle au Musée de l'Orangerie », *Beaux-Arts*, 24, 1933, p. 1.
- *Hubert Robert (1733-1808)*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933.
- *Voyage de Delacroix au Maroc*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933.
- « Neue Gemalde des Cornelis van Dalem. Ein Frühwerk im Prado », *Jahrbuch des Preussischen Kunstsammlungen*, 54, Berlin, 1933, p. 123-126.
- « Un tableau inédit de Lodovico Pozzoserrato », *L'Amour de l'Art*, avril 1933, p. 1-4.
- Notices biographiques et bibliographiques du chapitre 3 de « l'histoire de l'art contemporain » publié dans *L'Amour de l'art*, avril 1933.
- « Les portraits du Parmesan », *L'Amour de l'Art*, décembre 1933, p. 1-5.
- *Renoir*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933.
- *Daumier*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1934), Paris, musées nationaux, 1934.
- *Portraits par Ingres et ses élèves*, catalogue d'exposition, (Galerie Seligmann et Fils, 23 mars-21 avril 1934), Paris, Seligmann et Fils, 1934.
- « Portraits d'Ingres et de ses élèves », *L'Amour de l'Art* (Formes), 15, avril 1934, p. 2-4.
- « Un tableau de Carel Fabritius (au Louvre) », *Bulletin des Musées de France*, avril 1934, p. 74-75.
- « Exposition du Centenaire de La Fayette », *Bulletin des Musées de France*, juillet 1934, p. 121-123.
- « Introduction et notices », *Les peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1934), Paris, musées nationaux, 1934.
- « Un précurseur français de Rembrandt : Claude Vignon », *Gazette des Beaux-Arts*, XII, octobre 1934, p. 123-136.

- « L'exposition des Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle », *Bulletin des Musées de France*, janvier 1935, p. 1-6.
- « Espagne et France au XVII^e siècle », *L'Amour de l'Art*, janvier 1935, p. 7-14.
- « Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle, 1 : Le mouvement caravagesque et Georges de La Tour », *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, LXVII, 358, janvier 1935, p. 25-40.
- « Les peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle, II : Le portrait, la scène de genre, la nature morte », *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, LXVII, 359, février 1935, p. 49-68.
- « Georges de La Tour », *Les Trésors de la Peinture française (XVII^e siècle)*, Paris, Skira, 1935.
- « Les Le Nain, le genre et la nature morte », *Les Trésors de la Peinture française (XVII^e siècle)*, Paris, Skira, 1935.
- « Avant-propos et notices du catalogue », *Trésors d'art de la Faculté de Médecine*, catalogue d'exposition (Paris, Faculté de médecine, 1935), Paris, musées nationaux, 1935.
- « Les trésors de la Faculté de Médecine de Paris », *Synthèse*, 6, juin 1935, p. 35-38.
- *De Van Eyck à Brueghel : Estampes*, Paris, Braun, 1935.
- Notices des dessins, *L'Art italien de Cimabue à Tiepolo*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Petit Palais, juin-juillet 1935), Paris, Musée du Petit Palais, 1935, p. 221-282.
- « Richard Tassel et Jean Lys », *La Renaissance*, 5-6, 1936, p. 33-37.
- *Cézanne*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1936), Paris, musées nationaux, 1936.
- « Cézanne et les maîtres d'autrefois », *Renaissance*, 19, mai 1936, p. 7-15.
- « Un portrait du roi Henri III », *Bulletin des Musées de France*, 6, juin 1936, p. 94-98.
- *Rubens et son temps*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1936), Paris, musées nationaux, 1936.
- *La peinture flamande, Rubens et son temps*, Paris, Librairie des Arts Décoratifs, Calavas, s.d. [1936].
- « Notices des peintures », *Chefs-d'œuvre de l'art français*, catalogue d'exposition (Paris, Palais national des Arts, 19 juillet-31 octobre 1937), Paris, musées nationaux, 1937.
- *La Peinture française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Braun, 1937.
- « Two unknown paintings by Mathieu Le Nain », *The Burlington Magazine*, 70, 1937, p. 4-7.
- « A New Picture by Georges de La Tour », *The Burlington Magazine*, 71, 1937, p. 8-14.
- « La découverte et l'histoire d'une œuvre inconnue de Rubens (Hercule et Omphale du Louvre) », *L'Amour de l'Art*, 1937, p. 285-292.
- « Notices des peintures, dessins et toiles peintes » *Trésors d'art de Reims*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1938), Paris, musées nationaux, 1938 (en collaboration avec Maurice Sérullaz).
- « Reims, marche de l'art français », *La Renaissance*, 2, avril 1938, p. 27-34.
- *La Peinture française. Les Primitifs*, Paris, Floury, 1938.
- « Two New Paintings by Georges de La Tour », *The Burlington Magazine*, 72, 1938, p. 203-208.

- « Un tableau de Jean Michelin acquis par le Musée du Louvre », *Bulletin des Musées de France*, novembre 1938, p. 151-154.
- *Peintures de Goya des collections de France*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1938), Paris, musées nationaux, 1938.
- *Le Couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton*, Paris, Floury, 1939.
- « Le Concert de Tournier de Toulouse au Musée du Louvre », *Prométhée*, 20, juin 1939, p. 171-174.
- « Van Dyck's Paintings of St. Rosalie », *The Burlington Magazine*, février 1939, p. 53-62.
- *La Peinture française : les peintres du Moyen Age*, Paris, Pierre Tisné, 1941 (publié sous le pseudonyme de Charles Jacques ; réédité en 1946 sous le nom de Charles Sterling).
- « Two XV Century Provençal Painters Revived : I. Nicolas Dipre », *Gazette des Beaux-Arts*, XXII, octobre 1942, p. 9-16.
- « Two XV Century Provençal Painters Revived: II. The "Master of St. Sebastian" (Josse Lieferinxe?) », *Gazette des Beaux-Arts*, XXII, décembre 1942, p. 135-148.
- « Paintings lent by the Louvre », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 2,10, juin 1944, p.275-281, p.275.
- « Dix siècles de civilisation vus par Henri Focillon », *Renaissance*, II-III, 1944-1945, p. 404-436.
- « Art français en Amérique », *L'Amour de l'art*, numéro spécial, 1945, p.28-29.
- « Saint Sebastian interceding for the Plague Stricken (by Josse Lieferinxe) », *The Art Quartely*, été 1945, p. 216-222.
- « Early Paintings of the Commedia dell' Arte in France », *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New York, été 1945, p. 11-32.
- *French painting of the Time of Louis XIIIth and Louis XIVth*, catalogue d'exposition (New York, galerie Wildenstein, 9 mai – 1^{er} juin 1946), [New York, 1946].
- « Review: *Jean Fouquet* by Klaus Perls et *Jean Fouquet und seine Zeit* by Paul Wescher », *The Art Bulletin*, 28, 2, juin 1946, p. 125-131.
- « A portrait of Saint Pierre de Luxembourg (at Worcester, Mass.) », *Museum Notes, Museum of Art, Rhode Island School of Design*, Providence, janvier 1947 [n. p.].
- « Le style gothique international », *Les Peintres célèbres*, Bernard Dorival (dir.), Genève, Mazenod, 1948, p. 38-43.
- « Fouquet », *Les Peintres célèbres*, Bernard Dorival (dir.), Genève, Mazenod, 1948, p. 80-81.
- « L'Art français aux Etats-Unis », conférence (Assemblée générale des amis du Louvre, 1947), *Musées de France*, numéro consacré à la Société des Amis du Louvre, 1949, p.7-15.
- *Les Peintres primitifs*, Paris, Nathan, 1949.
- « Préface », *Six Centuries of French Master Drawings in America*, Regina Shoolman et Charles E. Slatkin, New York, Oxford University Press, 1950.
- « Guerrier oriental par Pierfrancesco Mola », *Musées de France (Bulletin des Musées Nationaux)*, 11, mars 1950, p. 33-40.

- « Introduction », *French Painting (1100-1900)*, catalogue d'exposition (Pittsburgh, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, 18 octobre – 2 décembre 1951), Pittsburgh, s. n., 1951, n. p.
- *Catalogue des peintures de la collection Hoblitzelle déposées au Musée de Dallas, Texas*, Manuscrit rédigé en 1951-1952, non publié mais dont les conclusions sont communiquées par le Musée à tous les chercheurs.
- « Les ducs de Bourgogne et la civilisation franco-flamande », *Les Arts plastiques*, 3, 1951, p. 163-181.
- « Observations sur Georges de La Tour, à propos d'un livre récent », *Revue des Arts*, 111, 1951, p. 147-158.
- « A fine "David" reattributed », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 5, IX, janvier 1951, p. 121-132.
- « Sur un prétendu chef-d'œuvre de David », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1951, p. 118-129.
- « Sur la peinture des choses immobiles », *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1952), Paris, éditions des musées nationaux, 1952, p. XIII-XXXV.
- *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Pierre Tisné, 1952, nouvelle édition révisée, 1959 et Macula, 1985 ; trad. ang. *Still Life Painting: from Antiquity to the 20th Century*, New York, Universe Books, 1959 et Harper & Row, 1981 ; trad. pol. *Martwa natura : od staro ytnoś ci po wiek XX*, Varsovie, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998 et éd. roumaine (non autorisée) *Natura Moartă*, Bucarest, Meridiane, 1970.
- « En préparant l'exposition de la Nature morte », *La Revue des Arts*, 1, 1952, p. 31-36.
- « La peinture à Tours ou la Première Renaissance française », *L'Art du Val de Loire de Jean Fouquet à Jean Clouet (1450-1540)* catalogue d'exposition (Tours, musée des Beaux-Arts, 1952), préface, Paris [s. n.], 1953, p. 17-25.
- « Quelques œuvres inédites des peintres Millereau, Lallemand, Vignon, Sacquespée et Simon François », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1953 (paru en 1954), p. 1-12.
- « Lorenzo Lotto, précurseur de l'inquiétude moderne », *Arts*, 418, 3 juillet 1953, p. 1 et 11.
- « Notes brèves sur quelques tableaux vénitiens inconnus à Dallas », *Arte Veneta*, 1954, p. 265-271.
- « Préface », *Vier Eeuwen Stilleven in Frankrijk*, catalogue d'exposition (Rotterdam, musée Boymans, 10 juillet – 20 septembre 1954), Rotterdam, s. n., 1954.
- *A Catalogue of French Paintings XV-XVIII Centuries*, Cambridge, Harvard University Press, 1955.
- « L'Ecole de Fontainebleau », *Le Triomphe du Maniérisme européen. De Michel-Ange au Gréco*, catalogue d'exposition (Amsterdam, Rijksmuseum, 1^{er} juillet – 16 octobre 1955), Amsterdam, Rijksmuseum, 1955, p. 27-33.
- « Œuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi », *Miscellanea E. Panofsky. Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, 1955, p. 57-82.
- « La Pietà de Tarascon », *La Revue des Arts*, 1, 1955, p. 25-46.
- « Le pont de Mennecey, par Cézanne », *La Revue des Arts*, 4, 1955, p. 195-198.

- « Préface », *Impressionnistes de la collection Courtauld de Londres*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de l'Orangerie, octobre 1955 – janvier 1956), Paris, Presses artistiques, 1955.
- « La peinture française du XVII^e siècle », *Le XVII^e siècle européen : Réalisme, classicisme, baroque*, catalogue d'exposition (Rome, Palais des expositions, décembre 1956-janvier 1957), Rome, De Luca, 1956.
- *Musée de l'Ermitage. La Peinture française de Poussin à nos jours*, Paris, Cercle d'art, 1957.
- *La Collection Lehman de New York*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1957), Paris, éditions des musées nationaux, 1957.
- « La collection Lehman : exposition au Musée de l'Orangerie », *La Revue des Arts*, 3, 1957, p. 133-142.
- « Le style courtois international », *L'Art et l'Homme*, II, Paris, Larousse, 1958, p. 353-364.
- « Le réalisme bourgeois au XV^e siècle. L'apport flamand et son rayonnement », *L'Art et l'Homme*, II, Paris, Larousse, 1958, p. 365-377.
- « Gentileschi in France », *The Burlington Magazine*, avril 1958, p. 112-120.
- « Un tableau inédit de Gentile da Fabriano », *Paragone*, 101, mai 1958, p. 26-33.
- « Un tableau inédit et la peinture de portrait à la cour de Bourgogne au début du XV^e siècle », *Archives de l'Art français. Etudes et documents sur l'art français du XII^e au XIX^e siècle*, volume en hommage à Gaston Brière, t. XXII, 1959, p. 39-57.
- « La peinture de portrait à la cour de Bourgogne au début du XV^e siècle », *Critica d'Arte*, VI, 1959, p. 289-312.
- « Cornelis van Dalem et Jan van Wechelen », *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on his eightieth Birthday*, New York, 1959, p. 277-288.
- « L'auteur de la Pietà d'Avignon : Enguerrand Quarton (Charreton) », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1960 (séance du 1^{er} juillet 1959), p. 213-223.
- « La peinture de paysage en Europe et en Chine », *Le Paysage en Orient et en Occident*, catalogue d'exposition (Paris, 1960), Paris, Musées Nationaux, 1960, p. 5-17.
- « Le Couronnement de la Vierge (par E. Quarton) », *Plaisir de France*, 1960, p. 12-15.
- « L'auteur de la Pietà d'Avignon: Enguerrand Quarton (Charreton) », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1960 (séance du 1^{er} juillet 1959), p. 213-223.
- « Biographie de Nicolas Poussin », *Nicolas Poussin*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, mai – juillet 1960), Paris, musées nationaux, 1960, p. 197-283.
- « Quelques imitateurs et copistes de Poussin », *Nicolas Poussin*, actes du colloque (Paris, Institut d'Art et d'archéologie, 19-21 septembre 1958) Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1960, p. 265-276.
- « Une Madone tchèque au Musée du Louvre », *La Revue des Arts*, 2, 1960, p. 75-86.
- « Préface », *Jean Schlumberger, Twenty Years of Jewels and Objects d'Art on loan*, catalogue d'exposition (New-York, 1961), New-York, s. n. 1961.
- « Les peintres Jean et Jacques Blanchard », *Art de France*, 1961, p. 77-118.

- « La peinture en Europe vers 1400 », *L'Art européen vers 1400*, catalogue de l'exposition (Vienne, Kunsthistorisches Museum, 7 mai – 31 juillet 1962) Vienne, s. n., 1962, p. 71-82.
- « La peinture française et la peinture espagnole au XVII^e siècle : affinités et échanges », *Velasquez, son temps, son influence*, actes du colloque (Madrid, Casa Velasquez, 7, 9 et 10 décembre 1960), Paris, Arts et Métiers graphiques, 1963, p. 111-120.
- « Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée », *L'Œil*, 103-104, juillet-août 1963, p. 2-15 et p. 64-65.
- « Du nouveau sur le Maître de Moulins », *L'Œil*, 107, novembre 1963, p. 2-15 et p. 65-68.
- *An Unknown Masterpiece by Fragonard: Portrait of a Man (The Warrior)*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, 1964.
- « Josse Lieferinxe peintre provençal », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1, 1964, p. 1-22.
- « Une nouvelle œuvre de Gentileschi peinte en France », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 4-5, 1964, p. 217-220.
- « Eustache Le Sueur peintre de portraits », *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag, eine Festgabe seiner europäiischen Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin, W. de Gruyter & Co., 1965, p. 181-184.
- « La Pietà de Tarascon et les peintres Dombet », *La Revue du Louvre*, 1, 1966, p. 13-26.
- « Pour la peinture en Auvergne au XV^e siècle », *L'Œil*, 136, avril 1966, p. 4-16.
- « La Vierge ouvrante de Morlaix », *Les Monuments Historiques de la France*, janvier-juin 1966, p. 139-148.
- « Un portrait inconnu de Jean Clouet », *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt on His 60th Birthday*, Londres, Phaidon, 1967, p. 86-90.
- Notices sur Jean et François Clouet, *Encyclopedia Britannica*, 1967, vol. 5, p. 949.
- Notice sur le Maître de Moulins, *Encyclopedia Britannica*, 1967, vol. 15, p. 948.
- Notice sur Enguerrand Quarton, *Encyclopedia Britannica*, 1967, vol. 18, p. 936.
- « Jean Hey, le Maître de Moulins », *Revue de l'art*, 1-2, 1968, p. 27-33.
- « Les panneaux de saint Vincent et leurs énigmes », *L'Œil*, mars 1968, p. 12-24 et p. 70.
- Notices des tableaux français, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Catalogue of Paintings*, Lugano-Castagnola, s. n., 1969.
- « Etudes savoyardes, I : Au temps du duc Amédée », *L'Œil*, 178, octobre 1969, p. 2-13.
- « Paoul Grymbault, éminent peintre français du XV^e siècle », *Revue de l'Art*, 8, 1970, p. 17-32.
- « A Male Portrait by Jean Clouet », *Museum Monography II, City Art Museum of Saint Louis*, 1970, p. 53-68.
- « Préface », *Jean Fouquet. Les Heures d'Etienne Chevalier*, Claude Schaefer, Paris, Draeger, 1971.
- « Etudes savoyardes, I, Supplément », *L'Œil*, 195-196, mars-avril 1971, p. 14-19 et p. 36.
- « Etudes savoyardes, II : Le Maître de la Trinité de Turin », *L'Œil*, 215, novembre 1972, p. 14-27.
- « The Master of the "Landsberg" Altar-wings », *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt*, Wien, Residenz Verlag, 1972, p. 150-165.

