

research is sure to develop. This section closes with John Pinto's study of prints of the ancient monuments of Naples by Giovanni Battista Piranesi and Hubert Robert. Pinto takes care to indicate the tension in the works of both artists as they attempted to balance interpretation with archaeological reconstruction, thus demonstrating that the prints contain fiction but also truths about the classical tradition.

Matthew Reeve's is the first of several essays that move beyond the classical tradition to examine the Gothic revivals at the dawn of the modern age, paying homage to du Prey's broad interest in architectural traditions. Recognizing that historically, the Gothic has been seen as the antithesis of the classical tradition, Reeve explores the tensions between the classical antecedents of Horace Walpole's villa at Strawberry Hill and the Gothic narratives of aesthetic and gender difference that question the spatiality of the classical villa and its psychoanalytic content. Reeve's theoretically informed approach offers an important counterpoint to the formalism of much of the book. Next, Peter Coffman examines the formation of group identity through the combining of classical ideas and Gothic aesthetics in Nova Scotia, calling attention to a geographical area that is marginalized within North American studies. Continuing with this Canadian focus, Luc Noppen adds further complexity to the politics at play in establishing group or national identities through an analysis of French-Canadian churches in Quebec. Like Coffman, Noppen, in highlighting Canadian architectural history, offers a fitting tribute to du Prey's promotion of the field of Canadian architecture. Both texts enrich the larger discourses of North American architectural history by providing a foundation for comparative studies of American and Canadian urban practices.

With issues of identity politics and their manifestations in the built form in mind, Sebastian Schütze returns to Rome and the Fascists' interventions of the early twentieth century. Schütze convincingly documents the processes through which art and architecture became political tools, as aesthetics were developed to sway the masses and shift understandings of history and fact. The last chapter, by Phyllis Lambert, offers notes on the classical elements of Ludwig Mies van der Rohe's architecture. The volume closes with du Prey's reflections on mentors and students.

As shown by this brief overview, *Tributes to Pierre du Prey* is a wonderfully rich text that will appeal to a large audience while also making a substantial scholarly contribution. Take for example Jones's and Fernie's articles. As an educator who endeavours to provide my students with supplemental readings that expand upon survey texts, I see these essays as doing just this, in that they provide a snapshot of the current discourse concerning academic understandings of the historical orders and styles. These essays include engaging discussions of the ways in which our appreciation of art and architecture is often influenced by the social and cultural constructs of a given period, including those driven by nationalistic agendas.

The essays within this anthology, while loaded with facts, are accessible to a wide range of students and readers. Such accessibility is appropriate in a tribute to a scholar who recognizes the importance of sound academic research, but who is also committed to educating students through visually acute descriptions and anecdotal experiences that give a lively sense of an urban environment. Lastly, the anthology provides much insight into the evolution of the classical tradition in Western culture, all the while challenging academic conceptions of the classical tradition in the built form and in visual culture at large. Indeed, all those interested in the built

environment will enjoy the many significant discoveries of the text. ¶

Cody Barteet is Associate Professor in the Department of Visual Arts at the University of Western Ontario. His research focuses on architecture and urbanism in the Atlantic world. —cbarteet@uwo.ca

1. Scott builds on works by several scholars and draws especially on the scholarship of Maria Luisa Madonna. See Madonna, "L'ingresso di Carlo v a Roma," in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, ed. Marcello Fagiolo (Rome, 1980), p. 63–68; Madonna, "L'ingresso di Carlo v a Roma," in *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, ed. Marcello Fagiolo, 2 vols. (Turin, 1997), vol. 1, p. 50–65; and Madonna, "El viaje de Carlos v por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de reconstrucción de la ciudades," in *La Fiesta en la Europa de Carlos v* (Madrid, 2000), p. 136–38.

