



LOUIS GRODECKI ET LE VITRAIL

sous la direction de
Karine Boulanger

Actes de la journée d'études du 22 novembre 2019
Paris, C2RMF, Musée du Louvre





Louis Grodecki et le vitrail

sous la direction de Karine Boulanger

Légende et crédits photo de l'image de couverture : Louis Grodecki, collection particulière

Équipe éditoriale : Delphine Thierry-Mieg et Catherine Gros, assistées de Camilla Cannoni et de Gaëlle Lafage

Graphisme : Société Serval

Toute reproduction même partielle interdite sans autorisation.

© 2024 Centre André-Chastel



LOUIS GRODECKI ET LE VITRAIL

Sous la direction de
Karine Boulanger

Actes de la journée d'études du 22 novembre 2019
Paris, C2RMF, Musée du Louvre

Pour citer cet ouvrage

Karine Boulanger (dir.), *Louis Grodecki et le vitrail*, Actes de la journée d'études du 22 novembre 2019, Paris, C2RMF, Musée du Louvre, Paris, Éditions du Centre André-Chastel, 2024.

[Mis en ligne le 12/02/2024]

Remerciements

La tenue de cette journée, le 22 novembre 2019, a été rendue possible grâce au soutien de l'Union académique internationale et à celui du C2RMF qui l'a accueillie dans ses locaux. Nous sommes particulièrement reconnaissants à M. Samuel N. C. Lieu, à M. Jean-Luc De Paepe et à Mme Madeline H. Caviness qui ont choisi de placer cette journée, ainsi que celle consacrée au Recensement des vitraux français qui se déroula le lendemain, au sein des manifestations du centenaire de l'UAI. Nous exprimons aussi notre gratitude à Mme Isabelle Pallot-Frossard, alors directrice du C2RMF, pour son accueil et sa bienveillance, ainsi qu'à ses équipes pour leur aide tout au long de la préparation de cette manifestation. Nous tenons aussi à remercier nos collègues du Centre André-Chastel, en particulier M. Michel Hérold avec qui nous avons préparé le déroulement de cette journée d'études et le secrétaire général du Centre, M. Réza Kettouche.

Le succès de cette journée repose avant tout sur les intervenants dont la majorité des communications sont publiées dans ce volume : Mmes Madeline H. Caviness, Françoise Gatouillat, M. Michel Hérold, Mmes Brigitte Kurmann-Schwarz, Claudine Lautier, Isabelle Pallot-Frossard, M. Marc C. Schurr, Mme Marie Tchernia-Blanchard. Nous n'oublions pas les modérateurs, MM. Dany Sandron et Frédéric Tixier.

Nous tenons enfin à remercier chaleureusement Mme Catherine Gros qui a relu et corrigé avec soin le manuscrit de ces actes, Mme Delphine Thierry-Mieg qui a assuré la réalisation de la publication électronique et Mmes Camilla Cannoni et Gaëlle Lafage qui ont accompagné la publication.

Préface.....7
Xavier Barral i Altet

Introduction10
Karine Boulanger

Face à Henri Focillon : Louis Grodecki et le « groupe d'histoire de l'art »
de l'Université de Paris.....15
Marie Tchernia-Blanchard

La fondation du Corpus Vitrearum. Les rôles de Hans Robert Hahnloser
et de Louis Grodecki26
Brigitte Kurmann-Schwarz

Le Corpus Vitrearum Medii Aevi. Souvenirs personnels de 1960 à 202137
Madeline H. Caviness

Nos maîtres à tous : Jean Lafond et Louis Grodecki à la lumière
de leur correspondance50
Michel Hérold

Grodecki boursier aux États-Unis et la fondation du Corpus
Vitrearum américain.....62
Madeline H. Caviness

Recenser les vitraux anciens de la France : du plan idéal
aux volumes publiés76
Françoise Gatouillat

Louis Grodecki et Jean Taralon. Une amitié au service du vitrail	84
<i>Isabelle Pallot-Frossard</i>	
Louis Grodecki et l'histoire de l'art allemande.....	99
<i>Bruno Klein</i>	
Un historien de l'art au travail. Louis Grodecki et Saint-Denis, une vie de recherche.....	107
<i>Karine Boulanger</i>	
L'architecture et le vitrail dans l'Europe gothique.....	120
<i>Marc C. Schurr</i>	
Index.....	132

Préface

Xavier Barral i Altet

Les hommages à Louis Grodecki (1910-1982) se succèdent et sa forte personnalité émerge pour un plus large public, bien au-delà des spécialistes et de ceux qui l'avaient côtoyé. Grodecki n'était pas un historien de l'art « grand public » et pourtant il avait écrit des ouvrages de synthèse, comme *Ivoires français* en 1947, *Le Siècle de l'an mil* en 1973 ou *L'Architecture gothique*, édité en plusieurs langues à partir de 1976¹. La publication récente d'une grande partie de sa correspondance, accompagnée d'une dense et très riche introduction d'Arnaud Timbert, nous a livré bien des détails sur le rôle fédérateur joué par Louis Grodecki dans de nombreuses entreprises d'histoire de l'art et du patrimoine, au niveau français et international, sur ses amitiés et sur sa vie quotidienne². La lecture du présent ouvrage doit être accompagnée de celle des lettres de Grodecki très souvent utilisées et citées par les auteurs des divers articles ici réunis.

Les contributions de Louis Grodecki aux études médiévales lui ont survécu, et sa présence personnelle, enthousiaste, humaine et érudite a été capitale dans la création, la consolidation et la survie internationale du Corpus Vitrearum Medii Aevi. Car Grodecki était convaincu que l'art du vitrail était un des arts majeurs du Moyen Âge, et non pas un art d'accompagnement, un art alors considéré comme mineur dans les synthèses européennes. Le présent ouvrage aborde sous différents angles certains de ces aspects et notamment le rôle vital que Grodecki joua au sein du Corpus Vitrearum Medii Aevi.

Le nom de Louis Grodecki restera à jamais attaché aux études sur le vitrail médiéval et aux initiatives pour en sauver les ensembles et les moindres vestiges. Mais Grodecki n'était pas un chercheur attaché à l'étude d'une seule technique, un professeur monothématique : il n'était pas uniquement concentré sur le vitrail, bien au contraire. La plupart de ses étudiants, notamment ceux des années universitaires d'approche généraliste qui précèdent les recherches plus spécialisées de maîtrise et de thèse, pouvaient même ignorer, s'ils n'avaient pas au préalable déjà nourri une curiosité particulièrement éveillée, que Grodecki était le grand spécialiste du vitrail médiéval. Il gardait à ce sujet, dans l'enceinte universitaire, une grande discrétion.

D'ailleurs, au sein du groupe d'art médiéval qui l'entourait à Paris-IV, l'ancienne Sorbonne post-soixante-huitarde, celui que j'ai connu moi-même autour de lui, Grodecki ne mélangeait pas les genres et l'univers du vitrail n'était pas celui de son enseignement quotidien ; le vitrail médiéval était réservé à un univers plus avancé et aussi plus intime. Comme s'il avait cherché à proclamer que le vitrail n'est qu'un chapitre spécialisé de la grande histoire de l'art médiéval à laquelle il appartenait.

Je n'ai pas besoin de rappeler ici ni la trajectoire universitaire de Louis Grodecki ni l'évolution de ses intérêts et donc de ses publications qui montrent bien que Grodecki n'était pas uniquement spécialiste d'histoire du vitrail médiéval. Je n'ai pas besoin non plus d'évoquer sa fidélité à Henri

1 Louis Grodecki, *Ivoires français*, Paris, Larousse, 1947 ; *Id.*, Florentine Mütherich et Jean Taralon, *Le Siècle de l'an mil, 950-1050*, Paris, Gallimard, 1985 ; L. Grodecki, Anne Prache et Roland Recht collab., *L'Architecture gothique*, Paris, Berger-Levrault, 1979 (publié d'abord en italien : *Architettura gotica*, Milan, Electa, 1976).

2 L. Grodecki, *Correspondance choisie, 1933-1982*, éd. Arnaud Timbert, Paris, INHA, 2020.

Focillon, son adhésion au formalisme comme méthode d'analyse des œuvres d'art, ni son érudition visuelle, sa mémoire devenant plus précieuse lorsque la vue qu'il perdait peu à peu s'amointrissait. Le « fichier d'images » qu'il avait incorporé mentalement à son intelligence lui permettait de comparer, par le souvenir, un détail formel dont on lui parlait à un autre qu'il avait vu trente ans auparavant. À l'ère où les priorités de la recherche en histoire de l'art médiéval ont radicalement changé, Grodecki reste une référence dans une méthode formaliste aujourd'hui probablement dépassée, souvent critiquée, mais dans laquelle personne ne conteste que l'approche de Grodecki fût de grande qualité, intellectuellement cultivée et humainement honnête.

En parallèle de ses études sur les vitraux, Louis Grodecki avait cru devoir suivre Henri Focillon dans la recherche des conditions qui permirent l'émergence d'une sculpture monumentale romane en Occident au cours du XI^e siècle. Il en rappela les fondamentaux dans un article de *L'Information d'histoire de l'art*, en 1958 (l'année de la publication de l'ouvrage collectif *Le Vitrail français* auquel il participa), et chercha à donner une continuité à l'initiative de Focillon lorsqu'il arriva en Sorbonne après avoir défini sa méthode dans un article sur les débuts de la sculpture romane en Normandie, à propos de Bernay, en 1950³. De cette même époque (1958) date son livre sur l'architecture ottonienne qu'il situait « Au seuil de l'art roman » et dont Marcel Aubert s'empressa de rendre compte dans le *Bulletin monumental* la même année⁴. Quinze ans plus tard, dans la préface que Grodecki rédigea pour le volume collectif *Le Siècle de l'an mil*, il définissait en quelques mots la méthode focillonienne qui l'accompagna toute sa vie : « Le présent volume n'a pas pour objet d'illustrer l'histoire de ce siècle, mais de mettre en valeur ses tendances artistiques, qui peuvent révéler des phénomènes propres à la vie des formes⁵. » Ce qui, appliqué à un exemple concret de Normandie donnait, dans le dernier paragraphe de son chapitre sur l'architecture et le décor monumental, ces considérations : « La tendance à schématiser le répertoire vivant, à le réduire à la convenance monumentale de l'architecture, se fait déjà jour à Jumièges ; elle aboutit, à la Trinité de Caen, au triomphe du géométrisme et de la stylisation qui détruit les qualités organiques des motifs empruntés au monde vivant⁶. »

L'œuvre de Grodecki s'est forgée au long de toute une vie d'étude systématique et de fortes convictions méthodologiques. Son ouvrage sur *Le Vitrail roman*⁷, pour lequel il fit appel à la collaboration de Catherine Brisac et de Claudine Lautier, vit le jour en 1977, mais il était le fruit d'un travail préparé et partiellement rédigé à partir de 1947, comme il le rappelle lui-même dans l'introduction. À cette même date, il étudiait déjà les vitraux de Saint-Denis qui ne furent publiés qu'en 1976 ; il y définit à nouveau sa méthode : « Ces œuvres, parmi les plus complexes du siècle, se trouvent au croisement de plusieurs courants, communs à la miniature, à l'orfèvrerie, à la sculpture monumentale, et finalement à l'architecture : elles éclairent, on l'a déjà souvent dit, un moment capital de l'évolution formelle⁸. »

Si le vitrail a amené Louis Grodecki à devenir un spécialiste de l'architecture gothique, la grande préoccupation de sa vie était le patrimoine et sa conservation, la sauvegarde monumentale. Il l'évoque dans la notice « Vitrail » publiée dans la première édition de *l'Encyclopaedia Universalis*,

3 L. Grodecki, « La sculpture du XI^e siècle en France. État des questions », *L'Information d'histoire de l'art*, 3^e année, 1958, p. 98-112 ; Marcel Aubert, André Chastel, L. Grodecki, Jean-Jacques Gruber, et al., *Le Vitrail français*, Paris, Éditions des Deux Mondes, 1958 ; L. Grodecki, « Les débuts de la sculpture romane en Normandie : Bernay », *Bulletin monumental*, 108, 1950, p. 7-67.

4 *Id.*, *L'Architecture ottonienne. Au seuil de l'art roman*, Paris, Armand Colin, 1958 ; M. Aubert, « Louis Grodecki. Au seuil de l'art roman ; l'architecture ottonienne. Paris, A. Colin, 1958 », *Bulletin monumental*, 116-4, 1958, p. 291-292.

5 L. Grodecki, F. Mütherich et J. Taralon, *op. cit.*, 1985, p. IX.

6 *Ibid.*, p. 82.

7 L. Grodecki, Catherine Brisac et Claudine Lautier collab., *Le Vitrail roman*, Fribourg, Office du Livre, 1977.

8 L. Grodecki, *Les Vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XII^e siècle*, « Corpus Vitrearum-France, Études I », Paris, Arts et métiers graphiques, 1976, p. 12.

complétée en 1985, dans la seconde édition, par Catherine Brisac à propos notamment des vitraux du XIX^e siècle : « Un des problèmes les plus importants est celui de la conservation des monuments anciens⁹. »

L'ouvrage dirigé par Karine Boulanger que j'ai l'honneur de préfacer est un bel exemple d'historiographie bien faite dans laquelle l'approche d'un personnage permet de mieux connaître la discipline telle qu'elle s'élabore en France, mais aussi aux États-Unis et en Allemagne, entre les années quarante et quatre-vingt du vingtième siècle. Si les témoignages personnels sont parfois considérés, par ceux qui ne comprennent pas le besoin que notre discipline a de se tourner vers l'historiographie, comme de simples souvenirs d'anciens au coin du feu, c'est que l'on ne fait pas la différence entre une anecdote et un renseignement d'histoire. Les historiens se sont penchés sur leur propre parcours personnel, sur le plan individuel et collectif, depuis longtemps. Les historiens de l'art y sont encore pour la plupart réticents. Il est urgent de construire la mémoire de l'histoire de l'art du Moyen Âge en recueillant des témoignages, en explorant les archives et en situant chaque historien de l'art dans le contexte de la vie et de la marche de son temps. De ce point de vue, la collecte que font certaines institutions, dont l'Institut national d'histoire de l'art, des archives privées des historiens de l'art, est fondamentale.

Le présent ouvrage est de lecture facile mais d'une extraordinaire richesse d'informations. On y trouve des témoignages d'une grande sincérité, certains pratiquement autobiographiques. On y voit Grodecki dans sa vie quotidienne, dans sa recherche, avec ses difficultés personnelles. On y perçoit le rôle joué par Louis Grodecki non seulement pour la connaissance et le sauvetage des vitraux, mais également pour la construction de positions théoriques sur la chronologie ou les attributions, sur l'interprétation des œuvres d'art. On y trouve également le Grodecki chaleureux et attachant mais taciturne, les choix académiques du professeur universitaire, ses contradictions, son caractère difficile et sa personnalité déroutante. Entre les lignes, on comprend que la reconnaissance unanime dont Grodecki bénéficie aujourd'hui était loin d'être équivalente de son vivant, à une époque de rivalité, pour ne pas dire de franche hostilité parfois, entre chartistes, focillonniens ou francasteliens. Grodecki tissait les liens entre les deux premiers, moins avec les troisièmes.

On débattait par lettres, par publications interposées. Grodecki avait des convictions stylistiques et les défendait. Pour lui, l'art médiéval était le témoignage d'une époque et les interventions sur le patrimoine et les œuvres d'art répondaient à des choix culturels du moment. C'est ainsi qu'il s'intéressa à l'histoire des restaurations et des restaurateurs¹⁰.

Situer l'œuvre écrite de Louis Grodecki dans un contexte plus large permet de mieux comprendre les raisons profondes des choix de recherche qui sont souvent dus à une circonstance fortuite, mais qui peuvent aussi dériver de choix plus profonds, parfois anciens. Ainsi, de la lecture du présent recueil, ressort avec force l'action de Grodecki, volontaire, systématique ou simplement inconsciente, ce que je ne crois pas, pour construire des ponts notamment entre la France et l'Allemagne, presque inexistantes alors dans les milieux culturels français de l'après-guerre. Grodecki a vécu à une époque où l'on croyait fermement au besoin d'échanges, de débats et de discussions en histoire de l'art.

9 *Id.*, « Vitrail », *Encyclopaedia Universalis*, 16, Paris, 1973, p. 901-904.

10 Xavier Barral i Altet, « Louis Grodecki, Pierrefonds et les Monuments historiques », dans Claudine Houbart, Mathieu Piavaux et Arnaud Timbert (dir.), *Vers une histoire matérielle du chantier de restauration (1830-1914)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2022, p. 81-106.

Introduction

Karine Boulanger

Le projet d'un colloque consacré à Louis Grodecki remonte à juin 2015 mais, avant de revenir sur cette genèse, il faut évoquer ce qui motiva ce choix, c'est-à-dire la lecture des archives déposées par Catherine Grodecki.

En 1985, la veuve de l'historien d'art donna les archives de son mari à deux institutions : la bibliothèque Doucet, qui se trouvait dans le quadrilatère Richelieu de la Bibliothèque nationale de France et le Comité français du Corpus Vitrearum dont plusieurs membres étaient installés, si l'on peut dire, dans une pièce exiguë (avec mezzanine) prise sur un ancien couloir de l'Institut d'art et d'archéologie rue Michelet¹. La répartition s'était faite selon les sujets des dossiers : l'architecture et la sculpture, ainsi que quelques dossiers généraux, pour la bibliothèque et les dossiers sur le vitrail pour le Corpus. Les cinquante-trois dossiers de la bibliothèque Doucet furent sommairement inventoriés, en reprenant les titres inscrits sur les chemises par Louis Grodecki, et ceux du Comité français (cent neuf pochettes)² furent déposés dans le bas d'une armoire de la bibliothèque d'art médiéval du deuxième étage de la rue Michelet, où ils dormirent pendant une quinzaine d'années. En 2010, Catherine Grodecki fit un deuxième don, de la correspondance cette fois-ci, et elle répartit de nouveau les choses entre la bibliothèque Doucet, devenue alors la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art et le Comité français du Corpus. Alors que les dossiers de travail étaient entrés tels quels dans les fonds des deux récipiendaires, la correspondance avait été reclassée par Catherine Grodecki qui l'avait répartie selon les thématiques abordées et/ou par correspondant. Le résultat est déconcertant puisqu'il a abouti à un éclatement d'ensembles devenus incohérents et à une fragmentation de la documentation. La bibliothèque de Louis Grodecki a elle aussi été dispersée : la majeure partie se trouve au musée de Cluny, mais les ouvrages consacrés au vitrail ont rejoint la bibliothèque du Centre André-Chastel.

Au début des années 2000, patientant pour un entretien d'embauche et alors que mon interlocuteur était très en retard, je profitai de l'occasion pour explorer subrepticement une armoire qui ne fermait plus et dont les étagères croulaient sous le poids de vieux dossiers sur la tranche desquels j'arrivais à lire « vitrail ». Je ne sais plus lesquels je feuilletai, mais je fus ébahie de trouver des notes très anciennes sur des vitraux et surtout une énorme quantité de clichés noir et blanc issus des fonds des Monuments historiques et répartis dans chaque chemise. J'eus tout juste le temps de lire les titres de quelques dossiers et de claquer la porte de l'armoire pour dissimuler mon indiscrétion avant d'aller me présenter. Quelques jours après, je fis part de ma découverte à Claudine Lautier, alors ingénieur de recherche au CRHAM : « Ah, mais bien sûr, ce sont les notes de Grodecki !

1 Le Comité français ne dispose pas de locaux propres et plusieurs de ses membres étaient alors répartis entre deux unités de recherche, l'UMR 22 et le Centre de recherche de l'histoire de l'architecture moderne (CRHAM) qui se trouvait rue Michelet. Les membres du Corpus de la rue Michelet s'emparèrent assez rapidement des armoires vides d'une annexe du bureau de Moyen Âge et de la bibliothèque attenante... Les deux unités ont fusionné en 2004 pour former le Centre André-Chastel, situé désormais galerie Colbert, rue Vivienne à Paris.

2 Il faut y ajouter des dossiers entièrement constitués par Catherine Grodecki avec des clichés ou encore des tirés-à-part.

ça t'intéresse ? » Adressée à quelqu'un qui avait lu et relu les livres et articles de Grodecki sur le vitrail pendant toute sa thèse, la question avait quelque chose de saugrenu. On imagine aisément la stupéfaction et la joie qui furent les miennes quand on me proposa de procéder à un inventaire en me confiant la clef de l'armoire (chose superflue étant donné l'état du meuble). Entrepris en 2003, ce travail ne fut achevé que des années plus tard, en partie parce que ces archives étaient tellement passionnantes que je ne pus m'empêcher de les lire en entier et que j'en rédigeai un inventaire quasi pièce à pièce³. Lorsqu'on étudie les vitraux médiévaux français, en effet, il est impossible d'échapper aux publications de Grodecki. Leur pertinence et la brillance des démonstrations parfois imposent d'y revenir régulièrement. Je n'ai pas connu Grodecki, bien sûr, mais la fréquentation de ses écrits et de ses archives a constitué un véritable stimulant pour mes propres travaux. Ces archives, désormais conservées au Centre André-Chastel à Paris, exposent la fabrique de la recherche de Grodecki : on y trouve des notes de lecture mais surtout des notes personnelles datées, ce qui permet de suivre l'évolution de la pensée du chercheur, ses tâtonnements, ses repentirs, ses changements d'orientation. Les lettres, rassemblées dans les dossiers constitués par Catherine Grodecki mais aussi dispersées dans tous les dossiers de travail, montrent une facette plus humaine et mettent en exergue l'extraordinaire réseau du Corpus Vitrearum sur lequel il s'appuya. À cette connaissance purement scripturaire du personnage, je dois ajouter les souvenirs livrés par Claudine Lautier, qui le fréquenta de longues années, d'abord comme étudiante à Strasbourg et à Paris, puis employée au CRHAM après ses études, et enfin en qualité de fidèle collaboratrice qu'il chargeait de taper à la machine les articles et ouvrages qu'il lui dictait. Je ne compte plus les discussions (ou monologues, parfois) tenues dans le train tandis que nous allions et revenions de Chartres sur celui qu'elle qualifiait de « tyran » mais dont elle reconnaissait sans détours la supériorité intellectuelle, la générosité et dont elle avait tellement appris. Bien longtemps après la mort de Grodecki survenue en 1982, alors qu'elle avait largement démontré ses propres capacités de chercheur spécialiste de l'architecture et du vitrail, elle confessa qu'elle sentait parfois encore « le regard de Grodecki par-dessus [son] épaule » tandis qu'elle rédigeait un chapitre sur les vitraux du XIII^e siècle pour un ouvrage de synthèse sur le vitrail en France⁴. On me pardonnera ces souvenirs très personnels mais cette expérience d'inventaire et tout l'intérêt que je pris à lire ces documents sont étroitement liés à la volonté de valoriser ces archives et de proposer une journée d'étude consacrée au chercheur qui constitua ce fonds.

Le premier projet que nous esquissâmes, Claudine et moi, était assez large et devait évoquer, en plus des fonds d'archives, toutes les facettes de Grodecki : le spécialiste de la sculpture romane, de l'architecture gothique, des vitraux, sans oublier ses liens avec les chercheurs étrangers et la création du Corpus Vitrearum. Il s'agissait d'exposer le potentiel des archives et de faire un état de la question. L'idée de réunir des témoignages, nous pensions alors tout particulièrement à Willibald Sauerländer, était déjà présente. Malheureusement, les choses tardèrent. Presque dans le même temps, l'INHA lança un projet d'étude des archives Grodecki conservées dans sa bibliothèque et Arnaud Timbert, professeur à l'université d'Amiens, entreprit de préparer une édition de la correspondance du chercheur à partir des dossiers donnés en 2010 par Catherine Grodecki à la bibliothèque de l'INHA. Nos actions se télescopèrent en quelque sorte puisqu'il organisa en mars 2019 à l'INHA une journée d'études avec les témoignages de Roland Recht, de Fabienne Joubert, de Maryse Bideault, d'Yves Lescroart et de Xavier Barral i Altet, où furent surtout abordées des questions liées aux thèmes émergeant de la correspondance de Grodecki⁵, tandis que la journée que je planifiais se déroula en novembre de la même année au Louvre, à l'auditorium

3 Karine Boulanger, *Inventaire du fonds Louis Grodecki (Centre André-Chastel)*, dactyl., 2019.

4 Claudine Lautier, « L'apogée du vitrail gothique : le XIII^e siècle », dans Michel Hérold et Véronique David (dir.), *Vitrail, V^e-XXI^e siècle*, Paris, Éditions du patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2014, p. 72-109.

5 « Louis Grodecki : les lettres d'une vie », INHA, 11 avril 2019, outre les témoignages mentionnés, on y abordait les liens entre les élèves et disciples de Focillon (par Sébastien Chauffour), les rapports de Grodecki avec l'Allemagne (par Christian Freigang) et la Pologne (par Ewa Bobrowska).

du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF)⁶. Elle fut consacrée au volet « vitrail » de l'activité de Grodecki car elle reposait en grande partie sur les archives données au Corpus et conservées au Centre André-Chastel depuis 2004. Elle était placée sous l'égide de l'Union académique internationale qui célébrait son centenaire cette année-là et désirait mettre en exergue plusieurs des programmes qu'elle soutenait grâce à des manifestations scientifiques⁷. Cette journée reprenait une partie des thèmes auxquels nous avons pensé des années auparavant mais, le temps passant, les témoignages sont devenus plus difficiles à réunir. Je regrette ainsi que celui de Claudine Lautier, présente ce jour-là, n'ait pu être fixé par écrit.

Les articles réunis dans ce volume reflètent fidèlement les travaux de la journée d'études, entamés grâce à Marie Tchernia-Blanchard par une présentation de la formation et du début de la carrière de Grodecki, très marqué par l'influence de Focillon. On trouvera d'ailleurs, dans l'une des contributions de Madeline H. Caviness, un écho du rôle de cette personnalité décisive qui marqua aussi toute une génération outre-Atlantique. Marie Tchernia-Blanchard insiste à juste titre sur la première orientation de Grodecki vers la sculpture et l'architecture et sa place dans un groupe d'étudiants et de disciples, les « focillonniens ».

En raison de l'angle d'étude choisi, le Corpus Vitrearum occupe une place de choix. Grodecki s'y est trouvé impliqué dès la création de l'institution en 1952, alors placée sous le double patronage de l'Union académique internationale et du Comité international d'histoire de l'art. L'évocation des liens de Grodecki avec Robert Hans Hahnloser ou Sumner McKnight Crosby que présentent chacune Brigitte Kurmann-Schwarz et Madeline H. Caviness conduit, très logiquement, à s'interroger sur les débuts du Corpus en tant qu'institution internationale et sur les débuts des comités nationaux. Nous devons à Madeline H. Caviness de vibrants souvenirs sur ces débuts, un peu artisanaux, et sur des personnalités qui ont fait l'histoire du Corpus en Europe et aux États-Unis. Françoise Gatouillat, impliquée très tôt dans ce qui devait devenir la « Cellule vitrail » et à qui l'on doit d'intenses travaux de recensement des vitraux anciens, nous rappelle les débuts de cet inventaire, ses liens avec d'autres institutions patrimoniales (l'Inventaire général, les Monuments historiques) et les aspects très pragmatiques qui conduisirent à créer la collection des volumes synthétiques du Recensement, imitée par les collègues des comités anglais et américains.

Grodecki représente indiscutablement l'un des grands maîtres de l'histoire du vitrail mais Michel Hérold le replace très justement dans la filiation de l'autre maître français incontesté, Jean Lafond, et expose avec finesse l'amitié de ces deux personnalités pourtant si dissemblables et leur œuvre commune de promotion de l'histoire matérielle du vitrail. Autre ami, camarade à l'esprit caustique, Jean Taralon fait l'objet de l'étude d'Isabelle Pallot-Frossard qui expose la genèse du Laboratoire de recherche des Monuments historiques et les combats, assez rudes, qu'il livra avec l'appui de son ami historien d'art pour la restauration des vitraux, et en particulier ceux de Chartres, à la fin des années 1970.

Grodecki était un homme de culture universelle, né en Pologne, ayant fait ses études supérieures en France, ayant été enseigner aux États-Unis. Les mois qu'il passa outre-Atlantique, à la fin des années 1940 et dans les années 1950, représentèrent, comme l'évoque Madeline H. Caviness, une ouverture sur d'autres comportements et d'autres modes de vie, et l'exposèrent à des personnalités hors normes comme Erwin Panofsky. Une lettre échangée à ce sujet avec Sumner Crosby trahit presque la déstabilisation d'un Grodecki pourtant très sûr de lui, au point de critiquer sans

6 Je remercie tout particulièrement Isabelle Pallot-Frossard et ses équipes qui accueillirent la manifestation, ainsi que Dany Sandron et Frédéric Tixier qui acceptèrent de modérer les séances de travail.

7 Deux manifestations du Comité français du Corpus Vitrearum furent soutenues par l'Union académique internationale pour son centenaire en 2019, grâce à la bienveillance en particulier de Samuel N. C. Lieu, de Madeline H. Caviness, de Jean-Luc De Paepe et de l'ensemble des membres du Bureau : la journée Grodecki le 22 novembre 2019 et, le 23 novembre, une journée d'études organisée par Michel Hérold et Élisabeth Pillet dont le thème était « Le Corpus Vitrearum : méthodes, usages, perspectives », tenue à l'INHA.

ménagement d'autres figures des universités locales. Sa maîtrise de plusieurs langues, au moins à l'écrit, faisait de lui un intermédiaire idéal et courageux, comme l'expose Bruno Klein, dans un monde alors séparé en deux camps par la guerre froide. En dépit de ce qu'il avait subi en France pendant la Seconde Guerre mondiale⁸, il travailla à jeter des ponts entre les Français et les Allemands, en particulier par le biais de l'histoire de l'architecture.

La bibliographie de Louis Grodecki est particulièrement riche et chacun pourrait citer telle ou telle publication marquante, et pour différentes raisons. Deux d'entre elles ont retenu notre attention. D'abord celle sur Saint-Denis, *opus magnum* remis sur le métier sans relâche depuis le choix de la « petite » thèse complémentaire en 1936 portant sur les débuts du vitrail gothique. Les archives ne contiennent pas moins de dix-sept dossiers sur le sujet, constitués entre 1947 et 1979, qui témoignent de l'acharnement de Grodecki à cerner et traiter son sujet, un sujet toujours au centre de l'attention des chercheurs de nos jours. La question des liens entre l'architecture rayonnante et le vitrail, brillamment exposés par Grodecki en 1949⁹, avait besoin d'être interrogée de nouveau et elle l'a d'ailleurs été à plusieurs reprises ces dernières années¹⁰. Marc C. Schurr, relativisant certaines affirmations de Grodecki, propose d'aborder la question plus largement en se focalisant sur des édifices outre-Rhin et en l'enrichissant de nos connaissances accrues sur la polychromie des édifices et leur décor.

Les études historiographiques récentes sur l'histoire de l'art ont remis à l'honneur et replacé dans un large contexte, au-delà des cadres nationaux, de grandes personnalités comme Henri Focillon pour l'histoire de l'art médiéval¹¹. Grodecki, peut-être plus attaché à l'œuvre, à sa matérialité, n'est cependant pas retombé dans l'oubli : ses publications restent citées et les plus marquantes sont toujours accessibles grâce à leur réédition en 1986 et 1991 sous le titre *Le Moyen Âge retrouvé*¹². Ses travaux font aussi l'objet de révisions au fur et à mesure des découvertes : pensons à Saint-Denis dont des panneaux resurgissent régulièrement sur le marché de l'art, ou à d'autres études menées sur tel ou tel monument. Il reste une personnalité familière du paysage de l'histoire de l'art médiéval, mais c'est peut-être la communauté des chercheurs spécialistes du vitrail qui fréquente le plus ses ouvrages. On ne s'étonnera donc pas de constater que deux études qui lui ont été consacrées sont dues à la plume d'un chercheur de ce domaine, qui l'a bien connu¹³.

8 Il fut « dénaturalisé » et interné à Drancy (il existe aux Archives nationales un dossier à ce sujet, aimablement transmis par Béatrice Hérold). Voir Arnaud Timbert, « Présentation. Une vie en toutes lettres », Louis Grodecki, *Correspondance choisie, 1933-1982*, éd. A. Timbert, Paris, INHA, 2020, p. 11-54 (en particulier p. 22).

9 L. Grodecki, « Vitrail et architecture aux XII^e et XIII^e siècles », *Gazette des beaux-arts*, 36/II, 1949, p. 5-24, rééd. dans *Le Moyen Âge retrouvé*, t. II, *De saint Louis à Viollet-Le-Duc*, Paris, Flammarion, 1991, p. 121-138.

10 Brigitte Kurmann-Schwarz, « Zum Verhältnis von Glasmalerei und Architektur in der Gotik », dans Mathias Puhl (éd.), *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*, vol. 1, cat. exp., Magdeburg, 31 août-6 déc. 2009, Magdeburg, 2009, p. 151-165 et du même auteur « La pierre peinte et le verre coloré : le rôle du vitrail dans la perception de l'espace intérieur gothique », dans Yves Gallet (éd.), *Ex quadris lapidibus, mélanges d'histoire de l'art offerts à Eliane Vergnolle*, Brepohls, Turnhout, 2011, p. 427-442. Ellen M. Shortell, « Stained Glass and the Gothic Interior in the 12th and 13th Centuries », dans B. Kurmann-Schwarz et Elizabeth C. Pastan (dir.), *Investigations in Medieval Stained Glass. Materials, Methods and Expressions*, Brill Reading Medieval Sources, 3, Brill, Leiden/Boston, 2019, p. 119-131.

11 Michela Passini, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017, p. 135-142 et *Ead.* et Marie Tchernia-Blanchard, « André Chastel et Henri Focillon, ou la construction d'une mémoire disciplinaire », dans Sabine Frommel, Michel Hochmann et Philippe Sénéchal (éd.), *André Chastel, méthodes et combats d'un historien de l'art*, actes du colloque de l'INHA et du Collège de France, Paris, 29-30 nov. et 1^{er} déc. 2012, Picard, 2015, p. 97-106.

12 Le premier volume contient une bibliographie des travaux de Grodecki : *Le Moyen Âge retrouvé*, t. I, *de l'an mil à l'an 1200*, Paris, Flammarion, 1986.

13 Madeline H. Caviness, « Louis Grodecki (1910-1982) », dans Helen Damico (éd.), *Medieval scholarship. Bibliographical Studies on the Formation of a Discipline*, New York/Londres, Garland, 1995-2000, vol. 3, *Philosophy and the Arts*, 2000, p. 307-321; *Ead.*, « Encounter: Louis Grodecki », *Gesta*, 57, n° 2, 2018, p. 119-122.

Cependant, il arrive un moment où les archives doivent être explorées pour aller au-delà de l'œuvre publiée elle-même, pour comprendre son élaboration et la personnalité qui l'a conçue au fil des ans. Les travaux de ces dernières années, menés à l'INHA et au Centre André-Chastel, vont dans ce sens. Les inventaires du fonds Grodecki, conservé dans deux institutions différentes depuis 1985, permettent d'en connaître la composition de façon assez détaillée¹⁴. La publication d'une partie de la correspondance met désormais à disposition des chercheurs des documents passionnants et jusque-là inédits¹⁵. Il faut toutefois aller plus loin et faire connaître, par le biais d'une publication électronique, le reste de cette correspondance. Cela reviendrait à doubler la quantité de matériau disponible et permettrait de reconstituer les « conversations » de Grodecki avec ses interlocuteurs, ponctuellement ou au fil d'une vie de recherche¹⁶. Au-delà du travail d'édition, il faut absolument exploiter ces archives, nouer le dialogue avec d'autres institutions françaises ou étrangères conservant des documents connexes. Que savons-nous de Grodecki avant son arrivée en France ? Pouvons-nous approfondir notre connaissance des liens de Grodecki avec les chercheurs d'autres pays, particulièrement de l'Europe de l'Est ? Pour beaucoup d'entre nous, spécialistes du vitrail et membres du Corpus Vitrearum, la préparation de cette journée d'études sur Louis Grodecki et le vitrail a été l'occasion de nous pencher sur l'histoire de notre institution, le Corpus Vitrearum, de réunir les données, de s'interroger sur la mémoire des personnes et des événements, sur les archives, de croiser les informations. La collecte des documents et le travail sur l'histoire du Corpus Vitrearum sont désormais bien lancés ; bientôt viendra la réflexion sur nos méthodes¹⁷. En ce qui concerne Grodecki, ces actes apporteront certainement beaucoup d'éclaircissements et de réponses, mais ils susciteront aussi certainement de nouvelles questions. Il reste à y répondre et à le faire en exploitant les ressources considérables dont nous disposons à présent.

14 Le fonds abrité par la bibliothèque de l'INHA porte la cote générique Archives/020. L'inventaire établi en 2005 (pour les dossiers de travail) est consultable en ligne : <http://bibliotheque.inha.fr/iguana/www.main.cls?p=74469586-3948-11e2-a8f1-ac6f86effe00&v=4026bc20-528f-11e3-a345-5056b21d9100> [15 avril 2022]. Les deux fonds totalisent ensemble près de 17 m linéaires et contiennent plus de 2 700 lettres.

15 L. Grodecki, *Correspondance choisie, 1933-1982*, éd. A. Timbert, Paris, INHA, 2020.

16 Nous avons exposé notre projet aux Assises de la recherche de la Galerie Colbert à l'INHA le 13 janvier 2021.

17 Pour l'instant réservé aux membres du Corpus Vitrearum, le projet « Looking back, looking forward » (<http://www.corpusvitrearum.org/>) a pour but de réunir les témoignages d'acteurs du Corpus Vitrearum, la documentation liée aux colloques organisés et au fonctionnement de l'institution.

Face à Henri Focillon

Louis Grodecki et le « groupe d'histoire de l'art » de l'Université de Paris

Marie Tchernia-Blanchard

Dans un témoignage paru en 1990, le chercheur d'origine polonaise Charles Sterling s'attribue le mérite d'avoir en quelque sorte scellé le destin de son compatriote Louis Grodecki, lequel achevait alors ses études secondaires au Lycée français de Varsovie, le jour où il attribua sous ses yeux une gravure de la collection familiale avec une telle facilité que le jeune homme en aurait été immédiatement convaincu que la faculté des lettres de l'Université de Paris, où Henri Focillon avait fédéré autour de lui un groupe de fervents admirateurs, constituait le lieu idéal pour étudier la discipline à laquelle il se destinait, l'histoire de l'art¹.

Par-delà l'influence réelle qu'a pu exercer cette rencontre sur la trajectoire future de Grodecki, plusieurs inexactitudes méritent d'être relevées dans le récit qu'en livre Sterling. D'abord, Louis Grodecki ne se rend pas immédiatement à Paris lorsqu'il quitte sa Pologne natale en 1927, mais à Berlin, où il étudie les arts de la scène pendant un an. Ensuite, il ne s'inscrit pas tout de suite à l'université lorsqu'il arrive dans la capitale française, mais à l'École du Louvre – où Sterling avait d'ailleurs lui-même également été élève – et il ne rejoint les bancs de la Sorbonne que l'année suivante, sur les conseils de son professeur d'histoire du théâtre, Charles Mauricheau-Beaupré².

La confusion de Sterling, qu'elle procède d'un simple défaut de mémoire ou d'un travestissement délibéré de la vérité, contribue à renforcer la portée symbolique d'une histoire qui vise essentiellement à lier les itinéraires intellectuels des deux hommes et à les placer sous la tutelle commune de l'auteur de la *Vie des formes*, en insistant sur l'influence décisive, dans leurs carrières d'historiens de l'art, de leur expérience au sein du fameux « groupe des étudiants de Focillon », indépendamment de tous les autres enseignements dont ils bénéficièrent.

En partant de ce constat, il s'agira ici de revenir sur cet épisode fondateur de la vie académique de Grodecki en interrogeant l'influence de la pensée de Focillon dans le parcours scientifique du jeune chercheur et en examinant, dans une sorte de perspective croisée, le rôle que celui-ci a joué dans la diffusion des méthodes et la perpétuation de la mémoire de son maître.

L'enseignement d'Henri Focillon à la faculté des lettres de l'Université de Paris

L'histoire de l'art est une discipline universitaire relativement jeune en France au moment où Louis Grodecki y entreprend ses études. L'École du Louvre a été créée en 1882 mais l'enseignement de l'archéologie, jugé plus « solide » que celui de l'histoire de l'art, y est resté largement majoritaire jusqu'au tournant du xx^e siècle, et la première chaire d'histoire de l'art n'a été ouverte à la faculté des lettres de l'Université de Paris qu'en 1899³. Henry Lemonnier en a été titulaire jusqu'en 1912, date

1 Charles Sterling, « Entretiens avec Michel Laclotte », dans Nicole Reynaud (dir.), *Hommage à Charles Sterling : des Primitifs à Matisse*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 9 avril-22 juin 1992, Paris, RMN, 1992, p. 53-104, ici p. 56-57.

2 Jean Taralon, « Louis Grodecki », *Bulletin monumental*, 140-3, 1982, p. 177.

3 Voir Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Éditions du CTHS, 1998.

à laquelle lui a succédé Émile Mâle, auteur, quelques années plus tôt, d'une thèse remarquée sur *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*⁴, qui fixe les orientations méthodologiques de l'enseignement de l'histoire de l'art médiéval au sein de l'établissement, dans la lignée de la tradition chartiste et de ses propres travaux sur la cathédrale comme lieu d'incarnation de la pensée chrétienne⁵. Son départ pour l'École française de Rome en 1923 annonce toutefois une série de profonds bouleversements qui toucheront tant la nature de cet enseignement que la façon dont il est dispensé⁶. La chaire revient à Henri Focillon, qui n'est pas un spécialiste de l'art médiéval – on se souvient de sa célèbre formule : « Je ne connaissais presque rien au Moyen Âge. Ce que j'en savais, je l'ai appris parce que j'ai habité dans des villes à grandes cathédrales⁷. » –, mais possède une solide expérience universitaire puisqu'il est depuis 1913 conservateur du musée des Beaux-Arts et enseignant en histoire de l'art moderne à l'université de Lyon. Cette expérience lui a permis de forger d'importantes ambitions pédagogiques qu'il a présentées dès 1914 dans un article pour la *Revue de synthèse historique* dans lequel il insiste sur les qualités à attendre d'un futur historien de l'art et met en garde contre ce qu'il considère comme les limites d'une stricte analyse iconographique, telle qu'elle était notamment pratiquée par Émile Mâle⁸. L'une des principales spécificités de son enseignement, par rapport à celui de son prédécesseur, réside également dans l'importance qu'il accorde à la dimension matérielle de l'œuvre et aux réalités techniques qu'elle recouvre. La composante matérielle de l'œuvre d'art, traduite dans un espace défini, en constitue en effet pour Focillon le caractère propre, dont la technique de l'artiste, en tant que reflet de sa volonté de donner une forme à l'esprit, se révèle être le plus précieux vecteur d'analyse. Focillon définit ainsi une nouvelle approche de l'histoire de l'art qui, en déplaçant le champ d'interprétation des œuvres sur un plan formel, assimile la discipline à une stylistique dont il appartient à l'historien de déterminer les lois. Ce système conceptuel, qu'il théorise dans son court essai *Vie des formes* paru en 1934⁹, a en réalité été mis en place plusieurs années auparavant et il s'exprime déjà pleinement dans les enseignements que Focillon dispense à l'époque où Grodecki est étudiant.

Celui-ci s'inscrit à la faculté des lettres de la Sorbonne à l'automne 1929 [fig. 1], date significative dans la carrière intellectuelle du professeur, puisqu'elle coïncide avec la parution de ses premiers travaux sur l'art roman : son étude sur « L'emplacement de la sculpture romane »¹⁰, d'une part et, de l'autre, son célèbre article « Apôtres et jongleurs »¹¹, dans lesquels il expose pour la première fois sa définition de la stylistique romane par la soumission de la forme au cadre monumental, qu'il reprend et développe deux ans plus tard dans *L'Art des sculpteurs romans*¹². Sur le plan pédagogique, cette même année 1929 marque en revanche la fin d'un cycle de trois ans de cours magistraux sur la sculpture des XI^e et XII^e siècles, qui avaient permis à Focillon de « tester » les principaux arguments développés dans son livre, et l'ouverture de ses enseignements vers de nouveaux objets d'étude

4 Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris, 1898.

5 L. Therrien, « L'enseignement universitaire de l'histoire de l'art médiéval en France entre 1892 et 1922 », dans *Émile Mâle (1862-1954), la construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, actes de colloque, Rome, 17-18 juin 2002, Rome, École française de Rome, 2005, p. 53-75.

6 Voir Roland Recht, « Émile Mâle, Henri Focillon et l'histoire de l'art du Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres*, 148, n° 4, 2004, p. 1651-1665.

7 Voir Louis Grodecki, « Henri Focillon (1881-1943). Réflexions à propos d'un centenaire », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, n° 198, 1981, p. 7-14, ici p. 13.

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

9 *Id.*, *Vie des formes* [1934], Paris, PUF, 2000.

10 *Id.*, « L'emplacement de la sculpture romane », *Cahiers de Belgique*, II, 1929, p. 261-271.

11 *Id.*, « Apôtres et jongleurs (Étude de mouvement) », *Revue de l'art ancien et moderne*, LV, 1929, p. 13-28.

12 *Id.*, *L'Art des sculpteurs romans : recherches sur l'histoire des formes* [1931], Paris, PUF, 1982.



Fig. 1 : Louis Grodecki à l'Institut d'art et d'archéologie de la rue Michelet, Paris, bibliothèque de l'INHA, Archives 020/25/54

tels que l'art carolingien, la peinture murale en Occident du XII^e au XIV^e siècle, l'art du portrait, la trajectoire artistique de Jean Fouquet ou encore l'architecture et la sculpture en France à la fin du Moyen Âge¹³.

À en croire Louis Grodecki, c'est d'ailleurs à l'occasion d'un séminaire sur la sculpture gothique, donné en 1932-1933, que serait née sa propre vocation :

J'y allais un mardi soir : Focillon faisait son cours dans l'amphithéâtre Turgot, une salle longue, malcommode, emplie d'étudiants et d'auditeurs ; il y parlait de la sculpture gothique, en particulier de la sculpture de Reims. J'ai été alors saisi, magnétisé pourrait-on dire, aussi bien par le verbe et l'expression des idées elles-mêmes de ce professeur, qui savait éveiller les esprits, susciter les enthousiasmes. Le dimanche suivant j'allais à Reims, que je ne connaissais pas, et c'est ainsi que je devins médiéviste¹⁴.

13 Voir Claire Tissot, *Archives Henri Focillon : inventaire*, Paris, bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, 1998, boîte 19, et Christian Briend et Alice Thomine (dir.), *La Vie des formes. Henri Focillon et les arts*, cat. exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 janv.-26 avril 2004, Gand/Paris, Snoeck/INHA, 2004, plus particulièrement « bio-bibliographie d'Henri Focillon », p. 11-39, et A. Thomine, « L'enseignant. Quelques idées ont autant de facettes que les yeux des papillons », p. 155-165.

14 L. Grodecki, « Henri Focillon (1881-1943). Réflexions à propos d'un centenaire », art. cit., ici p. 7.

La fédération du « groupe d'histoire de l'art » de la Sorbonne

Le Moyen Âge n'est pourtant pas la spécialité initialement choisie par l'étudiant polonais qui s'est d'abord rapproché de René Schneider, professeur d'histoire de l'art moderne, auprès duquel il rédige la même année un mémoire sur les *Recherches sur les proportions humaines à la Renaissance*¹⁵ et dont il demeure l'assistant (bénévole) jusqu'en 1936¹⁶.

Outre le choc produit par sa visite à Reims, la soudaine réorientation académique de Grodecki, qui survient l'année même où il obtient son diplôme d'études supérieures d'histoire et de géographie¹⁷, est peut-être liée à la création, au même moment, d'un vaste projet de recherche consacré à l'art médiéval au sein du « groupe d'histoire de l'art » de l'université de Paris. Cette association, née en 1925 avec l'ambition de « faire du travail en commun et [de] resserrer les liens de camaraderie et d'amitié entre les étudiants d'histoire de l'art »¹⁸, reprend une idée précédemment mise en œuvre par Henri Focillon à la faculté de Lyon, où les élèves, accompagnés par leurs camarades de l'université de Grenoble, avaient pris l'habitude de se rendre chaque année en Italie pendant les vacances de Pâques¹⁹. À Paris, l'activité du groupe nous est notamment connue par le *Bulletin* qu'il édite régulièrement entre 1925 et 1928. Aucune distinction ne semble y être établie de prime abord entre les différents professeurs d'histoire de l'art et d'archéologie qui enseignent à la faculté des lettres, Gustave Fougères, René Schneider et Henri Focillon, qui signent tous trois une lettre d'introduction au premier numéro, mais l'autorité méthodologique de ce dernier transparaît de façon évidente dès le texte de présentation du groupe, que l'un des étudiants, Jean-Jacques Gruber,

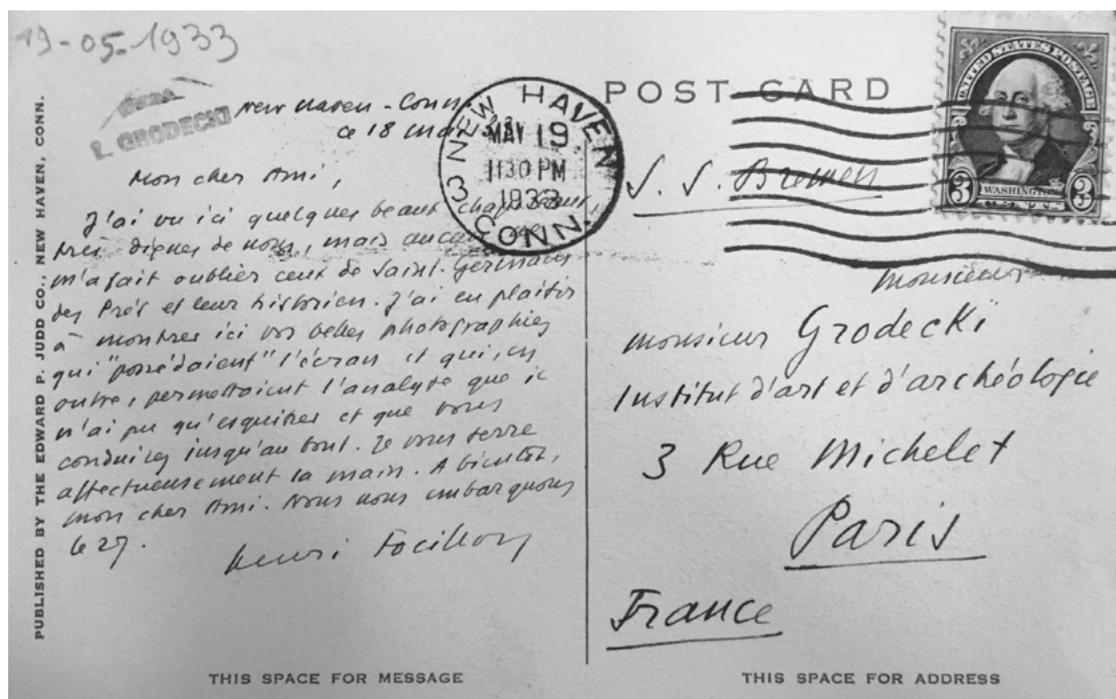


Fig. 2 : Carte postale d'Henri Focillon à Louis Grodecki, 18 mai 1933
Paris, bibliothèque de l'INHA, Archives 020/10/1

15 *Id.*, *L'idée et les recherches de proportions à la Renaissance, notes et bibliographie pour le diplôme d'études supérieures avec le professeur René Schneider*, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (BINHA), Archives, fonds Grodecki, 020/31/12 et 13.

16 L. Grodecki, *Correspondance choisie (1933-1982)*, éd. Arnaud Timbert, Paris, INHA, 2020, « Introduction », p. 21.

17 Diplôme d'études supérieures d'histoire et de géographie de Grodecki, Université de Paris, 13 juin 1933, BINHA Archives, fonds Grodecki, 020/22/45/1.

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

19 A. Thomine, « L'enseignant », art. cit., p. 157.

n'hésite pas à sous-titrer, à la manière d'un manifeste, « le point de vue technique prévaudra à tout autre »²⁰, reprenant là l'un des éléments principaux du système interprétatif défendu par l'ancien professeur lyonnais.

Bien qu'une large place soit déjà accordée aux études médiévales dans les premiers travaux de l'association, il faut d'ailleurs attendre le début des années 1930 pour que ses ambitions et ses orientations pratiques se fixent réellement autour de la figure de Focillon, qui donne l'impulsion directrice de nouveaux projets de recherche et en structure l'activité autour de deux problématiques précises : la sculpture du XI^e siècle, d'une part et, de l'autre, l'art de la fin du Moyen Âge²¹.

Le premier groupe d'étude est vraisemblablement constitué dans le courant de l'année 1933, au moment où Louis Grodecki officialise son changement d'orientation, puisqu'il est désormais désigné par Focillon lui-même comme « l'historien » des chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés, auxquels il a désormais choisi de consacrer ses travaux [fig. 2]. L'objectif de cette assemblée est de poursuivre méthodiquement la voie ouverte par *L'Art des sculpteurs romans* et de vérifier les conclusions de ce livre à la forme libre et peu académique grâce à une analyse systématique de la production statuaire du XI^e siècle en France et dans les régions limitrophes. L'équipe peut, pour ce faire, s'appuyer sur les recherches doctorales entamées par la première génération d'élèves de Focillon²², mais elle réunit majoritairement des chercheurs et des chercheuses moins expérimentés²³ dont la première mission est de constituer un corpus exhaustif de toutes les sculptures conservées de l'époque, qu'il s'agit ensuite d'analyser et de confronter selon une méthode homogène²⁴.

Après une première phase de travail documentaire dédiée au dépouillement de la bibliographie et à la création d'un fonds photographique, des enquêtes de terrain sont organisées dans toutes les régions de France pour confirmer les principales hypothèses d'Henri Focillon sur les structures formelles de l'art roman. Celui-ci présente un bilan provisoire de la recherche dans une communication à la Société française d'archéologie à la fin de l'année 1937, dont le texte est publié dans le *Bulletin monumental* l'année suivante²⁵. Reprenant une classification déjà formulée dans ses précédents travaux, « en y apportant des éléments nouveaux et en lui donnant peut-être aussi des articulations plus souples »²⁶, il « met en évidence, à côté des expériences proprement romanes, amorcées à Saint-Bénigne de Dijon et poursuivies dans les ateliers de la Loire, [...] un réveil du géométrisme barbare et celtique [dans certaines régions bien définies], une "travée" d'influence ottonienne à travers la France du Nord-Est, une école bourguignonne homogène avant la production de l'atelier de Cluny III et une école englobant une vaste région dans le bassin de la Loire [ainsi que] quelques expériences sans lendemain, en Normandie et en Île-de-France »²⁷. Si la visée première de cet exposé est de promouvoir les travaux de ses étudiants les plus prometteurs, il constitue également un moyen privilégié pour le professeur de rappeler l'importance des expériences stylistiques du XI^e siècle

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

21 A. Thomine, « L'enseignant », art. cit., p. 157.

22 Jurgis Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris, 1931 ; Françoise Henry, *La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris, 1932 ; Ahmad Fikri, *L'Art roman du Puy et les influences islamiques*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris, 1933 ; Georges Gaillard, *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^e et XI^e siècles*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris, 1937.

23 Au cours de sa première phase d'activité, ce groupe est composé de Suzanne Brodtbeck, Louis Grodecki, Hélène Kann, Aenne Liebreich, Loulou Geneviève Micheli, Marguerite Nicaud, Jean Prinnet, Evelyn Reuter, Philippe Verdier et Gaby Naïto-Verdier.

24 L. Grodecki, brouillon d'article pour la revue *Renaissance*, 5 déc. 1944, BINHA, Archives, fonds Grodecki, 020/10bis/2.

25 H. Focillon, « Recherches récentes sur la sculpture romane en France au XI^e siècle », *Bulletin monumental*, 97-1, 1938, p. 49-72.

26 *Ibid.*, p. 53-54.

27 L. Grodecki, brouillon d'article pour la revue *Renaissance*, 5 déc. 1944, BINHA, Archives, fonds Grodecki, 020/10bis/2.

Introduction. Socle historique. Importance du XIe siècle. Caractères généraux. (Problème du "primitivisme" et de l'"archaïsme". FOCILLON.

La sculpture carolingienne. MICHELI.

L'art des plaques. G.VERDIER.

I. L'EST, LE NORD et PARIS.

- 1° Vignory MICHELI.
- 2° Paris et Reims. GRODECKI et VERDIER.
- 3° Morienval et son groupe. MICHELI.
- 4° La fin du siècle MICHELI.

II. ~~XXX~~ LA BOURGOGNE.

- 1° Saint-Benigne et Flavigny. LIEBREICH-BOËSSON.
- 2° TOURNUS LIEBREICH.
- 3° Flavigny II et Charlieu. LIEBREICH-BOISSON.
- 4° Le groupe de l'Yonne LIEBREICH.
- 5° Le groupe d'Anzy-le-Duc. LIEBREICH-BOISSON.

III. LA FRANCE MOYENNE.

- 1° Axe de la Loire. Fondations anciennes. Saint-Aignan, Le Mans, Saint-Brice. BOKANOWSKI
- 2° Lavardin, Montoire, Vendôme, Beaulieu, Beaugency. BOKANOWSKI
- 3° Saint-Benoit sur Loire VERDIER.
- 4° Ecole de Saint-Benoit. Le Berri, Angers, Poitou. BOKANOWSKI-REUTER.
- 5° BASSE-LOIRE et Bretagne. J; et G.VERDIER.

IV. LA NORMANDIE.

- 1° Bernay-Jumièges-Rouen. REUTER-GRODECKI.
- 2° Bayeux et son groupe GRODECKI.
- 3° Caen et le "chantisme normand" GRODECKI-REUTER.
- 4° Les débuts du géométrisme. Fin de siècle. GRODECKI.

Conclusion. FOCILLON.

Plan provisoire, arrêté le 21-6-39.

- 1°
- 2° Beaulieu - Vendôme
- 3° St-B
- 4° Rayonnement de St-B.
- 5° Le Berri. (style bernardien)

- 1° Fondations anciennes
- 2° Touraine
- 3° St-B.
- 4° Rayonnement. 10 de Patiers à Tournais
- 5. Paris 20. Le Berri
- 5. Basse Loire - Bretagne

Fig. 3 : Plan provisoire, arrêté le 21 juin 1939
 Paris, bibliothèque de l'INHA, Archives 020/10bis/1

dans la formation de l'art roman à un auditoire d'archéologues encore largement tributaire des vues de Paul Deschamps et de François Deshoulières sur la question. Comme le rappellera Louis Grodecki lui-même des années plus tard : « Et il s'est fait siffler, après cette conférence, par tous les tenants de l'ancienne conception de l'histoire de l'architecture, de l'art roman. Et je me souviens comment, après la conférence, nous sommes allés chez Balzar dans un restaurant parisien non loin de la Sorbonne pour boire de la bière et oublier les archéologues, comme il disait²⁸. »

À la veille du deuxième conflit mondial, les travaux du groupe de recherche n'ont donc peut-être pas permis d'éteindre toutes les controverses mais ils sont suffisamment avancés dans la moitié nord de la France pour envisager la publication d'un premier volume autonome, dont le plan général et la répartition géographique des chapitres par auteurs sont validés au mois de juin 1939 [fig. 3] lors de la dernière réunion de l'équipe au Collège de France, où Focillon a été élu l'année précédente. Les textes définitifs sont réclamés pour le 1^{er} novembre et une parution rapide de l'ouvrage est espérée, avant que la déclaration de guerre, la dispersion des membres du groupe et les décès consécutifs d'Anne Liebreich et de Gaby Naito-Verdier ne mettent le projet en sommeil.

À la villa Virginie : la construction de l'héritage focillonien

Focillon qui, comme chaque année, a quitté la France à l'été 1939 pour enseigner à l'université de Yale, ne rentre pas. Son opposition au gouvernement de Vichy lui vaut d'être révoqué de ses fonctions de professeur au Collège de France en juillet 1942 et il décède à New Haven en mars de l'année suivante, des suites d'une maladie du cœur. L'annonce de sa mort, qui aurait pu mettre un terme définitif aux activités du groupe, leur donne au contraire une impulsion nouvelle, grâce à la reprise, d'abord informelle, puis rigoureusement organisée, de réunions entre les anciens élèves de Focillon villa Virginie, dans le XIV^e arrondissement de Paris, au domicile de sa fille Hélène et de son gendre Jurgis Baltrušaitis. Un brouillon d'article rédigé par Louis Grodecki pour le troisième volume de *Renaissance*, la revue de l'École libre des hautes études à New York dont Focillon était l'un des membres fondateurs, revient sur cet épisode en ces termes : « Au début de 1944, le groupe se reforme nonobstant les arrestations et la sourde opposition de quelques milieux timorés et le silence de commande officielle qui enveloppe la personne d'Henri Focillon et les œuvres qui peuvent se réclamer de son nom²⁹. » Malgré les approximations syntaxiques d'un texte resté à l'état d'ébauche, il apparaît distinctement que le renouveau du projet, « en une sorte de clandestinité, sous l'Occupation et les alertes »³⁰, est déterminé par une volonté commune de se substituer aux cercles officiels défaillants pour assurer la réhabilitation posthume de l'historien.

Plus que la simple reprise des projets antérieurs, c'est tout « le plan de l'étude [qui] est modifié et élargi » grâce, notamment, à l'arrivée au sein de l'équipe de recherche de nouveaux membres auxquels on confie les régions encore inexplorées ou les chantiers laissés vacants par les absents. L'ambition est claire : ils s'agit avant tout d'assurer « la continuité de l'école d'archéologie romane créée par Henri Focillon [...] en ce qui concerne l'accomplissement de son vœu d'une étude systématique du XI^e siècle »³¹. Mais cette entreprise de promotion de la méthode focillonienne prend bientôt une dimension encore plus importante lorsque naît, au cours des réunions hebdomadaires du mercredi soir, l'idée de développer une véritable « collection Henri Focillon ». Celle-ci aurait non seulement à charge de faire paraître certains textes inachevés de l'historien de l'art, grâce au travail éditorial du groupe de ses fidèles, mais elle leur permettrait également de diffuser leurs propres travaux et de les inscrire matériellement dans la continuité de l'héritage focillonien. Un plan des publications

28 Intervention de Louis Grodecki dans Walter Cahn, *The Henri Focillon (1881-1943) Centenary Commemoration at Yale University*, 14 avril 1981 [en ligne]. URL : <https://www.medievalart.org/essays/walter-cahn-focillon-yale> [30/01/2022].

