

gration du triforium au réseau des fenêtres hautes et du coup sa réduction à l'épaisseur d'un remplage. Mais surtout il étendra ce point au soubassement des murs des bas-côtés qui seront réduits en épaisseur et traités un peu à la manière d'un triforium.

L'invention en art n'est pas facile. Lorsqu'un élément se trouve dans deux édifices, Jean Bony croira a priori à une influence de l'un sur l'autre plutôt qu'à deux créations indépendantes. L'idée de systématiser l'emploi des ogives dans les premiers monuments gothiques de l'Anjou et de l'Ouest a été suggérée, selon Jean Bony, par la région parisienne grâce aux intermédiaires que furent la façade ouest de la cathédrale de Chartres et la nef de la cathédrale du Mans.

Le danger est parfois de profiter de quelques éléments communs pour classer dans un même groupe des édifices pourtant distincts en quelques autres points très importants. A la première période gothique, j'accentuerais la distinction entre Laon et Saint-Rémi de Reims, entre la Normandie et l'Angleterre. Jean Bony affirme bien que la surface murale, notamment aux écoinçons des grandes arcades, est plus réduite dans les édifices de Champagne et du Soissonais (Saint-Rémi de Reims, bras sud du transept et même nef du XIII<sup>e</sup> siècle de la cathédrale de Soissons...) qu'à la cathédrale de Laon. Il ne va pas jusqu'à rattacher quelque peu, ne serait-ce que pour cela, la cathédrale de Laon et Saint-Yves de Braine au groupe de Paris et bientôt de Chartres. En Normandie, malgré le maintien du mur épais comme en Angleterre, l'abandon de la tribune me semble plus fréquent et l'utilisation fonctionnelle de l'arc-boutant plus importante si on ajoutait aux exemples d'analogie donnés par Bony une comparaison des chœurs à peu près contemporains des cathédrales de Coutances et d'Ely. Insister davantage sur l'ensemble, l'ensemble des édifices pour une région, l'ensemble des éléments pour un édifice, ce peut être l'occasion de nuancer les regroupements d'édifices. Jean Bony a d'ailleurs recherché cet objectif presque partout, notamment en distinguant bien Bourges et Paris, malgré l'abondance de leurs points communs.

Quant aux éléments que l'auteur examine en détail, on se demande parfois pourquoi un tel a été étudié et pas d'autres. Montrons quelques exemples d'oublis. Il est question à de très nombreuses reprises des arcs-boutants, mais ils ne sont guère abordés dans toute la variété de leur traitement de détail et dans tous leurs effets esthétiques. Si le chevet de la cathédrale de Tours rappelle en gros celui de Reims, comme le dit Bony, les culées des arcs-boutants, par exemple, sont plus franchement celles de la cathédrale de Beauvais. Dans le Val de Loire, ce type d'arcs-boutants fera école aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles et on le retrouve encore dans la façade flamboyante de la Trinité de Vendôme.

Les chevets à simple abside sans déambulatoire ni chapelles rayonnantes sont nombreux aux premières époques gothiques. Avec leurs murs allant d'un jet du sol aux voûtes, ils posaient des problèmes presque aussi complexes que les façades, car il était difficile de les raccorder avec une nef principale découpée de bas en haut par les grandes arcades, le triforium et les fenêtres hautes. Les architectes ont adopté des solutions très variées. On continue par un souci de continuité horizontale fort gratuit les trois étages de la nef à Saint-Yves de Braine, à Saint-Thibault-en-Auxois et à Saint-Sulpice-

de-Favières (ce dernier monument est curieusement absent du livre). A Notre-Dame de Trèves, on avait deux fenêtres égales superposées. A Saint-Martin-aux-Bois, le remplacement du triforium dans la nef par des quadrilobes crée une ligne qui se prolonge à un niveau un peu inférieur dans les meneaux transversaux des très longues lancettes de l'abside. Dans cet édifice, ces choix s'expliquent peut-être autant par ces problèmes de raccord entre nef et abside que par la recherche de sobriété bien mise de l'avant par Bony. Le cas de Chambly préfigure vers 1260 le parti flamboyant le plus fréquent, volontairement contrasté, entre une nef subdivisée et une abside aux longues fenêtres d'un seul tenant. A Chambly, on a toutefois allongé artificiellement les fenêtres hautes des nefs pour leur donner plus d'analogie avec celles du chevet.