- « Observations on Moser's Tiefenbronn Altarpiece », *Pantheon*, 30, 1, 1972, p. 19-32.
- Notices concernant les peintres et enlumineurs français, espagnols et portugais du XVe siècle, *Propyläen Kunstgeschichte, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Jan Bialostocki (dir.), vol. VII, 1972, p. 180-201.
- « Les émules des Primitifs », *Revue de l'Art*, 21, 1973, p. 80-93.
- « Pour Jean Chaugenet et Juan de Nalda », *L'Œil*, 217-218, août-septembre 1973, p. 4-19.
- « Fighting animals in the Adoration of Magi », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 61, 1974-10, p. 350-359.
- *The Master of Claude, queen of France, a newly defined miniaturist*, New York, 1975.
- « Un nouveau tableau de Poussin », *Pantheon*, 33, 3, 1975, p. 216-226.
- « Grünewald vers 1500-1505 », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 19, 1975-1976, p. 127-145.
- « Jan van Eyck avant 1432 », *Revue de l'Art*, 33, 1976, p. 7-82.
- « Tableaux espagnols et un chef-d'œuvre portugais méconnus du XV^e siècle », *Espana entre el Mediterraneo y el Atlantico, 1, Actas del XXIII congreso internacional de Historia del arte*, (Grenade, 3-8 sept. 1973), 1976, p. 497-525.
- « Un nouveau tableau bourguignon et les Limbourg », dans *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, 1978, p. 415-429.
- « La peinture de tableaux en Bourgogne au XV^e siècle », *Annales de Bourgogne*, 50, 197, 1978, p. 5-17.
- « Carnet savoyard », *Revue du Louvre et des musées de France*, 28, 5-6, 1978, p. 333-342.
- « Enguerrand Quarton ou Charreton », *Petit Larousse de la Peinture*, Michel Laclotte (dir.), t. 2, Paris, Larousse, 1979, p. 1523.
- « Jost Haller, Maler zu Strassburg und zu Saarbrücken in der Mitte des XV. Jahrhunderts », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXIII, 1980, p. 99-126.
- « Le Couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton », *Etudes vauchusiennes*, Avignon, XXIV-XXV, 1980-1981, p. 1-6.
- « La peinture sur panneau picarde et son rayonnement dans le nord de la France au XV^e siècle », Communication à la Société de l'Histoire de l'Art français (séance du 3 février 1979), *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1981, p. 7-49.
- « Le Maître de la Vue de Sainte-Gudule. Une enquête », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 23-29, 1974-1980, paru en 1981, p. 9-28.
- « Nicolas Froment, peintre du nord de la France », *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, 1981, p. 325-342.
- « Un nouveau tableau de Simon Marmion », *Racar, Revue d'art canadienne*, 8, I, 1981, p. 3-18.
- « Deux nouveaux dessins français du XV^e siècle », *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Varsovie, 1981, p. 209-215.
- « Une œuvre de Pierre Villate enfin retrouvée ? », *Chronique méridionale*, I, 1981, p. 3-14.
- « Jost Haller, peintre à Strasbourg et à Sarrebruck au milieu du XV^e siècle », *Bulletin de la Société Schongauer à Colmar*, 1979-1982, 1983, p. 53-89.

- *Enguerrand Quarton : le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983.
- « A la recherche de Zanetto Bugatto : une nouvelle piste », dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milan, 1984, p. 163-178.
- « L'influence de Konrad Witz en Savoie », *Revue de l'art*, 71, 1986, p. 17-32.
- *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, 2 volumes, Paris, Bibliothèque des arts, 1987 et 1990.
- « Charles VII vu par Jean Fouquet », *L'Œil*, 389, décembre 1987, p. 34-41.
- « Fouquet en Italie », *L'Œil*, 392, mars 1988, p. 22-31.
- « Du nouveau sur Juan de Borgona : son tableau le plus ancien connu », *L'Œil*, 401, décembre 1988, p. 24-31.
- « Carnet bourguignon », *L'Œil*, 413, décembre 1989, p. 26-35.
- « Tableaux français inédits : Provence », *L'Œil*, 425, décembre 1990, p. 46-53.
- « Tableaux français inédits : Languedoc et Auvergne », *L'Œil*, 428, mars 1991, p. 28-35.
- « Juan de Borgona et la peinture provençale », *Chronique méridionale, arts du moyen âge et de la renaissance*, 3, 1992, p. 3-10.
- « Entretiens avec Michel Laclotte », *Hommage à Charles Sterling : des primitifs à Matisse*, Nicole Reynaud (dir.), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p.53-104.
- STERLING, Charles et ADHÉMAR, Hélène, *Catalogue illustré des peintures : école française, XIX^e siècle*, 4 volumes, Paris, éditions des musées nationaux, 1958-1961.
- avec la collaboration de Nicole Reynaud, *Catalogue illustré des peintures : école française, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles*, Paris, éditions des musées nationaux, 1965.
- STERLING, Charles et KING, Edward S., « A Bellegambe triptych reconstructed », *The Journal of the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1948, p. 44-49.
- STERLING, Charles et SALINGER Margaretta M., *French Paintings, a Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, XIXth Century*, Greenwich, The Metropolitan Museum of Art, distributed by New York Graphic Society, 1966.
- *French Paintings, a Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, XIX & XX Centuries*, The Metropolitan Museum of Art, distributed by New York Graphic Society, 1967.

Bibliographie critique

- ACHARD, P., « Notes sur quelques anciens artistes d'Avignon », *Revue des bibliothèques paroissiales et des faits religieux de la province ecclésiastique d'Avignon*, 1856, p. 257.
- ACKERMAN, James et CARPENTER, Rhys, *Art and Archeology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963.
- ADHEMAR, Hélène et Jean, « Quelques hypothèses au sujet de la Pietà d'Avignon », *La Revue des Arts*, 1, 1953, p. 16-20.
- ADHEMAR, Jean, « Focillon – l'enseignement, la gravure », *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, Cahiers pour un temps, 1986, p. 259-264.
- ALLEMAND, Maurice, « Nos projets », *Bulletin du Groupe d'histoire de l'art*, 1, 1925, p. 18-20.

- AMADEI E., « La Mostra del Seicento Europeo al Palazzo delle Esposizioni », *Capitolium*, XXXII, 2, février 1957, p. 17-20.
- ANONYME [Henri Focillon ?], « Excursions et méthode », *Bulletin du groupe d'histoire de l'art*, 3, juin 1926, p.11-12.
- Assemblée nationale, 2^e séance du 25 juillet 1960, *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires*, 26 juillet 1960, p. 2227.
- AVRIL, François, « Pour l'enluminure provençale. Enguerrand Quarton, peintre de manuscrits », *Revue de l'Art*, 35, 1977, p. 9-40.
- « Le maître des Heures de Saluces : Antoine de Lonhy », *Revue de l'Art*, 85, 1989, p. 9-34.
- « L'origine bourguignonne de la Messe de saint Grégoire Jamot », *Hommage à Michel Laclotte, Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milan – Paris, 1994, p. 152-163.
- « Prefazione », *La biblioteca di Amedeo VIII di Savoia (1391-1451)*, Giovanna Saroni, Turin, Allemandi, 2004, p. 11-13.
- BANHAM, Reyner, « Pelican World History of Art in forty-eight Volumes », *Architectural Review*, 114, 683, novembre 1953, p. 285-288.
- « Out of the air », *The Listener*, 25 août 1983.
- BANN, Stephen, « Histoire de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne : grandes tendances et nouveaux débats », *Perspective*, 2, 2007, p. 207-225.
- BASTIDE, Bernard, « Aux sources de la Kermesse héroïque de Jacques Feyder (1935) », *La Cinémathèque française*, 31 juillet 2013, <http://www.cinematheque.fr/article/12.html>.
- BAUTIER, Pierre, « Hulin de Loo », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 16, 1946, p. 88-89.
- BAXANDALL, Michael, *Episodes : A Memory Book*, Londres, F. Lincoln, 2010.
- BAZIN, Germain, *Le Temps des Musées*, Bruxelles, Desoer, 1967.
- *Souvenirs de l'exode du Louvre (1940-1945)*, Paris, Somogy, 1991.
- BEENKEN, Hermann, « Zur Entstehungsgeschichte des Genter Altars : Hubert und Jan Van Eyck », *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, nouv. Sér., II/III, 1933/34, p. 176-232.
- BENOÎT, Camille, « La peinture française à la fin du XVe siècle (1480-1501) », *Gazette des Beaux-Arts*, XXVI, 1901, p. 90-101, 318-332, 368-380.
- BENOIST, Luc, *Catalogue du musée des beaux-arts*, Nantes, musée des beaux-arts, 1953.
- BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BERGMANS, Paul, « Introduction », *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles-Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1931, p. V-IX.
- BERGSON, Henri, « Instructions concernant ma biographie », 2 février 1935, Philippe Soulez et Frédéric Worms, *Bergson*, Paris, Flammarion, 1997, p. 288.
- BERSTRÖM, Ingvar, *Hollandskt Stillebenmaleri under 1600-talet*, Göteborg, 1947, trad. ang., *Dutch Still-life Painting in the 17th Century*, Londres, Faber & Faber, 1956 [nouvelle éd. 1983].
- BERTINET, Arnaud, « Évacuer le musée, entre sauvegarde du patrimoine et histoire du goût, 1870-1940 », *Cahiers du CAP*, 2, 2015, p. 9-40, 219, 221.

- BETTHAUSEN, Peter, *Georg Dehio. Ein deutscher Kunsthistoriker*, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2004.
- BEYRODT, Wolfgang, « Kunstgeschichte als Universitätsfach », dans Peter Ganz (dir.), *Kunst und Kunsttheorie. 1400-1900*, Wiesbaden, Harrassowitz in Komm., 1991, p. 313-333.
- BILLIET Joseph, « Le laboratoire du musée du Louvre », *Museion*, 17-18, 1932, p. 123-127.
- « bio-bibliographie d'Henri Focillon », *La Vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogue d'exposition (Lyon, musée des Beaux-Arts de, 22 janvier-26 avril 2004), Gand, Snoeck, 2004, p. 11-39.
- BLOCH, Vitale, « Georges (Dumesnil) de La Tour », *Formes*, 10, décembre 1930, p. 17-18.
- « Peintres de la Réalité », *Beaux-Arts*, 110, 8 février 1935, p. 2 ; repris dans *Orangerie, 1934 : les « Peintres de la Réalité »*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 22 novembre 2006-5 mars 2007), Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 382-383.
 - *Georges de La Tour : een beschouwing over zijn werk voorafgegaan door een catalogus van zijn oeuvre*, Amsterdam, J. H. de Bussy, 1950.
 - *Georges de La Tour : un saggio sulla sua opera, preceduto da un catalogo delle sue pitture*, Milan, edizione del Milione, 1953.
 - « Georges de La Tour once again », *The Burlington Magazine*, XCVI, mars 1954, p. 81-82.
 - « Bacchus and Ariadne by Louis Le Nain » *The Art Quarterly*, 1956, p. 262-269.
- BLONDEL, Louis, « La famille du peintre Konrad Witz (Sapientis) à Genève », *Genava*, XXVIII, 1950, p. 38-46.
- BLONSKI, Jan, « Paris-Varsovie, 1918-1939 », dans Maria Delaperrière et Antoine Marès (dir.), *Paris « Capitale culturelle » de l'Europe centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et les pays de l'Europe médiane, 1918-1939*, Paris, Institut d'études slaves, 1997, p. 79-83.
- BLUNT, Antony, *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*, Londres-Baltimore, Penguin Books, 1970.
- « The Le Nain Exhibition at the Grand Palais, Paris – "Le Nain Problems" », *The Burlington Magazine*, 120, 1978, p. 870-875.
- BOBER, Harry « The Gothic Tower and the Stork Club », *Arts and Sciences*, 1, printemps 1962, p. 1-8.
- BONY, Jean, « Henri Focillon ou la généalogie de l'unique », *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, Cahiers pour un temps, 1986, p. 21-41.
- BOSCHER, J., question écrite n°6196, 22 juin 1960, *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires, Assemblée nationale*, 23 juin 1960, p. 1465-1466.
- BOUCHOT, Henri, *L'Exposition des Primitifs français. La Peinture en France sous les Valois*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1904.
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62, 1986, p. 69-72.
- BRIERE, Gaston, « L'enseignement de l'histoire de l'art en France – Ecole du Louvre », *Revue de synthèse historique*, XXVIII-1, 82, février 1914, p. 51-54.

- « Gaston Brière », notice introductive à l'*Hommage à Gaston Brière*, *Archives de l'Art français*, XXII, 1959, p.9-10.
- BRIGANTI, Giuliano, « Su Giusto di Gand », *Critica d'Arte*, III, juin 1938, p. 104.
- BRUSH, Kathryn, « German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America after World War I. Interrelationships, Exchanges, Contexts », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26, 1999, p. 7-36.
- Bulletin mensuel des Amis de la Pologne*, Paris, 1921-1940.
- BURCHARD, Ludwig, « L'histoire de l'œuvre [Hercule et Omphale] », *L'Amour de l'art*, novembre 1937, p. 293-295.
- BUSSAC, Georges de, « Un triptyque auvergnat de la fin du XV^e siècle : L'Annonciation et les donateurs, Jean et Jeanne de Latour d'Auvergne », *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, 716, 1993, p. 283-196.
- CALLU, Agnès, *Gaëtan Picon, 1915-1976 : esthétique et culture*, Paris, H. Champion, 2011.
- *La Réunion des musées nationaux (1870-1940) : Genèse et fonctionnement*, Paris, Ecole des Chartes – H. Champion, 1994.
- CAMPBELL, Lorne, « Jean Prévost, le Maître de Moulins by Albert Châtelet », *The Burlington Magazine*, 144, 1191, juin 2002, p. 357-359.
- CARITA, Roberto, « La Pittura nel ducato di Amedeo », *Bolletino d'Arte*, 41, 1956, p. 109-127 et 200-206.
- CASSIN, René, « Souvenirs sur B. Mirkin Guetzévitich », *Hommage à Boris Mirkin-Guetzevitich (1892-1955)*, New York, Ecole Libre des Hautes Etudes, s.d., p. 29-34.
- CASTELNUOVO, Enrico, « Ragguaglio Provenzale », *Paragone*, 131, 1960, p. 42-43.
- « Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte », *Arte Antica e Moderna*, 13-16, 1961, p. 97-111.
- « L'Ecole d'Avignon », *Art de France*, I, 1961, p. 283-287.
- (dir.), *Medioevo-Medioevi : un secolo di esposizioni di arte medievale*, Pise, Edizioni della Normale, 2008.
- « Les Catalogues des Musées (Enquête sur un projet d'unification) », *Mouseion*, 2, 1927 ; « Réponses de L. Van Puyvelde (Belgique), Sir F. G. Kenyon, L. D. Barnett (Grande-Bretagne), Folgolari, Antonio », *Mouseion*, 3, 1927 ; « Réponse de M. Gustav Pauli », *Mouseion*, 4, 1928, p. 26-31, « Réponses de M. Sanchez-Canton (Espagne), Cecil Harcourt-Smith (Grande-Bretagne), Alexis Petrovics », *Mouseion*, 7, 1929.
- CATTAUI, Georges, « L'exposition du "Seicento" », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1957, p.239-246.
- CÉLIER, Jacques, « La Diseuse de Bonne Aventure », *Revue historique et archéologique du Maine*, 1982, p. 160-177.
- CERTEAU, Michel de, « L'opération historique », Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, Folio histoire, 2011 [1974], p. 17-66, revu et corrigé dans « L'opération historiographique, *L'Ecriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002 [1975], p. 77-142.
- CHALLEAT, Claire, « Barthélemy d'Eyck : géographie artistique et reconstruction historiographique », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 2009, 1, p. 3-17, 299.

- CHAMPFLEURY, Jules François Félix Husson, dit, *Les Peintres de la réalité sous Louis XIII, Les Frères Le Nain*, Paris, 1862.
- *Essai sur la vie et les œuvres des frères Le Nain*, Laon, 1850.
 - « Catalogue des tableaux des Le Nain qui ont passé en ventes publiques entre 1755 et 1853 », *Revue universelle des arts*, 1861.
 - *Documents positifs sur la vie des frères Le Nain*, Paris, 1865.
- CHANTEGROS, Stéphane, ORANGE, Sophie, PÉGOURDIE, Adrien et ROUGIER Cyrille (dir.), *La Fabrique du biographique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012.
- CHARENSOL, Georges, « Les Beaux-Arts : Les nouvelles salles du Louvre », *Revue des Deux Mondes*, Paris, mai 1971, p. 430-436.
- CHASTEL, André, « Henri Focillon et son enseignement », *Victor Focillon et Henri Focillon*, catalogue d'exposition (Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, 1955), Dijon, musée des Beaux-Arts, p. 15-20.
- (dir.), *Nicolas Poussin*, Actes du colloque (Paris, Institut d'Art et d'Archéologie, 19-21 septembre 1958), 2 vol. , Paris, C.N.R.S., 1960.
 - « Le problème des catalogues de musées », éditorial, *Revue de l'art*, 6, 1969, p.4-7.
 - « Les expositions », éditorial, *Revue de l'art*, 26, 1974, p. 4-7.
 - « L'évolution d'Henri Focillon », *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, Cahiers pour un temps, 1986, p. 11-20.
- CHASTEL, André ; BONY, Jean ; PAUL-DAVID, Madeleine ; YOSHIKAMA, Itsuji, *et. al. Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, Cahiers pour un temps, 1986.
- CHÂTELET Albert et THUILLIER, Jacques, *La Peinture française. De Fouquet à Poussin*, Genève, Skira, 1963.
- CHÂTELET Albert, « Le Retable du Parlement de Paris », *Art de France*, 4, 1963, p. 60-69.
- « A propos du panneau du Maître de l'Annonciation d'Aix », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, XXXIV-XXXVII, 1985-1988, p. 39-48.
 - « Charles Sterling (1901-1991) », *Bulletin monumental*, 150, 1, 1992, p. 49-54.
 - « De Jean Porcher à François Avril et Nicole Reynaud : l'enluminure en France entre 1440 et 1520 », *Bulletin monumental*, 152, 2, 1994, p. 217-223.
 - « Le portrait de 'Gonella' (Vienne, Kunsthistorisches Museum) peut-il être attribué à Fouquet ? », *Bulletin Monumental*, 155, 2, 1997, p. 154-155.
 - *Jean Prévost : le Maître de Moulins*, Paris, Gallimard, 2001.
 - « Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck », *Gazette des Beaux-Arts*, 1998, 131, p. 199-220.
- CHÈNEBENOÎT, André, « Quelques lumières sur "La Bonne Aventure" », 10 septembre 1960, p. 9.
- CHRISTIANSEN, Keith, « Federico Zeri et le Metropolitan Museum of Art », Actes du colloque *Federico Zeri et le Connoisseurship*, Anna Ottani Cavina et Mauro Natale (dir.), Paris, Palais Brogniart, novembre 2013, p. 45-57.
- CHROŚCICKI, Juliusz A, « Karol Sterling – kilka kart z jego biografii. Charles Sterling – les premières pages de sa biographie polonaise », *Ikonotheke*, t.12, 1997, p. 63-70 et 71-75.
- COHEN, Gustave, « Souvenirs », *Hommage à Boris Mirkine-Guetzevitch (1892-1955)*, New York, Ecole Libre des Hautes Etudes, s.d., p. 37-40.