29 L. Grodecki, brouillon d'article pour la revue *Renaissance*, 5 déc. 1944, BINHA, Archives, fonds Grodecki, 020/10bis/2.

30 [André Chastel et Louis Grodecki], « Éditorial », *Revue de l'art*, 51, 1981, p. 5-8, ici p. 7.

31 L. Grodecki, brouillon d'article pour la revue *Renaissance*, 5 déc. 1944, BINHA, Archives, fonds Grodecki, 020/10bis/2.

envisagées entre 1945 et 1948, qui fait mention de seize ouvrages, est établi [fig. 4] : il prévoit la publication annuelle d'un à deux textes de Focillon, d'un à deux ouvrages de ses élèves et d'un recueil d'articles qui articulerait lui aussi travaux de Focillon et des jeunes générations autour d'un thème donné³².

Publications prévues:

Année de l'épave du livre.	PROPECKO		
1945	I.	Focillon	HERO (à finir avant l'été 1945)
	II	Balthus	ARRELS ET PRODIGES (fini).
	III	Bony	MANTES (sera fini en été 1945)
	IV	Recueil	N° 1. (voir plus bas).
1946	V	Focillon	AN MILLE (à finir avant la fin de 1946) *
	VI	XI ^e siècle	
	VII	Focillon	ART ET LES MOEURS FIN M.A.
	VIII	Recueil	N° 2. (voir plus bas).
1947	IX	Bony	Architecture anglaise
	X	Focillon	FOURANT de Bourgogne
	XI	Chartel	Quattrocento florentin
	XII	Recueil	N° 3.
1948	XIII	Grodek	Manuscrits gothiques *
	XIV	Première	architecture gothique
	XV	Focillon	?
	XVI	Recueil	N° 4.

A Deux aussi compte

- Traductions de JERMAUR, NOYON et CROSTBY, H. DEVIS
- collaboration probable de AKH, SPERLING, VIZURE, MITCHELI, HENRY (GUILARD), pour les ouvrages.

Recueil n° 1.

- Un texte de Focillon (les Mares?)
- BONY, les Mares
-
-
-
- Bibliographie analytique de l'œuvre de Focillon.

Recueil n° 2

- Focillon sur les vitraux
-
-
-
- Grodek Problème Van Eyck *
-
-

Recueil centré sur la question vitraux, romanesque de la fin de M.A.

Fig. 4 : Liste des publications prévues par la Société Henri Focillon Paris, bibliothèque de l'INHA, Archives 020/10/4

32 Collection Henri Focillon, liste des publications prévues, [s.d.], BINHA, Archives, fonds Grodecki, 020/10/4.

La création à la même époque d'une « Société Henri Focillon » destinée à chapeauter ces différentes initiatives, laquelle semble aller de pair avec la fondation, outre-Atlantique, d'une « Henri Focillon Society of America »³³ renforce le caractère officiel de l'entreprise, en même temps qu'elle offre à ses membres une position privilégiée dans la diffusion et la perpétuation de la mémoire du maître. Toutefois, malgré l'appui financier de l'association américaine, les différents projets éditoriaux orchestrés depuis Paris ne tardent pas à s'essouffler. La bibliographie d'Henri Focillon, que la Henri Focillon Society of America avait commandée à Grodecki dès la fin de la guerre, ne paraît qu'en 1963³⁴, avec plus de quinze ans de retard, tandis que seuls quatre des seize ouvrages prévus dans la « collection Henri Focillon » sont publiés : le *Piero della Francesca*³⁵ et l'introduction à *L'An mil*³⁶ de Focillon en 1952, *Le Moyen Âge fantastique* de Jurgis Baltrušaitis en 1955³⁷ et enfin *L'Architecture ottonienne* de Louis Grodecki en 1958³⁸. L'idée d'éditer, sous une forme aboutie, la somme sur la sculpture du XI^e siècle est quant à elle abandonnée à une date inconnue et c'est finalement Grodecki seul qui en diffusera les principaux résultats.

Dans les pas du « maître » : le XI^e siècle de Louis Grodecki

S'il fait le choix, dès 1949, de poursuivre auprès d'Élie Lambert les recherches doctorales sur le maniérisme gothique aux XIII^e et XIV^e siècles qu'il avait entreprises treize ans plus tôt – avec la volonté, dans ce domaine également, « de chercher à décrire la "vie", la structure et la nature d'une période stylistique [...] en appliquant assez rigoureusement certains principes d'histoire de l'art selon Focillon »³⁹ – une part significative de la production scientifique de Grodecki dans les années 1950 est consacrée à l'étude des époques préromane et romane.

En 1950 tout d'abord, il publie dans le *Bulletin monumental* un important article sur les débuts de la sculpture romane à Bernay, qui constitue une brillante application des principes interprétatifs focilloniens vérifiés par une analyse archéologique rigoureuse du monument et de ses partis décoratifs, dont il retrace les origines et filiations éventuelles, en Normandie et au-delà⁴⁰.

Il reprend les principales conclusions de ce texte en 1958⁴¹, dans une étude historiographique sur la sculpture du XI^e siècle en France, résumé d'un enseignement donné à Harvard l'année précédente, dans laquelle il ouvre « une perspective nouvelle [et] fait voir une image plus riche, plus variée, plus contradictoire aussi, des débuts de la sculpture monumentale en Occident »⁴², en confrontant les résultats du travail de l'équipe formée par Focillon avec les acquisitions les plus récentes de l'archéologie espagnole, italienne, allemande, américaine et française.

33 Société Henri Focillon, bulletin de liaison, [s.d.], BINHA, Archives, fonds Grodecki, 020/10/3.

34 L. Grodecki, *Bibliographie Henri Focillon*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1963.

35 H. Focillon, *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952.

36 *Id.*, *L'An mil*, Paris, Armand Colin, 1952.

37 J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique : antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Armand Colin, 1955.

38 L. Grodecki, *L'Architecture ottonienne. Au seuil de l'art roman*, Paris, Armand Colin, 1958.

39 *Id.*, lettre à Élie Lambert, 23 nov. 1949, BINHA, Archives, fonds Grodecki, 020/44/93; reproduite dans *Id.*, *Correspondance choisie*, éd. cit., lettre 86, p. 194-195.

40 *Id.*, « Les débuts de la sculpture romane en Normandie. Bernay », *Bulletin monumental*, 108, 1950, p. 7-67; repris dans *Le Moyen Âge retrouvé*, Paris, Flammarion, 1986-1990, t. I, *De l'an mil à l'an 1200*, p. 69-113.

41 *Id.*, « La sculpture du XI^e siècle en France. État des questions », *L'Information d'histoire de l'art*, 3, 1958, p. 98-112; repris dans *Le Moyen Âge retrouvé*, op. cit., t. I, p. 49-67.

42 Willibald Sauerländer, « Le savant », *Revue de l'art*, 55, 1982, p. 6-8, ici p. 7.

Enfin, l'ouvrage sur *L'Architecture ottonienne*, paru la même année dans la collection Henri Focillon et dont le sous-titre, *Au seuil de l'art roman*, rappelle qu'il a avant tout été pensé « en tant que partie d'une étude plus vaste sur la formation de l'art roman autour de l'an mil »⁴³, marque l'aboutissement le plus éclatant d'une réflexion sur les origines de l'architecture romane qui avait été ébauchée par le maître et qui est ici menée à bien par son plus fidèle élève, Louis Grodecki.

La « troisième génération d'historiens de l'art » de l'Institut d'art et d'archéologie

Par ailleurs, l'échec relatif des entreprises collectives de diffusion de la pensée de son ancien professeur n'empêche pas Grodecki de continuer à revendiquer l'existence d'une véritable « école d'Henri Focillon », dont le premier cercle a certes été constitué par les membres du groupe parisien du mercredi soir mais dont l'aura dépasse largement les frontières françaises, puisque, comme il l'affirme lors du 1^{er} congrès international d'art roman de Tournus de 1954, placé sous le patronage posthume de Focillon, « C'est bien souvent dans des universités étrangères, américaines, japonaises, anglaises, que ses méthodes et ses directives continuent à servir l'histoire de l'art »⁴⁴. En 1981, lors des commémorations pour le centenaire de sa naissance, il franchit un pas supplémentaire et n'hésite pas à évoquer, dans un éditorial de la *Revue de l'art* co-écrit avec André Chastel, l'avènement, « par un phénomène de fécondité posthume, [d']une "troisième génération" d'historiens de l'art et en particulier [d']un groupe travaillant dans le domaine roman où des diplômés, puis des thèses universitaires des années 1970-1980 ont continué à Paris et ailleurs l'élan donné il y a plus de cinquante ans pendant ses premières années d'enseignement à Paris »⁴⁵. Or, c'est bien à Grodecki lui-même, nommé en 1970 à la prestigieuse chaire d'histoire de l'art médiéval de la Sorbonne, qu'est imputable la recréation d'un groupe de recherche dont les travaux « continuent, dans la lignée de Focillon, sinon selon sa méthode et sa doctrine, l'étude de l'art roman »⁴⁶.

S'il a, lorsqu'il était conservateur du musée des Plans-reliefs, parfois souffert des « vicissitudes d'une carrière [académique] marginale »⁴⁷, Louis Grodecki réintègre le monde universitaire français au début des années 1960, à Strasbourg d'abord, où il est chargé de cours à partir d'octobre 1961, et à Paris ensuite, où il est pressenti à la succession de Georges Gaillard, ancien titulaire de la chaire d'histoire de l'art médiéval de la rue Michelet, décédé en 1967. Encore faut-il rappeler que son accession à ce poste ne s'est pas faite sans difficultés, dans la mesure où Grodecki, qui n'a jamais achevé la rédaction de sa thèse, ne possède pas les diplômes requis pour prétendre à une chaire de professeur et que, considérant que « Paris est une charge effrayante », il refuse lui-même dans un premier temps de se projeter dans la Capitale au-delà « d'un trimestre ou [de] quelque chose d'approchant »⁴⁸. Grâce au soutien d'André Chastel, qui intervient auprès de la présidence de l'Université pour qu'il soit autorisé à soutenir une thèse sur travaux⁴⁹, mais aussi à la pression amicale de Jean Taralon – « Vous n'êtes plus mon frère si vous n'acceptez pas de vous asseoir dans la chaire de Focillon »⁵⁰ – Grodecki est nommé maître de conférences titulaire, puis professeur d'histoire de l'art médiéval à l'université de Paris, les 1^{ers} février 1970 et 1971.

43 L. Grodecki, *L'Architecture ottonienne*, *op. cit.*, p. 15.

44 *Id.*, « Henri Focillon et l'art roman », communication au premier colloque du Centre international d'études romanes, Tournus, 18-21 juin 1954, BINHA, Archives, fonds Grodecki, 020/10/8.

45 A. Chastel et L. Grodecki, « Éditorial », *art. cit.*, p. 7.

46 L. Grodecki, « Réflexions à propos d'un centenaire », *art. cit.*, p. 14.

47 A. Chastel, « Éditorial », *Revue de l'art*, 55, 1982, p. 5.

48 L. Grodecki, lettre à Chastel, 6 mai 1968, BINHA, Archives, fonds Chastel, 090/12/129 ; reproduite dans *Id.*, *Correspondance choisie*, éd. cit., lettre 966, p. 1154-1155.

49 *Id.*, *Études sur le vitrail médiéval français* thèse soutenue sur un ensemble de travaux, Paris, Université de Paris, 1970.

50 J. Taralon, lettre à Grodecki, 11 mai 1968, BINHA, Archives, fonds Grodecki, 020/45/97 ; reproduite dans *Id.*, *Correspondance choisie*, éd. cit., lettre 967, p. 1155.

Son ambition est alors de reprendre les enquêtes régionales là où les membres du groupe de 1943 les avaient laissées après-guerre et de mener à bien le travail de publication qui n'avait pas abouti malgré la création de la Société Henri Focillon. Il définit ainsi plusieurs zones à explorer dont il confie l'étude à un ensemble d'étudiants et de jeunes universitaires : le Midi méditerranéen pour Xavier Barral i Altet, la Normandie pour Maylis Baylé, le Poitou-Saintonge pour Marie-Thérèse Camus, le Sud-Ouest pour Jacques Lacoste, l'Anjou pour Jacques Mallet, le Nord pour Anne Prache et la Loire pour Éliane Vergnolle⁵¹. Même si l'activité de ce groupe n'est plus déterminée par une stratégie éditoriale globale – et que certains de ses membres se tournent bientôt vers d'autres objets d'étude –, Grodecki entend bien, ce faisant, prouver la viabilité et plus encore la vitalité de la méthode de Focillon comme élément déterminant de la pensée française en histoire de l'art un demi-siècle après ses premières manifestations⁵². Et si, en replaçant son activité à l'endroit même où elle a vu le jour, il réintroduit l'idée d'une école solidement implantée dans le paysage universitaire parisien, il n'en apparaît pas moins comme l'un des plus efficaces relais internationaux, tant par l'audience de ses travaux que par son engagement au sein d'entreprises scientifiques de grande ampleur, à commencer, bien sûr, par le *Corpus Vitrearum Medii Aevi*.

51 Voir à ce sujet le témoignage de Xavier Barral i Altet dans L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 77-97, ici p. 89.

52 Intervention de Grodecki dans W. Cahn, *The Henri Focillon...*, *op. cit.*

La fondation du Corpus Vitrearum

Les rôles de Hans Robert Hahnloser et de Louis Grodecki

Brigitte Kurmann-Schwarz

Hans Robert Hahnloser (1952-1974) et, à sa suite, Louis Grodecki (1975-1982) ont dirigé le Corpus Vitrearum sur le plan international pendant les trente premières années de son existence. Les décisions que les deux premiers présidents ont prises et les développements qu'ils ont encouragés ont eu des retentissements organisationnels et méthodologiques importants jusqu'à maintenant. En 1982 déjà, à l'occasion du 30^e anniversaire de l'entreprise du Corpus Vitrearum, Louis Grodecki résumait pour la première fois ses étapes¹. Il fut suivi plus tard par Eva Frodl-Kraft qui, en 1988 et 2004, rédigea en détail l'histoire du projet². Les deux auteurs exposèrent son développement chronologique et la genèse de sa forme institutionnelle au niveau international et national. Ils soulignèrent l'importance des colloques pour les échanges entre les chercheurs mais aussi pour la cohérence de la méthodologie et de la forme des publications du Corpus. Toutefois, ils reconnurent également les variations de contenu et de forme qui résultaient des traditions différentes de chaque pays membre en matière de sciences humaines.

À côté des faits historiques exposés par Louis Grodecki et Eva Frodl-Kraft, la correspondance de Hahnloser mais aussi les comptes rendus et les publications des premiers colloques internationaux tenus de 1953 à 1983 ainsi que les rapports des deux premiers présidents adressés à l'Union académique internationale (UAI) ont été jusqu'à présent peu exploités pour éclairer le développement du Corpus³. Il n'est pas possible de rendre compte de tous ces textes dans le cadre d'une brève contribution à des actes de colloque. Il fallait donc faire une sélection, ce qui a forcément un caractère arbitraire. Les documents consultés montrent néanmoins avec quelle ténacité Hahnloser et, après lui, Grodecki ont poursuivi, bien que de manière différente, l'objectif de documenter le vitrail européen du Moyen Âge afin qu'il puisse être pris en compte par les chercheurs pour leurs études futures.

1 L'auteur remercie Claudine Lautier pour sa relecture de la version orale de la communication. Des remerciements sont également adressés à Paul Hahnloser, Zurich, Agatha Rihs, Institut d'histoire de l'art, Université de Berne, Sarah Keller, Vitrocentre Romont, Markus Zürcher et Fabienne Jan, Académie suisse des sciences humaines et sociales, Berne, Elisabeth Oberhaidacher, Günther Buchinger et Christina Wais-Wolf du CVMA Autriche, Hartmut Scholz, CVMA Allemagne, et surtout à Karine Boulanger, Centre André-Chastel, Paris, pour les informations, la consultation de documents et la relecture du texte destiné à la publication. Louis Grodecki, « Introduction », dans Herbert Hunger, Eva Frodl-Kraft, *et al.*, *Corpus Vitrearum. Histoire et état actuel de l'entreprise internationale*, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1982, p. 15-19.

2 Eva Frodl-Kraft, « Das Corpus Vitrearum 1952-1987 – Ein Rückblick », *Kunstchronik*, n° 41, 1988, p. 1-12 ; *Ead.*, « Das Corpus Vitrearum Medii Aevi. Ein Rückblick », dans Hartmut Scholz, Ivo Rauch et Daniel Hess (dir.), *Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaften, 2004, p. 13-21.

3 E. Frodl-Kraft, Louis Grodecki et Hans Wentzel ont régulièrement rendu compte des colloques dans la *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, dans le *Bulletin monumental* et dans la *Kunstchronik*. Les rapports adressés à l'UAI ont été diffusés sous forme de tirés-à-part ou dans les *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*.

Abordons d'abord les deux personnalités, le fondateur du *Corpus Vitrearum*, Hans Robert Hahnloser, et son successeur, Louis Grodecki. Ensuite, posons la question de savoir comment les deux savants en sont venus à s'intéresser au vitrail et quelles furent les circonstances qui menèrent à la fondation du projet du *Corpus Vitrearum*. En effet, si l'on considère leurs biographies respectives avant la Seconde Guerre mondiale, il n'était pas prévisible que le vitrail devienne le centre de leur activité en tant que chercheurs ou organisateurs d'un projet international. Nous verrons que la guerre et la dépose de la plupart des vitraux médiévaux d'Europe déterminèrent leur intérêt pour ce médium fragile. À cela s'ajoute le fait que Hahnloser, mais également Grodecki, s'engagèrent dans l'Inventaire des monuments historiques. Cette activité est certainement à l'origine du projet plus spécifique de Hahnloser d'un inventaire des vitraux médiévaux, constamment menacés de disparition sans être suffisamment documentés. Pour mettre en œuvre cette entreprise, les deux savants déployèrent des efforts considérables afin de définir la forme des futures publications du *Corpus Vitrearum*. En outre, comme nous le verrons, les présidences de Hahnloser et de Grodecki furent marquées avant tout par le souci de la conservation des vitraux. En conclusion, nous nous demanderons comment ce projet est perçu par l'histoire de l'art actuelle et quelle position le *Corpus* occupe dès lors au sein de la discipline.

Hans Robert Hahnloser naquit à Winterthur le 13 décembre 1899⁴. Il commença ses études à l'université de Bâle. En 1921, il se rendit à Vienne où il poursuivit sa formation sous la direction de Julius von Schlosser [fig. 1 et 2]. Hahnloser soutint sa thèse sur l'*Album* de Villard de Honnecourt



Fig. 1 : Hans Robert Hahnloser (1899-1974), vers 1920, Institut d'histoire de l'art, Université de Berne

4 Peter Betthausen, « Hahnloser, Hans Robert », dans *Metzler Kunsthistoriker Lexikon : zweihundertzehn Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart, Metzler, 2007, p. 153-155 ; « Hans Robert Hahnloser », dans *Dictionary of Art Historians*, <https://www.arthistorians.info/hahnloserh> [28/10/2021].

en 1926 et il la publia en 1935⁵. C'était un chercheur qui se basait sur l'observation de l'œuvre elle-même, en y concentrant toute son attention, et qui, dans la mesure du possible, justifiait ses conclusions par les sources écrites. En 1934, il fut nommé à la chaire d'histoire de l'art de l'université de Berne⁶ ; et puisque, à cette époque, voyager en Europe devenait de plus en plus difficile, voire impossible, Hahnloser s'engagea dans la Société d'histoire de l'art en Suisse, société qui publie les *Monuments d'art et d'histoire de la Suisse*, autrement dit l'Inventaire, et ce encore de nos jours⁷. En 1935, il devint membre de son comité de rédaction ; ensuite, de 1957 à 1966, il assura la présidence de la société. Durant son mandat, il fut responsable de la rédaction et de la révision des directives destinées aux auteurs des volumes de l'Inventaire (éditions de 1944 et de 1965).



Fig. 2 : Hans Robert Hahnloser et Julius von Schlosser, fin des années 1920, Institut d'histoire de l'art, Université de Berne

Pendant la guerre, Hahnloser dirigea la restauration des vitraux déposés du chœur de l'ancienne collégiale de Berne (environ 1441-1451)⁸. Il fit en sorte que tous les panneaux soient photographiés avant et après restauration et s'assura que les verres remplacés soient marqués comme étant des compléments modernes avec la date et la signature du peintre-verrier restaurateur. Avant la repose

5 Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek* [1935], Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1972.

6 Oskar Bätschmann et Julia Gelshorn (éd.), *1905-2005. 100 Jahre Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern*, Emsdetten/Berlin, Imorde, 2005, p. 29-39.

7 Pour la Société d'histoire de l'art en Suisse voir : Erich Schwabe, « 100 ans d'existence de la Société d'histoire de l'art en Suisse » (trad. J. F. Ruffy), *Nos monuments d'art et d'histoire. Bulletin pour les membres de la Société d'histoire de l'art en Suisse*, 31, 1980, p. 338-350.

8 Brigitte Kurmann-Schwarz, *Die Glasmalereien des 15. bis 18. Jahrhunderts im Berner Münster*, Berne, Benteli, « CVMA Schweiz, 4 », 1998, p. 109, 516-517.

des vitraux, il veilla à l'installation de verrières de protection⁹. Pendant la restauration, il prépara une étude sur ces œuvres, parue en 1950¹⁰. Son activité en tant que responsable de la restauration des vitraux de la collégiale de Berne, ses recherches sur cet ensemble et son engagement pour l'Inventaire des monuments d'art et d'histoire de la Suisse montrent que, dès avant 1949, il s'occupait intensément de l'histoire, de la restauration et de la conservation des vitraux médiévaux autant que de l'inventaire des monuments historiques. Ses activités depuis les années 1930 ont donc non seulement fait naître l'idée d'un Corpus Vitrearum mais ont également servi de socle à son organisation et contribué à déterminer le contenu des futures publications. Encouragé par les recherches sur le vitrail en Allemagne, en Suède et ailleurs, il soumit le projet d'inventaire et de documentation du vitrail médiéval en Europe au Comité international d'histoire de l'art (CIHA) au cours du 16^e congrès international des historiens de l'art de Lisbonne en 1949¹¹ puis à celui d'Amsterdam en 1952¹².



Fig. 3 : Louis Grodecki (1910-1982) au 10^e colloque international du Corpus vitrearum de Stuttgart en 1977, au fond Eva Frodl-Kraft, CVMA Deutschland/Fribourg-en-Brisgau, photographie Rotraud Harling

La carrière de Louis Grodecki fut bien différente [fig. 3]. Né à Varsovie en 1910¹³, il vint en 1928 à Paris où il fit ses études en histoire de l'art sous la direction d'Henri Focillon. En 1945, après avoir vécu des années difficiles sous l'occupation allemande, il fut nommé archiviste auprès de la direction de

9 *Ibid.*, p. 517, n° 302-303.

10 H. R. Hahnloser, *Die Chorfenster und Altäre des Berner Münsters*, Berne, Benteli, 1950.

11 À l'occasion du congrès, Johnny Roosval, un des pères fondateurs du Corpus Vitrearum, donna une conférence sur la conservation du verre ancien (« The Preservation of Ancient Glass »). Voir : Gerhart Schmidt, « Die Internationalen Kongresse für Kunstgeschichte », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 36, 1983, p. 59, n° 1.

12 Marcel Aubert était également présent au 17^e congrès international d'histoire de l'art, voir *ibid.*, p. 63, n° 74 et p. 64, n° 77.

13 Madeline H. Caviness, « Louis Grodecki (1910-1982) », *Gesta*, 21, n° 2, 1982, p. 157-158 ; E. Frodl-Kraft, « Louis Grodecki (1910-1982) », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, n° 4, 1983, p. 459-464 ; M. H. Caviness, « Louis Grodecki (1910-1982) », dans Helen Damico (éd.), *Medieval Scholarship. Biographical Studies on the Formation of a Discipline*, New York/Londres, Garland, 2000, vol. 3, *Philosophy and the Arts*, 2000, p. 307-321 ; *Ead.*, « Encounter : Louis Grodecki », *Gesta*, 57, n° 2, 2018, p. 119-122 ; Lee Sorensen, « Grodecki, Louis », dans *Dictionary of Art Historians*, <https://www.arthistorians.info/grodeckil> [7/11/2021]

l'Architecture et se vit confier par Jean Verrier la tâche de constituer des archives photographiques des vitraux médiévaux de la France. Quand il prit ses fonctions, ces œuvres étaient encore déposées. Avant leur remise en place, une grande campagne de prises de vues fut organisée et c'est à l'activité de Grodecki que l'on doit les photomontages des verrières à l'échelle 1/10^e d'un grand nombre de vitraux français. Enfin, comme Hahnloser, il s'intéressait également à l'Inventaire des monuments historiques¹⁴ et avait été sensibilisé au vitrail médiéval depuis ses études¹⁵. Il était donc en bonne position pour s'engager dans la recherche sur le vitrail au sein du projet Corpus Vitrearum.

C'est surtout du fait que la plupart des vitraux médiévaux d'Europe étaient alors à portée de main des historiens de l'art que le moment de la fondation du Corpus Vitrearum par Hahnloser se trouva bien choisi. Pour la toute première fois, des vitraux médiévaux pouvaient être étudiés et photographiés en grand nombre. Outre cette situation très favorable à l'étude du vitrail, les énormes pertes subies par ce genre artistique pendant les deux guerres mondiales durent certainement jouer un rôle important dans la fondation du Corpus Vitrearum. Ne citons que deux exemples : la destruction partielle des vitraux de la cathédrale de Reims pendant la Grande Guerre et celle, presque totale, des vitraux de l'église des Dominicains de Lübeck pendant la Seconde Guerre mondiale¹⁶. Hahnloser sentait que le moment était venu pour que l'histoire de l'art s'intéresse de façon concrète à ce médium important, qui fait à la fois partie de l'architecture et constitue le support d'innombrables images. Hahnloser et Grodecki furent fascinés par cet art lors de leur contact direct avec les panneaux posés sur la table du restaurateur et grâce à une documentation photographique abondante, inexistante dans le passé.

Les documents accessibles témoignent de liens très étroits entre Grodecki et Hahnloser mais ne permettent pas de préciser le moment où les deux savants se rencontrèrent pour la première fois. Leur correspondance ne nous est parvenue que de manière lacunaire¹⁷. La plus ancienne lettre conservée de Hahnloser à Grodecki date de 1952, l'année de la fondation du Corpus Vitrearum. Ces échanges se poursuivirent jusqu'à la mort de Hahnloser, en 1974. Comme nous l'avons vu, l'intérêt de Grodecki pour le vitrail remonte à ses études dans les années 1930 mais ce n'est qu'après la guerre qu'il commença à publier dans ce domaine, d'abord, en 1947, avec un livre sur les vitraux de France. Peu après, en 1948 et 1949, parurent ses premiers articles, qui restent fondamentaux¹⁸. Il est possible que Hahnloser ait pris note de ces études quand il rédigea son projet d'un Corpus des vitraux médiévaux d'Europe ou du moins, il dut penser à Grodecki lorsqu'il s'interrogea sur les possibles auteurs des volumes du Corpus français. Hahnloser connaissait sans doute Marcel Aubert depuis le 13^e congrès international du CIHA à Stockholm en 1933¹⁹. La correspondance d'Aubert

14 André Chastel et L. Grodecki, « L'Inventaire monumental de la France », *L'Information d'histoire de l'art*, n° 3, 1963, p. 51-60.

15 Avant la guerre, il s'était inscrit en thèse avec Focillon. La « petite » thèse portait sur le vitrail du XII^e siècle. Je remercie Karine Boulanger pour cette information.

16 Reims : *Les Vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, Éditions du CNRS, « CV France, Recensement des vitraux anciens de la France, IV », 1992, p. 386 ; Lübeck : Rüdiger Becksmann, *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Voraussetzungen, Entwicklungen, Zusammenhänge*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1995, p. 153-155.

17 Pour les lettres que Hahnloser a adressées à Grodecki, voir : Paris, Centre André-Chastel (CAC), CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_1 ; Berne, Archives de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de Berne ; Romont, Vitrocentre, Archives du Corpus Vitrearum Suisse, Fonds Hahnloser.

18 L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, Paris, Éditions du Chêne, 1947 ; *Id.*, « A Stained Glass Atelier of the Thirteenth Century. A Study of Windows in Bourges, Chartres and Poitiers », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 1948, p. 87-111 ; *Id.*, « Le vitrail et l'architecture au XII^e et XIII^e siècle », *Gazette des beaux-arts*, 6^e période, 36, 1949, p. 5-24.

19 G. Schmidt, « Die Internationalen Kongresse », art. cit., p. 47. Les deux savants firent des communications sur les thèmes suivants : Marcel Aubert, « L'art gothique : ses origines françaises » ; H. R. Hahnloser, « Entwürfe eines Architekten um 1250 aus Reims ». Hahnloser parla dans la section XII, Histoire et principes de la critique d'art, tandis que Marcel Aubert présenta sa conférence dans la séance plénière consacrée à la question de l'art national.

avec Grodecki confirme que les deux érudits français furent en contact avec Hahnloser avant 1952 et que déjà à cette époque, Grodecki avait le projet de publier les vitraux de la Sainte-Chapelle de Paris²⁰. C'est Marcel Aubert, avec Jean Verrier, qui présida le comité français du Corpus Vitrearum nouvellement fondé, avec Grodecki et Jean Taralon comme secrétaires du comité²¹.

Les échanges épistolaires entre Hahnloser et Grodecki sont une source difficile à appréhender en raison de leur état lacunaire. Néanmoins, nous pouvons en tirer certaines conclusions en ce qui concerne les thèmes qui ont le plus occupé les deux savants au fil des ans. Dès le début des échanges, Grodecki se préoccupait avant tout de l'assise financière de son travail. Quant à Hahnloser, il déploya de nombreux efforts afin de trouver des solutions pour créer une base matérielle pour le Corpus Vitrearum dans différents pays²². Les deux érudits ne se soucièrent des questions d'organisation du projet sur le plan national et international que dans un second temps. À cet égard, la rédaction des directives pour assurer l'homogénéité des ouvrages fut prioritaire. Une fois les premiers volumes publiés, la question de la recherche d'une voie intermédiaire entre les commentaires très succincts du premier volume du Corpus français²³ et le catalogue plus élaboré de celui de la série suisse (auquel, toutefois, manque l'introduction générale à l'histoire du vitrail sur le territoire de la Confédération) apparaît dans la correspondance²⁴.

Tant les directives pour la rédaction des volumes que les problèmes d'organisation du projet évoluèrent avec le temps. L'organisation internationale prit la forme que nous lui connaissons encore aujourd'hui bien avant la mort de Hahnloser. Après la disparition de Marcel Aubert en 1962, puis de Johnny Roosval en 1965, le comité de rédaction constitué par les fondateurs du Corpus Vitrearum évolua pour devenir un bureau international comportant un président et trois vice-présidents dont l'un était responsable du comité technique²⁵.

L'intérêt porté à la technique et à la conservation résultait directement de la prise de conscience par les premiers auteurs du Corpus de l'état alarmant de dégradation croissante des vitraux médiévaux. Quand ils commencèrent à regarder de plus près les objets de leurs recherches, ils réalisèrent que les vitraux montraient des signes de détérioration inquiétants. La transparence des verres était compromise, la grisaille se détachait du support et, sur la face externe et quelquefois même interne des verres, une épaisse couche d'altérations s'était formée. On ignorait alors les processus qui menaient à cet état du verre et il fallait rapidement entreprendre des recherches sur ces phénomènes. Pour la première fois, à l'occasion du quatrième colloque international du Corpus Vitrearum d'Erfurt, la détérioration des vitraux et l'urgence de trouver des solutions pour y remédier furent mises à l'ordre du jour. Eva Frodl-Kraft et Gottfried Frenzel y présentèrent les résultats de leurs études et formulèrent le besoin urgent de recherches ultérieures dans ce domaine²⁶. En 1965, à l'occasion du cinquième colloque tenu à Strasbourg, le comité technique fut constitué²⁷. Par la suite, des scientifiques et des spécialistes de la conservation commencèrent à intégrer le Corpus

20 Marcel Aubert à Louis Grodecki, Paris, 7 mai 1951 (Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_1). Je remercie Karine Boulanger de m'avoir signalé ce document.

21 M. H. Caviness, « Louis Grodecki », 2000, art. cit., p. 309.

22 Hahnloser ne réussit pas à créer un financement commun pour le projet, voir E. Frodl-Kraft, « Das Corpus Vitrearum 1952-1987 », art. cit., p. 3. L'auteur souligne que tous les efforts dans cette direction furent un échec.

23 M. Aubert, L. Grodecki, Jean Lafond *et al.*, *Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques/CNRS, « CVMA France, 1 », 1959.

24 Ellen J. Beer, *Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*, Bâle, Birkhäuser, « CVMA Schweiz », 1, 1956.

25 L. Grodecki, « Introduction », art. cit., p. 16 ; E. Frodl-Kraft, « Das Corpus Vitrearum 1952-1987 », art. cit., p. 7-8.

26 L. Grodecki, « La quatrième réunion internationale du *Corpus Vitrearum medii aevi* et ses enseignements », *Bulletin monumental*, 121-1, 1963, p. 73-82.

27 E. Frodl-Kraft, « Arbeitstagung Corpus Vitrearum Medii Aevi, Strassburg 1965 », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 20, 1965, p. 47-49.

Vitrearum²⁸. Comme on peut le lire dans une lettre circulaire adressée par Hahnloser à Eva Frodl-Kraft, Louis Grodecki, Gottfried Frenzel et Paul Philippot de l'ICCROM (International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) de Rome, ce comité se réunit pour la première fois à Berne, dans l'appartement de Hans R. Hahnloser, le 19 février 1970. Le fondateur et promoteur infatigable du Corpus Vitrearum envisageait désormais une coopération étroite entre historiens de l'art, scientifiques et spécialistes de la conservation²⁹.

De fait, son initiative déclencha des recherches approfondies sur les matériaux et sur les méthodes de conservation appropriées. Ces efforts se sont également traduits dans les thèmes et les programmes des colloques. Si on les examine de plus près, on constate qu'à partir de 1962, depuis la réunion du Corpus à Erfurt jusqu'au neuvième colloque à Paris en 1975, les questions concernant la conservation et la restauration dominèrent les discussions³⁰. Les problèmes historiques et artistiques des vitraux furent même relégués après les débats sur les directives pour la rédaction des volumes. Ce n'est qu'à l'occasion du dixième colloque international tenu à Stuttgart que les membres des comités nationaux prirent de nouveau la parole pour intervenir sur des thèmes d'histoire de l'art³¹. Eva Frodl-Kraft, qui a rendu compte de ce colloque, se sentit obligée de justifier l'accent mis sur l'histoire de l'art par le fait que cette manifestation se tenait dans le cadre de l'exposition de l'art sous les Hohenstaufen qui présentait une série importante de vitraux³². Le colloque de 1982 à New York, organisé en collaboration avec Louis Grodecki, décédé avant l'ouverture de la réunion, eut de nouveau lieu, comme cela avait été le cas à Paris en 1953 et à Strasbourg en 1965, dans le cadre d'une exposition d'art médiéval³³. Les communications mirent en relief les questions d'histoire de l'art en faisant majoritairement référence au vitrail français³⁴. Bien que Louis Grodecki soit mort avant l'ouverture du colloque de New York, le comité international du Corpus Vitrearum renonça à élire un nouveau président : il fallut attendre l'année suivante pour qu'Eva Frodl-Kraft [fig. 4] soit élue (1983-1987). En 1983, une année à peine après la rencontre de New York, le comité autrichien organisa le 12^e colloque international du Corpus Vitrearum à Vienne. Comme à New York, les thèmes liés à l'histoire de l'art prirent plus de place dans le programme que par le passé. Néanmoins, Elisabeth Oberhaidacher se sentit obligée de justifier ce choix par le fait que l'événement faisait partie du 25^e congrès international du CIHA³⁵. Ces justifications peuvent surprendre le lecteur du compte rendu car le Corpus Vitrearum est avant tout un projet d'histoire de

28 E. Frodl-Kraft, « Das Corpus Vitrearum 1952-1987 », art. cit., p. 6-7.

29 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_1, lettre de Hahnloser à Grodecki du 3 fév. 1970.

30 Pour Erfurt, voir L. Grodecki, « La quatrième réunion », art. cit., p. 80-82 ; pour le colloque de Paris : *Verres et réfractaires*, 30, 1976, numéro spécial, « Actes du IX^e Colloque international du Corpus Vitrearum Medii Aevi », p. 3-106.

31 R. Becksmann (éd.), *Akten des 10. Internationalen Kolloquiums des Corpus Vitrearum Medii Aevi, Stuttgart/Freiburg i. Br. 22.-28. März 1977*, Stuttgart, 1977.

32 E. Frodl-Kraft, « Das 10. Colloquium des Corpus Vitrearum, Stuttgart 1977 », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 32, 1977, p. 77-79 : « Der von den Bearbeitern des CVMA allgemein gewünschten wieder stärkeren Zuwendung zu kunsthistorischen Fragen kam die Verbindung des Colloquiums mit der Stuttgarter Staufer-Ausstellung zugute. » Pour les vitraux qui furent présentés à Stuttgart, voir : R. Becksmann, « Glasmalerei », dans Reiner Hausscherr (dir.), *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, cat. exp., Stuttgart, Altes Schloss, 26 mars-5 juin 1977, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1977, p. 276-297.

33 Jane Hayward et Walter Cahn, *Radiance and Reflection. Medieval Art from the Raymond Pitcairn Collection*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 25 fév.-15 sept. 1982, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1982.

34 M. H. Caviness et Timothy Husband (dir.), *Corpus Vitrearum. Selected Papers from the XIth International Colloquium of the Corpus Vitrearum*, New York, 1-6 June 1982, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1985. Le catalogue de l'exposition parisienne de 1953 est dû à la plume de Louis Grodecki : *Vitraux de France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, musée des Arts décoratifs, mai-octobre 1953, Paris, 1953.

35 Pour le colloque voir : H. Hunger, E. Frodl-Kraft et al., *Corpus Vitrearum, op. cit.* ; Elisabeth Oberhaidacher, « Das XII. Internationale Colloquium des Corpus Vitrearum Medii Aevi, Wien, September 1983 », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 38, 1984, p. 79-81 : « Die Verquickung mit dem Kunsthistoriker-Kongreß brachte außerdem zwangsläufig eine Dominanz der kunstwissenschaftlichen Referate über die naturwissenschaftlich-technischen Berichte » (p. 79).

l'art qui avait été conçu pour faire connaître un genre artistique encore largement méconnu et non documenté, voire inédit. On aurait donc pu s'attendre à ce que les réflexions sur l'histoire artistique du vitrail prennent une place aussi importante que les questions de technique et d'organisation.



Fig. 4 : Eva Frodl-Kraft (1916-2011) à Heiligenkreuz avec son volume, CVMA Österreich

Rétrospectivement, l'historien de l'art éprouve un certain regret quant à l'évolution ultérieure des discussions lors des colloques. En 1953, à Berne, Hahnloser avait fait débiter la série des colloques internationaux par un thème extrêmement moderne pour son temps : « Le peintre verrier au Moyen Âge, son expression créative par rapport au commanditaire, aux modèles, aux collaborateurs des ateliers et au contexte régional et européen »³⁶. Un colloque dédié aux commanditaires était inhabituel à cette époque et les recherches bien connues de Francis Haskell qui traitent de ce sujet ne furent publiées que dix ans plus tard³⁷. L'intérêt de Hahnloser s'explique par la riche documentation médiévale des vitraux de l'ancienne collégiale de Berne qui faisaient l'objet de son étude principale sur le vitrail³⁸. En effet, les commanditaires de tous ces vitraux, à l'exception d'un seul, sont connus soit par des textes soit par des armories³⁹. L'étude des commanditaires mais aussi les questions artistiques posées par le thème choisi par Hahnloser sont toujours d'actualité. La modernité des sujets traités lors de ce colloque ne se limite pas aux discussions sur la part des différents acteurs dans la création de l'œuvre d'art puisque pendant cette même manifestation, une communication sur les vitraux antérieurs au XII^e siècle fut prononcée par Hans Martin von Erffa, un sujet qui ne devint d'actualité que bien plus tard, grâce aux études de Francesca Dell'Acqua commencées

36 Hans Martin von Erffa, « Die Berner Glasmalereitagung 1953 », *Kunstchronik*, 6, n° 5, 1953, p. 113-120.

37 Francis Haskell, *Patrons and Painters: a Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Londres, Chatto & Windus, 1963.

38 Voir note 10 ci-dessus.

39 B. Kurmann-Schwarz, *Die Glasmalereien*, op.cit., p. 54-75 ; de nouvelles recherches de l'historien Roland Gerber, archiviste de la Ville de Berne, montrent que la donation de Hans Fränkli avant 1456 ne concerne pas le vitrail de l'Arbre de Jessé mais celui du Moulin mystique. En se basant sur les recherches de l'historien, nous proposerons une nouvelle chronologie des vitraux du chœur de l'ancienne collégiale de Berne. Les premiers résultats ont été publiés dans le nouveau guide d'art et d'histoire de la Suisse : Jürg Schweizer, Bernd Nicolai, Brigitte Kurmann-Schwarz, et al. *La collégiale de Berne*, Berne, Société d'histoire de l'art en Suisse, 2022.

dans les années 1990⁴⁰. C'est aussi lors de ce colloque que Louis Grodecki présenta ses premières réflexions sur les vitraux de Saint-Denis. L'appréciation d'Eva Frodl-Kraft sur l'importance de ces deux communications pour les futures études sur le vitrail reste valide⁴¹.

La correspondance entre Hahnloser et Grodecki, dont on conserve surtout les lettres de Hahnloser, permet de suivre dans les grandes lignes l'évolution de l'entreprise. Hahnloser se présente comme celui qui œuvre inlassablement en faveur du projet⁴². Il a parcouru l'Europe de long en large pour rendre visite aux responsables des comités nationaux et aux auteurs, pour les encourager dans leur travail, et pour plaider la cause de son projet auprès des organismes de recherche de chaque pays membre. Il utilisa l'ensemble de son réseau relationnel, scientifique et international en faveur de l'avancement du projet. Il ressort des lettres conservées de Grodecki à Hahnloser que le savant français était un acteur prudent qui prenait en considération un système administratif et hiérarchique qui n'était pas familier au professeur bernois. Grodecki dut le freiner plus d'une fois, lorsqu'il était sur le point d'écrire des lettres bien intentionnées à des personnalités importantes ou de faire des démarches personnelles en faveur du Corpus Vitrearum. Les lettres de Grodecki expriment constamment le souci de trouver un poste qui lui permettrait de développer le Corpus français et de créer une base matérielle pour mener à bien le projet. Les lettres prouvent également que, dès le début, il existait une profonde amitié entre les deux hommes, qui avaient une grande estime pour leur travail scientifique respectif. On ne s'étonnera donc pas que Hahnloser ait accepté la présidence du jury lorsque Grodecki soutint sa thèse sur travaux en 1970 pour pouvoir être nommé à la chaire d'histoire de l'art du Moyen Âge à la Sorbonne⁴³. Une fois ce mauvais moment passé, le ton des lettres changea : du vouvoiement, les correspondants passèrent au tutoiement. Enfin, en 1974, alors que Hahnloser sentait la mort approcher, il était naturel qu'il désigne Grodecki comme son successeur à la présidence du Corpus Vitrearum international. C'est en cette qualité de président du Corpus que Grodecki rédigea de nouveaux statuts qui furent approuvés par les deux organisations, le Comité international de l'histoire de l'art et l'Union académique internationale qui, grâce aux démarches de Hahnloser, patronnent toujours le projet⁴⁴. Depuis lors, le bureau du comité international se compose d'un président, de deux vice-présidents et d'un secrétaire scientifique.

En ce qui concerne les débats au sein du Corpus Vitrearum, le passage du grand organisateur suisse au premier spécialiste français du vitrail à la tête du projet ne changea rien. Comme nous l'avons vu, les problèmes de restauration et de conservation dominèrent également les discussions du seul colloque qui eut lieu entre la mort de Hahnloser et celui de Stuttgart, en 1977⁴⁵. Du vivant de Hahnloser, Grodecki prit toutefois des décisions dont l'importance ne saurait être sous-estimée. Craignant de ne jamais pouvoir éditer les trente ou plus volumes prévus de Corpus Vitrearum destinés à couvrir les vitraux de la France, il lança une nouvelle série, le « Recensement des vitraux anciens de la France »⁴⁶. Elle avait pour but de créer un inventaire complet sous forme succincte du riche patrimoine du vitrail français dont Grodecki ne cessait de souligner que la plupart des

40 E. Frodl-Kraft, « Mittelalterliche Glasmalerei. Organisation der Arbeit und Forschung 1953 », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 7, 1953, p. 123-125 : Hans Martin von Erffa parla du vitrail du VI^e au XI^e siècle. Voir ici : Francesca Dell'Acqua, « Illuminando colorat ». *La vetrata tra l'età tardo imperiale e l'alto medioevo : le fonti, l'archeologia*, Spolète, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2003.

41 E. Frodl-Kraft, « Mittelalterliche Glasmalerei », art. cit., p. 124.

42 Voir sa notice nécrologique par E. Frodl-Kraft, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28, 1974, p. 219-220.

43 *Ead.*, « Louis Grodecki (1910-1982) », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, n° 4, 1983, p. 459-464, ici p. 460.

44 Les statuts du Corpus Vitrearum font partie des directives pour la rédaction des volumes. Pour le passage du comité de rédaction au bureau international, voir : E. Frodl-Kraft, « Das Corpus Vitrearum 1952-1987 », art. cit., p. 7. Depuis 1955, le Corpus Vitrearum dépend de la XVI^e commission de l'UAI.

45 Voir les notes 30 et 31 ci-dessus.

46 La décision de Grodecki a été sanctionnée au colloque de Florence en 1970 : E. Frodl-Kraft, « Das Corpus Vitrearum 1952-1987 », art. cit., p. 9 ; *Ead.*, « Das Corpus Vitrearum Medii Aevi », art. cit., p. 16.

matériaux publiés étaient des inédits jamais pris en compte par les historiens de l'art⁴⁷. La plupart des auteurs des volumes du Recensement ont encore été formés par Grodecki. À sa mort, déjà deux volumes étaient parus⁴⁸ et en 2021, la série, qui compte désormais onze volumes, a été achevée⁴⁹. Ce grand succès est dû au fait que tous les dirigeants qui succédèrent à Grodecki à la tête du comité français du Corpus Vitrearum se sont tenus à l'objectif d'achever le Recensement qui témoigne de l'extraordinaire richesse du vitrail français. Mais n'oublions pas le projet du Corpus Vitrearum international proprement dit : en 1982, avant la disparition de Louis Grodecki, trente-trois volumes étaient parus⁵⁰. Malgré la mauvaise réputation que traînent les projets à long terme des sciences humaines, presque soixante-dix ans après sa fondation, le Corpus Vitrearum demeure l'une des entreprises les plus dynamiques de ce domaine et ses publications s'élèvent actuellement à cent quarante-cinq volumes toutes séries (monographies, études, recensements) confondues⁵¹.

Il est certain que l'étude complète des vitraux médiévaux d'Europe, telle que les fondateurs du Corpus Vitrearum l'avaient envisagée, n'est pas encore réalisée. Malgré l'incontestable succès du projet, les critiques ne manquent pas, avec en tête l'important coût matériel, la lenteur des progrès et, enfin, l'accusation du caractère positiviste, obsolète, des corpus⁵². Toutefois, si l'on compare les différentes versions des directives rédigées depuis leur première mouture en 1958⁵³, on peut constater que le projet s'est constamment adapté aux questions actuelles de l'histoire de l'art et aux nouvelles techniques de publication⁵⁴. Cependant, l'espoir exprimé par Eva Frodl-Kraft, dans son compte rendu du premier colloque de Berne en 1953, de voir le Corpus Vitrearum amener le vitrail au centre des débats de l'histoire de l'art ne s'est réalisé que dans une faible mesure⁵⁵. La focalisation sur les questions de technique et de conservation des trente premières années d'existence du Corpus Vitrearum lui a donné l'apparence exclusive d'une science d'experts qui n'a guère réussi à susciter l'intérêt des historiens de l'art en dehors de ce sérail⁵⁶. Ce préjugé a presque

47 L. Grodecki, Comptes rendus d'« Eva Frodl-Kraft, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien* » Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, 1 », 1962 et Jean Helbig, *Les Vitraux médiévaux conservés en Belgique, 1200-1500* » Corpus Vitrearum Medii Aevi Belgique, 1 », 1962 », *Bulletin monumental*, 121-2, 1963, p. 214-216, ici 214.

48 *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Paris, Éditions du CNRS, « CV France, Recensement des vitraux anciens de la France, 1 », 1978 ; *Les Vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, Paris, Éditions du CNRS, « CV France, Recensement des vitraux anciens de la France, 2 », 1981. Grodecki lui-même pensait que cinq ou six volumes suffiraient : L. Grodecki, « Introduction », art. cit., p. 15-19, ici p. 17.

49 Michel Hérold (dir.), *Les Vitraux du Midi de la France. Région Occitanie, Région Sud Provence-Alpes-Côte-d'Azur*, Rennes, PUR, « CV France, Recensement, XI », 2020 ; Karine Boulanger avec la collaboration d'Élisabeth Pillet, *Les Vitraux de Poitou-Charentes et d'Aquitaine*, Rennes, PUR, « CV France, Recensement, X », 2021. Voir : M. Hérold, « The Recensement des vitraux anciens de la France (Inventory of Pre-Revolutionary Stained Glass in France) : A Grand Project Comes to Completion », *Vidimus*, <https://www.vidimus.org/issues/issue-137/pre-revolutionary-french-stained-glass/> [29/11/2021].

50 Voir l'état de publication rédigé par Rüdiger Becksmann dans *Corpus Vitrearum, op.cit.*, p. 25-79.

51 Voir <http://www.corpusvitrearum.org/>, *État des publications* [01/11/2021].

52 La critique du positivisme a été exprimée à plusieurs reprises par M. H. Caviness, « Le futur du Corpus Vitrearum », dans *Corpus Vitrearum Medii Aevi, Erfurt 10.-16. 9. 1989*, p. 1-8 ; *Ead.*, « Introduction », dans Lech Kalinowski et Helena Małkiewiczówna, éd. Dobrosława Horzela et Joanna Utzig, *Ars Vitrea. Collected Writings on Mediaeval Stained Glass*, Cracovie, Polish Academy of Arts and Sciences, 2016, p. 7-15, ici p. 15 ; Wolfgang Augustyn se plaignait que les projets à long terme dans les domaines des sciences humaines ne soient en général pas bien considérés : W. Augustyn, « Langer Atem oder Langatmigkeit ? Zu wissenschaftlichen Großprojekten in der Kunstgeschichte », dans *Id.* (dir.), *Corpus – Inventar – Katalog. Beispiele für Forschung und Dokumentation zur materiellen Überlieferung der Künste*, Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2015, p. 7-11.

53 Ces directives ont été révisées six fois sous les présidences de Hahnloser et Grodecki (1962, 1968, 1970, 1972, 1975 et 1977).

54 L'assemblée générale du Corpus Vitrearum International à Troyes a approuvé la quatrième rédaction des directives : voir la rubrique « Directives » dans www.corpusvitrearum.org [15/11/2021].

55 E. Frodl-Kraft, « Mittelalterliche Glasmalerei », art. cit., p. 123.

56 M. H. Caviness, « Le futur du Corpus Vitrearum », art. cit., p. 2-3. Curieusement, Caviness se réfère surtout à l'article

occulté la vitalité et la richesse de la recherche sur le vitrail dont, en 1982 déjà, Louis Grodecki percevait le *Corpus Vitrearum* comme principal support⁵⁷. Malgré l'évolution du projet depuis l'époque des fondateurs, les principes d'étude formulés par Hahnloser et Grodecki restent valables : seule la connaissance de l'état matériel et de l'histoire des vitraux anciens permet de les conserver sur le long terme et de les étudier de manière appropriée. C'est sur cette base qu'ont été réalisés les inventaires et dressées les listes des monuments historiques. Comme nous l'avons vu, Hahnloser et Grodecki connaissaient les principes des inventaires et les ont appliqués aux directives pour l'étude et la rédaction des volumes du *Corpus*. Malgré tous les reproches de positivisme, ces principes ont conservé leur pertinence jusqu'à aujourd'hui, ce qui n'a jamais empêché les auteurs d'être ouverts à de nouvelles questions. Il suffit d'ouvrir les volumes pour s'en convaincre.

Concluons par une voix importante parmi celles des historiens de l'art médiéval, celle de Willibald Sauerländer, qui exhorte les chercheurs à ne pas perdre de vue qu'au Moyen Âge, les œuvres qui font l'objet de leurs investigations – et il entendait par là aussi les vitraux – font partie d'un système de communication. Ce dernier doit être pris en compte et souvent, il est nécessaire de le reconstituer afin de comprendre les œuvres dans leur dimension historique. Mais avant de décrire les nouvelles tendances dans le domaine de l'histoire de l'art, Sauerländer souligne en termes très clairs, comme cela allait déjà de soi pour Hahnloser et Grodecki, que « La tradition du *connoisseurship*, l'inventaire des œuvres (qui doit toujours être élargi, corrigé et révisé) demeure la base indispensable de toute érudition sérieuse en histoire de l'art. Je n'ai pas la moindre sympathie pour un "modernisme" érudit qui déclare révolue l'époque du *connoisseurship* »⁵⁸.

de Willibald Sauerländer, « Gothic Art Reconsidered: New Aspects and Open Questions », dans Elizabeth C. Parker and Mary B. Shepard (éd.), *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 26-40.

57 L. Grodecki, « Introduction », art. cit., p. 15 ; B. Kurmann-Schwarz et Claudine Lautier, « Recherches récentes sur le vitrail médiéval 1998-2009 », *Kunstchronik*, 63, 2010, p. 261-284 et 313-338. Depuis lors, l'intensité des publications n'a pas diminué, voir la rubrique « Bibliographie » dans www.corpusvitrearum.org [15/11/2021].

58 W. Sauerländer, « Gothic Art Reconsidered », art. cit., p. 28 : « Traditional *connoisseurship*, the inventory of monuments (which must always be enlarged, corrected and revised) remains the indispensable basis of any serious art-historical scholarship. I have not the least sympathy for a scholarly "modernism" which declares that the days of *connoisseurship* are simply gone. »

Le Corpus Vitrearum Medii Aevi

Souvenirs personnels de 1960 à 2021*

Madeline H. Caviness

En guise de prélude à ces souvenirs personnels remontant à 1960 et touchant les membres du Corpus Vitrearum Medii Aevi (CVMA), il est important de comprendre quels furent les réseaux internationaux qui accompagnèrent la naissance de cette organisation et permirent le recrutement de ses premiers auteurs, issus de milieux très différents¹. En m'efforçant de faire ressurgir, avec autant de réalisme que possible, des personnalités dont je garde de vifs souvenirs, j'espère ne pas les diminuer aux yeux des lecteurs contemporains, ni paraître indiscreète. Leur humanité et leurs combats personnels méritent d'être rappelés.

Après les immenses destructions apportées à la culture matérielle européenne par les deux guerres mondiales du xx^e siècle, plusieurs organisations furent fondées afin de remédier aux pertes et procurer quelques garde-fous. En 1919, les représentants des puissances qui avaient combattu ensemble contre le Deuxième Reich se réunirent à Paris pour fonder la Société des Nations et l'Union académique internationale (UAI). Le premier projet de l'UAI fut le Corpus Vasorum Antiquorum qui devait publier tous les vases peints antiques. Il se poursuit désormais sous l'égide de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Cette entreprise servit sans doute de modèle pour un projet similaire ayant pour but d'étudier et publier tous les vitraux médiévaux, le Corpus Vitrearum Medii Aevi, créé dans les années 1950. Après la Seconde Guerre mondiale, une grande coalition transforma l'ancienne Société des Nations en Organisation des Nations unies, basée à New York, parallèlement à la création de l'Organisation des Nations unies pour la science, l'éducation et la culture (Unesco) implantée à Paris. Pour ma génération, qui a vécu le traumatisme de la guerre et vu la destruction de monuments familiers, l'Unesco représentait une lueur d'espoir pour une coopération paisible et l'expression d'une volonté commune de préserver le passé et de sauvegarder le futur. Lorsque j'arrivai à Paris comme étudiante en 1960, le siège de l'Unesco, place de Fontenoy, achevé tout juste deux ans auparavant, constituait un symbole de résurgence avec un extérieur d'aspect moderne plutôt massif (et maintenant tristement altéré) et un intérieur grandiose, exposant des œuvres d'art moderne européennes. Les pays membres étaient alors assez souvent représentés par des « têtes parlantes » (au lieu des diplomates de carrière qui y travaillent actuellement) et ils accordaient de généreuses subventions à des projets et à des organisations non gouvernementales. Durant de longues années après la Seconde Guerre mondiale, ils axèrent leurs priorités sur le patrimoine européen et la culture. Depuis 1949, l'Unesco avait un accord de coopération particulière avec une organisation non gouvernementale qui devint bientôt la principale source de fonds pour des projets

*Propos recueillis par Michel Hérold et traduits par Karine Boulanger.

¹ Voir le site du Corpus Vitrearum pour de plus amples informations : <http://www.corpusvitrearum.org/> [18/02/2022]. Voir aussi Louis Grodecki, « Introduction », dans Eva Frodl-Kraft, L. Grodecki et Herbert Hunger (éd.), *Corpus Vitrearum : histoire et état actuel de l'entreprise internationale*, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1982, p. 15-19.

en sciences humaines, le Conseil international de la philosophie et des sciences humaines (CIPSH)². En conséquence, le Comité international d'histoire de l'art (CIHA) devint l'un de ses membres les plus éminents et cette organisation chargea en 1952 Marcel Aubert, Hans R. Hahnloser et Johnny Roosval de coordonner un nouveau projet, le CVMA. L'UAI, qui avait joué un rôle important dans la création du CIPSH, accepta d'accorder son patronage au Corpus Vitrearum en 1956. Le comité qui coordonnait le projet contrôlait le respect des directives et organisait des colloques pour recruter de nouveaux membres. Je me souviens avoir été présentée lors d'une réunion du comité français du Corpus en 1960 ou 1961 à un homme grand et distingué qui m'annonça que des subventions seraient accordées au comité britannique ; il s'agissait peut-être d'Hahnloser.



Fig. 1 : Madeline H. Caviness, Verne S. Caviness Jr.

Le besoin urgent d'examiner et de préserver les verres médiévaux fut reconnu internationalement une décennie après la fin des hostilités, au moment où des commissions nationales procédaient à l'évaluation des dégâts dus à la guerre et exhumaient les panneaux de vitraux de leurs lieux de stockage. Les verrières qui avaient été protégées des bombardements symbolisaient la survie ; partout en Europe on trouvait des églises bombardées, mais les vitraux avaient été déposés à la hâte et conservés souvent sous terre, loin des villes. Les pertes tragiques des vitraux restés dans leurs édifices lors de la Première Guerre mondiale, comme à Reims, avaient servi de leçon. À Cantorbéry, un vitrier handicapé, George Easton, et un homme âgé avaient été chargés à eux seuls de démonter toutes les verrières de la cathédrale. George m'aida par la suite à examiner les panneaux une fois reposés et me raconta comment ils avaient dû se contenter d'échafaudages légers posés en bascule sur les tribunes ou d'une échelle installée de façon précaire dans un panier manœuvré par

² La création de cette organisation non gouvernementale et d'autres est décrite dans un éditorial de la *Revue de l'art*, 37, 1977, p. 5-7, réédité dans André Chastel (éd.), *L'Histoire de l'art : fins et moyens. Revue de l'art*, Paris, 1980, Flammarion, « Les organisations internationales », p. 25-35.

des poulies depuis les voûtes ou les ébrasements des baies. Après la guerre, Jean Verrier, en tant qu'inspecteur en chef des monuments historiques, engagea Louis Grodecki pour inventorier tous les vitraux médiévaux encore stockés en France³. Grodecki était déjà un historien d'art expérimenté passé par l'École du Louvre et l'Université. Il sollicita un congé de ses travaux d'inventaire pour accepter une bourse d'études aux États-Unis où il put voir les collections les plus importantes d'art médiéval du territoire. Son mentor, Marcel Aubert, et son soutien américain, Sumner McKnight Crosby, avaient ressenti le besoin de recruter des savants dotés d'un bon œil pour le vitrail et qui pourraient éventuellement participer au nouveau projet international du Corpus Vitrearum en le portant au haut niveau scientifique souhaité.

La fondation du Corpus Vitrearum représente le point culminant d'une recherche déjà ancienne et d'efforts de conservation mais aussi une coalition nouvelle créée pour continuer à avancer dans ces deux domaines comme cela ne l'avait jamais été fait auparavant. Il fallait donc trouver des auteurs à la mesure de ces ambitions. Hahnloser et d'autres membres du CIHA créèrent un réseau de savants en désignant d'abord des directeurs pour les comités nationaux. Les participants les plus légitimes, dès le départ, furent Hans Wentzel pour l'Allemagne, Jean Helbig pour la Belgique, Giuseppe Marchini pour l'Italie, Joan Ainaud de Lasarte pour la Catalogne et Victor Nieto Alcaide pour l'Espagne. Ellen J. Beer, Eva Frodl-Kraft, Louis Grodecki et Jean Lafond, tout comme Helbig, étaient aussi déjà prêts à rédiger des volumes. Il existait cependant très peu de spécialistes de ce domaine dans les universités anglophones ou dans les musées. Mon premier mentor, le grand paléographe et spécialiste du domaine anglo-saxon Francis Wormald, se souvenait avoir été approché par la British Academy pour diriger un comité autour de ce nouveau projet et trouver des auteurs potentiels. Bernard Rackham s'était détourné de la céramique au profit du vitrail dans sa dernière publication mais il avait pris sa retraite du Victoria and Albert Museum. Son départ ayant causé un vide parmi les personnes possédant une connaissance approfondie du vitrail, cela me conduisit à solliciter une bourse pour aller étudier le vitrail médiéval en France et Wormald eut le plaisir de m'introduire auprès de Grodecki, qu'il avait identifié comme l'une des personnes les plus actives dans l'étude des vitraux. Crosby à Yale fut directement approché par William George Constable ; il put par la suite utiliser ses liens personnels avec Aubert et Grodecki pour leur demander de guider son étudiante en doctorat, Jane Hayward, qui travaillait à sa thèse sur les vitraux de la cathédrale d'Angers⁴.