Quant à Saint-Urbain de Troyes, il a reçu une abside composée d'une fenêtre haute surmontant un triforium abaissé au niveau du sol. Pour assurer le raccord horizontal avec la nef, l'architecte génial de cet édifice n'a pas conservé le triforium dans la nef principale, mais il l'a littéralement reporté à l'extérieur de l'édifice dans les fenêtres de tout l'étage inférieur, aussi bien dans les bas-côtés que dans les chapelles qui encadrent le chœur. Cette solution se retrouve quelque peu à Mussy-sur-Seine.

On a plutôt mauvaise grâce à énoncer des remarques de ce genre pour un livre comme celui-ci. Jean Bony a un regard étonnamment pénétrant et un jugement extraordinaire. Les points qu'il aborde sont d'une très grande importance et il a modifié très largement par des travaux antérieurs et par ce livre notre façon de comprendre l'architecture gothique. Ce qui facilite les choses, c'est que la présentation est toujours très claire. Une fois le problème bien posé, l'auteur apporte les exemples les plus importants qu'il a repérés pour démontrer son point de vue. Il est dès lors facile d'imaginer un progrès de nos connaissances en complétant ou en rectifiant nos connaissances ou nos questionnements sur un point ou l'autre. Ce travail est déjà en cours, justement parce que Jean Bony a défini plusieurs axes où la recherche doit porter.

Il faut enfin ajouter que ce livre pour la première fois diffuse largement des photos, des dessins et divers témoignages de grands monuments disparus comme les cathédrales d'Arras et de Cambrai. Quant à Saint-Quentin, on en connaît mieux les sources et l'apport majeur dans cette tension vers le verticalisme qui aboutit à Beauvais. De nombreux autres édifices s'intègrent mieux dans les divers cheminements de la première architecture gothique. Ce sont là des apports durables d'un tel livre.

ROLAND SANFAÇON

*Dép. d'histoire de l'art*

*Université Laval*

*Cité Universitaire, Québec G1K 7P4*

---

GERMAIN BAZIN *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*. Paris, Albin Michel, 1986, 656 p., 190 FF.

En 1966 paraissait la *Geschichte der Kunstgeschichte* de Udo Kultermann. L'ouvrage n'a pas reçu du public de

langue française toute l'attention qu'il aurait pu espérer. Vingt ans plus tard, Germain Bazin reprend à son compte l'entreprise considérable d'une historiographie générale de l'histoire de l'art.

L'ouvrage est divisé en quatre parties de taille et d'ampleur inégales. Les deux premières couvrent plus de la moitié de l'ouvrage et font l'histoire de l'histoire de l'art proprement dite. La première partie (*Les Prolégomènes*) fait l'historiographie du xv<sup>e</sup> à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle et elle est dominée par les figures de Vasari, inventeur d'une histoire de l'art ordonnée par la succession des biographies d'artistes, et Winckelmann, créateur de l'histoire moderne de l'art, fondée sur les oeuvres d'abord. La formule est commode; elle permet de clarifier, de simplifier et de rendre intelligible à tout lecteur une évolution très complexe. Est-ce tendre au simplisme? Germain Bazin se souvient qu'il a été professeur. Il veut être clair. L'étudiant y trouvera son compte.

