Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 52 (2001)

Heft: 4: Zeitgenössische Kunst : haltbar bis... = L'art contemporain à conserver jusqu'au... = L'arte contemporanea : conservabile fino al...

Artikel: La jouissance du Même : les maîtres anciens comme fétiches modernes

Autor: Griener, Pascal

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394193

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

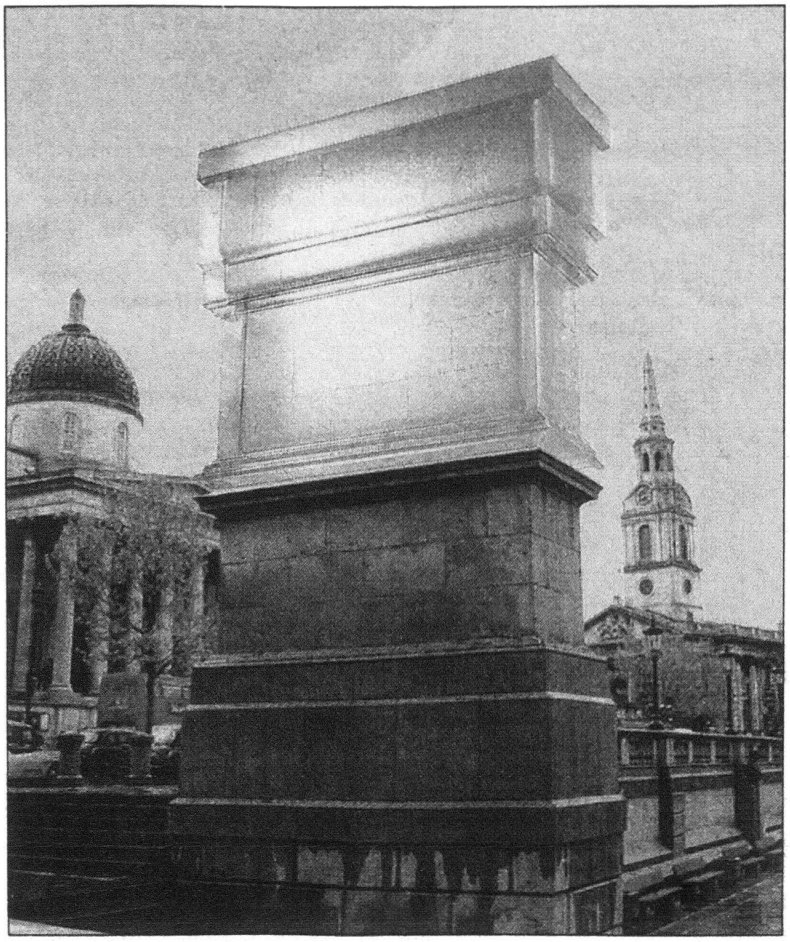
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Pascal Griener

La jouissance du Même
Les maîtres anciens comme fétiches modernes

Pour Richard Glauser

Il suffit de s'imaginer des archéologues au travail en l'an 12001. Aucune civilisation ne leur laissera des traces plus abondantes de sa vie quotidienne, dans sa matérialité la plus prosaïque: chiffons, plastiques, huiles usées, tôles rouillées... Toute la gamme s'offrira aux chercheurs du futur, des *dumps* illégaux tapis dans les forêts, jusqu'aux dépôts d'ordures officiels et spécialisés où l'on trie, recycle, enterre. Et pourtant, aucune autre période n'aura marqué tant de scepticisme à l'égard de l'art monumental, que les siècles passés assignaient à conserver leur mémoire pour le futur. La toute récente sculpture signée par Rachel Whiteread offre un commentaire magistral sur cette situation. Encore inachevée, elle déchire déjà la presse anglaise. L'artiste reçut la commande d'un monument urbain en ville de Londres. Elle remarqua un piédestal laissé vide à Trafalgar Square, et eut l'idée d'y poser, non une statue, mais ce piédestal même, à l'identique, coulé dans une résine synthétique transparente, puis renversé sur la plinthe de pierre (fig. 1).



Whiteread's transparent sculpture will afford a warped view of Nelson's Column

1 Article du «Times», le 1er juin 2001, sur la sculpture de Rachel Whiteread, Trafalgar Square, à Londres.

Un art du déchet

A notre insu, nous accumulons les traces de notre existence contemporaine, sous forme de déchets. Aucune société n'aura connu une obsolescence plus rapide des objets. Construits pour être consommés dans une durée fugace, ils sont prédestinés à une mise à l'écart expéditive et sans douleur; nul investissement affectif n'a le temps de les creuser: ils restent lisses, légers, faciles à jeter.

Que l'art ait commenté cette situation de manière critique et parfois cinglante, relève aujourd'hui du lieu commun. Quand le Centre Pompidou fut construit, on enfouit des objets quotidiens de consommation dans ses fondations – à titre de «document». Par la vertu d'une telle mise en scène, l'objet ordinaire, sa valeur d'usage ou d'échange rapidement échue, regagne une quasi-éternité comme trace durable d'un passé révolu. La matière plastique est, à cet égard, emblématique de cette modernité: la lumière, l'usage la détruisent rapidement; mais une fois jetée, presque imputrescible, elle n'en finit pas de périr.

