



HAL
open science

La Florence d'Eugène Müntz entre histoire des pratiques savantes et construction d'un mythe politique

Michela Passini

► **To cite this version:**

Michela Passini. La Florence d'Eugène Müntz entre histoire des pratiques savantes et construction d'un mythe politique. Anne Lepoittevin; Emmanuel Lurin; Alain Mérot. Florence, ville d'or, et les Français. La création d'un mythe, Campisano Editore, pp.47-58, 2021, 978-88-85795-84-6. hal-04337676

HAL Id: hal-04337676

<https://hal.science/hal-04337676>

Submitted on 12 Dec 2023

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

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

A painting of Florence, Italy, showing the city's architecture and a person in the foreground. The scene is viewed from an elevated position, looking down at the city and across the valley. The sky is blue with scattered white clouds. The city features several prominent buildings, including a large dome and a tall tower. In the foreground, a person in a dark coat stands on a path, looking towards the city.

Florence, ville d'art,
et les Français
La création d'un mythe

Campisano Editore

Florence, ville d'art,
et les Français
La création d'un mythe

sous la direction de

Anne Lepoittevin
Emmanuel Lurin
Alain Mérot



Campisano Editore

Florence, ville d'art, et les Français : la création d'un mythe
Actes du colloque (Florence, villa Finaly, 18-20 septembre 2019)



Ouvrage publié avec le soutien de la faculté des lettres
de Sorbonne Université

En couverture :

Camille Corot, *Florence. Vue prise des
jardins de Boboli* (détail), 2^e quart du
XIX^e siècle, Paris, musée du Louvre
© RMN-Grand Palais (musée du
Louvre)/ René-Gabriel Ojéda

Reproduction, même partielle,
interdite sans autorisation de l'éditeur.

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2021 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-85795-84-6

Table des matières

- 7 Avant-propos
Anne Lepoittevin, Emmanuel Lurin, Alain Mérot
- 10 Introduction. Qu'est-ce qu'une « ville d'art » ?
Alain Mérot
- LES HISTORIENS FRANÇAIS ET LE MYTHE DE LA « RENAISSANCE » FLORENTINE
- 21 Le mythe avant le mythe : Florence, les arts et l'idée de Renaissance
de Voltaire à Séroux d'Agincourt
Antonio Brucculeri
- 35 Regards français sur le *risanamento* de Florence : préfiguration d'une approche
patrimoniale des villes d'art
Thomas Renard
- 47 La Florence d'Eugène Müntz entre histoire des pratiques savantes
et construction d'un mythe politique
Michela Passini
- 59 Dialogue culturel européen et compétition scientifique internationale :
la section d'histoire de l'art de l'Institut français de Florence (1908-1918)
Marie Tchernia-Blanchard
- LA « VILLE DE L'ART ». FLORENCE VUE PAR LES ARTISTES
ET LES ÉCRIVAINS FRANÇAIS
- 73 La Florence de Stendhal. Une ville d'art ?
Daniela Gallo
- 85 Quand le romancier devient critique d'art : Florence et ses artistes
sous la plume d'Alexandre Dumas
Laetitia Levantis
- 97 Florence et la génération romantique : l'exemple de Géricault, Ingres et Delacroix
Barthélémy Jobert
- 111 Sur les traces de Michel-Ange : artistes et écrivains à Florence à la fin
du XIX^e siècle
Sara Vitacca
- 123 L'apprentissage de l'œil : les frères Goncourt à Florence
Nadejje Laneyrie-Dagen

LE MODÈLE FLORENTIN DANS LES COLLECTIONS, LES MUSÉES
ET LES ACADÉMIES EN FRANCE

- 139 « C'est tout récemment [...] que l'on a eu l'idée de collectionner les sculptures de la Renaissance ». Les maîtres du Quattrocento en France au XIX^e siècle
Daniele Rivoletti
- 153 “Il passa les Alpes avec ses trésors” : Louis Carrand and Florence
Martina A. D'Amato
- 169 La *Tribuna* dédoublée : la pratique française des salles de chefs-d'œuvre au XIX^e siècle
Cecilia Hurley-Griener
- 183 « Notre tribune à nous ». Florence et ses collections de curiosités dans l'imaginaire des historiens de l'art, des conservateurs et des collectionneurs français au XIX^e siècle
Felicity Bodenstein
- 193 Le rayonnement du mythe florentin en France au XIX^e siècle : la collection d'Édouard André et Nélie Jacquemart
Giancarla Cilmi

UNE FLORENCE FANTASMÉE

- 207 Benvenuto Cellini, fantasma del Rinascimento: lo scultore fiorentino tra autobiografia, mito e rêverie
Tommaso Mozzati
- 219 Florence dans le théâtre romantique : enjeux esthétiques et politiques
Sylvain Ledda
- 231 *Le Passant* de François Coppée et ses avatars : une Florence fantasmée
Philippe Sénéchal
- 247 Proust et Florence. Un éternel printemps
Benoît Dauvergne
- 257 Index des noms et des lieux
- 269 Les auteurs