En France, plusieurs spécialistes issus des services des Monuments historiques furent aussi enrôlés en raison de l'importance accordée à la question de la conservation des vitraux. En 1967, Jean Taralon, inspecteur des monuments historiques, monta un laboratoire pour tester les matériaux et les méthodes de nettoyage qui devint, en 1970, le Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) situé à Champs-sur-Marne, près de Paris. Dans d'autres pays, des scientifiques aguerris spécialistes du verre vinrent de l'industrie pour offrir leurs conseils, comme Robert H. Brill, de Corning, et Roy Newton, de Sheffield Glass. Newton lança une *Newsletter* destinée à faciliter et diffuser les échanges au sein du comité technique mais cela finit par provoquer d'importantes frictions avec Taralon⁵. Dans l'ensemble, il existait des désaccords majeurs au sujet de l'aération, par l'extérieur ou non, des verrières de protection et aussi à propos des méthodes de nettoyage, mais la confrontation des différents points de vue s'avéra la plupart du temps constructive. Des découvertes étonnantes eurent lieu lors de l'observation des verres dans les ateliers ou dans les laboratoires. Au cours des deux décennies qui suivirent la création du Corpus Vitrearum, nos connaissances sur les matériaux et les techniques employés à différentes époques et dans des lieux très divers furent complètement bouleversées et nous profitâmes tous de la collaboration entre

3 Voir dans le même volume la seconde contribution de Madeline H. Caviness et celle de Brigitte Kurmann-Schwarz.

4 Jane Hayward, *The Angevine Style of Glass Painting*, thèse de doctorat, Yale University, 1958.

5 Voir dans ce volume la contribution d'Isabelle Pallot-Frossard. Les numéros de la *Newsletter* (1972-2001) sont en ligne sur : <http://www.corpusvitrearum.org/> [21/02/2022].

historiens et scientifiques⁶. Cependant, ces progrès reposaient aussi en partie sur des collaborations déjà anciennes entre les historiens d'art et les peintres-verriers restaurateurs : la grande amitié entre Jean Lafond et Jean-Jacques Gruber en est d'ailleurs un bon exemple. Eva Frodl-Kraft possédait une sensibilité et une expertise particulière des techniques médiévales et son élève, Ernst Bacher, bénéficia dans ses études approfondies en histoire de l'art de son expérience technique de la conservation des monuments. Ces personnalités calmes et assurées réussirent à calmer maints débats virulents ! Je me souviens que ces experts furent appelés à participer à des commissions scientifiques autour de l'authenticité des grandes figures romanes d'Augsbourg ou au sujet du nettoyage des baies de la façade occidentale de Chartres, en butte à d'importantes critiques portées sur la place publique. Même si Frodl-Kraft pouvait parfois se montrer extrêmement directe, elle suscitait un très grand respect et s'intéressait personnellement aux jeunes auteurs qui rejoignaient le Corpus. Pendant le colloque de York, en 1972, elle fit montrer de nouveau deux diapositives d'une tête du XII^e siècle, avant et après nettoyage, pour démontrer que la peinture externe avait été ôtée. L'assistance fut très choquée. J'eus à mener une bataille similaire à Cantorbéry peu après et je pus profiter du soutien de Roy Newton lorsque je signalai, grâce à un microscope, la présence de peinture en face externe. Le réseau organisationnel et institutionnel tissé par le Corpus Vitrearum encourageait alors la générosité et l'aide mutuelle pour atteindre les mêmes buts dans différents pays et différentes circonstances.

L'organisation hiérarchique du Corpus ne permit pas de résoudre le problème de trouver des auteurs pour les volumes principaux. Les circonstances dans lesquelles le travail fut réalisé varia beaucoup et, dans certains pays – notamment la Grande-Bretagne et l'Allemagne –, les comités nationaux, « verrouillés » par des académies, se révélaient fermés aux auteurs, traités comme des domestiques, qu'ils soient ou non payés, et mal en général. Je me souviens très bien du ressentiment de Rüdiger Becksmann, forcé d'aller prêter allégeance à l'Académie de Mayence afin de conserver les subventions allouées à l'*Arbeitsstelle* du comité allemand de la RFA ; il finit par s'opposer continuellement à Reiner Hausherr. Je commis ainsi l'erreur, tout à fait innocente, lors du colloque d'Erfurt en 1989, de croire que nous pourrions déjeuner ensemble puisqu'il s'agissait de deux éminents historiens d'art, et de bons amis à moi. La difficulté de réunir des fonds créait de la précarité et de la rivalité, comme je m'en aperçus plus tard avec les étudiants de Grodecki en France.

L'une des solutions au manque d'auteurs avait été de recruter des amateurs, déjà actifs dans le domaine et passionnés de vitrail et, surtout, qui ne manifesteraient pas trop d'attentes en matière d'aide financière. La France eut la chance d'avoir Jean Lafond, ses connaissances extrêmement pointues et son dévouement, tandis qu'en Angleterre, Hilary Wayment, un officier de carrière du British Council, consacra ses heures perdues et sa fortune à ses recherches⁷. Tous deux réussirent à mener à bien relativement vite les premières tâches qui leur avaient été confiées. Aucun n'était particulièrement snob mais leur statut d'antiquaires et leur environnement familial pouvaient paraître plutôt élitistes (Lafond venait d'une riche famille normande et l'oncle de Wayment avait été archevêque d'York). Ils ouvrirent la voie en se chargeant de monuments parmi les plus prestigieux – en France, Notre-Dame de Paris⁸ (ouvrage dans lequel Grodecki, jeune érudit alors, contribua pour la Sainte-Chapelle) et en Angleterre, King's College à Cambridge⁹ mais dans ce cas,

6 Un point sur lequel Brigitte Kurmann-Schwarz et Michel Hérold sont revenus dans un entretien pour la *Revue de l'art*, n° 202, 2018-4, p. 17-23.

7 En 1959-1960, je travaillais aussi aux bureaux londoniens du British Council et parlais vitrail lors de maints déjeuners avec Wayment. Il m'encouragea à partir et poursuivre mes rêves.

8 Marcel Aubert, Jean Verrier, Jean Lafond et L. Grodecki, *Les Vitraux de Notre-Dame de Paris et de la Sainte-Chapelle*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques/CNRS, « CVMA France, Monographies, 1 », 1959.

9 Hilary G. Wayment, *The Windows of King's College Chapel, Cambridge*, Londres, Oxford University Press, « CVMA Great Britain Suppl. vol. 1 », 1972.

en prenant en compte des vitraux plus tardifs que ce que les directives du Corpus préconisaient alors officiellement. Les spécialistes reconnus de l'art du vitrail du XVI^e et du XVII^e siècle dans les Pays-Bas et en Espagne ne furent appelés que plus tard, en raison de la date limite de 1500 d'abord imposée par les fondateurs du Corpus.

Certains de ces amateurs, déjà auteurs de nombreuses publications, finirent par éprouver du découragement face à la perspective de se lancer dans un volume de Corpus systématique : en Angleterre, Christopher Woodforde, un ecclésiastique à la retraite, et Charles Robert Cuncer, un antiquaire du Kent, abandonnèrent. Je souffris en retour d'une certaine réserve de la part de la British Academy car, comme Wormald me l'expliqua, l'académie avait équipé Woodforde d'une voiture et d'un appareil photo pour aller voir les vitraux situés dans des églises peu accessibles mais quand le comité critiqua le premier jet du catalogue qu'il avait rédigé, il quitta l'affaire en gardant voiture et appareil photo. Je soumis ma candidature à deux bourses différentes, d'abord au British Institute de Paris puis, afin de commencer à travailler sur le Corpus des vitraux anglais, au ministère de l'Éducation et à l'Institut de recherche historique de l'Université de Londres où Wormald donnait des séminaires de paléographie. Au même moment, un jeune homme venait de soutenir une thèse de doctorat sur le vitrail mais il devait trouver un poste pour subvenir à ses besoins, la plaie de tous les auteurs des Corpus du monde anglophone depuis cette époque. Wormald nous fit travailler ensemble, Peter Newton et moi, qu'il désignait avec bienveillance comme « les derniers à connaître le latin » et nous devînmes de véritables amis¹⁰. Peter possédait la plus grande collection de fiches iconographiques que j'aie jamais vue en dehors de Princeton, rédigées de son écriture fine et précise, et il impressionnait parfois les autres savants. Pourtant, il était toujours heureux de partager des informations sur d'obscurs saints anglais. Il vint une fois chez nous à Cambridge (États-Unis) et réussit à survivre dans la bonne humeur, partageant la chambre de notre petite fille qui lui donnait des coups avec ses ours en peluche très tôt le matin. Malheureusement, il froissa Jean Lafond en changeant les dates d'une visite prévue à Paris, donnant comme excuse la nécessité de mettre son bateau à l'abri pour l'hiver. Je vis les yeux de Lafond pétiller quand il me dit qu'il avait répondu sur une carte postale dont le timbre représentait un bateau, mais je ne crois pas qu'il offrit une seconde chance à Peter. Je fus surprise de constater à quel point le sens de l'humour de Lafond pouvait devenir mordant quand il était fâché.

Les fondateurs du Corpus s'étaient aussi lancés dans une véritable campagne de recrutement en formant des jeunes diplômés pour qu'ils deviennent des directeurs de publication et des auteurs. Cette deuxième génération inclut Ernst Bacher, Caterina Gilli Pirina, Jane Hayward, Rüdiger Becksmann, Ulf-Dieter Korn et Yvette Vanden Bemden. En France, Catherine Brisac, Chantal Bouchon, Nathalie Frachon-Gielarek, Claudine Lautier et Françoise Perrot firent partie des chercheurs formés par Grodecki.

À mon arrivée à Paris, le directeur du British Institute, Roger Hines, m'informa que « Grod » était un drôle de type avec les cheveux en brosse, peut-être pour atténuer mon appréhension à l'idée de rencontrer cette sommité. L'année de mon stage à Paris, Grodecki était conservateur au musée des Plans-Reliefs et c'est là-bas que je me rendais pour poser les questions qui surgissaient au fur et à mesure de mes lectures à la bibliothèque Doucet, telles que quels étaient les critères pour distinguer les ateliers ou bien pourquoi y avait-il cette dichotomie entre l'architecture du premier art gothique de Saint-Denis et sa sculpture et peinture sur verre, encore romanes¹¹. Wormald et le jury qui m'avait accordé la bourse avaient jugé que je parlais suffisamment bien français. Grodecki ne me parla jamais en anglais (il prétendait que je ne l'aurais pas compris à cause de son accent), mais il me poussa à lire les historiens de l'art allemands comme Arthur Haseloff. Sa propre capacité

10 Les *colleges* par lesquels Peter et moi étions passés à Oxford et Cambridge dans les années 1950 avaient peu de temps après abandonné l'épreuve de latin à l'examen d'entrée.

11 J'ai donné un récit plus détaillé de mes interactions avec Grodecki dans : M. H. Caviness, « Encounter: Louis Grodecki », *Gesta*, 57, 2018, p. 119-122.

à lire différentes langues constituait l'une de ses grandes forces. J'apprenais *Le Vitrail français* par cœur¹², après avoir économisé suffisamment sur ma bourse en faisant du stop pour aller voir les nombreux sites qui m'intéressaient. À plusieurs reprises, comme je téléphonais à Grodecki pour le bombarder de questions, il m'invita à dîner et je fis la connaissance de sa femme, Catherine, qui semblait très effacée malgré sa formation d'archiviste et son expérience. Taralon et sa femme étaient aussi parfois invités. Autant Taralon me paraissait enthousiaste et positif, autant Grodecki semblait mélodramatique et découragé, mais ils s'appréciaient et formaient une très bonne équipe autour de la documentation et de la conservation des vitraux.

L'autre livre que j'achetai et que j'étudiai de près fut le volume de Corpus de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle¹³. Je le prenais parfois avec moi quand j'allais travailler sur place avec mes jumelles pour débrouiller les détails stylistiques et l'ornementation ou pour confronter l'aspect externe des verres avec la critique d'authenticité. Cela me permit plus tard d'identifier dans différentes collections des panneaux dispersés de la Sainte-Chapelle. Je publiai l'une de mes découvertes dans les collections du Victoria and Albert Museum avec Grodecki dans le premier numéro de la *Revue de l'art*, puis je trouvai d'autres panneaux à Philadelphie et Cantorbéry¹⁴.

En 1960, l'équipe française travaillait sur les figures des baies hautes de Saint-Ouen de Rouen, alors en restauration dans différents ateliers avant d'être reposées. Lafond devait être le principal auteur puisqu'il connaissait parfaitement le vitrail normand et l'art du xiv^e siècle. Lafond, son assistant Paul Popesco, Grodecki et Jean Verrier allèrent ensemble voir des panneaux en atelier pour dresser les critiques d'authenticité, discuter de l'état des panneaux et des traitements à effectuer, et j'étais toujours présente. Il apparaissait clairement que l'esprit vif de Grodecki nous entraînait immédiatement vers les questions les plus importantes pour l'histoire de l'art et pour répondre aux exigences très précises des volumes de Corpus relatives à la restauration, au style et à l'iconographie. Il exigeait de la part des autres la même discipline rigoureuse que celle qu'il pratiquait dans ses propres recherches et il remettait en cause les déclarations vagues et les opinions qui étaient depuis trop longtemps ou trop facilement acceptées. Alors que Lafond luttait pour rédiger, Grodecki ne cessait de le défier et de le stimuler, le bombardant de sujets avec hypothèses et contre-hypothèses, même lorsqu'il était en réalité secrètement d'accord dès le départ. C'était sa manière de témoigner du respect envers un collègue de la même envergure. Pour autant que je sache, il n'y avait pas de tensions entre eux au sujet du soutien soi-disant apporté par Lafond au gouvernement de Vichy, ce gouvernement qui avait conduit à l'incarcération de Grodecki à Drancy pour avoir protégé des Juifs¹⁵. Pourtant, ils ne pouvaient être plus différents en termes d'âge, de milieu ou de statut professionnel. Grodecki, un immigrant slave qui eut souvent à souffrir du chauvinisme, qui n'avait toujours pas de position académique, aurait pu envier un homme qui avait les moyens de consacrer toute son attention au projet. Lafond me confia une fois que, malgré le temps dont il disposait et sa vaste bibliothèque personnelle, il n'aurait pas pu accomplir autant que Grodecki. Il est vrai que Grodecki était extraordinairement productif dans ces années-là¹⁶.

12 M. Aubert (dir.), *Le Vitrail français*, Paris, Éditions des Deux-Mondes, 1958.

13 M. Aubert, J. Verrier, J. Lafond et L. Grodecki, *Les Vitraux de Notre-Dame de Paris et de la Sainte-Chapelle*, op. cit.

14 M. H. Caviness et L. Grodecki, « Les vitraux de la Sainte-Chapelle », *Revue de l'art*, n° 1-2, 1968, p. 8-16 ; M. H. Caviness, « Three Medallions of Stained Glass from Sainte-Chapelle of Paris », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, LXII (294), 1967, p. 245-259 ; *Ead.*, « French Thirteenth Century Stained Glass at Canterbury—a Fragment from the Sainte-Chapelle of Paris in St. Gabriel's Chapel », *Canterbury Cathedral Chronicle*, 1971, p. 35-41.

15 L. Grodecki, *Correspondance choisie, 1933-1982*, éd. Arnaud Timbert, Paris, INHA, 2020, p. 22.

16 C. Lautier et Catherine Brisac, « Bibliographie de Louis Grodecki établie jusqu'en 1979 », dans Sumner McKnight Crosby, et al. (éd.), *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, Ophrys, 1981, p. 19-32. Dans les années 1960, il organisa une grande exposition (*L'Europe gothique, xii^e-xvi^e siècles*, Paris, musée du Louvre, 2 avril-1^{er} juillet 1968), acheva la bibliographie d'Henri Focillon (avec Jean Prinnet, *Bibliographie Henri Focillon*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1963) et rédigea une monographie courte mais brillante, sur la Sainte-Chapelle (*Sainte-Chapelle*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, 1962). Sa majeure contribution à l'histoire du vitrail fut toutefois « Les

Lafond était un homme très gentil et âgé, avec des manières délicieuses, pensif et lent de nature, et je crois qu'il souffrit de ces séances. Ses mains paraissaient trembler quand elles tendaient sa dernière version d'un chapitre, écrite à la main avec des ajouts maintenus par des épingles. Il ne se débattait pas autant contre Grodecki que j'appris à le faire plus tard. C'est peut-être pour avoir une voix neutre qu'il me demanda de faire des recherches sur une possible influence italienne, une tâche que j'accomplis avec plaisir en passant un été à Pérouse à apprendre l'italien et à étudier l'art, même si je doute d'avoir pu ajouter quoi que ce soit de significatif au débat. Lafond était un mentor qui couvrait ses protégés. Il me raconta la grande déception qu'il avait éprouvée en apprenant qu'Émile Mâle ne voulait pas de son sujet de thèse parce qu'il n'avait pas réuni assez de documentation sur Engrand Le Prince. Il est particulièrement dommage que le *Corpus Vitrearum* n'ait pas été prêt, alors qu'il était encore vivant, à bénéficier de son expertise sur le vitrail du XVI^e siècle. Quand il m'invita à dîner dans son appartement du XVI^e arrondissement, il vida le meuble qui contenait ses collections pour me montrer ses trésors de vitraux normands, et quand j'y retournai en 1962, à la veille de mon mariage, il me donna un petit panneau des années 1490 représentant saint Laurent¹⁷. Son autre grand présent fut de me suggérer d'écrire un article sur la vie de saint Édouard le Confesseur figurée dans une verrière de l'abbaye de Fécamp du début du XIV^e siècle parce que c'était un « bon sujet anglais » ; c'était d'autant plus généreux qu'il avait lui-même déjà un article sous presse sur Fécamp mais il ne se démonta pas quand je pus prouver la date de la verrière en question¹⁸. Il se souciait réellement de me voir m'épanouir et trouver ma place dans ce domaine. Je ne suis pas sûre que Grodecki soutenait ses étudiants dans leur carrière de la même façon (à l'exception possible de Brisac) mais cependant, quand il avait approuvé un sujet de recherche, il nous renvoyait en nous prêtant son dossier complet sur la question avec ses propres notes.

Paul Popesco était un drôle d'élément dans l'équipe de Saint-Ouen. Il ne semblait pas apporter un grand concours à Lafond bien qu'il organisât les réunions et qu'il sortît les photographies quand nous nous rencontrions au ministère, aux archives photographiques, au Palais-Royal. Roumain récemment arrivé à Paris, il avait plus en commun avec Grodecki qu'avec Lafond. Il travaillait « au noir » en emmenant des touristes allemands à Chartres et m'invita à profiter d'une place dans le bus. Pendant le déjeuner, il installa un télescope et m'expliqua son projet de déterminer la part de la restauration des années 1200 dans les vitraux du XII^e siècle de la façade occidentale de la cathédrale. Il se vanta d'avoir rencontré un riche collectionneur canadien et de la perspective de se faire une jolie commission en le mettant en relation avec un marchand qui avait une Vierge à l'Enfant à vendre. Des années plus tard, je compris, en voyant ce panneau alors dans une collection privée au Canada, qu'il s'agissait d'un faux. Étant donné la formation qu'il avait reçue dans l'équipe du *Corpus*, Popesco savait certainement qu'il s'agissait d'une contrefaçon. Je ne rencontrai Françoise Perrot qu'une décennie plus tard, mais Lafond fut certainement très soulagé d'avoir trouvé un meilleur assistant pour l'aider à achever le volume de Saint-Ouen : son nom apparaît d'ailleurs sur le livre publié en 1970, à côté de celui de Popesco¹⁹.

vitraux allégoriques de Saint-Denis », *Art de France*, 1, 1961, p. 19-46 et « Le problème des sources iconographiques du tympan de Moissac », dans *Moissac et l'Occident au XI^e siècle*, actes du colloque international de Moissac, 3-5 mai 1963, Toulouse, Privat, 1964, p. 59-69.

17 Timothy B. Husband, *Stained Glass before 1700 in American Collections: Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels*, Washington D.C., National Gallery of Art, « CVMA, United States, Checklist, IV, *Studies in the History of Art*, Monograph Series, vol. 39 », 1991, p. 105.

18 J. Lafond, « Les vitraux de l'abbaye de la Trinité de Fécamp », dans *L'Abbaye bénédictine de Fécamp : ouvrage scientifique du XIII^e centenaire, 658-1958*, Fécamp, L. Durand et fils, 1961, p. 97-120 et 253-264. M. H. Caviness, « A Life of St. Edward the Confessor in Early Fourteenth-Century Stained Glass at Fécamp in Normandy », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1963, p. 24.

19 J. Lafond, Françoise Perrot et Paul Popesco, *Les Vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques/CNRS, « CVMA, France, Monographies, IV/2 », 1970.

À ce moment-là, je savais que Popesco était impliqué avec des Algériens qui cherchaient asile de l'autre côté du rideau de fer et je pris mes distances. J'évitais aussi les sollicitations d'un vieil ami de l'ambassade britannique qui cherchait des informations sur l'infiltration communiste parmi les étudiants de la Sorbonne, et je disparus rive gauche sous le prétexte de vouloir m'immerger complètement dans la langue française. J'étais déterminée à garder mes distances dans une ville secouée par des attaques à la bombe de la part de l'OAS, craignant que des parachutistes ne renversent le gouvernement de De Gaulle, et subissant la violence de la police et la censure. Quand je vis une manifestation sur le « Boul'Mich » dispersée à la matraque par la police vêtue de gilets pare-balles, je pris le train pour aller passer la journée à Saint-Denis. Nous ne parlions jamais de ces choses-là dans la petite bulle paisible du Corpus, même le jour où nous arrivâmes au ministère, au Palais-Royal, pour trouver une bibliothécaire traumatisée, Jeanne Vinsot, assise parmi les débris des plaques de verre qui comptaient au nombre des victimes d'une bombe ayant explosé dans la nuit. Nous faisons partie du rêve de l'Unesco.

Lorsque j'annonçai à Grodecki que j'allais partir aux États-Unis en 1962, après avoir passé une année à observer des vitraux dans le Dorset pour le Corpus britannique, il me dit qu'il ne pouvait rien faire de plus pour moi. C'est peut-être Wormald qui me donna l'adresse de Jane Hayward à Yale, où elle avait obtenu une bourse pour travailler au Corpus américain. Je fis des petits boulots, de la lecture pour un aveugle, de la couture et finalement un travail pour la bibliothèque d'Harvard. Après être allée regarder les vitraux exposés dans les édifices de la région de Boston, j'allai trouver Hayward pour savoir comment obtenir des photographies et lui proposer mon aide. Elle me confia l'étude d'une verrière anglaise du *Credo* apostolique du xv^e siècle²⁰. Je pus aussi rectifier l'attribution d'un panneau conservé à Harvard, considéré alors comme français et daté du xiii^e siècle, à Cantorbéry²¹. Jane obtint un poste au musée des Cloîtres, à New York (Cloisters), et son exemple fut à l'origine de la spécialisation dans le domaine du vitrail de plusieurs étudiants de l'université de Columbia qui poursuivirent sa mission. Elle succéda à Crosby à la tête du comité américain du Corpus. Sa connaissance des vitraux européens progressa rapidement alors qu'elle débrouillait les écheveaux compliqués de la provenance des vastes collections des Cloisters et du Metropolitan Museum of Art et, plus tard, de la collection Pitcairn à Bryn Athyn. Sa voix très forte gênait ceux qui prenaient cela pour un excès de confiance et elle était farouchement américaine. Elle reconnut s'être déguisée pour participer à une vente aux enchères en France afin d'éviter que les prix ne grimpent si on apprenait que le Metropolitan Museum était sur les rangs²². Elle forma toutefois une équipe très compétente : ses anciens élèves, Timothy B. Husband, Michael W. Cothren, Mary B. Shepard et Gloria Gilmore-House, ainsi que Virginia C. Raguin, une autre élève de Crosby, et Meredith P. Lillich qui étudiait avec Robert Branner, achevèrent rapidement entre 1985 et 1991 les *Checklists* des vitraux antérieurs à 1700 conservés dans les collections américaines. Il était alors aussi crucial que j'arrive à obtenir une bourse du Fonds national pour les sciences humaines (National Endowment for the Humanities) pour financer les dépenses liées à la recherche et aux prises de vue. La plupart d'entre nous avaient bénéficié d'une formation auprès de Grodecki en France, mais Lillich fut victime des relations difficiles entre Grodecki et Branner au sujet du rôle de Pierre de Montreuil dans l'architecture gothique rayonnante²³. En ce qui concerne les vitraux suisses, nous pouvions compter sur Sybill Kummer-Rothenhäusler, à Zurich.

20 M. H. Caviness, « Fifteenth Century Stained Glass from the Chapel of Hampton Court, Herefordshire: The Apostles' Creed and other Subjects », *The Walpole Society Publications*, 43, 1968-1970, p. 35-60.

21 *Ead.*, « A Panel of Thirteenth Century Stained Glass from Canterbury in America », *Antiquaries Journal*, XLV, 1965, p. 192-199.

22 À la vente Michel Acézat (Paris, hôtel Drouot, 24-25 novembre 1969).

23 Robert Branner, « A Note on Pierre de Montreuil and Saint-Denis », *The Art Bulletin*, vol. 45, n° 4, décembre 1963, p. 355-357 et L. Grodecki, « Pierre, Eudes et Raoul de Montreuil à l'abbatiale de Saint-Denis », *Bulletin monumental*, 122-3, 1964, p. 269-274.

Dix ans après mon stage parisien, je participai à mon premier colloque du Corpus Vitrearum et je pris pleinement conscience de la force du but commun qui réunissait des chercheurs de pays très différents. Les colloques avaient toujours joué un rôle important dans la vie du Corpus, mais je n'avais pu me rendre à ceux qui avaient eu lieu dans les années 1960 car je n'avais alors pas les moyens de voyager en Europe. En 1972, le colloque se tint à York et à Cantorbéry et on me demanda de présenter une communication puisque je venais d'achever ma thèse sur les verrières des Miracles de saint Thomas Becket. Françoise Perrot reconnut avec beaucoup d'élégance en privé qu'elle acceptait les datations que je proposais pour certains de ces vitraux, plus anciennes que ce que l'on pensait jusqu'alors et donc antérieures à des ensembles stylistiquement comparables dans les cathédrales de Sens et de Chartres même si, en tant que Française, cela pouvait la chiffonner. Je profitai du prestige de cette réunion de savants internationaux pour persuader le doyen et le chapitre de prendre des mesures nécessaires à la conservation des vitraux. Le doyen interdit d'ouvrir les portes à la presse et n'aurait de toutes façons certainement pas été capable de se laisser convaincre par la déclaration que Jane Hayward lui fit en public : « Monsieur le doyen, si vous ne voulez pas assurer la conservation de ces verrières, nous les achèterons pour les *Cloisters*. » Malgré tout, des actions plus diplomates finirent par l'emporter. Eva Frodl-Kraft à York fut un acteur décisif dans nos efforts militants en faveur d'une conservation intelligente des œuvres.

Hans R. Hahnloser se distingua pendant tout ce colloque par sa stature de dirigeant ferme mais encourageant, un véritable catalyseur qui permettait de faire naître le débat entre les différents points de vue. À ses yeux, son rôle essentiel était de défendre les directives pour la rédaction des volumes de Corpus et il passa beaucoup de temps au pub à discuter de la numérotation des ouvertures des édifices d'est en ouest. Devant mes arguments, basés sur le fait que le programme iconographique de Cantorbéry se lisait du nord-ouest au sud-est, il finit par me dire de suivre le système de numérotation du Corpus mais de les décrire en suivant l'ordre iconographique. Rüdiger Becksmann, que j'avais rencontré à New York un an auparavant lors du colloque « Autour de l'an 1200 », accordait aussi beaucoup d'importance aux directives et fut chargé de montrer comment on pouvait appliquer le système de numérotation du Corpus dans différents contextes, y compris pour des roses au réseau très complexe. Les discussions entre les chercheurs britanniques et Hans Wentzel étaient toutefois bien plus stimulantes, cherchant à comprendre les étonnantes similarités existant entre certains vitraux anglais et allemands du xv^e siècle, et je profitai beaucoup de l'avis circonspect de Wentzel sur la question de l'influence byzantine sur les œuvres du xii^e siècle. Il est bien dommage que Becksmann ne se soit jamais senti à l'aise avec l'anglais ou le français, mais il se révéla plus tard être l'un des plus productifs, sympathiques et généreux des auteurs, allant jusqu'à ouvrir les portes de son *Arbeitsstelle* de Stuttgart pour la consultation des photographies et des ressources bibliographiques.

Mon travail sur Cantorbéry ne fut jamais facile mais toujours stimulant. Après avoir découvert à Harvard le seul panneau conservé d'une Vie de saint Thomas Becket qui avait servi de prélude aux vitraux des Miracles, je décidai de choisir ces vitraux comme sujet de thèse. Mes directeurs furent Hanns Swarzenski et Ernst Kitzinger : ils me dispensèrent tous deux des conseils avisés et des critiques bienvenues alors qu'ils n'étaient pas spécialistes du vitrail et qu'ils ne me connaissaient pas très bien. Après avoir tout juste terminé les cours et mes examens, je dus partir pendant deux ans au Japon, où mon mari était en poste pendant la guerre du Vietnam (1967-1969). Je le rejoignis avec nos deux petites filles, après avoir passé deux mois sur des échafaudages posés à l'extérieur des baies de la cathédrale d'où je pus réaliser les relevés des panneaux, faire la critique d'authenticité et prendre des mesures. Je disposais d'une petite bourse de Yale et j'allais trouver le vitrier George Easton, alors à la retraite, afin qu'il regarde avec moi les panneaux. Il m'expliqua quels procédés, très surnois, comme l'acide ou la fausse patine, avait employés son ancien patron, Samuel Caldwell, pour tenter de dissimuler les verres refaits parmi les verres anciens. Il me raconta aussi qu'il avait vendu plusieurs panneaux. Il me donna la permission d'étudier les dessins et les fragments de verre qui étaient restés dans le vieil atelier où trois générations de restaurateurs avaient travaillé.

J'arrivai à Tokyo avec assez de matière pour suivre le conseil très pratique que m'avait donné Kitzinger, c'est-à-dire de rédiger d'abord une description de type panofskien, panneau par panneau, pour laquelle j'adoptais les règles du Corpus. Cependant, le comité britannique du Corpus m'avait bien mise en garde sur le fait que Cantorbéry avait été confié à un autre auteur, Charles Robert Councer, qui avait déjà publié sur les vitraux du Kent mais jamais sur ceux de la cathédrale.

Lorsque je revins aux États-Unis avec une thèse achevée portant sur la chronologie et le style des verrières des Miracles de saint Thomas Becket, incluant des comparaisons avec les vitraux français, je décidai d'employer une bourse de recherche à l'élargissement de mon sujet aux vitraux plus anciens des bas-côtés du chœur et des baies hautes et je retournai à Cantorbéry l'été suivant pour commencer à observer les vitraux sur échafaudage avec l'aide de mon mari. Je trouvai les œuvres des baies hautes en si mauvais état que je commençai à alerter les autorités pour qu'on les dépose et qu'on parvienne à stabiliser leur état. Je pris même une photo de l'intérieur de l'édifice à travers un cratère qui avait fini par former un trou dans le visage d'une des représentations. Nous eûmes la chance de trouver un interlocuteur intelligent en la personne du chanoine Herbert Waddams, responsable de la fabrique de la cathédrale et je demandai à Wormald de venir depuis Londres pour qu'il se rende compte par lui-même. Je le vis pour la dernière fois assis sur un banc devant la baie ouest, trop fatigué pour grimper à une échelle. Il déjeuna avec le doyen afin de lui parler de la situation et ils convinrent de former un comité consultatif. Malheureusement, Wormald et Waddams moururent tous deux quelques mois plus tard, en 1972. À partir de là, le doyen Ian White ne vit en moi qu'une agitatrice américaine déterminée à se faire un nom. J'étais obstinée, comme la plupart des historiens d'art, et je continuai à travailler. Le successeur de Waddams fut très étonné d'apprendre que non seulement je m'étais trouvée en Angleterre pendant la guerre mais qu'en plus j'étais un pur produit de l'Université de Cambridge ; il fut stupéfait que je sache même quel sermon avait été prononcé lors de la dédicace de 1181. Il voulait que l'on corrige plusieurs inscriptions, par exemple qu'on remplace le I de IOSEPH par un J pour que « l'homme de la rue » puisse comprendre ! Un comité consultatif comprenant notamment Michael Archer du Victoria and Albert Museum (un membre important du comité britannique du Corpus) insista sur le besoin de rétablir un atelier de vitrail dans l'enceinte de Cantorbéry.

Le comité britannique du Corpus se tourna vers moi quand Councer l'informa qu'il ne pourrait pas faire le volume sur la cathédrale. L'été suivant, on posa un échafaudage devant la baie ouest, à l'intérieur de l'édifice, financé par la British Academy et le chapitre de la cathédrale, destiné aux maçons qui travaillaient là mais aussi au photographe de la commission des Monuments historiques et à moi. Par mesure d'économie, on n'avait posé un plancher que sur la moitié de l'échafaudage : quand la moitié du vitrail fut photographiée et étudiée, je dus déplacer à la main les planches de l'autre côté entre mes pieds. Nous devions faire très attention à ne pas poser d'équipement au bout d'une planche et, pour aggraver la situation, le chapitre refusa d'empêcher le public de passer sous l'échafaudage. En dépit de tout ça, le travail fut fait et quelques membres courageux du comité consultatif montèrent même observer les panneaux. Je retournai aux États-Unis avec cette fois-ci un poste dans l'enseignement à plein temps et je pris possession de la cave de notre maison pour déplier les relevés, classer mes notes et rédiger le volume de Corpus sur deux machines à écrire, une pour le texte et l'autre pour les notes. Mon mari et moi développâmes nous-mêmes les clichés et en encadrâmes certains dans son laboratoire de sciences. Il était possible d'atteindre le but raisonnable de plusieurs descriptions de panneaux par jour en suivant les directives du Corpus mais je passais de nombreuses journées à travailler huit heures au département d'histoire de l'art avant de rédiger mon livre huit heures le soir. Je réalisais le transfert des critiques d'authenticité depuis les relevés sur un dessin des réseaux de plombs et Tuft University me paya un assistant pour faire les dessins définitifs destinés à la publication. Grâce à l'aide apportée jusqu'à la dernière minute par Jill Kerr, Oxford Press réussit à imprimer le livre à temps pour que la British Academy l'offre en cadeau de mariage à l'infortuné couple royal Charles et Diana, en 1981. Je n'avais cependant

aucune illusion sur le fait que les auteurs du Corpus Vitrearum constituaient en réalité le lectorat principal des volumes du Corpus (une plaisanterie récurrente lors des réunions en atelier dans les années 1960 était : « Après tout, il n’y que nous à le lire. »)

Grodecki perdait progressivement la vue, comme son grand mentor, Henri Focillon. Je me souviens de l’avoir vu trébucher lors du colloque sur l’an 1200 à New York en 1970, où il fit une brillante communication sur Bourges, entièrement de mémoire²⁴. En 1979, quand il me laissa très généreusement travailler sur les magnifiques grands personnages des baies hautes de Saint-Remi de Reims, il avait pris l’habitude de retourner ses lunettes aux verres très épais pour s’en servir de loupes. Quand je lui montrai mes photos des panneaux anciens de bordures encore présents *in situ*, il commença par déclarer qu’il était presque aveugle et qu’il ne verrait rien, mais il regarda cependant et se laissa convaincre. Il ne cessa jamais de nous défier, de nous pousser dans nos retranchements, semant derrière lui pas mal de ressentiment chez ceux qui n’arrivaient pas à lui tenir tête. Il eut la chance de trouver en Catherine Brisac une vigoureuse alliée qui l’aida pour sa somme en deux volumes²⁵. Grâce à son dévouement, *Le Vitrail gothique* fut publié de manière posthume. Elle me confia que leurs relations avaient changé du tout au tout le jour où, arrivant à l’heure à un rendez-vous, il l’accusa d’être en retard ; elle vérifia sa montre et ils commencèrent à se disputer jusqu’à ce qu’elle lui rétorque : « Monsieur, j’ai un mari et un fils et je n’ai pas besoin d’un patron de plus » (nous étions alors toutes deux assez âgées pour parler « rive gauche »).

Grodecki mourut tragiquement en 1982, à soixante-douze ans, au moment même où on préparait le colloque du Corpus Vitrearum à New York. Son successeur à la tête du Corpus, Eva Frodl-Kraft, fut elle aussi une grande dirigeante. Cependant, Becksmann, qui était le deuxième vice-président, était ostensiblement absent et on ne pouvait le remplacer par un autre qui aurait été plus présent. Taralon était très impliqué, comme d’autres scientifiques du verre, et de nombreux membres aventureux vinrent au colloque. Le logement (un dortoir infesté de cafards à l’université de Columbia) et les repas (des sandwiches préparés aux Cloisters par les étudiants de Jane Hayward) n’étaient pas vraiment ce à quoi les chercheurs européens étaient habitués mais l’ambiance qui dominait était propice à de bons débats et l’observation de très près des vitraux conservés à Princeton et à la collection Pitcairn montra à quel point il était important d’inclure ce type de collections dans les volumes de Corpus.

Frodl-Kraft et Bacher réussirent à organiser un colloque à Vienne l’année suivante, parallèlement à un colloque du CIHA consacré à l’art autour de 1300, un contexte qui permit de remettre le Corpus au centre de l’actualité internationale. On prit à ce moment d’importantes décisions administratives. Dès que Frodl-Kraft fut élue présidente, sous les acclamations, elle annonça que, contrairement à ses prédécesseurs, elle ne resterait pas en poste à vie et qu’il était donc nécessaire de donner aussi des limites aux mandats des vice-présidents et du secrétaire et qu’il fallait trouver un moyen juste pour élire les candidats. Je fus élue pour la remplacer en tant que vice-présidente. Plus important encore, les limites chronologiques du Corpus furent étendues au xvii^e siècle et on décida d’inclure dans les volumes les rondels ou panneaux unipartites, ce qui ouvrit la voie à une participation encore plus active de la Belgique, des Pays-Bas et de l’Espagne. Les années suivantes, le bureau tint plusieurs réunions pour mettre en place une révision des directives. Avec Françoise Perrot, qui restait secrétaire, nous avons enfin la maîtrise des langues indispensable pour produire des versions des directives en français, en anglais et en allemand. Je me souviens très bien avoir été à Fribourg-en-Brigau pour cela et avoir été gentiment accueillie par Becksmann et sa famille pendant deux jours. J’avais fait un long trajet en voiture depuis Francfort, avec de la neige car nous étions en janvier, mais j’avais eu le temps de m’arrêter à Marbourg, Nuremberg et Augsbourg et je m’enthousiasmais

24 L. Grodecki, « Le maître du bon Samaritain de la cathédrale de Bourges », dans Jeffrey Hoffeld (éd.), *The Year 1200: A Symposium*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 339-359.

25 L. Grodecki, C. Brisac et C. Lautier collab., *Le Vitrail roman*, Fribourg/Paris, Office du livre/Vilo, 1977 ; L. Grodecki et C. Brisac, *Le Vitrail gothique au XIII^e siècle*, Fribourg/Paris, Office du livre/Vilo, 1984.

à l'idée d'apprendre ainsi plus de choses sur l'art médiéval allemand alors qu'il était si peu enseigné en dehors de l'Allemagne. Frodl-Kraft veilla à ce que formions une bonne équipe et, lors du colloque suivant, nous inaugurâmes la tradition de faire circuler entre nous les résumés des communications pour les traduire dans les trois langues du Corpus afin que les participants disposent d'un guide en plusieurs langues. Je poursuivis cela avec Ernst Bacher, Anne Prache et Yvette Vanden Bemden.

Dans les années 1980, Becksmann paraissait parfois mal à l'aise et plutôt sur la défensive. Il avait assez mal pris mon compte rendu de l'un de ses volumes de Corpus dans lequel j'avais soulevé un certain nombre de points touchant à la difficulté de localiser les ateliers²⁶. J'avais peut-être naïvement négligé le fait qu'il aurait eu besoin d'un soutien sans faille pour le Corpus étant donné sa situation à l'*Arbeitsstelle*. Étonnamment, il m'écrivit bien plus tard, alors qu'il était mourant, pour me demander de lui envoyer rapidement mon compte rendu de son dernier ouvrage. Malheureusement, avec les élections, des rivalités personnelles et nationales refont souvent surface et il fut amèrement déçu de ne pas être élu président du Corpus quand je le fus. Nous étions tous deux handicapés par notre insuffisante maîtrise des langues : je regrette de ne jamais avoir été capable de m'exprimer correctement à l'oral en allemand, tout autant qu'il aurait souhaité pouvoir parler anglais et français. Durant le mandat de Frodl-Kraft, il se montra rebelle, ne la prévenant pas lorsqu'il invitait de jeunes auteurs à Fribourg pour les former – c'était un grand service rendu au Corpus Vitrearum mais aussi une erreur diplomatique. Il fit venir au sein du Corpus plusieurs chercheurs très importants tels que Hartmut Scholz, Daniel Parello et Ivo Rauch. Toutefois, une vie de travail acharné au Corpus lui convenait parfaitement car il se méfiait des nouvelles tendances qui changèrent l'histoire de l'art dans les années 1980 et 1990 et qui distrayaient certains de nous de notre travail de catalogage. Il critiqua ouvertement la conférence de Wolfgang Kemp au colloque de Berne en 1991, n'hésitant pas à dire que sa place n'était pas au Corpus²⁷.

Frodl-Kraft et moi fûmes aussi actives au sein de l'UAI, en tant que déléguées de nos académies respectives, et elle présenta les rapports sur les activités du Corpus lors des assemblées annuelles. Nous étions souvent les seules femmes parmi la centaine de délégués de plus de cinquante académies. En 1994, quand on célébra à Bruxelles le soixante-quinzième anniversaire de l'UAI, nous fûmes tous invités pour une réception au Palais royal. Le roi Baudouin IV, connu pour sa curiosité intellectuelle et son intérêt pour l'archéologie, nous remarqua et nous demanda de venir s'entretenir avec lui en privé. Il participa à une discussion assez longue et détaillée à propos de la détérioration des vitraux médiévaux, et de leur rareté en Belgique. Ce fut l'une des rares occasions de faire l'apologie du Corpus devant le dirigeant d'un pays. Lors d'un après-midi réservé aux réunions des comités de l'UAI, Frodl-Kraft et moi prîmes le train pour Bruges. Devant la célèbre statue de la Vierge de Michel-Ange, à Notre-Dame, elle me raconta la dernière fois qu'elle l'avait vue. Pendant la guerre, son directeur de thèse l'avait emmenée dans une mine de sel pour inventorier des œuvres d'art entreposées là par les nazis, soi-disant pour les protéger. Ils ôtèrent un vieux matelas de paille pour voir ce qui se trouvait dans un coin et furent étonnés de découvrir cette célèbre statue, de toute évidence dérobée en Belgique. Cet été-là, je rencontrai le sculpteur américain et « Monument man » (membre du programme Monuments, Beaux-Arts et Archives, chargé par Eisenhower de récupérer les œuvres d'art pillées par les nazis) Walter Hancock, qui m'expliqua comment il avait emballé la Vierge de Bruges pour la renvoyer en Belgique. Pour finir à ce sujet, rappelons que Bacher fut tiré de sa retraite pour diriger l'équipe autrichienne chargée de la restitution des œuvres d'art spoliées : il me confia à quel point il était satisfait quand il pouvait déterminer avec certitude qui étaient les propriétaires d'une œuvre pillée pendant la guerre.

26 M. H. Caviness, « R. Becksmann, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz* (Corpus Medii Aevi Deutschland II/I), Berlin, 1979 », *Speculum*, 57, 1982, p. 857-859.

27 Wolfgang Kemp, « Parallelismus als Formprinzip. Zur Komposition zweigeteilter Fenster in Frankreich und Deutschland nach 1215 », dans Ellen J. Beer (éd.), *Corpus Vitrearum. Tagung für Glasmalereiforschung Akten des 16. Internationalen Kolloquium in Bern, 1991*, Berne, 1991, p. 23-25.

Les années qui suivirent, je fus appelée à présider un nombre incroyable d'organisations académiques : le Corpus Vitrearum (1987-1995), la Medieval Academy of America (1993-1994), l'UAI (1998-2001) et le CIPSH (2001-2004). J'eus ainsi l'occasion de commettre ma propre gaffe diplomatique quand le bureau du CIHA insista pour que j'assiste à ses réunions afin de faire le rapport des activités du Corpus Vitrearum, à mes propres frais puisque le président du comité américain du Corpus avait décidé de ne pas me nommer au comité américain du CIHA. Je n'eus même pas le droit de rester dans la pièce pendant qu'ils cherchaient à savoir le rôle que jouerait éventuellement le Corpus pour leur prochain colloque et mes protestations auprès de plusieurs membres ne faisaient que les embarrasser. Le bureau décida de laisser partir le Corpus : il n'est donc plus sous l'égide du CIHA, mais celui-ci avait depuis longtemps cessé de lui attribuer des fonds et le bureau choisit ainsi de prioriser des projets postmodernes. Il finit même par couper les liens avec le CIPSH.

Le rôle que j'avais en faisant le rapport des activités du Corpus, à la suite de l'exemple de Frodl-Kraft, aux assemblées annuelles de l'UAI qui se tinrent sur tous les continents au fur et à mesure que les nouveaux membres nous rejoignaient, était beaucoup plus constructif. Les délégués pouvaient feuilleter les publications et elles faisaient grande impression par leur densité et leurs illustrations toujours plus luxueuses, formant ainsi un grand contraste avec d'autres publications de référence plus arides comme les dictionnaires ou les éditions de textes. Bacher succéda à Frodl-Kraft en tant que délégué pour l'Autriche mais il y a désormais moins d'historiens de l'art parmi les délégués et, quand je me retirai en 2021, je réalisai qu'il n'y aurait alors plus de porte-parole du projet toujours en mutation du Corpus Vitrearum, à moins bien sûr que je ne sois présente en tant que présidente honoraire de l'UAI. Le Corpus Vitrearum est un projet dont nous pouvons être fiers et qui vaut la peine d'être défendu. Il est cependant de bon augure que, pendant ma présence dans le bureau, nous avons instauré un procédé démocratique pour nommer et élire les membres et modifié une politique fiscale très restrictive pour permettre à tous les directeurs de projet de solliciter des fonds. Ceci semble commencer à porter ses fruits pour les colloques et les publications du Corpus et permet de compenser quelque peu l'absence de l'Unesco et du CIHA.

Le but premier du Corpus Vitrearum, recenser et publier tous les vitraux anciens antérieurs à 1500, n'est toujours pas atteint malgré les progrès réalisés chaque année. Ce but a dû être nécessairement élargi à d'autres périodes, et même jusqu'au XIX^e siècle depuis peu, car ces œuvres sont aussi importantes et en parfois en danger. Nous ne devons pas nous décourager devant la masse de travail qu'il reste à accomplir : cette tâche prouve au contraire la vitalité des chercheurs et de leurs soutiens, avec une nouvelle génération très ouverte sur l'emploi des nouvelles technologies, notamment numériques. Le Corpus n'est pas comparable à l'édition du dictionnaire d'une langue ancienne, au nombre de termes définis, mais c'est un champ d'étude en constant accroissement et ouvert au changement.

Revenir sur le passé, rédiger mes souvenirs sur mes prédécesseurs au Corpus et sur les tournants de cette institution telle que je l'ai connue pendant une grande partie de ses soixante-six années d'existence a été un honneur alors que je vais bientôt entrer dans ma quatre-vingt-cinquième année. Il est temps désormais, comme je l'ai récemment entendu à une réunion de l'UAI, de redevenir inventif et de se concentrer sur le futur.

Nos maîtres à tous

Jean Lafond et Louis Grodecki à la lumière de leur correspondance*

Michel Hérold

Jean Lafond fut d'abord un amateur passionné – encore qu'il suivit l'enseignement d'Émile Mâle à la Sorbonne – pour devenir au cours des années, le maître de cette discipline si attachante mais, il faut le dire, si difficile par la somme des connaissances techniques et historiques qu'elle demande au spécialiste du vitrail, Jean Lafond se l'assura par l'examen méthodique des ouvrages en place, souvent, on le devine, dans les conditions les plus difficiles, et par la fréquentation des ateliers de restauration [...]. Deux générations, déjà, sont venues comme à La Mecque, chez Jean Lafond [...] **[fig. 1]**.



Fig. 1 : portrait de Jean Lafond, 30 septembre 1973, collection particulière

Nous avons nous-même assidument fréquenté Jean Lafond, par ses publications et plus encore peut-être en consultant ses notes de travail, souvent associées à de précieuses photographies. Mais pour saisir le personnage et se plonger dans le quotidien de passionnantes relations entre savants entretenues avec Louis Grodecki de 1951 à 1975, la lecture de leur correspondance s'avère d'un merveilleux secours. L'essentiel est conservé dans l'important fonds offert au Centre André-Chastel par Catherine Grodecki². Les archives de Jean Lafond, données par Françoise Perrot à la

* Nous remercions vivement Mme Françoise Perrot pour l'entretien qu'elle nous a accordé en 2019 au sujet de Jean Lafond, pour la relecture de cet article, ainsi que pour la documentation photographique qu'elle nous a communiquée.

1 « Éditorial », *Revue de l'art*, n° 10, 1970, p. 4.

2 Paris, Centre André-Chastel (CAC), CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2 (correspondance avec J. Lafond de 1951 à 1975).

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine en 1994, contiennent aussi des séries de courriers très complémentaires³. Toutes ces lettres font vivre pour nous des relations pleines d'estime au sein du petit cercle de la recherche sur le vitrail.

Une rencontre et des échanges vite décisifs pour chacun

Beaucoup séparent les deux hommes, leur éducation, leur position sociale, leurs opinions politiques et, bien sûr, leurs « carrières », d'autant que Jean Lafond, personnage à part dans le monde de l'histoire de l'art, n'a jamais occupé de poste en rapport avec son immense savoir⁴. Journaliste pendant des décennies comme rédacteur, dès 1912, puis comme directeur à partir de 1921 du *Journal de Rouen*, c'est un « amateur » dans le sens de celui qui maîtrise parfaitement une discipline mais sans la pratiquer pour en faire son métier. Ce grand bourgeois lettré et polyglotte a cependant établi au long de sa vie des relations au plus haut niveau dans le monde du journalisme, de la littérature, de la musique et de l'histoire de l'art. Il est proche tout spécialement d'Émile Mâle, son maître⁵, et de Marcel Aubert, rencontré à Paris dès 1906-1907, qu'il désigne parfois en l'appelant sur un ton taquin « notre bon pape Marcel ».

Peut-être est-ce sur le conseil de ce dernier que Grodecki et Lafond ouvrent leur correspondance en janvier 1951. Le premier a alors quarante et un ans, le second soixante-trois. Si une génération les sépare, ce ne sont ni l'un ni l'autre des débutants. Pourtant, à cette date, la carrière de Louis Grodecki, tout juste de retour des États-Unis, n'est pas faite, il est alors simple attaché de recherche au CNRS en situation précaire. Jean Lafond, pour sa part, réside à Lausanne et ne peut se rendre en France. À la tête de son journal jusqu'en août 1944, la cour de justice de Rouen l'a en effet condamné par contumace le 24 mars 1945 à la peine de travaux forcés à perpétuité « pour trahison »⁶. Mais, malgré tout ce qui pourrait les séparer, ils engagent d'emblée des échanges sur la méthode et sur le contenu des dossiers qui les mobilisent. Une passion commune et une curiosité illimitée suffisent.

Chacun y trouve son compte. Il s'agit pour Lafond de sortir d'un long isolement intellectuel. Grodecki se réjouit de trouver un « maître » en vitrail dans un espace français où ce domaine de recherche est peu exploré. Dans une lettre du 20 janvier 1951, il se déclare « flatté et honoré » de l'intérêt de Lafond : « Je serais d'autant plus heureux d'entrer en contact avec un historien de votre compétence que tout contrôle d'étude sur le vitrail manque en France faute de spécialiste suffisamment informé. Vos critiques m'apporteront sans doute beaucoup⁷. » Des échanges de lettres se mettent donc en place. Lafond en attend tout autant : « Je suis très heureux d'être entré

L'inventaire de ce fonds contient de très nombreuses autres traces des échanges avec Lafond, dont les notes et les photographies émaillent de multiples dossiers importants traités par Grodecki. Voir Inventaire du fonds Grodecki, par Karine Boulanger.

- 3 Dans le dossier 94V/14/51 (Correspondances) sont conservées douze lettres de Grodecki à Lafond et sept autres se trouvent dans le dossier 94V/14/29 (Rouen, Saint-Ouen) ; quatre autres encore et des brouillons de Lafond ont été relevés dans le dossier 94V/14/60 (Archives personnelles et correspondances).
- 4 Pour un portrait et une biographie de Jean Lafond, voir Élisabeth Chirol, « Jean Lafond (1888-1975) », *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, 1974-1975, p. 331-335 et Jean-Pierre Suau, « Jean Lafond (1888-1975) », *Nouvelles de l'Eure*, n° 57, 1975, p. 33-37.
- 5 *Ibid.* Au cours de l'année scolaire 1905-1906, Jean Lafond suit au lycée Louis-le-Grand l'enseignement d'Émile Mâle en rhétorique supérieure. L'année suivante, Mâle est nommé chargé de cours à la Sorbonne. Lafond bénéficie de son enseignement. Ses notes de cours sont en partie conservées à Charenton-le-Pont, Médiathèque du patrimoine (MAP), fonds Lafond 94V14/66 et 94V/14/76. Il inscrit une thèse consacrée à Engrand Le Prince sous la direction de Mâle en 1913, travail interrompu par la Première Guerre mondiale. Un lien d'amitié unit les deux hommes si bien que Mâle sera témoin au mariage de Lafond à la mairie de Louviers le 30 septembre 1913 (Évreux, arch. dép. Eure, en ligne : <https://archives.eure.fr/ark:/26335/a011440663114zF5SDn/cocgoeco7b> [01/03/2022]).
- 6 Rouen, arch. dép. Seine-Maritime, 245W 45 (dossier Lafond) et Le Blanc, Archives de la Justice militaire, dossier CA 2053.
- 7 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2.

en correspondance avec vous. Je me suis souvent senti bien seul dans ma "province du vitrail" que j'habite depuis 1905, chose à peine croyable n'est-ce-pas ? Et je pense comme vous qu'il est bon de "comparer ses notes" (pour parler comme les Anglais) avec un confrère compétent et bienveillant⁸. » Lorsque le 28 février 1953 Lafond offre à Grodecki l'un des huit exemplaires sur vélin de son important petit livre de 1943, *Trois études sur la technique du vitrail*⁹, il y inscrit cette parlante dédicace : « À Louis Grodecki grâce à qui je ne suis plus seul sur mon ancienne île déserte »¹⁰ [fig. 2].

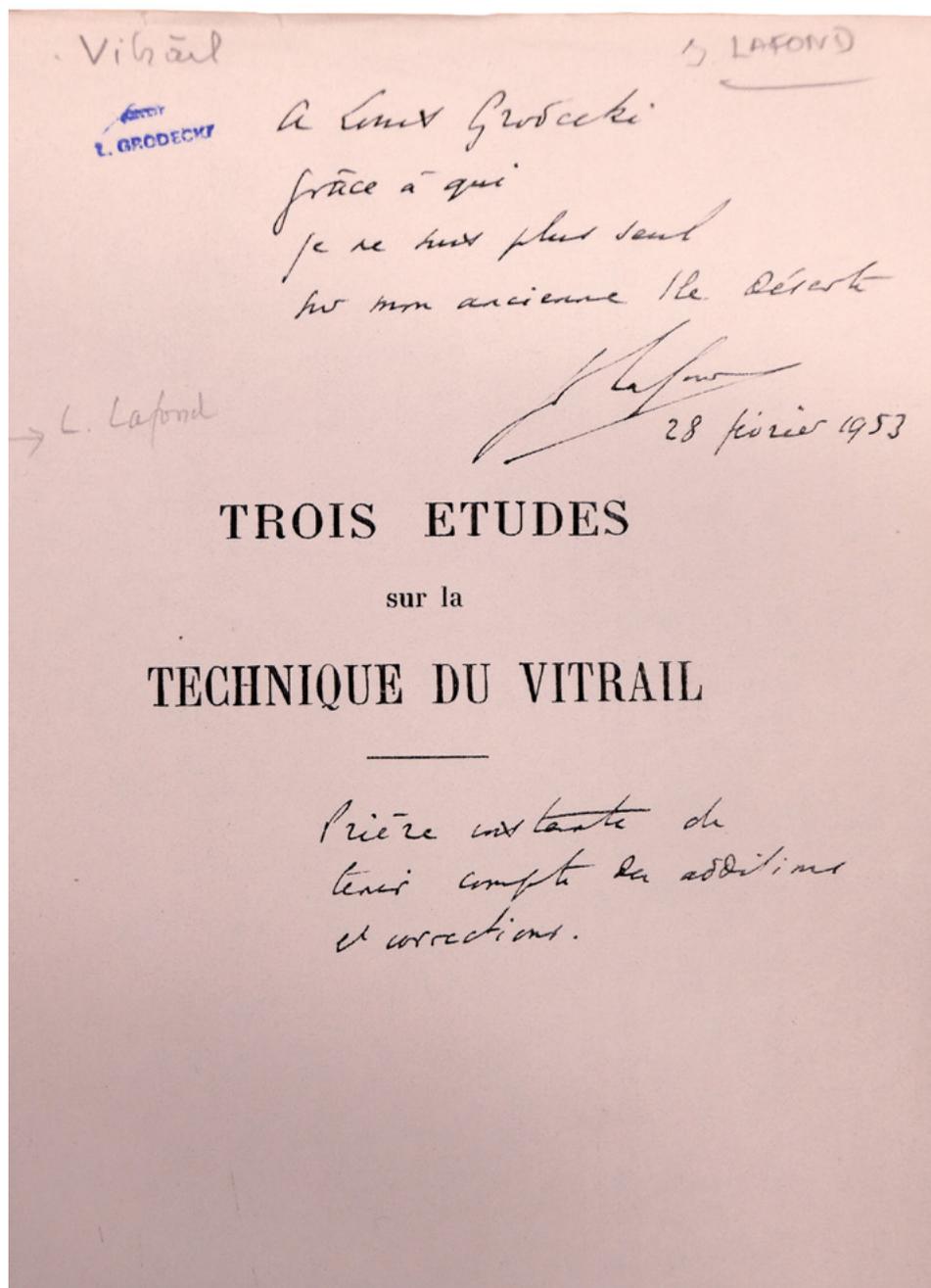


Fig. 2 : *Trois études sur la technique du vitrail*, Rouen, 1943. Dédicace de Jean Lafond à Louis Grodecki, 28 février 1953, Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2

8 CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courrier de Jean Lafond à Louis Grodecki, 5 juin 1951.

9 Jean Lafond, *Pratique de la peinture sur verre à l'usage des curieux, suivie d'un Essai historique sur le jaune d'argent et d'une Note sur les plus anciens verres gravés*, Rouen, Lainé, 1943 [extrait du *Bulletin de la Société libre d'émulation de la Seine-Inférieure*, 1940-1941].

10 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2.

L'intérêt marqué de Marcel Aubert pour le vitrail¹¹ n'a pas porté ses fruits. En France, « mis à part quelques peintres verriers et quelques antiquaires... peu s'intéressent au vitrail ». Grodecki note que les diplômés universitaires en vue sont rares et souvent infructueux et que seuls les étrangers s'intéressent et travaillent sur les vitraux français. Ce sont Suisses et Allemands, sur Metz, sur Peter Hemmel d'Andlau, etc. Ainsi, « Si le projet du "Corpus" prend corps, on ne trouvera personne parmi les jeunes, à le réaliser »¹².

C'est en ces années 1951-1953 peut-être, et surtout parce qu'en 1951 tout circule par l'écrit, que l'on perçoit le mieux ce que Grodecki peut recevoir de ses échanges avec Lafond. Lafond se montre savant universel. Loin d'être retranché dans la connaissance des vitraux de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, il est en mesure d'apporter à Grodecki des pistes essentielles sur ce qui fonde alors leurs discussions, les vitraux des XII^e et XIII^e siècles¹³. Les premières lettres se rapportent à la tête Gérente conservée à Genève au musée Ariana et à la question de son authenticité, sur Bourges, Poitiers et sur Châlons-sur-Marne aussi, ce qui correspond évidemment au cœur des préoccupations de Grodecki à cette date. Lafond est plus que de bon conseil¹⁴. Grodecki ne lui écrit-il pas, le 3 décembre 1951 : « Mon article pour les Antiquaires [de France] devient, grâce à vous, réalisable »¹⁵ !

Mais c'est évidemment sur les vitraux du XVI^e siècle que Grodecki profite particulièrement de l'expertise de Lafond, alors le seul à les avoir assidument fréquentés. Ainsi, en 1953, lorsqu'il prend clairement une place de premier plan dans la recherche sur le vitrail en France en rédigeant l'introduction et le catalogue de la mémorable exposition « Vitraux de France » présentée au musée des Arts décoratifs¹⁶, Lafond est-il bien souvent appelé au secours : la tête du Christ de Louis de Roncherolles du vitrail de la cathédrale de Beauvais est-elle ancienne ? Peut-on se fier à l'avis de Barillet ? Que dire de l'Arbre de Jessé de Saint-Vincent de Rouen ? Seul Lafond peut répondre, fort d'avoir déjà tout vu et tout étudié au filtre d'un regard critique sûr. Les réponses extrêmement précises arrivent dans la journée¹⁷.

Échanges de notes, de photographies et de tirés-à-part ne cessent donc d'être signalés, émaillés de critiques et d'avis tranchants, parfois assortis d'un humour caustique, à propos des lectures en cours. Le 6 mars 1956, Lafond demande à Grodecki s'il a lu l'article de Jean Boyer sur le vitrail de la chapelle Saint-Mitre de la cathédrale d'Aix, dans lequel il est proposé de le rapprocher de l'Annonciation d'Aix¹⁸ : « L'illustration fait surtout ressortir une écrasante supériorité de la peinture ; le saint Blaise utilisé comme référence est une figure maladroitement rafistolée. » La sortie en 1954

11 Marcel Aubert avait développé en 1922-1923 un cours sur le vitrail à l'École du Louvre, dont les notes sont conservées dans le fonds Lafond (Charenton-le-Pont, MAP, fonds Lafond, 94V/14/105). Le rôle d'Aubert dans la tenue du congrès du Vitrail en 1937 est décisif. On connaît surtout son petit ouvrage de la collection « Arts, styles et techniques » de Norbert Dufourcq, *Le Vitrail en France*, Paris, Larousse, 1946.

