



**HAL**  
open science

## **Panofskiana : histoire de l'art, histoire des sciences**

Pascal Dubourg Glatigny

► **To cite this version:**

Pascal Dubourg Glatigny. Panofskiana : histoire de l'art, histoire des sciences. Bulletin (Association des historiens de l'art italien), 1997, pp.39-43. <halshs-00452151>

**HAL Id: halshs-00452151**

**<https://shs.hal.science/halshs-00452151v1>**

Submitted on 6 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

vera ses représentants les plus illustres en Lombardie au siècle suivant avec Todeschini, Ghislandi, et surtout Ceruti.

Nombre de tableaux ont été attribués à Bellotti depuis quelques dizaine d'années, pour peu qu'ils montrent des effigies de vieillards ridés, d'un réalisme frisant le grotesque et d'une facture serrée ; cet ouvrage se présente donc avant tout comme un effort de classement de ces attributions souvent abusives, par un réexamen attentif des rares données documentaires certaines. Envoyé très jeune se former à Venise, dans l'atelier de Girolamo Forabosco, l'artiste semble s'être assez vite spécialisé comme portraitiste, une activité célébrée dès 1659 par Gian Giorgio Nicolini dans plusieurs opuscules dont certains, restés manuscrits, sont révélés ici, mais aussi par Marco Boschini dans sa *Carta del navegar pittoresco* (1660). Selon d'autres sources, il aurait reçu des commandes importantes du cardinal Ottoboni, de Ferdinand-Marie, électeur de Bavière - il fut d'ailleurs peintre de cour à Munich en 1668 et 1669 -, du duc d'Ucedo, gouverneur de Milan entre 1670 et 1674, ou encore, selon un texte perdu mais repris au siècle dernier, du cardinal Mazarin, au service duquel il aurait pu se rendre en France entre 1657 et 1661. Enfin, de 1672 à 1681, il occupa à Mantoue les fonctions de surintendant des collections ducales, avant de rejoindre un frère religieux dans sa région natale, à Gargnano où il finit ses jours.

Le premier tableau sûr de Bellotti est la *Parque Lachesi* (1654) de Stuttgart, représentation d'une des trois divinités antiques du destin traitée comme le portrait implacable d'une vieille femme, exécuté dans une peinture lisse et métallique. Attesté par de nombreuses versions, le succès de ce type d'effigies anti-académiques doit s'expliquer en partie par leurs parentés avec le courant ténébriste d'inspiration giordanesque, qui s'imposa à Venise vers le milieu du siècle. C'est également au genre du portrait qu'il faut rattacher une grande toile à sujet historique peinte pour le palais ducal, la *Prise d'une place forte turque en Albanie sous les ordres de Francesco Cornaro* (1663), mais l'originalité de Bellotti repose davantage sur ses sujets extravagants, rares ou grotesques ; comme ceux de Pietro della Vecchia ou de Joseph Heintz, ils relèvent en effet d'une inspiration assez spécifique à Venise et à ses milieux lettrés : exécutée en 1663 pour le comte hongrois Czernin, ambassadeur impérial à Venise, sa *Médée rajeunissant Eson* (Rovigo, Accademia dei Concordi), a été peinte selon un programme précis donné par le commanditaire, tandis que la signification des différents attributs de l'*Allégorie de la stupeur* nous échapperait complètement sans les commentaires de Nicolini.

En raison de la disparité des œuvres subsistantes et de l'abondance des répliques auto-graphes ou des copies, il était bien difficile de mettre en ordre ce qui nous reste de la production de Bellotti, à peine une soixantaine de tableaux selon l'auteur, auquel on peut encore reprocher une trop grande générosité. Du moins a-t-il renoncé à toute tentative de classement chronologique pour une étude thématique des différents sujets abordés par l'artiste, ce qui permet de souligner leurs liens certains avec les académies littéraires, en particulier celle des Incogniti à Venise, ou encore leurs dérivations éventuelles de peintres contemporains. Mais s'il était utile de préciser ce qui le sépare d'un Keilhau et de son langage symbolique, si l'on peut admettre sans peine que Bellotti se soit directement inspiré de tableaux de Giorgione ou de Rembrandt présents dans les collections vénitiennes, il paraît bien trop hasardeux de supposer qu'il ait été jusqu'à copier des œuvres aujourd'hui perdues des "peintres de la réalité" français, Georges de La Tour ou Lagneau ; son hypothétique séjour en France a bien pu lui permettre de voir alors des tableaux du peintre lorrain mais celui-ci était alors d'une actualité bien dépassée, de sorte que les rapports entre leurs créations ne semblent pas devoir aller au-delà de simples parentés.