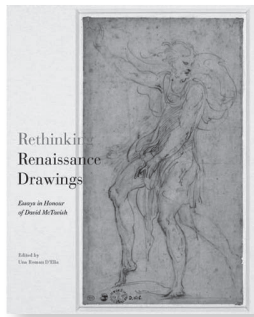
Una Roman d'Elia, dir.
Rethinking Renaissance Drawings. Essays in Honour of David McTavish
Montréal; Kingston, McGill-Queen's University Press, 2015
409 pp. 147 illustrations en couleur
\$125 relié ISBN 9780773546363

Fannie Caron-Roy

Pour souligner l'apport majeur de David McTavish (1943–2014) à l'avancement des études sur le dessin de la Renaissance, Una Roman d'Elia a commandé des textes à plusieurs auteurs, dont de nombreux étudiants de McTavish, afin de composer cet ouvrage collectif publié à sa mémoire. Le sujet de cette publication permet de mettre en évidence la relation entre maître et apprenti (voir notamment Stowell, Hochmann, Dickey et du Prey): un bel hommage des auteurs à leur défunt mentor. D'Elia est d'ailleurs professeure à l'Université Queen's, à Kingston en Ontario depuis 2002, où McTavish a lui-même enseigné de 1973 à 2013.

Canadien d'origine, McTavish a complété sa thèse de doctorat sur Giuseppe Porta, dit Salviati, en 1978 au Courtauld Institute of Arts de Londres, thèse qui fut ensuite publiée chez

Garland en 1981. Premier catalogue raisonné de l'artiste, cette contribution a notamment permis de répertorier les dessins de Salviati. McTavish a ensuite étudié les dessins de nombreux autres artistes de la Renaissance et de l'époque baroque tels que Léonard de Vinci ou Annibale Carrache. Comme le souligne Allison Sherman dans la postface du volume, McTavish a contribué à la discipline en proposant plusieurs nouvelles attributions et en renouvelant les approches liées à l'interprétation du dessin. Il s'est notamment penché sur le rôle du dessin dans le travail d'atelier et sur son importance dans les échanges artistiques européens (297). Les vingt



essais de cette publication ont été choisis et organisés selon cinq sections (New Discoveries; Imagery of Renaissance Drawings—Sacred and Secular; The Process of Drawing in the Renaissance—Theory and Practice; The Collecting of Renaissance Drawings; et Drawing from Renaissance to Baroque) dans l'objectif de refléter la variété de problématiques que McTavish a soulevées au cours de sa carrière et de repenser les études sur le dessin de la Renaissance, comme l'indique le titre de l'ouvrage. Le recueil se veut donc un héritage concret du travail de McTavish, ce que ne manque pas de souligner D'Elia dans son introduction, dans laquelle elle explique la place importante dévolue au dessin vénitien dans le livre (7). Cette prééminence constitue un écho certain à l'apport particulier de l'historien de l'art canadien à

l'étude du médium dans cette région de l'Italie.

La première section regroupe des articles qui s'attardent à des questions d'attribution, en hommage au travail méticuleux de McTavish dans ce domaine. Catherine Monbeig Goguel et David Franklin permettent l'augmentation du corpus d'artistes méconnus comme Agnolo di Donnino del Mazziere (Monbeig Goguel) ou le maître des Albums Egmont (Franklin). Paul Joannides, quant à lui, met en évidence la collaboration artistique de Michel-Ange avec Sebastiano del Piombo par l'attribution, à ce dernier, d'études préparatoires pour *La résurrection de Lazare*. Ces auteurs s'inscrivent ainsi dans une histoire de l'art basée sur le *connoisseurship*, une méthodologie théorisée dès le XIX^e siècle par Giovanni Morelli. Ce faisant, Monbeig Goguel, Franklin et Joannides adoptent une manière d'approcher les œuvres héritée de McTavish. En revanche, il est difficile de considérer qu'ils renouvellent par ces articles l'étude du dessin. L'essai de Charles Hope montre toutefois que l'attribution est un outil précieux pour l'historien de l'art. En attribuant à Giulio Campagnola des dessins jusqu'alors donnés à Giorgione et à Titien, l'auteur réhabilite le génie créateur du dessinateur vénitien moins célèbre. En effet, les études antérieures ayant approché l'œuvre de Campagnola avaient relégué l'artiste au rang d'épigone, alors même que, comme le démontre Hope, il était admiré par ses contemporains bien davantage que Giorgione. En ce sens, son essai atteste de la pertinence de la première section de l'ouvrage, bien que les sections suivantes soient encore plus étoffées sur le plan théorique.