12 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courriers de Grodecki à Lafond, 22 juin et 6 oct. 1951.

13 Voir Inventaire du fonds Grodecki, par Karine Boulanger.

14 Courriers Lafond-Grodecki du 5 juin 1951 (Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2), Grodecki-Lafond du 7 juin 1951 (Charenton-le-Pont, MAP, fonds Lafond, 94V/14/51), Lafond-Grodecki du 20 juin 1951, Grodecki-Lafond du 22 juin, Lafond-Grodecki du 14 juil., Lafond-Grodecki du 30 juil. 1951 (Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2).

15 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courrier de Grodecki à Lafond, 3 déc. 1951. L'article mentionné est le suivant : « Vitraux de la cathédrale de Châlons-sur-Marne », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1950-1951 (1954), p. 196-202.

16 *Vitraux de France du XI^e au XVI^e siècle*, cat. exp., Paris, musée des Arts décoratifs, mai-octobre 1953, Paris, musée des Arts décoratifs, 1953.

17 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courrier du 21 mai 1953.

18 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courrier du 6 mars 1958. L'article de Jean Boyer a été publié dans *Connaissance des arts*, février 1958, p. 39-43. Louis Grodecki en a écrit une recension pour le *Bulletin monumental*, 117-1, 1959, p. 80-81 (« Guillaume Dombet, verrier, est-il le "Maître de l'Annonciation d'Aix" ? »).

de l'ouvrage de Louise Lefrançois-Pillion (1871-1959), *L'Art du XIV^e siècle en France*¹⁹, auquel Jean Lafond a participé pour le vitrail, lui offre des louanges sans ambiguïté. Si Grodecki juge le travail de Lefrançois-Pillion « monstrueux d'ignorance », il écrit ceci à propos de la partie rédigée par son ami : « votre texte, qui nous apprend des foules de choses inconnues et, par comparaison avec tout ce qui a été jusqu'ici écrit, représente un progrès décisif dans l'histoire du vitrail. C'est un travail digne d'être comparé aux célèbres études de Mâle, à cette différence près que vous connaissez bien mieux le sujet²⁰. »

Questions de méthode

Ces échanges sur le fond ne seraient rien sans la photographie, question essentielle à un moment où les clichés relatifs au patrimoine vitré sont encore rares. Les archives de Jean Lafond apparaissent ici quasi inépuisables. Par nécessité et par goût, il a en effet, à cette date, étudié et donc photographié une part majeure des vitraux anciens français, fortement encouragé dans cette voie par son ami Paul Vitry²¹, « qui m'a en quelque sorte obligé à devenir photographe »²². Au cours de ces années 1950 et 1960, il ne cesse encore de parcourir le terrain en voiture, « piloté par sa femme »²³. De son côté, Grodecki, ayant épousé le 30 juillet 1951 Catherine Gauchery, élève de Marcel Aubert, « bibliothécaire aux Monuments historiques, où elle a la garde de la collection des photomontages des vitraux », propose de transmettre à Lafond des tirages de ces clichés pris en atelier à l'occasion des déposes de la guerre²⁴.

Au moment même où se prépare la naissance du Corpus Vitrearum, les questions de méthode et de leurs principes fondamentaux s'imposent dans les échanges. Jean Lafond, comme un *leitmotiv*, défend la primauté du contact direct avec les œuvres sur le terrain et en atelier, suivant une pratique qu'il a adoptée depuis des décennies. Il ne supporte donc pas le type « de l'archéologue en fauteuil, ou plus exactement, dans une chaire professorale », reproche qu'il applique comme une erreur à son « cher maître Émile Mâle » et à d'autres. Ainsi à propos d'Ellen Beer, qu'il a rencontrée à Lausanne. Pourquoi ne pas l'associer au Corpus ?

Oui ! Mais il faudrait que vos futurs collaborateurs aient quelques familiarités avec le verre [...]. Voyez par exemple ce « Dr. Beer ». C'est une charmante fille, un peu gâtée par ses excellents parents et qui a fait sur la rose de Lausanne une thèse extrêmement remarquable du point de vue de l'iconographie [...] [mais] elle n'a jamais mis les pieds dans un atelier de peintre verrier, et elle n'en a jamais éprouvé le désir. D'une façon générale, les confrères que j'ai rencontrés (et depuis que j'habite la Suisse, j'ai fait la connaissance de bon nombre de « spécialistes » de plusieurs pays) m'ont surtout frappé par leur incompetence complète en matière de technique. Je fais naturellement des exceptions par ex. pour

19 Louise Lefrançois-Pillion, *L'Art du XIV^e siècle en France, suivi d'un chapitre sur le vitrail par Jean Lafond*, Paris, Albin Michel, 1954.

20 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courrier de Grodecki à Lafond, 17 avril 1954.

21 Michèle Lafabrie, « Vitry, Paul », en ligne : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/vitry-paul.html> [01/03/2022].

22 Avant la guerre, il y avait peu de choses dans les fonds publics et Lafond a choisi de compenser ces immenses lacunes de son propre chef, comme instrument de travail indispensable. Dans l'introduction à un ouvrage inédit, *Figures du vitrail*, qui aurait dû paraître aux éditions Albin Michel, Lafond rend hommage à Paul Vitry, qui l'aurait encouragé dans cette voie (Charenton-le-Pont, MAP, fonds Lafond, 94V/14/117).

23 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courrier de Lafond à Grodecki, 23 août 1956.

24 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courrier du 6 oct. 1951. À propos de cette documentation, voir « Les photomontages des vitraux », dans Anne Fourestié et Isabelle Gui, *Photographier le patrimoine aux 19^e et 20^e siècles. Histoire de la collection photographique de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* [2016], Paris, Hermann, 2020, p. 187-189.

Zschokke (à qui vous devriez lui faire confier les vitraux de Strasbourg, qu'il connaît à fond – Haug pourrait garder le reste de l'Alsace s'il le désire) et Hans Wentzel. [...] il me semble qu'il faut saisir (et provoquer) toutes les occasions de manier du verre²⁵ ?

Grodecki en convient, déclarant lui-même se sentir « souvent perdu devant des vitraux »²⁶.

Au temps des débuts du Corpus Vitrearum

En 1951, en effet, l'actualité, c'est la naissance proche du Corpus Vitrearum. Présenté par Hans R. Hahnloser au colloque international d'histoire de l'art de Lisbonne en 1949, le projet sera adopté lors du colloque d'Amsterdam en 1952. Lafond tient et tiendra longtemps à rappeler qu'il a été un précurseur de l'entreprise, non seulement par les méthodes de travail qu'il a développées lui-même, mais activement soutenu par Marcel Aubert et Jean Verrier : « Le "Corpus des vitraux du Moyen Âge", dont Émile Mâle avait lancé l'idée en 1906 et que Marcel Aubert avait tenté, en 1936, de réaliser pour la France, en m'associant à cette vaste tâche, ainsi que notre ami commun, Jean Verrier, [...] a été créé sous le patronage de l'Union académique internationale et avec l'appui de l'Unesco²⁷. » En réalité, c'est en 1937, à l'occasion du congrès du Vitrail, tenu les 19 et 20 octobre à l'Institut d'art de la rue Michelet, en lien avec l'Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne, qu'ont été émis des vœux qui annoncent ce que sera le Corpus : « À savoir qu'eût lieu chaque année dans une capitale d'Europe un congrès international de l'art et de la technique du vitrail, et qu'enfin une semaine du vitrail fût organisée, au cours de laquelle auraient lieu des visites de grands ensembles de vitraux anciens et modernes²⁸. » Cette résolution avait été anticipée par Marcel Aubert et Jean Verrier, auteurs d'un rapport au directeur des Beaux-Arts daté du 15 avril, destiné à défendre un projet d'inventaire des peintures murales et des vitraux de France²⁹. Cette note n'a, semble-t-il, pas reçu d'écho favorable.

Dans ce contexte de l'année 1951, Lafond s'inquiète pour lui-même : pourra-t-il, au regard de sa situation personnelle, participer au Corpus français ? « Où est le temps où mes amis Aubert et Verrier devaient m'associer à la direction de cette entreprise ? Enfin, je vivrai peut-être assez vieux pour avoir le droit de publier Saint-Ouen de Rouen... Hahnloser m'avait envoyé un projet en me demandant mon avis. Je vous dirai une autre fois les suggestions que je lui avais faites ». À Paris, Grodecki se fait l'avocat de Lafond auprès de l'équipe qui est un peu réticente. Aubert lui aurait confié : s'il y a Corpus « On devrait tout de même avoir aussi l'avis de Lafond »³⁰. Très amer, Lafond écrit : « Ma position à moi n'a pas changé non plus depuis dix ans en ce qui concerne ledit Corpus. Je serai dedans ou dehors, c'est-à-dire étranger à l'entreprise ou associé aux responsabilités [souligné en bleu]³¹. »

Cependant, Lafond est autorisé à rentrer en France au début de 1952. La première rencontre « physique » entre les deux maîtres a donc lieu, annoncée avec beaucoup d'émotion : « Puis-je vous confier un grand secret ? J'ai l'espoir de vous rendre visite chez vous, de faire votre connaissance [...] au début de l'an prochain. Mais chut ! Gardez cela pour vous³². » La révision du jugement de 1945, alors engagée, se conclut positivement. Jean Lafond est blanchi par jugement du tribunal militaire

25 Charenton-le-Pont, MAP, fonds Lafond, 94V/14/51 : courrier de Lafond à Grodecki, 20 juin 1951.

26 Charenton-le-Pont, MAP, fonds Lafond, 94V/14/51 : courrier de Grodecki à Lafond, 22 juin 1951.

27 J. Lafond, *Le Vitrail. Origines, techniques, destinées*, Paris, Fayard, 1966, « Avant-propos », p. 8.

28 Cité d'après Véronique David et Jean-Charles Capronnier, « Les pavillons des vitraux aux expositions internationales de Paris en 1925 et 1937 », *Revue de l'art*, n° 179, 2013-1, p. 55.

29 Paris, CAC, archives du Corpus Vitrearum France, 2 : Corpus Vitrearum Medii Aevi France, projet. « Les débuts ».

30 Charenton-le-Pont, MAP fonds Lafond, 94V/14/51 : courriers de Grodecki à Lafond, 20 et 22 juin 1951.

31 Charenton-le-Pont, MAP fonds Lafond, 94V/14/51 : brouillon du courrier de Lafond à Grodecki, 14 juil. 1951.

32 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courrier de Lafond à Grodecki, 28 nov. 1951.

de Metz du 11 décembre 1953³³. Dès le 15 décembre, il s'empresse d'écrire à Grodecki pour lui annoncer son acquittement : « L'affaire Lafond s'est donc achevée à mon entière satisfaction, mais rassurez-vous : on ne me rend pas pour cela mon vieux *Journal de Rouen*, devenu *Paris Normandie*, et je reste attelé avec vous au Corpus et à tous les travaux tendant à la Défense et illustration du vitrail. » Dans sa réponse du 25 décembre, Grodecki s'adresse pour la première fois à Lafond en utilisant la formule « Cher Monsieur et ami », le félicitant pour ce résultat « qui va simplifier sans doute bien des questions de votre vie »³⁴.

En effet, l'embarras de ses partenaires et amis étant ainsi levé, s'engage une période très active, jalonnée par les repères que les historiens du vitrail connaissent bien : l'exposition « Vitraux de France » tenue en 1953 au pavillon de Marsan ; la parution de la « bible » qu'est encore le *Vitrail français*³⁵, fruit des réflexions d'une équipe très complice où l'on compte, outre Grodecki, le « pape Marcel », Jean Verrier, Jean-Jacques Gruber, Jean Taralon et « le deux étoiles » André Chastel. Lafond est déçu par la qualité de l'édition et le dit à Grodecki, alors aux États-Unis. Les critiques sévères du livre publié aux Éditions des Deux-Mondes portent sur la mise en page et sur l'illustration, surtout sur les planches couleur sur papier gris ! L'espoir d'une réédition après épuisement du tirage à 5 000 exemplaires s'évanouit très vite. Lafond ne manque pas de rapporter quelques anecdotes liées à la sortie officielle de l'ouvrage et aux diverses interviews radiophoniques qui suivirent : si Lafond, pour des raisons techniques, ne passe pas à la TSF publique, il ne le regrette pas en raison de son élocution « qui n'est pas des meilleure », mais « le Pape a eu la satisfaction d'être salué par le ministre officiant, André Parinaud³⁶, comme le véritable créateur de la science sur le vitrail [...]. J'ai parlé de Lasteyrie et d'Émile Mâle et "repêché" Taralon... »³⁷.

De Notre-Dame aux vitraux du chœur de l'ancienne abbatale Saint-Ouen de Rouen

En 1958, les travaux du comité français du Corpus Vitrearum sont bien engagés, conduisant à la publication, dès 1959, d'un premier volume monographique consacré à Notre-Dame et à la Sainte-Chapelle de Paris. Il est signé de Marcel Aubert, Louis Grodecki, Jean Verrier et Jean Lafond. L'entreprise est peu documentée mais n'a certainement pas connu autant d'obstacles à surmonter que la publication du second opus de la collection, traitant des vitraux de l'ancienne abbatale Saint-Ouen de Rouen, projet lancé en 1959 qui se conclura seulement en 1970 avec la sortie d'un volume I, sans suite [fig. 3]. La très abondante correspondance Lafond-Grodecki, tenue tout au long de ce travail, en souligne les nombreuses difficultés et la longueur. Ce projet représente beaucoup pour Lafond, qui tient à son « cher Saint-Ouen » avant toute autre étude. Il est lancé suivant l'idée de profiter des restaurations de l'édifice et de ses vitraux en vue de leur repose progressive. C'est là, en fin de compte, une fausse bonne idée, dans la mesure où les progrès du chantier s'avèrent aussi lents qu'irréguliers.

Ces dix années d'efforts correspondent aussi à une période difficile pour le comité français, qui n'arrive pas à s'ancrer solidement et de façon durable dans le paysage de la recherche. La toute première « équipe » évolue cependant au fil du temps, marquée par le décès de Marcel Aubert le 28 décembre 1962, puis par celui de Jean Verrier le 6 août 1963. Louis Grodecki et Jean Taralon

33 Le Blanc, Archives de la Justice militaire, dossier CA 2053 : « Jugement contradictoire par suite de l'arrêt de contumace de la cour de Justice de Rouen en date du 24 mars 1945 et du jugement de renvoi du tribunal militaire permanent de Metz en date du 7 décembre 1951 rendu par le tribunal militaire de Metz ».

34 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, lettres de Lafond et de Grodecki.

35 Marcel Aubert, André Chastel, Louis Grodecki, Jean-Jacques Gruber, *et al.*, *Le Vitrail français*, Paris, Éditions des Deux-Mondes, 1958.

36 André Parinaud (1924-2006), journaliste et intervieweur célèbre, est une figure majeure du monde des arts dans l'après-guerre.

37 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courrier de Lafond à Grodecki, 28 mars 1958.

prennent alors la direction des affaires, cherchant à recruter des bras, mais longtemps de façon fort précaire. Très rapidement est employé Paul Popesco, jusqu'en 1970. Françoise Perrot apparaît dans la correspondance Lafond-Grodecki en 1964, saluée par l'espoir d'avoir trouvé la personne attendue : « Je suis heureux de l'impression que dame Perrot a produite sur vous, sur M^{lle} Vinsot, etc. Et si, par hasard très heureux, nous tenions une *rara avis* ? », écrit Grodecki à Lafond le 1^{er} octobre³⁸.

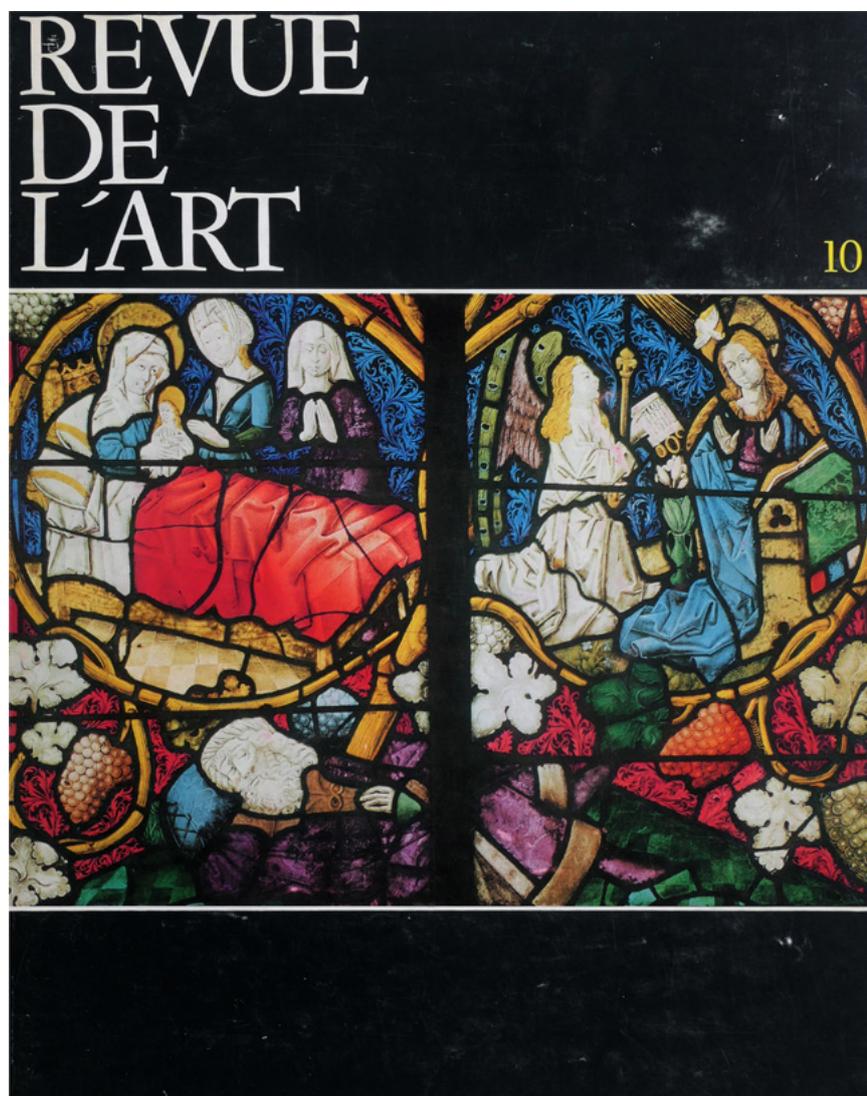


Fig. 3 : Couverture du numéro 10-1970 de la *Revue de l'art*

S'il s'agit de recruter en cette période difficile, il s'agit tout autant de trouver un organisme de rattachement permettant la survie de l'entreprise Corpus, préoccupation constante de Grodecki³⁹. La Caisse des monuments historiques et le CNRS semblent les solutions les plus adaptées mais pour l'instant sans réel succès, alors que l'hypothèse d'un rattachement à l'Inventaire général, au moment où Malraux prépare sa création, est avancée par Hans R. Hahnloser. Grodecki n'en veut pas : « La semaine dernière je lui ai écrit à ce sujet [l'audience avec Malraux] en prodiguant des conseils... mais avec cette sacrée tête de suisse on ne sait jamais... Son idée, saugrenue, était d'incorporer le Corpus dans l'Inventaire (qui n'est pas encore né, le décret n'ayant pas été publié au *Journal officiel*). Je lui ai dit les dangers de cette idée, et les conséquences proprement imprévisibles

38 Charenton-le-Pont, MAP, fonds Lafond, 94V/14/29. Selon É. Chirol, art. cit., p. 333, le lien aurait été établi par André Chastel.

39 « Éditorial », *Revue de l'art*, n° 10, 1970, p. 4-6 et L. Grodecki, « Dix ans d'activité du Corpus vitrearum », *Revue de l'art*, n° 51, 1981, p. 23-30.

qui en résulteraient [...]»⁴⁰. » Malgré les réticences de Grodecki, qui tient à rester le patron, cette solution sera finalement adoptée en 1979 pour les chercheurs chargés du Recensement des vitraux anciens de la France. Cependant, la nomination de Françoise Perrot au CNRS dans l'équipe Corpus à la fin de 1969 semble marquer un tournant important. Le 4 novembre, Lafond remercie chaudement Grodecki pour ce qu'il a fait « pour notre Corpus, qui continue ! » ; « notre jeune amie travaille très bien et persévérera »⁴¹.

Cependant, le travail sur les vitraux de Saint-Ouen progresse tant bien que mal. Les retards s'accumulent au fil de l'avancée chaotique des travaux. Ce sont de nombreux allers-retours chez les peintres-verriers (Labouret, Gaudin, Ingrand), qui attendent les instructions des membres du Corpus, en un temps où grâce à l'équipe Grodecki-Taralon-Gruber, recherche et travaux ne se trouvent pas chacun confiné dans son espace propre. Les réunions des « forçats du Corpus » sont nombreuses. Grâce au témoignage que Madeline Caviness⁴², alors étudiante à Paris, qui assista en 1960-1961 à plusieurs d'entre elles, il est possible d'imaginer Lafond et Grodecki ensemble au travail, juste avant le départ de ce dernier pour Strasbourg. Il est utile de lui laisser la parole :

Oui, bien sûr leurs rapports [les rapports Lafond-Grodecki] étaient amicaux. N'empêche que leurs tempéraments et leurs histoires personnelles étaient très différents. L'équipe se réunissait soit dans les ateliers de restauration dans Paris, soit au bureau des Monuments historiques au Palais-Royal. Dans l'un nous établissions les schémas de restauration sur les frottis (avec le peintre-verrier, Paul Popesco et parfois Verrier et Taralon), dans l'autre Grodecki (surtout) discutait le texte préparé par Lafond. Ils marchaient à des tambours différents : Lafond prenait toujours son temps avant de répondre, admettait son incertitude, ne voulait pas aller trop loin dans ses conclusions. Mais les demandes de Verrier et de Grodecki exigeaient une date limite pour en finir... de préciser aussi vite que possible les détails demandés par les règles du Corpus Vitrearum, telle une date pour chaque fenêtre. Jean Lafond avait une manière de gentilhomme élégant et calme, toujours poli, toujours à temps. Il parlait lentement avec une voix abaissée ; Grodecki, typiquement, arrivait toujours un peu tard, hors d'haleine, allait tout de suite aux problèmes de rédaction. Sa méthode était de s'opposer à toute hypothèse afin d'arriver à une démonstration de la vérité. Parfois il semblait se moquer des textes de Lafond, écrits à la main, avec les phrases insérées sur des morceaux de papier attachés par des épingles, en demandant comment envoyer un tel manuscrit aux éditeurs !

À l'opposé de la pensée de Grodecki, l'histoire de l'art est pour Lafond le contraire même d'une histoire spéculative. Quant à la méthode quotidienne, accumulation de remarques et d'observations réunies sur des papiers aux formats les plus hétéroclites, il suffit d'ouvrir les cartons du fonds Lafond à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine pour s'y plonger, en relever toute la richesse, mais aussi tout ce qui la sépare du but à atteindre.

Bien des années plus tard, le 22 décembre 1968, Lafond peut enfin annoncer à Grodecki que « L'introduction générale de Saint-Ouen sera terminée avant Noël (*O res mirabilis* !) »⁴³. Vient l'heure de la relecture de ce texte, sans doute un peu redoutée à cette date ! Après divers échanges, dont plusieurs nous échappent, Grodecki écrit, le 30 mars 1969 : « J'ai lu avec une admiration mêlée d'inquiétude vos textes d'introduction. Les corrections que vous avez bien voulu y apporter – et je vous en remercie en toute amitié – permettent, je pense, de faire composer le tout et de le publier sans tomber dans les dangers de la critique "internationale" et "nationale" qui relèveraient assurément les manquements au genre "Corpus" et aux "Richtlinien" »⁴⁴. » Ce type de critique des

40 Charenton-le-Pont, MAP, fonds Lafond, 94V/14/29 : courrier de Grodecki à Lafond, 2 nov. 1963.

41 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courrier de Lafond à Grodecki, 4 nov. 1969.

42 Témoignage recueilli en 2019. Voir aussi l'article de Madeline H. Caviness supra.

43 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2.

44 MAP, fonds Lafond, 94V/14/60 : courrier de Grodecki à Lafond, 30 mars 1969.

« gardiens du temple » des *Directives* du Corpus Vitrearum ne fait guère peur à Jean Lafond. Avec beaucoup d'humilité, il réagit en reconnaissant ce que les critiques de Grodecki lui ont apporté de positif :

Vous avez lu mon introduction avec plus d'inquiétude que d'admiration, ce que je comprends à merveille. À vrai dire je me souciais peu en l'écrivant des critiques de la *Kunstchronik*. Nos confrères sont tous bien disposés pour moi. Et puis ils trouveront toujours quelque chose à me reprocher : absence de planches de comparaison, absence de développement sur la place de Saint-Ouen dans l'histoire de l'art français, etc., etc... Quant à l'observation des *Richtlinien*... Mais j'accepte sans aucune arrière-pensée votre jugement. En opérant les retranchements que vous m'avez suggérés j'ai reconnu que mon texte y gagnait beaucoup⁴⁵ !

Pour mieux comprendre et suivre ces questions autant scientifiques que diplomatiques soulevées au moment de l'achèvement du manuscrit du volume, une très longue lettre d'une admirable franchise, rédigée en toute complicité et confiance par Grodecki le 21 avril 1969, donne le fond de sa pensée. Les corrections demandées se rapportent en fait à la position extrêmement délicate du Corpus Vitrearum dans le monde de l'histoire de l'art en France :

Mes demandes de « rectification » dans l'introduction du Corpus venaient, un peu, du désir d'éviter des critiques des comptes rendus des spécialistes, mais c'était surtout la « motivation » de cette demande. Les critiques qu'il faut surtout éviter sont celles de France. Au CNRS les purs historiens ont déjà dit du premier volume qu'il était « peu méthodique » (Schneider⁴⁶, puis Duby⁴⁷...). Un autre « pont » m'a dit que ces volumes « ne seront pas drôles »... Au fond, on veut « noyer le chien ». [...] Alors il se peut que dans la « révision » de votre introduction j'ai obéi à une sorte de réflexe [pour éviter de nouvelles attaques contre le Corpus], de complexe, peut-être : toujours très sérieux, très logiques, pas de digressions ou de titres qui ne recouvrent pas ce qu'ils annoncent. Enfin, vous avez bien voulu prendre cela « bien », ne pas m'en tenir rigueur... Merci⁴⁸.

Reste la délicate question de la signature de l'ouvrage. Lafond accepte après quelques hésitations de signer à trois, « pour toutes sortes de raisons, dont la principale n'est pas que je ne serai peut-être plus là (comme on dit) lorsqu'il paraîtra », et pour valoriser le « concours inappréciable que m'apporte Françoise Perrot et aussi la besogne ingrate accomplie par Paul Popesco », qui seront mentionnés comme collaborateurs. Mais « l'ouvrage est bouclé. Dieu merci ! »⁴⁹.

Le temps de l'hommage

Ainsi, après dix ans d'efforts intenses, une page se tourne avec la parution annoncée du deuxième volume du Corpus Vitrearum français, édité conjointement par la Caisse nationale des monuments historiques et par le CNRS en 1970⁵⁰. Tout naturellement se dessine dans l'esprit d'André Chastel et de Louis Grodecki la conception d'un numéro de la *Revue de l'art* consacré au vitrail. Ce sera le numéro 10 de 1970 [fig. 4], devenu pour les générations de chercheurs suivantes un véritable repère. Une étape de la recherche sur le vitrail est ainsi inscrite. Ce n'est pas une surprise réservée à Lafond. Grodecki s'ouvre auprès de lui dans un courrier du 21 avril 1969. Il parle ainsi de ce projet de numéro d'abord semi-spécial pour la *Revue de l'art* :

45 MAP, fonds Lafond, 94V/14/60 : courrier de Lafond à Grodecki, 8 avril 1969.

46 Jean Schneider (Metz 1903-Nancy 2004), professeur d'histoire médiévale à Nancy puis directeur d'études à l'EPHE, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

47 Georges Duby (Paris 1919-Le Tholonnet 1996).

48 MAP, fonds Lafond, 94V/14/60.

49 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2, courrier de Lafond à Grodecki, 23 avril 1969.

50 Jean Lafond, avec la collaboration de Françoise Perrot et de Paul Popesco, *Les Vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen*, t. I, Paris, Caisse nationale des monuments et des sites/CNRS, « CV France, Monographies. vol. IV-2 », 1970.

Vous me dites que certains passages supprimés de l'introduction risquent de rester « inemployés ». On ferait paraître des articles de quelques étrangers – mais aussi et surtout des Français : vous, Françoise⁵¹, Cri Cri (Block)⁵², Pop⁵³ (s'il en écrit), les « autres ». Cela pourrait se faire en 1970. Chastel m'en a parlé. N'en parlez pas encore « autour de vous » sinon aux amis du vitrail, car cela risquerait de provoquer des « envies » des historiens de la miniature, de l'émaillerie, de la [...] alors, ce que vous abandonnez des introductions de Saint-Ouen passerait là et ce que je ne publierais pas dans un Saint-Denis, passerait aussi là⁵⁴.

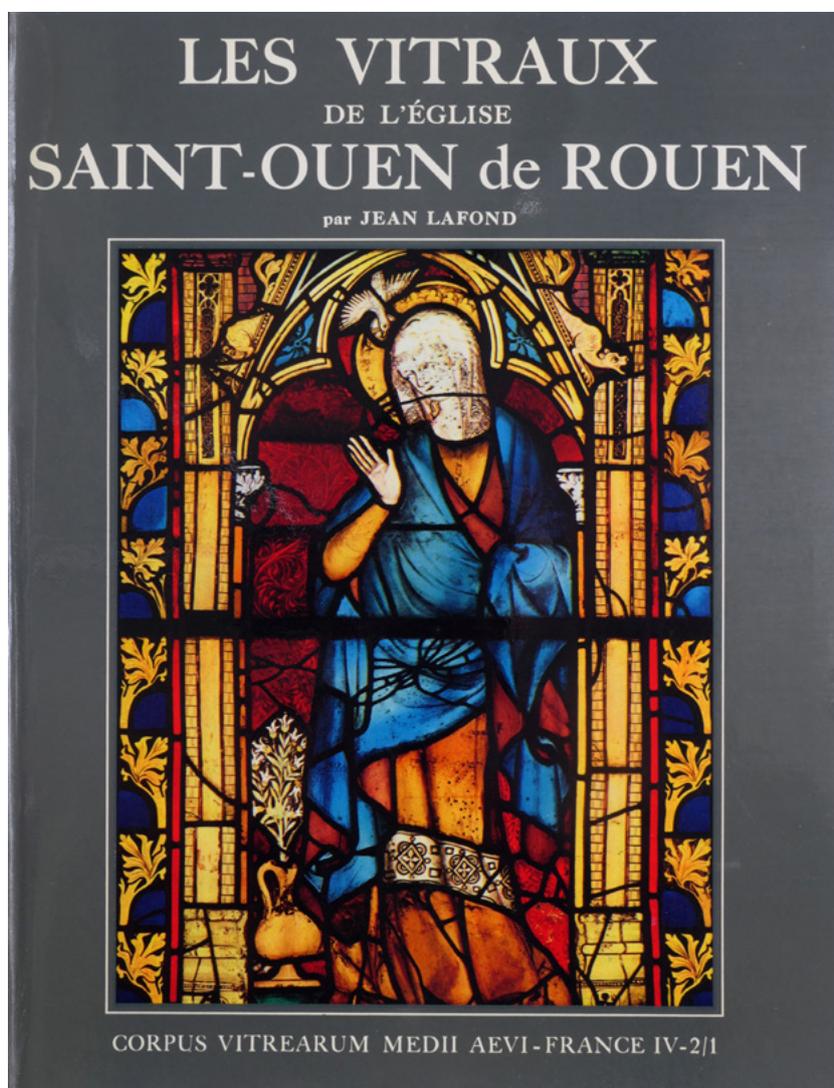


Fig. 4 : Jaquette du volume de Jean Lafond, avec la collaboration de Françoise Perrot et de Paul Popesco, *Les Vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen*, Paris, 1970 (Corpus Vitrearum France, volume IV-2, tome I. Département de la Seine-Maritime II)

Le sommaire du numéro paru en 1970 dépasse largement ce projet. L'éditorial de Louis Grodecki et d'André Chastel propose une vision de l'histoire de l'art du vitrail essentielle, dans laquelle un légitime hommage est rendu à Jean Lafond. Ce dernier ne livre pas les chutes de son volume de Corpus mais propose un article fondateur consacré au peintre-verrier parisien Jehan Chastellain, auteur du vitrail de la Cananéenne de la cathédrale de Bayonne⁵⁵.

51 Françoise Perrot.

52 Christiane Wild-Block.

53 Paul Popesco.

54 Charenton-le-Pont, MAP, fonds Lafond, 94V/14/60.

55 « La Cananéenne de la cathédrale de Bayonne et le vitrail parisien des années 1530 », *Revue de l'art*, n° 10, 1970, p. 77-

En cette même année 1970, Louis Grodecki est nommé professeur à la Sorbonne, au poste jadis occupé par Henri Focillon. Jean Lafond siège au jury de la thèse de son ami, soutenue peu de temps auparavant !

Si Grodecki a su finalement « installer » le Corpus⁵⁶, le pionnier Jean Lafond a durablement marqué les chercheurs des générations à venir : « Il est incontestable que c'est à son action discrète, mais combien efficace, que l'on doit en grande partie l'éveil, depuis vingt ans, des études sur le vitrail français⁵⁷. » Il est le premier en France à avoir abordé les questions techniques avec une telle pertinence et à avoir décrypté aussi bien tout ce qu'il fallait connaître avant de regarder un vitrail : son petit livre de 1966, *Le Vitrail. Origines, techniques, destinées* reste incontournable. Et même si Grodecki a parfois lui aussi abordé les périodes « tardives » de l'histoire du vitrail à propos de Riom et de Bourges, Lafond a été le premier à explorer magistralement ce qui forme l'essentiel de notre corpus, les vitraux du XIV^e siècle, dont il dresse un premier inventaire en 1954, mais surtout les vitraux du XV^e et du XVI^e siècle. Il s'en félicite et s'en excuse avec beaucoup d'humour dans cette lettre à Grodecki du 19 septembre 1951 : « Cela doit vous paraître inconcevable, que l'on puisse descendre (j'espère que vous ne dites pas tomber) si bas. Mais j'ai eu la chance (il y aura cinquante ans bientôt hélas !) de commencer l'étude du vitrail par la fin, de sorte que tout m'intéresse et que je ne suis pas tenté, comme nos maîtres, de voir la "décadence" commencer à Saint-Denis⁵⁸ ! »

84. Cet article est le point de départ des recherches de Guy-Michel Leproux sur Jehan Chastellain ; voir G.-M. Leproux, *La Peinture à Paris sous le règne de François I^{er}*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « CV, France, Études, IV », 2001.

56 Voir infra l'article de Françoise Gatouillat.

57 « Éditorial », *Revue de l'art*, n° 10, 1970, p. 4.

58 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_2.

Grodecki boursier aux États-Unis

et la fondation du Corpus Vitrearum américain*

Madeline H. Caviness

Pendant l'année universitaire 1960-1961, j'eus la bonne fortune d'obtenir une bourse du British Institute à Paris, et d'être envoyée en France par Francis Wormald pour suivre les recherches de Jean Lafond et de Louis Grodecki. La Grande-Bretagne avait besoin de spécialistes dans ce domaine afin de participer à l'entreprise du Corpus Vitrearum Medii Aevi, et c'est Francis, en tant que président du comité anglais, qui m'introduisit auprès de Grodecki, alors secrétaire du comité français du Corpus et surtout renommé pour ses études sur le vitrail¹. De tels réseaux internationaux sont indispensables dans ce type de projet.

À ce moment-là, je ne connaissais pas du tout les contributions américaines à l'étude du Moyen Âge européen. Je me souviens que Grodecki mentionna seulement deux fois son propre séjour aux États-Unis : dès mon arrivée, il dit en souriant qu'il avait donné quelques conférences là-bas et que personne n'avait pu le comprendre² ; deux ans plus tard, quand je lui annonçai mes fiançailles avec un Américain, il m'avertit qu'un tel mariage serait la fin de ma carrière puisqu'il avait bien vu qu'aux États-Unis, les femmes ne faisaient que préparer des dîners pour les invités ! Après avoir lu sa correspondance avec Sumner McKnight Crosby, je comprends d'où venait cette impression, mais aussi combien Grodecki a pu bénéficier moralement de ce type d'accueil familial.

Pendant sa carrière, Grodecki accepta trois invitations aux États-Unis, la première comme boursier Focillon à Yale (six mois en 1948)³, et plus tard, après un bref retour en France avec un poste au CNRS, comme boursier à l'Institute for Advanced Study de Princeton (pendant l'année universitaire 1949-1950). Cette situation occasionna une correspondance détaillée mais brève avec Erwin Panofsky, de Princeton, son sponsor, auquel il proposa un *curriculum studiorum* pour ses projets de recherche, et donna lieu à quelques échanges transatlantiques pendant son séjour⁴.

* Je remercie Karine Boulanger de m'avoir proposé de travailler sur la personne qui eut une si grande influence sur la carrière de nombre d'entre nous, me permettant ainsi de découvrir ses débuts.

1 Voir mon autre contribution dans ce volume.

2 Arnaud Timbert (Louis Grodecki, *Correspondance choisie 1933-1982*, éd. A. Timbert, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2020, p. 31 et p. 528, lettre de Grodecki à Charles L. Kuhn, 12 août 1957) trouve la même incertitude exprimée quant à sa maîtrise insuffisante de l'anglais avant d'enseigner à Harvard en 1958. Je lui suis reconnaissante de m'avoir communiqué les épreuves de son livre avant sa publication.

3 Yale University, Sterling Memorial Library Archives, Sumner McKnight Crosby Papers, 1940 April 14-1957, MS 1144, boîte 6, dossier 70. On peut signaler la présence de correspondances de Focillon dans le dossier 65 ; les documents concernant la Société Henri Focillon se trouvent dans les dossiers 65-67.

4 L'archiviste de l'Institute for Advanced Study m'a envoyé une copie de la correspondance, surtout administrative, qui confirme les dates et conditions financières de cette bourse (Princeton, Institute for Advanced Study, Shelby White and Leon Levy Archives Center : Director's Office records, Member Files, boîte 52, Grodecki, Louis). Ce dossier plutôt maigre est richement supplémenté par L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 25, 66, et p. 143-144, n° 40, p. 146, n° 42, p. 148-149, n° 44, p. 156-157, n° 52, p. 326-327, n° 199, p. 348-349, n° 222, lettres d'E. Panofsky à Grodecki, 13 sept. 1948, 29 oct. 1948, 9 nov. 1948, 28 fév. 1949, 14 juil. 1951, 5 mars 1952 ; p. 170, n° 67, lettre de Grodecki à Frederick B. Deknatel, 3 oct. 1949 ; p. 194-195, n° 86, lettre de Grodecki à Élie Lambert, 23 nov. 1949.

Au printemps 1958, il fut rattaché à l'université d'Harvard avec le titre de professeur invité, sollicité par Charles L. Kuhn, mais je n'en ai trouvé aucune trace dans les archives en dehors de quelques lettres déposées à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) par Catherine Grodecki et éditées par Arnaud Timbert : elles confirment sa présence et les multiples tâches qu'on lui confiait alors⁵. Je vais donc me concentrer ici sur son semestre à New Haven, et sur sa correspondance encore inédite, et j'y ajouterai un aperçu plus intime de cette personnalité parfois difficile à comprendre⁶.

Avant d'aborder ces séjours plus en détail, il convient de clarifier le contexte historique des bourses Focillon à Yale. Grodecki arriva aux États-Unis en janvier 1948, peu de temps après la Seconde Guerre mondiale, et il fut le deuxième Français et historien de l'art à recevoir la bourse créée en l'honneur de son maître, Henri Focillon [fig. 1]. En effet, Focillon avait eu des élèves de chaque côté de l'Atlantique, les uns formés à Paris, où il avait succédé à Émile Mâle à la Sorbonne en 1924, les autres à Yale, où il enseigna à partir de 1933 et jusqu'à sa mort en 1943⁷. Les boursiers Focillon venaient du premier groupe, et ils étaient choisis par un comité comportant quelques membres venant du second groupe. Ensemble, ils eurent une telle influence sur l'histoire de l'art qu'en 1970, au moment de la grande exposition « The Year 1200 » au Metropolitan Museum of Art à New York, Florens Deuchler créa le sobriquet des « Focillon-monnayeurs ». Arnaud Timbert, quant à lui,



Fig. 1 : Henri Focillon, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington D.C. house collection, Wikimedia Commons

5 *Ibid.*, p. 31-32, p. 528, n° 378, lettre de Grodecki à C. L. Kuhn, 12 août 1957 et p. 553-554, n° 404, lettre de Grodecki à Francis Salet, 21 fév. 1958. La correspondance témoigne des liens avec ses correspondants américains, même en l'absence de courrier conservé, comme pour George Kubler, auquel il est fait régulièrement allusion.

6 En se basant sur les ressources conservées à l'INHA à Paris, Timbert (L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 24-25 et 42) montre une autre facette de ses expériences, plutôt professionnelle et sans joie.

7 Walter Cahn, « Henri Focillon (1881-1943) », dans Helen Damico, Joseph B. Zavadil (dir.), *Medieval Scholarship. Biographical Studies on the Formation of a Discipline*, New York, Garland, 1995-2000, vol. 3, *Philosophy and the Arts*, p. 273-286.

préfère le terme plus digne de « focillonien »⁸. L'une de leurs tâches, commencée par Jurgis Baltrušaitis puis poursuivie par Grodecki, consista à rassembler et éditer la bibliographie complète de leur maître⁹.

Quand Marcel Aubert arriva aux États-Unis en 1932, six mois avant Henri Focillon, l'histoire de l'art y était encore une jeune discipline académique ; l'enseignement que Grodecki reçut à l'École du Louvre puis à la Sorbonne n'existait pas encore outre-Atlantique¹⁰. Peu d'universités américaines dispensaient alors ce type de cours et, à Yale, l'enseignement en histoire de l'art était confié aux artistes et aux architectes des Beaux-Arts. Mais parmi les pionniers de la discipline, Georgiana Goddard (G. G.) King enseignait l'histoire de l'art médiéval et contemporain, après avoir commencé par la poésie espagnole, au collège de jeunes filles Bryn Mawr en Pennsylvanie. Elle fréquentait Paris, étant une amie de Gertrude Stein et de son cercle d'artistes comprenant Picasso, mais sa passion restait l'art roman ibérique. Pour ses cours et publications, elle alla faire des photos en Espagne avec Edith Hunn Lowber avant et après la Première Guerre mondiale [fig. 2]¹¹. Elles devaient alors voyager à dos d'âne ou sur des chariots tirés par des bœufs.



Fig. 2 : Georgiana Goddard King portant un appareil photo et un trépied, près d'un chariot à bœufs, cliché d'Edith H. Lowber, vers 1911-1912 (expédition photographique King/E. H. Lowber)
New York, Hispanic Society of America

8 L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 6.

9 *Id.*, *Bibliographie Henri Focillon*, New Haven, Yale University Press, 1963.

10 Beaucoup de notes de cours de Grodecki sont conservées, souvent classées dans ses dossiers de travail, à l'INHA (Archives, fonds Grodecki, 020) et au Centre André-Chastel à Paris (CAC_Fonds-Grodecki_vitrail).

11 Madeline H. Caviness, « Seeking Modernity through the Romanesque: G. G. King and E. H. Lowber behind a Camera in Spain c. 1910-25 », *Journal of Art Historiography*, 11, December 2014, en ligne : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/12/caviness1.pdf> [25/02/2022].

King fut suivie par Arthur Kingsley Porter et sa femme Lucy Bryant Wallace, qui parcouraient la France, les Pyrénées et la Lombardie à la recherche du premier art roman. Ils voyageaient avec un grand appareil photo et une grande voiture [fig. 3]¹². Avant la fondation des archives photographiques de la Philipps-Universität de Marbourg, les archéologues qui ne pouvaient se lancer dans ces coûteuses expéditions éprouvaient de grandes difficultés pour trouver de bonnes photos. L'Espagne médiévale attirait alors un grand nombre d'Américains, surtout dans les années 1920.



Fig. 3 : Arthur Kingsley Porter et sa femme Lucy Bryant Wallace, passeport, 28 janvier 1933, Harvard University Archives, Wikimedia Commons

En parallèle, un marché de l'art très actif à New York encourageait les connaisseurs à débattre des questions d'authenticité et d'attribution. Entre les deux guerres, Raymond Pitcairn à Bryn Athyn en Pennsylvanie, James Joseph Rorimer et William Randolph Hearst à New York, amassèrent des collections d'art médiéval. Pourtant, la College Art Association, fondée en 1911, publiait dans *The Art Bulletin* surtout des articles sur le monde classique et la Renaissance italienne et la plupart des musées aux États-Unis montraient les mêmes préférences.

12 Linda Seidel, « Arthur Kingsley Porter: Life, Legend and Legacy », dans Craig Hugh Smyth et Peter M. Lukehart (éd.), *The Early Years of Art History in the United States: Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 97-110. Kenneth J. Conant, « Arthur Kingsley Porter », *Speculum*, vol. 9, n° 1, janvier 1934, p. 94-96.

À Princeton, Charles Rufus Morey fonda l'« Index of Christian Art » en 1917 (devenu l'« Index of Medieval Art »), et dirigea le département d'art et d'archéologie à partir de 1924. L'université devint célèbre pour ses ressources iconographiques et attira plusieurs scientifiques allemands à l'Institute of Advanced Study juste avant la Seconde Guerre mondiale comme Kurt Weitzmann, Hanns Swarzenski et Erwin Panofsky. À Harvard, en dépit de la présence du Busch-Reisinger Museum (« Germanic Museum ») dirigé par Kuno Francke, les liens avec la France étaient très forts¹³. Kenneth John Conant, connu pour ses recherches sur l'abbatiale de Cluny, suivit les cours de Marcel Aubert à l'École des chartes avant la Première Guerre mondiale, et de Porter à Harvard ; à partir de 1920, il enseigna l'art et l'architecture médiévale à Harvard¹⁴. Dès 1925, il y avait là un musée mais pas encore de véritable département d'histoire de l'art¹⁵. Conant montait des moulages des chapiteaux du chœur de Cluny dans la cour du musée.



Fig. 4 : Sumner McKnight Crosby, New Haven, Yale University Library, Manuscripts and Archives, Harvard University Archives

Afin de combler une lacune à Yale, Aubert et Focillon furent invités à donner des cours et séminaires en français sur l'art médiéval. Parmi les élèves les plus avancés se trouvait Sumner McKnight Crosby [fig. 4]. En 1940, il devint professeur, avec Charles Seymour Jr., George Hamilton, George Kubler et l'architecte Carroll Meeks, au sein d'un nouveau département d'histoire de l'art. Focillon exerça une forte influence à Yale pendant dix ans. Dès cette époque, et même encore au XXI^e siècle, peu d'historiens de l'art américains travaillaient sur l'art allemand, ce qui constitue peut-être une preuve du succès de la mission de Focillon (émanant sans doute

13 James B. Cuno, *Harvard's Art Museums: 100 Years of Collecting*, Cambridge/New York, Harvard University Museums/H. N. Abrams, 1996. Francke fut professeur d'histoire et culture germanique jusqu'en 1929.

14 Peter J. Fergusson, « Kenneth John Conant (1895-1984) », *Gesta*, vol. 24, n° 1, 1985, p. 87-88.

15 Kathryn Brush, *Vastly more than Brick & Mortar: Reinventing the Fogg Art Museum in the 1920s*, Cambridge, Harvard University Art Museums, New Haven, Yale University Press, 2003.

du gouvernement français de l'époque tout autant que de sa propre volonté). Il refusait de parler une autre langue que le français. Bien sûr, c'était aussi un moyen de mieux préparer ses élèves à faire leurs thèses de doctorat en France.

Bien entendu, la politique internationale eut un rôle dans la mission d'un Focillon entre les deux guerres mondiales¹⁶. À ce moment-là, la loyauté des États-Unis envers l'Europe se trouvait écartelée entre la France et l'Allemagne. Hearst, riche et puissant magnat de la presse et collectionneur d'objets d'art, en particulier allemands, était presque un politicien : il se vantait de ses contacts en Allemagne, y compris de ses relations personnelles avec Hitler. Il publia des articles d'Hitler, de Mussolini et de Goering dans ses journaux en allemand tout autant qu'en anglais ; il s'opposait à la moindre poussée du socialisme ou du communisme¹⁷. Il voulait empêcher les États-Unis d'entrer en guerre pour venir en aide à la France et à l'Angleterre. Quelques Français prirent conscience de la nécessité d'intervenir par une sorte de propagande culturelle : les savants furent appelés à donner des conférences publiques sur les arts en France à travers les siècles, à encourager les Américains à apprendre la langue afin qu'ils deviennent francophones et francophiles. Focillon devint lui aussi l'un de ces ambassadeurs, si apprécié qu'on le convainquit de rester à l'université de Yale. Plus tard, son élève Philippe Verdier devint à son tour un ambassadeur linguistique¹⁸.

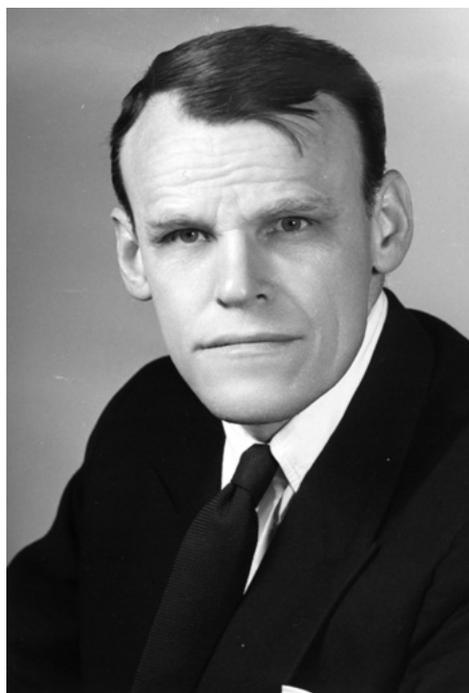


Fig. 5 (à gauche) : Charles Seymour Jr. ; Fig. 6 (à droite) : George Kubler
New Haven, Yale University Library, Manuscripts and Archives, Harvard University Archives

16 Dans une « Adresse du Professeur Henri Focillon, Radio Boston, 3 janvier 1941, Yale » (enregistrée sur 78 tours et publiée dans Henri Focillon, *Témoignage pour la France*, New York, Brentano's, 1945), il se disait « chargé de mission par le Gouvernement de la République ».

17 David Nasaw, *The Chief: The Life of William Randolph Hearst*, Boston, Houghton Mifflin, 2000. M. H. Caviness, « The Germanophilia of William Randolph Hearst and the Fate of his Collection », dans Tim Ayers, Brigitte Kurmann-Schwarz, Claudine Lautier et Hartmut Scholz (dir.), *Collections of Stained Glass and their Histories: Transactions of the 25th International Colloquium of the Corpus Vitrearum in Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2010*, Berne, Peter Lang, 2012, p. 175-192.

18 Quand Verdier partit de Baltimore au Canada, il me dit que la directive de maintenir l'usage de sa langue maternelle venait de Paris.

Grodecki et Jurgis Baltrušaitis faisaient partie des élèves de Focillon à la Sorbonne. Parmi ses élèves à Yale figuraient déjà Sumner Crosby et Charles Seymour Jr. [fig. 5], auxquels il faut ajouter George Kubler [fig. 6] et Philippe Verdier. Grâce à ces liens transatlantiques et à son amitié avec Aubert et Jean Verrier, Crosby put poursuivre des fouilles à l'abbatiale de Saint-Denis. Seymour, quant à lui, acheva sa thèse de doctorat sur Notre-Dame de Noyon en 1939¹⁹. Les Américains disposaient de ressources financières pour voyager et effectuer des recherches qui existaient à peine en Europe après la guerre. Les jeunes chercheurs étrangers commencèrent ainsi une sorte d'« invasion » intellectuelle de la France, mais ils demeuraient fidèles au « groupe Focillon ». Ils formèrent une Société Henri Focillon à Yale, avec le soutien de l'attaché culturel de l'ambassade de France, trouvèrent des bénévoles, et attribuèrent des bourses pour des séjours aux États-Unis. Le premier boursier Focillon fut Pierre Devinoy, qui arriva en août 1947 pour seulement quatre mois, après avoir aidé Crosby à Saint-Denis pour son travail sur les proportions mathématiques de l'architecture selon les théories d'Auguste Perret à l'École des beaux-arts²⁰.

La Société Henri Focillon comptait parmi ses membres non seulement les professeurs de Yale mais aussi Meeks, devenu doyen de l'École des beaux-arts, et de grands collectionneurs tels que Robert Woods Bliss et Duncan Phillips à Washington. Il peut être important de remarquer que Charles Seymour Sr., président de Yale, s'était trouvé à Paris dans l'entourage de Woodrow Wilson en 1919 pour les négociations du traité de paix – au moment de la formation de la Société des Nations et de l'Union académique internationale (UAI)²¹ : on ne s'étonnera donc pas que son fils ait été prêt à faciliter les échanges scientifiques internationaux. Seymour Jr., devenu conservateur puis directeur de la National Gallery à Washington D.C., avait aussi des contacts auprès de l'ambassade de France, et les frais des voyages transatlantiques des boursiers étaient payés par le ministère des Affaires étrangères.

Les boursiers Focillon étaient invités chez les membres du Comité et reçus partout par un réseau de scientifiques attachés aux universités ou aux musées. Ils étaient aussi chargés de donner des conférences en français ici et là. En 1954, Grodecki remarqua, à propos du monde que Bernard Berenson avait connu à Boston avant la Première Guerre mondiale, que, désormais, « l'Amérique était en pleine euphorie capitaliste », mais il dut observer les traces de cet ancien monde en Nouvelle-Angleterre dans les années 1940²².

Nous pouvons savoir qui Grodecki rencontra alors, et où, grâce à ses lettres à Crosby, conservées dans le fonds Crosby aux archives de Yale. Le 5 décembre 1947, il préparait son séjour : il appelait Crosby « Vénérable abbé [de Saint-Denis] », et expliquait qu'il lui restait quelques problèmes pratiques à résoudre (les ports qui étaient en grève, son visa, les frais de voyage). Mais surtout, il proposait plusieurs directions pour ses recherches. Il avait en effet commencé une thèse de doctorat sur un problème stylistique très cher à Focillon, celui de l'apparition d'une forme de maniérisme dans l'art figuratif gothique au XIV^e siècle, et il désirait y consacrer une partie de son temps à Yale, Princeton et New York. Cependant, il indiquait qu'au cas où George Kubler lui demanderait « une série d'exposés sur le vitrail », cela lui

19 Charles Seymour, *Notre-Dame of Noyon in the Twelfth Century, a Study in the Early Development of Gothic Architecture* [1939], New York, Norton, 1968, traduit en français : *La Cathédrale Notre-Dame de Noyon au XII^e siècle*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1975.

20 Voir la base de données de l'INHA : *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*.

21 C. Seymour, *Geography, Justice, and Politics at the Paris Conference of 1919*, New York, American Geographical Society, 1951. Un grand historien du Moyen Âge, professeur à Harvard, s'y trouvait lui aussi : Charles Homer Haskins, ainsi que Robert H. Lord (voir *Id.*, *Some Problems of the Peace Conference*, Cambridge, Harvard University Press, 1920).

22 L. Grodecki, [comptes rendus] « Berenson, Wölfflin et la critique de l'art moderne : H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, 1952 (trad. Cl. et M. Raymond) ; B. Berenson, *Esthétique et histoire des arts visuels*, Paris, 1953 (trad. J. Alazard) », *Critique*, X, n^{os} 86-87, 1954, p. 657-675, ici p. 658.

permettrait de progresser dans les recherches de sa thèse complémentaire sur les origines du vitrail gothique. Enfin, il ajoutait que « Ces projets sont subordonnés à ce que vous avez décidé à mon sujet (voyages, contacts, questions de Saint-Denis) pour lesquels je suis à votre entière disposition ». Il fit aussi allusion au désir de Crosby de voir ses notes sur l'architecture carolingienne afin d'étudier les liens possibles de cet art avec Saint-Denis et proposait d'apporter son dossier sur l'an mil (fruit de ses études avec Focillon)²³. Par ailleurs, il pensait « abandonner provisoirement » son livre sur l'architecture ottonienne²⁴. Il indiquait aussi qu'il devrait prendre avec lui « une documentation photographique » pour préparer ses exposés. En effet, il venait d'inventorier et faire photographier tous les vitraux mis à l'abri pour la guerre mais il trouvait ce poste, que lui avait trouvé Jean Verrier, assez ennuyeux car il n'avait pas encore à cette époque la perspective du *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. On lit dans ses lettres à Crosby qu'il fut remboursé pour les photos qu'il apporta et on suppose qu'elles constituèrent ensuite une ressource de valeur pour Yale. Là-bas, Grodecki profita du temps qu'il pouvait passer en bibliothèque pour rédiger un article magistral sur la relation entre l'architecture gothique et le vitrail²⁵. Pourtant, Grodecki semble avoir été pris par de multiples obligations, perdant ainsi des heures précieuses nécessaires à ses recherches. Ses six mois en 1948 ne représentaient qu'une introduction superficielle au monde universitaire américain, passés à examiner beaucoup de collections et à rencontrer les chercheurs américains²⁶. À Harvard, Grodecki rencontra Conant et Frederick B. Deknatel, à Baltimore Adolf Katzenellenbogen (à l'époque à Vassar, puis professeur à l'université Johns Hopkins) et il retrouva un focillonien, Philippe Verdier, au Walters Art Museum. À Washington, il fit la connaissance de Seymour Jr., de John S. Thacher (directeur de Dumbarton Oaks et chevalier de la Légion d'honneur) et des Woods-Bliss, fondateurs de Dumbarton Oaks. Au Williams College (Williamstown), il fut accueilli par Samson Lane Faison, devenu célèbre pour son rôle dans la restitution des œuvres volées par les Allemands – un « Monument Man »²⁷, comme le fut aussi James J. Rorimer à New York²⁸. Toutefois, Grodecki évoqua très peu avec Crosby les œuvres d'art qu'il examina à ces occasions²⁹. Peut-être sentit-il que, dans ce monde de mécènes et de grands professeurs, ceux que l'on fréquentait importaient plus que ce que l'on savait réellement. Ses lettres témoignent de ses rencontres personnelles et intellectuelles et, contrairement à l'impression qu'il nous donnerait plus tard, il s'exprimait alors parfois avec une profonde joie³⁰. Plus souvent, et surtout vers la fin de sa vie, il sembla submergé par sa charge de travail et ses problèmes de santé³¹.

En avril 1948 il envoya deux longues lettres à Crosby, écrites lors d'une visite à Harvard : dans la seconde, datée du 26 avril, adressée à Sumner et à sa femme Sally, il s'épanche comme rarement, évoquant des événements et des sentiments assez intimes : malgré sa rencontre mémorable avec

23 Paris, INHA, Archives, Fonds Grodecki, 020-10 à 10ter : notes sur les recherches du groupe sur le XI^e siècle mené par Focillon ; et 020-29 et 32 : bibliographies et notes pour d'autres cours.

24 Publié dix ans plus tard : L. Grodecki, *L'Architecture ottonienne. Au seuil de l'art roman*, Paris, Armand Colin, 1958.

25 *Id.*, « Le vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siècle », *Gazette des beaux-arts*, 36, 1949, p. 5-24 (rééd. dans *Le Moyen Âge retrouvé*, vol. II, *De saint Louis à Viollet-le-Duc*, Paris, Flammarion, 1991, p. 121-138).

26 Le 22 avril 1948, Crosby communiqua à Seymour l'itinéraire choisi par Grodecki : Harvard, New York, Washington D. C., Baltimore, Philadelphie et Princeton, en moins de dix jours (Yale Archives, Sumner McKnight Crosby Papers, MS 1144, boîte 6, dossier 66).

27 Il s'agit du programme « Monuments, Fine Arts and Archives » créé par Eisenhower pour récupérer les œuvres pillées par les nazis. Robert M. Edsel et Bret Witter, *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*, New York, Center Street, 2009.

28 L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 25-26.

29 Peut-être que ses notes furent incorporées plus tard dans ses dossiers de travail.

30 *Ibid.*, p. 40, 42-37, p. 442-443, n° 303, lettre de Paul Frankl à Grodecki, 24 sept. 1954 et p. 553-554, lettre de Grodecki à F. Salet, 21 fév. 1958.

31 *Ibid.*, p. 40, 98, 1428-1429, n° 1272, lettre de Grodecki à George Zarnecki, 28 nov. 1978 ; p. 1449, n° 1291, lettre de Grodecki à S. Crosby, 23 mars 1981.

Panofsky – nous y reviendrons – il souffrait alors de l’absence de ses proches : « La vie est bien morne ici et solitaire. » Les librairies lui plaisent, ainsi que le fait qu’il peut porter une cravate rouge³², mais il continue :

Cela ne suffit pas pour remplacer l’atmosphère d’amitié dont vous m’avez entouré... Vous n’imaginez certainement pas à quel point votre accueil était surprenant pour moi. Depuis bien des années, c’est pour la première fois que je ne me suis pas senti seul, mais plutôt « adopté » par une famille (et même deux ou trois familles), en qualité de père, de fils, d’oncle (je ne sais pas au juste). Il y a trois mois, vous me connaissiez à peine. Si cela vous paraît naturel, vous avez d’étranges idées sur l’amitié. Pour moi cela est extraordinaire et à peine compréhensible. À Paris toutes mes « amitiés » sont bien plus distantes : de bons camarades qui s’intéressent quelquefois à ce que je fais (rarement à ce que je pense), qui me voient avec plaisir et qui veulent bien, de temps en temps, me rendre service ou d’accepter que je leur rende un service. Mais, en fait, je reste seul. Depuis la guerre, je suis devenu un véritable « ours », recouvert d’une épaisse fourrure, chaque année plus épaisse, qui me sépare du contact avec les humains. Vous êtes les premiers qui ont domestiqué l’animal peu sociable que je suis devenu et m’avez fait entrer dans un contact humain presque nouveau. En dehors que tout ce que vous avez fait pour moi, vous et Sally, je me suis senti si bien parmi vous que déjà vous me manquez.