## Panofskiana : histoire de l'art et histoire des sciences (voir note 3)

Pascal Dubourg Glatigny

Depuis Leo Olschki<sup>1</sup>, la question des rapports entre artistes et scientifiques avait été quelque peu négligée par les historiens<sup>2</sup>. Elle trouva ses lettres de noblesse, auprès des historiens de l'art mais aussi des historiens des sciences, dans le fameux article de Panofsky sur Galilée et Cigoli, datant des années cinquante<sup>3</sup>. Les approches désormais consacrées à ce type d'études, de plus en plus nombreuses, font nécessairement référence à ce qu'il convient d'appeler un classique de l'historiographie, pierre angulaire de la méthodologie de tout travail ultérieur. Il permet également de poser en d'autres termes le problème des transferts de connaissances entre deux domaines *a priori* éloignés, de la possibilité d'écrire une histoire circonscrite à un milieu intellectuel voire à une relation entre deux figures historiques, de forger des repères pour la lisibilité des modes de représentation qu'ils soient scientifiques ou artistiques. A travers une lecture du célèbre article, ces quelques lignes désirent poursuivre le débat.

### De la querelle du cercle et de l'ellipse et de ses possibles corrélations aux Beaux-Arts.

Lorsqu'il publia son essai en 1954, Panofsky s'insérait volontairement dans une querelle qui aimait les historiens des sciences depuis la fin du siècle dernier. Pourquoi donc Galilée avait-il délibérément ignoré, le fait semble établi désormais, les études de Kepler sur le rapport entre la durée de la révolution des planètes et la dimension de leur orbite qui permirent de constater que cette dernière prenait la forme d'une ellipse ? Pourquoi avait-il toujours préféré considérer rationnellement le cercle, symbole de l'ordre parfait, comme modèle du mouvement céleste et ceci en dépit des irréfragables expériences de Kepler ? Mais lorsque Panofsky enquête, puisant à pleines mains dans toutes les données de l'histoire de la civilisation de ce tournant de siècle, les articulations qui avaient jusqu'à cette date échappé aux plus grands connaisseurs de l'œuvre galiléenne<sup>4</sup> apparaissent désormais comme lumineuses. Lumineuse la modernité de la démarche de Galilée, lumineuse sa démonstration de la supériorité de la peinture sur la sculpture, lumineuse enfin, la victoire des courants anti-maniéristes dont le destin est signé dès 1590.

La position théorique du physicien Galilée, telle qu'elle est formulée pour l'essentiel dans le *Dialogue sur les deux plus grands Systèmes du Monde* (1632), repose sur des principes méthodologiques dont certains aspects permettent à Panofsky de classer l'œuvre dans la catégorie des "modernes" : la rupture nette entre les observations astronomiques et les causes cosmothéo-

1 *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, Florence, 1922.

2 Sur le thème de l'optique et de la perspective, la bibliographie est naturellement plus fournie. Signalons simplement le désormais célèbre ouvrage de M. Kemp, *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Yale University Press, 1990 et la très récente et dynamique réponse à cet ouvrage par J. V. Field, *The Invention of Infinity, Arts and Mathematics in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

3 E. Panofsky, "Galilée critique d'art" (1954), traduit et préfacé par N. Heinrich, suivi de "Attitude esthétique et pensée scientifique" (1955) par A. Koyré, Paris, 1992. Une première traduction en français a été publiée en 1983 dans les *Cahiers pour un temps*. Des paraliomènes à ce texte ont été publiés par W. R. Shea dans "Panofsky Revisited : Galileo as a Critic of the Arts", in *Renaissance Studies in the Honor to Craigh Hugh Smyth*, Florence, Giunti Barbèra, 1985, vol. 1, p. 481-492.