La seconde partie (*De l'histoire de l'art à la science de l'art*) nous mène de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle à nos jours. Cette fois, plus de héros mais des écoles et des tendances, le déterminisme, le formalisme, la psychanalyse, la phénoménologie. Le véritable héros de cette série de chapitre c'est l'oeuvre d'art dont Winckelmann a fait l'objet souverain de son histoire, et dans le fond, nous dit Bazin, toute l'histoire de l'art depuis le xviii<sup>e</sup> siècle explore les possibles voies d'explication de l'oeuvre et n'en finit plus de se partager et de faire fructifier l'héritage du savant allemand.

Une troisième partie assez brève intitulée *Voies et Moyens* dresse la liste des sources documentaires, dictionnaires et catalogues, des collections d'art, des inventaires et des iconographies, des laboratoires et des méthodes modernes d'analyse de l'objet. C'est en quarante-cinq pages un cours complet sur la documentation de l'histoire de l'art. L'étudiant y trouvera son compte une fois encore.

Une quatrième partie nommée *Territoires* examine la naissance, les développements et l'évolution de l'histoire de l'art dans les pays occidentaux depuis le xix<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de l'histoire de l'art entendue comme discipline universitaire, de l'histoire de l'art des professeurs. C'est un guide très utile des institutions principales de chaque nation, de leur orientation et de leur spécialisation et Germain Bazin dresse une liste parfois heureusement imagée et toujours vivante des principaux auteurs, chercheurs et professeurs.

L'ouvrage n'a pas d'introduction, seulement un très bref avertissement au lecteur, ce qui ne facilite pas l'intelligence de l'économie générale de l'ouvrage. On peut regretter que l'auteur ait écrit une conclusion intitulée *Au fil du temps*, toute remplie de la nostalgie du bon vieux temps et de l'évocation des menaces du prochain « âge de fer, où il sera impossible à l'individu de maintenir un statut personnel » (p. 565).

Cette réserve faite, les qualités du livre sont évidentes. Germain Bazin en a réglé la rédaction de façon à éviter les difficultés et les erreurs où tombent les auteurs de ce genre d'ouvrage: le catalogue sec et froid, la nomenclature, les fastes abstraits. Il a eu peur d'une chose en particulier, l'ennui ou si l'on préfère, l'illisibilité. Aussi n'est-ce pas ce que l'on appelle un ouvrage de consultation, du moins pas seulement. C'est d'abord un ouvrage qui veut être lu. L'auteur a eu recours à une vieille

formule qui a fait ses preuves et connu le succès chez les humanistes: la galerie de portraits. C'est peut-être ce qu'il y a de meilleur dans l'ouvrage que l'évocation des Phares de l'histoire de l'art. Les portraits affrontés du Comte de Caylus et de Winckelmann, de l'antiquaire et du théoricien, du français et de l'allemand, de l'homme de terrain et du doctrinaire permettent d'ordonner le chapitre qui porte sur la naissance de l'histoire de l'art au xviii<sup>e</sup> siècle et de prédire les figures de son avenir mais offrent aussi au lecteur quelques bons moments de prose et quelques formules à la manière des moralistes.

Germain Bazin pratique l'art de la pointe avec talent dès qu'il veut pourfendre l'ennemi: l'écrivain d'art, représentant de « cette civilisation du simulacre qui est la nôtre » (p. 368). « Pour un écrivain d'art ce qui compte c'est ce qu'il pense et non ce qui est » (p. 356) ou, mieux encore: « la différence entre un historien d'art et un écrivain d'art est que l'un cite ses sources et que l'autre en est dispensé par le génie » (p. 356).

Pour revenir à la galerie de portraits, il faut savoir gré à Bazin d'avoir fait revivre non seulement Caylus mais ce très grand historien que fut E. Muntz et d'avoir évoqué et animé de ses souvenirs personnels la figure d'E. Mâle.