Quelques jours auparavant (le 23 avril), il avait donné ses premières impressions et son opinion sur les professeurs de Harvard. Il avait trouvé que Deknatel avait fait un « un exposé [...] très médiocre sur Delacroix », ayant abandonné le Moyen Âge, un domaine dans lequel il paraissait plus compétent³³. On voit que Grodecki jugeait et critiquait déjà très vite un historien de l’art. Il dit du rendez-vous avec Conant qu’il fut « plus long et plus amusant [que le temps passé avec Panofsky]. Nous sommes tombés d’accord sur beaucoup de questions, il m’a autorisé à publier plusieurs de ses dessins inédits, à utiliser des renseignements sur Cluny II... Nous nous sommes beaucoup disputés sur St-Bénigne de Dijon et sur Saint-Riquier, enfin sur la forme du Harvard Square restitué dans dix siècles par les archéologues ». Tous deux rentraient chez Grodecki « regarder Bernay, et [...] composer une lettre de remerciements à la ville de Cluny, qui a dénommé une de ses voies publiques “rue du Professeur Conant”. Tout Harvard se moque maintenant de “Conant-immortel” entré dans la topographie bourguignonne ». Après avoir accompli plusieurs devoirs, il conclut : « De toute manière, rien que le rendez-vous avec Panofsky valait le déplacement. Demain, en guise de repos, je m’échappe à Boston. Encore une journée comme aujourd’hui et je serai prêt pour une maison de santé. »

Mais dans la même lettre, il raconte aussi l’éblouissante impression que lui a faite Panofsky. Cette rencontre allait lui valoir une deuxième bourse aux États-Unis, en 1949-1950, à l’Institute for Advanced Study, dont Panofsky était le président. Voici ce qu’il écrivait à Crosby : « Aujourd’hui, journée affolante. Panofsky m’a littéralement ébloui en parlant de trente sujets différents, de tous avec originalité. Saint-Denis, le vitrail, Baltrušaitis, platonisme, [Fritz] Saxl, maniérisme, miroirs, et beaucoup d’autres choses. Il est d’une prodigieuse vitalité et énergie, ce qui m’a surpris, car je l’imaginai mélancolique, comme ses livres », ce qui fait penser à une célèbre photo de Panofsky prise par un collègue de Princeton où il semble poser comme la *Melencolia* de Dürer [fig. 7]. Grodecki poursuit : « J’ai rendez-vous avec lui pour lundi, pour déjeuner et voir certaines choses de plus près. Il a tellement tenu à me raconter ses idées sur la symbolique des pierres et sur le système de perspective de Léonard da Vinci qu’il m’a fait rater un rendez-vous avec [John] Coolidge. » On voit que Grodecki voulait donner l’impression que Panofsky appréciait leur conversation.

32 Il se peut qu’il se moque du « Harvard Crimson », ayant compris les rivalités entre les deux universités en histoire de l’art aussi bien qu’en football et faisant référence à la couleur portée par les doctorants, similaire à celle des équipes sportives d’Harvard (la couleur de Yale étant le bleu).

33 Dans sa première lettre depuis Harvard (sans date). Voir note 3 pour les références d’archives. Néanmoins, longtemps après que Deknatel eut abandonné le Moyen Âge, on lui demandait encore de conseiller des étudiants comme Linda Seidel et moi-même.

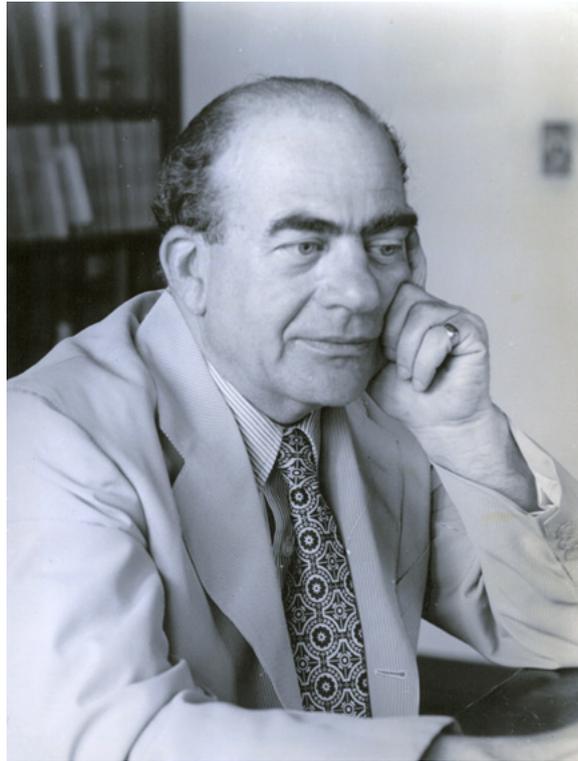


Fig. 7 : Erwin Panofsky, portrait par William Heckscher
Heckscher-Archiv, Warburg-Haus, Hambourg

Dans la seconde lettre de Harvard, Grodecki relate un deuxième rendez-vous avec Panofsky, en disant :

Celui-ci est absolument formidable ; après chaque entretien on a envie de se coucher et de dormir une heure, pour être en mesure de digérer tout ce qu'il a dit. Aujourd'hui, à déjeuner, il m'a parlé du "gothique classique" et de la scholastique [sic], en supplément à une masse de choses les plus diverses. Nous avons beaucoup rêvé des miroirs, chez Van Eyck, chez Goethe et dans le dernier film d'Orson Welles, *The Lady from Shanghai*... Il m'a conseillé de faire plutôt un livre sur Jacques Cœur qu'un article dans le *Magazine of Art*.

Il semble que Grodecki avait besoin d'être inspiré par une grande figure qu'il pourrait admirer et avec qui il pourrait entrer dans un dialogue à bâtons rompus.

In fine, Saint-Denis fut le sujet qui lia définitivement Grodecki à ses deux correspondants aux États-Unis et, dès ces premières rencontres, Grodecki commença à écrire son article sur la relation entre l'architecture gothique et le vitrail : il disposait enfin du temps nécessaire pour développer un thème touchant à l'histoire de l'art en général, et pour s'attacher à démontrer la parenté étroite entre les arts du Moyen Âge. Il avait beau continuer à travailler à sa thèse sur le maniérisme dans la peinture gothique, le sujet et l'approche stylistique étaient en réalité déjà dépassés³⁴. Cependant, si les arts autour de l'an 1300 étaient devenus moins fascinants à ses yeux, Grodecki n'avait toutefois pas abandonné ses recherches sur l'an mil et rapidement, l'art autour de 1200 et les sources du vitrail gothique allaient retenir son attention, et ce jusqu'à la fin de sa vie.

Ce sont les lettres conservées à l'INHA et maintenant éditées par Arnaud Timbert qui présentent ses opinions sur plusieurs œuvres d'art aperçues lors de ses visites dans les musées et les collections américaines. Le 22 mars 1950, il écrivit à Hanns Swarzenski au musée des Beaux-Arts de Boston : « à New York [...] j'ai pu examiner le fragment de vitrail Brummer dont nous avons parlé ; mes impressions étaient justes, il est à peu près entièrement repeint et recuit. Sa provenance – Troyes

34 Voir : Dorothy Gillerman (dir.), *Transformations of the Court Style: Gothic Art in Europe, 1270 to 1330*, cat. exp., Providence, Rhode Island School of Design, Museum of Art, 2-27 février 1977, Providence, The Department of Art, Brown University, 1977.

vers 1225-1230 – se confirme, car quatre panneaux de la même fenêtre sont au Victoria and Albert [Museum]. » Hanns Swarzenski me raconta plus tard avec amertume que, quand il se tourna vers Grodecki pour avoir son opinion avant de l'acheter pour le musée, il lui déclara qu'il s'agissait d'un faux ; l'œuvre entra donc d'abord dans une collection privée de New York avant d'être achetée par le Metropolitan Museum³⁵. Il s'agit en effet d'un délicat panneau venant de Troyes mais désormais daté, comme les autres faisant partie de cette série, des alentours de 1170-1180³⁶. Il est cependant possible que Grodecki se soit trompé en annonçant qu'il s'agissait d'un faux à Swarzenski et qu'il l'ait confondu avec un fragment d'ange acheté à la vente Brummer par le Wellesley College, en mauvais état, restauré et remis en plombs au XIII^e siècle³⁷. Il eut plusieurs échanges au sujet de ces vitraux dispersés avant les publier dans les *Festschrift* en l'honneur de Swarzenski³⁸. Une autre fois, Grodecki semble avoir pensé qu'un panneau de la Fuite en Égypte conservé dans la collection Pitcairn et provenant de Saint-Denis était faux³⁹. Devenu un véritable expert sur les vitraux anciens à force d'examiner les panneaux dégradés toujours présents *in situ* sur le sol français, il n'avait pu croire à l'authenticité de certains vitraux propres et aux verres éclatants qui avaient été protégés de la pollution et de la pluie depuis le commencement du XIX^e siècle. Il avait donc tendance à se méfier des pièces des collections⁴⁰.

Grodecki recherchait surtout aux États-Unis des vitraux provenant de Saint-Denis, Bourges et Soissons⁴¹. En 1959, Philippe Verdier lui envoya des informations sur les grands personnages du Walters Art Museum, pensant que Grodecki les aurait vus, mais dont on ignorait encore qu'ils provenaient de Soissons et de Saint-Remi de Reims⁴². En 1961, Willibald Sauerländer lui parla d'une « partie supérieure d'une fenêtre avec une tête de roi, qui semble assez proche de la fenêtre de Soissons existant ou ayant existé à Berlin », alors dans la collection Pitcairn et, effectivement, ces éléments faisaient partie de l'Arbre de Jessé de Soissons, déjà connus de Grodecki. Comme il l'expliqua à Panofsky en 1950, il avait décidément beaucoup de succès dans ses enquêtes⁴³.

35 Jane Hayward, « The Metropolitan Museum of Art and the Cloisters », dans M. H. Caviness (dir.), *Stained Glass before 1700 in American Collections: New England and New York*, Washington, National Gallery of Art, « Studies in the History of Art, 15, Monograph Series, 1 », « CVMA, United States Checklist Series I », 1985, p. 93-94 et voir aussi un autre fragment, p. 22.

36 M. H. Caviness, « Wellesley College Museum », dans *ibid.*, p. 60.

37 *Ead.*, « "De convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis": Medieval Conservation, Restoration, Pastiche and Forgery », dans Peter Bloach, Tilmann Buddensieg, Alfred Hentzen, *et al.* (éd.), *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski*, Berlin, Gebr. Mann, 1973, p. 206-205. Pendant la préparation de cet article, je remis en cause la datation tardive qui avait les préférences de Grodecki, et il accepta mes arguments : L. Grodecki, « Nouvelles découvertes sur les vitraux de la cathédrale de Troyes », dans *ibid.*, p. 191-203 (rééd. dans *Le Moyen Âge retrouvé*, vol. I, *De l'an mil à l'an 1200*, Paris, Flammarion, 1986, p. 581-591).

38 Sur ces articles et les panneaux troyens : L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 240-241, n° 123, lettre de Grodecki à Jean Taralon, 14 mars 1950 ; p. 243, n° 125, lettre de Grodecki à Hanns Swarzenski, 22 mars 1950 ; p. 246, n° 127, lettre de J. Rorimer à Grodecki, 24 mars 1950 ; p. 276-278, lettre de Grodecki à E. Panofsky, 8 déc. 1950 ; p. 395-396, n° 266, lettre de J. Rorimer à Grodecki, 7 août 1953 ; p. 396, n° 267, lettre de Grodecki à J. Rorimer, 6 sept. 1953 ; p. 414-416, lettre de Grodecki à R. Branner, 3 déc. 1953 ; p. 813-814, n° 640, lettre de Jacques Stiennon à Grodecki, 4 avril 1962 ; p. 1193-1195, n° 1006, lettre de Grodecki à F. Salet, 10 août 1969 ; p. 1205, n° 1017, lettre de J. Taralon à Grodecki, 1969 ; p. 1346-1347, lettre de H. Swarzenski à Grodecki, 3 janv. 1974.

39 Michael W. Cothren, « Bryn Athyn: The Academy of the New Church, The Glencairn Museum », dans M. H. Caviness (dir.), *Stained Glass before 1700 in American Collections: Mid-Atlantic and Southeastern Seaboard States*, Washington, National Gallery of Art, « Studies in the History of Art, 23, Monograph series, 1 », « CVMA, United States, Checklist Series II », 1987, p. 14, 103.

40 *Ibid.*, p. 104.

41 L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 25.

42 *Ibid.*, p. 632-633, n° 475, et p. 634-635, n° 477, lettres de Philippe Verdier à Grodecki, 26 sept. et 19 oct. 1959.

43 *Ibid.*, p. 798-799, n° 625, lettre de Willibald Sauerländer à Grodecki, 29 nov. 1961 et p. 276-278, lettre de Grodecki à E. Panofsky, 8 déc. 1950.

Il peut être aussi intéressant de réfléchir aux œuvres que Grodecki passa sous silence : quand il rencontra Swarzenski à Boston, il dut noter la belle fenêtre anglaise avec le *Credo*, du commencement du xv^e siècle, ne serait-ce que parce qu'il préparait un article sur la fenêtre de Jacques Cœur à Bourges, de la même époque, mais il n'en dit rien⁴⁴. Il a pu aussi voir les verrières du xvii^e siècle provenant du cloître de l'abbaye de Prémontrés de Parc à Heverlee (Louvain), dans les réserves à Yale, et les autres éléments du même ensemble à la Corcoran Gallery de Washington mais cela ne l'intéressait sans doute pas.

En somme, les archives de Yale sont assez maigres concernant les recherches de Grodecki mais les lettres autographes constituent en revanche de rares documents personnels et biographiques, d'une grande valeur car elles nous permettent de mieux connaître l'homme. Néanmoins, une lecture de ces éléments à la lumière des publications de la décennie qui suivit ce séjour, ou même plus tardives, indique à quel point les influences personnelles et culturelles incitèrent Grodecki à infléchir ses buts scientifiques. Ayant mis de côté sa thèse sur le maniérisme au xiv^e siècle, il se mit à publier des articles sur divers sujets dans les revues francophones et anglophones, une bonne stratégie pour lancer des deux côtés de l'Atlantique une carrière en histoire de l'art européen.

Ce faisant, il semble avoir voulu faire étalage de l'enseignement très large reçu à Paris, mais ses échanges intellectuels avec Panofsky dépassaient les limites de sa formation en histoire de l'art basée sur l'analyse des œuvres matérielles, ouvrant la voie à des travaux sur les « fonctions spirituelles » de ces objets, évaluées à travers les textes théologiques et philosophiques⁴⁵. On peut dire que ses nouveaux amis, Crosby et Panofsky, représentaient, l'un l'archéologie et la matérialité, et l'autre l'histoire de la pensée ; ces trois « mousquetaires » se sont consacrés à l'abbatiale de Saint-Denis et à l'abbé Suger. Si Grodecki commença son séjour aux États-Unis en refusant de porter une étiquette trop précise, comme celle de spécialiste des vitraux médiévaux, il devint évident que c'était lui, parmi les trois, même s'ils avaient des approches différentes, qui allait devoir prendre en main la question des vitraux. En 1981, Grodecki écrivit à Crosby en applaudissant « des précisions nouvelles précieuses » de Crosby, même si, disait-il, « cela n'a jamais été ma méthode ; le caractère "expérimental" de l'œuvre d'art au Moyen Âge m'a toujours davantage préoccupé »⁴⁶.

On peut voir à travers la liste de travaux présentés à Panofsky pour son séjour à Princeton à quel point Grodecki voulait poursuivre les sujets abordés dans les conversations de 1948 en ajoutant à ses sujets de thèses des projets iconographiques⁴⁷ : « Maniérisme gothique. Recherches sur la peinture du xiv^e siècle » (thèse commencée sous la direction de Henri Focillon en 1938), « Les débuts du vitrail gothique » (thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres), « Le symbolisme de la lumière et le vitrail au Moyen Âge » (étude commencée en 1948), « Le vitrail typologique du xii^e siècle provenant de la cathédrale de Châlons-sur-Marne »⁴⁸, « Recherches sur l'iconographie du miroir dans l'art du Moyen Âge ». On peut dire que Grodecki lança sa brillante carrière à Yale et profita de ses relations avec Panofsky à Princeton pour élargir ses perspectives.

44 M. H. Caviness, « Museum of Fine Arts », dans *Stained Glass before 1700 in American Collections: New England and New York*, op. cit., p. 44-45 ; L. Grodecki, « The Jacques Coeur Window at Bourges », *The Magazine of Art*, 42, 1949, p. 64-67.

45 L. Grodecki, « Fonctions spirituelles », dans Marcel Aubert, André Chastel, L. Grodecki, et al., *Le Vitrail français*, Paris, Éditions des Deux-Mondes, 1958, p. 39-54.

46 *Id.*, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 1449, n° 1291, de Grodecki à S. Crosby, 23 mars 1981.

47 Voir note 4 ci-dessus.

48 Il dit avoir terminé son article en octobre 1949, mais il est paru seulement en 1953 : L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 187-188, n° 80, de Grodecki à « Bobus », 25 oct. 1949 ; *Id.*, « À propos des vitraux de Châlons-sur-Marne. Deux points d'iconographie mosane », dans Pierre Francastel (dir.), *L'Art mosan*, journées d'études, Paris, février 1952, Paris, Armand Colin, 1953, p. 161-170 (rééd. dans *Le Moyen Âge retrouvé*, vol. I, *De l'an mil à l'an 1200*, op. cit., p. 325-338).

Tout cela eut aussi des conséquences sur les recherches sur le vitrail médiéval aux États-Unis avec la fondation d'un comité pour un nouveau projet international, le Corpus Vitrearum Medii Aevi. Les publications de Grodecki et de Verdier faisaient connaître assez de vitraux du Moyen Âge conservés dans les collections américaines pour qu'il faille envisager de les publier en relation avec le Corpus. En février 1954, avant même que cette entreprise soit officiellement annoncée, William George Constable, conservateur au Museum of Fine Arts de Boston, sollicite Crosby à ce sujet et lui demanda de prendre contact avec Hans R. Hahnloser « The Moving Spirit » – décrit ailleurs comme « une des chevilles ouvrières » de l'entreprise⁴⁹. Il semble que le Comité international d'histoire de l'art (CIHA) avait déjà proposé un demi-volume pour recenser les vitraux anciens conservés aux États-Unis⁵⁰ et Constable envisageait qu'un étudiant puisse travailler en Europe, avec Grodecki à Paris, par exemple.

Grodecki, devenu secrétaire du comité international, insistait sur le haut niveau scientifique du projet comme il avait l'habitude de l'exiger, y compris vis-à-vis de lui-même dans ses comptes rendus et dans ses articles. Il était aussi prêt à conseiller, à voir les photos avec les auteurs, à offrir le contenu de ses dossiers, mais parfois ses lettres paraissent brutales et amères. Le 4 juillet 1956, il écrit à Crosby à propos du premier volume suisse : « Vous l'avez probablement déjà reçu ; personnellement, je ne crois pas que ce soit la formule définitive de la publication ; c'est bien plutôt un ouvrage personnel de Mlle Beer⁵¹. » Et le 13 décembre 1961, à Sauerländer : « Hahnloser, oui – je vous avoue, c'est parfois un peu difficile, il n'a pas l'esprit fort vite [sic]. Nous nous entendons bien, mais il n'est pas brillant⁵². »

Ce n'est qu'en mai 1956 que Crosby répondit au sujet du Corpus Vitrearum, et il proposa de prendre lui-même le rôle de président du comité pour le projet aux États-Unis, et d'éditeur des publications. Il envoya aussi une sorte de rapport sur les progrès de son élève Jane Hayward qui était désormais prête à commencer ses recherches en Europe. La lettre suivante de Hahnloser, en décembre, indique qu'en Suisse le second volume était alors en préparation, tandis que l'Autriche, l'Allemagne et la France préparaient leurs premiers volumes⁵³. Grodecki répondit au rapport d'Hayward : « Quant à la liste de Miss Hayward, il y a lieu d'attendre son arrivée et les photographies pour se prononcer sur certains vitraux, (Princeton, vitrail de Riom, New York, panneau de Saint-Remi de Reims), et des insuffisances d'identification (Saint Louis, vitraux de La Flèche, en réalité vitraux vers 1200, prov. de Montreuil-sur-Loir). Nous en reparlerons avec elle⁵⁴. »

Confronté à la nécessité de trouver les chercheurs qui allaient devenir les auteurs du Corpus Vitrearum, on remarquera que Crosby – et Robert Branner après lui – choisirent des femmes car leurs étudiants préféraient l'architecture, un sujet considéré plus digne et moins joli ! C'est ainsi que Jane Hayward, Virginia C. Raguin et Meredith P. Lillich devinrent « des chevilles ouvrières ». La tâche fut difficile, d'autant que les ressources manquaient pour cette collaboration nationale : il n'existait pas d'archives photographiques au niveau national, peu de possibilités de travailler sur une année entière, peu de ressources financières, les voyages entre les sites aux États-Unis étaient longs, sans parler de ceux entre les continents. Travailler sur une technique aussi magique que le

49 Cette correspondance ainsi que les documents concernant la formation de l'International Center of Romanesque Art (devenu International Center of Medieval Art, ICMA) se trouvent aussi à l'université de Yale, Sterling Memorial Library Archives, Sumner McKnight Crosby Papers, 1940 April 14-1957, MS 1144, boîte 6.

50 Quatre volumes ont déjà été publiés et un cinquième est sous presse. Six sont projetés en tout.

51 L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 505-507, n° 358, lettre de Grodecki à S. Crosby, 4 juil. 1956.

52 *Ibid.*, p. 801-802, n° 629, Grodecki à W. Sauerländer, 13 déc. 1961.

53 Yale Archives, Crosby Papers, MS 1144, boîte 6, dossier 63, CVMA, 1954 February 11-1972 December 28.

54 L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 505-507, n° 358, de Grodecki à S. Crosby, 4 juil. 1956.

vitrail représentait la seule rémunération. Ce n'est qu'en 1985 que le comité américain publia le premier fascicule de la *Checklist* ; le premier grand volume parut en 2003, neuf ans après la mort de son auteur, Jane Hayward⁵⁵.

⁵⁵ J. Hayward, *English and French Medieval Stained Glass in the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, éd. Mary B. Shepard et Cynthia Clark, New York, Harvey Miller/The Metropolitan Museum of Art, « CV, United States of America, Part 1 », 2003.

Recenser les vitraux anciens de la France

du plan idéal aux volumes publiés

Françoise Gatouillat

Genèse d'une entreprise

« Il faudrait avoir sans cesse sous les yeux, dans un corpus bien fait, tous les vitraux de France, et ce corpus n'existe pas », déplorait Émile Mâle en 1906¹. Renvoyant à ces lignes, Lucien Bégule écrivait peu après : « C'est avec une longue suite de monographies locales et d'inventaires régionaux qu'il faudra constituer l'inventaire général des vitraux de France, à l'aide d'un vaste recueil d'images². » La question était à l'ordre du jour puisque, en 1908, l'inspecteur général des monuments historiques Lucien Magne confiait une telle mission à Émile Rayon, conservateur du musée de Melun. Après avoir exploré neuf départements pour en relever les verrières anciennes, ce dernier remit de 1909 à 1932 au sous-secrétariat aux Beaux-Arts les recueils de planches manuscrites illustrées de schémas qu'il s'efforçait de constituer « dans la limite des crédits alloués » [fig. 1]³. L'idée n'était donc pas nouvelle en France lorsque, au septième colloque international du Corpus Vitrearum réuni en octobre 1970 à Florence, les comités des pays les plus riches en vitraux anciens proposèrent d'en dresser un inventaire rapide en parallèle des monographies qu'ils avaient programmées. L'année suivante, comme « subsistaient [...] des espaces de liberté, d'initiative et de "bricolages" administratifs autorisant sur ses marges de nombreuses innovations »⁴, les directeurs du Corpus français Louis Grodecki et Jean Taralon obtinrent de la direction de l'Architecture du ministère des Affaires culturelles qu'elle engage une telle opération. Fin 1971, puis en 1972, étaient successivement recrutées pour procéder à ce travail quatre vacataires, étudiantes de Grodecki spécialisées par leurs mémoires de maîtrise⁵. L'objectif était certes d'évaluer l'ampleur du « patrimoine vitrail » en amont des travaux du Corpus afin d'orienter le choix des études fondamentales qu'il conviendrait de publier, mais surtout de mettre en œuvre un projet de Jean Verrier, inspecteur général, dont

1 Émile Mâle, « La peinture sur verre en France », dans André Michel (dir.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1905-1908, t. II, *Formation, expansion et évolution de l'art gothique*, 1^{re} partie, 1906, p. 372.

2 Lucien Bégule, *Les Vitraux du Moyen Âge et de la Renaissance dans la région lyonnaise et spécialement dans l'ancien diocèse de Lyon*, Lyon, A. Rey et C^{ie}, 1911, p. 243.

3 Dossiers Seine-et-Marne, Oise, Orne, Indre-et-Loire, Loir-et-Cher, Sarthe, Vienne, Côtes-du-Nord et Finistère, consultables à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP), Charenton-le-Pont.

4 Florence Descamps évoque ainsi les débuts du Centre de recherche de l'histoire de l'architecture moderne (CRHAM) et la préhistoire de l'Inventaire général dans Dominique Hervier et Eva Renzulli, *André Chastel, portrait d'un historien d'art (1912-1990). De sources en témoignages*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture/La Documentation française, 2020, p. 17.

5 Anne Granboulan puis Laurence de Finance, Martine Callias Bey et Véronique Chaussé (David). Le ministère de la Culture ayant veillé à maintenir les effectifs au fil du temps, l'auteur de ces lignes a rejoint l'équipe en 1975 avant Michel Hérold en 1991, et la nomination d'Élisabeth Pillet a pallié les premiers départs en retraite.

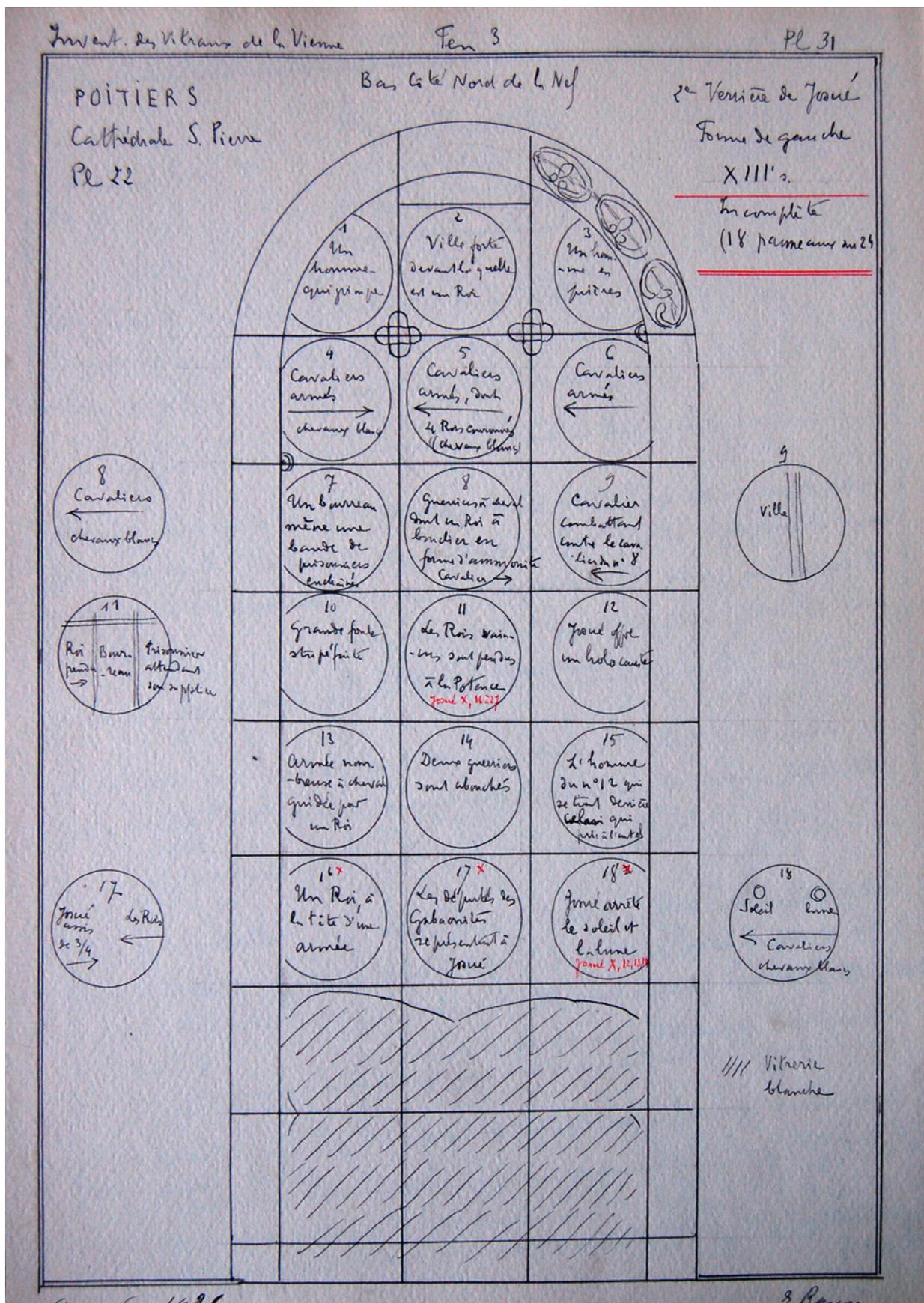


Fig. 1 : Rayon, Inventaire des vitraux de la Vienne, conservé à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine : Poitiers, cathédrale, vitrail de Josué, baie 117a

Jean Taralon avait repris le flambeau en 1957 : constituer un instrument documentaire destiné à favoriser la conservation des vitraux anciens, mis à la disposition des architectes en chef et des inspecteurs des monuments historiques chargés des restaurations.

Basée dans la bibliothèque de la direction de l'Architecture, rue de Valois, aux bons soins de sa directrice Françoise Bercé, l'équipe avait pour tâche d'établir, département par département et région par région, le catalogue de toutes les œuvres du Moyen Âge à la fin de l'Ancien Régime, petites et grandes sans hiérarchie, sous la forme d'un fichier manuel consultable au bureau de la Documentation des objets mobiliers qu'abritaient les mêmes locaux⁶. Le suivi des travaux était assuré par Françoise Perrot, chercheur au CNRS, parant l'entreprise de la triple caution scientifique Université/CNRS/ministère. La méthode arrêtée par les fondateurs consistait à partir des listes des vitraux classés monuments historiques pour procéder aux dépouillements documentaires et bibliographiques susceptibles d'informer leur histoire et celle de leur cadre architectural, avant de se rendre sur le terrain pour « vérifier les données », décrire chacune des verrières et en apprécier

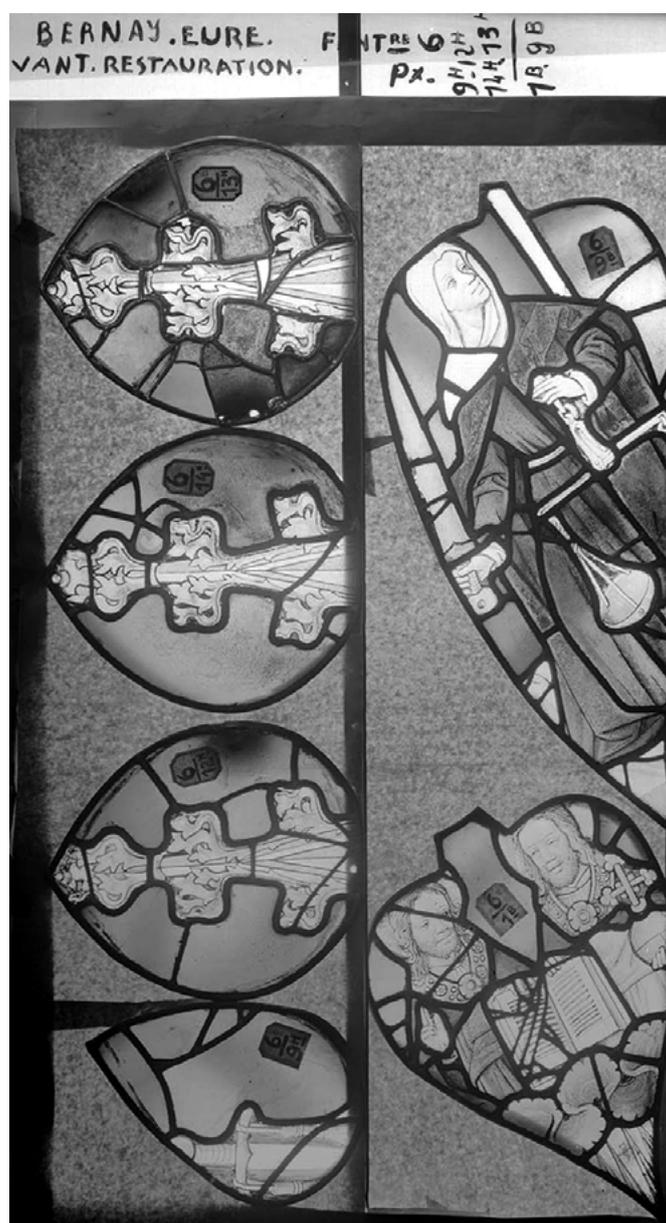


Fig. 2 : Vitrail de Notre-Dame-de-la-Couture à Bernay (baie 9), clichés pris avant restauration, vers 1939-1945
Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

⁶ Fichier maintenant conservé à la MAP à Charenton-le-Pont.

l'état – ou enregistrer leur disparition. Parmi les normes imposées par Grodecki pour l'opération, le système de numérotation des fenêtres, distinct de celui préconisé par le Corpus à l'origine, devait se généraliser dans les services patrimoniaux suite à l'ultime réunion tenue en sa présence au ministère, en février 1982. Aux œuvres étudiées dans les édifices religieux s'ajoutaient – sans système, il faut bien l'avouer – les vitraux appartenant à des collections publiques à l'exclusion de ceux des musées parisiens, à l'époque réservés à une monographie du Corpus⁷. Étaient en outre retenus « à titre d'exemples » quelques ensembles du XIX^e siècle, effet du regard pionnier de Jean Taralon sur une production alors peu considérée. Ce champ d'étude pratiquement vierge a généré la mise en œuvre d'un très empirique répertoire des peintres-verriers modernes, nourri au fil des campagnes de terrain et à l'aide de publications telles que les catalogues des Expositions universelles. La première diffusion de ces données en 1986 dans la *Revue de l'art*⁸ fut relayée ultérieurement par l'informatique – ministère de la Culture, Base Auteurs –, base actuellement en cours de révision en vue d'une remise en ligne complétée. Objet d'un autre fichier constitué collectivement en 1975, le récolement complet et la vérification de l'état matériel des dizaines de milliers de clichés de vitraux des Archives photographiques du ministère (alors conservés rue de Valois [fig. 2], se sont avérés nécessaires pour valider leurs cotes reportées, avec les ressources des agences privées, sur les fiches individuelles des verrières de chaque édifice – que l'équipe était priée de dactylographier et d'orner des médiocres photographies argentiques qu'elle avait prises *in situ* [fig. 3].

Du fichier papier aux publications

C'est en 1976, lors de l'édition de son premier volume d'Études consacré aux vitraux de Saint-Denis, que Louis Grodecki songea à convertir le modeste fichier interne au service des Monuments historiques en publication inaugurant une seconde série complémentaire de la collection française du Corpus Vitrearum, formule ensuite développée par d'autres comités, notamment en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Le plan qu'il avait conçu entendait couvrir le territoire national « par cinq volumes achevés en une quinzaine d'années »⁹, le dernier comprenant, à la suite des notices des régions méridionales, un index cumulatif et les *addenda*. Les Éditions du CNRS en adoptèrent le principe et, au printemps 1978, paraissait aux normes de la collection internationale *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, premier volume du Recensement, jalonné de synthèses rédigées par Louis Grodecki et Françoise Perrot. Si cet ouvrage est un prototype imparfait, peu exhaustif et chichement illustré, il parut à point nommé pour sauver l'entreprise quand le remaniement des instances administratives menaçait les emplois précaires dont bénéficiait l'équipe¹⁰ : fort de cette publication, Louis Grodecki fut autorisé à négocier avec André Chastel son rattachement à la sous-direction de l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, rappelant que, dès 1965, ils avaient envisagé d'inscrire les missions du Corpus Vitrearum français dans celles de l'institution créée l'année précédente¹¹. Accepté en haut lieu, le transfert d'affectation des quatre « chargées d'études » qui prit effet le 1^{er} janvier 1979 allait induire une nouvelle dynamique.

7 Ont ainsi été recensés les vitraux des musées de Provins, d'Amiens, de Saint-Omer, d'Orléans, de Bourges, de Tours, d'Angers ou de Dreux et leurs réserves ; d'autres qui se sont depuis avérés en conserver manquent, par exemple le musée de Compiègne et le musée Dobrée de Nantes.

8 « Enquête sur les peintres-verriers du XIX^e siècle ayant travaillé en France », *Revue de l'art*, n° 72, 1986, p. 67-90.

9 Louis Grodecki, « Dix ans d'activité du Corpus Vitrearum », *Revue de l'art*, n° 51, 1981, p. 23-30 (à la p. 27).

10 Créée le 13 octobre 1978, la direction du Patrimoine reprenait une part des attributions de l'ancienne direction de l'Architecture (Jean-Pierre Bady, *Les Monuments historiques en France*, Paris, PUF, 1985, p. 97).

11 L. Grodecki, *Correspondance choisie 1933-1982*, édition critique dirigée par Arnaud Timbert, Paris, IHNA, 2020, lettre 819 (p. 1003), lettre 855 (p. 1040) ; Paris, Centre André-Chastel, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_1, lettre de Jean Taralon, 2 sept. 1966.

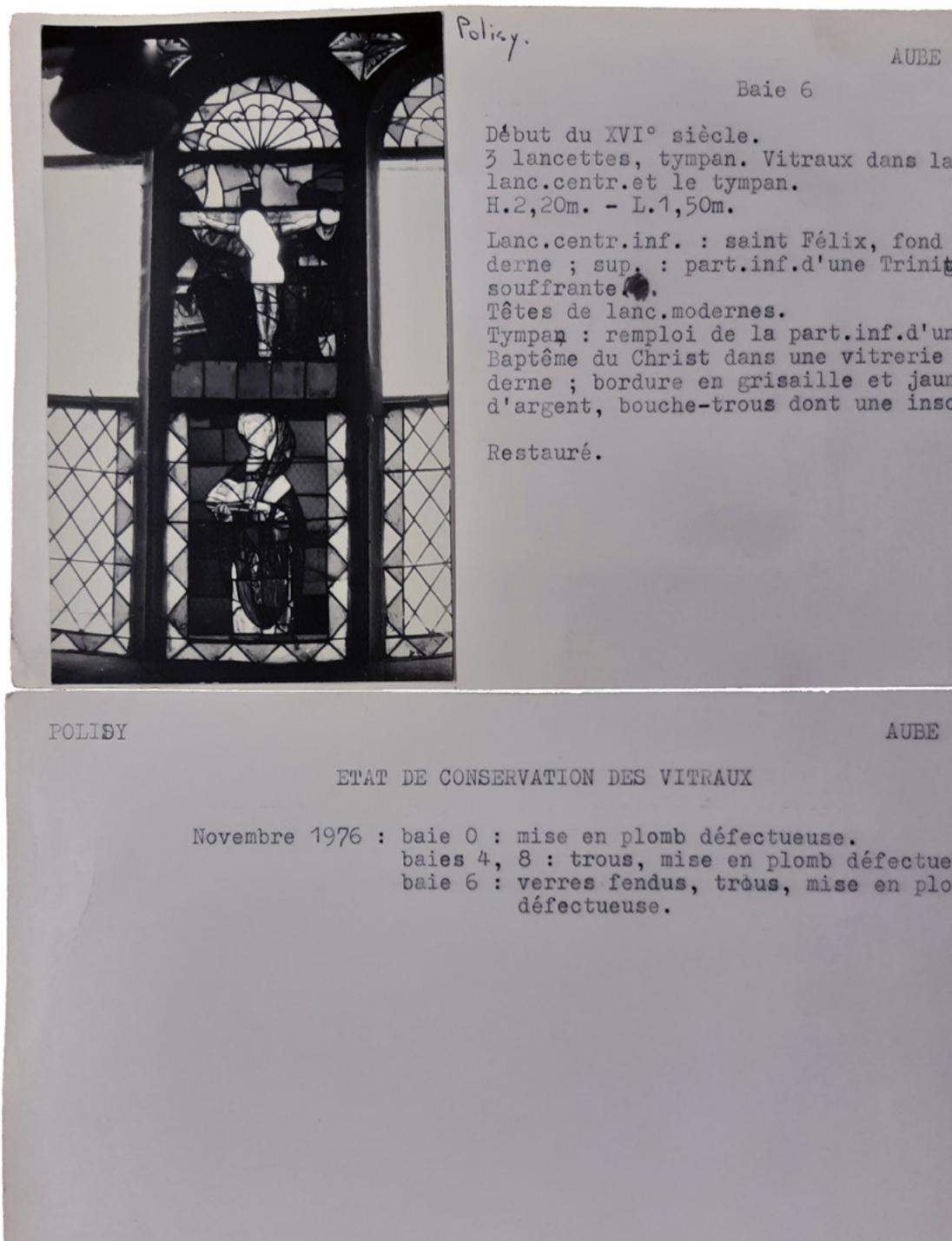


Fig. 3 : Fiche du vitrail de la baie 6 de Polisy, 1976, Centre André-Chastel

La première tâche assignée à l'équipe du Recensement dans son nouveau cadre fut d'engager la publication des vitraux du Centre et des Pays de la Loire mis en fiches en 1974-1975, non sans compléter la collecte par l'étude d'objets non classés signalés par les commissions de l'Inventaire des régions concernées. Avec l'apport non négligeable de leur documentation photographique, le deuxième volume du Recensement, *Les Vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, fut publié en 1981, Louis Grodecki et Françoise Perrot signant les introductions de l'ouvrage placé sous la codirection des fondateurs, d'Anne Prache pour l'Université, et pour l'Inventaire, de Nicole Blondel, responsable de l'équipe désormais dénommée « cellule vitrail ».

Parce que la démarche topographique de l'Inventaire général assignait à ses chercheurs des compétences généralistes, Chastel craignait qu'ils soient peu favorables à l'accueil de la thématique mais les commissions régionales l'ont aussitôt adoptée, trouvant le moyen d'en tirer parti. Marc Pabois, responsable de celle de Rhône-Alpes, a montré l'exemple en 1980, obtenant de son établissement public régional d'importants crédits pour attirer l'opération. Grodecki manifesta ses réticences devant la perspective de bouleverser le programme préexistant (le troisième volume devait être consacré à la Champagne, étudiée en 1976-1977, à la Lorraine, où les campagnes de terrain avaient été amorcées en 1978, et à l'Alsace), avant de convenir qu'une telle manne était inespérée. En effet, Véronique David put mener l'enquête en Rhône-Alpes avec une logistique sans rapport avec l'artisanat des origines – assistance d'un photographe professionnel engagé spécialement pour assurer une couverture exhaustive, véhicule de service, échafaudage, prise en charge de la saisie des textes – et en bénéficiant de l'émulation des réseaux de la commission. Fin 1982, les résultats étaient valorisés localement par une exposition et son catalogue¹², première des actions de diffusion des connaissances ensuite multipliées en parallèle du Recensement – expositions itinérantes et publications dans les collections de l'Inventaire¹³, stages de formation organisés à partir de 1983 à l'adresse des chercheurs de l'Inventaire et autres acteurs patrimoniaux, tables rondes, etc. La « cellule vitrail » étant également déployée depuis 1981 en Bourgogne et en Franche-Comté avec des moyens équivalents grâce à ses partenaires régionaux, le volume III intitulé *Les Vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes* parut en 1986 sous la direction de Jean Taralon, d'Anne Prache et de Nicole Blondel, les auteurs des notices rédigeant désormais eux-mêmes les synthèses introductives. La même année, pour encadrer les programmes thématiques entre-temps développés au sein de l'Inventaire général, était créé le Laboratoire de recherche sur le patrimoine français (UMR 22 CNRS/Culture) dirigé par le professeur Claude Mignot, qui poussa l'équipe à poursuivre son cursus universitaire afin d'accroître sa représentativité. Ce laboratoire qui a fusionné en 2004 avec l'UMR 8597 CNRS/Sorbonne pour former l'UMR 8150 du Centre André-Chastel dirigée alors par Dany Sandron, est devenu le port d'attache de l'équipe du Recensement en janvier 2005.

L'engagement des services régionaux de l'Inventaire s'est poursuivi sans relâche pour faciliter la préparation des volumes suivants, par-delà la délégation par l'État des opérations d'inventaire aux régions en vertu de la loi du 13 août 2004. Du fait de l'inégale densité des œuvres qui, selon les régions, ont mobilisé l'équipe en tout ou partie, les ouvrages de la collection du Recensement ont paru à intervalles irréguliers. Aux volumes IV (Champagne-Ardenne, 1992), V (Lorraine et Alsace, 1994), VI (Haute-Normandie, 2001), VII (Bretagne, 2005), VIII (Basse-Normandie, 2008), IX (Auvergne et Limousin, 2011) s'ajoutent depuis peu les deux derniers, X (Poitou-Charentes et Aquitaine, 2021) et XI (Occitanie et Provence-Côte d'Azur, 2020). Avec la collaboration ponctuelle d'autres spécialistes¹⁴ et l'entière prise en charge du volume le plus récent par l'une d'elles, l'inventaire méthodique le plus exhaustif possible des vitraux français antérieurs à la Révolution promu en 1971 par Louis Grodecki est maintenant accompli, publié sur plus de quatre décennies en doublant le nombre des livres que lui-même prévoyait en 1976. L'événement vient d'être salué par un numéro spécial de la *Revue de l'art*¹⁵.

12 Véronique Chaussé et Marc Pabois, *Objectif Vitrail, Rhône-Alpes*, cat. exp., Lyon, palais Saint-Jean, 10 déc.1982-30 janv. 1983, Lyon, ministère de la Culture/Inventaire général Rhône-Alpes, 1982 (110 p.). Voir aussi Jérôme Bellet, « Le recensement du vitrail ancien, et "spécialement" en Rhône-Alpes », *Les Carnets de l'Inventaire : études sur le patrimoine culturel – Région Auvergne Rhône-Alpes* [en ligne] 26 juin 2016 : <https://inventaire-rra.hypotheses.org/3837> [29/01/2022].

13 Collections « Images du patrimoine », « Cahiers du patrimoine » et « Itinéraires du patrimoine ».

14 Claudine Lautier (vol. II – cathédrale et Saint-Père de Chartres ; vol. IV – Saint-Urbain de Troyes), Karine Boulanger et Jean-François Luneau (vol. IX) voir bibliographie en annexe.

15 *Revue de l'art*, n° 214, 2021-4, numéro confié à Michel Hérold, qui y commente l'opération (« Étudier, conserver, faire connaître. L'achèvement d'une grande entreprise : le Recensement des vitraux anciens de la France », p. 10-14).

Bilan et perspectives

L'ensemble des vitraux anciens est devenu accessible par ces publications, fruit d'une démarche collective, qui visent à offrir, sur un patrimoine d'une grande hétérogénéité et largement inédit, une documentation précise, propre à développer les connaissances et à susciter des recherches plus approfondies¹⁶. Si l'ambition des débuts se limitait à quantifier ce patrimoine en s'appuyant sur la compilation de l'érudition antérieure, elle ne pouvait que s'accroître au fil de l'expérience. Sans déroger aux principes édictés initialement, la méthode s'est progressivement affinée pour caractériser les objets d'étude et pour les replacer dans un contexte susceptible de leur donner sens¹⁷. La pratique du terrain a permis aux membres de l'équipe d'acquérir une certaine expertise en matière d'authenticité, confortée par la fréquentation régulière des ateliers de restauration et par les liens tissés avec le pôle Vitrail du Laboratoire de recherche des monuments historiques. À la faveur des échanges avec la communauté scientifique, la grille des questions posées au cours des enquêtes s'est peu à peu ouverte à de nouveaux champs d'investigation, rejoignant les préoccupations d'autres domaines de la recherche. Le regard critique qui accompagne plus systématiquement la démarche archéologique a permis d'émettre des jugements techniques et stylistiques, de détecter des liens entre certaines œuvres ou de proposer des rapprochements. L'interprétation des ressources documentaires – audace théoriquement exclue de la mission initiale ! – a aidé à démonter des fables admises sur la foi de chronogrammes peu pertinents ou de prétendues signatures. D'anciennes datations sont ainsi révisées, des attributions rejetées ou remplacées, gains sensibles dans les résultats livrés à partir du troisième volume, et ultérieurement accrus par la prise en compte de fonds d'archives quasiment négligés avant les années 1990. La bibliographie, d'abord énoncée en tête des notices selon le schéma issu du fichier primitif, conclut chacune d'entre elles à compter du sixième volume, signe d'une hiérarchie renversée quant à l'historiographie qui guide l'analyse des œuvres. Ce Recensement, voué à mesurer l'ampleur du domaine de la peinture sur verre et à en constater l'exceptionnelle fécondité, est d'autant plus fertile qu'il a été réalisé sur le long terme, « en centrale » et par une équipe pérenne : sans la mémoire accumulée au fil de l'avancement des travaux, l'identification de vitraux originaires de la cathédrale de Milan en Morbihan et dans le Calvados¹⁸, ou de panneaux normands exilés en Corrèze¹⁹ eût vraisemblablement échappé. Les multiples questions abordées dans cet inventaire, inépuisable matière à réflexion, se prêtent certes inlassablement à des réévaluations : il n'est pas rare que la reprise d'un dossier et un retour sur le terrain autorisent des conclusions qui diffèrent des diagnostics formulés par le passé. Mais Élisabeth Pillet renouvelle l'enquête parisienne, promptement promise à une publication numérique, avant que d'autres palimpsestes remplacent les données enregistrées voici près d'un demi-siècle, pour les actualiser et pour compléter la collecte – car la liste des *addenda* qu'avait prévue Louis Grodecki dès l'origine ne sera assurément pas inutile.

16 En témoignent notamment les volumes de la série « Études » du Corpus Vitrearum dus à Danielle Minois, Laurence Riviale et Caroline Blondeau.

17 Voir Françoise Gatouillat, Michel Hérold et Véronique David, « Des vitraux par milliers... Bilan d'un inventaire : le recensement des vitraux anciens de la France », *In Situ - Revue des patrimoines* [en ligne], 2005/6 : <https://journals.openedition.org/insitu/8884> [19/01/2022]

18 F. Gatouillat et M. Hérold, *Les Vitraux de Bretagne*, Rennes, PUR, « CV France, Recensement des vitraux anciens, vol. VII », 2005, p. 94. Martine Callias Bey et Véronique David, *Les Vitraux de Basse-Normandie*, Rennes, PUR, « CV France, Recensement des vitraux anciens, vol. VIII », 2006, p. 80.

19 F. Gatouillat et M. Hérold, Karine Boulanger et Jean-François Luneau collab., *Les Vitraux d'Auvergne et du Limousin*, Rennes, PUR, « CV France, Recensement des vitraux anciens, vol. IX », 2011, p. 236-237.

ANNEXE : CORPUS VITREARUM – FRANCE, SÉRIE « RECENSEMENT DES VITRAUX ANCIENS DE LA FRANCE », LISTE CHRONOLOGIQUE DES PUBLICATIONS

I. *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Paris, Éditions du CNRS, 1978.

II. *Les Vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, Paris, Éditions du CNRS, 1981.

III. *Les Vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes*, Paris, Éditions du CNRS, 1986.

IV. Martine Callias Bey, Véronique Chaussé et Laurence de Finance, *Les Vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, Éditions du CNRS, 1992.

V. Michel Hérold et Françoise Gatouillat, *Les Vitraux de Lorraine et d'Alsace*, Paris, CNRS Éditions/ Inventaire général, 1994.

VI. Martine Callias Bey, Véronique Chaussé, Françoise Gatouillat et Michel Hérold, *Les Vitraux de Haute-Normandie*, Paris, CNRS Éditions/Monum, Éditions du Patrimoine, 2001.

VII. Françoise Gatouillat et Michel Hérold, *Les Vitraux de Bretagne*, Rennes, PUR, 2005.

VIII. Martine Callias Bey et Véronique David, *Les Vitraux de Basse-Normandie*, Rennes, PUR, 2006.

IX. Françoise Gatouillat et Michel Hérold, avec la collaboration de Karine Boulanger et de Jean-François Luneau, *Les Vitraux d'Auvergne et du Limousin*, Rennes, PUR, 2011.

XI. Michel Hérold (dir.), Françoise Gatouillat, avec la collaboration de Jean-Pierre Blin et de Véronique David, *Les Vitraux d'Occitanie et de Provence-Côte d'Azur*, Rennes, PUR, 2020.

X. Karine Boulanger, avec la collaboration d'Élisabeth Pillet, *Les Vitraux de Poitou-Charentes et d'Aquitaine*, Rennes, PUR, 2021.

Louis Grodecki et Jean Taralon

Une amitié au service du vitrail*

Isabelle Pallot-Frossard

Deux vies, une amitié de trente-cinq ans

Les vies de Louis Grodecki et de Jean Taralon, qui ont entretenu une amitié de plus de trente-cinq ans, avec comme passion commune les vitraux, montrent, dès avant leur rencontre, de nombreux points communs : leur naissance, à une année d'écart, le premier en 1910 à Varsovie, le second en 1909 à Pervençères dans l'Orne ; des années de guerre où ils connaissent tous deux l'internement, l'un à Drancy¹, pour « aide apportée aux Juifs », l'autre comme prisonnier de guerre en Allemagne à Luckenberg et Stablack. Leur formation initiale diverge, Taralon est ingénieur des travaux publics de l'État et diplômé de lettres et de sciences politiques², Grodecki fait des études d'histoire de l'art à l'École du Louvre puis à la Sorbonne sous la direction d'Henri Focillon³. Cependant, leur carrière professionnelle suivra très tôt des voies parallèles mais rapprochées, l'un au sein du service des Monuments historiques, l'autre dans le monde universitaire. S'ils se sont croisés pendant leurs études à l'Institut d'art et d'archéologie, dès avant la guerre, c'est en 1947 que commence leur vie de « frères » en histoire de l'art et en conservation du patrimoine. C'est cette année-là qu'ils se découvrent, par l'intermédiaire de Joëlle Bromberger⁴, au service des Objets mobiliers de la direction de l'Architecture⁵ [fig. 1]. Louis Grodecki est chargé d'encadrer le travail de photomontage des panneaux déposés pendant la guerre et photographiés systématiquement, panneau par panneau, sous la direction de Jeanne Vinsot⁶ ; Jean Taralon est alors depuis un an inspecteur des monuments historiques⁷. Si leurs centres d'intérêt en histoire de l'art sont bien plus larges, c'est le vitrail qui sera désormais leur passion commune. C'est ainsi que quelques années plus tard, ils organisent une exposition sur les vitraux des cathédrales françaises présentée à Rotterdam en 1952⁸, puis l'année suivante, « Vitraux de France » à Paris, au musée des Arts décoratifs avec

*Que soient chaleureusement remerciés Arnaud Timbert pour m'avoir donné accès en avant-première à la correspondance de Louis Grodecki publiée par l'INHA et à Karine Boulanger pour m'avoir transmis des correspondances inédites conservées au Centre André-Chastel.

- 1 De juillet 1942 à mai 1943. Louis Grodecki, *Correspondance choisie (1933-1982)*, éd. Arnaud Timbert, Paris, INHA, 2020, p. 22.
- 2 Jean Taralon est licencié ès lettres et droit, diplômé en sciences politiques et ingénieur des travaux publics de l'État. « In Memoriam, Jean Taralon (1909-1996) », *Bulletin monumental*, 155-11, 1997, p. 7-9.
- 3 L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 20.
- 4 Chef du service des Objets mobiliers à la direction de l'Architecture.
- 5 Au ministère de l'Éducation nationale. L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 24.
- 6 Chef du service des Archives photographiques.
- 7 Sur la carrière de Jean Taralon, voir Alexis Durand, *Jean Taralon et la création du Laboratoire de recherche des monuments historiques*, mémoire d'étude de l'École du Louvre (1^{re} année de 2^e cycle), sous la direction d'Isabelle Pallot-Frossard, mai 2010, vol. annexes, 1, p. 3.
- 8 Kleurenpracht uit franse Kathedralen « Splendeur colorée des cathédrales françaises », musée Boymans, Rotterdam, 1952.

François Mathey⁹. C'est en tandem aussi qu'ils s'engagent dans l'aventure ambitieuse du Corpus Vitrearum Medii Aevi (CVMA) lancée par Hans R. Hahnloser, lors du congrès international d'histoire de l'art à Amsterdam en 1952. Ils seront ensemble pendant dix années secrétaires du comité français¹⁰, puis co-directeurs de 1962 à 1975. Tous deux passionnés par l'étude matérielle des vitraux et par les questions de conservation, ils œuvreront conjointement à la création du comité technique du CVMA à Erfurt en 1962¹¹. Mais conscients tous deux de l'immensité de la tâche à accomplir en France pour atteindre les objectifs initiaux du Corpus, ils lancent ensemble le Recensement des vitraux anciens de la France, inventaire plus sommaire des vitraux français, mais objectif plus réaliste à atteindre dans des temps raisonnables¹². On les retrouve, en 1974-1975, solidaires dans la défense de la restauration des vitraux de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, attaquée par une polémique sévère. Leur œuvre commune se concrétise enfin par l'ouverture, en 1980, du Centre international du vitrail (CIV) à Chartres, dont ils avaient suivi la genèse et accompagné la création pendant plus de quinze ans¹³.



Fig. 1 : Documentation des objets mobiliers de la direction générale de l'Architecture, au 3^e étage de la rue de Valois, en 1944. Éliane Janet-Le Caisne (1906-2000), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

9 L. Grodecki (dir.), *Vitraux de France du XI^e au XVI^e siècle*, cat. exp., Paris, musée des Arts décoratifs, mai-octobre 1953, Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1953.

10 De 1952 à 1962.

11 Jean Taralon, « Le colloque international d'Erfurt et la sauvegarde des vitraux anciens », *Les Monuments historiques de la France*, année 1962, n° 4, p. 231-246.

12 Le Recensement complet s'est achevé en 2021 avec la publication du volume X de la série (qui en compte onze) : Karine Boulanger, avec la collaboration d'Élisabeth Pillet, *Les Vitraux de Poitou-Charentes et d'Aquitaine*, Rennes, PUR, 2021.

13 On retrouve dans la correspondance de Louis Grodecki conservée au Centre André-Chastel plusieurs lettres de Taralon à Grodecki sur le projet lancé en 1966 par un jeune sous-préfet du Loiret, Christian Guiselin de Prévinquières, ses coups d'arrêt et rebondissements, ainsi que sur ses liens avec le CVMA (Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_1 et 5, lettres de

Le vitrail est au centre de leur vie mais ils partagent bien d'autres intérêts dans le domaine de l'histoire de l'art et du patrimoine, comme la sculpture romane, celle de Bernay¹⁴ ou de Jumièges, le jubé de Chartres, l'orfèvrerie de Conques. Leur milieu, leur terrain d'entente et d'échanges est celui des monuments historiques et du service où Jean Taralon exerce ses fonctions pendant trente-quatre ans¹⁵. Jean Taralon lui propose d'ailleurs d'intégrer en 1949 l'inspection des monuments historiques où un concours de recrutement s'ouvre alors¹⁶. Louis Grodecki ne donnera pas suite mais leur aventure commune se poursuit, puisque c'est ensemble, encore une fois, qu'ils prennent en charge, en 1954, le secrétariat de rédaction de la revue *Les Monuments historiques de la France*, fondée par Jean Verrier en 1937, revue qui aborde de très nombreux aspects de la conservation et de la restauration du patrimoine français, aussi bien techniques que déontologiques. Grodecki comme Taralon appartiennent à la « famille » des Monuments historiques, au point qu'ils appellent tous les deux Jean Verrier « le patron »¹⁷. Toujours dans leur recherche d'outils à mettre au service du patrimoine français et des chercheurs, ils travaillent avec André Chastel à la création de l'Inventaire général des richesses artistiques de la France, entreprise lancée en 1964 dans le cadre du IV^e Plan. Plus surprenant peut-être est de les retrouver au musée des Plans-Reliefs à Paris, alors sous l'autorité du service des Monuments historiques, où Jean Taralon est conservateur-adjoint de 1950 à 1953¹⁸, tandis que Louis Grodecki en est conservateur de 1953 à 1961¹⁹, se jugeant lui-même « médiocre conservateur d'un musée un peu fantôme, poussiéreux et froid »²⁰.

Leurs noms voisinent dans de nombreuses publications, qu'on ne peut citer toutes ici. On retiendra *Le Vitrail français*, somme incontournable parue aux Éditions des Deux-Mondes en 1958²¹, ou *Le Siècle de l'An Mil* paru chez Gallimard, dans la collection L'Univers des formes, en 1973²² [fig. 2]. Ils seront aussi coéditeurs, avec Françoise Perrot, du premier volume du Recensement des vitraux anciens de la France, *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, sorti en 1978²³. Ils participent aussi à la préparation de la grande exposition « L'Europe gothique » présentée au musée du Louvre en 1968, sous la direction de Pierre Pradel, pour laquelle ils étudient avec soin le choix des panneaux qui peuvent y être exposés, sans risques majeurs liés à la dépose²⁴. Ils se retrouvent, sans surprise, au sein de la Société française d'archéologie ou au comité de rédaction de la *Revue de l'art*.

1966 et de 1974 de C. Guiselin de Prévinquières, de Jean Lafond et de Taralon).