4 E. Strauss (éd.), G. Galilei, *Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme*, Leipzig, 1891 ; E. Wohlwill, *Galilei und sein Kampf für die copernikanische Lehre*, Hambourg, Leipzig, 1909-1926 ; A. Koyré, *Galilée et la loi de l'inertie*, Paris, 1939 ; A. Einstein, préface à G. Galilei, *Dialogues Concerning the Two Chief World Systems*, Berkeley, 1953.

logiques qu'on assignait à leurs conclusions, même lorsqu'il s'agit de conceptualiser la finitude du cosmos (ou plutôt son "infinitude dénuée de limites et de centre" telle que l'avait décrite Bruno) et le refus de l'idéalisme aristotélicien qui dissocie le mouvement terrestre (rectiligne car dérivant du mouvement musculaire) du mouvement cosmique (circulaire puisque expression de l'ordre parfait du créateur). De son côté, Kepler, qui avait cependant proclamé le grand principe "ubi materia, ibi geometria" en élargissant le domaine d'action des mathématiques auxquelles le Platonisme avait déjà accordé la valeur suprême ; qui était parvenu à mettre en évidence le mouvement elliptique des planètes grâce aux observations empiriques que lui avait fournies le danois Tycho Brahé, n'accède pas, selon Panofsky, à cette catégorie digne du scientifique moderne, étant encore trop attaché aux explications héritées de l'animisme classique. Explications précisément, et non démonstrations. Car comme le souligne Koyré : "(Kepler), astronome de profession, écrivant pour des techniciens - et non pas, comme Galilée, pour l'honnête homme - ne peut pas négliger, comme ce dernier, les données empiriques ... Il se doit de donner une théorie, non pas générale, mais concrète, des mouvements. (p.94)". Il nous semble que s'il avait cru bon dans son Epitome, de ne pas exclure la possibilité que les mouvements terrestres, qui sont non-circulaires, qui ne sont pas l'œuvre de l'esprit, mais "de la nature, c'est-à-dire de la faculté naturelle des corps", puissent être aussi l'œuvre "d'une Âme qui agit en plein accord avec cette faculté corporelle" ; c'est qu'il espérait sûrement ne pas devoir entrer en conflit ouvert avec la société à cause de ses théories, ce que Galilée ne parvint pas à éviter. L' "idéalisme conservateur" de Kepler apparaît donc plutôt comme la superposition analogique de justifications théologiques à des conclusions scientifiques (pour des raisons socio-culturelles) que comme la recherche véritable de l'élaboration d'un système cosmothéologique (pour des raisons idéologiques propres à l'auteur).

#### Création versus réception.

Pour comprendre le refus de Galilée de renoncer à son obsession de la circularité, peut-on établir une corrélation, voire une relation antagoniste, comme Einstein et Panofsky, entre les "qualités créatrices" d'un artiste, d'un scientifique ... et la conception de théories réelles mais séduisantes ? Galilée n'aurait pas considéré les lois kepleriennes en raison de son engagement actif dans ses propres recherches. En quelque sorte, un élément paradoxal et étranger à l'attitude scientifique aurait opposé la loi fondamentale d'inertie aux raisons qui font varier la durée de la révolution des planètes autour du soleil (l'orbite elliptique, l'accélération à l'approche du périhélie et la décélération à celle de l'aphélie, la proportion entre durée de révolution et dimension de l'ellipse). En basant son analyse théorique des mouvements mécaniques sur l'observation des mouvements humains d'après les articulations osseuses circulaires et épicycliques (du type de l'homme Vitruvien de Léonard, dont la taille est égale à l'espace entre ses deux bras étendus et dont les mouvements s'inscrivent dans cet espace), Galilée aurait étendu le modèle du cercle, modèle idéal s'il en est, à tous les mouvements de mécanique terrestre et céleste. La normalisation du cercle comme instrument de cohésion scientifique fait ainsi triompher la raison qui appréhende le réel physique au travers de la théorie, refusant toujours scrupuleusement le rôle de la perception intuitive<sup>5</sup>.

#### De la sculpture à la peinture, de la nature à l'œuvre.

Le document qui fonde la recherche de Panofsky est simple et très circonscrit ; il a trait directement aux questions qui préoccupent habituellement les historiens de l'art. Le 26 juin

5 A cet endroit, il est peut-être souhaitable de préciser qu'il existe une différence substantielle entre conceptions théoriques du monde et modes de représentation de ces conceptions. Les images d'un objet intellectuel ne reflètent pas nécessairement les théories qui les sous-tendent. Voici ce qu'exprime M. S. Mahoney à propos de Galilée et qui nous pousse à relativiser encore plus le degré de lisibilité du transfert direct entre peinture et cosmographie : "If (...) Galileo and his contemporaries were seeing the spatial world in new ways, they did not alter the geometrical patterns by which they represented and analyzed the metrics of that space. As far as spatial abstraction is concerned, Galileo's world looked the same as Archimedes'". "Diagrams and Dynamics", in *Science and the Arts in the Renaissance*, J. Shirley et D. Hoeniger ed., Washington, Folger Books, 1985, p. 203.