La Florence d'Eugène Müntz entre histoire des pratiques savantes et construction d'un mythe politique

Michela Passini

Eugène Müntz n'est pas un de ces historiens de l'art dont le nom se rattache immédiatement et de façon presque automatique à une théorie, une méthode, des prises de position clairement identifiées. On ne l'associe pas non plus à un texte clé, un ouvrage programmatique qui marquerait un tournant dans l'histoire de la discipline. Ceci étant, et si l'on fait l'effort d'abandonner une vision normative de l'histoire de l'art, axée sur l'idée d'une progression linéaire et d'une accumulation des connaissances, pour une histoire matérielle et sociale de sa pratique, force est de constater que Müntz a été, entre la fin des années 1870 et le début du XX^e siècle, l'un des principaux bâtisseurs de la discipline. À cette époque, il est partout, métaphoriquement et littéralement. Par sa position dans le monde de l'édition, par son très vaste réseau de correspondants, par son enseignement, à un moment où l'histoire de l'art n'est pas encore entrée à l'Université, Müntz investit pleinement l'espace savant, à l'échelle de la France, mais aussi de l'Europe, où il est connu, invité, cité, traduit. L'Italie est l'un des échiquiers où se déploie son action en faveur de la consolidation de la discipline naissante de l'histoire de l'art, et Florence, haut lieu de l'élaboration de savoirs sur l'art, mais aussi centre d'une sociabilité savante et mondaine qui s'organise autour du patrimoine urbain, est pour Müntz un terrain privilégié, et ce à plusieurs niveaux¹.

Foyer artistique et intellectuel, Florence est d'abord le lieu où se rencontrent historiens de l'art, archéologues, conservateurs de musées, collectionneurs en provenance de différents pays, où les érudits locaux se partagent avec les savants étrangers un espace de travail et de recherche traversé par de profonds clivages, à la fois politiques et intellectuels. De plus, Florence est pour Müntz un objet d'étude et, en tant que tel, la capitale toscane devient d'autant plus centrale dans son œuvre que le savant se tourne résolument vers une histoire culturelle de la production artistique, dans laquelle la ville n'est plus simplement la toile de fond sur laquelle se dessinent les exploits d'individualités héroïques – les grands artistes – mais l'ensemble d'institutions et d'acteurs, humains et matériels, qui déterminent les modalités de création et de consommation des œuvres d'art. Une troisième dimension est enfin présente dans le rapport que Müntz entretient avec la ville : les personnalités qu'il y côtoie et les réseaux au sein desquels il gravite, ainsi que les visions de Florence et la cartographie artistique qu'il en produit, alimentent tous la fabrique d'un ima-

ginaire de la ville qui, nous le verrons, n'est pas sans revêtir de puissantes significations politiques.

Il s'agira donc ici de retracer à la fois la cartographie intellectuelle de la Florence dans laquelle Müntz évolue, la géographie artistique qu'il en propose et la mythologie dont ses écrits participent. La focale urbaine incite précisément à se départir d'une histoire téléologique de la discipline, qui consisterait à en retracer les « progrès » en ne prenant en compte que les moments d'innovation théorique et d'élaboration de propositions méthodologiques *a posteriori* gagnantes, pour étudier l'histoire de l'art en train de se faire, à un moment donné et dans un centre précis, à travers les pratiques concrètes de ses acteurs. En ce sens, le cas de Müntz est exemplaire de l'époque de la première institutionnalisation de la discipline, une phase pendant laquelle la Renaissance italienne est l'un des objets privilégiés de l'histoire de l'art et l'accès au territoire italien et son contrôle, à travers notamment la fondation d'instituts de recherche dans des centres tels que Rome et Florence, devient un enjeu essentiel pour ses praticiens.

Müntz appartient à une élite savante qui, à Florence, a ses habitudes. Il n'est pas rare de trouver dans sa correspondance la mention de rencontres ou de rendez-vous prévus directement dans la capitale toscane. Or pour cerner avec précision la place qui a été la sienne dans le contexte florentin de la fin du XIX^e siècle, il faut d'abord le situer dans le monde savant international. Müntz, on l'a dit, y occupe une position absolument centrale.