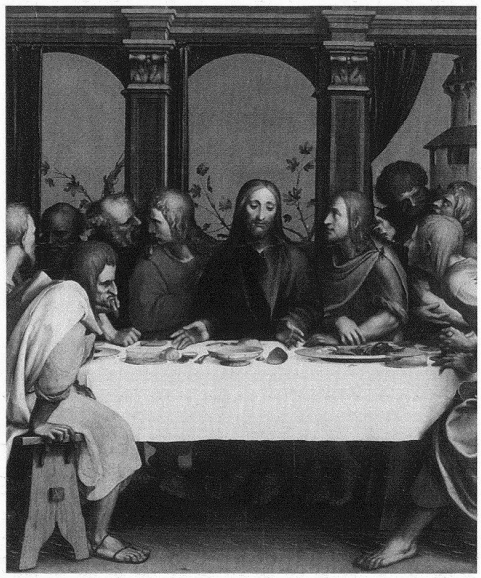
De nombreux artistes ont interrogé cette réalité. Il suffit de rappeler les sculptures-peintures d'Antoni Tapiès, toutes composées de carton ondulé récupéré, ou les sculptures de glace chères à Christo, sans compter les œuvres exécutées en chocolat ou en graisse, jusqu'au *Schimmelmuseum* de Dieter Roth. L'usage de matériaux fragiles comporte deux significations possibles: en soustrayant, à brève échéance, l'œuvre au musée comme au marché de l'art, on l'aligne sur la systématique qui règle la production des autres biens; ou bien, cette soustraction relève d'une critique radicale de

toute réification de l'art, au nom d'une pratique de l'art comme geste significatif: une *intervention* dans le présent de l'actualité, qui ne doit pas lui survivre.

Une telle situation, qui affecte si profondément l'art contemporain, a transformé jusqu'à la perception des maîtres anciens. On pourrait même dire que le second phénomène n'est que la contre-épreuve du premier. Cependant, sa nature n'a de loin pas suscité autant de commentaires ou d'études.

Le fétiche

Ce qu'on appelle communément l'art «ancien» – c'est-à-dire, très globalement, l'art des origines au XIXe siècle – a progressivement acquis la valeur d'un fétiche de la durée; sa contemplation, sa fréquentation promet au contemplateur une éternité de jouissance. L'entrée au musée, à cet égard, relève d'une entrée en utopie, utopie temporelle avant tout. Le phénomène prend sa pleine dimension, lorsqu'on sait qu'à l'ère où ce que Jean-François Lyotard appelle *les grands récits* – religions, idéologies – cessent de susciter une adhésion collective sans partage, l'art est devenu un dernier objet de culte pour une foi qui demande encore à s'investir[1]. Or personne ne doute qu'un panneau de Jan van Eyck ne survive mieux au XXIe siècle qu'un carton ondulé signé Tapiès; grâce à une force décuplée par l'angoisse du dépérissement, l'art ancien est devenu l'antidote à la durée comme processus destructeur. Nous lui réclamons une émotion, mais une émotion éternelle. Nous voulons découvrir l'œuvre, telle qu'elle est sortie des mains de l'artiste, comme si le temps ne pouvait rien interposer entre le créateur et le contemplateur, même à des siècles de distance. Tel l'arche de Noé, le musée sauve à jamais, avec les œuvres qu'il conserve, toute l'histoire de notre civilisation[2]. Une telle situation explique l'invisibilité même du processus à l'œuvre: pour être efficace, le fétiche magique doit effacer les traces permettant d'identifier, sous le symbole performant, l'artefact.



2 Hans Holbein le Jeune, La Dernière Cène, 1524?, tempera grasse sur bois de tilleul, 115,5 × 97,5 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

L'art contemporain, au contraire, explore l'obsolescence et la soumet à l'expérience, au travail critique, à ciel ouvert en quelque sorte. Il ressortit à ce que Jacques Maritain, dans un essai fondateur de l'histoire de la culture, a nommé le «symbole renversé»[3]. Dans sa vocation traditionnelle, l'objet symbolique avait pour mission d'exprimer une réalité magique ou idéelle. Dans son fonctionnement muséal moderne, l'objet symbolique assume le rôle d'un symptôme. Il illustre les conditions socio-historiques, spatio-temporelles, qui déterminèrent sa production même. Le travail réflexif, critique, mené par l'art contemporain exploite toutes les conséquences de cette théorie du symbole, et souligne le caractère éphémère, accéléré, des créations ou destructions de valeurs. L'art ancien, tout au contraire, offre un tombeau où des valeurs éternelles et rassurantes sont à jamais livrées au culte des modernes.