L'autre principal souci de l'auteur est de broser l'histoire des grandes questions qui ont passionné les historiens parfois jusqu'à la polémique et qui sont encore à l'ordre du jour. Il ne faut pas entendre par là les orientations ou les tendances que sont par exemple le formalisme et le déterminisme en lesquelles Bazin semble voir des tares inévitables, des maladies pour ainsi dire congénitales de l'histoire de l'art (ou des maladies infantiles?). Pour lui les grandes questions sont liées à des ensembles stylistiques et historiques d'importance, le gothique par exemple dont on suit l'aventure historiographique du xvi<sup>e</sup> siècle jusqu'aux recherches contemporaines. Autres questions: le maniérisme, le baroque et la Renaissance qui sont d'abord des concepts forgés par les historiens afin d'expliquer une certaine réalité, certains faits et certains ensembles d'oeuvres. Il dresse une liste des « questions disputées»: la sculpture romane, la bataille du gothique et la voûte d'ogives, Giotto, Giorgone et Titien, le Caravage, questions qui ne trouveront d'éclaircissement qu'au fur et à mesure que de nouveaux documents seront inventés par les chercheurs.

Toutefois, c'est peut-être lorsqu'il traite de l'histoire de l'art antique et de l'influence de l'étude de l'antiquité sur l'évolution générale de l'histoire de l'art qu'il est le plus original. Cette question parcourt tout l'ouvrage; on la retrouve dans la première partie où il traite des recherches des antiquaires du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle (au chapitre huit); on la retrouve au chapitre dix intitulé le « Tournant de l'archéologie » où sont évoqués Caylus et Winckelmann. La question est reprise magistralement dans la seconde partie, au chapitre quatre, lorsqu'il traite de l'école de Vienne, de Riegl du *Spätromische Kunstindustrie...* et du Strzygowski de *Orient oder Rom?* Il est vrai que de toutes les questions disputées celle-ci est la plus ancienne et celle qui résiste le mieux aux attaques du temps et aux recherches des savants. Et c'est sans doute encore l'une des grandes questions du futur.

Ayant fait de deux antiquaires les pères fondateurs de l'histoire de l'art, Bazin a eu la perspicacité de remarquer l'extrême originalité des travaux du Comte de

Caylus dont il fait l'ancêtre de tous les hommes de terrain. Mais en vengeant la mémoire de l'antiquaire des attaques de Diderot et d'Alembert qui ne voyaient en lui qu'un « érudit », Bazin a pris parti pour une histoire de l'art pragmatique, faite de l'étude scientifique des témoignages matériels, des « guenilles » comme disait Caylus, des breloques, fadaïses, babioles antiques que Marmontel reprochait au Comte de collectionner. Pour Bazin c'est une illusion de croire à quelque forme que ce soit d'intelligence intuitive de l'oeuvre d'art. Pour être comprise l'oeuvre doit être examinée longuement, encore et encore; sa provenance, son authenticité doivent être assurées; le contexte historique de sa production doit être fermement établi, le laboratoire doit jouer son rôle. Voilà l'idée qui soutient tout l'édifice. C'est pourquoi ce livre n'est pas seulement une historiographie mais une vivante introduction à l'histoire de l'art.

DANIELLE JOYAL  
*Dép. d'histoire de l'art*  
*Université de Montréal*  
*Montréal, Québec H3C 3J7*

---

ROBERT BAYNE-POWELL *Catalogue of Portrait Miniatures in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*. Cambridge, At the University Press, 1985, 221 pp.

DAVID M. LUBIN *Act of Portrayal/Eakins, Sargent, James*. New Haven and London, Yale University Press, 1985, 151 pp.

These books are both about portraits. They have nothing else in common. Indeed, they are so different that they make a fascinating case study of the outer limits of methodological possibilities in dealing with portraits, each being an extreme example of its type.

Mr. Bayne-Powell is Honorary Keeper of portrait miniatures at the Fitzwilliam Museum, a recently retired barrister who continues the venerable tradition of the gentleman-amateur, even to the point of co-underwriting publication costs of the catalogue, with the Paul Mellon Centre for Studies in British Art. The book, too, is in a venerable tradition, very much old-school in its methodology, and enormously useful to students of the field inasmuch as it reproduces in black and white every miniature in the Fitzwilliam collection, and in colour 35 of its most prominent masterpieces, as well as synthesizing all available literature under each catalogue entry.