Bibliothécaire et conservateur des collections de l'École des beaux-arts de Paris, où il est le suppléant de Taine à la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art, Müntz est au cœur d'un des lieux émergents de la jeune discipline et participe pleinement à son institutionnalisation et à sa professionnalisation. Auteur de travaux fondamentaux sur la Renaissance, qui constitue alors le terrain où s'essayaient les principales innovations méthodologiques, il contribue à l'élaboration d'une *histoire* de l'art, à la fabrication de son outillage conceptuel et à la définition de ses critères de scientificité. Dès 1878, ses travaux sur les arts à la Cour des papes sont une référence incontournable dans la recherche sur l'art italien² : Müntz y édite et commente une large série de documents sur la production artistique des XV^e et XVI^e siècles. Différents spécialistes de cette période, français et étrangers, commencent alors à le contacter à propos de ces publications, qui s'imposent rapidement comme des instruments de travail indispensables. Plus tard, ses ouvrages sur la Renaissance dans ses différents centres, sur l'histoire intellectuelle et sociale de la période, son travail comparatif sur la Renaissance en France et en Italie ainsi que ses monographies sur Raphaël (1881) et Léonard de Vinci (1899), traduits en plusieurs langues, font de lui un des historiens de l'art français les plus connus à l'étranger.

Sa correspondance, un ensemble documentaire monumental conservé à la Bibliothèque nationale de France, témoigne d'abord de cette notoriété croissante et du rayonnement européen de son œuvre : Müntz noue des relations épistolaires régulières avec ses collègues en France, mais aussi en Italie, Angle-

terre, Belgique, Espagne, Russie ainsi que dans tous les pays germanophones³. Issu d'une famille alsacienne de notables⁴, il est lui-même bilingue et entretient des rapports assidus et précoces avec la culture germanique. Le choix de l'art de la Renaissance comme domaine de spécialisation l'amène également à nouer des liens nombreux avec les savants italiens. Pour publier des traductions des ouvrages de ses pairs étrangers, il met à profit la position centrale qu'il occupe dans le monde parisien de l'édition d'art. Müntz dirige en effet deux collections chez Rouam : la « Bibliothèque internationale de l'art » (dès 1882), dont les volumes sont consacrés à des époques ou genres de l'histoire des arts, et qui compte parmi ses collaborateurs plusieurs auteurs étrangers – italiens, anglais, allemands, suisses⁵ –, et la collection « Les artistes célèbres » (dès 1885), composée de courtes monographies d'artistes rédigées par des auteurs français. Il collabore par ailleurs à la rédaction de la revue d'art de l'éditeur Rouam, *L'Art*, dirigée par Eugène Véron, et de son supplément sur l'actualité des ventes, des expositions et des publications, le *Courrier de l'art* ; il est enfin proche de la rédaction de la *Gazette des beaux-arts*, à laquelle il contribue fréquemment, ainsi qu'à son supplément, la *Chronique des arts et de la curiosité*.

*De Paris à Florence et retour : centres et périphéries
d'une discipline en formation*

La trajectoire de Müntz dans l'espace savant international coïncide avec l'élargissement progressif d'un réseau amical et professionnel qui compte, au moment de sa plus grande notoriété, pendant les années 1890, les principaux historiens de l'art alors actifs en France, en Italie, et dans les espaces anglophone et germanophone. Ainsi, lorsqu'il quitte Paris pour séjourner à Florence, ce vaste réseau de collègues et d'amis se reconfigure autour de lui : des Parisiens, avec lesquels il a normalement des contacts directs, doivent alors passer par l'écrit pour le joindre, alors que certains de ses correspondants internationaux profitent de sa présence en Italie pour le rencontrer personnellement.

La taille monumentale de la correspondance professionnelle de Müntz, entièrement conservée, ainsi que le nombre très élevé de ses correspondants, rendent difficile pour l'instant une appréciation globale et systématique, sur l'ensemble de sa carrière, de ses séjours dans la capitale toscane, du temps qu'il y passe, de ses activités et des personnes qu'il y croise. Différentes mentions, dispersées dans ce vaste ensemble documentaire, laissent supposer qu'à partir de la fin des années 1870, Müntz se rend à Florence tous les ans, au printemps, et y reste pendant plusieurs semaines. Une telle hypothèse est confirmée par Émile Châtelain, auteur d'une nécrologie de Müntz, qui précise que ce dernier aurait séjourné dans la capitale toscane au moins vingt-cinq fois, beaucoup plus qu'à Rome⁶. Ne pouvant pas dormir directement dans les salles des Offices, nous dit Châtelain, Müntz aurait loué une chambre via della Ninna, à quelques pas du musée. En attendant de pouvoir mener un travail de fond sur sa correspondance, il est néanmoins possible d'interroger la présence

de Müntz à Florence à partir de la lecture croisée d'un corpus plus restreint de ses correspondants internationaux.

Florence est la destination de choix de nombreux chercheurs qui viennent de différents pays et qui occupent, dans la nouvelle discipline en train de se cristalliser, des places plus ou moins centrales. Leurs activités dans la capitale toscane sont justement indicatives de ces différences de positionnement. Un cas intéressant est celui des savants germanophones impliqués dans la fondation du Kunsthistorisches Institut, ou Istituto Germanico, et notamment d'Aby Warburg et d'August Schmarsow.