Les polémiques qui firent rage lors de la dernière restauration de la Chapelle Sixtine ou, plus récemment encore, celle qui entoure la restauration de l'*Adoration des Mages* de Léonard de Vinci, illustrent à merveille cette situation. La restauration de l'*Adoration des Mages* vient de commencer. Elle fait suite à une étude approfondie de l'œuvre, qui dura près de dix années. L'annonce de l'intervention suscite pourtant une levée de boucliers: l'historien de l'art James Beck assure en effet que l'œuvre inachevée, un témoin unique des méthodes de travail de Léonard, ne nécessite nulle intervention, puisqu'elle n'a pas substantiellement changé depuis la Renaissance. Pour la directrice des Uffizi de Florence, tout au contraire, le tableau menace ruine et réclame d'être sauvé[4]. Pour l'un, l'œuvre reste intacte et doit demeurer intouchée; pour l'autre, elle ne demeure plus que l'ombre d'elle-même, et le restaurateur devra en restituer un état plus proche de l'origine, sinon l'état d'origine même.

Les deux opposants sont d'accord pour nier la durée: l'œuvre, intouchée ou restaurée, doit exemplifier un défi vainqueur au temps. Cependant, chacun sait que la majorité écrasante des tableaux qui nous sont conservés aujourd'hui subirent de nombreuses restaurations antérieures, et que certaines de ces interventions, mal documentées, ont même laissé des traces irréversibles. Dès lors, il n'est plus question ni d'espérer contempler une œuvre intacte, ni de retrouver une œuvre fraîche, vierge

3 Adam Pynacker, Paysage avec chasseurs et gibier, ca 1665, huile sur toile, 137,8 × 198,7 cm, Dulwich Picture Gallery, Londres.

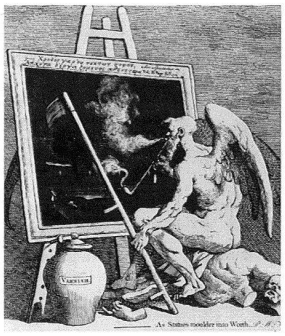
sous les restaurations antérieures; l'œuvre doit être acceptée comme un objet que le temps a transformé à jamais. Cependant la presque totalité des institutions muséales refusent de tirer les conséquences de cette réalité au bénéfice du visiteur. Certains cas rares méritent d'être mentionnés: lorsqu'en 1958, le fameux restaurateur Paolo Cadorin fut chargé d'entreprendre la restauration de *La Dernière Cène* de Hans Holbein, on constata rapidement que l'œuvre avait subi tant de restaurations antérieures, que le seul retrait des surpeints des XVIIIe et XIXe siècles réduirait le panneau à une image à peine visible. Cadorin puis son successeur allégèrent la surface correspondant au costume jaune de Judas, révélant ainsi l'étendue de son abrasement, laissant de nombreux repeints sur le reste du panneau (fig. 2). Le résultat, forcément composite, n'est pourtant lisible que par le connaisseur. Le visiteur ordinaire, lui, ne remarque guère que la plus grande partie du tableau a été repeinte par d'autres mains que celles de l'artiste[5].

Il faut évoquer la destinée récente de l'œuvre d'art ancienne pour montrer comment, en dépit d'un vieillissement parfois substantiel, elle fut peu à peu forcée d'assumer un rôle de fétiche à la valeur éternelle, en contrepoint à la fragilité de l'œuvre d'art contemporaine.