- 14 La publication de l'article de Louis Grodecki sur Bernay dans le *Bulletin monumental* en 1950 donne lieu à une longue lettre de Grodecki à Taralon qui en a été le relecteur. Lettre de Louis Grodecki à Jean Taralon du 20 octobre 1949, envoyée de Princeton, L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 179, n° 77. *Id.*, « Les débuts de la sculpture romane en Normandie – Bernay », *Bulletin monumental*, 108, 1950, p. 7-67.
- 15 De 1946 à 1980. A. Durand, *Jean Taralon*, op. cit.
- 16 Lettre de Jean Taralon à Louis Grodecki du 16 octobre 1949 : « Mon vieux Grod [...] Vous savez qu'il y a un concours d'Inspecteur. Inscriptions jusqu'au 9 décembre, quel dommage que cela ne vous tente pas, c'eût été une joie et un honneur pour nous de vous avoir parmi nous. [...] Votre ami Jean Taralon. » L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 174, n° 72.
- 17 De nombreux souvenirs communs sont évoqués par Jean Taralon dans le « *In Memoriam Louis Grodecki* », préparé pour la revue *Les Monuments historiques de la France* en 1982, tapuscrit conservé aux archives du Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) à Champs-sur-Marne.
- 18 A. Durand, *Jean Taralon*, op. cit.
- 19 J. Taralon, « Louis Grodecki », *Bulletin monumental*, 140-3, 1982, p. 177-181.
- 20 L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 409, n° 278, lettre à Jean Bony, 20 nov. 1953.
- 21 Marcel Aubert, André Chastel, L. Grodecki, et al., *Le Vitrail français*, Paris, Éditions des Deux-Mondes, 1958.
- 22 L. Grodecki, Florentine Mûtherich, J. Taralon, et al., *Le Siècle de l'an mil*, Paris, Gallimard, 1973.
- 23 L. Grodecki, J. Taralon, Françoise Perrot, *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Paris, Éditions du CNRS, 1978.
- 24 *L'Europe gothique*, Pierre Pradel commissaire, cat. exp., Paris, musée du Louvre, pavillon de Flore, 2 avril-1^{er} juillet 1968, Paris, Ministère d'État-Affaires culturelles, 1968.

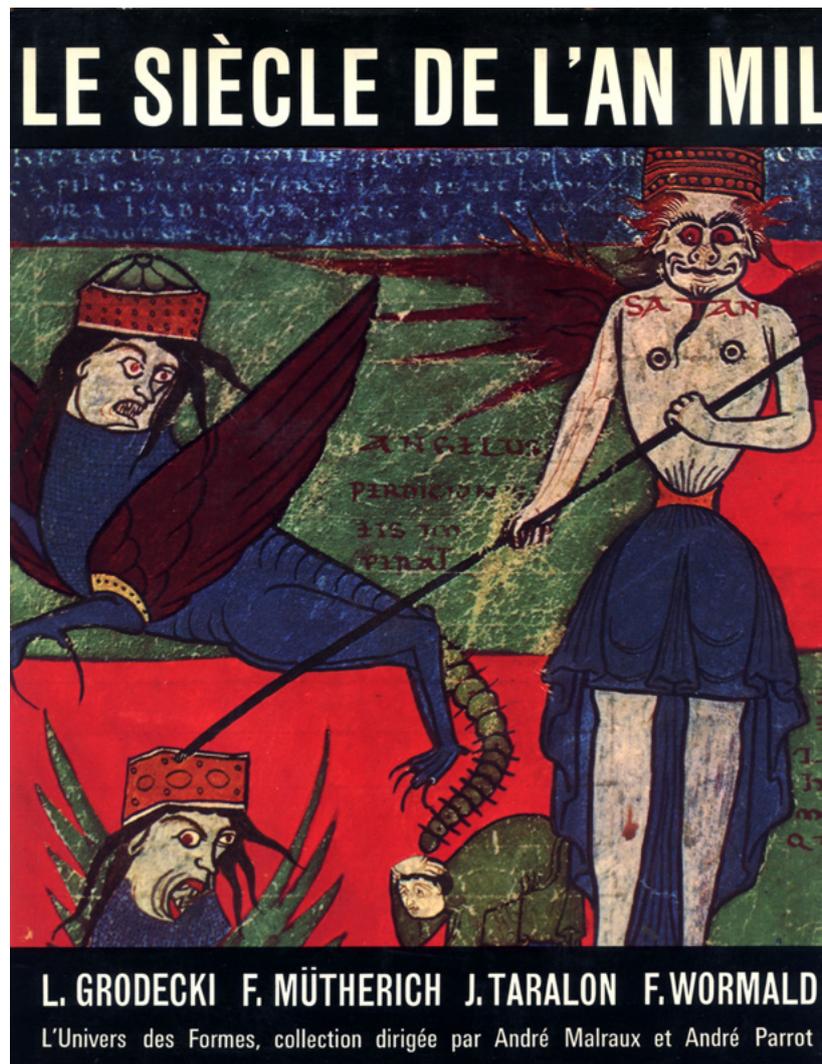


Fig. 2 : Jaquette de couverture de l'ouvrage *Le Siècle de l'an mil*, publié chez Gallimard en 1974

Pendant leurs trente-cinq ans d'amitié, de « frères » comme ils se nomment eux-mêmes, ils entretiennent des échanges épistolaires réguliers, que l'on peut consulter aisément aujourd'hui grâce à la récente publication par l'Institut national d'histoire de l'art, sous la direction d'Arnaud Timbert, d'une très grande partie de la correspondance de Louis Grodecki, versée par son épouse, Catherine Gauchery-Grodecki²⁵. Leurs lettres commencent toujours de manière asymétrique par « Mon vieux Grode » et « Mon cher Taralon »²⁶. En voici quelques morceaux choisis, qui marquent quelques étapes de leur carrière montrant, de manière elliptique mais non moins savoureuse, les difficultés rencontrées, les emportements feints sur des dates, des comparaisons stylistiques, les querelles d'égo ou de pouvoir entre des mandarins de l'histoire de l'art de leur temps, échanges toujours teintés d'un humour, parfois grinçant, qui n'était pas la moindre de leurs qualités partagées :

Le 24 janvier 1950, de Grodecki à Taralon : « Je travaille aussi beaucoup la sculpture gothique ; je modifie toute la chronologie du XIII^e siècle. Je me ferai exclure de la Société Française d'Archéologie pour pécher contre saint Lasteyrie [Robert de], saint André Michel et leur représentant ici-bas, le pape Marcel [Aubert]²⁷. »

25 L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit.

26 Ou encore « Vieux Grode » et « Mon cher Jean ».

27 L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 212.

Le 14 mars 1950, de Grodecki à Taralon : « Mon cher Jean, Je ne sais comment vous remercier de votre obligeance, et pour tous les renseignements sur Saint-Denis, et pour les épreuves de Bernay, et pour les documents sur Saint-Wandrille. Vous êtes "un frère", mais je suis vraiment confus, en voyant la ruine que cette fraternité entraîne, pour vous, rien qu'en timbres-poste²⁸. »

Le 15 juin 1950, de Grodecki à Taralon : « Je me retiens, avec effort, d'une crise d'horribles injures (j'en connais une de vingt-deux mots) [...]. Je serai bref, car je dois profiter des instants de répit que me laissent mes jambes, et car je vous verrai sans doute dans un mois environ pour vous engueuler à l'aise²⁹. »

Le 11 mai 1968, de Jean Taralon à Louis Grodecki : « Vous n'êtes plus mon frère si vous n'acceptez pas de vous asseoir dans la chaire de Focillon. [...] Si vous acceptez nous pouvons peut-être remonter le Corpus [Vitrearum] à flot. Si non, c'est foutu³⁰. »

Une passion commune pour la matière et les techniques des œuvres

Grodecki et Taralon se rencontrent donc dans le contexte de l'immédiat après-guerre, à la Documentation des objets mobiliers où ils peuvent examiner les images rapprochées des verrières déposées et les photomontages, qui constitueront un outil de travail inestimable pour tous les historiens du vitrail, mais aussi pour les architectes et maîtres-verriers chargés du remontage dans leurs édifices d'origine. Ils se croiseront ensuite régulièrement dans les ateliers, dont celui de Jean-Jacques Gruber, au dépôt des vitraux du château de Champs-sur-Marne, puis au Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) ou encore dans les édifices, au gré de l'avancement des travaux de restauration et de repose. Ils auront la chance d'observer de près des ensembles majeurs, comme les verrières de Chartres, de Saint-Denis, de Bourges, du Mans, de Vendôme et bien d'autres³¹. Ils s'attaqueront au puzzle des remontages et à la « déconstruction » intellectuelle et parfois physique d'anciennes et abusives restaurations, à la mise en valeur d'ensembles mis à mal par le récent conflit, comme ceux de l'église Saint-Ouen de Rouen ou de la cathédrale d'Évreux³² [fig. 3].

Dans ce contact rapproché avec les objets, ils développeront tous deux un goût profond pour la matière de l'œuvre et l'archive qu'elle constitue, montrant qu'on peut la décoder, pour peu qu'on prenne le temps et le soin de l'observer, de la toucher, de l'analyser par les techniques scientifiques qui commencent à se développer au service de l'étude du patrimoine. On leur doit, ainsi qu'aux grandes figures qui ont porté le projet du CVMA, les historiens Hans R. Hahnloser ou Eva Frodl-Kraft, d'avoir mis en place une méthodologie d'étude des vitraux qui prend pleinement en compte l'histoire matérielle des œuvres, en intégrant dans les volumes publiés l'analyse critique de l'état actuel de l'objet, la fameuse « critique d'authenticité ». Ce goût pour la matière et les techniques qui les anime, et que partagent beaucoup des acteurs du CVMA, se voit concrétisé et renforcé par la création en 1962 du comité international du Corpus Vitrearum pour la conservation des vitraux, dit aussi comité technique³³, au sein duquel œuvreront conjointement, pour l'étude technique

28 *Ibid.*, p. 240.

29 *Ibid.*, p. 255.

30 *Ibid.*, p. 1155.

31 Champs-sur-Marne, LRMH, archives, Taralon, « Louis Grodecki », tapuscrit.

32 « J'ai réussi à faire admettre qu'on réfléchira à quelques problèmes avant les poses sans autres formes de procès des vitraux de la cathédrale d'Évreux », lettre de Jean Taralon à Louis Grodecki du 6 juin 1950, L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 253, n° 134. *Id.*, « La restitution des vitraux "royaux" de la cathédrale d'Évreux », *Les Monuments historiques de la France*, n° 4, 1956, p. 201-216.

33 « Devant cette insuffisance des enquêtes techniques dans la plupart de pays intéressés, le comité international réuni à Erfurt a décidé de porter la recherche sur le plan international et de constituer un comité technique comprenant des délégués des différents pays, qui centraliserait et étudierait les résultats des recherches faites dans ces pays et les diffuserait par des circulaires dont chaque comité national s'inspirerait pour recommander aux organismes d'État

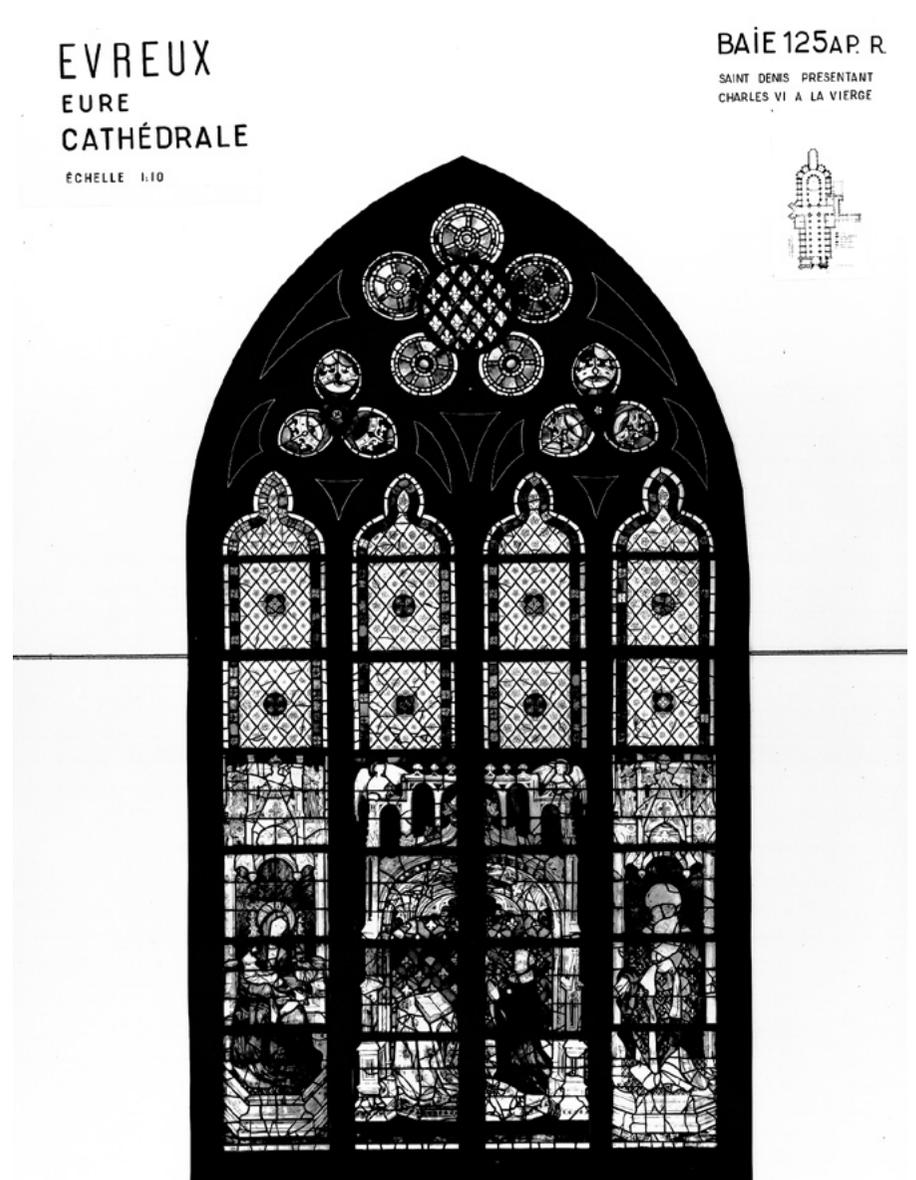
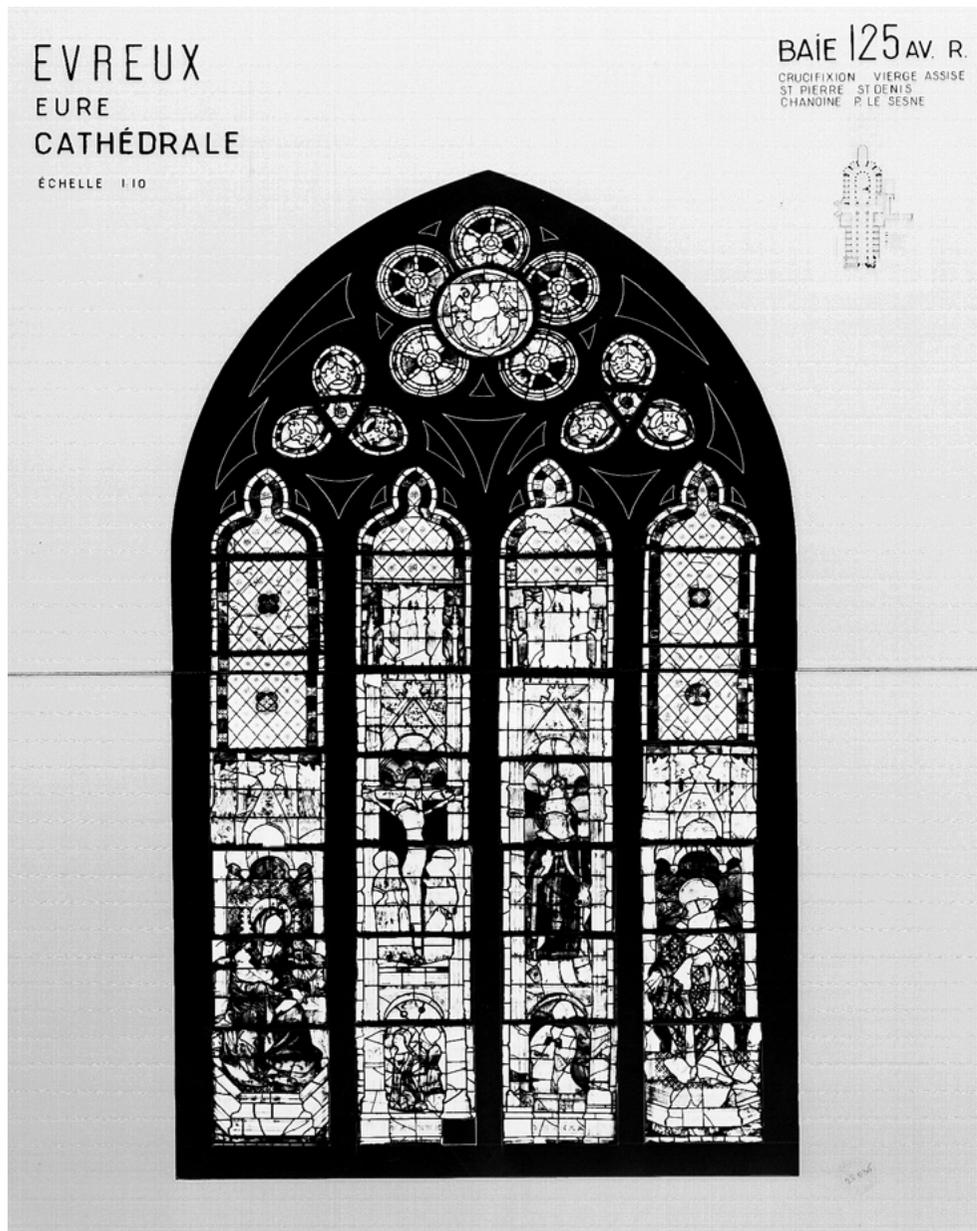


Fig. 3 : Exemple de photomontage. Évreux, cathédrale, baie 210 (125), baie « royale », restaurée et recomposée par Jean-Jacques Gruber en 1955, sur la base des études menées par Louis Grodecki et Jean Taralon. À gauche, avant restauration, (Gourbeix, Jean (1932-2004) ; à droite, après restauration (Graindorge, Henri (1904-1968)), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine)

et la conservation, historiens, conservateurs, et scientifiques en sciences expérimentales, associés à quelques maîtres-verriers³⁴. Les résultats des échanges et travaux de recherche sur la conservation des vitraux menés au sein du comité technique sont régulièrement publiés dans les *Newsletters*, dont les rédacteurs en chef seront Roy Newton, professeur à l'université de Sheffield (Royaume-Uni), puis Jean-Marie Bettembourg³⁵ [fig. 4 et 5]. Toutes les questions techniques et déontologiques qui occupent encore aujourd'hui les scientifiques et les historiens du vitrail y sont déjà abordées et débattues : les phénomènes de dégradation des verres, des plombs ou de la grisaille, les techniques de nettoyage, y compris par laser, les consolidations de la grisaille, les collages, les films de protection, la conservation préventive par l'installation de doubles verrières, le stockage en caisses ou encore les limites des vieillissements accélérés pour évaluer correctement les nouveaux traitements de conservation. Le caractère international de l'entreprise favorise



Fig. 4 (à gauche) : Louis Grodecki avec Jean Taralon et Roy Newton en 1974



Fig. 5 (à droite) : Jean-Marie Bettembourg avec Ernst Bacher (historien de l'art autrichien, membre actif du Corpus Vitrearum et d'ICOMOS, il deviendra directeur du Comité technique du CVMA de 1981 à 1989) au LRMH en 1978, Champs-sur-Marne, LRMH

chargés de la conservation des vitraux les méthodes et les procédés à employer pour ces travaux », J. Taralon, « Le colloque international d'Erfurt », art. cit., p. 233.

- 34 Le comité technique est devenu par association avec l'ICOMOS le Comité scientifique international pour la conservation des vitraux, aujourd'hui présidé par Ivo Rauch (Allemagne). Il organise régulièrement des rencontres scientifiques et techniques sur la conservation des vitraux, les forums sur la conservation et la technologie du vitrail historique. <http://sgc.lrmh.fr/index> [22/02/2022].
- 35 La responsabilité de la publication a été par la suite confiée au CIV à Chartres, pour les n^{os} 41/42 et 43/44, puis au Centre suisse de recherche et d'information sur le vitrail, pour les n^{os} 45 à 48. Entre 1972 et 2001, le Corpus Vitrearum/Corpus Vitrearum Medii Aevi a publié quarante et une *Newsletters*. Celles-ci sont numérisées et accessibles, jusqu'au n^o 46, en ligne sur le site du Corpus Vitrearum, avec un index des noms de lieux et d'auteurs. <http://www.corpusvitrearium.org> [22/02/2022].

également les échanges, les comparaisons entre pratiques nationales et les mises en perspective. Le comité, qui a pour ambition de peser sur les décisions prises par les services chargés de la conservation des vitraux, éditera en 1989 puis en 2004, des directives pour la conservation, avec pour objectif de définir les principes déontologiques et techniques qui régissent la conservation et la restauration des vitraux, de toutes époques³⁶.

Jean Taralon étendra cet intérêt à d'autres domaines que le vitrail, comme la peinture murale ou l'orfèvrerie, grâce aux chantiers de restauration qu'il supervise, comme le réaménagement du trésor de l'ancienne abbatale de Conques, celui des peintures murales de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe, ou encore à de grandes expositions, comme « Les Trésors des églises de France », présentée au musée des Arts décoratifs à Paris, en 1965, qui lui permettent d'avoir un accès privilégié aux objets, grâce aux démontages et restaurations effectués à cette occasion³⁷.

Ils sont tous deux pétris de l'esprit de la charte de Venise dans leur approche de la conservation et de la restauration du patrimoine, convoquant les concepts de respect maximal de l'œuvre d'art prenant en compte ses états successifs, de durabilité des produits employés, de l'impérieuse nécessité des études archéologiques et techniques préalables et de la documentation³⁸.

Qu'il me soit permis à cette occasion, pour illustrer cette passion pour la matière de l'œuvre qui habitait les deux hommes, d'évoquer la dernière image que j'ai de Louis Grodecki, en 1981, littéralement couché, en raison de sa mauvaise vue, sur la table lumineuse du LRMH où étaient présentés les vitraux des XII^e et XIII^e siècles d'Orbais-l'Abbaye (Marne), étudiés à ma demande de jeune inspecteur des monuments historiques, et sur lequel ses doigts caressaient les verres pour en faire l'analyse critique, avec le jugement si sûr que lui donnaient l'expérience et la connaissance intime de la matière.

La création du LRMH

Dans ce contexte général, il n'est donc pas surprenant de voir Jean Taralon s'atteler à un projet novateur, celui de créer un laboratoire scientifique entièrement dédié à la conservation des monuments historiques, soixante-dix ans après la création du premier laboratoire intégré à un musée, le Rathgen Forschungslabor à Berlin en 1888³⁹, près de quarante ans après la création de l'Institut d'études des peintures du musée du Louvre en 1931⁴⁰ et quelques années après celle du Centre de recherche sur la conservation des documents graphiques, par Françoise Flieder en 1963⁴¹.

36 Les *Directives pour la conservation* sont disponibles sur le site du Comité scientifique international pour la conservation des vitraux, en français, anglais, allemand et néerlandais. <http://sgc.lrmh.fr/articles.php?lng=fr&pg=67&mnuid=134&tconfig=0> [22/02/2022].

37 *Les Trésors des églises de France*, cat. exp., Paris, musée des Arts décoratifs, 5 février-24 mai 1965, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, 1965.

38 *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (charte de Venise)*, rédigée lors du II^e congrès international des Architectes et des Techniciens des monuments historiques, Venise, 1964, adoptée par l'ICOMOS en 1965. https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf [22/02/2022].

39 Le laboratoire est créé par le chimiste Friedrich Rathgen en 1888 au sein des Musées royaux de Berlin. Il étudie alors les matériaux des objets mais aussi les méthodes de conservation, comme le dessalement des briques de la porte d'Ishtar à Babylone, conservée au Pergamon Museum.

40 L'Institut d'étude des peintures est créé en 1931 au sein du musée du Louvre grâce aux dons de deux médecins argentins, Carlos Mainini et Fernando Perez. Il deviendra, en 1968, le Laboratoire de recherche des musées de France, puis le département Recherche du Centre de recherche et de restauration des musées de France, en 1998.

41 Françoise Flieder, « Le Centre de recherches sur la conservation des documents graphiques (CRCDG) », *La Revue pour l'histoire du CNRS* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 10 novembre 2006 : <http://journals.openedition.org/histoire-cnrs/679> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/histoire-cnrs.679> [26/01/2022].

Si les œuvres des musées, des bibliothèques et des archives subissent les attaques de l'environnement et se dégradent, Jean Taralon a conscience que les monuments et les œuvres d'art qui leur sont attachés ou y sont conservés, sculpture monumentale, peintures murales, vitraux, mobilier, sont exposés à des agressions autrement plus violentes, qui mettent parfois en péril, à très court terme, leur préservation. Il est également conscient que les méthodes de conservation et de restauration qu'on leur applique sont le fruit soit de l'empirisme et des traditions d'atelier, soit d'expérimentations insuffisamment étayées par des recherches préalables. On a encore à l'esprit les techniques de silicatisation des pierres calcaires, destinées à les consolider et à prévenir leur future dégradation, mises au point au milieu du XIX^e siècle et trop rapidement appliquées à de nombreux monuments, sur la base d'un engouement pour les progrès de la chimie, avec pour conséquence, à moyen terme, l'aggravation des états de surface des pierres⁴².

Dès 1960, Jean Taralon dans un rapport en date du 29 juin sur la conservation et la restauration des vitraux, fait un vibrant plaidoyer en faveur de la création d'une structure de recherche sur la conservation et la restauration des monuments historiques en ces termes :

Il y a dans nombre de nos interventions un « coefficient d'insécurité » qu'il serait souhaitable de réduire par une analyse préalable exacte des causes et des effets portant principalement sur la découverte de l'origine du mal que l'on prétend traiter, sur le choix des remèdes appropriés, sur les méthodes d'application, et enfin sur la vérification des résultats, considérés pas seulement dans l'immédiat mais à une échéance lointaine⁴³.

Le projet de Taralon, imprégné de son expérience internationale, au Corpus Vitrearum, à l'ICCROM (International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property), où il est membre puis vice-président du conseil, ou encore à l'ICOMOS, et sans doute appuyé sur sa formation d'ingénieur, est alors de doter la France d'une institution de recherche sur la conservation des monuments qui soit à la hauteur de celles qu'ont créées l'Italie, la Belgique, l'Allemagne ou l'Autriche. Il souligne dans ses rapports les problèmes spécifiques que posent les monuments historiques : leur extraordinaire dimension car ils touchent des dizaines de milliers d'édifices et d'œuvres, leur extrême diversité, en raison de la variété des matériaux utilisés, leur difficulté exceptionnelle en raison de l'agressivité de leur environnement, leur caractère de grande urgence car les dégradations des matériaux s'accroissent.

Le projet, plusieurs fois présenté, sera finalement soutenu par le directeur de l'Architecture Max Querrien en 1965⁴⁴ et sera intégré dans le V^e Plan (1966-1970) : celui-ci prévoit la création de dix laboratoires dont quatre affectés à la direction de l'Architecture, sur la pierre, le bois, le vitrail, la peinture murale. Taralon suggère un dispositif à trois niveaux : la création de comités techniques interdisciplinaires composés de scientifiques, techniciens et historiens, qui définiraient les grandes orientations de la recherche fondamentale et appliquée pour la conservation des monuments, une « cellule de recherche » dotée d'un centre de documentation, au sein du Centre de recherche des monuments historiques, qui elle-même utiliserait et diffuserait les résultats de travaux menés par des laboratoires spécialisés externes. Il défend l'idée qu'un nouveau laboratoire, parti de rien, demanderait un investissement considérable en ressources humaines et en matériel scientifique, et mettrait un temps considérable pour atteindre le niveau d'excellence de laboratoires académiques

42 En 1855, le chimiste Frédéric Kuhlmann publie *Applications des silicates alcalins solubles au durcissement des pierres calcaires poreuses, à la peinture, à l'impression, etc.*, Lille, L. Danel, 1855. Le procédé, inventé en Allemagne par Fuchs est importé et appliqué en France par Aimé Rochas et Léon Dallemagne, sur de nombreux monuments, les cathédrales de Chartres, d'Amiens, de Paris, le palais du Louvre. Voir Théodore Chateau, *Technologie du bâtiment, ou Étude complète des matériaux de toute espèce employés dans les constructions*, Paris, Bance, 1863-1866, tome premier-[second], vol. 1.

43 Rapport du 29 juin 1960, Champs-sur-Marne, archives du LRMH, carton 38. Voir aussi J. Taralon, « Le colloque international d'Erfurt », art. cit., p. 233.

44 Une note de Max Querrien en date du 15 février 1965 soutient la création d'une structure scientifique dédiée aux problèmes de conservation des monuments historiques, Champs-sur-Marne, archives du LRMH, carton 38.

ou de centres techniques comme l'Institut du verre ou celui du bois, avec lesquels il suggère d'établir des partenariats scientifiques étroits. C'est cette formule, qui avait le mérite d'être aisée à mettre en œuvre, qui sera adoptée⁴⁵.

La cellule est effectivement lancée en 1967, avec 70 000 francs et le recrutement d'un ingénieur chimiste de l'École supérieure de chimie de Paris, Marcel Stefanaggi puis Jean-Marie Bettembourg. En 1970, le laboratoire s'installe dans les anciennes écuries du château de Champs-sur-Marne, dont Jean Taralon est conservateur⁴⁶. Les communs abritent également des ateliers de restauration de peintures qui peuvent offrir des sujets et des contributions aux recherches, très concrètes, que le laboratoire projette de mener. En 1972, la cellule de recherche prend le nom de Laboratoire de recherche sur les monuments historiques (LRMH). Ses premiers domaines d'investigation sont le vitrail, la pierre la peinture murale et le bois, puis le domaine souterrain [fig. 6]. Il s'enrichira progressivement d'appareils d'observation, d'analyse physico-chimique et d'essais de durabilité des matériaux. Il se dotera également d'un camion-laboratoire destiné à opérer sur le terrain.



Fig. 6 : Jean Taralon au LRMH avec Annie Blanc, géologue, en 1973, Champs-sur-Marne, LRMH

Les précurseurs et la polémique sur le « bleu de Chartres »

Il n'est pas surprenant que Jean Taralon ait orienté ses premiers rapports en faveur de la création d'un laboratoire de recherche autour des questions de conservation du vitrail, maladie des verres, dégradation des émaux, décomposition des plombs et problèmes de restauration⁴⁷. Ces questions, elles se posent à lui quotidiennement ou presque, sur les chantiers et dans les ateliers de restauration, de même qu'à Louis Grodecki, qui lui aussi regrette l'absence en France d'une structure de recherche dédiée⁴⁸. S'il lance en parallèle, dès le début, des travaux sur la maladie de la pierre, sur l'analyse et la conservation des peintures murales et, très vite, sur les grottes ornées⁴⁹, ce sont les recherches sur l'altération et la restauration des vitraux qui sont sans doute les

45 Sur l'histoire de la création du LRMH voir A. Durand, *Jean Taralon, op. cit.*.

46 L'aile ouest des communs est alors libérée par les services de sécurité de la Présidence de la République qui l'occupaient.

47 Rapports du 29 juin 1960 et du 3 juin 1965, Champs-sur-Marne, archives du LRMH, carton 38.

48 L. Grodecki, « Conservation et restauration de la grisaille », *Bulletin monumental*, 120-1, 1962, p. 100-102. *Id.*, « Techniques de restauration », *Bulletin monumental*, 117-1, 1959, p. 76-77.

49 Dans le contexte de la fermeture au public de la grotte de Lascaux en 1963, attaquée par des phénomènes physico-

plus novatrices. Elles sont menées par Jean-Marie Bettembourg en partenariat avec des équipes scientifiques extérieures de grande qualité comme celle de Robert Collongues, chimiste de renom, considéré comme l'un des fondateurs de la chimie du solide, et Monique Perez y Jorba, son élève [fig. 7]. Ces trois chimistes, formés à l'École nationale supérieure de chimie de Paris, mettront leurs connaissances de la matière vitreuse et les technologies scientifiques dont ils disposent au service de la compréhension des mécanismes d'altération des verres médiévaux soumis aux agressions de l'environnement.



Fig. 7 : Le petit monde du vitrail. Louis Grodecki (au centre) avec Monique Perez y Jorba (à gauche) et Jean-Jacques Gruber (de dos à gauche), Alfred Manessier (de profil à gauche), Françoise Perrot (à droite), lors du colloque international sur la conservation des vitraux de la cathédrale de Bourges, le 14 juin 1978, Champs-sur-Marne, LRMH

Dans le même temps, comme le souhaitait Taralon, Jean-Marie Bettembourg engage des études sur les méthodes de conservation, qui trouveront leur application dans le chantier de restauration des vitraux de la cathédrale de Chartres. En effet, en 1974 commence la restauration des trois lancettes du XII^e siècle de la façade occidentale, et le LRMH est sollicité pour apporter son concours à la mise au point de techniques de nettoyage et de conservation les plus respectueuses possible de la matière originale. En se fondant sur ses travaux précédents sur les phénomènes d'altération des verres médiévaux, Jean-Marie Bettembourg, au terme d'une étude scientifique approfondie, met au point une technique de nettoyage chimique⁵⁰ des verres qui permet d'éliminer les produits de corrosion opacifiants tout en conservant les couches sous-jacentes. En complément, il propose, sur la base d'une série d'essais de durabilité menée en chambre climatique, de recouvrir les verres nettoyés, sensibles à une nouvelle attaque de l'environnement, par un film de résine polyuréthane, le Viacryl⁵¹. Louis Grodecki et le comité français du CVMA s'impliquent de façon active dans l'accompagnement de la restauration et participent aux réunions d'atelier et à la prise de décisions, apportant avec Taralon la dimension internationale de la recherche sur la conservation des verres et des vitraux.

chimiques et microbiologiques (maladie verte et maladie blanche).

50 À base de produits complexants du calcium.

51 Ce film se révélera peu durable et la technique sera abandonnée au profit de l'installation de verrières extérieures de protection.

On sait que ces recherches novatrices ont alors provoqué une vive polémique, initiée par des artistes de renom tels que Jean Bazaine et Alfred Manessier, qui fondent en 1976 l'Association pour la défense des vitraux de France. Celle-ci rassemble des personnalités du monde des arts comme les peintres Marie-Hélène Vieira da Silva ou Joan Miró, des comédiens comme Jean Dessailly ou Alain Cuny ou encore Claude Pompidou. Elle accuse le service des Monuments historiques d'avoir détruit le fameux « bleu de Chartres ». Cette polémique, relayée par la grande presse, aura un vaste écho national et international qui demandera l'intervention des secrétaires d'État successifs chargés de la Culture, Michel Guy et Françoise Giroud. On peut citer à titre d'exemple un article du journal *L'Aurore*, signé des initiales J. R. publié le 18 août 1975 intitulé « Le bleu de Chartres tué par le plastique ». Il attaque les travaux réalisés en ces termes :

Gribouille est arrivé à Chartres [...] Comme on plastifie un vulgaire plancher de HLM, Gribouille a recouvert l'Arbre de Jessé : le vitrail n'est plus traversé par la lumière du jour, le soleil ne joue plus dans les épaisseurs de la pâte, les couleurs sont éteintes. [...] Si Gribouille s'obstine, il n'y aura plus nulle part de « bleu de Chartres », mais un bleu tout bête, un bleu débile. Et Notre-Dame de Chartres aura de la chance si la pellicule de plastique à base de résine ne jaunit pas au soleil : cela aurait pour effet de changer le bleu cuvette en vert dentifrice⁵² !

Cette polémique, qui durera près de trois ans, mettra un frein à toute intervention sur les vitraux de Chartres pendant une dizaine d'années.

Grodecki fait front avec Taralon et Bettembourg dans cette épreuve et souligne avec eux que cette polémique repose sur deux erreurs : la première est celle du mythe du « bleu de Chartres » qui serait unique. Or si à Chartres les verres bleus du XII^e siècle ont bien une composition particulière, avec un fondant sodique, qui leur donne une remarquable résistance à l'altération, cette caractéristique se retrouve aussi à Saint-Denis, à Poitiers ou au Mans, dans les vitraux de la même période. Les autres couleurs comme les jaunes, verts, rouges, pourpres, de même que les autres bleus, ceux du XIII^e siècle, ont une composition classique pour l'époque, à base de fondant potassique, sensible à la dégradation due à l'environnement. La deuxième erreur est de croire que l'effet visuel perçu par les artistes à l'origine de la polémique, de perte de la qualité du bleu, est dû au film de protection, alors qu'il est dû au nettoyage des verres altérés et obscurcis, qui a permis de leur redonner une translucidité équivalente à celle des verres bleus et un équilibre chromatique à l'ensemble [fig. 8].

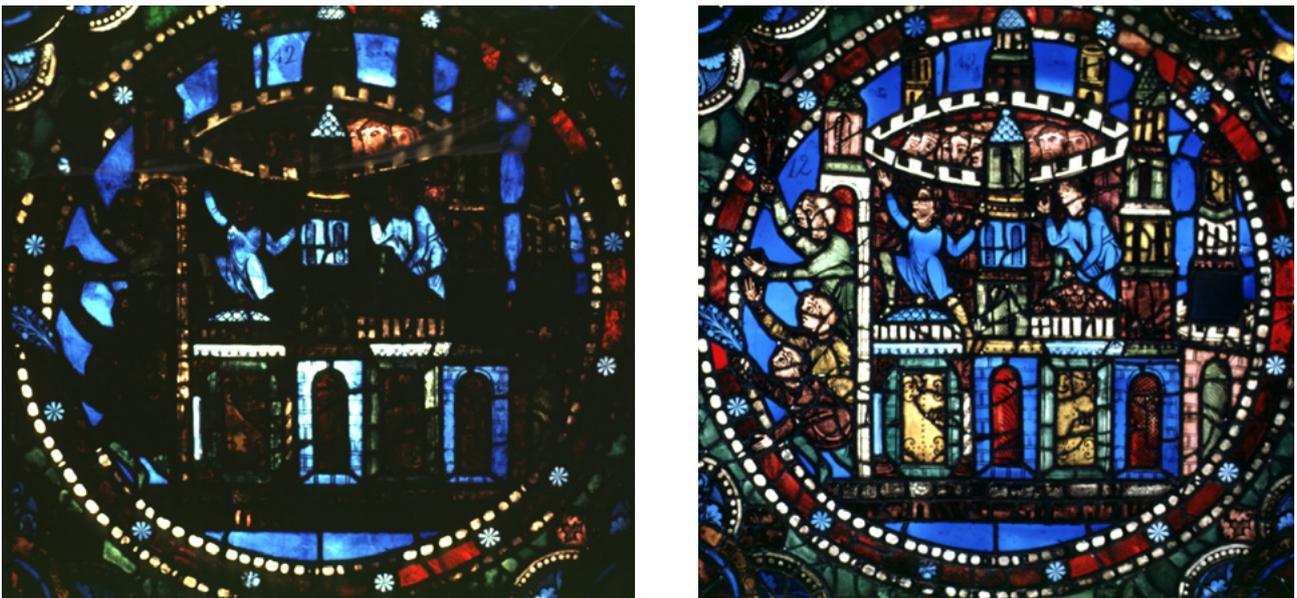


Fig. 8 : Chartres, cathédrale, façade occidentale, baie 50, la Vie du Christ, panneau 24, Entrée à Jérusalem, vers 1150.

À gauche, état avant nettoyage, en 1974. Les verres bleus à fondant sodique ne sont pas altérés, les autres sont très opacifiés, l'équilibre des couleurs a disparu. À droite, état après nettoyage, l'équilibre des couleurs est retrouvé, Champs-sur-Marne, LRMH

52 *L'Aurore*, édition du 18 août 1975, cité par A. Durand, *Jean Taralon, op. cit.*, vol. annexes, 21, p. 29.

Le IX^e colloque du Corpus Vitrearum international qui se tient à Paris du 8 au 12 septembre 1975, organisé par le LRMH et le comité français du CVMA, permettra aux spécialistes du vitrail de voir de près les restaurations en cours dans les ateliers Gaudin et à Champs-sur-Marne. Convaincue, Eva Frodl-Kraft, dans son allocution de clôture, déclare : « C'est la restauration qui nous donne une leçon d'histoire de l'art et il faut l'accepter⁵³. » Roy Newton, pourtant sceptique sur les protections par films, soutient, dans un premier temps, dans les *Newsletters* les choix faits pour cette restauration⁵⁴. Mais un an et demi plus tard, il entre en conflit ouvert avec Taralon et Grodecki en publiant, dans les mêmes *Newsletters*, la controverse initiée par Manessier ainsi que le résumé d'un article critiquant l'emploi du Viacryl⁵⁵. Quelques années plus tard, Louis Grodecki prendra encore la défense des travaux réalisés sous la conduite du LRMH dans son article au titre éloquent « Sauvons les vitraux anciens », publié dans les *Dossiers d'archéologie* en 1978. Il y compare la polémique chartraine avec celle qui s'était levée autour de la restauration de la *Ronde de nuit* de Rembrandt, une vingtaine d'années plus tôt, devenue « Ronde de jour » grâce à l'élimination des anciens vernis jaunis :

Les nettoyages des vitraux anciens ont pour but l'assainissement de leur surface et de leur matière. La protection des vitraux nettoyés n'est que le complément de l'opération, mais elle est nécessaire. À Chartres aujourd'hui, les trois vitraux occidentaux nettoyés et protégés, nous l'espérons pour longtemps, ont retrouvé en même temps leur brillance première, ce « flot de lumière » dont parlent avec émotion les écrivains du Moyen Âge⁵⁶.



Fig. 9 : Le laboratoire d'observation et d'analyse des vitraux au LRMH, en 1980.
À gauche Jean-Marie Bettembourg, à droite Jean-Jacques Burck, Champs-sur-Marne, LRMH

53 Jean-Marie-Bettembourg et Françoise Perrot, « La restauration des vitraux de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres », *Verres et réfractaires*, vol. 30, n°1, janvier-février 1976, « Actes du IX^e colloque international du Corpus Vitrearum Medii Aevi, Paris, 8-12 septembre 1975 », p. 92-95.

54 *Newsletter* n°7, 27 novembre 1975, p. 1-2.

55 Synthèse de l'article de Jean-Claude Ferrazzini, Institut de cristallographie de l'ETH à Zürich, représentant de la Suisse au comité technique, *Newsletter* n°20, 27 mai 1976, p. 2-3. Sur ce conflit sévère, voir la correspondance entre Grodecki, Taralon et Newton dans le dossier Chartres-Cathédrale Notre-Dame-Verrières-DG 28085-009 du LRMH (Champs-sur-Marne).

56 L. Grodecki, « Sauvons les vitraux anciens », *Dossiers d'archéologie*, vol. 26, janvier-février 1978, p. 12-25.



Fig. 10 : Colette di Matteo (à gauche), Catherine Brisac (au centre) et Jean-Jacques Gruber (à droite) au LRMH lors du colloque international sur la conservation des vitraux de la cathédrale de Bourges, le 14 juin 1978, Champs-sur-Marne, LRMH



Fig. 11 : Exposition « Le vitrail, art et techniques », du 15 décembre 1977 au 3 septembre 1978, au palais de la Découverte à Paris, Champs-sur-Marne, LRMH

Les polémiques ont la vie dure. Celle-ci ne s'estompera qu'après la publication de nombreux articles⁵⁷, l'organisation de colloques et de journées d'études [fig. 9 et 10] et une exposition montée par le LRMH en 1978 au palais de la Découverte⁵⁸, qui montre les dangers qui menacent le patrimoine vitré français [fig. 11].

Taralon et Grodecki auront été des pionniers de l'approche transdisciplinaire qui est aujourd'hui au cœur des sciences du patrimoine. Ils auront expérimenté, sans y faire explicitement référence, l'approche de Cesare Brandi pour lequel « La restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission aux générations futures »⁵⁹. Ils auront aussi pu observer les dégradations que l'environnement et les hommes ont au cours du temps provoquées sur la matière des œuvres patrimoniales, obscurcissement des verres, « maladie de la pierre », corrosion des métaux, pulvérulence ou écaillage des peintures murales, affadissement des couleurs des textiles, phénomènes que l'on connaît alors encore mal et auxquels on a peu de remèdes. Ils auront montré à la fois le plus grand respect de l'œuvre, de sa matière et de ses techniques, une grande prudence dans l'approche de la restauration, un espoir certain dans les progrès de la science. Ils auront surtout, mais est-il besoin de le préciser ici, contribué à faire passer l'art du vitrail du statut d'art mineur, subordonné à l'architecture, à celui d'œuvre d'art monumentale.

57 Voir en particulier l'éditorial anonyme, « La restauration des vitraux anciens », *Revue de l'art*, n° 31, 1976, p. 5-8.

58 Exposition du 15 décembre 1977 au 3 septembre 1978, Paris, palais de la Découverte. J.-M. Bettembourg et Marcel Stefanaggi, « Une exposition – Le vitrail : art et technique », *Métiers d'art*, n° 20, novembre 1982, « Le Vitrail », p. 76-85.

59 Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

Louis Grodecki et l'histoire de l'art allemande

Bruno Klein

Traiter de Louis Grodecki et de l'histoire de l'art allemande, c'est avant tout parler de personnes, de lieux, d'art et surtout de communication. Car Grodecki était un grand communicant dans ses relations personnelles, en tant que scientifique, professeur d'université et auteur. Cette qualité se révéla très importante et utile dans les années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale pour la reprise des relations entre l'Allemagne et la France dans le domaine de l'histoire de l'art.

Comme je n'ai moi-même connu Louis Grodecki que très brièvement, mon exposé s'appuie principalement sur ses livres et sur des témoignages publiés à son sujet. La précieuse édition par Arnaud Timbert d'une sélection de la correspondance de Grodecki n'a malheureusement paru qu'après la rédaction de ce texte¹. Dans la mesure du possible, j'ai essayé d'intégrer les informations qu'elle contenait.

Avant de venir à Paris, Louis Grodecki avait commencé à étudier l'art dramatique à Berlin en 1928, à l'âge de dix-huit ans. Ce bref épisode allemand n'eut pas d'impact mesurable sur l'historien d'art qu'il devint mais il est évident que le jeune Grodecki était déjà très intéressé par l'Europe occidentale. Ce n'était certainement pas inhabituel pour un Polonais de sa génération – il était originaire de Varsovie, une ville qui, à sa naissance, faisait encore partie de l'Empire russe. Étant donné qu'il avait, dans sa jeunesse, pour ainsi dire « contourné » l'Allemagne du point de vue de l'histoire de l'art, il semble toutefois étonnant de voir avec quelle intensité il se pencha plus tard sur l'art à l'est du Rhin². Ni les crimes du national-socialisme, en particulier dans son pays d'origine, ni son propre internement pendant l'occupation allemande de la France ne l'en empêchèrent. Ainsi, il s'inscrivait dans la tradition éclairée de son maître Henri Focillon, qui avait déjà présenté dans *La Vie des formes* une analyse subtile des différences culturelles entre la France et l'Allemagne, notamment au Moyen Âge³. Après la Première Guerre mondiale, tous deux prirent leurs distances avec certains jugements français sur l'art en Allemagne, souvent malveillants et pleins de préjugés, qui s'étaient répandus surtout à la suite de la parution du livre d'Émile Mâle *L'Art français et l'art allemand*⁴.

1 Louis Grodecki, *Correspondance choisie (1933-1982), avec des entretiens de Roland Recht et de Xavier Barral i Altet*, éd. Arnaud Timbert, Paris, INHA, 2020. Cette contribution reprend une conférence donnée en novembre 2019 lors de la journée d'études « Louis Grodecki et le vitrail ». Pendant la préparation de cette communication, la bibliothèque de Louis Grodecki conservée au musée de Cluny n'était pas accessible en raison des travaux de rénovation du musée.

2 Pour plus de détails sur les voyages de Grodecki en Allemagne dans les années 1930, voir L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 21.

3 Henri Focillon, *Das Jahr Tausend. Grundzüge einer Kulturgeschichte des Mittelalters*, éd. Gottfried Kerscher, trad. Nathalie Groß, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012, p. 92-110.

4 Émile Mâle, *L'Art français et l'art allemand du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1923.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'atmosphère scientifique était moins délétère et la consultation des actes du fameux Congrès archéologique de 1947⁵, qui avait conduit les historiens de l'art français en Souabe, montre qu'ils n'étaient alors plus aussi polémiques : néanmoins, ils essayaient en réalité principalement de retrouver l'art français dans l'art en Allemagne, et ce, sans relâche. D'un point de vue historique, la politique semblait à ce moment-là avoir pris un peu d'avance et visait davantage la réconciliation que la confrontation⁶. C'est dans ce contexte que Grodecki devint, après la Seconde Guerre mondiale, un véritable coordinateur entre l'histoire de l'art allemande et l'histoire de l'art française – même s'il serait plus correct de parler de « germanophone » plutôt que d'« allemande », car il envisageait toujours un champ culturel plus large, comprenant également l'Autriche, la Suisse et la Bohême. Plus encore : il pensait à l'Europe. Ce fait est vraiment remarquable car durant cette période de l'après-guerre, il était encore difficile d'intégrer à nouveau et directement l'Allemagne et l'art en Allemagne dans un discours différencié sur l'histoire de l'art en général.

En raison de son expérience et de sa personnalité, Grodecki était cependant particulièrement bien placé pour répondre aux exigences du discours d'une histoire de l'art à vocation internationale qui commençait à se développer à ce moment-là.

Grodecki possédait en effet toutes les qualités qui semblaient nécessaires à l'époque : il était polyglotte⁷, disposait depuis 1948 d'une vaste expérience de séjour aux États-Unis, connaissait aussi bien les historiens de l'art allemands restés dans le pays que les émigrés allemands comme Erwin Panofsky, Paul Frankl ou Hanns Swarzenski. Et il connaissait aussi bien l'art français que l'art allemand pour l'avoir vu de ses propres yeux. Il était en quelque sorte un médiateur-né entre les cultures de l'histoire de l'art mais il ne se contentait pas d'assumer passivement ce rôle, il le façonnait aussi activement !

Grodecki était un intermédiaire accompli et particulièrement utile entre l'Allemagne et la France dans le domaine de l'art médiéval : il n'est malheureusement plus possible de savoir s'il a participé au Congrès archéologique français de 1947 en Souabe déjà cité, donc dans la zone d'occupation française de l'époque. Il convient de rappeler que les déplacements de la France vers l'Allemagne étaient assez difficiles dans l'immédiat après-guerre. Dans la publication du *Congrès archéologique de 1947*, par exemple, le président de la Société française d'archéologie (SFA), Marcel Aubert, félicitait en particulier le secrétaire général Marc Thibout et son épouse⁸ pour avoir mené à bien les procédures compliquées de délivrance des passeports⁹. J'ignore comment Grodecki organisa pour lui-même de tels voyages en Allemagne mais il les avait faits sinon il n'aurait pas pu écrire, par exemple, en 1954, sur les églises romanes de Cologne, au sujet desquelles de nouvelles observations archéologiques étaient désormais possibles après les destructions de ces bâtiments pendant la Deuxième Guerre mondiale¹⁰. Quelques années plus tard, de tels voyages étaient devenus plus faciles et cette facilité a certainement alimenté le désir de Grodecki d'examiner de ses propres yeux

5 *Congrès archéologique de France, CV^e session, tenue en Souabe en 1947*, Offenbourg, Art et science, 1949.

6 Voir notamment le discours du général Pierre Kœnig, alors gouverneur militaire de la zone d'occupation française en Allemagne, à l'issue de l'excursion des membres de la Société française d'archéologie en Souabe en 1947. Séance de clôture du congrès de Souabe, 15 juin 1947, dans *ibid.*, p. 291-301, ici p. 300-301.

7 Même si, selon ses propres mots, il ne parlait pas très bien l'anglais. L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 31.

8 En 1947, une épouse était encore souvent appelée du nom de son mari sans que soit précisé son prénom (« Mme Marc Thibout »). Il s'agit de Gabrielle Augé-Croiset, elle aussi archéologue.

9 « Séance de clôture du congrès de Souabe, 15 juin 1947 », dans *Congrès archéologique de France, CV^e session, Souabe, 1947, op. cit.*, p. 291-301, ici p. 296.

10 L. Grodecki, [compte rendu] « Werner Meyer-Barkhausen, *Das große Jahrhundert kölnischer Kirchenbaukunst 1150-1250* », *The Burlington Magazine*, vol. 96, n° 612, 1954, p. 93-94.

les œuvres d'art des deux côtés du Rhin. À cet égard, on trouve des informations précieuses dans la notice nécrologique que Willibald Sauerländer rédigea pour son ami¹¹. Sauerländer y parle des relations entre lui-même et Grodecki qui était depuis 1961 professeur à l'université de Strasbourg :

S'il fut particulièrement heureux à Strasbourg de 1961 à 1969, ce n'était pas seulement parce qu'il trouvait enfin au bord du Rhin, un milieu, une audience. C'est surtout parce qu'il se trouvait entre les deux mondes auxquels il était attaché par tout son être. [...] Grodecki fut appelé en 1961 à enseigner à Strasbourg, il me raconta au cours d'une conversation à Marbourg qu'il avait déclaré aux autorités : « Que ce soit un pont vers l'Allemagne, je veux bien ; si ce doit être au contraire une forteresse contre les barbares, ce n'est pas pour moi. » J'enseignai moi-même à partir de 1962 de l'autre côté du Rhin, à Fribourg-en-Brigau. Nous eûmes alors les contacts les plus simples du monde : visites, voyages d'étude avec les étudiants. Tout cela sans aucune organisation officielle ou administrative. Tout le monde, je crois, en était très heureux. J'ai toujours gardé le sentiment que les étudiants fribourgeois, pour qui Grodecki était devenu comme un de « leurs » professeurs, car les accueillant et que, c'étaient nous, ces étudiants et moi-même, qui dans cet extraordinaire échange au cœur du monde rhénan, en avions tout le bénéfice. [fig. 1]



Fig. 1 : Louis Grodecki et Willibald Sauerländer avec leurs étudiants devant la cathédrale de Spire, 1966, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich, photo Monika Steinhäuser.

¹¹ André Chastel et Willibald Sauerländer : « Louis Grodecki », *Revue de l'art*, 55, 1982, p. 5-8, ici p. 8. Grodecki et Sauerländer entretenaient des liens d'amitié particulièrement étroits, qui furent très importants pour les contacts de Grodecki avec l'Allemagne dès 1957 environ, et tout particulièrement à partir de 1962, lorsque Grodecki et Sauerländer enseignèrent respectivement aux universités de Strasbourg et de Fribourg, distantes de moins de 100 km. L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 51 et 61.

Outre ces relations et échanges académiques, des contacts directs se développèrent également dans d'autres domaines : tout particulièrement dans le cadre de ses recherches sur la peinture sur verre médiévale, Grodecki a souligné à plusieurs reprises l'importance qu'il accordait à une vue rapprochée de l'original. Il ne voulait donc pas seulement voir les objets à leur emplacement d'origine, mais les regarder d'encore plus près, par exemple dans des ateliers de restauration. Cela l'obligeait à voyager et lui procurait en même temps de nombreux contacts personnels à l'étranger.

Dans ce contexte, il convient de mentionner un projet de publication dont Grodecki n'avait pas pris l'initiative mais pendant la réalisation duquel il a joué un rôle important et symptomatique de son engagement comme médiateur entre l'Allemagne et la France. Il s'agit du volume commémoratif (« Gedenkschrift ») pour Ernst Gall, décédé en 1958¹², dirigé par Margarethe Kühn et Louis Grodecki en 1965¹³. Kühn était une élève de Gall, et elle lui avait succédé à la direction de la Berliner Schlösserverwaltung (« Fondation des châteaux de Berlin »). Gall, un érudit de formation internationale, avait dans sa thèse sur *Les Structures de l'abside du Rhin inférieur d'après le modèle normand*¹⁴, présentée en 1915, c'est-à-dire pendant la Première Guerre mondiale, identifié des points de contact alors encore inconnus entre l'art français et allemand au XII^e siècle. Le volume commémoratif qui lui est consacré se situe à l'opposé des polémiques nationalistes. Il contient principalement des contributions d'historiens internationaux de l'architecture médiévale française et allemande. La publication fut essentiellement préparée par Kühn, spécialiste d'architecture baroque, mais elle avait besoin d'un coéditeur compétent dans le domaine de l'architecture médiévale : grâce à l'intermédiaire de Willibald Sauerländer, elle rencontra finalement Grodecki, qui devint de plus en plus un co-directeur au fur et à mesure de la préparation du livre¹⁵.

Dans les publications de Grodecki, l'art en Allemagne a toujours occupé une place équivalente à l'étude d'autres pays et régions. Ce n'est pas qu'il n'ait pas abordé l'art médiéval dans d'autres pays, comme l'Espagne ou l'Angleterre, car en tant qu'historien de l'art de formation universelle, il possédait une vue d'ensemble de l'art dans toute l'Europe, mais il semble avoir toujours eu à cœur de présenter l'art médiéval dans l'Empire germanique et surtout, de le faire connaître en France – à cet égard, il était entièrement européen. Par exemple, il écrivit dans la préface du livre de Roland Recht sur la cathédrale de Strasbourg, je cite d'après l'édition allemande de 1971, que le *Münster* « [...] est une expression du Moyen Âge occidental »¹⁶.

Il défendit cette idée de l'Europe, ou plutôt de l'Occident, tout particulièrement dans ses travaux destinés au grand public¹⁷. À cet égard, son ouvrage intitulé *L'Architecture ottonienne. Au seuil de l'art roman* est particulièrement frappant. Publié en 1958, le livre ne fut jamais traduit en allemand¹⁸. Ce n'était peut-être pas nécessaire ni même souhaité parce que ce livre était écrit avant tout pour un

12 Margarethe Kühn, « Gall, Ernst », *Neue Deutsche Biographie*, 6, 1964, p. 43-44, en ligne : <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118689266.html#ndbcontent> [02/02/2022]. Grodecki était en contact avec Gall au moins depuis 1951. L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., p. 292-300.

13 M. Kühn et L. Grodecki (dir.), *Gedenkschrift Ernst Gall*, Munich/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1965.

14 Ernst Gall, *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, Teil I, *Die niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbilde*, Berlin, Reimer, 1915.

15 L. Grodecki, *Correspondance choisie*, éd. cit., première mention de la *Gedenkschrift* dans une lettre de Willibald Sauerländer du 20 oct. 1960, p. 696-698 ; lettre du 17 sept. 1961 de Margarethe Kühn à Louis Grodecki ; p. 786, réponse de Grodecki, 10 oct. 1961, p. 792-793.

16 Traduction de l'auteur. Roland Recht, *Das Straßburger Münster. Mit einem Vorwort von Louis Grodecki*, Stuttgart, Müller und Schindler, 1971, p. 5.

17 Pour parler des livres qui furent publiés en allemand ou qui traitent de l'art dans le Saint-Empire.

18 L. Grodecki, *L'Architecture ottonienne. Au seuil de l'art roman*, Paris, Armand Colin, 1958. Compte rendu par Marcel Aubert, « Grodecki (Louis), *Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne* », *Bulletin monumental*, 116-4, 1958, p. 291-292.

public français. Il devait représenter une contribution de l'histoire de l'art à la réconciliation franco-allemande des années 1950, afin de permettre de mieux faire comprendre à l'ouest du Rhin ce qui s'était passé à l'est au Moyen Âge. La lecture révèle un *leitmotiv* : Grodecki décrit l'architecture de la période de l'an mil comme celle qui a été créée à la suite des dévastations du x^e siècle. Dans l'art, en particulier dans l'architecture, Grodecki voyait un pouvoir de guérison presque magique pour réparer la destruction matérielle et spirituelle. Une telle interprétation constituait une déclaration politique et philanthropique très claire dans les années 1950, après l'expérience de deux guerres mondiales ! En outre, le livre est moderne sur le plan méthodologique, et d'une manière qui ne fut peut-être pas reconnue à l'époque mais qui se rapproche fortement de la culture visuelle d'aujourd'hui : Grodecki a beaucoup argumenté au moyen des images ! À cet égard, il a fait un travail pionnier pour la discipline. Ses livres sont toujours bien illustrés. Je ne sais pas si ce sont les éditeurs qui ont trouvé en Louis Grodecki un homme convaincu du pouvoir de l'image à une époque où il était enfin techniquement possible de publier des livres bien illustrés ou si, au contraire, c'est Grodecki lui-même qui recherchait des éditeurs désireux ou tout simplement capables de publier ce type d'ouvrage. Grodecki, en tant qu'ancien élève d'Henri Focillon, était un historien de l'art pour lequel l'image et les reproductions photographiques soutenant l'argumentation importaient beaucoup. La véritable passion de Louis Grodecki pour l'étude et l'analyse de l'original était sur le même plan que sa recherche de la réalisation et de la reproduction des meilleures photographies possible.

Cependant, les choses sont encore plus complexes car elles ont un rapport avec l'histoire institutionnelle franco-allemande : dans un essai écrit en 1970, pour ses adieux à l'université de Strasbourg, Grodecki souligne à quel point il a tiré parti de la photothèque et de la bibliothèque du Kunsthistorisches Institut de cette université, fondé à l'époque prussienne¹⁹. L'intérêt personnel de Grodecki pour l'image et la présence matérielle de photographies dans son institut semblent ici aller de pair. On voit bien dans ce cas précis à quel point les infrastructures, la méthodologie et enfin les résultats de la recherche sont entrelacés.

La vision « occidentale » de Grodecki, déjà évoquée, de l'ensemble de la création artistique médiévale l'a conduit à dépasser les frontières artificielles entre les « paysages artistiques », les « paysages de l'art ». Il les considérait comme une construction nationale basée sur le nationalisme du xix^e siècle, bien éloignée de la réalité médiévale. C'est ce qu'il a toujours voulu souligner dans ses livres. Ainsi, à la fin de la longue introduction au livre *L'Art préroman - ses racines* de 1965, il écrivit²⁰ : « La culture médiévale qui se dessine actuellement n'est ni "germanique" ni "méditerranéenne", ni classique ni orientale. C'est une création indépendante dans son art ainsi que dans les ordres politiques issus du féodalisme, dont les origines sont profondément enracinées dans les siècles du premier millénaire. »

Dans l'ouvrage publié en 1973, *Le Siècle de l'an mil*, dans la traduction allemande intitulée *L'Époque des Ottoniens et des Saliens*, Grodecki écrit le chapitre introductif sur l'architecture et son décor. Florentine Mütterich était responsable de la seconde partie sur la peinture (avec un supplément de Francis Wormald sur la peinture en l'Angleterre) et Jean Taralon était chargé

19 L. Grodecki, « L'histoire de l'art à l'université de Strasbourg », *L'Information d'histoire de l'art*, 15, 1970, p. 7-8.