Lorsque Warburg prépare sa thèse sur la *Naissance de Vénus* et le *Printemps* de Botticelli (1892), l'œuvre de Müntz est pour lui une référence primordiale, car ce dernier avait le premier publié et analysé la *Pallas Athéna* représentée dans cette tapisserie⁷, qui constitue pour Warburg un chaînon essentiel dans sa reconstitution des relations unissant Botticelli au Politien. Ensuite, le savant hambourgeois entreprend des recherches sur les tapisseries Valois conservées au musée des Offices. Ces œuvres l'intéressent dans la mesure où elles lui permettent de retracer la circulation de thèmes iconographiques classiques, donc d'aborder la question des rapports entre le nord et le sud de l'Europe à la Renaissance, alors également au cœur des travaux de Müntz. En mai 1897, Warburg effectue un premier séjour d'études à Paris : il rencontre Müntz, dont il avait connu les travaux par l'entremise de son directeur de thèse Hubert Janitschek, qui correspondait avec le savant français depuis 1879. Ensuite, Warburg passe plusieurs mois à Florence. La fin des années 1890 constitue une phase cruciale de son parcours : par ses premiers travaux sur les arts à Florence, il pose les fondements de sa méthode. Comme le remarque Ernst Gombrich, Müntz est alors l'un des auteurs contemporains qu'il cite le plus fréquemment dans ses écrits⁸. Warburg le consulte ainsi à propos de ses recherches sur les tapisseries Valois et les « fêtes de Bayonne ». On sait aujourd'hui quel rôle ces travaux sur les fêtes ont joué dans l'évolution de l'œuvre warburgienne et comment l'étude des tapisseries, comprises comme médium permettant une circulation large de motifs iconographiques, a contribué à orienter ses études vers une prise en compte globale des échanges artistiques entre le nord et le sud de l'Europe. L'analyse iconographique tient également une place essentielle dans les travaux de Müntz sur la Renaissance, comme outil permettant de replacer l'œuvre d'art dans un contexte socio-culturel large⁹.

Le monde de l'art florentin du Quattrocento est pour ces savants de la fin du xx^e siècle un objet partagé dont l'étude, alors à son apogée, représente à la fois un passage obligé dans la carrière des nouveaux praticiens de l'histoire de l'art et un outil de connexion et de socialisation, permettant la construction de denses réseaux scientifiques et professionnels à l'échelle globale. Mais cet espace savant est loin d'être neutre. La compétition internationale pour le contrôle de l'espace de la ville et de ses ressources esthétiques, à travers notamment la fondation d'institutions de recherche, est un élément structurant de cette phase de l'histoire de notre discipline. Que l'on songe au pamphlet d'Adolfo Venturi, « Per la storia dell'arte » (1887) : en plaidant auprès des pou-

voirs publics du jeune État italien pour la création de chaires d'histoire de l'art dans les universités, Venturi brosse le portrait des « professeurs étrangers » qui essaient dans les musées et les églises, leurs guides à la main et leurs rouleaux de photographies sous le bras. Au-delà de ce texte programmatique, les écrits de Venturi, qui sera un peu plus tard le titulaire de la première chaire d'histoire de l'art créée en Italie, à l'université de Rome, témoignent nettement de la position périphérique que l'Italie tient dans un système international de l'histoire de l'art académique en formation, dominé par les historiographies germanophone et française : lorsque Venturi fonde sa revue, *L'Arte*, ses points de repère sont la *Gazette des beaux-arts* d'une part, la *Zeitschrift für bildende Kunst* et le *Repertorium für Kunstwissenschaft* de l'autre ; sa conception de l'enseignement et de l'organisation institutionnelle de la discipline se fonde sur des modèles allemands et français.