- COLLOMP, Catherine et MEDENDEZ, Mario, *Exilés et réfugiés politiques aux Etats-Unis, 1789-2000*, Paris, CNRS, 2003.
- CONISBEE, Philip, *French Paintings of the Fifteenth through the Eighteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, Washington, D.C., National Gallery of Art, 2009.
- COOPER, Douglas, *The Courtauld Collection. A Catalogue and Introduction*, Londres, University of London, The Athlone Press, 1954.
- Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali*, catalogue d'exposition (Turin, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 7 février-14 mai 2006), Milan, 2006.
- CRESPELLE, Jean-Paul, « Polémique entre New York et Paris après la vente d'un tableau de La Tour au Metropolitan Museum », *France-Soir*, 14 juin 1960.
- CUZIN, Jean-Pierre, « A Hypothesis Concerning the Le Nain Brothers », *The Burlington Magazine*, 120, 909, décembre 1978, p.875-76.
- « Les frères Le Nain : la part de Mathieu », *Paragone*, 349-351, mars 1979, p.58-70.
 - *Georges de La Tour*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 3 octobre 1997-26 janvier 1998), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997.
 - *Figures de la Réalité. Caravagesques français, Georges de la Tour, les frères Le Nain...*, Paris, Hazan, 2010.
- CUZIN, Jean-Pierre et SALMON, Dimitri, *Georges de La Tour : Histoire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, Découvertes, n°329, 1997.
- DABER, Alfred, « La trop belle aventure d'un chef d'œuvre de Georges de La Tour, *Le Monde*, 16 juin 1960, p. 8.
- DALBOS, Jean-Claude, question orale sans débat n°647, 9 juillet 1960, *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires, Assemblée nationale*, 12 juillet 1960, p. 1847.
- DALBOS, Jean-Claude, « Exportation de la toile "La Bonne Aventure" », *Assemblée nationale, séance du 2 décembre 1960, Journal officiel de la République française. Débats parlementaires*, 3 décembre 1960, p. 4260-4261.
- DELAPERRIERE, Maria et MARES, Antoine (dir.), *Paris « Capitale culturelle » de l'Europe centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et les pays de l'Europe médiane, 1918-1939*, Paris, Institut d'études slaves, 1997.
- DELAPERRIERE, Maria, « Paris comme catalyseur de la vie culturelle et artistique des polonais (1918-1939) », *Paris « Capitale culturelle » de l'Europe centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et les pays de l'Europe médiane, 1918-1939*, Maria Delaperrière et Antoine Marès (dir.), Paris, Institut d'études slaves, 1997, p.137-150.
- DEMONT, Louis, « Georges du Ménil de La Tour, peintre lorrain au début du XVII^e siècle », *Chronique des arts et de la curiosité*, 8, 1922.
- « Le Maître de l'Annonciation d'Aix. De Van Eyck à Antonello de Messine », *Revue de l'Art ancien et moderne*, mai 1928, p. 257-280.
 - « Une collection française de Primitifs », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 40, 1936, p. 247-250.
- DE MARLY, Diana, « A note on the Metropolitan "Fortune Teller" », *The Burlington Magazine*, 112, 807, juin 1970, p.388-391.

- DENNY, Don, « The Trinity in Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin », *The Art Bulletin*, mars 1963, p. 48-52.
- « Notes on the Avignon Pietà », *Speculum*, 44, 2, avril 1969, p. 213-233.
 - *The Annunciation from the Right: from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, New York, Garland, 1977.
- DIJKSTRA, Jellie, « Enkele opmerkingen over het Retable du Parlement de Paris », *Album disciplorum J. R. J. van Asperen de Boer*, Zwolle, Waanders, 1997, p. 53-59.
- DILLY, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- DIMIER, Louis, « Les Primitifs français », *Gazette des Beaux-Arts*, XVI, 879, (I) juillet-août 1936, p.35-56, p.35. Suite des articles : *Ibid.*, (II) décembre 1936, p.205-232 ; XVIII, (III) novembre 1937, p.217-236 ; XIX, (IV) avril 1938, p.223-232 ; XX, (V), septembre 1938, p.81-102 et (VI) décembre 1938, p.208-236.
- *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet (1300-1627)*, Paris et Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, G. Van Oest, 1925.
- DOSSE, François, *Le Pari biographique. Ecrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.
- *L'Histoire en miettes. Des Annales à la « nouvelle histoire »*, Paris, La Découverte, 2010 [1987].
- DUBOIS DE GROËR, Anne, *Corneille de la Haye dit Corneille de Lyon*, Paris, Arthéna, 1996.
- « Nouvelles recherches sur Corneille à la lumière du portrait de Pierre Aymeric », *Revue du Louvre et des musées de France*, 28, 1, 1978, p. 38.
- DUCLOS, Jacques, question écrite n° 1071, 18 juillet 1960, *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires, Sénat*, 19 juillet 1960, p. 937.
- DOGAER, Georges, *Flemish Miniature Painting in the XVth and XVIth Centuries*, Amsterdam, Israël, 1987.
- DUPIEUX, Paul, *Les Artistes à la cour ducale des Bourbons : Les Maîtres de Moulins*, Moulins, Crépin-Leblond, 1946
- DUPONT, Jacques, « A Portrait of Louis XII attributed to Jean Perréal », *The Burlington magazine for connoisseurs*, 89, 1947, p. 235-239.
- « L'énigme des Primitifs, Le Maître de Moulins », *Bulletin de la société des amis du musée de Dijon*, 1949-1951, p. 22-23.
- DUPRAT, Gérard, « L'Art et l'étranger : le pas interdit », *Philosophie politique*, 3, 1993, p. 111-131.
- DURRIEU, Paul, « La Peinture à l'exposition des Primitifs français : les Primitifs français et leur petit nombre », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XV, I, février 1904, p. 81-97.
- « La Peinture à l'exposition des Primitifs français : Les monuments à étudier pour l'histoire de la peinture primitive en France », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XV, I, mars 1904, p. 161-178.
 - « La Peinture à l'exposition des Primitifs français : la peinture en France depuis le commencement du XIV^e siècle jusqu'à la fin du règne de Charles VI », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XV, I avril 1904, p. 241-262.

- « La Peinture à l'exposition des Primitifs français : La peinture en France depuis les débuts du règne de Charles VII jusqu'aux derniers Valois », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XV, juin 1904, I, p. 401-422.
- *La Peinture à l'exposition des Primitifs français*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.
- « Les relations de Léonard de Vinci avec le peintre français Jean Perréal », *Études italiennes*, Paris, Ernest Leroux, I, 1919, p. 152-167.
- « Les Heures de Coëtivy à la bibliothèque de Vienne », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1921, p. 301-317.
- *La Peinture en France de Jean le Bon à Louis XI*, Brionne, Gérard Montfort, 1987 [1907].
- DUSSAUD, René, « Lettre d'introduction au catalogue », *Exposition d'antiquités orientales (fouilles de Tello, de Suse et de Syrie)*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, octobre-novembre 1930), Paris, musées nationaux, 1930.
- EDMUNDS, Sheila, « The Missals of Felix V and early Savoyard Illumination », *The Art Bulletin*, XLVI, 1965, p. 127-141.
- « Jean Bapteur and the Marvels of Rome », *Art Quarterly*, XXVII, 1965, p. 169-175.
- EISLER, Colin, « *Kunstgeschichte American Style: a Study in Migration* », Donald Fleming et Bernard Bailin (dir.), *The Intellectual Migration: Europe and America 1930-1960*, Cambridge, Harvard University press, 1969, p.544-629.
- ELSIG, Frédéric, « Notes sur la peinture en Savoie », *Nuovi studi*, III, 5, 1998, p. 25-28.
- *La Peinture en France au XV^e siècle*, Milan, Cinq Continents, 2004.
- « Reflections on the Arts at the Court of the Dukes of Savoy (1416-1536) », S. J. Campbell (dir.), *Artists at Court. Image Making and Identity, 1300-1500*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum – University of Chicago Press, 2004, p. 57-71.
- « Les courants d'influence dans la peinture savoyarde du XV^e siècle », *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques (Moyen Age-Renaissance)*, Actes du colloque de 3^e Cycle Romand de Lettres (Lausanne-Genève, 22-23 mars, 19-20 avril, 24-25 mai 2002), M. Natale et S. Romano (dir.), Rome, Viella, 2007, p. 215-246.
- « Les limites de la notion d'école : le cas de la peinture en Bourgogne aux XV^e et XVI^e siècles », *La Notion d'école*, C. Peltre et P. Lorentz (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 43-57.
- (dir.) *Peindre en France à la Renaissance, I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François Ier*, actes de colloque (Genève, Université et Musée d'Art et d'histoire – 29-30 octobre 2010), Milan, Silvana, Biblioteca d'Arte, 2011.
- (dir.) *Peindre à Lyon au XVI^e siècle*, actes de colloque (Genève, Université et Musée d'Art et d'histoire – 26-27 octobre 2012), Milan, Silvana, Biblioteca d'Arte, 2014.
- ELSIG, Frédéric, GUICHARD, Charlotte, PARSHALL, Peter, SENECHAL, Philippe et BORDES, Philippe, « Le *connoisseurship* et ses révisions méthodologiques », *Perspective*, 3, 2009, p. 344-356.
- ELSIG, Frédéric et SCHÄTTI, Nicolas, « Le contexte artistique », *Konrad Witz. Le Maître-autel de la cathédrale de Genève : histoire, conservation et restauration*, Frédéric Elsig et Cäsar Menz (dir.), Genève, Slatkine, 2013.
- ENAUD, François, « Jean Baleison, peintre », *Art de France*, II, 1962, p. 93-111.

- EPRON, Madeleine, « Entretien avec l'homme du jour : Jacques Feyder », *La Cinématographie française*, 28 décembre 1935.
- ESPAGNE, Michel, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Belin, 2009.
- ESPAGNE, Michel et SAVOY, Bénédicte (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands (1750-1950)*, Paris, CNRS, 2010.
- ESPIAU, Marcel, « La Vérité sur le scandale du tableau de Georges de La Tour (I) », « comment malgré une mise en garde la licence d'exportation fut accordée (II) », « Qui a permis le "déracinement" du chef-d'œuvre au profit d'un musée américain ? (III) », « La Bonne Aventure : un demi-million de dollars pour un particulier, rien pour la France (IV) », *Le Journal du Parlement*, 4,5,6 et 7 octobre 1960, n. p.
- L'Europe humaniste*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 15 décembre 1954-28 février 1955), Bruxelles, éditions de la Connaissance, 1954.
- Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien*, catalogue d'exposition (Bruges, Hôtel Gruuthuse, 15 juin – 15 septembre 1902), Bruges, Desclée-De Brouwer, 1902.
- Exposition des primitifs français*, catalogue d'exposition (Paris, Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et Bibliothèque Nationale, 12 avril – 14 juillet 1904), Paris, Palais du Louvre et Bibliothèque Nationale, 1904.
- FEYDER, Jacques, et ROSAY, Françoise, *Le Cinéma, notre métier*, Genève, Skira, 1944.
- FOCILLON, Henri, « L'enseignement de l'histoire de l'art en France – Universités : l'histoire de l'art moderne à Lyon », *Revue de synthèse historique*, XXVIII-1, 82, février 1914, p. 55-58.
- « L'archéologie et l'histoire de l'art à Paris », *Annales de l'Université de Paris*, II, 6, 1927, II, p. 546-559.
 - *L'Art des sculpteurs romans : recherches sur l'histoire des formes* (3^e édition). Paris : Presses universitaires de France, 1982 [1931].
 - *Vie des formes*, Paris : Presses universitaires de France, 2000 [1934].
 - *Art d'Occident : Le Moyen Age roman et gothique*, Paris, Colin, 1983 [1938].
 - « Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français », *Medieval Studies in memory of A. Kingsley Porter*, vol.II, 1939, p. 453-466.
 - *Moyen Age, Survivances et réveils*, Montréal, Valiquette, 1943.
 - *Témoignage pour la France*, New York, Brentano's, 1945.
 - « L'Ecole libre des hautes études », dans *Témoignage pour la France*, New York, Brentano's, 1945, p. 107-121.
- FONKENELL, Guillaume, *Le Louvre pendant la guerre : regards photographiques 1938-1947*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, salle de la maquette, 7 mai - 31 août 2009), Paris, Passage, 2009.
- FORD J. B. et VICKERS G. S., « The Relation of Nuno Gonçalves to the Pietà from Avignon, with a Consideration of the Iconography of the Pietà in France », *The Art Bulletin*, mars 1939, p. 5-43.
- FORMIGÉ, J., *Rapport sur la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon*, Paris, G. Kadar, 1909.
- FRAIXE, Catherine, « L'Amour de l'art. Une revue "ni droite ni gauche" au début des années trente », *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rossella

- Froissart Pezone et Yves Chevretil Desbiolles (dir.), Rennes, Presses universitaires, 2011, p. 255-280.
- FRANCIA, E., « Mostra del Seicento Europeo », *Notiziario d'Arte*, VI, 12, 1956, p. 194-196.
- France 1500 : entre Moyen Age et Renaissance*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 6 octobre 2010 - 10 janvier 2011), Paris, Réunion des musées nationaux, 2010.
- FREDERICKSEN, Burton, « A Parisian Triptych Reconstituted », *The J. Paul Getty Museum Journal*, 11, 1983, p. 183-196.
- FRIEDLAENDER, Walter, *Nicolas Poussin : die Entwicklung seiner Kunst*, München, R. Piper & co., 1914.
- FRIEDLAENDER, Walter et BLUNT, Anthony, *The Drawings of Nicolas Poussin*, 5 volumes, Londres, The Warburg Institute, 1939-1974.
- FRITSCH-ESTRANGIN, Guy, *New York entre De Gaulle et Pétain, les Français aux Etats-Unis de 1940 à 1946*, Paris, la Table ronde, 1969.
- GAGNIÈRE S. et GRANIER J., *Images du Vieil Avignon, 126 documents anciens choisis et commentés*, Avignon, Rulliere-Libeccio, 1978.
- GANZ, Paul, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zurich, Berichthaus, 1924.
- GARDET, Clément, *Le Livre d'Heures du duc Louis de Savoie*, Annecy, Gardet, 1959.
- *De la Peinture du Moyen Age en Savoie*, vol. 1 et 2, Annecy, Gardet, 1965 et 1966.
- GARLICKI, A. (dir.), *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1915-1939*, Varsovie, 1982.
- GAUDRON, Guy, « Réorganisation des Musées de province », *Bulletin de la Société préhistorique de France*, 44, 11-12, 1947, p. 368-372.
- Gazette des Beaux-Arts*, 6^e s., XXVI, 1944 (1947) [volume dédié à Henri Focillon].
- GENAUER, Emily, « Arts and Artists: Old Master Reattributed », *New York Herald Tribune*, dimanche 4 février 1951, section 4, p. 7.
- GEORGEL, Pierre, *Orangerie, 1934 : les « Peintres de la Réalité »*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 22 novembre 2006-5 mars 2007), Paris, Réunion des musées nationaux, 2006.
- GERARD, Olivier, « Un conservateur du Louvre nous parle du film historique », *Raccords : revue étudiante de cinéma*, 9, automne 1951, p. 13-17.
- GILLET, Louis, *Les Primitifs français*, Marseille, [s.n.], 1941.
- GINZBURG, Carlo, « Le peintre et le bouffon : le *Portrait de Gonella* de Jean Fouquet », *Revue de l'Art*, 111, 1996, p. 25-39.
- GIRAULT, Pierre-Gilles, *Le Maître de saint Gilles. Peinture et histoire entre France et Flandre autour de 1500*, mémoire de Maîtrise dactylographié, Université de Tours, 1994.
- et HAMON, Etienne, « Nouveaux documents sur le peintre Jean Hey et ses clients Charles de Bourbon et Jean Cueillette », *Bulletin monumental*, 161, 2, 2003, p. 117-125.
- GOLDBLATT, Maurice, « The Master of Moulins Identified », *The Connoisseur*, juin 1948, p. 69-73, trad. fr. « Le Maître de Moulins identifié », *Deux grands Maîtres français*, Paris, Braun & Cie, 1961.

- « Jean Perréal », *The Connoisseur*, mars 1949, p. 3-9, et juin 1949, p. 94-98, trad. fr. « Jean Perréal dit Jean de Paris : Quarante portraits identifiés », *Deux grands Maîtres français*, Paris, Braun & Cie, 1961.
- GOLDWATER, Robert, « Teaching of art in the colleges of the United States », *College Art Journal*, II, 4, 2, supplément mai 1943, p. 1-31.
- GOMBRICH, Ernst H., « Tradition et expression dans la nature morte occidentale », *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003 [1963], p. 175-192, traduction de « Tradition and Expression in Western Still Life », *The Burlington magazine*, 103, 1961, p. 175-180.
- « Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting », *Gazette des Beaux-Arts*, XLI, mai 1953, p. 335-360 ; repris dans *Essays in Honour of Hans Tietze*, New York, Gazette des Beaux-Arts, 1958, p. 117-142.
- *Aby Warburg, Une biographie intellectuelle*, Paris, Klincksieck, 2015 [1970].
- GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2003 [1999].
- Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogue d'exposition (Trente, Castello del Buonconsiglio, 20 juillet-20 octobre 2002, Trente, 2002.
- GRÉGOIRE, Henri, « Introduction », *Renaissance*, II-III, 1944-1945, p. 9.
- GREINDL, Edith, *Corneille de Vos, portraitiste flamand*, Bruxelles, Éditions de la Librairie encyclopédique, 1944.
- GRISERI, Andreina, « Nuovi riferimenti per Giacomo Jacquerio », *Paragone*, 115, 1959, p. 18-35.
- « Percorso di Giacomo Jacquerio », *Paragone*, 129, 1960, p. 3-16.
- « Nell'area di Jaquerio e di Bapteur », *Paragone*, 161, 1963, p. 3-25.
- *Jacquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Turin, Pozzo, 1965.
- GRODECKI, Catherine, « Le 'Maître Nicolas d'Amiens' et la mise au tombeau de Malesherbes », *Bulletin monumental*, 154, 4, 1996, p. 329-342.
- GRODECKI, Louis, « Un panneau français au musée de Princeton et les vitraux de Riom », *Revue des Arts*, 4, 1951, p. 209-221.
- GROSJEAN, Etienne, *Quarante ans de coopération culturelle au Conseil de l'Europe, 1954-1994*, Strasbourg, éditions du Conseil de l'Europe, 1998, p. 58-59.
- GRUAT, Cédric et MARTINEZ, Lucia, *L'Echange : les dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne, 1940-1941*. Paris, Armand Collin, 2011.
- GRUBER, Jean-Jacques, « Notre groupe », *Bulletin du Groupe d'histoire de l'art*, 1, 1925, p. 1.
- GUEY, Fernand, « Origine et destinée des musées de province », *Musées, Les cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, 13, 1930, p. 320-332, p. 331-332.
- GUIFFREY, Jules, « Antoine, Louis et Mathieu Le Nain, nouveaux documents (1629-1699) », *Nouvelles Archives de l'art français*, 1876, p. 255-295.
- GUIFFREY, Jules et MARCEL, Pierre, *La Peinture française. Les Primitifs*, Paris, Morancé, s. d. [1912].
- HAMON, Etienne, « Les architectes des ducs de Bourbon (vers 1480-1510), les chantiers et les hommes », *Le duché de Bourbon, des origines au connétable*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2001, p. 122-135.