20 Harald Busch et Bernd Lohse (dir.), L. Grodecki (introduction), Eva-Maria Wagner (explications et images), *Vorromanische Kunst und ihre Wurzeln* [1965], Francfort, Umschau, 1967, ici p. XIII. Le livre est paru dans la série « Monumente des Abendlandes » dont le programme était le suivant : « Sous ce titre général paraît une série de livres de la maison d'édition Umschau, qui décrit en images et en mots les grandes époques historiques de l'art européen, en considérant l'Europe entière, sans tenir compte des frontières nationales passées ou actuelles. Parmi la pléthore de témoignages, sont ainsi présentés ceux qui, comme les tesselles d'une mosaïque, sont susceptibles de former, par leur assemblage, une image globale aussi fidèle que possible de l'époque » (verso de la page de titre, traduction de l'auteur).

de l'orfèvrerie et des objets d'art²¹. Les différences des auteurs dans l'approche de leurs sujets respectifs sont remarquables : bien que Grodecki se concentre sur le royaume des Ottoniens et des Saliens, il intègre dans ses considérations d'autres régions telles que l'Italie du Nord, la Catalogne, le bassin de la Loire et la Normandie. Sans avoir l'intention de minimiser le travail des co-auteurs, on remarque pourtant facilement que l'allemande Mütterich met fortement l'accent sur l'art de l'Empire alors que Taralon regarde principalement la France. Dans la contribution de Grodecki, les relations entre l'art des différentes régions sont plus équilibrées alors qu'une orientation nationale, qui aurait pu paraître évidente si on se fie au titre du livre traduit en allemand, *Die Zeit der Ottonen und Salier* – évoquant deux dynasties germaniques – ne s'y trouve pas.

L'un de ses livres les plus cités jusqu'à présent est certainement *Le Vitrail roman*, écrit en collaboration avec Catherine Brisac et Claudine Lautier, publié pour la première fois en 1977²². Dans cet ouvrage, la deuxième illustration en couleur, après Chartres, montre l'intérieur d'une église allemande, Saint-Cunibert de Cologne [fig. 2]. Ce fut certainement une surprise pour les lecteurs français de l'époque : de la part de Grodecki, il s'agissait probablement d'un subtil message personnel. Un peu plus loin dans ce livre, au sixième chapitre, l'auteur passe rapidement de Sainte-Sécolène de Metz aux exemples rhénans et westphaliens. Au chapitre huit, le phénomène du vitrail roman tardif du *Zackenstil*, bien connu dans le Saint-Empire, est documenté en détail. Enfin, la longue liste de noms dans les remerciements est très révélatrice : on a l'impression que le livre est largement basé sur des discussions entre Grodecki, ses co-auteurs françaises, et surtout ses collègues en Allemagne, ou plus spécifiquement à Karlsruhe, Stuttgart, Nuremberg, Bâle et Vienne. Il est intéressant aussi de constater la mention de collègues de la RDA, qu'il n'était certainement pas facile de contacter à cette époque²³. Le livre fut publié en 1977 simultanément en français et en allemand, ce qui ne fut pas le cas du deuxième volume, intitulé *Le Vitrail gothique, le XIII^e siècle*, complété par Catherine Brisac après la mort de Grodecki en 1984²⁴. Plusieurs raisons peuvent l'expliquer. D'abord, une majorité des vitraux allemands du XIII^e siècle avait déjà été publiée dans le volume sur l'époque romane. Par conséquent, le vitrail gothique dans le Saint-Empire ne pouvait plus jouer un rôle aussi important dans l'ensemble du livre, comparé à l'ouvrage sur le vitrail roman. De plus, selon l'avant-propos de Catherine Brisac, Grodecki n'avait pas commencé le chapitre sur le vitrail gothique dans l'Empire avant sa mort²⁵. Après son décès, il n'y avait sans doute plus personne dans ce projet qui possédât comme lui un regard aussi expert sur le vitrail médiéval en Allemagne.

Les années 1970 représentent la grande période de l'activité de publication de Grodecki à l'échelle internationale. En 1976, il publia son livre sur l'architecture gothique²⁶ dans lequel tous les pays européens sont traités de manière relativement équivalente²⁷. Le chapitre d'introduction est tout à fait surprenant, donnant un état de la recherche en incluant les noms des historiens de l'art suivants (je reprends l'ordre de Grodecki) : Camille Enlart, Hans Sedlmayr, Wilhelm Worringer,

21 Le livre est paru comme vingtième volume de la collection « L'Univers des formes », sous le titre original français : *Le Siècle de l'an mil*, ouvrage collectif de L. Grodecki, Florentine Mütterich, Jean Taralon et Francis Wormald. Préface de L. Grodecki, Paris, Gallimard, 1973.

22 L. Grodecki, avec la collab. de Catherine Brisac et Claudine Lautier, *Le Vitrail roman*, Fribourg, Office du Livre, 1977.

23 C'est certainement révélateur aussi de la force du réseau du Corpus Vitrearum à cette époque, qui disposait de deux antennes en Allemagne, l'une à Berlin-Est (RDA) et l'autre à Stuttgart (RFA). Je remercie Karine Boulanger d'avoir attiré mon attention sur ce fait.

24 L. Grodecki et C. Brisac, *Le Vitrail gothique, le XIII^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1984.

25 Marie-Madeleine Gauthier, « Catherine Brisac, 1935-1991 in memoriam », *Revue de l'art*, 94, 1991, p. 90.

26 L. Grodecki, *Gotik*, trad. de l'italien par Madeleine Stahlberg, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1976.

27 Les bâtiments d'Europe centrale et orientale restent toutefois seulement esquissés : le château de Marienbourg est simplement mentionné, l'ancienne abbatale de Pelplin ou l'église Sainte-Marie « sur le sable » de Wrocław ne sont évoquées que dans une esquisse comparative des voûtes (p. 7), des bâtiments comme les grandes églises urbaines de Cracovie, de Toruń ou de Gdańsk n'apparaissent pas du tout. Le regard part sans aucun doute de la France et se perd dans le lointain.

Paul Frankl, Arcisse de Caumont, Robert Willis, Franz Mertens, Johannes Wetter, Eugène Viollet-le-Duc, Jules Quicherat, Auguste Choisy, Marcel Aubert, Georg Dehio, Pol Abraham, Arthur Kingsley Porter, Henri Focillon, Walter Überwasser, Maria Velte, Hans R. Hahnloser, Robert Branner, August Schmarsow, Wilhelm Pinder, Jean Bony, Erwin Panofsky, Werner Gross, Dagobert Frey, Hans Jantzen, Max Dvorak, Otto von Simson, Friedrich Wilhelm Deichmann, Émile Mâle, Joseph Sauer, Edgar De Bruyne et enfin Günter Bandmann. Cette liste montre avant tout le large horizon de Grodecki, à la fois sur le plan historique et géographique. On trouvera également instructif d'esquisser des statistiques par pays : dans cette liste figurent dix Français et le belge De Bruyne, ainsi que dix-sept Allemands avec en plus l'autrichien Dvorak et le suisse Hahnloser. Il y a aussi un Anglais et deux Américains. Plus de la moitié des chercheurs cités – avec Maria Velte, il y a aussi une chercheuse – étaient des Allemands ! Aucun autre commentaire sur Louis Grodecki et sa réception de l'histoire de l'art en Allemagne n'est nécessaire.



Fig. 2 : Cologne, église Saint-Cunibert, tiré de Louis Grodecki, *Le Vitrail roman*, Fribourg, 1977

Louis Grodecki a fortement contribué à une compréhension approfondie de l'art du Moyen Âge européen. Il était si souverain dans ce domaine que la conception nationaliste des frontières – surtout dans l'art – ne l'intéressait pas vraiment. Néanmoins, ce qu'il a accompli à cet égard était et reste très important mais on n'en est probablement plus guère conscient. Comme il était davantage un connaisseur qu'un théoricien, sa contribution à l'histoire de la culture est vraisemblablement sous-estimée. Surtout, les mérites de Louis Grodecki ont été à peine appréciés scientifiquement du côté allemand. Grodecki avait essayé d'expliquer à ses lecteurs français encore et encore l'art médiéval de l'Empire germanique comme un équivalent de l'art médiéval français, mais tout cela semblait déjà évident à ses lecteurs allemands. Grodecki était perçu en Allemagne comme un grand historien de l'art, de renommée internationale, qui décrivait l'histoire « telle qu'elle était vraiment ». À peine réalisa-t-on que ce qu'il disait à propos de l'art en Allemagne était encore nouveau pour ses lecteurs situés à l'ouest du Rhin (et mal considéré) et qu'il fallait de la force et du courage pour se lancer dans ce type d'approche. Au sens épistémologique, l'histoire de l'art de Louis Grodecki occupe une place entre les idées systématiques et transnationales d'Henri Focillon et l'actuelle « histoire de l'art globale ».

Un historien de l'art au travail

Louis Grodecki et Saint-Denis, une vie de recherche

Karine Boulanger

Saint-Denis représente un fil directeur dans la vie de chercheur de Louis Grodecki. En effet, les publications consacrées à ce sujet s'enchaînèrent sur une trentaine d'années (on dénombre dix articles exclusivement dédiés à Saint-Denis, sans compter les comptes rendus touchant au sujet¹) et il livra une synthèse de ses travaux en 1976, parue dans le premier volume de la série « Études » du Corpus Vitrearum français mais restée inachevée puisque le chercheur ne put rédiger avant sa mort le second volume prévu².

L'intérêt de Grodecki pour Saint-Denis est indissociable de son intérêt pour le vitrail et l'architecture. Dans son introduction à son volume de Corpus, Grodecki fait en effet remonter sa vocation à étudier le vitrail à un cours d'Henri Focillon, un cours certainement remarquable puisqu'il l'engagea à choisir comme sujet de thèse secondaire en 1936 *Les Débuts du vitrail gothique*³.

Il ne fait aucun doute que cet enseignement a particulièrement marqué Grodecki car il en a conservé les notes tout au long de sa carrière, les archivant à deux reprises [fig. 1]. Ses propres notes, recopiées, parfois dactylographiées et enrichies de ses lectures, ont été réparties dans plusieurs dossiers de travail, dont ceux sur Saint-Denis. D'autres notes, glanées auprès d'une condisciple, une demoiselle Joubier, ont été archivées telles quelles, dans un dossier intitulé « généralités »⁴. Elles sont précieuses puisqu'elles permettent de reconstituer le contenu de ce cours dispensé par Focillon au premier semestre de l'année universitaire 1933-1934. Focillon avait choisi de dresser un panorama de l'art du vitrail du XII^e au XV^e siècle, en reprenant la synthèse d'Émile Mâle

1 Louis Grodecki, « Suger et l'architecture monastique », *Bulletin des relations artistiques France-Allemagne*, mai 1951, numéro spécial, « L'Architecture monastique : actes et travaux de la rencontre franco-allemande des historiens d'art (1951) », p. 69-72. *Id.*, « Fragments de vitraux provenant de Saint-Denis », *Bulletin monumental*, 110-1, 1952, p. 51-62. *Id.*, « Vitraux exécutés par ordre de Suger pour l'abbatiale de Saint-Denis », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1952-1953, Paris, 1955, p. 48-52. *Id.*, « Une scène de la vie de saint Benoît provenant de Saint-Denis au musée de Cluny », *La Revue des arts, Musées de France*, 8^e année, 1958, n^o 4, p. 161-171. *Id.*, « Les vitraux allégoriques de Saint-Denis », *Art de France*, 1, 1961, p. 19-46. *Id.*, « Les vitraux de Saint-Denis. L'Enfance du Christ », dans Millard Meiss (dir.), *De Artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, New York University Press, 1961, p. 170-186. *Id.*, « Vitraux de Saint-Denis venant du château de Highcliffe », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1972, Paris, 1974, p. 104-107. *Id.*, « Abélard et Suger », dans Pierre Abélard, *Pierre le Vénérable : les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XI^e siècle*, colloque international du CNRS, Cluny, 1972, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p. 279-286. *Id.*, « Un Signum Tau mosan à Saint-Denis », dans Rita Lejeune et Joseph Deckers (éd.), *Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon à l'occasion de ses vingt-cinq ans d'enseignement à l'université de Liège*, Liège, Mardaga, 1982, p. 337-356. *Id.*, « The Style of the Stained Glass Windows of Saint-Denis », dans Paula Lieber Gerson (éd.), *Abbot Suger and Saint-Denis: a Symposium*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986, p. 273-281.

2 L. Grodecki, *Les Vitraux de Saint-Denis*, I, Paris, CNRS/Arts et métiers graphiques, « CVMA France, Études I », 1976.

3 *Ibid.*, p. 9-14.

4 Archives conservées à Paris, au Centre André-Chastel (CAC) : CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_15 (dossiers Généralités Focillon et Vitraux Focillon) et CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_41 (dossier Saint-Denis, Focillon).

1933-1934 -

M. Focillon -
Lundi 5h.Art du Moyen Ageles Vitraux

4-12-33. Etude difficile qui pose beaucoup de problèmes.
 Vitrail : peinture sur verre qui colore la lumière
 mais dessine des contours.
 Compositions très variées.
Place du vitrail ds l'architecture : comment
 évolue-t-il par rapport au monument.
 Fantaisie, mais un vitrail doit être vu en place
 c'est là qu'il a son sens.
 Au M. Age l'architecture domine et c'est la
 définition - la sculpture murale est faite
 soumise - sculpture romane est architectura-
 Sculpture gothique au début du XIII^e est -
 monumentale - l'architecture impose de refer-
 à la peinture murale.
 Pour comprendre l'art du vitrail et on le
 doit de le subordonner à l'architecture.
 De ce milieu étonnant qui est une basilique
 romane ou une cath. gothique. Quelle est
 la place du vitrail? milieu brochant.
 ce n'est pas une abstraction pure.

Fig. 1 : Notes du cours sur le vitrail d'Henri Focillon, 1933-1934, Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_15

publiée en 1905 et 1906 dans deux volumes de *l'Histoire de l'art* dirigée par André Michel⁵, mais sans entrer dans le systématisme des écoles dans lesquelles Mâle avait tenté de faire entrer les vitraux médiévaux. Dans ce cours, Focillon exposait bien entendu le cas des vitraux de Saint-Denis, mais là encore en se référant aux articles de Mâle sur l'iconographie des scènes des vitraux qu'on appelait encore « typologiques »⁶. En réalité, l'apport le plus remarquable de Focillon, et on comprendra qu'il intéressa Grodecki au premier chef, c'est d'abord l'attention portée à la technique : Mâle n'avait donné que quelques éléments plutôt indigestes à la fin de son chapitre sur le vitrail du XII^e siècle. Focillon, quant à lui, utilisa principalement le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc pour évoquer la fabrication des vitraux d'après le traité de Théophile, mais aussi le rapport des couleurs entre elles et le rôle joué par le dessin du réseau de plombs⁷. Le second apport capital de cet enseignement, et il apparaît dès le cours introductif, c'est l'examen du vitrail dans l'architecture et la question de l'apport lumineux dans les édifices romans et gothiques⁸.

La dette envers Focillon, qui s'estompera avec le temps, apparaît dans la première publication de Grodecki consacrée au vitrail, le livre *Vitraux des églises de France*, publié en 1947 : le nom du maître y apparaît régulièrement, comme ses propres phrases et expressions. La référence au cours de 1933-1934 est aussi rappelée dans les indications bibliographiques⁹.

À partir de 1936, Grodecki commença à réunir son corpus d'étude dans lequel Saint-Denis, bien que central, n'occupait pourtant pas la seule place. La guerre vint ralentir sans toutefois interrompre ce travail puisque des notes prises en 1944 pour sa thèse principale subsistent¹⁰.

À partir de 1946, Jean Verrier, inspecteur général des monuments historiques, chargea Grodecki de coordonner l'archivage des prises de vues des vitraux exécutées par le service des Monuments historiques avant et après leur restauration. On sait à quel point cette expérience fut fondamentale : elle mit sous les yeux du chercheur une multitude de bonnes photos, bien que noir et blanc, qui lui permirent très vite de déceler des analogies stylistiques entre tel et tel ensemble. C'est ainsi qu'il « apprit » les vitraux d'Angers et de Bourges, par exemple, grâce aux photomontages réalisés avant restauration.

Cette période de l'immédiat après-guerre représenta, pour Grodecki, l'époque d'une véritable frénésie d'études et de recherches. En 1947, il visita plusieurs ateliers de restauration et plusieurs sites (Poitiers, Chartres, Lyon, Bourges, entre autres), certains fondamentaux pour sa thèse¹¹. Il mit au point un premier jet très abouti de sa synthèse sur l'architecture ottonienne, qu'il n'acheva vraiment qu'en 1958, et dont les pages dactylographiées se trouvent dispersées dans tous ses

5 Émile Mâle, « La peinture sur verre en France », dans André Michel (dir.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1905-1929, t. II, *Formation, expansion et évolution de l'art gothique*, 1906, 1^{re} partie, p. 372-396 et *Id.*, « La peinture sur verre en France », dans *ibid.*, t. I, *Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane*, 1905, 2^e partie, p. 782-795.

6 É. Mâle, « La part de Suger dans la création de l'iconographie du Moyen-Âge », *Revue de l'art ancien et moderne*, 18^e année, 1914-1915, t. XXXV, p. 91-102, 161-168, 253-262 et 339-349.

7 Eugène Viollet-le-Duc, « Vitrail », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. IX, Paris, A. Morel, 1868, p. 373-462.

8 On connaît l'article fameux de Grodecki sur cette question : « Le vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siècle », *Gazette des beaux-arts*, 36/II, juil.-sept. 1949, p. 5-24, réédité dans *Le Moyen Âge retrouvé*, Paris, Flammarion, 1986-1991, t. II, *De saint Louis à Viollet-le-Duc*, p. 121-138 et en partie repris par l'auteur dans son *Vitrail roman*, Fribourg, Office du livre, 1977, p. 17-20 (paru avec la collaboration de Catherine Brisac et Claudine Lautier) et dans *Id.* et C. Brisac, *Le Vitrail gothique au XIII^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1984, p. 17-22.

9 L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, Paris, éditions du Chêne, 1947.

10 Paris, INHA, archives Grodecki : Archives/020/26/62. La thèse principale portait, en 1936, sur le maniérisme gothique, le sujet fut redéfini plusieurs fois.

11 Ses notes, datées, se trouvent dans ses dossiers de travail : Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_21 (Poitiers), CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_80 (Chartres), CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_93 (Lyon), CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_59 (Bourges).

dossiers, remployées comme brouillons¹². Il publia aussi un livre sur les ivoires¹³. Il rencontra Sumner McKnight Crosby, qui avait fouillé à Saint-Denis et se heurtait là-bas à Jules Formigé. Cette rencontre et la publication non seulement des fouilles de Crosby, mais aussi de l'ouvrage de Marcel Aubert sur Suger, et surtout du livre de Panofsky, provoquèrent une réaction de sa part dès 1951 : la publication d'un article confrontant le rapport à l'art de Suger et de saint Bernard¹⁴. Au même moment, Grodecki avait aussi un projet d'ouvrage commun avec Crosby, dont il signa le contrat avec l'éditeur en 1946, mais qui n'aboutit pas¹⁵.

En 1948, Grodecki visita encore d'autres sites, dont Clermont-Ferrand. Le travail sur sa thèse secondaire, sur les débuts du vitrail gothique, était alors bien entamé puisque plusieurs chapitres en étaient déjà rédigés en 1949¹⁶. Il obtint la bourse Focillon et partit à Yale, puis, en 1949-1950, à Princeton, où il rencontra Panofsky.

La boulimie de savoir de Grodecki et sa curiosité l'entraînèrent à ce moment-là sur d'autres voies, pourtant proches de Saint-Denis, mais elles provoquèrent l'arrêt de la rédaction de sa thèse. D'abord, Grodecki se passionna pour les vitraux romans de Châlons-sur-Marne, trois ensembles de panneaux jusqu'alors exposés au musée du Trocadéro et qu'on envisageait de remonter dans le trésor de la cathédrale¹⁷. Châlons-sur-Marne faisait bien sûr partie du premier corpus d'œuvres que Grodecki avait constitué pour sa thèse. Il se trouva associé au projet de remontage qu'il mena avec son ancien condisciple de l'université Jean-Jacques Gruber. Gruber, fils du maître verrier Jacques Gruber, était lui-même déjà maître verrier avant de faire ses études d'histoire de l'art auprès de Focillon¹⁸. Il est probable que la fréquentation de Gruber et l'expérience acquise sur un projet aussi complexe que la reconstitution et le remontage des panneaux de Châlons-sur-Marne expliquent l'orientation très archéologique que sut déployer Grodecki dans ses études sur le vitrail par la suite. En 1950, il envisageait très sérieusement de faire un livre sur les panneaux de Châlons-sur-Marne :

12 L. Grodecki, *L'Architecture ottonienne Au seuil de l'art roman*, Paris, Armand Colin, 1958. Pour le remploi des pages : elles sont ventilées dans une grande partie des dossiers conservés au CAC.

13 *Id.*, *Ivoires français*, Paris, Larousse, 1947.

14 *Id.*, « Suger et l'architecture monastique », art. cit. Sumner McKnight Crosby, *The Abbey of Saint-Denis, 475-1122*, New Haven, Yale University Press, 1942 ; *Id.*, « Fouilles exécutées récemment dans la basilique de Saint-Denis », *Bulletin monumental*, t. 105-2, 1947, p. 167-181 ; *Id.*, « Excavations in the Abbey Church of Saint-Denis », *Mélanges Henri Focillon, Gazette des beaux-arts*, vol. XXVI, juil.-déc. 1944, p. 115-126 ; *Id.*, « Excavations in the Abbey Church of Saint-Denis, 1948. The Façade of Fulrad's Church », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 93, n° 5, nov. 1949, p. 347-361 ; *Id.*, « Early Gothic Architecture. New Problems as a Result of the Saint-Denis Excavations », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 7, n° 3-4, juil.-déc. 1948, p. 13-16. Marcel Aubert, *Suger, Saint-Wandrille*, Éditions de Fontenelle, 1950. *Abbot Suger. On the Abbey Church of Saint-Denis and its Art Treasures*, éd. et trad. Erwin Panofsky, Princeton, Princeton University Press, 1946.

15 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_54, extrait d'une lettre de Grodecki à Crosby, 22 janv. 1946. Les exemplaires du contrat se trouvent dans le même dossier : lettre de Mme Nigarelle à Grodecki, 2 déc. 1946, ainsi que des notes de Grodecki sur le projet.

16 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_38 (Clermont-Ferrand). Les pages de la thèse de Grodecki rédigées en 1949 sont éparpillées dans plusieurs dossiers, ayant par la suite servi de chemises : CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_40, 42, 46, etc.

17 Vitraux de l'Enfance du Christ, des reliques et saint Étienne et Passion typologique, aujourd'hui présentés dans le trésor de la cathédrale.

18 Catherine Brisac, « Gruber, Jean-Jacques (1904-1988) », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-jacques-gruber/> [27/01/2022]. Voir aussi, Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_3, lettre de Gruber à Grodecki au sujet de l'ouverture des caisses de vitraux de Châlons (29 janv. 1951) et copie d'une lettre de Grodecki à Gruber au sujet de la préparation de la restauration (18 mai 1951).

il en dressa le plan et en amorça la rédaction¹⁹. Il ne le termina cependant jamais et livra ses conclusions dans deux grands articles magistraux, tant pour la méthode de la reconstitution archéologique que pour l'analyse iconographique et stylistique²⁰.

Cet *excursus* ne le détourna pas entièrement de Saint-Denis. La rédaction de sa thèse était au point mort mais le séjour aux États-Unis et les alertes de ses collègues et amis provoquèrent de nouvelles découvertes. Gruber signala les panneaux de Twycross dès 1948, Hans Wentzel le panneau de Turin ; on lui parla de celui de Lyon et James Rorimer lui révéla trois bordures à New York²¹. Grodecki publia ces bordures, celle du Victoria and Albert Museum et le panneau de Lyon en 1952 dans le *Bulletin monumental*²². Plus qu'un simple signalement, c'est une étude archéologique et une enquête quasi policière qu'il proposa au lecteur. Cet article se distingue des signalements habituels parce qu'il contient déjà une critique d'authenticité très détaillée (sans graphique mais compréhensible) et qu'il démontre au lecteur, par l'analyse archéologique et grâce aux connaissances déjà acquises sur l'histoire du monument et de ses vitraux, que le panneau de Lyon est en réalité un faux incorporant un certain nombre de pièces anciennes. Cet article, et celui qui suivit, en 1952-1953²³, mettent en exergue les constantes du travail de Grodecki sur Saint-Denis, un travail de fond jamais entrepris auparavant : l'extrême rigueur de l'étude historique et la pertinence de l'analyse archéologique. Pour Grodecki, il s'agissait de deux passages obligés pour un sujet aussi complexe et difficile : sans cela il était impossible d'aller plus loin. Ces exigences apparaissent presque à chaque page de ses notes de travail : on y lit en effet une interrogation constante sur le degré d'authenticité des panneaux, des mesures prises dix fois si nécessaire ; on y trouve des croquis, des schémas, des reconstitutions cent fois recommencées [fig. 2, 3 et 4]²⁴.

D'emblée, Grodecki se trouva confronté à une difficulté majeure : celle de la dispersion des panneaux de Saint-Denis. Ce n'est pas tant qu'il manquait des éléments, mais c'est qu'on en retrouvait régulièrement, obligeant ainsi le chercheur à revoir sa copie et ses hypothèses à chaque découverte. En 1958, Wentzel lui signala les panneaux de Wilton : Jean Lafond y alla peu après, prit des photos et confirma la provenance des œuvres²⁵ [fig. 5a et b, 6, 7 et 8].

19 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_23, plan d'un ouvrage sur les vitraux de Châlons (1950), CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_28, dossier entier consacré aux publications sur Châlons et contenant plusieurs textes abandonnés pour un ouvrage sur la question (1950-1951).

20 L. Grodecki, « À propos des vitraux de Châlons-sur-Marne. Deux points d'iconographie mosane », dans *L'Art mosan*, journées d'études, Paris, février 1952, Paris, Armand Colin, 1953, p. 161-170 ; *Id.*, « La restauration des vitraux du XII^e siècle provenant de la cathédrale de Châlons-sur-Marne », *Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne*, XXVIII, 1954, p. 323-352, articles réédités dans *Le Moyen Âge retrouvé, op. cit.*, t. I, *De l'an mil à l'an 1200*, p. 291-324 et 325-338.

21 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_51, projet de rapport de Gruber sur les panneaux de Twycross (7 juin 1948), une autre partie de ce rapport, concernant les panneaux de la Sainte-Chapelle, se trouve dans le dossier CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_76. CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_3, carte de Wentzel à Grodecki au sujet du panneau de Turin (20 nov. 1952). Le panneau de Lyon est évoqué le 22 janvier 1951 dans la copie d'une lettre de Grodecki à Rorimer (CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_50). Les bordures sont évoquées dans la copie d'une lettre de Grodecki à Rorimer (28 mars 1950), CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_50.

22 L. Grodecki, « Fragments de vitraux provenant de Saint-Denis », art. cit., note 1.

23 *Id.*, « Vitraux exécutés par ordre de Suger pour l'abbatiale de Saint-Denis », art. cit., note 1, réédité dans *Id.*, *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis, XII^e siècle*, II, éd. Catherine Grodecki, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « CV France, Études, III », 1995, p. 19-20.

24 Les notes accumulées par Grodecki sur Saint-Denis représentent dix-sept dossiers (Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_39 à 55) qui ont été constitués entre 1947 et 1979. Il faut y ajouter deux autres dossiers (CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_56A et 56B) « factices » constitués par Catherine Grodecki pour la publication posthume du second volume de Saint-Denis.

25 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_44, carte de Wentzel accompagnée de photographies signalant les panneaux de Wilton, 27 mai 1958. CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_51, lettre de Lafond à Grodecki au sujet des panneaux de Wilton, accompagnée de photos (16 sept. 1959). En réalité, George Zarnecki avait d'abord attiré l'attention de Grodecki sur Wilton en 1956 mais, peut-être en raison de la mauvaise qualité des clichés, Grodecki n'avait pas identifié les panneaux

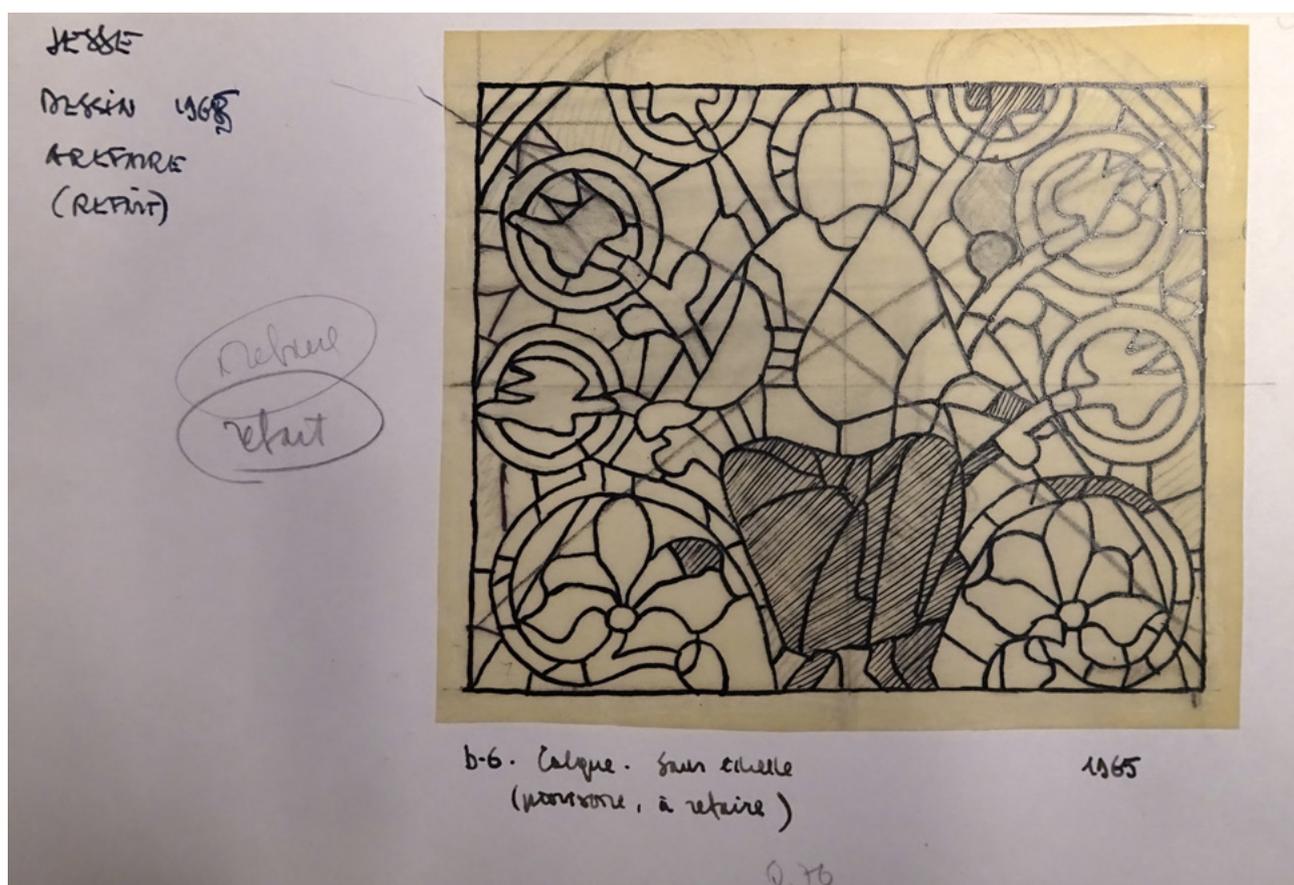


Fig. 4 : Critique d'authenticité de l'un des panneaux de l'Arbre de Jessé de Saint-Denis (erronée), 1965, Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_43

En 1961, Wentzel annonça à Grodecki qu'il avait vu le panneau de Jérémie à Glasgow²⁶. Jean Taralon lui apporta son aide pour réunir des informations sur les panneaux de Fougères²⁷. Jean Lafond et Jane Hayward lui signalèrent les panneaux de Highcliffe²⁸. En 1967, enfin, Grodecki fut sollicité pour expertiser, en toute discrétion, la collection Pitcairn qu'il connaissait déjà en partie²⁹.

En 1961, Grodecki, qui continuait de traquer les panneaux dispersés et alla voir lui-même les panneaux de Twycross³⁰, rencontra une autre pierre d'achoppement : l'analyse stylistique. Le texte de Suger ne faisait que confirmer ce que le chercheur voyait, c'est-à-dire une grande diversité d'exécution mais, malgré une première tentative d'étude menée en lien avec l'analyse des panneaux de Twycross relatant la vie de saint Benoît, Grodecki décida d'arrêter ses efforts car il jugeait à cette époque l'étude stylistique impossible faute de comparaisons dans le domaine du vitrail et faute de connaissances suffisantes dans le domaine de l'enluminure contemporaine du chantier de vitrerie (en réalité, il parla quand même de style dans son article sur la verrière de l'Enfance du Christ)³¹.

(CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_1, copie d'une lettre de Grodecki à Zarnecki, 4 juil. 1956 et lettres de Zarnecki à Grodecki, 20 juillet et 2 août 1956).

26 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_44, lettre de Wentzel à Grodecki (18 mai 1961).

27 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_48, sous-dossier consacré à cette question avec des documents adressés à Grodecki par le truchement de Taralon (1968-1969).

28 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_51, lettre de J. Lafond à Grodecki, 13 avril 1970. Jane Hayward prit le relais peu après (CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_53, lettre à Grodecki, 24 juin 1970).

29 Dossier d'expertise : Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_97 à 99 avec correspondance à ce sujet avec Henry Lee Willet et Philippe Verdier, 1967.

30 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_7, lettre de Zarnecki à Grodecki au sujet d'une future visite (28 mars 1961). Les notes de Grodecki sur ces panneaux sont datées de cette année.

31 L. Grodecki, « Une scène de la vie de saint Benoît provenant de Saint-Denis au musée de Cluny », art. cit., note 1,



33 Wilton
Abside
fenêtres 3 et 4
en 3 c) médaillon
représentant deux anges
florissans sur un socle,
dans une lunette XIII^e s
?? 8^e Chapelle ??
5
1959

Fig. 5a et b : Photo des panneaux de Wilton par Jean Lafond, recto et verso, 1959, Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_44

Il s'attaqua donc à l'analyse iconographique. Dans ce domaine, il avouera toujours une dette envers Panofsky et il est naturel qu'il ait réservé l'une de ses études sur Saint-Denis aux *Mélanges* publiés en son honneur en 1961³². Ce nouvel angle d'attaque représentait l'aboutissement d'un cycle de cinq conférences préparé pour l'École pratique des hautes études en 1960 à l'invitation d'André Grabar et entièrement consacré à l'iconographie des vitraux de Saint-Denis. Ces conférences l'aiderent à mûrir ses hypothèses, à organiser ses idées : il en résulta un long article consacré aux vitraux allégoriques³³ et un autre sur le vitrail de l'Enfance du Christ, réservé aux *Mélanges* Panofsky, le tout paru en 1961. Grâce à l'apport de Panofsky, à ses propres recherches et à son observation minutieuse des œuvres qu'il passa à la « moulinette » de la critique d'authenticité, il put alors réfuter les affirmations réductrices d'Émile Mâle³⁴.

Qui regarderait uniquement la liste des publications de Grodecki pourrait en concevoir le sentiment d'un désintérêt pour Saint-Denis passé 1961 : on ne trouve en effet qu'une seule publication en 1972³⁵, avant la sortie du volume de *Corpus* en 1976. Ce serait toutefois une impression erronée.

En 1961, Grodecki fut nommé à l'université de Strasbourg. Bien entendu, la question de sa thèse redevenait pressante pour qu'il puisse obtenir un poste stable et à la hauteur de ses compétences. Son sujet principal de thèse devint alors la miniature et le vitrail à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle et son sujet secondaire, Saint-Denis³⁶. Malgré la charge accrue de travail, Grodecki reprit ses recherches sur Saint-Denis avec une énergie décuplée : les années 1961-1964 furent consacrées à l'écriture d'une œuvre qu'il imaginait déjà en deux volumes³⁷ [fig. 9a et b]. Aux alentours de 1965, il finalisa la critique d'authenticité dans des conditions précaires, à la jumelle depuis le sol. Crosby lui apporta son aide en vérifiant quelques panneaux³⁸ [fig. 10]. La thèse projetée ne vit jamais le jour mais, en revanche, le livre ou plutôt les livres sur Saint-Denis étaient cette fois-ci lancés. Le 10 février 1968, Grodecki annonça à Konrad Hoffmann, qui lui soumettait ses propres recherches, qu'il lui faudrait peut-être encore deux ans pour achever son ouvrage et, en 1970, il put écrire à Hans R. Hahnloser qu'il venait de boucler le premier volume³⁹.

réédité dans *Id.*, *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis*, vol. II, *op. cit.*, p. 113-118. « Il n'est pas encore possible, sans des recherches considérables et dont le succès n'est guère assuré, de préciser l'origine du style des vitraux de Saint-Denis et de déterminer les "nations" auxquelles appartenaient les verriers appelés par Suger. Ce sont, en fait, les premiers vitraux que l'on connaisse en Île-de-France, sans rapport de style ou de technique avec ceux qui leur sont antérieurs en Allemagne (Augsbourg, par exemple) ou dans l'Ouest de la France (Le Mans). La comparaison avec les œuvres à peu près comparables de la Champagne [...] est également décevante. Nous avons bien relevé la possibilité de rapprochement entre certains vitraux de Saint-Denis [...] et des miniatures de la France du Nord [...]. Mais la connaissance de la miniature du XII^e siècle dans ces régions est encore bien imparfaite, la différenciation des ateliers et la datation exacte étant loin d'être assurées », *Id.*, « Les vitraux allégoriques de Saint-Denis », art. cit., note 1, réédité dans *Id.*, *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis*, vol. II, *op. cit.*, p. 51. *Id.*, « Les vitraux de Saint-Denis. L'Enfance du Christ », art. cit., réédité dans *ibid.*, p. 29-45.

32 L. Grodecki, « Les vitraux de Saint-Denis. L'Enfance du Christ », art. cit.

33 Les notes de Grodecki pour ces conférences se trouvent à Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_46. L. Grodecki, « Les vitraux allégoriques de Saint-Denis », art. cit., réédité dans *Id.*, *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis*, vol. II, *op. cit.*, p. 51-83.

34 É. Mâle, « « La part de Suger dans la création de l'iconographie du Moyen-Âge », art. cit.

35 L. Grodecki, « Vitraux de Saint-Denis venant du château de Highcliffe », art. cit.

36 Voir la note explicative rédigée par Catherine Grodecki en guise d'introduction au dossier Archives/020/26/62 des archives Grodecki à la bibliothèque de l'INHA, dossier comportant aussi le dossier de candidature de Grodecki à Strasbourg, les plans de ses deux thèses pour sa réinscription en 1961 et le rapport d'André Chastel pour l'inscription de Grodecki sur les listes d'aptitude à l'enseignement supérieur la même année.

37 On possède une partie des chapitres rédigés entre 1961 et 1964, ils sont répartis en deux volumes et dispersés dans la plupart des dossiers consacrés à Saint-Denis (Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_39 à 55)

38 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_53, notes de Crosby (vers 1965).

39 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_46, copie d'une lettre de Grodecki à Hoffmann, 10 fév. 1968. L'achèvement de Saint-Denis est évoqué dans une réponse d'Hahnloser à Grodecki du 6 février 1970 et dans la réponse de Grodecki sur le même sujet le 9 février (CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_1).

1961

LES VITRAUX DE SAINT-DENIS.

Thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres.

Plan définitif.

Introduction. (Saint-Denis, premier foyer de l'art gothique: architecture, sculpture, iconographie; vitraux de Saint-Denis et leurs problèmes: a) restitution des états primitifs; b) programme iconographique et sources d'inspiration; c) style, ses origines, sa place dans l'évolution de l'art; d) part de Suger dans la création de ces vitraux. Plan de l'ouvrage).

Chapitre I. L'histoire des vitraux entre 1140 et 1960.

1. Date et circonstances de l'exécution.
2. Transformations du XIIIe et XIVe siècles.
3. Etat des vitraux jusqu'à la Révolution.
4. Sauvetage de 1793; dessins de Percier.
5. Transport à Paris en 1799 et dispersion.
6. Retour à Saint-Denis en 1818 et restauration de Debret.
7. Restauration de Viollet-le-Duc (1848-1852).
8. Travaux et découvertes du XXe siècle.

Chapitre II. La description et la restitution.

1. Recensement des panneaux conservés: a) Saint-Denis; b) Musée de Cluny; c) église de Twycross; d) église de Wilton; e) Musées de New York et de Londres; f) Musée de Turin; g) Musée de Lyon.
2. Vitrail de l'Arbre de Jessé.
3. Vitrail de l'Enfance du Christ.
4. Vitraux "allégoriques" de saint Paul et de Moïse.
5. Vitraux partiellement conservés: a) Passion; b) vie de saint Benoît; c) vie de saint Laurent.
6. Vitraux perdus: a) Première Croisade; b) Histoire Charlemagne.
7. Vitraux ornementaux: a) "griffons"; b) bordures.

Chapitre III. L'iconographie et le programme d'ensemble.

1. Chapelle de la Vierge: Enfance du Christ et Arbre de Jessé.
2. Chapelle Saint-Péregrin: vitraux "allégoriques".
3. Vitraux hagiographiques et historiques.
4. Programme d'ensemble: idées directrices et esthétique de Suger.

Chapitre IV. Le style et les problèmes formels.

1. Composition "légendaire".
2. Ornementation.
3. Style des parties figurées. Sa diversité.
4. "Atelier de saint Benoît".
5. "Atelier de l'Enfance du Christ".
6. "Atelier de Moïse".
7. "Atelier de la Passion".

Conclusion.

- (a). Style des vitraux de Saint-Denis et l'art du milieu du XIIIe siècle; contribution à la création de la peinture gothique.
(b). Inspiration iconographique; signification de l'ensemble; place du programme dans l'évolution de l'iconographie.
(c). Suger et sa part dans la "création" des vitraux de Saint-Denis et de l'art gothique).

(Les vitraux de Saint-Denis. Thèse complémentaire) (suite).

- Annexes:
1. Textes de Suger et leur traduction.
 2. Manuscrit de Guilhermy de 1845 et 1855.

Sources et bibliographie.

Index analytique.

Etat d'avancement du travail au 25 avril 1961.

- 1° Ont été rédigés, en version définitive: Chap. I, par. 1 et 2.
- 2° Ont été rédigés, en version provisoire, ou ancienne à reprendre:
Chap. I par. 3, 4, 5, 6, 7 et 8 (tout le chapitre).
Chap. 2 par. 3, 4, 5b, et 7.
Chap. 3 par. 1 et 2.
Chap. 4 par. 1 et 4.
- 3° La documentation est complète: pour le chapitre I, toutes les recherches achevées; pour le chapitre 2, avec quelques lacunes en ce qui concerne le par. 6. pour le chapitre 3, avec les mêmes lacunes pour le par. 4. pour le chapitre 4, où, pourtant, pour les par. 5 et 6 quelques recherches nouvelles sont nécessaires, les problèmes n'ayant pas été résolus d'une manière satisfaisante.
- 4° La documentation photographique doit être reprise, avant la publication du volume, notamment pour les panneaux de Wilton et certains de ceux de Saint-Denis, la qualité des clichés étant insuffisante.
- 5° L'étude - toute récente - des panneaux conservés à Wilton (6 scènes provenant de Saint-Denis, inédites) va provoquer quelques remaniements dans les paragraphes déjà rédigés.

Paris, le 25 avril 1961.

Louis Grodecki

Fig. 9a et b : Plan et état d'avancement de la thèse de Louis Grodecki sur Saint-Denis, 25 avril 1961, Paris, INHA, Archives 020/26/62

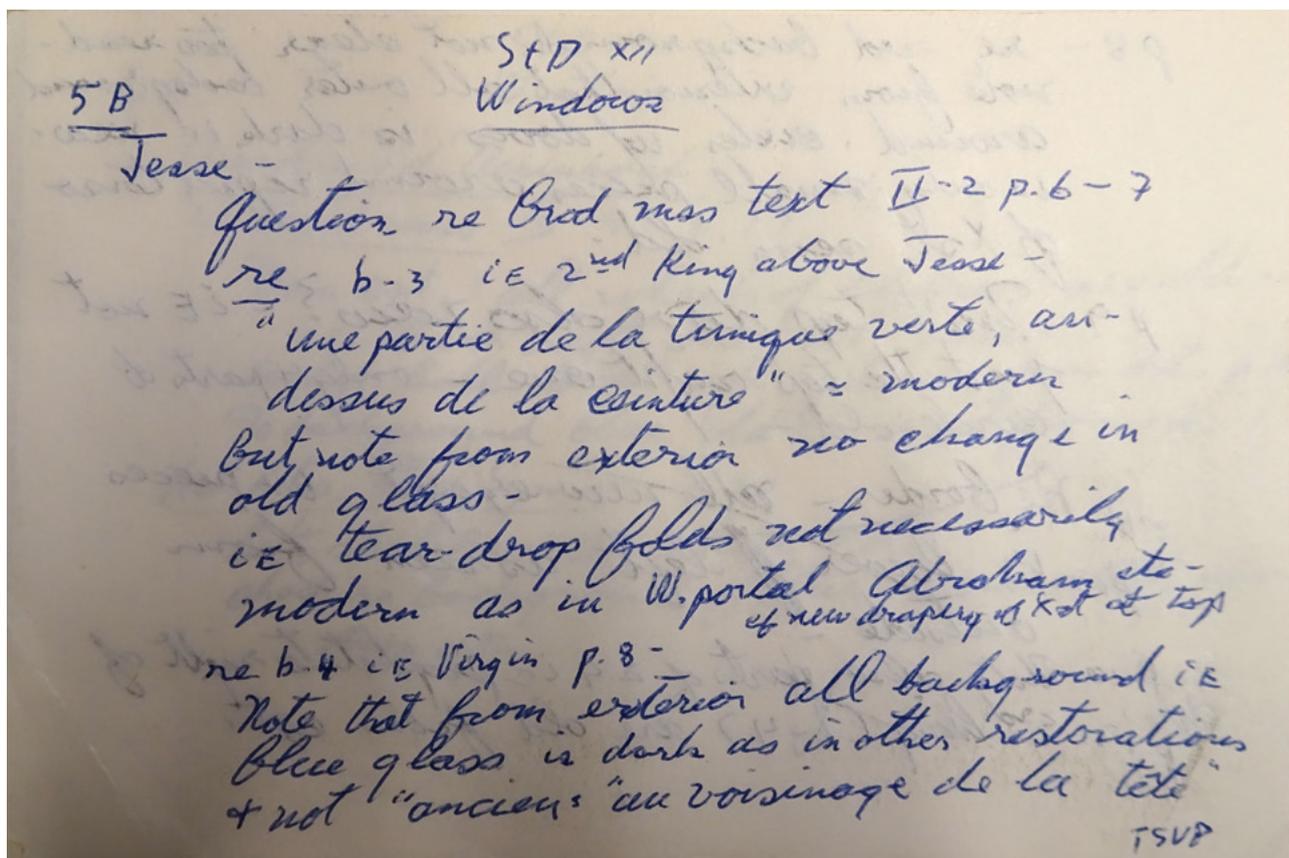


Fig. 10 : Notes de Sumner Crosby au sujet de la critique d'authenticité des panneaux de l'Arbre de Jessé de Saint-Denis, vers 1965 ?, Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_53

Malheureusement, ce livre arrivait alors au mauvais moment pour le comité français du Corpus Vitrearum : Jean Lafond avait enfin terminé son ouvrage sur Saint-Ouen de Rouen après des années d'efforts et la Caisse des monuments historiques, partenaire de publication du Corpus français depuis le début, avait fait savoir qu'elle ne publierait pas deux livres dans cette série la même année. Elle était aussi peu intéressée par Saint-Denis dont le manuscrit ne répondait pas vraiment aux directives du Corpus alors en vigueur⁴⁰. Grodecki tenta de convaincre Hahnloser d'accepter une solution pour réussir à publier le livre ailleurs qu'à la Caisse des monuments historiques tout en conservant l'estampille Corpus Vitrearum : afin de ménager les susceptibilités des responsables des éditions des Monuments historiques mais pour réussir à publier quand même chez un autre éditeur, il demanda la création d'une collection spécifique, celle des Études⁴¹. Saint-Denis inaugura ainsi, en 1976, soit six ans après la fin de la rédaction, une nouvelle collection.

Le deuxième volume devait suivre car des chapitres en avaient été rédigés dans les années 1960⁴². Il restait à Grodecki en effet à traiter de l'iconographie, un sujet dont il avait prouvé son entière maîtrise en 1961 (et pour lequel il pensait réutiliser les conclusions de ses articles), et du style, question qui, certainement, devait lui poser le plus de difficultés puisque dans le *Vitrail roman* paru en 1977 il reprit encore le *leitmotiv* de la quasi-impossibilité de mener cette analyse (pour les mêmes

40 Jean Lafond, Françoise Perrot et Paul Popesco collab., *Les Vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen*, t. 1, Paris, Caisse nationale des monuments historiques/CNRS, « CVMA France, Monographies, IV-2 », 1970. Le travail avait débuté en 1959. Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_1, copie d'une lettre de Grodecki à Hahnloser, 9 fév. 1970.

41 Paris, CAC_Fonds-Grodecki_vitrail_1, copie d'une lettre de Grodecki à Hahnloser, 9 fév. 1970.

42 Voir note 37.

raisons que celles exposées en 1961). Néanmoins, il livra enfin, dans le *Vitrail roman*, dans son étude sur le panneau du *Signum Tau* et dans une communication à New York en 1981⁴³, son opinion sur le style des vitraux de Saint-Denis.

En publiant le volume de Corpus sur Saint-Denis en 1976, Grodecki était tout à fait conscient que son livre ne constituerait pas une somme définitive⁴⁴. Le premier problème était lié à la redécouverte régulière de nouveaux panneaux : les hypothèses seraient à revoir à chaque fois⁴⁵. La seconde pierre d'achoppement concernait la critique d'authenticité. Celle que présenta Grodecki, peu lisible d'ailleurs étant donné les choix de reproduction en nuances de gris, avait été faite *in situ*. On sait la difficulté de ces analyses dans de telles conditions, surtout pour des œuvres aussi délicates à appréhender que des panneaux du milieu du XII^e siècle, et qui plus est passablement transformés par les restaurateurs du XIX^e siècle. Grodecki s'était largement appuyé sur les documents anciens pour trancher parfois sur des remaniements. En 1976, Jean-Jacques Gruber déposa les panneaux du vitrail de Moïse pour les restaurer. Grodecki les vit en atelier et comprit très vite que la critique, déjà parue, était à refaire. En 1979, il rédigea un compte rendu dactylographié avec ses observations, publié en 1995 par Catherine Grodecki⁴⁶, et destiné au second volume de Saint-Denis : quand il paraîtrait, celui-ci devrait contenir une seconde version de la critique d'authenticité de ce vitrail, corrigée cette fois-ci. Malheureusement, Grodecki mourut avant de mener sa tâche à bien. Ce texte, qui montre l'humilité d'un grand chercheur, a reçu peu d'échos. Mais quand bien même Grodecki eût-il réussi à publier son second volume, il faut reconnaître que la nouvelle critique d'authenticité du vitrail de Moïse n'aurait pas été suffisante. En effet, la dépose de tous les panneaux, réalisée en 1997 en raison de leur état de conservation alarmant, leur restauration et leur étude au Laboratoire de recherche des monuments historiques permise récemment par les autorités responsables du monument⁴⁷, montrent que c'est en réalité l'ensemble des panneaux qui doit être réexaminé en profitant de conditions d'observation idéales. Saint-Denis reste donc un *work in progress*.

Qu'on ne se méprenne pas cependant : malgré ses limites, le volume de 1976 et aussi, dans une certaine mesure, le volume posthume édité en 1995 qui a le mérite de réunir des articles fondamentaux, constituent toujours le véritable socle de toute étude sérieuse des vitraux de Saint-Denis et représentent le fruit d'une vie de recherche acharnée. Si on peut aujourd'hui affiner nos connaissances et proposer de nouvelles reconstitutions plus pertinentes, c'est en grande partie grâce au travail de pionnier de Grodecki. C'est aussi une somme qui, comme toute production scientifique, mérite d'être interrogée et parfois révisée. C'est ce que Grodecki envisageait lui-même après avoir enfin vu de près les panneaux de la Vie de Moïse et on ne peut qu'imaginer la curiosité qu'il aurait pu manifester devant les découvertes récentes de nouveaux panneaux et les démonstrations de ses plus jeunes collègues.

43 L. Grodecki, C. Brisac et C. Lautier collab., *Le Vitrail roman*, *op. cit.*, p. 91-103. L. Grodecki, « Un *Signum Tau* mosan à Saint-Denis », *art. cit.*, réédité dans *Id., Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis*, vol. II, *op. cit.*, p. 99-108. *Id.*, « The Style of the Stained Glass Windows in Saint-Denis », *art. cit.*, réédité en français dans *ibid.*, p. 135-142.

44 L. Grodecki, *Les Vitraux de Saint-Denis*, I, *op. cit.*, p. 21 : « Quel que soit, par la suite, le sort de nos interprétations et de nos conclusions, nous pensons que notre travail aura établi les données matérielles de toute étude ultérieure [...] »

45 Par exemple, pour l'Enfance du Christ, dont la reconstitution fut révisée en 1986 par Michael W. Cothren (« The Infancy of Christ Window from the Abbey of Saint-Denis : a Reconsideration of its Design and Iconography », *The Art Bulletin*, 68/3, 1986, p. 398-420).

46 L. Grodecki, « Deux notes sur la restauration du vitrail de Moïse » [1976 et 1979], publié dans *Id., Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis*, vol. II, *op. cit.*, p. 92-98.

47 La restauration des panneaux, menée au LRMH, a été réalisée par Isabelle Baudoin. Nous remercions Colette Aymard de nous avoir autorisée à examiner les panneaux pour préparer une nouvelle critique d'authenticité et Aline Magnien et Thierry Zimmer qui nous ont facilité l'accès aux œuvres ainsi que Claudine Loisel, du pôle Vitrail, pour son aide bienveillante tout au long de cette opération.

L'architecture et le vitrail dans l'Europe gothique

Marc C. Schurr

La relation entre l'architecture gothique et le vitrail est l'un des problèmes les plus intéressants de l'histoire de l'art médiéval. C'est Louis Grodecki qui ouvrit, juste après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, ce champ de recherche par son article célèbre « Le vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siècle »¹ en mettant le doigt sur les phénomènes esthétiques engendrés par le rôle dominant que l'architecture gothique laisse, par définition, aux baies vitrées.

Dans cet article, Grodecki constata que, malgré l'agrandissement des baies, la luminosité à l'intérieur des églises gothiques n'augmente pas par rapport à l'architecture romane. Les couleurs de plus en plus foncées et intenses des vitraux semblent plutôt quasiment contrebalancer l'extension de la surface vitrée des églises construites entre le milieu du XII^e et le XIII^e siècle. Aujourd'hui, nous savons que ce jugement de Grodecki doit avoir été biaisé ou du moins fortement influencé par la dégradation et l'obscurcissement graduel que la plupart des vitraux gothiques ont subis. Il suffit de penser à l'état de conservation des vitraux de la cathédrale de Chartres à l'époque de Grodecki, bien avant les restaurations encore assez récentes. Il est vrai qu'aujourd'hui, l'intérieur de la cathédrale de Chartres, avec le coloris clair de l'enduit nettoyé et les splendides vitraux libérés de la patine des siècles, impressionne par sa luminosité, nettement plus grande que dans un édifice roman. Mais je pense que nombre d'observations faites par Grodecki sont néanmoins justes et que sa conclusion principale reste valable : dans l'architecture gothique entre la fin du XII^e et le milieu du XIII^e siècle, les verres colorés forment « un mur lumineux », même si ce mur n'est pas, au contraire de ce qu'avait dit Grodecki, de « transparence réduite »². En effet, dans les premières églises de style rayonnant, le vitrail constitue la paroi de l'édifice.

Cette lecture de la relation entre mur et vitrail se confirme en regardant les grandes églises de la génération qui suit la reconstruction de la nef de Saint-Denis. Elles appartiennent à ce que l'on pourrait qualifier de « second rayonnant »³, dont les exemples les plus beaux et caractéristiques sont peut-être les cathédrales de Limoges et de Clermont-Ferrand⁴. Dans ces églises,

1 Louis Grodecki, « Le vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siècle », *Gazette des beaux-arts*, 6^e période, 36, 1949, p. 5-24 (rééd. dans *Le Moyen Âge retrouvé*, Paris, Flammarion, 1986-1991, vol. II, *De saint Louis à Viollet-le-Duc*, p. 121-138). Je tiens à remercier Brigitte Kurmann-Schwarz et Peter Kurmann d'avoir partagé avec moi leur riche savoir et leurs idées qui m'ont inspiré pour la rédaction de cet article.

2 *Ibid.*, p. 8.

3 Sur la notion de « second rayonnant », voir Marc Carel Schurr, « Strasbourg, la cathédrale : la façade occidentale », *Congrès archéologique de France, 162^e session, 2004, Strasbourg et Basse-Alsace*, Paris, Société française d'archéologie, 2006, p. 195-200, en particulier p. 197, ainsi que, pour une présentation plus détaillée, *Id.*, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220-1340. Von Metz bis Wien*, Munich/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 212-216 et *passim*.

4 Michael T. Davis, « The Choir of the Cathedral of Clermont-Ferrand: The Beginning of Construction and the Work of Jean Deschamps », *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 40, n° 3, octobre 1981, p. 181-202 ; Christian Freigang, « Jean Deschamps et le Midi », *Bulletin monumental*, 149-3, 1991, p. 265-298 ; *Id.*, *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*, Worms, Werner,

le parti est caractérisé par la même finesse et l'élégance des profils que l'on retrouve à Saint-Denis ou à la Sainte-Chapelle. De plus, dans la tradition du « mur mince » parisien⁵, le relief de la paroi est très faible, tout comme à Saint-Denis. Toutefois le triforium n'est plus ajouré, ni à Clermont-Ferrand, ni à Limoges et de part et d'autre des fenêtres se trouvent des parois aveugles [fig. 1]. Cependant, mur et fenêtre ne sont plus des éléments mis en opposition, tel que c'est le cas dans l'architecture romane et même encore dans le gothique primitif. Plus exactement, les surfaces murales et les vitraux sont traités ici comme des éléments équivalents, comme deux variantes de la même cloison. Placés dans un seul plan et dépourvus de toute plasticité, ces surfaces murales et les vitraux forment une seule plage lisse, une paroi animée par l'alternance entre parties opaques et translucides, et rythmée par le profil délicat des colonnettes engagées extrêmement minces et des fines corniches.



Fig. 1 : Clermont-Ferrand, cathédrale, élévation du chœur, photographie M. Schurr

1992 ; Thierry Soulard, « Jean Deschamps et sa descendance : les cathédrales de Clermont, Bordeaux et Limoges », dans Agnès Bos, Xavier Dectot, Jean-Michel Leniaud et Philippe Plagnieux (dir.), *Materiam superabat opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, Paris, RMN/École nationale des chartes, 2006, p. 358-367 ; Yves Gallet, « Limoges, la cathédrale : le chevet rayonnant et le problème du gothique méridional », *Haute-Vienne romane et gothique. L'âge d'or de son architecture, Congrès archéologique de France, 172^e session, 2014*, Paris, 2016, p. 57-76 ; Peter Kurmann, « Un chef-d'œuvre du style rayonnant », dans Bernard Dompnier, Vincent Flauraud, Jean-François Luneau et Bruno Phalip (éd.), *Clermont, l'âme de l'Auvergne*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2014, p. 85-97.

5 Sur le concept du « mur mince » et du « mur épais » voir Jean Bony, « La technique normande du mur épais à l'époque romane », *Bulletin monumental*, 98-2, 1939, p. 153-188 et *Id.*, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1983, *passim*.

Ce « second rayonnant » dont l'esthétique joue sur les degrés de transparence du « mur lumineux », pour reprendre le terme de Grodecki, prouve que l'observation de Grodecki était très juste et que les architectes de l'époque percevaient ces qualités de manière très semblable. On pourrait même trouver un signe avant-coureur de ce principe architectural à la cathédrale de Chartres, sous la forme des vitraux peints en trompe-l'œil dans les parties hautes des murs de la première travée de la nef⁶.

Au moment où apparaît ce mur « mixte » transparent-opaque à Clermont-Ferrand et à Limoges, on intègre dans les baies d'autres églises différentes formes de verrières mixtes alliant grisailles et verres colorés. Les verrières en litre constituent un exemple classique⁷ : une bande colorée entre des registres de grisailles, telle qu'on la trouve par exemple à Beauvais (v. 1240/v. 1265)⁸ et à Saint-Urbain de Troyes (1270, **fig. 2**)⁹. Mais il y a aussi des cas comme celui de la cathédrale de Tours où, dans les années 1250, le triforium présente des grisailles dans les parties droites du chœur. Dans cet édifice, deux baies latérales du haut-chœur sont elles aussi traitées avec de la grisaille selon la formule de la verrière en litre, évidemment pour améliorer la luminosité du sanctuaire sans sacrifier pour autant l'intensité des couleurs dans l'axe du chevet¹⁰. On peut également citer, quelques années plus tard, le chevet de la cathédrale de Meaux, qui possède un accent central coloré puisque dans les parties hautes, érigées après 1253, l'usage de verres colorés se limite à la fenêtre axiale tandis que les autres ouvertures restent incolores¹¹.

Dans une série d'articles récents, Brigitte Kurmann-Schwarz, Peter Kurmann et Ellen Shortell ont approfondi les réflexions de Grodecki tout en intégrant des observations sur la polychromie de l'architecture et son interaction avec les vitraux¹². C'est à juste titre que Brigitte Kurmann-Schwarz

6 Une approche semblable caractérise également l'élévation intérieure de l'église Notre-Dame à Trèves, érigée à partir de 1228.

7 Meredith P. Lillich, « The Band Window, a Theory of Origin and Development », *Gesta*, vol. 9, n° 1, 1970, p. 26-33 ; L. Grodecki et Catherine Brisac, *Le Vitrail gothique au XIII^e siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1984, p. 152-158 ; Hartmut Scholz, « Ornamentverglasungen der Hochgotik », dans Hiltrud Westermann-Angerhausen (dir.), *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248-1349)*, cat. exp., Cologne, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 20 nov. 1998-7 mars 1999, Cologne, musée Schnütgen, 1998, p. 51-62 ; Brigitte Kurmann-Schwarz et Angela Schiffhauer, « Bildmodelle in der Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts. Vom vollfarbig zum teilfarbig verglasten Fenster », *Das Mittelalter*, vol. 15, n° 2, décembre 2010, p. 114-133.