Florence est le terrain où les rivalités franco-allemandes autour de l'accès au patrimoine italien se manifestent le plus clairement, en particulier à l'occasion de la fondation du Kunsthistorisches Institut. C'est en 1888 que Schmarsow évoque pour la première fois dans sa correspondance avec Müntz la création d'un Institut d'histoire de l'art : pendant le mois d'octobre, il séjourne à Florence avec un petit groupe d'étudiants allemands qui, dans leurs universités d'origine, « ne trouvent pas réuni dans un même lieu ce dont ils espèrent se nourrir à Florence : l'abondance de la matière visuelle et le bon enseignant, qui puisse les introduire à ces études »¹⁰. Schmarsow souhaite que le nouvel Institut, bien que dépendant d'une université allemande encore à déterminer, soit largement ouvert à la participation de savants européens : dès 1894 il propose à Müntz de rejoindre le comité de direction, dont il est le président. Nous ne connaissons pas la réponse de Müntz, car le fonds de la Bibliothèque nationale ne comporte que la correspondance reçue par le savant français et il est pour l'instant impossible d'identifier des archives de Schmarsow. La réticence de Müntz apparaît toutefois clairement lorsqu'on relève l'insistance du savant allemand, qui réitère sa demande et s'inquiète de « considérations politiques » qui pourraient retenir son collègue français. Au-delà de questions politiques *stricto sensu*, c'est de la géopolitique d'une histoire de l'art en pleine institutionnalisation qu'il est question dans ces échanges. La création du Kunsthistorisches Institut à Florence est débattue dans le cadre des congrès internationaux d'histoire de l'art. Or, à l'époque, ces réunions de savants, bien qu'ouvertes à la participation de spécialistes provenant de différents pays européens et américains, se tiennent néanmoins toujours dans des villes germanophones et leur organisation – des sujets abordés au choix des intervenants – est largement déterminée par des acteurs institutionnels germaniques¹¹. Alors qu'à Paris commence à se mettre en place le premier noyau d'un enseignement universitaire de l'histoire de l'art, avec le cours dispensé par Henry Lemonnier dans le cadre de la chaire d'histoire d'Ernest Lavisse, et qu'émerge seulement l'idée de la fondation d'un Institut français à Florence¹², la possibilité d'investir l'espace physique et symbolique de la ville en y établissant un centre de recherche à l'assignation nationale clairement affichée est un enjeu de taille.

Il est intéressant de mettre cet épisode, et la réticence dont Müntz semble avoir fait preuve, en regard de son engagement, toujours dans le contexte des Congrès internationaux d'histoire de l'art, en vue de la fondation d'une Société internationale des études iconographiques. La fondation de cette société est liée à un débat central dans l'élaboration de la discipline à la fin du XIX^e siècle : un débat portant sur le rôle de l'iconographie dans le cadre d'une discussion plus large sur les outils et les pratiques de l'histoire de l'art, qui voit la communauté des chercheurs de l'époque traversée par plusieurs lignes de clivage, dont notamment celle entre les connaisseurs, attirés par les doctrines de Morelli, et des savants pratiquant une histoire de l'art plus proche de l'histoire de la culture. C'est dans le cadre du cinquième Congrès international d'histoire de l'art, qui se tient à Amsterdam en septembre 1898, que Müntz présente une communication intitulée « La nécessité des études iconographiques »¹³. Dans son intervention, il insiste sur l'importance de reprendre ces études dans un but polémique : « Dans les sculptures et les peintures, on ne voit plus que la question de l'attribution, sans se préoccuper du sens des œuvres, voire de leur mérite. » La recherche en iconographie, avance Müntz, « offrirait autant d'intérêt que les irritantes recherches d'attribution de peintures de huitième ou dixième ordre, qui passionnent trop exclusivement la critique d'art contemporaine ». Il s'agit ici, de toute évidence, de prendre position contre la diffusion des doctrines de Giovanni Morelli (disparu en 1891) parmi de jeunes générations de chercheurs. La correspondance Schmarsow-Müntz pour les années 1898-1900 nous renseigne sur les développements pratiques de la constitution de la Société. Müntz est proposé par Schmarsow comme président ; Schmarsow lui-même endosse la fonction de vice-président ; l'historien de l'art suisse Conrad de Mandach en est le secrétaire. Dans la correspondance Schmarsow-Müntz apparaissent aussi plusieurs noms d'historiens de l'art de différents pays qui devaient être associés au projet : Johan Jacob Tikkanen, Adolfo Venturi, Julius von Schlosser, Henry Thode entre autres. En avril 1901, Müntz présente la Société internationale des études iconographiques à Paris, devant l'Académie des inscriptions et belles-lettres. L'année suivante, à l'occasion du septième Congrès international d'histoire de l'art, Conrad de Mandach présente les statuts et le programme de la Société, programme dont Müntz est l'auteur. C'est un texte court, mais capital : Müntz prône une histoire de l'art comme composante essentielle de l'histoire de la culture et insiste sur la nécessité, pour l'histoire de l'art, de procéder « à l'analyse de grands courants d'idées et de sentiments auxquels, de toute nécessité, il faut qu'une œuvre d'art se rattache si elle prétend être vivante et éloquente »¹⁴.

Au-delà de la dimension méthodologique de ce texte et, plus largement, de la création de la Société, il importe de relever la visée internationale du projet de Müntz qui, dans sa correspondance avec Schmarsow, refuse que la Société soit placée sous l'égide d'une université ou qu'elle soit financée par des particuliers. Pour Müntz, la Société internationale des études iconographiques ne peut qu'être un organe des congrès internationaux, et c'est ce parti pris, avec les difficultés logistiques et organisationnelles qu'il comporte, qui va détermi-

ner l'insuccès puis la disparition rapide de la Société après la mort du savant français. Une telle décision peut être vue comme une prise de position très précise, et sans doute comme une réponse aux fondateurs allemands du Kunsthistorisches Institut, auxquels Müntz reproche l'implantation nationale d'un centre de recherche qu'il aurait souhaité véritablement international. La compétition internationale pour la production d'un nouveau type de savoir sur les arts – plus normé, plus contrôlé par des instances officielles – ne peut se départir d'une véritable concurrence pour l'occupation d'un espace à la fois métaphorique et tout à fait réel : celui des centres d'art italien, dont Florence est, pour l'histoire de l'art du tournant du siècle, le principal et le plus prestigieux.