Dans les trois articles de la deuxième section, les auteurs interrogent le sujet des représentations dessinées et leur fonction: la Samaritaine chez Michel-Ange pour Sally Hickson, les hommes célèbres chez Federico Zuccaro pour James Mundy et le baptême du Christ ou des saints pour Steven Stowell. Au sein de cet assemblage

un peu hétéroclite, l'essai de Stowell se démarque par le traitement d'un corpus textuel plutôt que visuel. S'appuyant sur les théories anthropologiques d'Alfred Gell et de James George Fraser sur l'agentivité des œuvres d'art, Stowell propose que les dessins de scènes de baptême exercent, à la Renaissance, une agentivité sur les jeunes artistes qui les réalisent en contribuant à leur maturation artistique. Dans ses célèbres *Vies* d'artistes, Giorgio Vasari évoque régulièrement les dessins figurant un baptême en les situant à ce moment charnière de la carrière de l'artiste, particulièrement lorsqu'il s'agit d'une copie d'un maître plus expérimenté. Sa représentation dessinée du baptême permettrait ainsi à l'apprenti d'entrer dans la communauté artistique. Cette lecture convaincante de Vasari apporte un éclairage nouveau sur ses célèbres biographies en révélant une construction littéraire récurrente autour du dessin. L'article contribue par conséquent à l'avancée des connaissances concernant les croyances reliées à cet art à la Renaissance. De plus, parce qu'il traite du rôle de l'acte graphique dans l'apprentissage artistique, l'article de Stowell est particulièrement approprié pour faire le pont avec la troisième section, qui traite de manière approfondie de l'emploi du dessin au sein de l'atelier.

Un thème important de cette troisième section, et qui revient régulièrement tout au long du volume, est celui de la copie. Michel Hochmann discute de l'usage de cartons pour copier des motifs et les réutiliser dans de nouvelles compositions au sein des ateliers vénitiens du XVI^e siècle. Il s'agit d'une technique que Franziska Gottwald aborde également, en axant toutefois son argumentaire sur Perugino. Selon son hypothèse, l'utilisation d'une telle technique, par la linéarité qu'elle apporte aux œuvres de l'artiste, expliquerait en partie la sérénité qui s'en dégage. Sharon Gregory traite pour sa part de la reproduction d'œuvres d'autres maîtres comme participant au système d'intervention de Perino del Vaga. Les articles

de Catherine Whistler et Aimee Ng se distinguent en examinant respectivement la publication de manuels de dessins pour l'aristocratie vénitienne et l'effet de la pratique de la gravure sur les dessins de Parmigianino. Ce dernier article est fascinant par sa mise au jour des méthodes insitées qu'utilise l'artiste, comme la reproduction d'un motif au dos du feuillet où il est dessiné dans l'objectif de le retravailler. Cette stratégie, qui inverse le motif, implique une connaissance précise des techniques de la gravure.

Dans la quatrième partie de l'ouvrage, l'attention des auteurs se porte sur le collectionneur des dessins de la Renaissance, une autre allusion au travail de McTavish, cette fois-ci à son travail muséal, qui a permis d'accroître le collectionnisme des dessins de la Renaissance au Canada. Cette section aborde le collectionneur dans une perspective diachronique: des collectionneurs de dessins des contemporains de Raphaël (David Ekserdjian), jusqu'au collectionneur viennois du xx^e siècle Benno Geiger (Sebastian Schütze), en passant par les collectionneurs français du xviii^e siècle (Cathleen Hoeningner). Ce dernier article, qui interroge les raisons du collectionnisme des dessins des «primitifs italiens», art peu valorisé avant la moitié du xix^e siècle, parmi les collectionneurs français du xviii^e et du début du xix^e siècle, est sans conteste le plus riche de la section. Hoeningner compare les politiques d'acquisition de Pierre Crozat (1665–1740)—qui possédait 19 200 dessins!—, et de Jean-Baptiste Wicar (1762–1834). Même si Wicar élabore sa collection plusieurs décennies après Crozat, les dessins sont acquis dans les deux cas pour leur provenance célèbre, soit leur appartenance antérieure à la collection de Vasari lui-même, ou à celle d'autres collectionneurs reconnus comme Sebastiano Resta (1635–1714). Cette contribution apporte ainsi un éclairage nouveau sur la fortune

critique des dessins des «primitifs italiens» dans les siècles suivants.