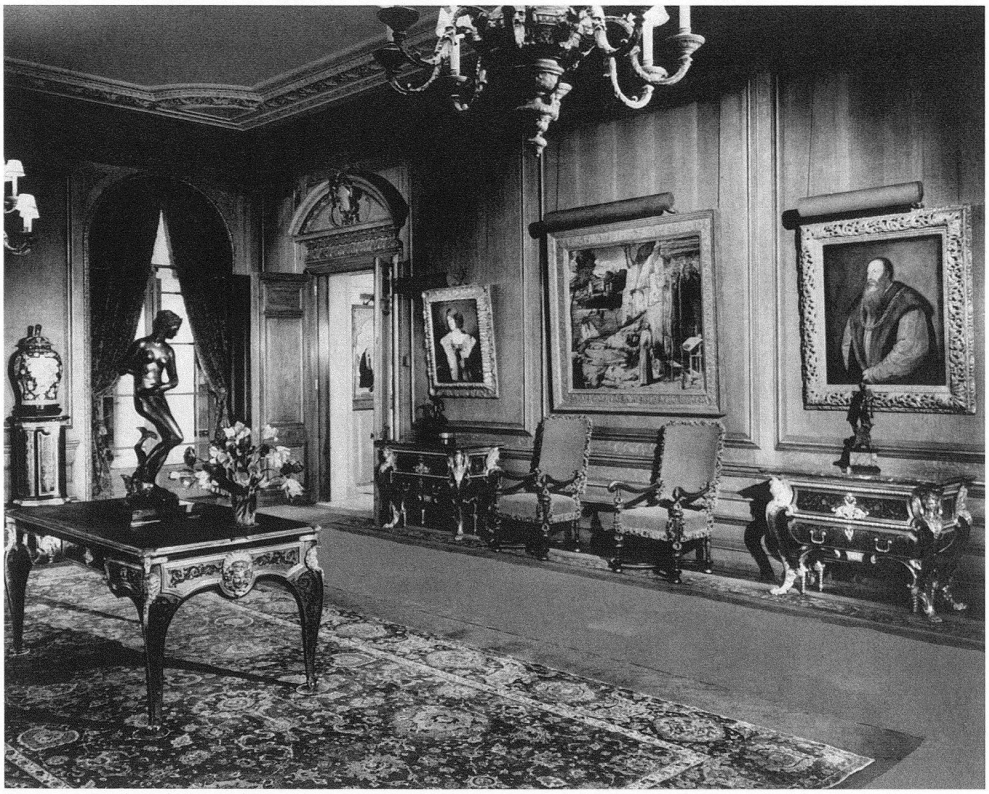
La métamorphose des maîtres anciens

Depuis l'époque des Lumières, l'institution muséale considère l'œuvre d'art comme la manifestation d'une personnalité artistique, d'un génie individuel comme essence de l'histoire humaine[6]. Par conséquent, tout travail ultérieur sur l'œuvre d'art tend à être dénoncé comme non authentique, et nuisant à la lecture originale de l'œuvre. Dans de nombreux cas, ce travail de transformation, motivé par l'état de l'œuvre ou par les aléas du goût, est passé sous silence. Si l'œuvre semble en bon état, elle est souvent exposée telle quelle, sans qu'aucune adjonction postérieure ne soit signalée ou valorisée.

Pourtant, certains travaux scientifiques récents proposent une image toute différente du rapport de l'œuvre au temps. L'altération des pigments au cours des siècles reste significative dans la plupart des cas; le fait n'est pas toujours décelable, parce qu'il reste insidieux, discret. Dans certains cas rares, cette métamorphose irréversible se désigne soudain à l'attention. Le *Paysage aux chasseurs et gibier* d'Adam Pynacker, conservé à la Dulwich Picture Gallery, comporte une végétation bleu vif presque surréaliste, preuve évidente qu'une altération a affecté la couleur verte originale (fig. 3)[7]. Cathleen Hoeniger a montré qu'à Florence, les panneaux d'autel étaient fréquemment retravaillés après quelques années, réparés ou adaptés à de nouvelles exigences. Le respect de l'original n'excluait nullement sa reprise[8]. Quelques artistes collectionneurs corrigèrent les œuvres en leur possession, tel Rubens, qui «repassait» les meilleurs dessins de sa collection[9], ou Reynolds, qui retouchait régulièrement ses peintures anciennes, sans doute pour mieux comprendre leur nature (une fois même, il réduisit en poudre un tableau de Parmesan pour en découvrir la composition)[10]. Certaines restaurations de chefs-d'œuvre, comme celle menée par Carlo Maratta sur l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël, furent motivées autant par la piété



4 William Hogarth, Le Temps boucanant une peinture, 1761, eau-forte et manière noire, 1er état, 20,2 × 17,3 cm, collection privée, Suisse.



5 Grand Salon, Henry Clay Frick Collection, New York.

artistique que par la fierté du chef de l'Ecole romaine, retouchant une fresque de son prédécesseur. Enfin, les convenances ou le goût d'un propriétaire ont laissé des traces tangibles, mais encore peu observées, sur des œuvres pourtant connues: lorsque Sir George Beaumont acquit le *Paysage avec Echo et Narcisse* de Claude Lorrain, il insista pour que la petite figure d'Echo fût dénudée. La peinture, exposée aujourd'hui à la National Gallery de Londres, comporte toujours cette adjonction[11].

Le préjudice de l'âge

C'est dans ses fameuses *Lettres* de 1755 que Christian Ludwig von Hagedorn propose la première critique radicale du préjudice qui rejette les maîtres modernes au profit de leurs devanciers. Hagedorn dénonce une coupure qui paraît trop claire aux amateurs obsédés par la peinture ancienne: celle même qui sépare maîtres anciens et maîtres modernes. Toute peinture ancienne a été moderne, mais comment devient-elle tout à coup «valeur», dans la catégorie des maîtres anciens? Hagedorn montre que le critère du temps contient, abusivement, un jugement esthétique, toujours défavorable aux artistes vivants; cependant les artistes modernes ont le mauvais goût de mourir: «die jetzlebenden Meister nicht so höflich sind, und sterben»; ils acquièrent alors sans coup férir la dignité de maîtres anciens[12].

L'époque moderne a encore élargi l'éventail des périodes de l'histoire de l'art considérées comme marquantes. Francis Haskell a brillamment montré comment le panthéon, d'abord restreint, des grands peintres reconnus s'étend considérablement au XIXe siècle, jusqu'à perdre même sa valeur exemplaire de canon artistique[13]. Le musée devient alors le réceptacle d'une histoire ouverte, propre à valoriser tôt ou tard presque tout type d'œuvre par un processus de lente sédimentation: sanctuaire tranquille et rassurant pour les modernes[14].