La construction d'une géographie artistique : Florence et les « précurseurs » de la Renaissance

Lieu de sociabilité où se déploient les réseaux de l'histoire de l'art en pleine institutionnalisation, Florence est aussi le centre majeur de la géographie artistique qui prend forme dans les travaux des chercheurs impliqués dans la création de la discipline. La Renaissance tient en effet une place d'absolue prééminence dans les intérêts de ces premiers historiens de l'art professionnels : c'est un terrain structurant, tant en termes de fondation de nouvelles institutions de recherche que d'élaboration de méthodologies et de techniques d'analyse ; c'est aussi un objet d'étude partagé que ces savants investissent par la quantité de travail et d'énergie qu'ils y consacrent ainsi que par la dimension normative qu'ils lui accordent, laquelle se reflète dans son positionnement au sein des hiérarchies du prestige esthétique et patrimonial. Selon une tradition ancienne dans les savoirs sur les arts, la ville de Florence est associée à la Renaissance et, qui plus est, à son origine. Dans l'œuvre de Müntz, la capitale toscane revêt ainsi un rôle primordial, et cette primauté de Florence est d'autant plus évidente que sa lecture de l'histoire artistique de l'Europe l'amène à adopter une focale urbaine, axée sur les institutions, les groupes de pouvoir et les grandes figures du mécénat et de la politique symbolique de la ville.

En 1882, un an après avoir publié la monographie sur Raphaël grâce à laquelle il s'affirme comme l'un des principaux spécialistes de la Renaissance en Europe, Müntz fait paraître un ouvrage plus court et plus dense, sans doute son livre le plus ambitieux d'un point de vue théorique et méthodologique : *Les Précurseurs de la Renaissance*. Axé sur l'étude du collectionnisme, du mécénat, du marché, des publics et de tous les aspects de l'œuvre d'art qui relèvent de sa dimension sociale, ce texte témoigne d'une volonté de saisir la production artistique à l'intérieur du développement plus général d'une civilisation. Les « précurseurs » de la Renaissance sont pour Müntz les savants, archéologues, collectionneurs, mécènes et artistes qui ont contribué à la « victoire des idées nouvelles » : la reconstitution de leurs parcours et de leurs efforts débouche sur un tableau de la culture italienne, et plus particulièrement toscane et florentine, du xv^e siècle, profondément renouvelée par la redécouverte des textes et des monuments de l'Antiquité. Émergent ainsi les fondements

d'une vision de la Renaissance très éloignée de celle qui s'élabore en France en ces mêmes années. L'idée de la centralité de l'Antique, référence matricielle de l'art renaissant, est au cœur de l'ouvrage : « La Renaissance des arts [est] la résurrection, aux approches du xv^e siècle, des idées et des formes de l'antiquité classique¹⁵. » De ce constat découle logiquement la primauté de l'Italie, et plus encore de la Toscane et de Florence, véritable épiceutre d'un mouvement qui triomphe et gagne le reste de l'Europe : « Dans cet essai sur la genèse de la Renaissance, nous avons accordé la place d'honneur à l'école toscane. C'est que, au double point de vue de l'étude de l'antiquité et de celle de la nature, elle a servi d'initiatrice à l'Europe entière¹⁶. »

L'essai sur les *Précurseurs* exprime une conception de la Renaissance à laquelle le savant devait rester fidèle. Celle-ci s'organise autour de deux pôles, opposés et complémentaires : Florence et Rome. Mais là où Rome est « la ville des morts », au paysage visuel marqué par la présence presque écrasante du passé, Florence s'identifie à un renouveau incessant des arts et des savoirs, soutenu et encouragé par une élite raffinée et puissante. Müntz s'est souvent interrogé sur les raisons de la floraison artistique qui fait de la ville toscane la « capitale des arts » en Italie « pendant plus de trois siècles ». Fidèle à la *Kulturgeschichte* qui fut le pilier de sa formation d'historien, et à une psychologie historique fortement déterministe, dans le sillage de Taine, il propose d'en chercher les causes dans un ensemble d'éléments politiques et sociaux. Dans son ouvrage majeur, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, qui paraît en plusieurs volumes à partir de 1889, et qui est inachevé à la mort du savant, Müntz livre l'analyse la plus complète et détaillée des raisons de la primauté florentine en Italie et en Europe :