8 Michael W. Cothren, *Picturing the Celestial City: the Medieval Stained Glass of Beauvais Cathedral*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

9 L. Grodecki, « Les vitraux de Saint-Urbain de Troyes », *Congrès archéologique de France, 113^e session, Troyes, 1955*, Orléans, M. Pillault, 1957, p. 126-133 (rééd. dans *Le Moyen Âge retrouvé*, vol. II, *op. cit.*, p. 209-222) ; L. Grodecki et C. Brisac, *Vitrail gothique*, *op. cit.*, p. 168-170 ; *Les Vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, Éditions du CNRS, « CVMA, France, Recensement, 4 », 1992, p. 276-283.

10 L. Grodecki et C. Brisac, *Vitrail gothique*, *op. cit.*, p. 133-138 ; B. Kurmann-Schwarz, « Leuchtende Bilder als Orientierungspunkte der sakralen Topographie. Zur Funktion der Glasmalereien im Kirchenraum », dans Ursula Kundert, Barbara Schmid et Regula Schmid (éd.), *Ausmessen - Darstellen - Inszenieren. Raumkonzepte und die Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und früher Neuzeit*, Zurich, Chronos, 2007, p. 25-40 et, en dernier lieu, B. Kurmann-Schwarz et A. Schiffhauer, « Bildmodelle », *art. cit.*, p. 314-316.

11 L. Grodecki, Françoise Perrot et Jean Taralon (dir.), *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Paris, Éditions du CNRS, « CVMA, France, Recensement, 1 », 1978, p. 101-102 ; B. Kurmann-Schwarz, « La pierre peinte et le verre coloré. Le rôle du vitrail dans la perception de l'espace intérieur gothique », dans Y. Gallet (éd.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval. Mélanges d'histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 427-442, ici p. 435. Pour l'architecture, voir P. Kurmann, *La Cathédrale Saint-Étienne de Meaux. Étude architecturale*, Genève/Paris, Droz/Arts et métiers graphiques, 1971.

12 P. Kurmann, « Architecture, vitrail et orfèvrerie : à propos des premiers dessins d'édifices gothiques », dans Robert Tollet et Carole Carpeaux (éd.), *Représentations architecturales dans les vitraux*, actes de colloque, XXI^e colloque international du Corpus Vitrearum, Bruxelles, 22-27 août 2002, Liège, Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2002, p. 31-42 ; B. Kurmann-Schwarz, « Zum Verhältnis von Glasmalerei und Architektur in der Gotik », dans Matthias Puhle (dir.), *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*, cat. exp., Magdebourg, Kulturhistorisches Museum, 31 août-6 décembre 2009, vol. 1, Mayence, von Zabern, 2009, p. 150-165 ; *Ead.*, « Pierre

a souligné qu'à l'intérieur de la Sainte-Chapelle de Paris, la polychromie abondante, combinant les couleurs bleu et rouge intenses avec des accents d'or, se lit en parfaite harmonie avec les vitraux¹³. Tandis qu'ici architecture et vitraux fusionnent en une seule structure richement colorée et décorée, nous sommes à Chartres en face de panneaux de figures peintes qui interagissent avec leur cadre architectural. Dans le cas chartrain, la polychromie souligne plutôt la structure architecturale et contraste avec les panneaux peints de la verrière.



Fig. 2 : Troyes, Saint-Urbain, chœur, photographie M. Schurr

Brigitte Kurmann-Schwarz a également attiré notre attention sur la relation entre les vitraux et l'architecture dans d'autres régions du continent européen. Nous savons tous que la réception du style gothique en Europe centrale n'a pas connu de grande dynamique avant les XIII^e et XIV^e siècles. Dans un premier temps, on adopta la même solution que dans le royaume de France.

peinte », art. cit. ; Ellen M. Shortell, « Stained Glass and the Gothic Interior in the 12th and 13th Centuries », dans Elizabeth C. Pastan et B. Kurmann-Schwarz (dir.), *Investigations in Medieval Stained Glass. Materials, Methods and Expressions*, Leyde/Boston, Brill, 2019, p. 119-131.

¹³ Marcel Aubert, L. Grodecki, Jean Lafond et Jean Verrier, *Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, « CVMA, France, 1 », 1959 ; B. Kurmann-Schwarz, « Pierre peinte », art. cit., p. 432.

Dans le déambulatoire de la cathédrale de Cologne, on installa de façon systématique, vers 1260, des vitraux ornementaux en grisaille, à l'exception de la fenêtre centrale de la chapelle axiale qui abrite un vitrail typologique de pleine couleur. Dans les parties hautes, érigées à partir de 1270 environ, on employa la formule de la verrière en litre en associant des verres ornementaux très clairs à des panneaux figurés de pleine couleur [fig. 3]. Seule la fenêtre axiale est entièrement remplie de verres colorés pour renforcer l'accent central dans les vitraux du déambulatoire. À Cologne, on se rapprocha donc de la stratégie choisie à Meaux¹⁴. Il ne fait aucun doute que l'utilisation des grisailles contribue grandement à la luminosité impressionnante de l'intérieur de cette cathédrale, dont l'architecture apparaît comme une synthèse parfaite des grands chantiers français de l'époque.

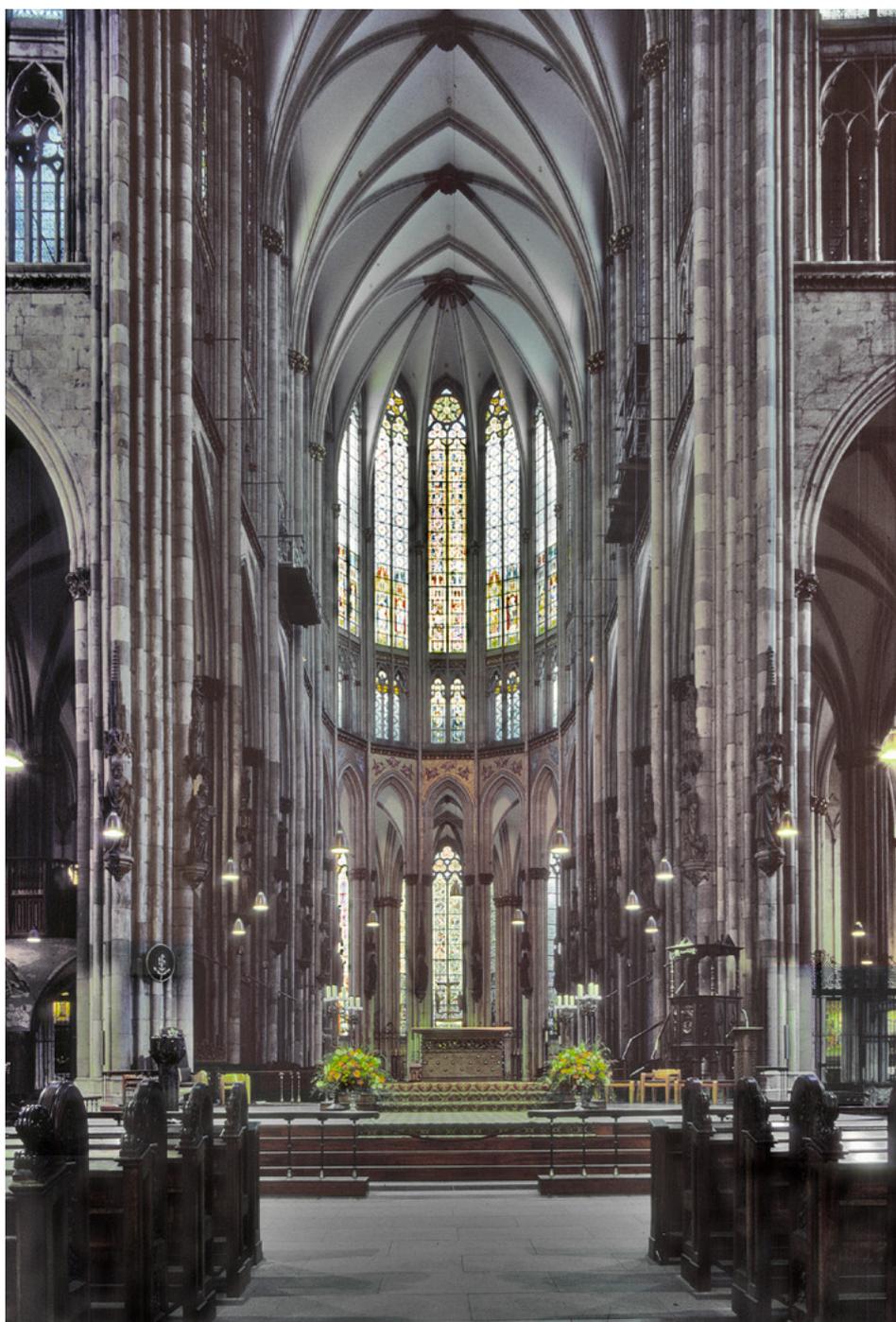


Fig. 3 : Cologne, cathédrale, chœur, photographie M. Schurr

¹⁴ *Ibid.*, p. 435-437 ; voir également Herbert Rode, *Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, « CVMA, Deutschland, 4.1 », 1974 ; H. Scholz, « Ornamentverglasung », art. cit.

Une approche complètement différente fut choisie, à partir de 1300 environ, à Ratisbonne¹⁵. L'abside monumentale du chœur de la cathédrale comprend un cycle impressionnant de vitraux peints aux couleurs chatoyantes [fig. 4]. Au bleu et au rouge s'associent les verts et jaunes éclatants que l'on retrouve si souvent dans les vitraux de l'espace germanique. L'ensemble crée l'effet d'un « tapis » multicolore, pour reprendre l'analogie très appropriée utilisée par Brigitte Kurmann-Schwarz¹⁶. Un siècle après les vitraux de Chartres, on revient donc à Ratisbonne au « mur lumineux » de Grodecki, à un moment où ce principe avait presque complètement été abandonné sur les chantiers français. Cette reprise est d'autant plus remarquable que dans d'autres aspects, l'architecture de la cathédrale de Ratisbonne se montre parfaitement de son temps. Avec son plan et son élévation, elle reprend très clairement le modèle de la collégiale papale de Saint-Urbain à Troyes et donc la création architecturale la plus spectaculaire et la plus moderne des années 1260 dans le royaume de France¹⁷. Et tandis que les verres colorés fusionnent en une paroi polychrome,

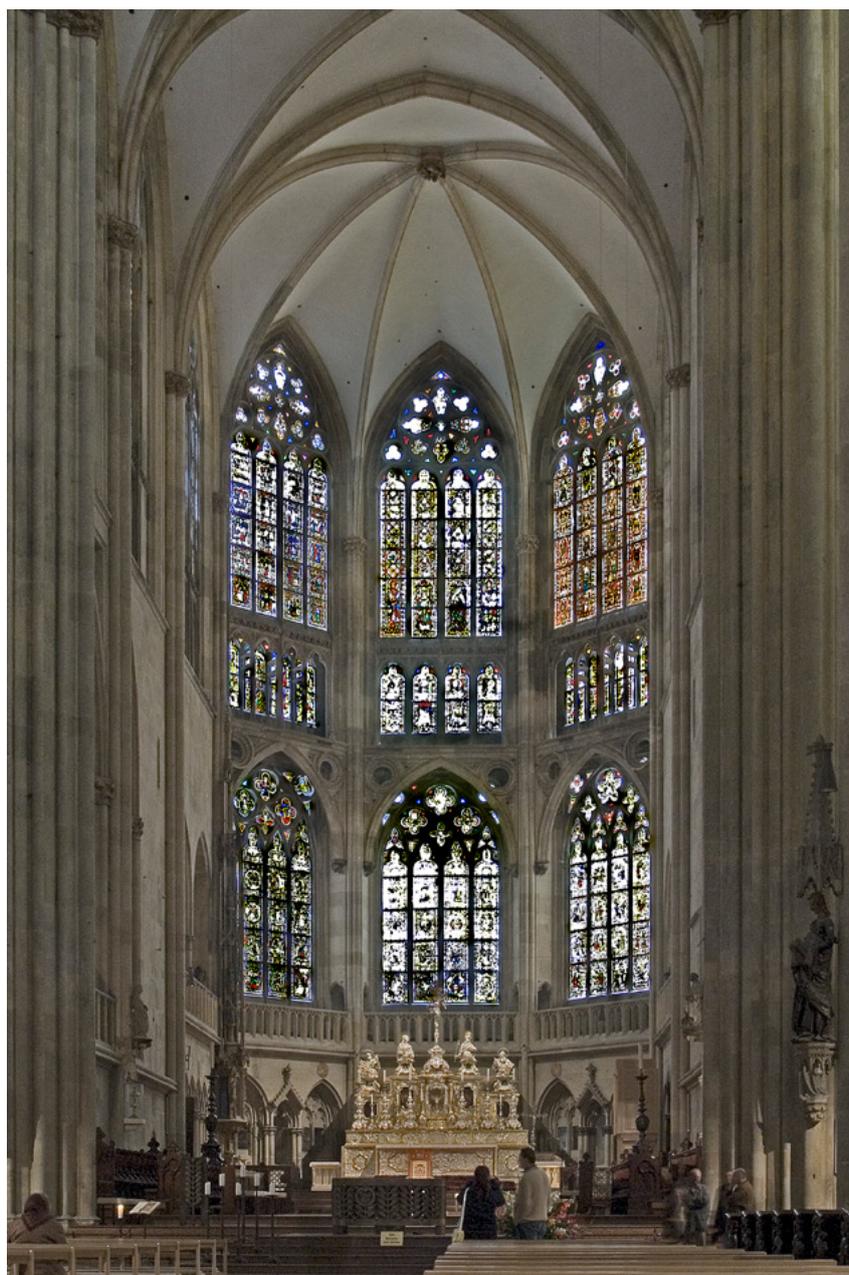


Fig. 4 : Ratisbonne, cathédrale, chœur, photographie M. Schurr

15 B. Kurmann-Schwarz, « Pierre peinte », art. cit., p. 438-439.

16 *Ibid.*

17 Pour l'architecture de Saint-Urbain, voir Francis Salet, « Saint-Urbain de Troyes », *Congrès archéologique de France*,

l'architecture, peinte en blanc monochrome, impressionne par sa structure en filigrane et par l'aménagement raffiné des différentes couches murales dans l'espace. Il y a donc un contraste voulu entre les vitraux et l'architecture, encore renforcé par les effets de la polychromie.

L'usage du blanc pour les éléments architecturaux invite encore à une comparaison entre les cathédrales de Ratisbonne et de Cologne¹⁸ car on y avait également peint en blanc les éléments porteurs de l'architecture, colonnettes et nervures, mais on avait aussi doté les écoinçons des arcades de peintures murales et monté des statues polychromes devant les piles. Les chapiteaux et les clefs de voûte furent également en partie dorés, ce qui donna un éclat à la polychromie de l'architecture qui entraînait en résonance avec les vitraux des parties hautes.

Les deux cathédrales, celle de Cologne et celle de Ratisbonne, possédaient donc une polychromie qui soulignait la structure de l'architecture, mais dans des buts différents. À Cologne, les couleurs intenses des sculptures devant les piliers et les voûtes ainsi que les reflets de la lumière sur les éléments dorés créèrent une interférence avec les verres colorés dans les baies tandis que l'aménagement des verrières peintes en bandes horizontales (en litre) a jusqu'à nos jours un effet structurant sur l'espace qui s'allie au rehaussement par la couleur des éléments architecturaux. Finalement, il s'agit là d'une imbrication de différentes stratégies esthétiques intégrant architecture et vitrail. À Ratisbonne cependant, c'est l'autonomie des deux genres qui est soulignée : l'architecture prend le rôle de cadre, ou de châssis, distingué par son aspect monochrome, tandis que les vitraux remplissent les vides sous forme d'un rideau multicolore. Dans ce contexte, la polychromie extraordinaire de l'architecture (blanc monochrome) de Ratisbonne s'explique facilement : l'effet visuel de châssis est souligné par le contraste fort entre éléments architecturaux blancs purs et la paroi décorée constituée par les vitraux, rappelant une tapisserie de couleurs intenses.

Mais si l'on parle de l'image encadrée par l'architecture, il y aurait encore un exemple unique et fort remarquable à étudier dans l'espace germanique. Vers le milieu du XIII^e siècle, on érigea à la cathédrale de Naumbourg un nouveau chœur occidental qui est, à juste titre, célèbre pour ses sculptures à l'intérieur et pour son jubé. Il ne s'agit pas là de parler du réalisme stupéfiant des physionomies des fondateurs de l'évêché, représentés sous forme de statues, ou de la beauté extraordinaire des chapiteaux décorés de feuillages naturalistes. Sans aucun doute, le « Maître de Naumbourg » était un grand sculpteur, dont l'œuvre continue à fasciner le grand public autant que les spécialistes¹⁹. Face à ces sculptures extraordinaires, l'architecture et les vitraux du chœur occidental furent négligés pendant longtemps. Néanmoins, il s'agit d'un ensemble conçu et réalisé

113^e session, Troyes, 1955, Orléans, M. Pillault, 1957, p. 96-122 ; M. T. Davis, « On the Threshold of the Flamboyant: the Second Campaign of Construction of Saint-Urbain, Troyes », *Speculum*, vol. 59, n° 4, octobre 1984, p. 847-884 ; Caroline Bruzelius, « The Second Campaign at St.-Urbain at Troyes », *Speculum*, vol. 62, n° 3, juillet 1987, p. 635-640 ; M. T. Davis, « Scenes from a Design: The Plan of Saint-Urbain, Troyes », *Avista Forum Journal*, vol. 10, n° 1, automne 1996, p. 15-21 ; *Id.* et Linda E. Neagley, « Mechanics and Meaning: Plan Design at Saint-Urbain, Troyes and Saint-Ouen, Rouen », *Gesta*, vol. 39, n° 2, 2000, p. 161-182 ; Christine Onnen, *Saint-Urbain in Troyes. Idee und Gestalt einer päpstlichen Stiftung*, Kiel, Ludwig, 2004 ; Y. Gallet, « Une voûte à clef pendante du XIII^e siècle à Saint-Urbain de Troyes », *Bulletin monumental*, 171-1, 2013, p. 11-21. Pour Ratisbonne, voir Gabriela Fritzsche, *Die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, « CVMA, Deutschland, 13.2 », 1987 ; M. C. Schurr, *Gotische Architektur*, *op. cit.*, p. 179-204 ; Achim Hubel, « Das Verhältnis von Glasmalereiwerkstatt, Bauhütte und Auftraggeber am Beispiel des Regensburger Doms », dans Ute Bednarz, Leonhardt Helten et Guido Siebert (dir.), *Im Rahmen bleiben. Glasmalerei in der Architektur des 13. Jahrhunderts*, Berlin, Lukas, 2017, p. 13-40 ; A. Hubel, *Die Glasmalereien des Regensburger Doms*, Munich, Beck, 2021 ainsi que l'inventaire *Die Kunstdenkmäler von Bayern*. A. Hubel et Manfred Schuller, *Der Dom zu Regensburg* [1995], Ratisbonne, Pustet, 2010-2016, 5 vol.

18 Pour la reconstitution de la polychromie des deux édifices, voir Jürgen Michler, « Die Einbindung der Skulptur in die Farbgebung gotischer Innenräume », *Kölner Domblatt*, 24, 1999, p. 89-108 ; *Id.*, « Über die Farbigkeit der Architektur im Regensburger Dom », dans A. Hubel et M. Schuller, *Der Dom zu Regensburg*, *op. cit.*, vol. 2, 2014, p. 595-622.

19 Pour un bilan de l'historiographie, très riche, voir Hartmut Krohm, Holger Kunde et G. Siebert (dir.), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, cat. exp., Naumbourg, cathédrale, 29 juin-2 nov. 2011, Petersberg, Imhof, 2011.

en même temps [fig. 5]²⁰. Certes, il existe des différences stylistiques évidentes et fortes entre les vitraux et les sculptures. Tandis que les figures dans les vitraux sont conformes au *Zackenstil*²¹, le style des plis cassés, très répandu dans l'espace germanique durant la première moitié du XIII^e siècle dans la peinture mais pas dans le domaine de la sculpture, les statues des fondateurs peuvent passer pour des exemples parfaits du style proprement gothique. Cependant, malgré ces différences stylistiques, il y a bien des analogies dans les attitudes et les gestes des figures et, au niveau iconographique, elles semblent se compléter. Les donateurs sont représentés, sous forme de sculptures, au pied des saints qui peuplent les vitraux. Le tout apparaît comme une visualisation des effets de la générosité des donateurs, morts depuis longtemps au moment de la création de leurs statues. Plus d'un siècle après leur mort, les fondateurs se trouvent déjà à mi-chemin entre terre et ciel, dans une zone où l'architecture commence à se dématérialiser et qui est atteinte par la lumière qui émane des vitraux, où sont représentés les saints. Les figures



Fig. 5 : Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, photographie M. Schurr

20 Sur l'histoire de la construction du chœur occidental, voir Dominik Jelschewski, *Skulptur, Architektur und Bautechnik des Naumburger Westchors*, Ratisbonne, Pustet, 2015.

21 Sur les vitraux, voir Matthias Rutkowski, G. Siebert, Matthias Ludwig, *Glasmalerei im Naumburger Dom vom Hohen Mittelalter bis in die Gegenwart*, Petersberg, Imhof, 2009 et les contributions de Guido Siebert dans le catalogue d'exposition *Der Naumburger Meister*, op. cit.

des fondateurs et des saints sont donc équivalentes, mais dans des sphères différentes : les saints sont dans les cieux et dans la lumière tandis que les fondateurs appartiennent encore à la terre, mais ils sont élevés et leur rédemption semble garantie.

Bien qu'il y ait une différence stylistique, la conception de l'ensemble du chœur occidental de la cathédrale de Naumbourg apparaît parfaitement homogène. On est même tenté de parler d'une œuvre d'art total avant la lettre et cette conception assez unique, mais très claire, explique aussi la simplicité de l'architecture. Elle ne représente qu'un cadre, encore un châssis, pour cette « installation multi-médiatique » de sculptures et de vitraux, et en aucun cas elle ne devait détourner le regard et l'attention du spectateur. Le « Maître de Naumburg » sut s'acquitter de sa tâche de manière souveraine et habile, en modelant en filigrane la zone de « transcendance » où devaient se trouver les fondateurs et en transformant en véritables niches les baies où on installa les panneaux vitrés représentant les saints. Avec leurs ébrasements profonds, coupés à angle droit, les fenêtres encadrent les saints des vitraux comme les niches et tabernacles servent d'écrin aux sculptures des façades des grandes cathédrales. La forme est réduite au maximum mais la fonction est là.

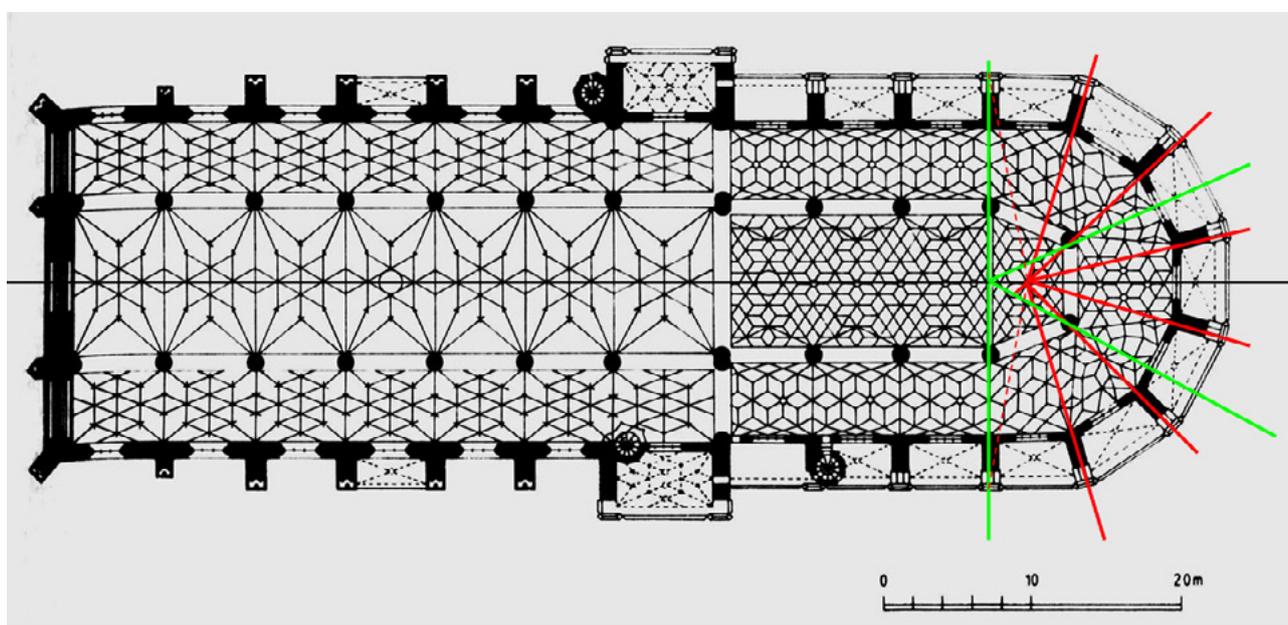


Fig. 6 : Schwäbisch Gmünd, église de la Sainte-Croix, plan avec schéma de la géométrie du chevet K. Papajanni/M. Schurr

Dans tous les cas que nous avons abordés, il existe donc une interaction forte entre architecture et vitrail, même si les tendances esthétiques ne sont pas toujours les mêmes. Parfois, on souligne le contraste entre architecture et vitrail, parfois on semble avoir voulu plutôt synthétiser les éléments mais les vitraux dans le chœur représentent toujours un point culminant, baigné dans la lumière au fond de l'espace. Automatiquement, cet aménagement devient une image en soi, l'image iconique de l'architecture gothique que nous retrouvons dans la peinture hollandaise autant que dans les beaux livres modernes.

L'évolution de l'architecture gothique, et notamment de la géométrie du plan des chevets, semble refléter ce processus. Du chevet érigé sur sept pans du dodécagone, classique dans l'architecture du gothique primitif, on passe aux cinq pans du décagone à Notre-Dame de Paris et aux cathédrales de Soissons et de Reims. Plus tard, on passe même à cinq pans de l'octogone : à Saint-Nicaise de Reims, aux cathédrales de Quimper et de Lille ou, au début du XIV^e siècle, à la collégiale papale d'Uzeste²². À chaque réduction du nombre de pans du polygone, le pan individuel devient plus large et plus orienté vers le spectateur. Les géométries nouvelles mènent à des arcades plus vastes

²² Lisa Schürenberg, *Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380*, Berlin, Klinkhardt und Biermann, 1934, p. 262-265. Cet ouvrage propose encore la meilleure synthèse de l'évolution stylistique de la période concernée.

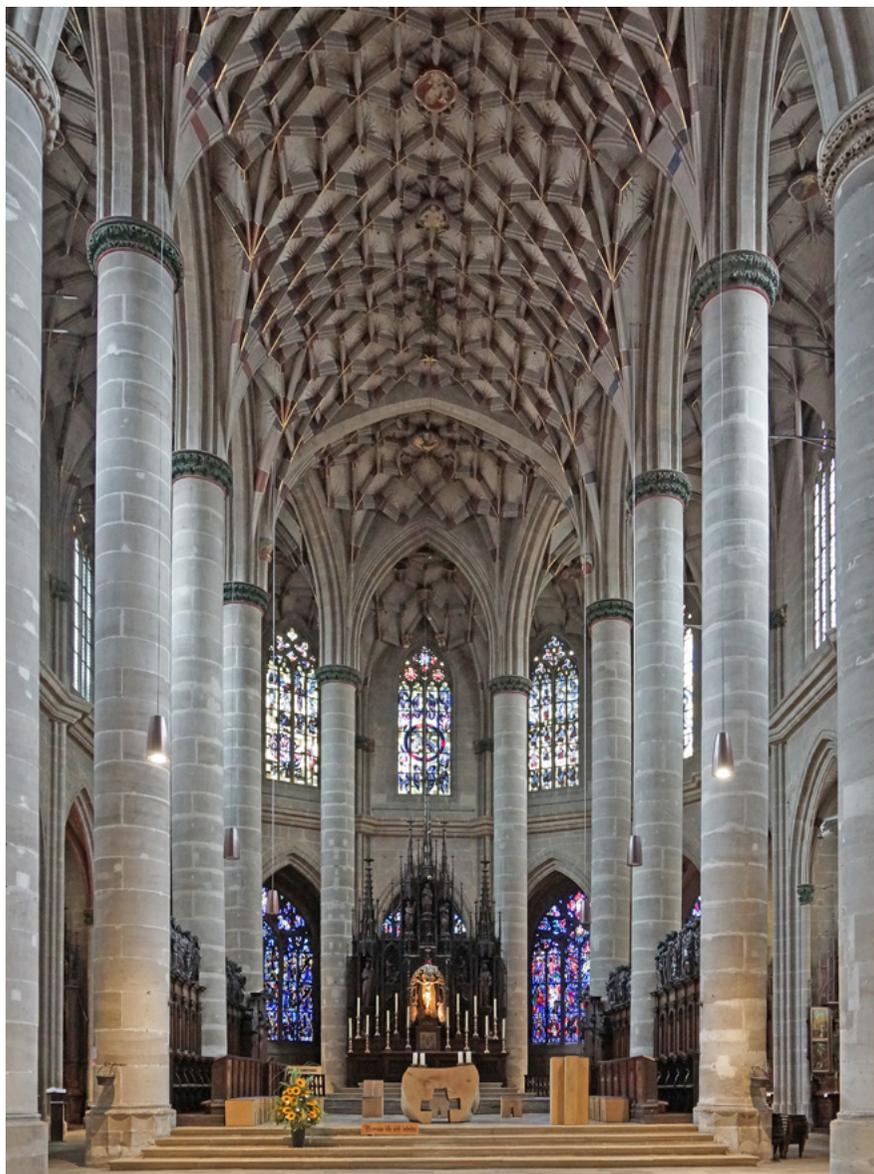


Fig. 7 : Schwäbisch Gmünd, église de la Sainte-Croix, chœur
photographie M. Schurr



Fig. 8 : Nördlingen, église Saint-Georges, chœur
photographie M. Schurr

et soulignent l'effet de façade qui se produit dans l'axe du chœur. L'arcade centrale qui s'ouvre dans une chapelle large et vitrée, surmontée par la surface lumineuse d'une grande fenêtre en partie haute domine le chœur et attire les regards.

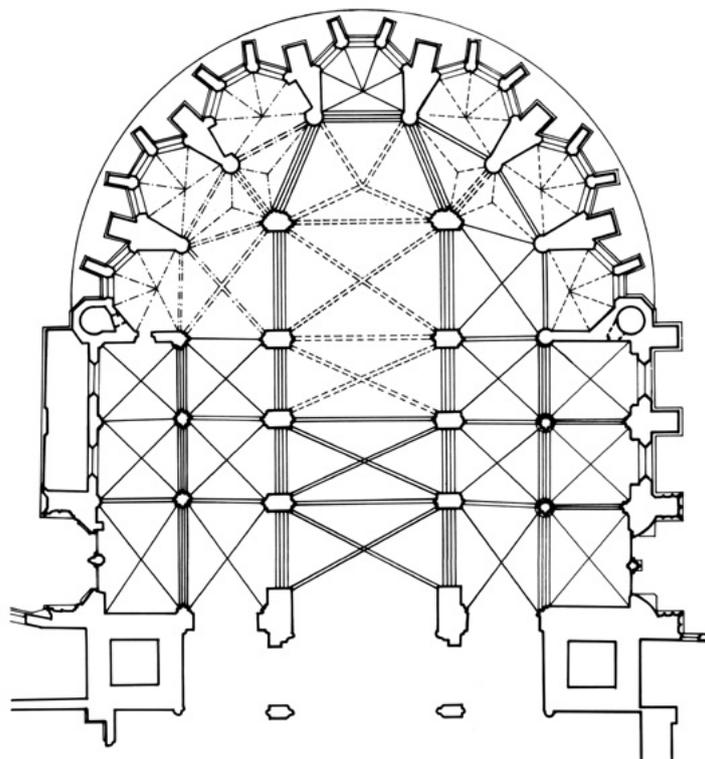


Fig. 9 : Augsburg, cathédrale, plan du chœur oriental
K. Papajanni

On s'approche là de l'esthétique des églises-halles du gothique tardif en Europe centrale, qui fascina tant Enea Silvio Piccolomini, le futur pape Pie II²³. À l'intérieur, ces édifices impressionnent par leur luminosité exceptionnelle. Lorsqu'on entre dans une de ces églises, l'espace paraît dégagé et unifié, gagnant une qualité presque fluide. À l'axe principal du vaisseau central s'ajoutent des perspectives en diagonale équivalentes, et les regards tombent toujours sur des grandes baies vitrées. Tout culmine dans les vitraux du chœur, qui sont à la fois source de lumière et passerelle vers le monde céleste. Dans le but de renforcer cet effet, on choisit d'abord, comme le fit Heinrich Parler à Schwäbisch Gmünd vers 1350, des géométries différentes entre les murs extérieurs et les piles du chevet [fig. 6]²⁴. En réduisant le nombre de piles qui entourent le sanctuaire, on agrandit automatiquement l'espacement : par conséquent, la vue se dégage et les vitraux des chapelles et du clair-étage s'en trouvent valorisés [fig. 7]. Plus tard, on renonça même à un déambulatoire et on laissa filer le vaisseau central directement vers le polygone du chevet, comme dans l'église Saint-Georges de Nördlingen, construite de 1427 à 1505 [fig. 8]²⁵. Une troisième solution, très originale, fut trouvée pour le chœur oriental de la cathédrale d'Augsbourg. Érigé entre 1356 et 1431

23 Andreas Tönnemann, *Pienza : Städtebau und Humanismus* [1990], Munich, Hirmer, 1996 ; Ulrich Fürst, « Enea Silvio de'Piccolomini on Architecture in "De Boemorum". Context, Criteria and the long-lasting Influence of a Positive Evaluation of "Gothic" Architecture », dans Monique Chatenet, Krista De Jonge, Ethan Matt Kavaler et Norbert Nussbaum (éd.), *Le Gothique de la Renaissance*, Paris, Picard, 2011, p. 19-32.

24 M. C. Schurr, *Die Baukunst Peter Parlers. Der Prager Veitsdom, das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd und die Bartholomäuskirche zu Kolin im Spannungsfeld von Kunst und Geschichte*, Ostfildern, Thorbecke, 2003, p. 25-38.

25 Albert Schlagbauer, *550 Jahre St.-Georgskirche in Nördlingen*, Nördlingen, Engelhardt, 1977.

avec la participation de la famille des Parler²⁶, cette construction basilicale représente un hybride unique dans l'histoire de l'architecture gothique. En principe, il s'agit d'un déambulatoire avec chapelles rayonnantes dont on supprima derrière l'autel majeur les piles et les grandes arcades, de façon à ce que les grandes voûtes du vaisseau central continuent sans interruption jusqu'au fond, comme à Dinkelsbühl [fig. 9]. Le chœur d'Augsbourg représente un amalgame qui combine la richesse architecturale d'un déambulatoire à chapelles rayonnantes avec l'esthétique d'une grande église-halle et l'effet visuel qui se produit est spectaculaire [fig. 10] : au centre, la chapelle axiale apparaît comme un écrin mystique, scintillant de toutes les couleurs et flanqué par deux colonnes monumentales. Au-dessus, cette composition est couronnée par un grand vitrail qui fait écho aux lumières de la chapelle axiale. Dans l'ensemble, le chevet oriental de la cathédrale d'Augsbourg apparaît comme un retable gigantesque à volets mobiles, avec des peintures lumineuses au centre.



Fig. 10 : Augsbourg, cathédrale, chœur oriental, photographie M. Schurr

En conclusion, il faut constater qu'il n'existe pas une seule approche du vitrail dans l'architecture gothique, mais plusieurs. Du « mur lumineux » de Godecki au jeu des grisailles et des couleurs, de la cage vitrée de la Sainte-Chapelle aux vastes églises-halles d'Europe centrale, verriers et architectes à travers toute l'Europe se sont inspirés mutuellement pour créer des œuvres dont l'effet d'ensemble prévaut sur l'appréciation simple des éléments individuels.

²⁶ Denis A. Chevalley, *Der Dom zu Augsburg*, Munich, Oldenbourg, 1995 ; M. C. Schurr, *Baukunst Peter Parlers*, op. cit., p. 36-38 ; Christian Kayser, « Der Ostchor des Augsburger Domes », *Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege*, vol. 68-69, 2014-2015 (2017), p. 21-78.

Index

- Abraham, Pol, 105
- Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 37, 59
- Acézat, Marcel, 44
- Ainaud de Lasarte, Joan, 39
- Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône),
cathédrale Saint-Sauveur, 53
- Amiens (Somme),
cathédrale Notre-Dame, 92
musée, 79
- Amsterdam (Pays-Bas), 29, 55, 85
- Andlau (Bas-Rhin), 53
- Angers (Maine-et-Loire),
cathédrale Saint-Maurice, 39, 109
musée, 79
- Archer, Michael, 46
- Association pour la défense des vitraux de France, 95
- Aubert, Marcel, 8, 29-31, 38, 39, 51, 53-56, 64, 66, 68, 87, 100, 105, 110
- Augé-Croiset, Gabrielle, 100
- Augsbourg (Allemagne), 47
cathédrale de la Visitation, 40, 116, 130, 131
- Augustyn, Wolfgang, 35
- Aymard, Colette, 119
- Bacher, Ernst, 40, 41, 47-49, 90
- Bâle (Suisse),
université de, 27, 104
- Baltimore (États-Unis), 67, 69
université Johns Hopkins, 69
Walters Arts Museum, 69, 72
- Baltrušaitis, Hélène, 21
- Baltrušaitis, Jurgis, 21, 23, 64, 68, 70
- Bandmann, Günter, 105
- Barillet, Louis, 53
- Barral i Altet, Xavier, 11, 25
- Baudouin IV, 48
- Baudoin, Isabelle, 119
- Baylé, Maylis, 25
- Bayonne (Pyrénées-Atlantiques),
cathédrale Notre-Dame, 60
- Bazaine, Jean, 95
- Beauvais (Oise),
cathédrale Saint-Pierre, 53, 122
- Becksmann, Rüdiger, 40, 41, 45, 47, 48
- Beer, Ellen J., 39, 54, 74
- Bégule, Lucien, 76

Bercé, Françoise, 78
 Berenson, Bernard, 68
 Berlin (Allemagne), 15, 99, 102, 104
 musées royaux, 72, 91
 Pergamon Museum, 91
 Rathgen Forschungslabor, 91
 Bernard de Clairvaux, saint, 110
 Bernay (Eure),
 église Notre-Dame, 8, 23, 70, 78, 86, 88
 Berne (Suisse), 32, 33, 35, 48
 collégiale Saint-Vincent, 28, 29, 33
 université de, 26, 28
 Bettembourg, Jean-Marie, 90, 93-96
 Blanc, Annie, 93
 Blondeau, Caroline, 82
 Blondel, Nicole, 80, 81
 Bobrowska, Ewa, 11
 Bobus, 73
 Bony, Jean, 86, 105
 Boston (États-Unis), 44, 68, 70, 73
 Museum of Fine Arts, 71, 74
 Bouchon, Chantal, 41
 Boulanger, Karine, 9, 26, 30, 31, 37, 62, 84, 104
 Bourges (Cher),
 cathédrale Saint-Étienne, 47, 53, 61, 72, 73, 88, 94, 97, 109
 musée, 79
 Boyer, Jean, 53
 Brandi, Cesare, 98
 Branner, Robert, 44, 72, 74, 105
 Brill, Robert H., 39
 Brisac, Catherine, 8, 9, 41, 43, 47, 97, 104
 British Academy, 39, 41, 46
 British Council, 40
 British Institute, 41, 62
 Brodtbeck, Suzanne, 19
 Bromberger, Joëlle, 84
 Bruges (Belgique), 48
 église Notre-Dame, 48
 Bruxelles (Belgique), 48
 Bruyne, Edgard de, 105
 Bryant Wallace, Lucy, 65
 Bryn Athyn (États-Unis), 44, 65
 collection Pitcairn, 44
 Bryn Mawr (États-Unis),
 Bryn Mawr College, 64
 Buchinger, Günther, 26
 Burck, Jean-Jacques, 96
 Caen (Calvados),
 abbaye de la Trinité, 8
 Caldwell, Samuel, 45
 Callias-Bey, Martine, 76
 Cambridge (États-Unis), 41
 Busch-Reisinger Museum, 66
 université d'Harvard, 23, 44, 45, 62, 63, 66, 68-71
 Cambridge (Royaume-Uni),
 King's College, 40

- université de, 41, 46
- Camus, Marie-Thérèse, 25
- Cantorbéry (Royaume-Uni), 38, 40, 42, 44, 45
- Christ Church, 38, 45, 46
- Caumont, Arcisse de, 105
- Caviness, Madeline H., 12, 38, 39, 58
- Centre national de la recherche scientifique, 51, 57-59, 62, 78
- Châlons-en-Champagne (Marne),
cathédrale Saint-Étienne, 53, 73, 110, 111
- Champs-sur-Marne (Seine-et-Marne), 39, 88
Laboratoire de recherche des monuments historiques, 39, 88, 90, 91, 93, 94, 96-98, 119
- Charenton-le-Pont (Val-de-Marne),
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 51, 58, 78
- Chartres (Eure-et-Loir), 11, 43
cathédrale Notre-Dame, 12, 40, 43, 45, 85, 86, 88, 92-96, 104, 109, 120, 122, 123, 125
Centre international du vitrail, 85, 90
église Saint-Père, 81
- Chastel, André, 24, 56, 57, 59, 60, 79, 81, 86, 116
- Chastellain, Jehan, 60, 61
- Chauffour, Sébastien, 10
- Choisy, Auguste, 105
- Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme),
cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption, 110, 120-122
- Cluny (Saône-et-Loire), abbaye, 19, 66, 70
- Cœur, Jacques, 71, 73
- Cologne (Allemagne), 100
cathédrale Saint-Pierre, 124, 126
église Saint-Cunibert, 104, 105
- Collongues, Robert, 94
- Comité international d'histoire de l'art, 29, 30, 32, 38, 39, 47, 49, 74
- Compiègne (Oise), musée, 79
- Conant, Kenneth John, 66, 69, 70
- Conques (Aveyron),
abbaye Sainte-Foy, 86, 91
- Conseil international de la philosophie et des sciences humaines, 38, 49
- Constable, William George, 39, 74
- Coolidge, John, 70
- Corning, 39
- Corpus Vitrearum, *passim*.
- Cothren, Michael W., 44, 119
- Councer, Charles Robert, 41, 46
- Cracovie (Pologne), 104
- Crosby, Sally, 69
- Crosby, Sumner McKnight, 12, 39, 44, 62, 66, 68-70, 73, 74, 110, 116, 118
- Cuny, Alain, 95
- Dallemagne, Léon, 92
- David, Véronique, 76, 81
- Dehio, Georg, 105
- Deichmann, Friedrich Wilhelm, 105
- Deknatel, Frederick B., 62, 69, 70

Delacroix, Eugène, 70
 Dell'Acqua, Francesca, 33
 Deschamps, Paul, 21
 Deshoulières, François, 21
 Dessailly, Jean, 95
 Devinoy, Pierre, 68
 Deuchler, Florens, 63
 Dijon (Côte-d'or),
 église Saint-Bénigne, 19, 70
 di Matteo, Colette, 97
 Dinkelsbühl (Allemagne),
 cathédrale Saint-Georges, 131
 Drancy (Seine-Saint-Denis), 13, 42, 84
 Dreux (Eure-et-Loir),
 musée, 79
 Duby, Georges, 59
 Dürer, Albrecht, 70
 Dvorak, Max, 105
 Easton, George, 38, 45
 Eisenhower, Dwight D., 48, 69
 Engrand Le Prince, 43, 51
 Enlart, Camille, 104
 Erffa, Hans Martin von, 33, 34
 Erfurt (Allemagne), 31, 32, 40, 85, 88
 Évreux (Eure),
 cathédrale Notre-Dame, 88, 89
 Faison, Samson Lane, 69
 Fécamp (Seine-Maritime),
 abbaye de la Trinité, 43
 Finance, Laurence de, 76
 Flieder, Françoise, 91
 Florence (Italie), 34, 76
 Focillon, Henri, 8, 11-13, 15-25, 29, 30, 42, 47,
 61-64, 66-69, 73, 84, 88, 99, 103, 105-110
 Formigé, Jules, 110
 Fougères, Gustave, 18
 Fougères (Ille-et-Vilaine),
 église Saint-Léonard, 113
 Fouquet, Jean, 17
 Frachon-Gielarek, Nathalie, 41
 Francke, Kuno, 66
 Francfort (Allemagne), 47
 Frankl, Paul, 69, 100, 105
 Fränkli, Hans, 33
 Freigang, Christian, 10
 Frenzel, Gottfried, 31, 32
 Frey, Dagobert, 105
 Fribourg-en-Brisgau (Allemagne), 47, 48
 université de, 101
 Frodl-Kraft, Eva, 26, 29, 31-35, 39, 40, 45, 47-
 49, 88, 96
 Füchs, 92
 Gaillard, Georges, 24
 Gall, Ernst, 102
 Gatouillat, Françoise, 12, 61
 Gaudin, atelier, 96

Gaudin, Pierre, 58
 Gdansk (Pologne), 104
 Genève (Suisse),
 musée Ariana, 53
 Gerber, Roland, 33
 Gérente, Alfred, 53
 Gilmore-House, Gloria, 44
 Giroud, Françoise, 95
 Glasgow (Royaume-Uni),
 Burrell Collection, 113
 Goering, Hermann, 67
 Goethe, Johann Wolfgang von, 71
 Grabar, André, 116
 Granboulan, Anne, 76
 Grenoble (Isère), université, 18
 Grodecki, Catherine, née Gauchery, 10, 11, 42,
 50, 54, 63, 87, 111, 116, 119
 Grodecki, Louis, *passim*.
 Gross, Werner, 105
 Gruber, Jacques, 110
 Gruber, Jean-Jacques, 18, 40, 56, 58, 88, 89,
 94, 97, 110, 111, 119
 Guiselin de Prévinières, Christian, 85, 86
 Guy, Michel, 95
 Hahnloser, Paul, 26
 Hahnloser, Hans Robert, 12, 26-28, 30-36, 38,
 39, 45, 55, 57, 74, 85, 88
 Hamilton, George, 66
 Hancock, Walter, 48
 Harvard, voir Cambridge (États-Unis)
 Haseloff, Arthur, 41
 Haskell, Francis, 33
 Haskins, Charles Homer, 68
 Haug, Hans, 55
 Hausherr, Reiner, 40
 Heverlee (Belgique),
 abbaye de Parc, 73
 Hayward, Jane, 39, 41, 44, 45, 47, 74, 75, 113
 Hearst, William Randolph, 65, 67
 Helbig, Jean, 39
 Hemmel, Peter, 53
 Henri Focillon Society of America, voir Société
 Henri Focillon
 Hérold, Béatrice, 13
 Hérold, Michel, 12, 37, 40, 76
 Highcliffe (Royaume-Uni),
 château, 107, 113
 Hines, Roger, 41
 Hitler, Adolf, 67
 Hoffmann, Konrad, 116
 Hunn Lowber, Edith, 64
 Husband, Timothy B., 44
 ICOMOS, 90-92
 Ingrand, Max, 58
 Inventaire des Monuments d'art et d'histoire
 de la Suisse, 29
 Inventaire général, 12, 57, 76, 79, 81, 86
 Jan, Fabienne, 26
 Jantzen, Hans, 105

Joubier, 107

Jumièges (Seine-Maritime),
 abbaye Saint-Pierre, 8, 86

Kann, Hélène, 19

Karlsruhe (Allemagne), 104

Katzenellenbogen, Adolf, 69

Keller, Sarah, 26

Kemp, Wolfgang, 48

Kerr, Jill, 46

King, Georgina Goddard, 64, 65

Kingsley Porter, Arthur, 65, 105

Kitzinger, Ernst, 45, 46

Koenig, Pierre, 100

Korn, Ulf-Dieter, 41

Kubler, George, 63, 66-68

Kuhlmann, Frédéric, 92

Kuhn, Charles L., 62, 63

Kühn, Margarethe, 102

Kummer-Rothenhäusler, Sybill, 44

Kurmann, Peter, 120, 122

Kurmann-Schwarz, Brigitte, 12, 39, 40, 120, 122, 123, 125

Laboratoire de recherche des monuments historiques, voir Champs-sur-Marne

Labouret, Auguste, 58

Lacoste, Jacques, 25

La Flèche (Sarthe), 74

Lafond, Jean, 12, 39-43, 50-62, 86, 111, 113, 114, 118

Lambert, Élie, 23, 62

Lascaux, voir Montignac-Lascaux

Lasteyrie, Ferdinand de, 56

Lasteyrie, Robert de, 87

Lausanne (Suisse), 51, 54
 cathédrale Notre-Dame, 54

Lautier, Claudine, 8, 10-12, 26, 41, 104, 109

Lefrançois-Pillion, Louise, 54

Le Mans (Sarthe),
 cathédrale Saint-Julien, 116

Lemonnier, Henry, 15

Léonard de Vinci, 70

Leproux, Guy-Michel, 61

Liebreich, Aenne, 19, 21

Lille (Nord),
 église Saint-Maurice, 128

Lillich, Meredith P., 44, 74

Limoges (Haute-Vienne),
 cathédrale Saint-Étienne, 120-122

Lisbonne (Portugal), 29, 55

Loisel, Claudine, 119

Londres (Royaume-Uni), 46
 université de, 41
 Victoria and Albert Museum, 39, 42, 46, 72, 111

Louvain (Belgique), 73

Louviers (Eure), 51

Lowber, Edith H., 64

Lübeck (Allemagne),
 église des Dominicains, 30

Luckenberg (Allemagne), 84
 Lyon (Rhône),
 cathédrale Saint-Jean, 109
 musée des Beaux-Arts, 111
 université de, 16, 18
 Magne, Lucien, 76
 Magnien, Aline, 119
 Mainini, Carlos, 91
 Mâle, Émile, 16, 43, 50, 51, 54-56, 63, 76, 99, 105, 107, 109, 116
 Mallet, Jacques, 25
 Malraux, André, 57
 Manessier, Alfred, 94-96
 Marbourg (Allemagne), 47, 101
 université Philipps, 65
 Marchini, Giuseppe, 39
 Marienbourg (Pologne),
 château, 104
 Mathey, François, 85
 Mauriceau-Beaupré, Charles, 15
 Mayence (Allemagne),
 académie de, 40
 Meaux (Seine-et-Marne),
 cathédrale Saint-Étienne, 122, 124
 Medford-Sommerville (États-Unis),
 Tuft University, 46
 Medieval Academy of America, 49
 Meeks, Carroll, 66, 68
 Melun (Seine-et-Marne),
 musée, 76
 Mertens, Franz, 105
 Metz (Moselle), 53, 56
 église Sainte-Ségoène, 104
 Michel, André, 87, 109
 Michel-Ange, 48
 Micheli, Geneviève, 19
 Mignot, Claude, 81
 Milan (Italie),
 cathédrale de la Nativité de la Vierge, 82
 Minois, Danielle, 82
 Miró, Joan, 95
 Montignac-Lascaux (Dordogne), 93
 Montreuil-sur-Loir (Maine-et-Loire), 74
 Morey, Charles Rufus, 66
 Mussolini, Benito, 67
 Mütherich, Florentine, 103, 104
 Naïto-Verdier, Gaby, 19, 21
 Nancy (Meurthe-et-Moselle),
 université de, 59
 Nantes (Loire-Atlantique),
 musée Dobrée, 79
 Naumbourg (Allemagne),
 cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, 126-128
 New Haven (États-Unis),
 université de Yale, 21, 39, 44, 45, 62-64, 66-70, 73, 74, 110

Newton, Peter, 41
 Newton, Roy, 39, 40, 90, 96
 New York (États-Unis), 21, 32, 37, 45, 47, 65, 68, 69, 71, 72, 74, 119
 Centre international d'art médiéval (anc. Centre international d'art roman), 74
 Metropolitan Museum of Art, 63, 72, 111
 musée des Cloîtres, 44, 45, 47
 université de Columbia, 44, 47
 Nicaud, Marguerite, 19
 Nieto-Alcaide, Victor, 39
 Nigarelle, 110
 Nördlingen (Allemagne),
 église Saint-Georges, 129, 130
 Noyon (Oise),
 cathédrale Notre-Dame, 68
 Nuremberg (Allemagne), 47, 104
 Orbais-l'Abbaye (Marne),
 église Saint-Pierre, 91
 Oberhaidacher, Elisabeth, 26, 32
 Organisation des Nations unies, 37
 Orléans (Loiret), musée, 79
 Oxford (Royaume-Uni),
 université de, 41
 Pabois, Marc, 81
 Panofsky, Erwin, 12, 62, 66, 70-73, 100, 105, 110, 116
 Parello, Daniel, 48
 Parinaud, André, 56
 Paris, 15, 21, 23, 29, 32, 37, 39, 41, 43, 44, 51, 55, 58, 62-64, 67, 68, 70, 73, 74, 84, 96, 97, 99
 Archives photographiques des Monuments historiques, 43, 79, 84
 bibliothèque de l'INHA (anc. Doucet), 11, 14, 63, 64, 71, 116
 British Institute, 41, 62
 Bureau des objets mobiliers, 78, 84, 85, 88
 cathédrale Notre-Dame, 40, 42, 56, 92, 128
 Centre André Chastel, 10-12, 14, 64, 81, 84, 85, 107, 116
 Centre de recherche et de restauration des musées de France, 12, 91
 Collège de France, 21
 École des Beaux-Arts, 68
 École des Chartes, 66
 École du Louvre, 15, 39, 53, 64, 84
 École pratique des hautes études, 116
 École supérieure de chimie, 93, 94
 église Saint-Germain-des-Prés, 19
 Institut national d'histoire de l'art, 11, 12, 14, 63, 84
 musée de Cluny, 10, 99, 107
 musée des Arts décoratifs, 53, 84, 91
 musée des Plans-reliefs, 24, 41, 86
 Musée du Louvre, 11, 56, 91, 92
 musée du Trocadéro, 110
 Sainte-Chapelle, 29, 31, 40, 42, 56, 111, 121, 123, 131
 université de, 7, 11, 15, 17, 18, 24, 63

Parler, famille, 131
 Parler, Heinrich, 130
 Pelplin (Pologne),
 monastère, 104
 Perez, Fernando, 91
 Perez y Jorba, Monique, 94
 Pérouse (Italie), 43
 Perret, Auguste, 68
 Perrot, Françoise, 41, 43, 45, 47, 50, 57-60, 78-80, 86, 94
 Pervençhères (Orne), 84
 Philadelphie (États-Unis), 42, 69
 Phillips, Duncan, 68
 Picasso, Pablo, 64
 Pie II (Piccolomini, Enea Silvio), 130
 Pierre de Montreuil, 44
 Pillet, Élisabeth, 12, 76, 82
 Pinder, Wilhelm, 105
 Pirina, Caterina, 41
 Pitcairn, Raymond, 65
 Poitiers (Vienne),
 cathédrale Saint-Pierre, 30, 53, 77, 95, 109
 Polisy (Aube),
 église Saint-Félix, 80
 Pompidou, Claude, 5
 Popesco, Paul, 42-44, 57-60
 Poughkeepsie (États-Unis),
 Vassar College, 69
 Prache, Anne, 25, 48, 80, 81
 Pradel, Pierre, 86
 Princeton (États-Unis),
 Index of Medieval Art (anc. Index of Christian Art), 66
 université de, 41, 47, 62, 66, 68-70, 73, 74, 86, 110
 Prinet, Jean, 19, 29
 Provins (Seine-et-Marne),
 musée, 79
 Querrien, Max, 92
 Quicherat, Jules, 105
 Quimper (Finistère),
 cathédrale Saint-Corentin, 128
 Rackham, Bernard, 39
 Raguin, Virginia C., 44, 74
 Rathgen, Friedrich, 91
 Ratisbonne (Allemagne),
 cathédrale Saint-Pierre, 125, 126
 Rauch, Ivo, 48, 90
 Rayon, Émile, 76
 Recht, Roland, 11, 102
 Reims (Marne),
 cathédrale Notre-Dame, 17, 18, 30, 38, 128
 église Saint-Nicaise, 128
 église Saint-Remi, 47, 72, 74
 Rembrandt, 96
 Reuter, Evelyn, 19
 Rihs, Agatha, 26

Riom (Puy-de-Dôme),
collégiale Notre-Dame-du-Marthuret,
61, 74

Riviale, Laurence, 82

Rochas, Aimé, 92

Rome (Italie), 32
École française de, 16

Romont (Suisse),
Vitrocentre, 26, 30

Roncherolles, Louis de, 53

Roosval, Johnny, 29, 31, 38

Rorimer, James J., 65, 69, 72, 111

Rotterdam (Pays-Bas), 84

Rouen (Seine-Maritime), 51, 56
église Saint-Ouen, 42, 55, 56, 88, 118
église Saint-Vincent, 53

Saint-Denis (Seine-Saint-Denis),
basilique Saint-Denis, 8, 13, 34, 41, 44,
60, 61, 68-73, 79, 88, 95, 107, 109-121

Saint-Louis (États-Unis), 74

Saint-Omer (Pas-de-Calais),
musée, 79

Saint-Riquier (Somme),
abbaye de Saint-Riquier, 70

Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne),
abbaye de Saint-Savin, 91

Saint-Wandrille (Seine-Maritime),
abbaye de Saint-Wandrille, 88

Salet, Francis, 63, 69, 72

Sandron, Dany, 12, 81

Sauer, Joseph, 105

Sauerländer, Willibald, 11, 36, 72, 74, 101, 102

Saxl, Fritz, 70

Schlosser, Julius von, 27, 28

Schmarsow, August, 105

Schneider, Jean, 59

Schneider, René, 18

Scholz, Hartmut, 26, 48

Schwäbisch Gmünd (Allemagne),
église Sainte-Croix, 128-130

Seidel, Linda, 70

Sedlmayr, Hans, 104

Sens (Yonne),
cathédrale Saint-Étienne, 45

Seymour, Charles Jr., 66-69

Seymour, Charles Sr., 68

Sheffield (Royaume-Uni),
université de, 90

Sheffield Glass, 39

Shepard, Mary B., 44

Shortell, Ellen M., 122

Simson, Otto von, 105

Société d'histoire de l'art en Suisse, 28

Société des Nations, 37, 68

Société française d'Archéologie, 19, 86, 87, 100

Société Henri Focillon (et Henri Focillon Society of America), 22, 23, 25, 62, 68

Soissons (Aisne),
 cathédrale Saint-Gervais-et-Saint-Protais, 72, 128

Spire (Allemagne),
 cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption-et-Saint-Etienne, 101

Stablack (Allemagne), 84

Stefanaggi, Marcel, 93

Stein, Gertrude, 64

Sterling, Charles, 15

Stiennon, Jacques, 72

Stockholm (Suède), 30

Strasbourg (Bas-Rhin), 32
 cathédrale Notre-Dame, 55, 102
 université de, 11, 24, 58, 101, 103, 116

Stuttgart (Allemagne), 29, 32, 34, 45, 104

Suger, 73, 110, 113, 116

Swarzenski, Hanns, 45, 66, 71-73, 100

Taralon, Jean, 12, 24, 31, 39, 42, 47, 56, 58, 72, 76, 78, 79, 81, 84-96, 98, 103, 104, 113

Thacher, John, 69

Théophile, 109

Thibout, Marc, 100

Timbert, Arnaud, 7, 11, 63, 71, 84, 87, 99

Tokyo (Japon), 48

Toruń (Pologne), 104

Tournus (Saône-et-Loire), 24

Tours (Indre-et-Loire),
 cathédrale Saint-Gatien, 122
 musée, 79

Trèves (Allemagne),
 église Notre-Dame, 122

Troyes (Aube),
 cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, 71, 72
 église Saint-Urbain, 81, 122, 123, 125

Turin (Italie),
 Museo civico, 111

Twycross (Royaume-Uni),
 église Saint-James, 111, 113

Überwasser, Walter, 105

Unesco, 37, 44, 49, 55

Union académique internationale, 12, 26, 34, 37, 38, 48, 49, 55, 68

Uzeste (Gironde),
 collégiale Notre-Dame, 128

Vanden Bemden, Yvette, 41, 48

Van Eyck, 71

Varsovie (Pologne), 15, 29, 84, 99

Velte, Maria, 105

Vendôme (Loir-et-Cher),
 abbaye de la Trinité, 88

Verdier, Philippe, 19, 67-69, 72, 74, 113

Vergnolle, Éliane, 25

Verrier, Jean, 30, 31, 39, 40, 42, 55, 56, 58, 68, 69, 76, 86, 109

Vichy (Allier), 21, 42

Vieira da Silva, Marie-Hélène, 95

Vienne (Autriche), 27, 32, 47, 104

Villard de Honnecourt, 27

Vinsot, Jeanne, 44, 57, 84

Viollet-Le-Duc, Eugène, 105, 109

Vitry, Paul, 54

Waddams, Herbert, 46

Wais-Wolf, Christina, 26

Washington (États-Unis), 68, 69

- Corcoran Gallery, 73
- musée de Dumbarton Oaks, 69
- National Gallery, 68

Wayment, Hilary, 40

Weitzmann, Kurt, 66

Welles, Orson, 71

Wellesley (États-Unis),

- Wellesley College, 72

Wentzel, Hans, 26, 39, 45, 55, 111, 113

Wetter, Johannes, 105

White, Ian, 46

Wild-Block, Christiane, 60

Willet, Henry Lee, 113

Williamstown (États-Unis),

- Williams College, 69

Willis, Robert, 105

Wilson, Woodrow, 68

Wilton (Royaume-Uni),

- église Sainte-Marie-et-Saint-Nicolas, 111-113

Winterthur (Suisse), 27

Wood Bliss, Robert, 68, 69

Woodforde, Christopher, 41

Worringer, Wilhelm, 104

Wormald, Francis, 39, 41, 44, 46, 62, 103

Wroclaw (Pologne),

- église Sainte-Marie-sur-le-sable, 104

Yale, voir New Haven

York (Royaume-Uni), 40, 45

Zanecki, George, 69, 111, 113

Zimmer, Thierry, 119

Zschokke, Fridtjof, 55

Zürcher, Markus, 26

Zurich (Suisse), 26, 44, 96