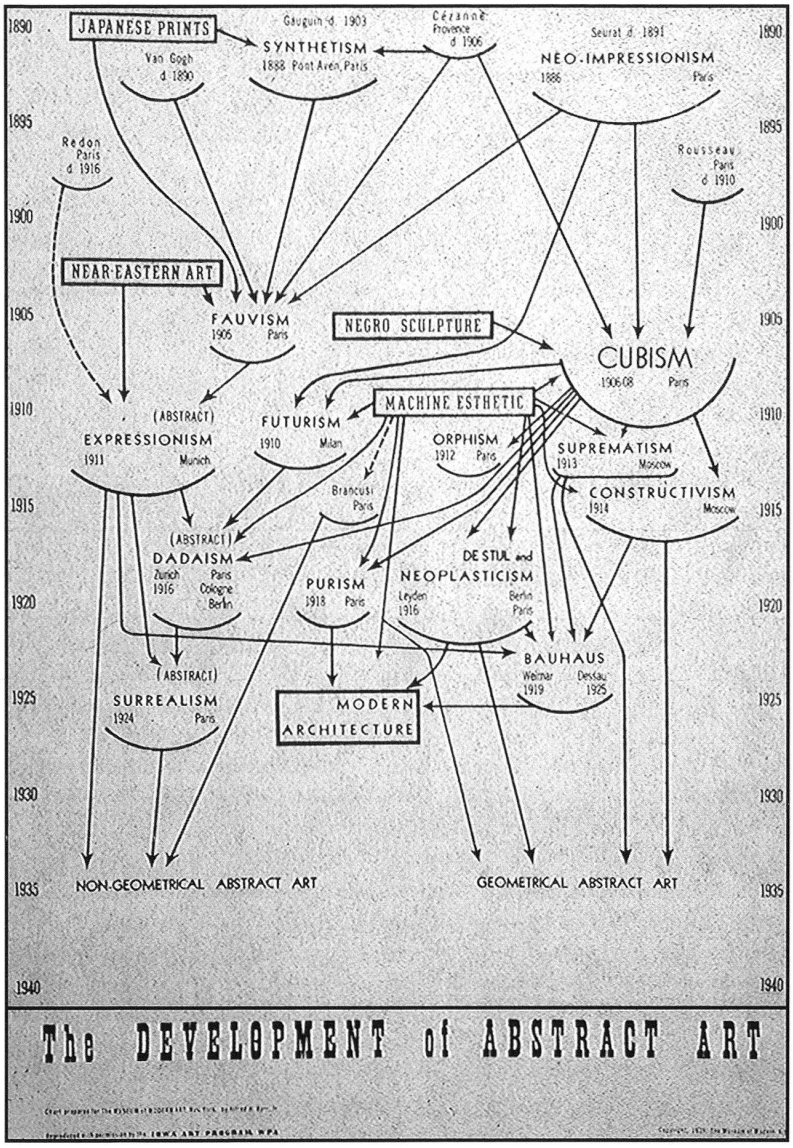
Effacement du temps et culte de l'originalité

Jusqu'au début du XIXe siècle, collectionneurs et conservateurs accordent une importance primordiale à la patine. Cette dernière soustrait partiellement l'œuvre au regard sous une couche jaune ou brune; cependant, elle marque au contemplateur la distance temporelle qui le sépare du créateur de l'œuvre, et souligne le travail inéluctable du temps sur cette dernière. L'un des collectionneurs les plus doués de l'ère néo-classique, Sir George Beaumont, «recommended the colour of an old cremona fiddle for the prevailing tone of everything»[15]. Parfois même, des peintures en bon état furent enfumées pour servir cet imaginaire; Hogarth en a gravé la satire, justement célèbre (fig. 4). Un restaurateur comme Théodore Lejeune aura beau jeu d'ironiser à ce propos: «Nous ne pouvons admettre que le jus de réglisse, l'huile grasse et le bitume soient nécessaires pour donner un bon aspect à un tableau.» Et pour l'amateur, «ces patines deviennent un