- HARE, Steve, *Allen Lane and the Penguin Editors: 1935-1970*, Hardmondsworth, Penguin Books, 1995.
- HARRIES, Susie, *Nikolaus Pevsner: The Life*, Londres, Chatto and Windus, 2011.
- HASKELL, Francis, *La Norme et le caprice*, Paris, Flammarion, 1993 [1976, trad. fr.1986].
- *Le Musée éphémère. Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002 [2000].
- HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert, « Een Onbekend werk van the Meester van de hl. Sebastiaan », *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles*, mars 1958, p. 19-27.
- *The Robert Lehman Collection, II, Fifteenth- to Eighteenth-Century European Paintings: France, Central Europe, The Netherlands, Spain and Great Britain*, Metropolitan Museum of Art, New York, in association with Princeton University Press, Princeton, 1998.
- HELD, Julius, « Little-Known French Paintings of the Fifteenth Century », *The Burlington Magazine*, avril 1952, p. 99-107.
- HÉNAULT, Maurice, « Les Marmion (Jehan, Simon, Mille et Colinet) : peintres amiénois du XV^e siècle », *Revue archéologique*, IX, 1907, p. 119-140.
- HENRI, Françoise et MARCH-MICHEL, Geneviève, « Henri Focillon, professeur d'Archéologie et du Moyen Age », *Gazette des Beaux-Arts*, 929-934, juillet-décembre 1944, p. 35-44 ; repris dans *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, Cahiers pour un temps, 1986, p. 265-279.
- HINDMAN, Sandra, « The case of Simon Marmion: attributions and documents », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, 1977, p. 185-204.
- HISS, Priscilla & FANSLER, Roberta, *Research in Fine Arts in the College and Universities of the United States*, New York, 1934.
- HOURS Magdeleine, « Notice sur le Laboratoire du Musée du Louvre (Institut Carlos Mainini) », *L'œuvre d'art et les méthodes scientifiques* catalogue d'exposition (Paris, Musée de l'Orangerie, mars-avril 1949), Paris, Editions des musées nationaux, 1949.
- « Le laboratoire du Musée du Louvre : notice historique des origines à 1967 », *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre*, 1966, p. 35-45.
 - *Une vie au Louvre*, Paris, Robert Laffont, 1987.
- HOURTICQ, Louis, « La méthode en histoire de l'art », *Revue de synthèse historique*, XXVIII-1, 82, février 1914, p. 19-44.
- HUILLET D'ISTRIA, Madeleine, « Jean Perréal », *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, p. 313-344.
- « Au sujet d'articles récents sur Jean Perréal, le Maître aux pieds-bots », *Gazette des Beaux-Arts*, 50, 1952, p. 57-63.
 - *Jean Perréal et le Maître de Moulins. Recherches sur un siècle de peinture française (1450-1550)*, Thèse pour le Doctorat ès Lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Paris, Paris, Presses universitaires de France, 1961.
- HULIN DE LOO, Georges, *Bruges 1902 : Exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue critique*, Gand, A. Siffer, 1902.

- « De l'identité de certains maîtres anonymes », Introduction du *Catalogue Critique de l'Exposition de tableaux flamands*, Bruges, 1902.
 - *L'Exposition des primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provençale*, communication faite à la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand (séance du 11 Mai 1904), Bruxelles-Paris, Van Oest- Floury, 1904.
- HURSTFIELD, Julian G., *America and the French nation, 1939-1945*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986.
- HUYGUE, René, « Musée du Louvre. Peintures et dessins : les nouvelles salles modernes ». *Bulletin des musées de France*, 4, 1929, p. 65-68.
- « Le départ pour les Etats-Unis de "La Bonne Aventure" », Une lettre de M. René Huyghe, ancien conservateur des peintures au musée du Louvre », *Le Monde*, 19-20 juin 1960, p. 13.
 - « Charles Sterling », Avant-propos aux *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, repris dans Nicole Reynaud (dir.), *Des primitifs à Matisse, hommage à Charles Sterling*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 9 avril - 22 juin 1992), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p.27-38.
 - *Une vie pour l'art : de Léonard à Picasso*, Paris, Fallois, 1994.
- Ikonotheke*, Numéro consacré à Charles Sterling, t.12, 1997.
- Impressionnistes de la collection Courtauld de Londres*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 28 octobre 1955-8 avril 1956), Paris, éditions des musées nationaux, 1955.
- ISARLO, Georges, « Nouvelles de New York ». *Combat-Arts*, 6 juin 1955.
- « De la Nature Morte », *Combat-Arts*, 4 octobre 1955, p. 2.
 - « Les expositions en Hollande », *Combat-Art*, 10 octobre 1955, p. 2
 - « Une grande exposition à Rome : le XVII^e siècle en Europe », *Combat-Art*, 34, 14 janvier 1957, p. 1.
 - « A Rome : L'exposition du XVII^e siècle (suite) : lamentable section française », *Combat-Art*, 4 février 1957, n. p.
 - « La misère en France de l'enseignement de l'histoire de l'art (A propos du colloque Poussin) », *Combat-Art*, 70, 19 septembre 1960, p. 1-2.
 - « Les conséquences de la misère de l'enseignement de l'histoire de l'art », *Combat-Art*, 71, 17 octobre 1960, p.1-2, p. 1.
 - « La misère de l'enseignement de l'histoire de l'art (III) : le musée trahi par l'enseignement », *Combat-Art*, 73, 5 décembre 1960, p. 1.
- JACQUOT, Dominique, « Paul Jamot (1863-1939) et l'histoire "nationale" de l'art », *Histoire de l'art*, 47, novembre 2000, p. 29-41.
- JAMOT, Paul, « Études sur les frères Le Nain », *Gazette des Beaux-Arts*, 1, 1922 : « Vénus dans la forge de Vulcain et quelques autres œuvres connues depuis peu », p. 129-135 ; « Essai de classement de l'œuvre des Le Nain », p. 219-233 et 293-308 ; 1,1923 ; « Sur quelques œuvres de Louis et Mathieu Le Nain : à propos d'une exposition », p. 31-40 ; « Essai de chronologie des œuvres des frères Le Nain », p. 157-166.
- *Les Le Nain : biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1929.

- *La Peinture en France*, Paris, Plon, 1934.
- *Georges de La Tour*, Paris, Floury, 1942.
- JAUJARD, Jacques, « Les principes muséographiques de la réorganisation du Louvre », *Mouseion*, 31-32, III-IV, 1935, p. 7-30.
- Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003), François Avril (dir.), Paris, Bibliothèque nationale de France – Hazan, 2003.
- JEANPIERRE, Laurent, « La politique culturelle française aux Etats-Unis de 1940 à 1947 », *Entre rayonnement et réciprocité. Contribution à l'histoire de la diplomatie culturelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 85-117.
- JOLY, Alexandre, « Du Ménil-la-Tour, peintre », *Journal de la Société d'Archéologie lorraine*, Nancy, 1863.
- JOIN-LAMBERT, Odile, « L'ouverture aux publics des musées (1959-1981) : missions et statut des conservateurs en question », *Le Mouvement social*, 16, 3, 2006, p. 53-73.
- JOUBERT, Fabienne, « Nouvelles propositions sur la personnalité artistique de Pierre Spicre », *La splendeur des Rolin : un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, table ronde (27-28 février 1995), Paris, Picard, 1999, p. 169-191.
- JOUBERT, Fabienne et LORENTZ, Philippe, « Primitifs "français" ? Primitifs en France », éditorial, *Revue de l'Art*, 147, 1, 2005, p. 4-8.
- « La tapisserie du *miracle de saint Quentin* au musée du Louvre, un ex-voto commandé par Louis XI au jeune Josse Lieferinxe ? », *Revue de l'art*, 147, 2005, p. 29-44.
- KÖNIG, Eberhard, *Französische Buchmalerei um 1450 : der Jouvenel-Maler, der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets*, Berlin, Mann, 1982.
- *Das liebenbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1996.
- Konrad Witz*, catalogue d'exposition (Bâle, Kunstmuseum, 6 mars-3 juillet 2011), Bodo Brinkmann, Ursula Lehmann et Stephan Kemperdick (éd.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.
- KREN, Thomas (éd.), *Margaret of York, Simon Marmion and the « Vision of Tondal »*, actes de colloque (Malibu, J. Paul Getty Museum, 21-24 juin 1990), Malibu, J. Paul Getty Museum, 1992.
- LABANDE, Léon H., *Les Primitifs français. Peintres et peintres verriers de la Provence occidentale*, Marseille, Tacussel, 1932.
- LABOURDETTE, Marie-Christine, *Les musées de France*, Paris, Presses Universitaires de France « Que sais-je ? », 2015.
- LACLOTTE, Michel, *L'Ecole d'Avignon : la peinture en Provence aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Gonthier Seghers, 1960.
- *Primitifs français*, Paris, Hachette, 1966.
- « Hommage d'un ami français », *Paragone*, 501, 42, 1991, p. 3-19
- « Charles Sterling 1901-1991 », notice nécrologique publiée en anglais dans *The Burlington Magazine*, CXXXIII, avril 1991, p. 252 ; reprise dans Nicole Reynaud (dir.), *Des primitifs à Matisse, hommage à Charles Sterling*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 9 avril - 22 juin 1992), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 23-25.

- *Histoires de musées : souvenirs d'un conservateur*, Paris, Scala, 2003.
- « Henri Focillon et ses élèves », table ronde avec Roland Recht, Eliane Vergnolle, Annamaria Ducci et François-René Martin, *Henri Focillon*, P. Wat (dir.), Paris, Kimé, 2007, p.153-180.
- LACLOTTE, Michel et THIÉBAUT, Dominique, *L'Ecole d'Avignon*, Paris, Flammarion, 1983.
- LAFENESTRE, George, « L'Exposition des Primitifs français », *La Gazette des Beaux-Arts*, XXXII, 1904, p. 61-81.
- LAGABRIELLE, Sophie, « Un panneau d'Antoine de Lonhy pour le musée de Cluny (Musée du Moyen Age, Paris) », *AficiOn*, Association française pour l'étude et la promotion de l'art espagnol, portugais et latino-américain, 1^{er} juin 2012, <http://aficion.apahau.org/?p=752>.
- LAVALLEYE, Jacques, « Georges Hulin de Loo », *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, Gembloux, J. Ducultot, 1961, p.15-27.
- LEHMAN, Robert, *The Philip Lehman Collection, New York : Paintings*, Paris, Calmann-Lévy, 1928.
- LEMOISNE, Paul-André, *La peinture française à l'époque gothique*, Florence-Paris, Panthéon-éditions du Pégase, 1931.
- Le Nain, peintures, dessins*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Petit Palais, 1934), Germaine Barnaud et Paul Jamot (préf.), Paris, musées nationaux, 1934.
- LESCOURRET, Marie Anne, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Paris, Hazan, 2014.
- LEYMARIE, Jean, « Le musée de l'Ermitage par Charles Sterling », *L'Œil*, 36, 1957, p.84-85.
- LONGHI, Roberto, « I pittori della realtà in Francia », *L'Italia letteraria*, 19 janvier 1935 ; repris dans *Paragone*, 269, juillet 1972 ; trad. fr. « Les peintres de la réalité en France », *Le Caravage*, Paris, éd. du regard, 2004, p.183-203.
- « Ultimi studi sul caravaggio e la sua cerchia », *Proporzioni* I, Florence, R. Longhi-Sansoni, 1943 ; repris dans *Il Caravaggio e i caravaggeschi di Roberto Longhi : 1943-1951*, Florence, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, 2005.
- « La Mostra dei Tassel a Digione », *Paragone*, mars 1955, p. 63-64.
- LORENTZ, Philippe, « Une commande du chancelier Nicolas Rolin au peintre Antoine de Lonhy (1446) : la vitrerie du Château d'Authumes », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1994, p. 9-13.
- « Le Parlement de Paris et son peintre : trois hypothèses récentes », *Bulletin monumental*, 156, 3, 1998, p. 309-311.
- « A propos du 'réalisme flamand' : La Crucifixion du Parlement de Paris et la porte du beau roi Philippe au Palais de la Cité », *Cahiers de la Rotonde*, 20, 1998, p. 107-110.
- *Musée du Louvre. Paris : Les Primitifs flamands*, I. *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*, 19, vol. III, Bruxelles, Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse – Paris, Réunion des Musées nationaux, 2001, p. 109-112.
- « La peinture à Paris au XV^e siècle : un bilan (1904-2004) », *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 27 février-17 mai 2004), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 86-107.

- « Les peintres de Philippe le Hardi et Jean sans Peur à Dijon », *L'Art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur*, catalogue d'exposition (Dijon, musée des Beaux-Arts, 28 mai – 15 septembre 2004 et Cleveland, Museum of Art, 24 octobre 2004 – 9 janvier 2005), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 95-99.
- « Jean Hey et le vitrail. Une œuvre méconnue du peintre des Bourbons à la cathédrale de Moulins », *Peindre en France à la Renaissance, I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François Ier*, actes de la journée d'études (Genève, Université et Musée d'Art et d'histoire – 29-30 octobre 2010), Frédéric Elsig (dir.), Milan, Silvana, 2011, p. 179-193.
- LOYER, Emmanuelle, *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil. 1940-1947*, Paris, Grasset, 2005.
- LUKOWSKI, Jerzy et ZAWADZKI, Hubert, *Histoire de la Pologne*, traduit de l'anglais par Eric Chédaille, Paris, Perrin, 2010 [Cambridge University Press, 2001, 2006].
- LYNA, Frédéric, « Les Van Eyck et les Heures de Turin et de Milan », *Miscellanea Erwin Panofsky, Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1955, p. 7-20.
- Lyon Renaissance. Arts et Humanisme*, catalogue d'exposition (Lyon, musée des Beaux-Arts, 23 octobre 2015-25 janvier 2016), Ludmila Virassamynaïken (dir.), Paris-Lyon, Somogy-Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2015.
- MAC COLL, Dugald S., « L'enseignement de l'histoire de l'art en Angleterre », *Revue de synthèse historique*, XXVIII-1, 82, février 1914, p. 71-75.
- MÂLE, Emile, « L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université », *Revue universitaire*, 3, 1, 1894, p. 10-20.
- MALLÈ, Luigi, « Elementi di cultura francese nella pittura gotica tarda in Piemonte », *Scritti in onore di Lionello Venturi*, Rome, 1956, I, p. 139-174.
- *Museo Civico d'Arte Antica. I dipinti*, Turin, [s. l.], 1963.
- MALRAUX, André, Réponses des Ministres *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires, Sénat*, 4 septembre 1960, p. 1175.
- MANTEUFFEL, T., *Uniwersytet Warszawski w latach 1915-1934/35. Kronika*, Varsovie, 1936.
- Les Manuscrits à peinture en France (1440-1520)*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France, 16 octobre 1993 - 16 janvier 1994), François Avril et Nicole Reynaud, Paris, Flammarion, 1995 [1993].
- MAQUET-TOMBU, Jeanne, « En hommage à Hulin de Loo », *Phoebus*, 2, 1, 1948, p. 37-38.
- MARÈS, Antoine, « Aperçu des communautés centre-européennes à Paris dans l'entre-deux-guerres », *Paris « Capitale culturelle » de l'Europe centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et les pays de l'Europe médiane, 1918-1939*, Maria Delaperrière et Antoine Marès (dir.), Paris, Institut d'études slaves, 1997, p. 9-24.
- MARTIN, François-René, « La Gloire des primitifs français (1904-1945) », *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 27 février-17 mai 2004), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 59-73.
- « Le roman des origines : survivances et structures chez Henri Focillon dans les années trente », *Henri Focillon*, P. Wat (dir.), Paris, Kimé, 2007, p. 37-51.

- MATERNICKI, J., *Idee i postawy. Historia i historycy polscy 1914-1918. Studium historiograficzne*, Varsovie, 1975.
- MATTEOLI, Anna, *La problematica sui fratelli Le Nain e la loro cerchia*, Pise, Giardini, 1990.
- MAZURIC, Lucie, *Le Louvre en voyage (1939-1945) ou ma vie de châteaux. Avec André Chamson*, t.3, Paris, Plon, 1978 [1967].
- MEHLMAN, Jeffrey, *Emigrés à New-York. Les intellectuels français à Manhattan 1940-1944*, Paris, Albin Michel, 2005.
- MEISS, Millard, « Jan Van Eyck and the Italian Renaissance », *Venezia e l'Europa, Atti del XVIII° Congresso internazionale di Storia dell'Arte*, (Venise, 12-18 septembre 1955) Venise, Arte Veneta, 1956, p. 58-69.
- « "Highlands" in the Lowlands: Jan van Eyck, the Master of Flemalle and the Franco-Italian Tradition », *Gazette des beaux-arts*, 103, 1961, p. 273-314.
 - *French Painting in the time of Jean de Berry*, Londres, Phaidon, 3 volumes, 1967, 1968 et 1974.
- MELLEN, Peter, *Jean Clouet : Catalogue raisonné des dessins, miniatures et peintures*, Paris, Flammarion, 1971.
- MICHAUD, Eric, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. Une anthologie », *Critique*, mars 1996, p. 163-187.
- MICHEL, Edouard, *Musées et conservateurs : leur rôle dans l'organisation sociale*, Bruxelles, J. Lebègue, coll. Actualités sociales, nouvelle série, 32, 1948.
- MICHELS, Karen, « Transfer and transformation: the German Period in American Art History », in *Exiles + Emigrés: the Flight of European Artists from Hitler*, Los Angeles, Los Angeles County museum et New York, H.-N. Abrams, 1997, p. 304-316.
- MICHIELS, Alfred, *L'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, rapport au gouvernement français, Paris, Renouard, 1877.
- MIHAÏL, Benoît, « La Kermesse héroïque, un hommage à la Flandre ? La polémique autour du film de Jacques Feyder en Belgique (janvier-mars 1936) », *Cahiers d'histoire du temps présent*, 10, 2002, p. 43-77.
- MILTON, G., « Rome and Baroque Europe », *Art News*, 56, 2, avril 1957, p. 24-27.
- Miscellanea Erwin Panofsky*, numéro spécial du *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles*, 1955.
- MONOT, Henri, *Richard et Jean Tassel. Peintres à Langres au XVII^e siècle*, J. Thuillier (préf.), Paris, Nouvelles éditions latines, 1990.
- MONTINI, R. U., « La Mostra del Seicento Europeo », *Arte Figurativa Antica e Moderna*, V, 1, 1957, p. 20-25.
- MORRISSEY, Priska, *Historiens et cinéastes : rencontre de deux écritures*, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan, 2004.
- MOSSETTI, Cristina, « Pittori del Quattrocento tra Novalesa e Torino », *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte : Strumenti per la didattica e la ricerca*, 3, Turin, Stabilimento grafico Impronta, 1985, p. 67-79.
- NASH, Susie, *Between France and Flanders. Manuscript Illumination in Amiens in the Fifteenth Century (The British Library Studies in Medieval Culture)*, Londres-Toronto, British Library-University of Toronto Press, 1999.

- « Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character* », *The Books that shaped Art History*, R. Shone et J.-P. Stonard (dir.), Londres, Thames and Hudson, 2013, p. 88-101.
- La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1952), Paris, éditions des musées nationaux, 1952.
- NESMER, Cindy, *Art Talk*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975.
- NETTLEBECK, Colin, *Forever French: Exile in the United States, 1939-1945*, Oxford, Berg, 1991.
- Nicolas Tournier, 1590-1639 : un peintre caravagesque*, catalogue d'exposition (Toulouse, musée des Augustins, 29 mars – 1^{er} juillet 2001), Paris-Toulouse, Somogy-musée des Beaux-Arts, 2001.
- NICOLSON, Benedict, « The Pelican History of Art », *The Burlington Magazine*, 95, octobre 1953, p. 319.
- « In the margin of the catalogue », *The Burlington Magazine*, mars 1958, p. 97-101.
- *The International Caravaggesque Movement: Lists of pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Oxford, Phaidon, 1979.
- NICOLSON, Benedict et VERTOVA, Luisa, *Caravaggism in Europe* (3 vol.), Turin, U. Allemandi, 1989.
- NIEDDU, Luisa, « L'hommage de Jean Perréal à son ami Pierre Sala », *Peindre à Lyon au XVI^e siècle*, Frédéric Elsig (dir.), Milan, Silvana Editoriale, Biblioteca d'arte, 2014, p. 151-155.
- NOCHLIN, Linda, *Women Artists: 1550-1950*, catalogue d'exposition (Los Angeles County Museum of Art, 21 décembre 1976 – 13 mars 1977), New York, A. Knopf, 1976.
- NOLHAC, Pierre de, *La Résurrection de Versailles : souvenirs d'un conservateur, 1887-1920*, Paris, Plon, 1937.
- NORA, Pierre (dir.), *Essais d'égo-histoire*, Paris, Gallimard, 1987.
- OCTOBRE Sylvie, « Qu'est-ce qu'un conservateur ? », *Musées et collections publiques de France*, 221-222, 1998, p. 12-14.
- « Profession, segments professionnels et identité. L'évolution des conservateurs de musées », *Revue française de sociologie*, 40-2, 1999, p. 357-383.
- « Dilemme de la professionnalisation : le cas des conservateurs de musées », P. Poirrier (dir.), *Les Collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture - Fondation des sciences de l'homme, diff. La Documentation française, 2002, p. 285-311.
- OFF, Sharon, *Jean Perréal, A new Critical Survey*, M.A. New York University, Institute of Fine Arts, 1963.
- OLERON EVANS, Emilie, *Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts. Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique*, Paris, Demopolis, 2015.
- OPPENHEIMER, Margaret, « Nisa Villiers, née Lemoine (1774-1821) », *Gazette des Beaux-Arts*, 127, avril 1996, p. 165-180, p. 171.
- « Women Artists in Paris, 1791-1814 », PhD dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 1996, p. 281-309.
- ORY, Pascal, *La belle illusion : Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994.

- PÄCHT, Otto, « Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei », *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 2, 1933 ; repris dans id., *Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis*, Munich, Prestel, 1977, p. 17-58, trad. américaine dans C. Wood, *The Vienna School Reader*, New York, Zone Books, 2000, p. 243-321.
- « Das Ende der Abbildtheorie », *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* 3/4, 1930-1931, p. 1-9 ; repris dans id., *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Munich, Prestel, 1977, p. 121-128.
 - « Jean Fouquet: a Study of his Style », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4, 1/2, octobre 1940 – janvier 1941, p. 85-102.
 - « René d'Anjou et les Van Eyck », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, 19, 1956, p. 68-83.
 - « Die Autorschaft des Gonella-Bildnisses », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 70, 1974, p.39-88.
 - « Simon Mormion myt der Handt », *Revue de l'Art*, 46, 1979, p. 7-15.
 - *Questions de méthode* [1977] traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Macula 2000 [1994].
- PACHT BASSANI, Paola *Claude Vignon (1593-1670)*, J. Thuillier (préf.), Paris, Arthéna, 1992.
- PANOFKY, Erwin, « Three decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European, *College Art Journal*, 14, 1, Automne 1954, p.7-27.
- « Jean Hey's "Ecce Homo": Speculations about its Author, its Donor, and its Iconography », *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1956, p. 95-138.
 - *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2010 [1992], trad. fr. de *Early Netherlandish Painting, its Origins and Character*, Cambridge, Harvard University Press, 1953.
- PARKER, Kevin, « Art History and Exile: Richard Krautheimer and Erwin Panofsky », Stéphanie Barron (dir.), *Exiles + Emigrés: the Flight of European Artists from Hitler*, Los Angeles, Los Angeles County museum et New York, H.-N. Abrams, 1997, p. 317-325.
- PASSINI, Michela, « L'exposition des Trésors de Reims, Parigi, Musée de l'Orangerie, 1938 », *Medioevo, medioevi : un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Enrico Castelnuovo (dir.), Pise, ed. della Scuola normale, 2008, p.169-186.
- « Les Primitifs exposés à Paris et à Düsseldorf. L'essor des expositions et la construction d'identités esthétiques nationales », *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, collection Passages – Centre allemand d'histoire de l'art, vol.43, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, p.79-112.
 - « Le métier de conservateur : la construction transnationale d'une nouvelle figure professionnelle dans l'entre-deux-guerres », *Revue germanique internationale*, 21, 2015, p. 149-167.
- PASSINI, Michela et TCHERNIA-BLANCHARD Marie, « André Chastel et Henri Focillon, ou la construction d'une mémoire disciplinaire », *André Chastel : Méthodes et combats d'un historien de l'art*, Sabine Frommel, Michel Hochmann et Philippe Sénéchal (dir.),

- actes du colloque, Paris, Collège de France et INHA, 29 novembre-1er décembre 2012, Paris, Picard-INHA, 2015, p. 97-106.
- PAULI Gustav, « Les catalogues des musées (suite de l'enquête sur un projet d'unification) », *Mouseion*, 1928, 4, p. 26-31.
- PEDRETTI, Carlo, « Il Pierre Sala di Jean Perréal », *L'Erasmus : bimestrale della civiltà europea*, 24, 2004, p. 39.
- PEPIN, Claire, *Les Sources artistiques dans la Kermesse héroïque de Jacques Feyder*, Mémoire d'étude, Paris, Ecole du Louvre, 2006.
- PERLS, Karl, « Le Maître de Charles VIII », *L'Amour de l'art*, 1935, p. 95-99.
- PODESTÀ, A. « La Mostra del Seicento Europeo », *Emporium*, LXIII, 2, février 1957, p. 51-60.
- POLLOCK, Griselda, « Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians », *Woman's Art Journal*, 4, 1, printemps-été 1983, p.39-47.
- Polska dydaktyka historii, 1918-1929. Materiały i komentarze*, Varsovie, 1978.
- PONCELET, François, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt* [En ligne], 2, 2008, mis en ligne le 06 octobre 2008, consulté le 06 mai 2013. URL : <http://ceroart.revues.org/565>.
- PONTY Janine, *Polonais méconnus. Histoire des travailleurs immigrés en France dans l'entre-deux-guerres* (préface de Jean-Baptiste Duroselle), Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.
- PORCHER, Jean, « Les enlumineurs des ducs de Savoie », *Revue de Savoie*, IV, 1955, p. 235-241.
- (éd.), *Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France, 1955), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1955.
 - *L'Enluminure française*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1959.
- POST, Chandler R., « Flemish and Hispano-Flemish Paintings of the Crucifixion (1): by the Master of the Encarnacion », *Gazette des Beaux-Arts*, 39, 1952, p. 229-242.
- « Poussin au Louvre », *Revue des Arts*, 2, 1960, p. 51-56.
- PREVITALI, Giovanni, « Roberto Longhi : esquisse d'une biographie », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 44, 1993, p. 65-79.
- *La Fortune des Primitifs: de Vasari aux néo-classiques*, préface de Enrico Castelnuovo, Paris, Gérard Monfort, 1994 [1964].
- POULARD Frédéric, *Conservateurs de musées et politiques culturelles : l'impulsion territoriale*, Paris, la Documentation française, 2010.
- POULARD Frédéric et TOBELEM, Jean-Michel, *Les conservateurs de musées : atouts et faiblesses d'une profession*, Paris, la Documentation française, 2014.
- POULOT Dominique, « Les origines du conservateur », *Musées et collections publiques de France*, 221-222, 1998, p. 31-40.
- *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001.
 - *Une histoire des musées de France* (2005), Paris, La Découverte, 2008, p. 52-56.
- Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 27 février-17 mai 2004), Dominique Thiébaud, Philippe Lorentz et François-René Martin (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

- RAGGHIANTI, Carlo, « Bordeaux-Genova », *Sele Arte*, 2, septembre-octobre 1952, p. 78-79.
- REAU, Louis, *Histoire de la peinture française au XVIII^e siècle*, 2 vol., Paris et Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, G. Van Oest, 1925.
- *L'Art gothique en France*, Paris, Le Prat, 1941.
- RECHT, Roland, *Le Croire et le voir. L'Art des cathédrales, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Gallimard, 1999.
- « Emile Mâle, Henri Focillon et l'histoire de l'art du Moyen Age », *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres*, 148^e année, 4, 2004, p.1651-1665.
- El Renacimiento Mediterraneo : viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogue d'exposition (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 janvier-6 mai 2001 ; Valence, Museu de Belles Arts de Valencia, 18 mai-2 septembre 2001), Mauro Natale (éd.), 2001.
- La Renaissance en Savoie. Les arts au temps du duc Charles II (1504-1553)*, catalogue d'exposition (Genève, Musée d'art et d'histoire, 15 mars – 25 août 2002), Mauro Natale et Frédéric Elsig (dir.), Genève, Musée d'art et d'histoire, 2002.
- RENDERS, E. *La Solution du problème Van der Weyden, Flémalle, Campin*, Bruges, Charles Beyaert, 1931.
- Report of the William Hayes Fogg Art Museum*, 1942-1943, p.15-16, Appendix III.
- REQUIN, Abbé Henri, « L'Ecole avignonnaise de peinture », *Revue de l'Art ancien et moderne*, XVI, 1904, p. 89-104 et 201-218.
- Revue de synthèse historique*, XXVIII-1, 82, février 1914, numéro consacré à l'histoire de l'art.
- REWALD, John, *Cézanne et Zola*, (Thèse de la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, 1936), Paris, A. Sedrowski, 1936.
- REYNAUD, Nicole, « Le problème du Maître de Moulins : état de la question », *Information d'Histoire de l'Art*, 1957, p. 175-180.
- « Portraits des Bourbons au Louvre en 1963 », *Revue du Louvre*, 13, 1963, p. 159-166.
- « La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy », *Revue du Louvre*, 4-5, 1965, p. 171-182.
- « Jean Hey peintre de Moulins et son client Jean Cueillette », *La Revue de l'art*, 1-2, 1968, p. 34-37.
- « Complément à la Résurrection de Lazare du maître de Coëtivy », *Revue du Louvre*, 27, 1977, p. 222-224.
- « Les Maitres à 'noms de convention' », *La Revue de l'art*, 42, 1978, p. 41-52.
- *Jean Fouquet*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 16 janvier-19 avril 1981), *Les Dossiers du département des peintures*, 22, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981.
- « A propos du retable de Boulbon », *Revue du Louvre*, 34, 1984, p.102-106.
- « Compte-rendu : *Enguerrand Quarton, le peintre de la Pietà d'Avignon* par Charles Sterling, Paris, RMN, 1983 », *Kunstchronik*, 38, 4, 1985.
- « Les vitraux du chœur de Saint-Séverin », *Bulletin monumental*, 143, 1, 1985, p. 25-40.

- « Un retable perdu du Maître de Moulins ? », *Il se rendit en Italie : études offertes à André Chastel*, Paris, CNRS, 1987, p. 121-133.
- « Barthélémy d'Eyck avant 1450 », *Revue de l'art*, 84, 1989, p. 22-43.
- (dir.), *Des primitifs à Matisse, hommage à Charles Sterling*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 9 avril-22 juin 1992), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- « Travailler avec Charles Sterling : un témoignage », *Hommage à Charles Sterling : des Primitifs à Matisse*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 9 avril-22 juin 1992), Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 39-51.
- « Deux portraits inconnus de Jean Perréal au Louvre », *Revue du Louvre*, 46, 4, 1996, p. 36-46.
- *Nouvelles acquisitions du département des Peintures, 1991-1995*, Paris, musée du Louvre, 1996, p. 118-120.
- *Jean Fouquet. Les Heures d'Etienne Chevalier*, Dijon, Faton, 2006.
- RIBAULT, Jean-Yves, « Le Retable des Antonites de Chambéry et l'atelier de Jean et Jacquelin de Montluçon, peintres de Bourges », *Savoie et Région Alpine, actes du 116e Congrès National des Sociétés Savantes, Sections d'Histoire, Médiévale et de Philologie, d'Histoire Moderne et Contemporaine et d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, (Chambéry - Annecy, 1991), Paris, CTHS, 1994, p. 285-301.
- RIEBER, Audrey, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- RING, Grete, *La Peinture française du XV^e siècle*, Londres, Phaidon, 1949.
- « An attempt to reconstruct Perréal », *The Burlington Magazine*, 92, 570, septembre 1950, p. 255-261.
- RITCHIE, Andrew Carduff (dir.), *The Visual Arts in Higher Education*, New York, [s.n.], 1966.
- ROCHAT-HOLLARD, Claude-France, « Nicolas Dipre cartographe », *Revue de l'art*, 167, 2010, p. 25-30.
- ROMANO, Giovanni, *Valle di Susa. Arte e Storia dall'XI al XVIII secolo*, catalogue d'exposition (Turin, Galleria d'Arte Moderna, 12 mars – 8 mai 1977), Turin, 1977.
- « Monumenti del Quattrocento chierese », *Arte del Quattrocento a Chieri. Per i restauri nel battistero*, G. Romano et M. di Macco (dir.), Turin, Allemandi, 1988, p. 11-32.
- « Sur Antoine de Lonhy en Piémont », *Revue de l'Art*, n°85, 1989, p. 35-44.
- ROQUES, Marguerite, *Les peintures murales du sud-est de la France (XIII^e-XVI^e siècles)*, Paris, Picard, 1961.
- *Les Apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France*, Bordeaux, Union française d'impression, 1963.
- ROSAY, Françoise, *La traversée d'une vie*, Paris, Robert Laffont, 1990 [1974].
- ROSENBERG, Pierre, « L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art », *En Revenant de l'expo*, Cahiers du MNAM, n°29, automne 1989, p. 49-56.
- *Tout l'œuvre peint des Le Nain*, Paris, Flammarion, 1993.
- ROSENBERG, Pierre et REYNAUD, Nicole, *Catalogue illustré des peintures : Ecole française, XVII^e-XVIII^e siècles*, 2 vol., Paris, éditions des musées nationaux, 1974.

- ROSSETTI BREZZI, Elena, « Maestro del Calvario di Hautecombe », *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, F. Zeri (dir.), II, Milan, Electa, 1987, p. 675.
- RÖTHLISBERGER, Marcel, *Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain*, Paris, Flammarion, 1986.
- ROUDIE, Paul, *Les Stalles du chapitre de Saint-Chamant*, Aurillac, Société des Lettres, Sciences et Arts de la Haute-Auvergne, 1958.
- ROUX, Emmanuel de, « nécrologie de Germain Bazin », *Le Monde*, 5 mai 1990.
- RUMOHR, Carl F., Lettre du 28 novembre 1822, *Supplement des Morgenblätter für gebildete Stände*, 3^e année, 1822.
- SALLES, Georges, « Les musées de France », *Revue de Paris*, octobre 1945, p. 69-74.
- SALMI, Mario, VENTURI, Lionello et al., « Letter: "Il Seicento Europeo" », *The Burlington Magazine*, 99, 655, octobre 1957, p. 348.
- SALERNO, Luigi, « La Mostra del Seicento », *Commentari*, VIII, fasc. 1, 1957, p. 5-13.
- SANPERE Y MIQUEL, S., *Los Cuatrocentistas catalanes*, Barcelone, Tip. L'Avenc, 1906.
- SARONI, Giovanna, *La biblioteca di Amedeo VIII di Savoia (1391-1451)*, Turin, Allemandi.
- SAUERLÄNDER, Willibald, « L'Allemagne et la "Kunstgeschichte", Genèse d'une discipline universitaire », *Revue de l'art*, 45, 1979, p.4-8.
- « Pour la délivrance du passé : Aby Warburg, une biographie intellectuelle par E.H. Gombrich », *Histoire de l'art*, 5-6, 1989, p.5-10.
- SCHANDEL, Pascal, « L'expérience américaine, 1933-1943 », dans *La Vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogue d'exposition (Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 janvier-26 avril 2004), Gand, Snoeck, 2004, p.167-178.
- SCAILLIEREZ, Cécile, « Quelques propositions pour Jean Perréal et le portrait français autour de 1515 », *La France et l'Europe autour de 1500 : croisements et échanges artistiques*, XXVII^{es} Rencontres de l'Ecole du Louvre, actes du colloque (Ecole du Louvre-musée national du Moyen-Age-Thermes et hôtel de Cluny-musée national de la Renaissance-Château d'Ecouen en partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art, 9, 10 et 11 décembre 2010), G. Bresc-Bautier, T. Crépin-Leblond et E. Taburet-Delahaye (dir.), Paris, Ecole du Louvre, 2015, p. 179-192.
- SCHAEFER, Claude, *Recherches sur l'iconologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet*, Doctorat d'Etat soutenu le 24 février 1971 à l'Université Paris IV-Sorbonne, Lille, ARNT, 1972.
- *Jean Fouquet, An der Schwelle zur Renaissance*, Dresde, Verlag der Kunst, 1994.
- SCHAPIRO, Meyer « Babel's Tower: the Dilemma of the Modern Museum by Francis H. Taylor », *The Art Bulletin*, 27, 4, décembre 1945, p. 272-276.
- SCHMAROW, August, « L'Enseignement de l'histoire de l'art en Allemagne », *Revue de synthèse historique*, XXVIII-1, 82, février 1914, p. 63-70.
- SÉNÉCHAL, Philippe et BARBILLON, Claire (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA.
- SEIDEL, Christine, « Von Bapteur bis Colombe : die künstlerische Leitung », G. Bartz et C. Seidel, *Die Apocalypse der Herzöge von Savoyen*, Simbach am Inn, Pfeiler, 2011, p. 85-147.