« À quelles causes attribuer l'essor prodigieux, non seulement de l'art, mais encore des sciences et des lettres à Florence, cette réunion extraordinaire d'hommes de génie, depuis Dante jusqu'à Machiavel, jusqu'à Lully ? Aux facultés natives ? À l'esprit public ? À un long et savant entraînement ? À mon avis, ces trois éléments ont également contribué à constituer ce que l'on peut appeler le *milieu florentin*, et entre eux la solidarité est complète¹⁷. »

Le substrat racial est convoqué, en adéquation avec les critères scientifiques de l'époque, comme une constante qui définit les aptitudes et les caractères fondamentaux d'une population : « d'abord, il est certain que la race florentine se distingue par son intelligence et sa finesse¹⁸. » Les conditions de la vie publique, qui se résument, pour Müntz, en « une piété et un patriotisme qui n'allaient pas sans une forte dose d'orgueil et un vif besoin d'ostentation »¹⁹, favorisent ensuite le développement d'une culture au sein de laquelle la production d'œuvres d'art répond aux besoins en termes de représentation et de distinction des différentes élites en conflit. Cette culture garantit également la continuité de la production artistique, ainsi que son niveau.

Si tous ces éléments contribuent à définir des conditions favorables aux arts, ils ne suffisent pas à expliquer l'éclosion de la Renaissance, qui représente aux yeux de Müntz une véritable révolution, coupant les ponts avec tout ce

qui a précédé. Le déclencheur réside pour le savant dans la politique symbolique des Médicis. Cosme, Pierre et Laurent le Magnifique sont les personnages principaux du récit du triomphe de la Renaissance et de l'affirmation de Florence comme principal centre artistique de la Péninsule que Müntz tisse dans ses travaux : « Au quinzième siècle, les Médicis lient si intimement leur cause à celle de l'art florentin, qu'il est impossible de séparer leur biographie de la genèse de la Renaissance²⁰. »

Dans une historiographie comme celle que pratique Müntz, la ville est un cadre privilégié qui oriente et façonne l'analyse. Cette focale permet notamment de rendre compte de la dimension collective de la création artistique, en impliquant les mécènes, les institutions et les différents types de public, au même titre que les artistes. Dans le cas de Florence, la richesse des sources écrites amène une reconstitution très riche du tissu urbain des ateliers, mais aussi des réseaux des humanistes et des protecteurs des arts, qui sont plus particulièrement mis en avant dans des publications destinées à un lectorat plus large que celui des seuls spécialistes de l'histoire de l'art, comme la série d'articles d'exploration de la Toscane que Müntz fait paraître dans *Le Tour du monde* entre 1889 et 1890. Plus globalement, la perspective urbaine et le cadrage par grands centres d'art qu'il adopte déterminent l'élaboration d'une grille territoriale clairement redevable de celle – classique – proposée par l'un des initiateurs d'une *histoire* de l'art italien, Luigi Lanzi, dans sa *Storia pittorica della Italia* (1795-1796, 3 vol.), et largement reprise par les spécialistes de la peinture italienne contemporains de Müntz tels que Joseph Archer Crowe et Giovanni Battista Cavalcaselle. Leur manière de penser la production picturale de la Péninsule dans son développement historique se caractérise notamment par la surreprésentation du Nord et du Centre et une méconnaissance relative de la production artistique des régions du Sud. À une échelle européenne, cela signifie par ailleurs élaborer une géographie artistique qui oppose un nombre restreint de grands centres et de vastes zones périphériques, dans lesquelles l'innovation se répand lentement, selon un modèle diffusionniste. C'est précisément cette dimension de l'œuvre de Müntz qui va susciter de vives critiques chez ses homologues français, à un moment où l'histoire de l'art investit la question nationale avec de nouveaux outils.

Florence, un mythe politique

À l'époque où Müntz publie ses travaux les plus célèbres, la Renaissance est un objet polémique. Dès le milieu des années 1880, Louis Courajod dénonce, dans ses cours de l'École du Louvre et dans ses articles pour la *Gazette des beaux-arts*, un assujettissement des artistes français à l'Italie et à l'Antique qui trouverait ses origines à la Renaissance. En réaction contre un système pédagogique à ses yeux trop dépendant de la référence italienne, il érige en contre-modèle la Renaissance française, victime selon lui d'une occultation délibérée de la part du pouvoir académique. Si l'idée d'une « Renaissance nationale », antérieure aux guerres d'Italie et à l'importation des formes italiennes, jouis-

sait déjà d'une certaine diffusion dans l'historiographie française des années 1870-1880, Courajod est le premier à la systématiser et à fonder de la sorte une vision plus globale de l'histoire de l'art en France. Il conduit ainsi les revendications de l'histoire de l'art contemporaine à un niveau de radicalisation sans précédent : avec lui, on passe de la défense d'une Renaissance française autonome vis-à-vis des modèles italiens à l'affirmation des origines françaises du mouvement de la Renaissance.