voile derrière lequel l'imagination croit voir ce qu'elle désire.»[16] Mais lorsque le directeur de la National Gallery de Londres, Charles Lock Eastlake, donne l'ordre à John Seguier de supprimer ces patines dans l'été 1846 sur quelques-unes des œuvres-phares du musée, il provoque un scandale qui lui coûte son poste[17]. John Morris Moore fustige alors l'épiautage de chefs-d'œuvre sacrés: «I found the finest Rubens we possess, *Peace and War*, presented by the marquis of Stafford, completely flayed.»[18] A la fin du XIXe siècle, le principe d'une restauration extensive est accepté dans la plupart des grands musées européens, en dépit de réactions hostiles émanant des milieux artistiques. Degas refuse de léguer sa magnifique collection de tableaux à un musée d'Etat, par peur de l'exposer aux restaurateurs vandales[19]. Quant aux marchands d'art, ils pratiquent alors la restauration expéditive des œuvres qui passent entre leurs mains – pratique encore florissante aujourd'hui[20]. La restauration tend à prendre un caractère reconstructif: lorsqu'Andreas Eigner restaure la *Madone de Soleure* de Holbein entre 1865 et 1867, il laisse un témoignage contradictoire de son intervention: son respect pour l'œuvre originale le contraint à n'apposer que de simples retouches, cependant l'œuvre menace ruine et doit faire l'objet d'un traitement radical. Après avoir repeint les trois-quarts du panneau, Eigner, qui fait revivre l'artiste Holbein en lui, s'écrie: «Der Restorator Eigner is todt, es lebe der König der Deutschen Maler, Holbein»[21].

Même si la restauration est devenue beaucoup plus précautionneuse aujourd'hui, elle n'a pu enrayer la perception moderne de l'œuvre ancienne, qui nie toujours le travail du temps. Le problème ne relève pas de l'ordre technique, mais de notre perception du passé artistique. En 1847 et 1857, devant une commission d'enquête parlementaire consacrée à la National Gallery de Londres, John Ruskin défendit le principe d'une exposition dépouillée des peintures, accrochées au niveau de l'œil exclusivement[22]. Ce dispositif permet au contemplateur d'une œuvre arrachée à son contexte original et exposée au musée, de célébrer ses valeurs formelles. L'autonomie des œuvres d'art en sort renforcée; voici des images dénuées de toute fonction décorative, et prêtes à servir une expérimentation visuelle, au terme d'un dialogue intime, immédiat du contemplateur avec l'artiste du passé[23]. Au début du XXe siècle, un grand marchand d'art comme Joseph Duveen fait restaurer les œuvres qu'il désire vendre, pour leur donner un aspect neuf et facile à assimiler par ses contemporains; un vernis brillant couvre toute la surface des œuvres ainsi maquillées[24]. Duveen impose à ses clients l'adjonction d'un éclairage électrique puissant, qui immatérialise l'œuvre en la transformant en image intacte, désincarnée, luisant dans l'ombre comme une apparition (fig. 5)[25].

Cette proximité physique à l'œuvre ancienne promet une fausse proximité au passé. L'histoire de l'art moderne – de Julius Meier-Graefe à Alfred Barr ou Jean-Christophe Ammann – a favorisé la confrontation ciblée des grands maîtres anciens et de l'art moderne[26]. Mais son propos reste purement formel ou circonstanciel – comparer des compositions, des techniques picturales, ou de vagues thématiques communes. Et sa perspective demeure moderniste. Elle ne vise pas à connaître les maîtres anciens d'un point de vue actuel, tout en reconnaissant leur appartenance à une culture différente de la nôtre; elle préfère forcer l'art ancien à répondre à des questions contemporaines, ou ne voir en lui que ce qui le constitue en antécédent théorique de l'art contemporain[27]. Le diagramme dessiné par Alfred



6 Schéma imprimé sur la jaquette de couverture du catalogue de l'exposition «Cubism and Abstract Art», organisée au Museum of Modern Art de New York en 1936.

Barr pour l'exposition *Cubism and Abstract Art* en 1936, illustre parfaitement ce point (fig. 6)[28]. Barr, premier directeur du Museum of Modern Art de New York, y conçoit toute l'évolution de l'art comme gouvernée par trois principes artistiques éternels: colorisme, linéarisme, et réalisme[29]. Cette vision continuiste du passé permet de considérer les avant-gardes les plus brisantes comme relevant d'une essence a-temporelle[30]. A ce titre, toute avant-garde ressortit miraculeusement à un *Toujours déjà*: nouvelle, elle a toujours été.

La fragilité programmée des œuvres d'art contemporaines a donc curieusement renforcé le besoin d'un fétiche compensateur. L'histoire de l'art, elle, risque de se scinder en deux approches radicalement différentes; tandis que l'histoire de l'art ancien célèbrera son objet dans sa présence pleine et durable, beaucoup d'œuvres d'art contemporaines, souvent photographiées dès leur création «pour mémoire», n'entreront dans la conscience visuelle des générations futures que par le moyen de l'image photographique ou digitale. Leur destruction une fois accomplie, elles laisseront assez de restes pour attester leur existence passée; cependant, l'histoire de l'art qui les étudiera devra prendre la dimension d'une véritable archéologie: histoire d'une présence antérieure, devenue absence, et déchet. Leur place même dans l'histoire de l'art s'établira de manière doublement *médiate*: par leur reste, comme par leur confrontation théorique ou historique aux aînées qui leur survivront, et qui, discrètement, leur serviront toujours de repère immuable.