- SLIVE, Seymour, « Nikolaus Pevsner's contribution as editor of *The Pelican History of Art Series* », Peter Draper (dir.), *Reassessing Nikolaus Pevsner*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 73-86.
- « Spectacular buy for the Metropolitan Museum of Art », *The New York Times*, 8 juin 1960, p. 1 et 45.
- SQUILBECK, Jean, « Panofsky, Erwin: Early Netherlandish painting. - Cambridge, 1953 », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 25, 1956, p. 253-254.
- SRICCHIA SANTORO, Fiorella, *Antonello e l'Europa*, Milan, Jaca Book, 1986.
- STERLING, Mieczyslaw, *Die Entwicklung der Komposition in den Werken des Fra Angelico da Fiesole*, Zürich, Druck von Aschmann, [s.d.].
- *Fra Angelico i jego epoka*, Varsovie, Hoesick, 1930.
 - *Leonardo da Vinci*, Wydaw, Instytutu Wydawniczego "Biblioteka Polska", 1939.
 - *Jan Stanislawski*, Varsovie, [s.n.], 1926.
 - *Ignacy Marek*, Varsovie, F. Hoesick, 1930.
 - *Piotr Michalowski*, Varsovie, Instytut Wydawniczy "Biblioteka Polska", 1932.
- SUTTON, Denys, « Seventeenth Century Art in Rome », *The Burlington Magazine*, n° 649, avril 1957, p. 109-115.
- Les Tassel : peintres langrois du XVII^e siècle*, catalogue d'exposition (Dijon, musée des Beaux-Arts), Dijon, s. n., 1955.
- TAYLOR, Francis Henry, *Babel's Tower: the Dilemma of the Modern Museum*, New York, Columbia University Press, 1945.
- TCHERNIA-BLANCHARD, Marie, « Résonances warburgiennes en France dans les années 1930 : La survivance de l'antique chez Jean Adhémar et Jean Seznec », *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 28 janvier 2013. URL : <http://imagesrevues.revues.org/2917>.
- « Du Couronnement de la Vierge d'Enguerrand Quarton au Peintre de la Pietà d'Avignon : sources, enjeux et méthode de l'attribution chez Charles Sterling », *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument*, actes des Rencontres de l'Ecole du Louvre (Paris – 20, 21 et 22 novembre 2011), Patrick Michel (dir.), Paris, Documentation française, 2014, p. 23-30.
 - « De Paris à New York : Charles Sterling et l'écriture transnationale d'une histoire de l'art au musée », *Revue Germanique Internationale*, « La Part étrangère des musées », 21, 2015, p. 207-218.
 - « Formalisme français et Seconde école de Vienne : l'étude des peintres primitifs chez Charles Sterling et Otto Pächt » communication présentée au colloque *L'Historiographie française de l'art, de l'affaire Dreyfus à la Quatrième République : nouvelles perspectives*, Paris, INHA, novembre 2011 ; repris dans *L'Historiographie française de l'art, 1890-1950*, Neil McWilliam et Michela Passini (ed.), Paris, Institut national d'histoire de l'art-Presses du réel, à paraître en 2016.
- TERNOIS Daniel, « Donner à voir : l'exposition et son catalogue », *Histoire de l'art*, 1-2, juin 1988, p.103-109.
- TERRIER, Max, « Hommage à Jean Robiquet », *Musées et collections publiques*, 25, octobre-décembre 1960, p.202-204.

- THERRIEN Lyne, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, C.T.H.S., 1998.
- THIEBAUT, Dominique, *Avignon : Musée du Petit Palais. Peintures et sculptures*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983 et 1999.
- « Josse Lieferinxe et son influence en Provence : quelques nouvelles propositions », *Hommage à Michel Laclotte*, Paris-Milan, 1994, p. 194-214.
 - « Les Primitifs français de 1904 à 2004 : un bref état des lieux », *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 27 février-17 mai 2004), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 75-83.
- THOMINE, Alice, « L'enseignant. Quelques idées ont autant de facettes que les yeux des papillons », *La Vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogue d'exposition (Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 janvier-26 avril 2004), Gand, Snoeck, 2004, p. 155-165.
- THOMINE-BERRADA Alice et MARTIN, François-René, « Styles et nation en France autour de 1900 : Le Moyen Age comme origine en architecture et en historiographie », *Nation. Style. Modernism*, conférence internationale (Cracow, International Cultural Centre, 6-12 September, 2003), CIHA conference papers ; 1. Cracow München, International Cultural Centre Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006, p. 35-54.
- THUILLIER, Jacques, « Le Nain Studies II : Mathieu Le Nain, 'Peintre d'Histoires' ? », *The Burlington Magazine*, 100, 660, mars 1958, p. 88-91.
- « Un tableau de la Chartreuse de Champmol », *A travers l'art français, Hommage à René Jullian*, *Archives de l'Art français*, 25, 1978, p. 107-114.
 - *Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 2012 [1992].
- THUILLIER, Jacques et CUZIN, Jean-Pierre, *Les Frères Le Nain*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 3 octobre 1978-8 janvier 1979), Paris, Réunion des musées nationaux, 1978.
- THUILLIER, Jacques, et CHATELET, Albert, *La Peinture française de Le Nain à Fragonard*, Genève, Skira, 1964.
- TOLNAY, Charles de, « Les origines de la nature morte moderne », *La Revue des Arts*, 3, 1952, p. 151-152.
- TOURNEUX Maurice, *Salons et expositions d'art à Paris, 1801-1870 : essai bibliographique*, Paris, J. Schemit, 1919.
- Tours 1500, capitale des arts*, catalogue d'exposition (Tours, musée des Beaux-Arts, 17 mars – 17 juin 2012), Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault et Jean-Marie Guillouët (dir.), Paris, Somogy, 2012.
- Le Triomphe du Maniérisme européen. De Michel-Ange au Gréco*, catalogue d'exposition (Amsterdam, Rijksmuseum, 1^{er} juillet – 16 octobre 1955), Amsterdam, Rijksmuseum, 1955.
- TROESCHER, Georg, *Burgundische Malerei, Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin, Mann, 1966.
- G. V., « Comment ce La Tour a-t-il quitté la France ? », *Le Figaro Littéraire*, samedi 3 septembre 1960, p. 11
- VADELORGE, Loïc, « Jalons pour une histoire des musées de province au XX^e siècle : le rôle de Fernand Guey », *Les Musées de province dans leur environnement*, actes d'une

- journée d'étude (Université de Rouen, 4 décembre 1993), Sociabilité, culture et patrimoine, Cahiers du GHRIS, 4, 1996, p.45-61.
- « L'entre-deux-guerres : une professionnalisation incertaine », dans Ph. Poirrier (éd.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e - XX^e siècles*, Paris, La documentation française, 2002, p. 253-283.
 - VALLA, Abbé L., « Villeneuve-lès-Avignon », *Guide du voyageur et notes historiques*, Montpellier, Manufacture de la Charité, s. d. [1907].
 - VALLAND, Rose, *Le Front de l'art : défense des collections françaises (1939-1945)*, Paris, Plon, 1961.
 - De Van Eyck à Dürer. Les Primitifs flamands et l'Europe centrale (1430-1530)*, catalogue d'exposition (Bruges, Groeningemuseum, 29 octobre 2010-30 janvier 2011), T.-H. Borchert (éd.), Paris, Hazan, 2010.
 - VANWIJNSBERGHE, Dominique, « Du nouveau sur le peintre André d'Ypres, artiste du Nord installé à Paris », *Bulletin monumental*, 158, n° 4, 2000, p. 365-369.
 - VECCE, Carlo, « Léonard de Vinci et la France », *Léonard de Vinci : dessins et manuscrits*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 5 mai-14 juillet 2003), Paris, 2003, p. 21-26.
 - VENTURI, Lionello, « La Mostra del Seicento Europeo », *Commentari*, VIII, fasc. 1, 1957, p. 3-4.
 - VERDIER, Philippe, « Henri Focillon enseignant ». *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, Cahiers pour un temps, 1986, p.235-245.
 - VERGNOLLE Eliane, « Un nouveau regard sur les débuts de la sculpture romane », *La Vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogue d'exposition (Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 janvier-26 avril 2004), Gand, Snoeck, 2004, p. 137-145.
 - VERNE, Henri, « Projet de réorganisation du musée du Louvre », *Mouseion*, 10, 1930, p. 5-13.
 - *L'Ecole du Louvre, 1882-1932*, Paris, Bibliothèque de l'Ecole du Louvre, 1932.
 - « Introduction », *Achats du musée du Louvre et des dons de la Société des Amis du Louvre (1922-1932)*, catalogue d'exposition (Paris, musée de l'Orangerie, 1933), Paris, musées nationaux, 1933, p. VII-XV.
 - « Le Plan d'extension et de regroupement méthodique des collections du Musée du Louvre ». *Bulletin des musées de France*, 1, janvier 1934, p. 1-40.
 - VERNET, A., « Jean Perréal et la 'complainte de Nature' attribuée à Jean de Meun », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 87, 1, 1943, p. 93-100.
 - VIALE, Vittorio, *Il Museo civico di Torino, 1959-1960*, Turin, Pozzo-Salvati-Gros Monti, 1961.
 - La Vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogue d'exposition (Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 janvier-26 avril 2004), Christian Briend et Alice Thomine (dir.), Gand, Snoeck, 2004.
 - VITRY, Paul, « Musées de province : nationalisation ou classement ? », *Musées, Les cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, 13, 1930, p. 333-342.
 - « Les Musées de province en France. Origines et ressources », *Actes du XIII^e congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm, 1933, p. 258-266.

- VOSS, Hermann, « Zur Kenntnis der Malerschule von Avignon um 1500. Werke eines Anonymous in den Museen von Avignon und Brüssel », *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, p. 414-415.
- « Geroges du Mesnil de La Tour », *Archiv für Kunstgeschichte*, 3-4, 1915, s.p., pl. 121, 122, 123.
 - « Tableaux à éclairage diurne de Georges de La Tour », *Formes*, 16, juin 1931, p. 97-100.
 - *Trente tableaux de maîtres anciens récemment acquis*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Heim, 1955.
 - « La "Mostra del Seicento europeo" a Roma », *Paragone, Arte*, 89, 8, 1957, p. 56-64.
- WARREN HOFFMAN, Edith, « Simon Marmion re-considered », *Scriptorium*, XXIII, 1969, p. 243-271.
- « Simon Marmion or 'The Master of the Altarpiece of Saint-Bertin'. A problem in attribution », *Scriptorium*, XXVII, 1973, p. 263-290.
- WASHBURN, Gordon, « Foreword », *French Painting (1100-1900)*, Catalogue d'exposition (Pittsburgh, Department of Fine Arts, Carnegie Institute, 8 octobre-2 décembre 1951), Pittsburgh, Museum of art - Carnegie Institute, 1951, p.1.
- WAT, Pierre. *Henri Focillon*. Actes du colloque (Institut national d'histoire de l'art – université Lumière Lyon 2, mars 2004. Paris, Kimé, 2007.
- WEHLE, Harry B., *A catalogue of Italian, Spanish, and Byzantine paintings*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1940.
- WEHLE, Harry B. et SALINGER, Margaretta, *A catalogue of early Flemish, Dutch, and German paintings*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1947.
- WEINMANN, Françoise, « Le Maître du Roi René », *Petit Larousse de la peinture*, Michel Laclotte (dir.), t. 2, Paris, Larousse, 1979, p. 1110-1111.
- WENDLAND, Ulrike, *Biografisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, 2 vol., München, K. G. Saur Verlag, 1998.
- WESCHER, Paul, « Jean Perréal, the 'Master of Charles VIII' », *The Art Quarterly*, II, 1948, p. 352-355.
- WHEELER, L. , « Master of the Latour d'Auvergne Triptych. The Annunciation with Saints and Donors, Called the Latour d'Auvergne Triptych », R. Martin Nagy (dir.), *North Carolina Museum of Art. Handbook of the Collection*, New York, 1998, p. 72-74.
- WILDENSTEIN, Daniel, *Gazette des Beaux-Arts*, ser 6, 177, Avril 1991, p.26.
- WIND, Edgar, « Critique of Connoisseurship », *Art and Anarchy*, Londres, 1985 [1963].
- WOLFF, Martha, « Le processus créatif de Jean Hey », *Peindre en France à la Renaissance, I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François Ier*, actes du colloque (Genève, Université et Musée d'Art et d'histoire – 29-30 octobre 2010), Frédéric Elsig (dir.), Milan, Silvana, 2011, p. 195-213.
- WOROBOW, Nicolaj, « Henri Focillon, Vie des formes », *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 5, 1932/33, p.40-64.
- WOOD, Christopher, « Londres-New York- Los Angeles : Les errances posthumes d'Aby Warburg », Trad. Valérie Malfoy.
- *The Vienna School Reader*, New York, Zone Books, 2000.
- WRIGHT, Christopher, *The Art of the Forger*, Londres, Gordon Fraser, 1984.

- WUTTKE, Dieter, *Erwin Panofsky, Korrespondenz 1910 bis 1968*, vol. III, *Korrespondenz 1950 bis 1956*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2006.
- *Erwin Panofsky, Korrespondenz 1910 bis 1968*, vol. IV, *Korrespondenz 1957 bis 1961*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2008.
- ZERI, Federico, *J'avoue m'être trompé : fragments d'une autobiographie*, Paris, Le Promeneur, 1995.
- ZERI, Federico, *Masterpieces of Italian Painting, Walters Art Museum*, Londres, Giles, 2005.
- ZERNER, Henri, « L'Histoire de l'art et son enseignement aux Etats-Unis », *Revue de l'art*, 130, 2000, p.5-8.
- ZOLDBERG, Aristide R., « The Ecole libre at the New School, 1941-1946 », *Social Research*, hiver 1998.

Filmographie

- COLLIN, Philippe, *Richard Krautheimer, journées romaines*, documentaire, 50 minutes, Les films d'ici, musée du Louvre, 1991.
- COPANS, Richard, « Charles Sterling : un chasseur dans la nuit médiévale », documentaire, 45 minutes, Les Films d'ici, La Sept Arte, musée du Louvre, 1990.
- COZARINSKY, Edgardo, *André Chastel, un sentiment de bonheur*, documentaire, 52 minutes, Les films d'ici, musée du Louvre, 1990.
- FEYDER, Jacques, *La Kermesse héroïque*, 109 minutes, Société des films sonores Tobis, 1935.
- GREGORIO, Eduardo, *Federico Zeri, l'Occhio*, documentaire, 55 minutes, Les films d'ici, musée du Louvre, 1992.
- JOXE, Sandra, *Les Métamorphoses de Jurgis Baltrusaitis*, documentaire, 42 minutes, Lézards associés, musée du Louvre, 1989.
- POLLÈS, Renan, *Francis Haskell, questions de goût*, documentaire, 43 minutes, Lézards associés, musée du Louvre, 1990.

Index des noms

- Ach, Jean 50
Ackerman, James 350
Adam du Mont 263
Albert de Bavière, comte de Hollande 274
Allemand, Maurice 50
Amédée VIII, duc de Savoie 389-390, 395
Amédée IX, duc de Savoie 390
André d'Ypres 409-410, 412 ; fig. 281-284
Anne de Bretagne, reine de France 364, 368 ; fig. 203
Anne de France, duchesse de Bourbon 362 ; fig. 190
Antonello de Messine (Antonello da Messina) 295 ; fig. 155
Arcimboldo, Giuseppe 238
Aubert, Lucien 123
Aubert, Marcel 206, 348
Avril, François 302, 367, 397
- Bacri, Jacques 372
Baderou 182
Baldass, Ludwig von 379
Baltrušaitis, Hélène 52
Baltrušaitis, Jurgis 50, 52
Bann, Stephen 27
Bapteur, Jean 391-392 ; fig. 238
Barbari, Jacopo de 240
Barnaud, Germaine 94
Barthélemy d'Eyck 238-239, 250, 280-281, 297, 302, 311-312, 357 ; fig. 96, 127
Batowski, Zygmunt 23
Baxandall, Michael 7
Baugin, Lubin 97
Bazin, Germain 68, 78, 153, 192, 219-220, 226, 229, 231, 234-238, 241, 252, 324-327, 341-347
- Beauneveu, André 261
Beenken, Hermann 268
Béguin, Sylvie 232
Beisteigui, Carlos de 76
Belin, Jean Baptiste, dit Blain de Fontenay 330 ; fig. 172
Bellechose, Henri 257-258, 263, 273 ; fig. 103
Bellegambe, Jean 350
Bellini, Giovanni 138
Belli, Giovanni Pietro 79-80
Benesch, Otto 169
Benjamin, Walter 5
Benoît, Camille 283, 362
Benoît-Lévy, Jean 198
Benoît-Robert, M. 330
Berenson, Bernard 223, 233
Bergson, Henri 6
Beucler, Jacques 184
Billiet, Joseph 74
Blanchard, Jacques 97
Blanchet, Thomas 97
Bloch, Vitale 85, 95-96, 101, 103-105, 122, 187-189, 326, 330, 337
Blunt, Anthony 100, 227-228, 235-237, 367
Bode, Wilhelm von 231, 233
Bono, Gregorio 392 ; fig. 237
Bony, Jean 43
Bosschaert, Ambrosius 240
Boscher 339
Bosse, Abraham 425 ; fig. 290
Boucher, François 23
Bouchot, Henri 92, 115, 121, 125-128, 130-131, 283, 362, 415
Bouchot-Saupique, Jacqueline 89
Bourdelle, Antoine 84
Bourdichon, Jean 350, 362, 373, 388
Bourdieu, Pierre 6