Dans son introduction à la dernière section, Una Roman d'Elia met de l'avant la continuité d'enjeux liés au dessin de la Renaissance aux xvii^e et xviii^e siècles ainsi que le montrent Nicholas Turner, Stephanie S. Dickey et David de Witt (243). Turner aborde la récupération par le Guerchin de motifs de ses propres œuvres; Dickey s'intéresse au dessin comme une pratique centrale de la vie d'atelier chez Rembrandt et chez Carrache; enfin, De Witt trouve la source d'inspiration d'un dessin de Philips Koninck parmi les œuvres de la collection de Rembrandt. On pourrait interroger la pertinence du dernier article, celui de Pierre de la Ruffinière du Prey, s'il n'était pas placé à la toute fin. En effet, loin de la Renaissance, il étudie le passage d'un motif d'une sculpture des jardins du Boboli de Florence à un croquis de William Chambers, architecte anglais du xviii^e siècle, jusqu'à un dessin architectural de son apprenti, John Yenn. Bien que son champ d'étude soit plutôt éloigné du propos du livre, les thèmes dont il traite—l'importance du dessin dans le travail d'atelier et son rôle dans l'apprentissage des étudiants—permettent à son article de faire à la fois office de synthèse et d'ouverture à la publication, en montrant comment ces enjeux du médium à la Renaissance se perpétuent bien après la fin de cette période.

Ces thèmes figurent d'ailleurs au cœur de la recherche sur le dessin depuis plusieurs années. L'importance du dessin dans le travail préparatoire et la vie d'atelier, tel qu'abordé par Hochmann, Gregory, Ng, Gottwald et Dickey notamment, a été étudiée en profondeur sous l'angle de la «variante» dans l'ouvrage *L'atelier du dessin italien à la Renaissance: variante et variation* (2003) de Lizzie Boubli. Valérie Auclair s'est aussi intéressée à cette question pour le dessin français des xv^e et xvi^e siècles dans *Dessiner à la Renaissance: la copie et la perspective comme instruments de l'invention* (2010). Le rôle joué par le dessin dans

les pratiques d'atelier de manière plus générale a de surcroît été analysé par Christopher S. Wood dans un essai publié au sein du livre *Inventions of the Studio: Renaissance to Romanticism* (2004). Ainsi, à la lumière de l'historiographie récente, le présent recueil constitue une synthèse intéressante des principaux enjeux du dessin à la Renaissance plutôt qu'une publication innovatrice, comme l'est par exemple *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation* (2002). Écrit par David Rosand, professeur émérite de l'Université Columbia décédé en 2014, cet ouvrage s'attarde à la dimension phénoménologique du dessin, et donc à l'expérience—gestuelle—du dessin pour l'artiste, comme pour le spectateur. Des approches qui renouvelleraient véritablement l'étude du dessin sont rares dans le présent volume. Il convient donc d'interroger la pertinence du mot «Rethinking» dans le titre *Rethinking Renaissance Drawings*.

Certes, quelques articles apportent une contribution importante (Stowell, Ng, Hoeningner et Dickey), mais plusieurs des auteurs demeurent trop en surface dans le traitement de leur problématique. Deux essais rendent même compte de projets encore en cours. Ron Spronk décrit son projet de recherche actuel, celui de constituer une banque numérique des dessins de Bosch, afin de permettre l'étude comparative de dessins conservés aux quatre coins du monde. Bien que les retombées scientifiques de ce projet soient prometteuses et que cet article permette de saisir concrètement l'héritage laissé par McTavish à l'Université de Queen's où Spronk enseigne également, il ne présente pas véritablement de résultats et sa publication dans un ouvrage de ce type paraît peut-être un peu prématurée. Il en va de même de la contribution de Sebastian Schütze, qui se limite à la présentation de la figure du collectionneur Benno Geiger, sa collection—dispersée lors de la crise économique de 1929—étant en cours de reconstitution.

Ces quelques critiques s'expliquent sans doute par les contraintes éditoriales auxquelles ont dû se plier les auteurs. Le grand nombre d'auteurs ayant répondu à l'appel d'Une Roman d'Elia a sans doute restreint au passage l'espace accordé à chaque contribution—rars sont les essais d'une longueur de plus de dix pages. Le résultat est toutefois un livre aéré, qui se lit et se comprend facilement. Les nombreux articles sont organisés dans cinq sections clairement identifiées et présentées, à la fois dans l'introduction générale de l'ouvrage et dans une page introductive qui précède chacune d'elles. La limpidité de l'organisation permet de faire ressortir explicitement les thèmes principaux. De plus, une place importante est consacrée aux illustrations—147 œuvres sont reproduites en couleur—ce qui permet une compréhension approfondie des idées discutées dans les textes. En somme, ce livre agréable à lire comme à regarder permet de rendre à David McTavish les honneurs qui lui sont dus en présentant et en faisant comprendre clairement les enjeux des recherches actuelles sur le dessin à la Renaissance dont il est l'un des principaux instigateurs. ¶