Résumé

Par sa fragilité programmée, l'œuvre d'art contemporaine se soustrait, à brève échéance, au musée comme au marché de l'art. Elle s'aligne sur la systématique qui règle la production des autres biens. L'œuvre quitte la définition d'objet pour devenir un geste significatif – un dispositif, une *intervention* dans le présent de l'actualité, qui ne doit pas lui survivre. Cette situation a curieusement renforcé le besoin d'un fétiche compensateur: l'art ancien. Mais elle en a modifié la perception; nous refusons d'accepter que le temps a transformé les œuvres des maîtres anciens, et nous les constituons en monuments immuables du passé.

Riassunto

Data la sua fragilità programmata, l'opera d'arte contemporanea si sottrae, a breve scadenza, tanto al museo quanto al mercato dell'arte. Si allinea alla sistematica che regola la produzione degli altri beni. L'opera si affranca dalla definizione di oggetto per diventare un gesto significativo – un dispositivo, un *intervento* effimero nel presente dell'attualità. Paradossalmente, questa situazione ha rafforzato l'esigenza di un feticcio di compensazione: l'arte antica. L'arte contemporanea, tuttavia, ne ha modificato la percezione; ci rifiutiamo di accettare che il tempo abbia trasformato le opere dei maestri antichi e le consideriamo dei monumenti immutabili del passato.

Zusammenfassung

Seiner auf Vergänglichkeit ausgerichteten Beschaffenheit wegen entzieht sich das zeitgenössische Kunstwerk binnen kurzer Zeit sowohl den Museen als auch dem Kunstmarkt. Es gliedert sich in ein System ein, welches die Produktion aller anderen Güter regelt. Das Werk ist nicht mehr ein Objekt, sondern eine zeichenhafte Geste – es wird zu einer Apparatur, zu einer *Intervention* in die aktuelle Gegenwart, die es nicht überdauern wird. Diese Situation hat seltsamerweise das Bedürfnis nach einem Fetisch als Kompensation verstärkt: der alten Kunst. Aber sie hat deren Wahrnehmung modifiziert. Wir weigern uns zu akzeptieren, dass die Zeit die Werke der alten Meister verändert hat, und machen sie zu unwandelbaren Denkmälern der Vergangenheit.

Notes

1 Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979; Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris 1986.

2 Francis Haskell, *The Ephemeral Exhibition. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven, Londres 2000.

3 Jacques Maritain, «Signe et symbole» (1938), in: *Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle*, Paris 1939, pp. 63–127.

4 Voir Rory Carroll, «Saving Art Treasures from Restoration», in: *The Guardian*, 24 mai 2001.

5 Paolo Cadorin, «Les moyens d'investigation scientifique au service de l'œuvre d'art et de son histoire. Un cas d'espèce: *La Dernière Cène* de Hans Holbein le Jeune», in: *Histoire de la restauration en Europe II*, Worms 1993, pp. 121–136.

6 Carol Duncan, Alan Wallach, «The Universal Survey Museum», in: *Art History*, 3, 1980, pp. 448–469.

7 Richard Beresford, *Dulwich Picture Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, Londres 1998, cat. n° 86, p. 189.

8 Cathleen Hoeniger, *The Renovation of Paintings in Tuscany, 1250–1500*, Cambridge 1995.

9 Sur la collection de Rubens, voir Jeffery M. Müller, *Rubens: The Artist as a Collector*, Princeton 1989, p. 22; Jonathan Richardson, *Two Treatises*, Londres 1719, vol. I, pp. 175–176.

10 James Northcote, *The Life of Sir Joshua Reynolds* (2e éd. 1819), Londres 1971, vol. II, p. 190.

[11] Felicity Owen, David Blayney Brown, *Collector of Genius. A Life of Sir George Beaumont*, New Haven 1988, p. 75.

[12] Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettres à un Amateur de la Peinture*, Dresde 1755, Reprint: Genève 1972, p. 13.

[13] Francis Haskell, *Rediscoveries in Art*, Londres 1980, chap. I.

[14] Voir les réflexions récentes de David Phillips, *Exhibiting Authenticity*, Manchester 1997.

[15] C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*, éd. par Benedict Nicholson, Londres 1949, p. 132.

[16] Théodore Lejeune, *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux*, Paris 1863–65, vol. I, p. 44.

[17] David Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton 1978; un des rares textes documentant la vision de l'histoire de l'art propre à Seguier fut publié par son fils, Frederick Peter Seguier, *A Critical and Commercial Dictionary of the Works of Painters*, Londres 1870, introduction.

[18] «The National Gallery», in: *The Times*, 29 octobre 1846.

[19] *The Private Collection of Edgar Degas*, cat. exp., Metropolitan Museum of Art, New York 1997, pp. 20, 24–25; Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris 1960, pp. 83–84, sur les *Pèlerins à Emmaüs* de Rembrandt; Arsène Alexandre, «Les microbes du Louvre», in: *Figaro*, 17 et 22 décembre 1896.

[20] Dr F. Jousseaume, *Les Vandales du Louvre*, Paris 1910, pp. 63–66.