- Bourdon, Sébastien 96-97, 330-331
 Bray, Salomon de 75 ; fig. 4
 Bréa, Louis 351
 Brière, Gaston 17-18, 34-37, 60, 95, 123, 133, 169
 Brimo 182
 Broederlam, Melchior 262, 272 ; fig. 123
 Brueghel, Pierre II 76, 85
 Brush, Kathryn 206-207
 Budé, Dreux 409
 Budé, Guillaume 181 ; fig. 81
 Burchard, Ludwig 78-80
 Burckhardt, Jacob 416
- Calmann, Michel 230
 Campbell, Lorne 377
 Campin, Robert 391-393 ; fig. 239-240, 242
 Capitant, René 176
 Caravage (Michelangelo Merisi da Caravaggio) 105, 242
 Carcopino, Jérôme 156-157
 Cassin, René 195
 Castelnuovo, Enrico 396
 Cavalcaselle, Giovanni Battista 233
 Célier, Jacques 335
 Certeau, Michel de 7
 Cézanne, Paul 86, 142, 155, 204, 223, 239, 241, 417
 Chalette, Jean 97
 Champfleury (Jules François Félix Husson, dit Fleury, dit) 99
 Chamson, André 153-155
 Changenet, Jean 287, 311
 Chardin, Jean Siméon 162, 241, 250
 Charles VII, roi de France 378, 381, 383-384, 409 ; fig. 225, 228
 Charles VIII, roi de France 363-364, 367-368 ; fig. 197, 203, 208
 Charles de Bourbon, cardinal 363
 Charles, duc d'Orléans 271
 Charles le Téméraire (Charles de Valois-Bourgogne, dit) 276, 400
- Charles-Orland, dauphin de France 362, 373 ; fig. 193
 Charlotte de Savoie, reine de France 390, 394 ; fig. 246
 Charpentier, Constance Marie 169-171, 174-177 ; fig. 78
 Chassériau, Théodore 70, 84, 87
 Chastel, André 43-45, 48, 51, 53, 84-85, 222, 234, 247, 420
 Châtelet, Albert 292, 304-305, 376-377, 379, 386, 408
 Chennevières, Philippe de 333
 Chinard, Gilbert 196
 Chobaut, Henri 279
 Christiansen, Keith 166-167
 Chrościcki, Julius 18, 22-23
 Cimabue (Giovanni Cenni di Pepo, dit) 85
 Claesz, Pieter 240
 Clemen, Paul 207
 Clouet, François 92 ; fig. 25
 Clouet, Jean 181, 277, 334, 350 ; fig. 81
 Cohen, Gustave 195-196
 Colin d'Amiens (Nicolas d'Ypres ou Dippre) 410-412 ; fig. 285, 286, 287
 Colombe, Jean 350, 394 ; fig. 224
 Colombe, Michel 363, 365
 Collomp, Catherine 194
 Combe, Jacques 50
 Combes 182
 Constable, William George 92
 Contini-Bonacossi, Alberto 107
 Cook, Walter 205, 207, 348-349
 Cooper, Douglas 227-228
 Copans, Richard 4
 Corneille, Michel 97
 Corneille de Lyon (Corneille de La Haye) 168, 248
 Corneille de Vos (Cornelis de Vos) 94 ; fig. 31
 Corot, Jean-Baptiste 87, 165, 204, 223, 251
 Cossa, Francesco del 233
 Costa, Lorenzo 233

Courajod, Louis 132
 Courbet, Gustave 204
 Courtauld, Samuel 227-229
 Crowe, Joseph Archer 233
 Cuzin, Jean-Pierre 100-101
 Cybichowski, Zygmunt 22

Daddi, Bernardo 233 ; fig. 87
 Dalbos 339, 346
 Daret, Jean 97
 Daumier, Honoré fig. 22
 David, Jacques-Louis 163, 169-170, 172-173, 177, 204, 221, 251 ; fig. 79
 David, Jules 173
 David-Weill, David 62, 76, 201, 203, 336
 Degas, Edgar 204, 223
 De Gaulle, Charles (général) 196, 198
 Delacroix, Eugène 86, 89, 91, 204, 223, 236, 238, 241 ; fig. 20
 Delaroche-Vernet, Marie 89
 Delclève, Louis 101
 Dell'Abbate, Niccolò 248
 Demonts, Louis 92, 110, 257, 284
 Denny, Don 358-359
 Diehl, Charles 206
 Dimier, Louis 121-122, 125, 127
 Dipre, Nicolas 257, 279-283, 298, 311, 350 ; fig. 126, 129-135
 Dirk van Delft 274
 Dorigny, Michel 330 ; fig. 173
 Dorival, Bernard 271
 Dosse, François 6
 Dreyfus, Carle 61
 Dubois de Gröer, Anne 168
 Dubreuil, Toussaint 248
 Duccio di Buoninsegna 243
 Duclos, Jacques 339
 Ducray-Duminil 171, 175
 Dughet, Gaspard 106
 Dupieux, Paul 370, 376
 Dupont, Jacques 62, 71, 325, 364, 367, 370
 Duprat, Gérard 148
 Durand, Didier 63

Durrieu, Paul 92, 122, 128, 131-132, 365, 367, 411, 415
 Dussaud, René 84
 Duval d'Ogne, Edouard 172 ; fig. 79
 Dvorak, Max 379

Eisler, Colin 206, 349, 351
 Eknaian 343
 Elle, Ferdinand 97
 Elsig, Frédéric 275, 398
 Elsheimer, Adam 93
 Erlanger, Philippe 229
 Escholier, Raymond 120-122
 Espiau, Marcel 341-342
 Eugène IV (Gabriele Condulmer, pape) 384 ; fig. 227

Fabritius, Carel 77 ; fig. 7
 Fauchier, Laurent 97-98, 334
 Feyder, Jacques 422-426 ; fig. 288-289
 Fierens, Paul 154
 Florisoone, Michel 219, 229
 Focillon, Henri 4, 17-18, 37-58, 60-61, 118, 122, 133-135, 138, 140, 159-160, 195-197, 205, 207, 210, 277, 348, 381, 384, 416, 418, 420
 Fontaine, Georges 60, 61
 Fougères, Gustave 49
 Fouquet, Jean 4, 13, 125, 135, 138-140, 251, 297, 304, 311, 353, 361, 373, 377-385, 411 ; fig. 74-75, 218, 223, 225-228, 417
 Fra Angelico (Guido di Pietro, dit) 23, 136, 303 ; fig. 161
 Fragonard, Jean-Honoré 347 ; fig. 185
 Francesco da Rimini fig. 114
 Franco, Francisco (général) 157
 François I^{er}, roi de France 364, 367
 François, Guy 106-107 ; fig. 58
 Fredericksen, Burton 409
 Freedberg, Sydney 309
 Friedlaender, Max J. 92-93, 207, 223, 371
 Friedlaender, Walter 235

Fritsch-Estrangin, Guy 194
 Froment, Nicolas 284, 399, 411
 Fry, Eileen 158

 Gaddi, Taddeo 243-245 ; fig. 100
 Gaignières, François Roger de 406
 Ganz, Paul 393
 Gardner, Elizabeth 166, 174
 Garnier, François 330 ; fig. 174
 Gastines, Général Jacques de 335
 Gauguin, Paul 204
 Gellée, Claude, dit Le Lorrain 95, 108, 183, 250, 330 ; fig. 179
 Genauer, Emily 174
 Genty, Jean-Baptiste 170, 172
 Georgel, Pierre 95-98, 142-143
 Gérard, François 170-171, 174
 Gérard, Olivier 424
 Gérard de Saint-Jean (Geertgen tot Sint Jans) 294-295 ; fig. 153
 Géricault, Théodore 183-184 ; fig. 83
 Gerson, Horst 309
 Ghirlandaio, Benedetto (Benedetto Bigordi, dit) 387 ; fig. 236
 Gide, André 250
 Ginzburg, Carlo 7, 380
 Giotto (Giotto di Bondone ou Ambrogio di Bondone, dit) 243, 334, 384
 Girard 334
 Girault, Pierre-Gilles 376
 Girodet, Anne-Louis 170
 Gluck, Gustav 79
 Gobin, Francis 247
 Goldblatt, Maurice 365, 371
 Goldschmidt, Adolph 207
 Goldwater, Robert 350
 Gombrich, Ernst 7, 8, 243-245
 Gonse, Louis 77
 Goulinat, Jean-Gabriel 153
 Goya, Francisco de 241
 Greco (Domínikos Theotokópoulos, dit Le) 247
 Grégoire, Henri 195-196, 198-199
 Grodecki, Catherine 412
 Grodecki, Louis 49, 51, 370
 Gruber, Jean-Jacques 49-50
 Guérin, Pierre-Narcisse 170
 Guey, Fernand 73
 Guiffrey, Jean 61-62, 68
 Guiffrey, Jules 99
 Guignebert, Charles 41
 Guillaume VI de Bavière, comte de Hollande 317
 Guillaume de Machaut 271
 Guillet, Hubert 235

 Halecki, Oscar 23
 Hamlin, Chauncey 350
 Hamon, Etienne 376
 Harries, Susie 308
 Haskell, Francis 82, 226
 Hauteœur, Louis 156-157
 Haverkamp Begemann, Egbert 291-292
 Hayez, Michel 302
 Held, Julius 292
 Hénault, Maurice 403
 Henraux, Albert 76
 Henri III, roi de France 77 ; fig. 8
 Henri IV, roi de France 35
 Henry VIII, roi d'Angleterre 364
 Henry, Françoise 47
 Hey, Jean 13, 277, 290, 301, 324, 350, 353-356, 361-365, 370-377, 385, 388, 416 ; fig. 186-194, 214-220
 Holleaux, Maurice 42
 Hours, Madeleine [Magdeleine] 72, 237
 Hourticq, Louis 39-40, 42
 Hovde, Bryn 199
 Huillet d'Istria, Madeleine 365, 372-373
 Hultegger, Adeline 219-220
 Hulin de Loo, Georges 4, 85, 92-93, 128-131, 284, 288, 317, 362-363, 376, 415
 Hurstfield, Julian 192
 Huyghe, René 24, 62, 70, 74, 78, 86, 105, 111, 114, 147, 153-154, 156, 185, 215, 219-220, 223, 236, 281-282, 325, 336, 338-339, 343-344, 346

Imperiale, Giovanni Vincenzo 81
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 204
Isarlo, George 99, 113, 192, 243, 327-335

Jacquelin de Montluçon 394 ; fig. 247, 248, 249, 250
Jacquemart de Hesdin 262, 268 ; fig. 117
Jamot, Paul 77, 93, 95-100, 103, 106, 116-119, 122, 143, 335
Jaujard, Jacques 67, 74, 147, 153, 157, 160, 178-179, 229, 344
Jean d'Artois 380
Jean de Beaumetz 17, 256-264, 266, 271, 273-274, 278, 318, 361, 415 ; fig. 101, 102
Jean de Masoncelles 263
Jean de Montagnac 301, 354
Jeanpierre, Laurent 199
Johnson, Alvin 195, 199
Johnson, John G. 284
Joly, Alexandre 103
Jordaens, Jacob 93 ; fig. 27
Joubert, Fabienne 295, 421
Jouvenel des Ursins, Guillaume 138 ; 381 ; fig. 75

Kahn, Suzanne 94, 153
Keuninck, Kerstiaen de 76 ; fig. 5, 6
Kimball, Fiske 205
König, Eberhard 410
Koschembahr-Lyskowski, Ignacy 22
Kostanecki, Anton 22
Krautheimer, Richard 207, 210, 350
Krzywicki, Ludwik 22
Kuhn, Thomas S. 26
Labande, Léon 268
Laborde, dom Henri de 336
Laclotte, Michel 10, 11, 24, 48, 86, 95, 112-113, 120, 154-155, 181, 220, 232-233, 256-257, 282, 292-293, 302, 324-325, 327, 357
La Chapelle, Georges de 330 ; fig. 175
Lafenestre, Georges 63, 121

La Guardia, Fiorello
La Hire [La Hyre], Laurent de 182-183, 251 ; fig. 82
Lamy, Péronet 391
Landry, Pierre 103
Lane, Allen 305-306
Largillière, Nicolas de 241
La Tour, Georges de 95-98, 101-104, 110-111, 122, 184-190, 250, 329, 334-347, 425 ; fig. 32, 39-55, 71-72, 85-86, 167, 170-171
Laughton, Charles 423
Laugier, M. 64
Le Brun, Charles 95
Le Clerc, Jean 97, 106-108 ; fig. 61-64
Le Duc, Louis 408-409
Lee, Renssealer 205, 350
Lefebvre, Claude 97
Lehman, Phillip 232
Lehman, Robert 228-233
Lemaire de Belges, Jean 371, 408, 410
Lemoisne, Paul-André 223, 268
Lemonnier, Henri 38
Le Nain (Antoine, Louis, Mathieu) 92, 95-102, 183, 250-252, 253, 329-330 ; fig. 33-36, 168-169
Léonard de Vinci (Leonardo da Vinci) 23, 364, 365
Le Roy, Martin 259, 263
Le Sueur, Eustache 182, 331 ; fig. 182
Le Veneur, Jean 368 ; fig. 207
Levi-Strauss, Claude 198-199
Lieferinxe, Josse 257, 279, 282-298, 311, 350, 396 ; fig. 136-152, 156
Limbourg (Pol, Herman, Jean) 257, 262, 277, 379
Loeb, John 350
Lonhy, Antoine de 395-398 ; fig. 251-262
Longhi, Roberto 79, 105-113, 233, 420
Lorentz, Philippe 398, 408-409, 421
Loriot, M. 63
Lorrain : voir Gellée, Claude
Lots, Wolfgang 350

Louis, duc de Savoie 390
 Louis XII, roi de France 364, 367, 369 ;
 fig. 195, 198, 213
 Louis XIII, roi de France 35-36, 95, 197
 Louis XIV, roi de France 197
 Lowry, Bates 350
 Loyer, Emmanuelle 194, 200
 Lucas de Leyde (Lucas van Leyden) 75 ;
 fig. 2-3
 Lutosański, Karol 22
 Lyna, Frederick 317

 Mac Coll, Dugald 28
 Magnin, Joseph 76
 Maïnini, Carlos 71
 Maestro delle Storie del Pane fig. 92-93
 Maître aux fleurs de lys : voir Jean Hey
 Maître de l'Annonciation d'Aix : voir
 Barthélemy d'Eyck
 Maître de l'Annonciation de Hartford 402
 Maître de Charles VIII : voir Jean Perréal
 Maître de Coëtivy : voir Colin d'Amiens
 Maître de Dreux Budé : voir André
 d'Ypres
 Maître de Jouvenel des Ursins 410
 Maître de Moulins : voir Jean Hey
 Maître de Rohan 274 ; fig. 124
 Maître de Saint-Gilles 283, 351
 Maître de Saint-Sébastien : voir Josse
 Lieferinxe
 Maître de Saluces : voir Antoine de
 Lonhy
 Maître de l'Observance 233 ; fig. 88
 Maître de la Nativité de Castello 233 ;
 fig. 91
 Maître de la Petite Pietà ronde fig. 108-
 109
 Maître de la sainte Anne de Turin : voir
 Antoine de Lonhy
 Maître de la Trinité de Turin : voir
 Antoine de Lonhy
 Maître de la Vue de sainte Gudule 399
 Maître des Cortèges 100 ; fig. 38
 Maître des Heures Collins 400 ; fig. 263

Maître des Jeux 100 ; fig. 37
 Maître des Portraits de 1488 : voir Jean
 Hey
 Maître du Boccace de Genève 409
 Maître du Calvaire d'Hautecombe 390 ;
 fig. 237
 Maître du Cœur d'Amour épris : voir
 Barthélémy d'Eyck
 Maître du Couronnement de la Vierge
 fig. 112
 Maître du Diptyque de Madrid 402
 Maître du Triptyque de Latour
 d'Auvergne 386-388 ; fig. 234
 Maiuri, Amedeo 241
 Mâle, Emile 38, 42-44, 122
 Malet de Gravelle, Louis (amiral) 368 ;
 fig. 209
 Mallè, Luigi 291
 Malouel, Jean 257-258, 263-264, 273,
 396 ; fig. 104
 Malraux, André 305, 340-341, 345
 Manet, Edouard 155, 204, 241
 Manfredi, Bartolomeo 107-108
 March-Micheli, Geneviève 47
 Marette, Jacqueline 155
 Marguerite d'Autriche, princesse de
 Bourgogne 362-364 ; fig. 191
 Marie d'Angleterre, reine de France 364
 Marie d'Anjou, reine de France 411
 Maritain, Jacques 195-196, 198
 Marmion, Guillaume 402
 Marmion, Simon 277, 290, 399, 402-
 405 ; fig. 274, 276-280
 Martin, François-René 137
 Matteoli, Anna 101
 Matisse, Henri 239, 241
 Mauperché, Henri 330 ; fig. 176
 Mauroux, Philippon 288-289, 295
 Mazauric, Lucie 154-155
 Mazerolles, Philippe de 408
 Medendez, Mario 194
 Meerson, Lazare 424
 Mehlman, Jeffrey 194
 Meiss, Millard 205, 308, 317, 365

Mellen, Peter 367
Mérimee, Prosper 386
Michalet [Michelet], Nicolas 289
Michel, Edouard 215-216
Michel-Ange (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, dit) 248
Michelin, Jean 77, 97 ; fig. 9
Mirkine-Guetzévitch, Boris 195-196, 198-199
Mistler, Jean 74
Moillon, Louise 330 ; fig. 178
Monet, Claude 87, 204, 340, 343-344 ; fig. 183-184
Mościcki, Henryk 22
Mossetti, Cristina 396
Mouton, Simone 94

Nash, Susie 266, 270
Nicolas II, empereur de Russie 20
Nora, Pierre 7
Nesmer, Cindy 175
Nettlebeck, Colin 194
Nochlin, Linda 175
Nolhac, Pierre de 34

Off, Sharon 365
Offner, Richard 205, 233
Oldenbourg, Rudolf 54
Olivier de Coëtiy 411
Oppenheimer, Margaret 176-177
Osborn, William 158

Pächt, Otto 4, 137-141, 311, 314, 378-383, 385, 404
Panofsky, Erwin 3, 5, 7, 17, 206-207, 209, 256, 264-274, 348-349, 371-372, 420
Pariset, François-Georges 122, 187, 189
Parker, Kevin 77, 210
Pauli, Gustav 88
Pèlerin, Jean, dit Viator 311
Perez, Fernando 71
Perls, Klaus 140, 364