1612, Galilée adresse une courte lettre à son compatriote et ami, le peintre Ludovico Cigoli, protégé du Grand Duc de Toscane, hôte de la villa Médicis à Rome. Cigoli était également l'ami fidèle qui avait traduit dans la célèbre *Assomption* de Sainte-Marie Majeure, les observations au télescope de Galilée, en figurant sous le croissant de la Vierge un espace nébuleux "avec sa division crénelée et ses îlots"<sup>6</sup>. Le peintre, vraisemblablement intriqué dans les infinies querelles du *Paragone* qui avaient fait fureur pendant tout le siècle déjà, ayant fait part à Galilée de ses difficultés à soutenir la supériorité de la peinture sur la sculpture, le pressait de lui faire parvenir quelque preuve qui lui pût venir en aide. Selon Panofsky, cette lettre constitue la première contribution originale au débat depuis Léonard. En posant délibérément la question en termes de nouveauté et d'antériorité, il éclipsa tous les écrits des artistes de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle particulièrement versés dans la littérature et parfois la théorie. Peut-être est-ce dans ces ouvrages qu'il s'agit de rechercher les moments signifiants qui éclairent indirectement le sujet alors qu'il n'est traité que de manière conventionnelle lorsqu'il est abordé de plein fouet, sous un intitulé qui pique les esprits à vif. Le principal mérite de cette lettre est qu'elle tend à distinguer le relief visible du relief tactile. Léonard étudiait l'œuvre dans différentes conditions naturelles pour en conclure que l'effet d'une sculpture dépend des conditions d'éclairage alors que la peinture contient sa propre mise en lumière. Par delà le fait que la réception de l'une comme de l'autre dépend indéniablement et également des conditions d'exposition, combien de témoignages de peintres n'avons nous pas qui refusent de livrer une commande sans avoir pu prendre connaissance personnellement de l'emplacement futur de l'œuvre, donc de ses conditions d'éclairage. Ainsi donc, et c'est selon Panofsky son apport central, Galilée va-t-il plus avant, en proposant une intervention volontaire sur l'œuvre pour changer ses conditions de réception. Il se livre à la petite expérience qui consiste à assombrir par la peinture les parties d'un relief dans la lumière. Comme chacun sait, l'objet semble alors absolument plat. Pour affermir cette proposition, Panofsky réalise de nouveau cette expérience, nous la livrant dans l'ouvrage sous forme photographique (p.32)<sup>7</sup>. En tout premier lieu, on peut s'interroger si, d'une manière endémique, "l'intervention volontaire de l'artiste sur l'œuvre pour en changer ses conditions de réception" n'a pas concentré les efforts de la grande majorité des artistes depuis le début du Quattrocento. Ensuite, que leur préoccupation s'oriente sans aucun doute plus vers la manière dont on peut faire apparaître le relief, plutôt que vers la recherche, toute théorique et stérile, de faire disparaître le relief tangible par la peinture. Pensant qu'il n'y suffit pas, Galilée pose ensuite le problème du crédit de l'œuvre d'art. Crédit face au défi de figurer la nature : "pour la sculpture, c'est la nature qui donne d'elle-même le clair et l'obscur, alors que pour la peinture c'est l'art (p.73)". L'exercice des arts est donc considéré comme un concours de virtuosité de l'artifice, opinion qui nous fait penser directement aux recherches intellectuelles de certains maniéristes, peintres que Galilée n'appréciait guère semble-t-il, sur la diaphanéité de la matière, sur la dissolution des corps dans la couleur, sur l'intégration de l'œuvre figurative dans son environnement architectural. Il semble donc que Galilée fasse montre ici d'un goût clairement enraciné dans ce que donnait à voir l'immense majorité de la peinture de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle : une peinture parfois dénommée Maniérisme tardif. L'œuvre d'art n'est autre que le terrain idéal de traduc-

6 Il faut attendre une période assez récente pour voir une prise de distance méthodologique qui ne considère plus que les immenses transferts de connaissance et les visions du monde qui en découlent passent exclusivement à travers des relations personnelles et personnalisées. Voir notamment : S. Edgerton, "The Renaissance Artist as Quantifier", in *Perception of Pictures*, M.A. Hagen et J.J. Gibson éd., New York, Academic Press, 1980, vol. 1, p. 181 : "I would like to propose that instead of trying to discover elusive, one-on-one connections between individual geniuses of Renaissance art and seventeenth-century science, we concentrate our investigations on the shared uniqueness of the Western European scientific and artistic revolutions".