[21] Pascal Griener, «Le ‹préconstruit› d'une restauration: le travail de Andreas Eigner (1801–1870) sur la *Madone de Soleure* de Hans Holbein le Jeune (1522)», in: *Histoire de la restauration en Europe II*, Worms 1993, pp. 104–118.

[22] *The Times*, 7 janvier 1847; John Ruskin, *Works of John Ruskin*, éd. par E. T. Cook et Alexander Wedderburn, Londres 1904, vol. XIII, pp. 539–553; Charlotte Klonk, «Mounting Vision. Charles Lock Eastlake and the National Gallery of London», in: *The Art Bulletin*, 82, juin 2000, pp. 331–347; Colin Trodd, «Culture, Class, City: the National Gallery, London, and the Spaces of Education, 1822–57», in: *Art apart. Art Institutions and Ideology across England and North America*, Manchester 1994, pp. 33–49.

[23] David Allan Brown, *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting*, Washington 1979, pl. 31 et 33 (l'ancien et le nouveau mode d'exposition à Lynnewood Hall, maison de campagne de Joseph Wydener); Tiffany Sutton, *The Classification of Art. A Philosophical Myth and its History*, Cambridge 2000.

[24] Colin Simpson, *Artful Partners. Bernard Berenson and Joseph Duveen*, New York 1986; Francis Haskell, «Les compromis d'un connaisseur», in: *L'Amateur d'Art*, Paris 1997, pp. 326–337; les clichés des peintures restaurées sont publiés dans *Duveen Pictures in Public Collections of America*, New York 1941; *Studies in the History of Painting Restoration*, éd. par Christine Sitwell et Sarah Staniforth, Londres 1998 (XVII–XIX); Jacques Guillerme, *L'atelier du temps. Essai sur l'altération des peintures*, Paris 1964.

[25] Martha Frick Symington Sanger, *Henry Clay Frick. An Intimate Portrait*, New York 1998, p. 368. Voir la critique de Berenson: «First we scrape them down to the raw, then we fake them up to the best of the beauty's doctor's skill, then we overframe them, and finally we grill and smother them with footlights and overhead lamps in velvety dens of upholstered luxury.» (Bernard Berenson, *Homeless Pictures of the Renaissance*, éd. par Hannah Kiel, Bloomington, Londres, 1970, p. 87).

[26] Eduard Hüttinger, «Oskar Reinhart: historische Prämissen seiner Sammlung», in: *Porträts und Profile. Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, St-Gall 1992, pp. 322–337; Philippe Junod, «Eloge de l'écrevisse. Pour une histoire rétrospective», in: *Horizons. Essais sur l'art et son histoire*, éd. par Kornelia Imesch et Jürg Albrecht, Ostfildern-Ruit 2001, pp. 353–360.

[27] Jean-Christophe Ammann, «L'exposition imaginaire. The discrepancy between idea and reality», in: *L'exposition imaginaire. The Art of Exhibiting in the Eighties*, La Haye 1989, pp. 50–51.

[28] Astrid Schmidt Burkhardt, «Shaping Modernism: Alfred Barr's Genealogy of Art», in: *Word & Image*, 16, 2000, 4, pp. 387–400.

[29] *Cubism and Abstract Art*, cat. exp., Museum of Modern Art, New York 1936; *Italian Masters. Lent by the Royal Italian Government*, cat. exp., The Museum of Modern Art, New York, 1940.

[30] El Lissitzky, Hans Arp, *Die Kunstismen/Les ismes de l'art/The isms of art*, Leipzig, Zurich 1924; sur la vision généalogique de l'histoire de l'art, voir Edgar Dacqué, *Der Descendenzgedanke und seine Geschichte vom Altertum bis zur Neuzeit*, Munich 1903; Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Munich 1961 (1926); Franz Landsberger, compte rendu de l'ouvrage précédent, in: *Kritische Berichte*, 1927, 1, pp. 33–37; Marlite Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*, Worms 1992; deux exemples modernes: l'exposition *Ornament und Abstraktion*, Fondation Beyeler, Riehen, 2001; *Encounters: New Art from Old*, cat. exp., National Gallery, Londres 2000.

Sources des illustrations

1: Tiré de: The Times, Londres, 1 juin 2001, p. 16. – 2: Tiré de: Oskar Bätschmann et Pascal Griener, Hans Holbein, Cologne 1997, p. 143. – 3: Tiré de: Richard Beresford, Dulwich Picture Gallery, Londres 1998, p. 189. – 4: Tiré de: Joseph Burke et Colin Caldwell, Hogarth. Gravures. Œuvre complet, 1968, nº 250. – 5: Tiré de: du, Zurich 1969 (Meisterwerke der Frick Collection, New York), p. 853. – 6: Tiré de: Cubism and Abstract Art, cat. exp. Museum of Modern Art, New York, 1936, couverture.

Adresse de l'auteur

Prof. Pascal Griener, Institut d'histoire de l'art de l'Université, Espace Agassiz 1, 2000 Neuchâtel