Perréal, Jean, dit Jean de Paris 290, 324, 361, 363-370, 385 ; fig. 195-213
Perrin, Jean 195, 197
Pétain, Philippe (maréchal) 157
Petrazycki, Leon 22
Pevsner, Nikolaus 305-310, 313, 319
Peyre, Henri 195
Philibert I^{er}, duc de Savoie 390
Philippe de Champagne (Philippe de Champagne) 96, 106, 277, 334
Philippe le Bon, duc de Bourgogne 317
Philippe le Hardi, duc de Bourgogne 17, 256-257, 261-262
Pietro di Giovanni d'Ambrogio fig. 89-90
Picasso, Pablo 239, 241
Picon, Gaëtan 324, 326, 343
Pierre II de Beaujeu, duc de Bourbon 362-363 ; fig. 189
Pierre de Luxembourg 267 ; fig. 113
Pilsudski, Josef 21
Plummer, John 427
Poissonnier, Guy 259 ; fig. 105
Pollock, Griselda 175
Poncelet, François 68
Poniatowski, Joseph 76
Pope-Hennessy, John 233
Porcher, Jean 410
Porter, Arthur Kingsley 46, 207
Posner, Donald 351
Post, Chandler 205
Poulard, Frédéric 73
Poussin, Nicolas 13, 95, 118, 142, 155, 221, 233-238, 250-252, 417, 419
Pradel, Pierre 305
Prévost, Jean 370, 374, 376-377
Primatice (Francesco Primaticcio, dit Le) 248
Proust, Antonin 31
Prud'hon, Pierre-Paul 202
Pucelle, Jean 262

Quantin, Philippe 97
Quarton, Enguerrand 13, 37, 123, 133-136, 250, 278, 290, 296, 297-304, 311-

312, 354-356, 358-359, 361, 375-376,
380, 416 ; fig. 73, 157, 158
Quesnel, François 77 ; fig. 8

Ragghianti, Carlo 293-294
Raggio, Olga 232
Rapkine, Louis 198
Réau, Louis 122
Recht, Roland 43
Redmond, Roland 186, 192-193
Reinach, Salomon 333
Régnier [Renier], Nicolas 107 ; fig. 59-60
Rembrandt van Rijn 240
René d'Anjou 311, 378, 380, 383
Renoir, Auguste 88 ; fig. 23
Requin, Henri (abbé) 134
Reuterswärd, Patrik 265
Rewald, John 86
Rey, Robert 76, 123
Reynaud, Nicole 3, 4, 118, 121, 136, 165,
260, 302, 327, 359, 367-368, 370, 374,
376, 383-384, 409, 411-412, 415
Ring, Grete 268, 282, 293, 365, 367, 371-
372
Rivet, Paul
Robaut, Alfred 223
Robert, Hubert 84 ; fig. 21
Rodin, Auguste 87
Rolland, Romain 40
Romano, Giovanni 396-397
Roques, Marguerite 292
Rosay, Françoise 425 ; fig. 289
Rosenberg, Jakob 309
Rosenberg, Pierre 90, 100
Rosso (Giovanni Battista di Jacopo, di
Rosso Fiorentino) 248
Rostan, Raphaël 294
Roudié, Paul 386
Rousseau, Theodore 162-166, 169, 171,
180, 182, 184-186, 190-192, 325
Royaux, Serge 231
Rubens, Pierre-Paul 52, 54-57, 78-81, 86,
91, 93-94, 133 ; fig. 12-19, 28, 30
Rumohr, Carl von 377

Sachs, Arthur 268
Sachs, Paul 207
Sadeler, Raphaël 77
Sala, Pierre 367 ; fig. 204
Salinger, Margaretta 161, 163, 164, 165
Salles, Georges 160, 178-179, 192, 213,
216-217, 228, 232, 234, 324-325
Sapientis, Hans (Witz) 392-393 ; fig.
243-245
Saraceni, Carlo 108
Sassetta, Stefano di Giovanni 233
Sauerländer, Willibald 8, 25
Saunier, Charles 173
Scailliérez, Cécile 368
Schapiro, Meyer 205
Schmarsow, Auguste 25, 26
Schommer, Pierre 89
Schneider, René 42, 49
Seyrig, Henri 198-199, 324, 343-344
Sidet, Edmond 343-344
Simondi, Bernardo 288, 290-292, 294,
296, 396
Slade, Felix 28
Slive, Seymour 309
Sluter, Claus 261, 272
Smyth, Craig Hugh 324, 326, 349-350
Snijders, Frans 243
Sonnenberg, Benjamin 350
Soper, Alexander 350
Spaak, Charles 423
Spanzotti, Giovanni Martino 292, 295
Spicre, Pierre 402 ; fig. 275
Spink, Marshall 184-188
Sterling, Catherine
Sterling, Halina 5, 27
Sterling, Mieczyslaw 23
Stern, Philippe 153
Suzanne de Bourbon 362

Tassel, Jean 330-331 ; fig. 177, 180
Tassel, Richard 97

- Taylor, Francis Henry 157-159, 161, 162-163, 169, 171-173, 177-181, 184, 191-192
- Therrien, Lyne 31
- Thiébaud, Dominique 281-283, 293
- Thuillier, Jacques 100, 333, 402
- Tiepolo, Giovanni Battista dit Giambattista 85
- Tisné, Pierre 123
- Titien (Tiziano Vecellio, dit) 155
- Toeput, Lodewyck (dit Lodovico Pozzo) 77 ; fig. 10-11
- Tolnay, Charles de 243, 379
- Tourneux, Maurice 87, 170
- Tournier, Nicolas 97, 98, 106, 108-110 ; fig. 56-57, 65-70
- Troescher, Georg 393
- Trouillet, Marie-Christine 312
- Uccello, Paolo 47, 233
- Vaillant, Wallerand 97
- Val d'Ognes, Charlotte 169-172, 175, 177 ; fig. 77
- Valentin de Boulogne (Jean Valentin, dit Le Valentin) 96, 98, 108, 253
- Valéry, Paul 250
- Van Dyck, Antoine 93 ; fig. 27
- Van der Goes, Hugo 363, 373, 400 ; fig. 266-267
- Van der Weyden, Rogier 136, 303 ; fig. 161, 265
- Van Eyck, frères 313-315, 318, 379 ; fig. 165-166
- Van Eyck, Hubert 313-315, 317-318
- Van Eyck, Jan 85, 138, 313-319, 379, 384 ; fig. 76, 162-164
- Van Gogh, Vincent 204
- Van Salbempt, Adrien 93 ; fig. 29
- Varagnac, André 153
- Vauxcelles, Louis 77
- Venceslas de Luxembourg 334
- Venturi, Adolfo 233
- Venturi, Lionello 223, 233
- Vergnet-Ruiz, Jean 62, 71, 89
- Verne, Henri 32, 59-61, 63-69, 72, 82, 85, 95, 123, 419
- Vernet, André 366
- Vignon, Claude 97, 331 ; fig. 181
- Villate, Pierre 299-300, 302
- Villers, Marie Denise fig. 77
- Villers, Nisa 176, 177 ; fig. 80
- Vincent de Vérone (Vincenzo da Verona) 239 ; fig. 98-99
- Vitry, Paul 74
- Voet, Jacob Ferdinand 98
- Vöge, Wilhelm 207
- Voss, Hermann 85, 101, 103-104, 122, 284
- Vouet, Simon 95, 331
- Vulcop, Conrad de 409
- Vulcop, Henri de 411-412
- Waetzoldt, Wilhelm 25
- Waidmann, Pierre 101-102
- Warburg, Aby 7, 8
- Warren-Hoffman, Edith 403-404
- Washburn, Gordon 202-204
- Watteau, Antoine 155, 182-183, 220-221, 277
- Weinmann, Françoise 357
- Wehle, Harry 160, 162, 166, 168
- Wescher, Paul 140, 364
- Wildenstein, Daniel 405
- Wildenstein, Georges 52, 190, 257, 336-345, 347, 366
- Wind, Edgar 207
- Wittkower, Rudolf 207, 308
- Witz, Konrad 390, 393
- Wölfflin, Heinrich 137
- Worobiow, Nicolaj 140
- Wright, Christopher 345-346
- Wuttke, Dieter 265
- Zeri, Federico 166, 178
- Zieliński, Tadeusz 22
- Zola, Emile 86
- Zurbaran, Francisco de 241

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	1
INTRODUCTION.....	3
 I. 1901-1940 : CONSTRUCTION D'UNE TRAJECTOIRE INTELLECTUELLE... 15	
CHAPITRE 1. DE VARSOVIE À PARIS : LES ANNÉES DE FORMATION	17
<i>1.1. 1901-1925 : Une jeunesse polonaise.....</i>	<i>18</i>
1.1.1. Une enfance bourgeoise à Varsovie.....	18
1.1.2. La Première Guerre mondiale et le conflit russo-polonais de 1920.....	20
1.1.3. Satisfaire les ambitions familiales : une première formation en droit.....	22
<i>1.2. Le choix de la France.....</i>	<i>24</i>
1.2.1. Un hypothétique passage par l'Allemagne	24
1.2.2. De l'absence d'enseignement d'histoire de l'art à l'Université de Londres.....	27
1.2.3. L'importance de la communauté polonaise émigrée en France	29
<i>1.3. 1925-1929 : Études parisiennes d'histoire de l'art.....</i>	<i>30</i>
1.3.1. La formation des futurs personnels de musées à l'Ecole du Louvre.....	31
1.3.2. Henri Focillon et l'histoire de l'art à la Faculté de lettres de la Sorbonne	37
L'affirmation d'une discipline autonome	38
Henri Focillon et la fédération du « Groupe d'histoire de l'art »	42
Les paysages de Rubens et le sentiment de la vie	54
 CHAPITRE 2. CHRONIQUES DU LOUVRE : LE PARCOURS D'UN ATTACHÉ DE CONSERVATION DANS LES ANNÉES 1930	59
<i>2.1. L'antinomique figure de « l'attaché libre »</i>	<i>59</i>
2.1.1. Du département des Objets d'art à celui des Peintures.....	59
2.1.2. Répondre à la crise des musée : la « réorganisation complète » du Louvre.....	65
Le Plan Verne de 1929 et le réaménagement des collections du musée.....	65
Les techniques scientifiques au service des œuvres d'art : la création d'un Laboratoire d'étude et de restauration des collections nationales.....	71
Dépoussiérer les musées de province : la délicate mise en place de nouveaux réseaux professionnels.....	72
L'étude des collections du Louvre et l'affirmation d'un « œil »	76
<i>2.2. Un « catalographe » privilégié des expositions du Louvre.....</i>	<i>81</i>
2.2.1. L'exposition : un dispositif au cœur des préoccupations du musée	82
2.2.2. Une nouvelle conception du catalogue comme outil scientifique	87
2.2.3. La détermination d'une méthode de travail	89

<i>2.3. Les Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle ou le succès imprévu d'une exposition d'érudition.....</i>	<i>94</i>
2.3.1. Des origines énigmatiques du projet à l'organisation effective de l'événement	95
2.3.2. Charles Sterling et Roberto Longhi : naissance d'une amitié intellectuelle.....	105

CHAPITRE 3. DU XVII^E AU XV^E SIÈCLE : LA MISE EN PLACE D'UN SYSTÈME INTERPRÉTATIF

ORIGINAL.....115

<i>3.1. De l'art hollandais à l'art français : l'exploration d'un nouveau champ d'étude ...</i>	
Paul Jamot, « agissant éveilleur de pensée sensible »	118
<i>3.2. La « découverte » des peintres primitifs</i>	<i>120</i>
3.2.1. La « querelle des primitifs » : Henri Bouchot et Louis Dimier.....	125
3.2.2. « Problème de civilisation » et « problème de critique de style » : Charles Sterling, Georges Hulin de Loo et Paul Durrieu	128
3.2.3. « A Henri Focillon, mon maître » : La thèse sur le <i>Couronnement de la Vierge</i> d'Enguerrand Quarton.....	133
3.2.4. La comparaison comme preuve documentaire.....	136
Otto Pächt, un modèle possible pour Charles Sterling ?.....	137
<i>3.3. Histoire de l'art et sentiment patriotique : la permanence du génie français</i>	<i>141</i>

II. 1941-1960 : PARIS-NEW YORK ET RETOUR. LA PREMIÈRE EXPÉRIENCE

AMÉRICAINNE ET LA PROMOTION AU LOUVRE 149

CHAPITRE 4. DE PARIS À NEW YORK : UN NOUVEL EXIL.....151

<i>4.1. La Seconde Guerre mondiale et ses conséquences sur l'évolution d'une jeune carrière</i>	<i>152</i>
4.1.1. De la préparation de l'évacuation du musée du Louvre à la mobilisation	152
4.1.2. La vie de château ? Le dépôt du Louvre à Montauban	153
4.1.3. Les conditions de l'exil américain	157
<i>4.2. Un senior research fellow au Metropolitan Museum.....</i>	<i>158</i>
4.2.1. La rédaction du catalogue des peintures françaises du musée	161
4.2.2. « A Fine David Reattributed » : controverses autour d'un article polémique	169
4.2.3. Institutionnaliser les relations entre le Louvre et le Metropolitan Museum : la mission de conseil sur l'état du marché de l'art européen	178
<i>4.3. Nouvelles sociabilités, nouvelles perspectives ?</i>	<i>194</i>
4.3.1. L'Ecole libre des hautes études : foyer de résistance française aux Etats-Unis.....	195
4.3.2. L'art comme vecteur essentiel de la défense du prestige de l'esprit français	200
4.3.3. Charles Sterling et l'histoire de l'art américaine.....	205

CHAPITRE 5. UN RETOUR ÉCLATANT AU MUSÉE DU LOUVRE 213

<i>5.1. La promotion au poste de conservateur</i>	213
5.1.1. Le conservateur après-guerre : affirmation d'une figure professionnelle	213
5.1.2. Administration centralisée et décentralisation technique : l'inspection et la réorganisation des musées de province	217
5.1.3. Transposer le modèle américain ? Le catalogue des peintures du musée du Louvre	221
<i>5.2. La figure de l'exhibition maker</i>	225
5.2.1. Présenter des collections étrangères au musée du Louvre	227
Les Impressionnistes de la collection Courtauld de Londres.....	227
La collection Lehman de New York.....	228
5.2.2. L'exposition Nicolas Poussin : un nouveau modèle historiographique	233
5.2.3. Exposer une « histoire complète de la peinture » : La Nature morte de l'Antiquité à nos jours	238
<i>5.3. La dimension internationale de son travail</i>	246
5.3.1. Les expositions du Conseil de l'Europe : traditions artistiques nationales et universalité de l'esprit européen.....	246
5.3.2. Le catalogue de la peinture française du musée de l'Ermitage.....	251

CHAPITRE 6. UN « CHASSEUR DANS LA NUIT MÉDIÉVALE ». LE TEMPS DES PREMIÈRES

ATTRIBUTIONS.....255

<i>6.1. Le chantier bourguignon et la question de la civilisation franco-flamande</i>	256
6.1.1. « Œuvres retrouvées de Jean de Beaumetz » : un article fondateur ?	256
6.1.2. Erwin Panofsky et le « problème de la Bourgogne »	264
6.1.3. D'une école de Bourgogne à la civilisation franco-flamande	272
<i>6.2. La Provence : un foyer au carrefour de l'Europe</i>	278
6.2.1. « Two XV Century Provençal Painters Revived » : Nicolas Dipre et Josse Lieferinxe....	279
Nicolas Dipre, artiste provençal	279
L'identification du Maître de saint Sébastien à Josse Lieferinxe	283
6.2.2. Délicatesse quasi-féminine ou tempérament masculin ? Le problème de la <i>Pietà de Villeneuve-lès-Avignon</i>	298
Du Couronnement de la Vierge et de la <i>Pietà</i> de Tarascon à l'attribution de la <i>Pietà</i> de Villeneuve-lès-Avignon	299
1959 : l'affirmation d'une « intuition » et la fabrication d'un discours.....	300
De l'œuvre à l'artiste : la monographie de 1983	302
<i>6.3. Refuser la synthèse : la participation avortée au Projet Pelican</i>	304
6.3.1. La <i>Pelican History of Art</i> : genèse et ambition d'un projet de Nikolaus Pevsner	305
6.3.2. L'impossibilité de se conformer aux exigences du modèle ? Le cas de la Provence	310
6.3.3. « Jan Van Eyck avant 1432 » : l'affirmation d'une rhétorique de la révélation	313

III. 1961-1991 : NEW-YORK-PARIS. L'ENSEIGNEMENT ET LES DERNIERS TRAVAUX 321

CHAPITRE 7. DES MUSÉES À L'UNIVERSITÉ : LES ENJEUX D'UNE RECONVERSION

PROFESSIONNELLE TARDIVE.....323

7.1. Du musée du Louvre à la New York University : circonstances complexes d'un départ..... 324

7.2. La question des liens avec le marché de l'art 327

7.2.1. George Isarlo et la « lamentable section française » à l'exposition du *Seicento europeo*. 327

7.2.2. Le scandale de *La Diseuse de bonne aventure* de Georges de La Tour 335

7.3. L'enseignant : la chaire d'histoire de l'art français à l'Institute of Fine Arts de la New York University..... 348

7.3.1. Le premier cours sur la peinture française du XV^e siècle dispensé outre-Atlantique 348

7.3.2. Le maître et ses élèves : l'héritage intellectuel de Charles Sterling aux Etats-Unis 357

CHAPITRE 8. DE LA CONFIRMATION DES GRANDES HYPOTHÈSES À LA CONSTITUTION D'UN

CORPUS DE LA PEINTURE MÉDIÉVALE FRANÇAISE 361

8.1. « Après, je me suis occupé de cas difficiles » : Jean Perréal, Jean Hey et Jean Fouquet..... 361

8.1.1. Jean Perréal : artiste célèbre en attente d'une œuvre incontestable 363

Jean Perréal est-il le Maître de Moulins ? 363

« Une œuvre certaine de Perréal enfin retrouvée » : un jalon essentiel pour la réévaluation de l'artiste..... 366

8.1.2. Jean Hey : Le Maître de Moulins. De l'intuition à la certitude morale 370

8.1.3. Jean Fouquet : de la Touraine à l'Italie..... 377

Charles Sterling et Otto Pächt : Controverses et dialogue autour du Portrait de Gonella de Fouquet..... 379

« Charles VII vu par Jean Fouquet » et « Jean Fouquet en l'Italie » 383

8.2. Reconstituer la géographie artistique de la France : la multiplication des enquêtes régionales 385

8.2.1. Repeupler les déserts artistiques de la France : le cas de l'Auvergne 386

8.2.2. La Savoie, « milieu artistique le plus complexe d'Europe » 388

8.2.3. Peinture française ou peinture flamande ? La production des écoles du Nord..... 398

8.3. L'ouvrage testamentaire : La peinture médiévale à Paris (1300-1500)..... 405

CONCLUSION 415

L'historien et le cinéma : à propos de la Kermesse héroïque de Jacques Feyder 422

BIBLIOGRAPHIE	429
<i>Archives</i>	429
<i>Textes à caractère de sources : bibliographie de Charles Sterling</i>	432
<i>Bibliographie critique</i>	440
<i>Filmographie</i>	467
 INDEX DES NOMS	 469
 TABLE DES MATIÈRES	 479