7 Cette expérience a été à nouveau étudiée par S. Edgerton. Il a notamment enrichi son approche des expériences de Thomas Harriot. S. Y. Edgerton, "Galileo, Florentine Disegno and the Strange Spottedness", in *The Art Bulletin*, 1984, n°3, p. 225-232.

tion d'une réalité concrète, tangible. Cette transposition établit une réalité picturale qui est catégoriellement opposée à la réalité naturelle. C'est en dissimulant l'effet de mimésis qu'elle met en évidence ce paradoxe, en se cherchant un espace sur l'asymptote qui tend vers l'illusion de la réalité. Pour en terminer, Galilée appuie alors son raisonnement par deux *excursi* comparatifs, l'un avec le théâtre antique, l'autre avec la musique contemporaine. Alors, développant la théorie des *moti* dans ce parallèle avec une musique sans mots qui provoque l'émotion de l'auditeur (un art intrinsèquement non-figuratif) rejoint-il peut-être le cheminement historique qui porte l'art progressivement vers une plus grande réflexivité.

#### Modernité de l'œuvre d'art dans sa référence au passé.

Panofsky tente de définir plus largement l'univers esthétique de Galilée en se fondant essentiellement sur ses *Considerazioni al Tasso*, où l'on comprend son admiration de l'Arioste et son aversion pour le Tasse. D'une manière plus large, il rejette la poésie allégorique, les cabinets de curiosités, l'anamorphose, la marqueterie, ces formes d'expressions qui apparaissent clairement à Panofsky comme "les manifestations caractéristiques de cette période bien particulière qui sépare l'âge d'or de la Renaissance de l'âge d'or du Baroque, ainsi que du "classicisme" : période que l'on a coutume de désigner sous le terme de "maniérisme" (p.41)". Tout en rejetant le schéma qui avait conduit Wöllflin à éclipser ce mouvement afin de construire une opposition claire entre "l'ère moderne du XVII<sup>ème</sup> siècle" et la Renaissance en l'émuissant de ces scories, Panofsky apporte une autre réponse à la période 1590-1615, celle qui concerne Galilée, en opérant un tri par dichotomie. La première perspective, celle qui assura le lien entre les deux "époques dorées", regroupe Raphaël (le modèle référentiel) - l'Arioste (le poète emblématique de la société de cour humaniste) - A. Carrache (le réformateur anti-maniériste) - Cigoli ("qui joua à Florence exactement le même rôle que les Carrache et le Dominiquin à Rome (p.47)") - Agucchi (le promoteur de l'académisme et du beau idéal). La seconde, celle qui se serait posée le plus en rupture et qui n'aurait pas survécu à elle-même, inclut le Tasse (le poète de la "marqueterie" ou, pourrions-nous dire, du fragment) - Bronzino (un artiste aux contradictions plastiques ou, pourrions-nous dire, le portraitiste de la reconstruction intellectuelle du Galaté, celui qui assura le passage du beau idéal au meilleur idéal, celui qui dans sa poésie pétrarquiesque résista à la pression de la société académique) - Vasari (l'allégoriste compliqué qui se perd dans ses références ou, pourrions-nous dire, l'artiste qui explicite maladroitement qu'une rupture vient de se produire entre le signe pictural et le référent textuel, ouvrant une brèche, étroite mais inespérée). C'est à ce point que Panofsky cherche à situer sur l'une des deux perspectives l'apparition de l'ellipse comme composition ou comme motif. Il assigne à Corrège pour la peinture (dans *la Madone de saint François*) et à Michel-Ange pour la sculpture (dans le premier projet pour la tombe de Jules II) la responsabilité de l'introduction de cette forme qui "fut aussi énergiquement rejetée par l'art de la Renaissance à son âge d'or qu'elle ne fut chérie par le maniérisme (p.60)". Et voici qu'apparaissent clairement les raisons pour lesquelles Galilée n'a pas reconnu les découvertes keplériennes. Ses goûts, ses choix esthétiques le portaient vers l'art du cercle idéal plutôt que vers le Maniérisme de l'ellipse retorse. On ne sait que trop en penser, et l'on s'interroge à savoir si, de Galilée à Panofsky, ou plutôt de Panofsky à Galilée, on ne se serait pas livré à une mise à mort de la Manière.