Fannie Caron-Roy est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal et s'intéresse aux rapports entre art et dévotion privée dans la Rome de la Contre-Réforme.
—fannie.caron-roy@umontreal.ca

Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842), *La portraitiste de Marie-Antoinette*
Musée des beaux-arts du Canada,
Ottawa

Annie Champagne

Parés de somptueux atours, faisant l'étalage de délicates soies et dentelles, de satins et de velours

chatoyants, les modèles d'Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842) ont fait les yeux doux aux visiteurs du Musée des beaux-arts du Canada qui présentait, du 10 juin au 11 septembre 2016, l'exposition *Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842), La portraitiste de Marie-Antoinette*. Les portraits rassemblés constituaient une fabuleuse galerie de personnalités des XVIII^e et XIX^e siècles qui s'offraient au public comme autant de témoins du talent d'exception de la portraitiste et de sa longue carrière au sein des prestigieuses cours d'Europe. Le commissaire principal de l'événement, Joseph Baillio, spécialiste reconnu de la peinture de Vigée Le Brun à laquelle il se consacre depuis près de cinquante ans, prépare aujourd'hui le catalogue raisonné de son œuvre complet. La postérité tranquille de l'une des plus grandes peintres de son temps méritait d'être enrichie à plus d'un égard, d'autant qu'il s'agissait de la première rétrospective d'envergure qu'une institution muséale lui consacrait.¹ Organisée de concert par la Réunion des musées nationaux (Grand Palais à Paris), le Metropolitan Museum of Art de New York et le Musée des beaux-arts du Canada, secondée par le concours exceptionnel du Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, l'exposition s'imposait comme une réhabilitation essentielle de l'œuvre colossal de Vigée Le Brun.



Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Autoportrait*, v. 1781. Huile sur toile, 64,8 × 54 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas (ACK 1949.02). Photo: Kimbell Art Museum.*

Chapeauté par Paul Lang, conservateur en chef du Musée des beaux-arts du Canada, la dernière escale de cette longue tournée (23 septembre 2015–11 janvier 2016, Grand Palais, Paris; 15 février–15 mai 2016, Metropolitan Museum of Art, New York) présentait, suivant un parcours essentiellement chronologique, un ensemble de 87 œuvres d'importance. Il convient d'ailleurs d'en souligner et d'en saluer la richesse: à côté d'œuvres prêtées par des institutions de renommée internationale—le Musée du Louvre (Paris), l'Ermitage (Saint-Petersbourg), le Musée des beaux-arts de Pouchkine (Moscou), parmi d'autres—certaines pièces étaient présentées en exclusivité, tirées de collections particulières et dévoilées pour la première fois au grand public. Parmi elles, notons la délicate *Julie Le Brun en baigneuse* (1792), le portrait de la *Baronne de Thellusson* (v. 1814), surprise la plume à la main, ou encore l'ultime *Autoportrait* (1808–1809) de Vigée Le Brun, une composition intimiste destinée à l'un de ses amis.

Dans le hall de l'exposition, le spectateur impatient était accueilli par des panneaux reprenant la Galerie des Glaces de Versailles. Ces reproductions agissaient telle une continuité et un rappel du décor de l'un des tableaux phares de l'événement, *Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, Reine de France et ses enfants* (1787), qui n'a jamais quitté Paris depuis le XVIII^e siècle, et dont on pouvait avoir un aperçu dès avant l'entrée en salle, par l'affiche surplombant la porte d'entrée de l'exposition. L'association entre la peintre et sa protectrice royale était ainsi annoncée d'entrée de jeu, et renforcée par le titre même de l'exposition, sans compter que ce point de vue particulier du tableau évoquait le faste de la France d'Ancien Régime dont l'opulence versaillaise est l'archétype. En cohérence, la première salle donnait à voir l'heureuse recreation du théâtre du petit Trianon, dans les jardins de Versailles, refuge secret de la Reine qui aimait à y pousser le vers auprès d'intimes, loin de la Cour et de ses contraignantes