As the Fitzwilliam's is unquestionably the finest public collection of portrait miniatures in Britain after that of the Victoria and Albert Museum, the publication of this volume is of considerable interest. The collection spans four centuries and includes the oldest known portrait miniature in England, Lucas Horenbout's portrait of Henry VIII, undated but probably ca. 1525-26 (replicas in the Royal collection, Windsor, and in the Buccleuch collection). It was Horenbout who introduced independent portrait miniatures into England, and who was almost certainly Holbein's teacher in the art.

Mr. Bayne-Powell presents his information in a logical and straightforward manner. In addition to the requi-

site factual information, each entry includes a description, what he calls iconography (i.e., identification of the sitter with pertinent historical information), and comparative connoisseurship. Here he is terse and combative and seems to take special delight in contradicting Sir Roy Strong. One example, a particularly quixotic one, should suffice. A *Portrait of an Unknown Man*, dated 1588 (no. 3882, p. 65), formerly unattributed ("perhaps foreign" was its official designation) was attributed by this writer to Isaac Oliver in 1979 (see Jill Finsten, *Isaac Oliver Art at the Courts of Elizabeth I and James I* [Ann Arbor: Garland Press, 1981]), and subsequently accepted as Oliver by both Roy Strong and V. J. Murrell, chief conservator at the Victoria and Albert Museum. Since Oliver was one of the two greatest portrait miniature painters of the era (the other being Nicholas Hilliard) and this portrait an important addition to his oeuvre, the re-attribution might be considered a coup for the Fitzwilliam; Mr. Bayne-Powell's unsubstantiated insistence that it be returned to "Unknown Foreign" status is incomprehensible.

Connoisseurship is not Mr. Bayne-Powell's strong suit. He seldom explains his reasons for the opinions set forth; rather, these are presented in a pre-emptive, harrumphing tone that brooks no insubordination and is very much of the "never apologize, never explain" school of thought. As for psychology, invariably a thorny issue in the study of portraits, Mr. Bayne-Powell issues an all-purpose proclamation in his Introduction:

In men the artist brings out, among other characteristics, the strength or weakness of his subject, his intelligence or lack of it, his good nature and even his pride or deviousness. In women he portrays beauty, charm, attractiveness, calm, resignation, even wilfulness (p. ix).

So much for psychology. Like most of the gentleman amateurs who have traditionally gravitated to this field, Mr. Bayne-Powell is more interested in genealogy than psychology.

Not so David Lubin, who has opted to reject the wise advice of Michael Levey that wading into the deep waters of psychoanalysis can expose the art historian to mockery and ridicule. Levey recounts how he once observed in a lecture that there might be something sexual to the ejaculating tap in Ingres's *Valpinçon Bather*, whereupon an English woman art historian, who remains discreetly nameless, took him sternly to task. If this woman were to read David Lubin's *Act of Portrayal*, she would have apoplexy. For Lubin's book, which consists of three long essays analyzing three American portraits of the 1880s, is a veritable orgy of state-of-the-art psychosexual deconstruction. The three works are Thomas Eakins's *The Agnew Clinic* of 1889, John Singer Sargent's *The Boit Children* of 1882-83, and Henry James's *Portrait of a Lady*, 1881. The Eakins and Sargent paintings are reproduced, badly, in black and white, as is comparative material.

Whereas the most annoying things about Mr. Bayne-Powell's book were his unwillingness to number his entries and an adherence to alphabetical order so strict as to create jarring chronological and national dislocations, just about everything in Mr. Lubin's book is annoying. One scarcely knows where to begin.

Perhaps the most profoundly tiresome aspect of the book is his use of these works of art as a means of