#### L'auctoritas dépassée par son aura elle-même.

Si Galilée refuse l'idée de l'ellipse dans ses choix esthétiques comme dans l'observation astronomique, c'est que "l'attitude esthétique et la pensée scientifique" entretiennent des liens étroits et directs d'influence, selon la formule de Koyré qui définit la démarche panofskienne. Il ne faudrait toutefois pas se méprendre sur les réelles intentions de discours esthétique de Galilée. Comme le signale par ailleurs Panofsky, la fameuse lettre que Galilée adresse à Cigoli est un écrit de circonstance. Dans la dernière phrase, il lui déclare qu'il lui importe finalement peu de savoir si la peinture est supérieure à la sculpture, "arts tous deux véritablement admirables lorsqu'ils sont excellemment pratiqués ; étant donné que dans le vôtre vous vous êtes déjà rendu aussi digne de gloire, par vos toiles, que notre divin

Michel-Ange par ses marbres (p.74)". Notons en outre, qu'en aucun autre lieu si l'on exclut quelques furtives allusions, Galilée ne poursuit une réflexion directe sur les arts plastiques, ce qui dénote son probable manque d'intérêt pour la question. L'incontestable situation qu'il acquit dans l'histoire grâce à ses travaux de physique ne le place peut-être pas nécessairement comme l'auteur qui cristallise les griefs et les aspirations du mouvement anti-maniériste. La logique de recherche de Panofsky propose audacieusement en 1954 de réconcilier les historiens d'art avec la science et démontre à leurs yeux ébahis l'indissociabilité des différentes composantes culturelles. Nathalie Heinich souligne qu'elle "pourrait être une sociologie ou une anthropologie de la culture qui cesserait de faire dériver l'art de la société, la science du social, l'individuel du collectif et les goûts des intérêts sociaux et qui s'attacherait plutôt à mettre en évidence par la reconstruction historique les logiques d'action et de représentation... (p.13)". Nul doute que les noms des acteurs de la Renaissance qui survécurent au temps avaient mis en œuvre de puissantes stratégies personnelles de reconnaissance sociale<sup>8</sup>, mais peut-on aller jusqu'à ériger en système de compréhension globale de la réalité historique quelques informations issues d'un écrit de circonstance ? C'est alors négliger la spécificité de l'œuvre d'art, et encore plus, du discours sur l'art, qui n'est autre "qu'un microcosme, une source complexe d'expériences personnelles, point de jonction d'au moins trois types de conditions : psychologiques, sociologiques et stylistiques" comme le proclamait Arnold Hauser à la même époque où Panofsky écrivait son article. Cette déclaration d'intention peut sembler tout aussi formelle, mais l'évocation en parallèle de ces deux très grands noms de l'histoire de l'art à l'époque de la guerre froide est peut-être apte à nous rappeler que le premier acteur de l'histoire, c'est celui qui l'écrit : une question qui traverse discrètement notre discipline mais dont différents aspects viennent d'être récemment dévoilés avec acuité et clairvoyance, ouvrant à nouveau en profondeur le chantier de la science de l'historien de l'art<sup>9</sup>.

## XVIII<sup>ème</sup> siècle

Svetlana Alpers & Michael Baxandall, *Tiepolo et l'intelligence picturale*, traduit de l'anglais par Xavier Carrère, Paris, Gallimard, 1996, 170 ill. coul. et n. et bl.

Giovanni Careri

L'attention portée à l'expérience du spectateur est à l'origine du livre de Svetlana Alpers et Michael Baxandall sur *Tiepolo et l'intelligence picturale*, un ouvrage dans lequel les deux auteurs arrivent à faire partager au lecteur leur raffiné plaisir de "regardeurs". C'est, sans l'ombre d'un doute le meilleur livre jamais écrit sur Tiepolo et

<sup>8</sup> Il ne faut pas sous-estimer la force des stratégies de construction historique dans lesquelles les amateurs du "Parnasse des génies" sont engagés. Au delà des catégories d'appartenance, ils mettent en communication les grands esprits de l'histoire mais sans jamais préciser les conditions d'éventuels transferts de savoir et de savoir-faire. Voir, par exemple, F. Huemer, "Rubens and Galileo in 1604 : Nature, Art, Poetry", in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Cologne, Dumont, 1983, p. 175-196.

<sup>9</sup> voir les deux stimulants volumes de F. Bardot, *Le Concert Champêtre*, Paris, EC Éditions, 1995, 1996.