Courajod débute son cours sur l'art de la Renaissance à l'hiver 1886. En quatre ans, il aborde successivement la sculpture française du XIV^e siècle, l'art italien des XIV^e et XV^e siècles, l'art franco-flamand de la même époque avant de revenir à l'art français des XV^e et XVI^e siècles. Son propos est clairement affiché : il s'agit de présenter en premier la situation de la France du XIV^e siècle, potentiellement ouverte à diverses influences. Le détour par les Flandres et l'Italie permet ensuite de rendre compte des expériences contemporaines : intéressantes en Flandres, globalement décevantes en Italie. Le regard se recentre enfin sur la France pour montrer comment un art inédit s'élabore à partir de traditions autochtones et d'éléments flamands. En même temps, Courajod fait paraître une série d'écrits programmatiques synthétisant ses cours dans la *Gazette des beaux-arts*, où il peut compter sur le soutien du rédacteur en chef, Louis Gonse²¹, et qui devient son organe d'expression privilégié²². « J'analyserai devant vous l'œuvre des fondateurs de la Renaissance italienne, pour les forcer à nous avouer tout ce qu'ils ont emprunté à l'art antérieur, à l'art que la France avait si fièrement formulé dès le milieu du siècle précédent »²³. Ainsi Courajod présente-t-il le programme de son cours de 1887-1888. Dans une telle perspective, le rôle de Florence, traditionnellement reconnue comme l'épicentre de la nouvelle culture, était fortement relativisé, voire résolument contesté : « Je vous ai dit à plusieurs reprises que l'existence à Florence d'une école fortement constituée comme celle de Giotto, et qui avait survécu trop longtemps au génie du fondateur, tendait d'une façon générale à exercer une influence funeste sur la sculpture²⁴. »

Dans ce contexte, le récit de Müntz qui, dans la droite ligne de Burckhardt, voit en la redécouverte de l'Antique le fondement de la Renaissance, et en déduit la primauté de l'Italie et plus encore de la Toscane et de Florence, rencontre un accueil de plus en plus mitigé en France. Et ce d'autant plus que l'histoire de l'art qui s'implante au tournant du siècle est fortement marquée par le legs intellectuel de Courajod, à travers l'enseignement de ses disciples, comme Henry Lemonnier et André Michel – qui occupent des postes-clés dans la géopolitique universitaire de l'histoire de l'art –, puis de leurs élèves qui tiennent à leur tour des positions centrales dans l'enseignement et dans les musées. Cette histoire de l'art, qui a pour priorité de retracer l'affirmation d'une spécificité esthétique française tout au long des siècles, contribue puissamment à la fabrication des fondements historiques de la mémoire nationale.

La parution de *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII* (1889), l'ouvrage dans lequel Müntz procède à une histoire comparée des deux espaces artistiques, semble en effet coïncider avec le début de son isolement

au sein de l'historiographie française. Bien que ses publications lui assurent un certain succès académique et mondain²⁵, il essuie un échec à l'École des beaux-arts, où il pouvait légitimement espérer prendre la place d'Hippolyte Taine, qu'il avait longtemps suppléé : à la mort de celui-ci en 1893, la direction lui préfère le critique Louis de Fourcaud, qui professe des vues sur les origines de la Renaissance très proches de celles de Courajod. L'historiographie française traverse alors une phase de profondes transformations, de nouveaux objets s'imposent à l'attention de jeunes générations de chercheurs, et notamment la peinture française du XIV^e siècle : ces primitifs français qui vont faire l'objet d'une éclatante redécouverte, conduisant au renouvellement méthodologique de la discipline, et dont Müntz, en raison de son système de valeurs esthétiques, n'arrive pas à apprécier l'importance pour l'histoire des arts. « Le milieu et le second tiers du XIV^e siècle », avance Courajod, « furent pauvres à Florence, quand on compare l'école de cette ville aux autres écoles européennes, plus agitées, plus préoccupées de résoudre le problème de la transformation de l'art »²⁶. Müntz lui oppose une image de la culture florentine qui, dès le XIV^e siècle, s'empare des sources antiques non pas sous la forme de simples citations mais en les réactualisant pour en faire le chiffre d'un art nouveau, et d'une nouvelle façon de comprendre la vie en société : l'humanisme.

Florence cristallise à elle seule une certaine image de l'Italie et de son patrioisme. Que ce soit pour s'emparer de cette image et en faire le pivot d'une vision triomphale de la Renaissance ou pour la remettre en discussion en contestant la dimension normative des récits qui lui sont associés, les historiens de l'art européens de la fin du XIX^e siècle investissent physiquement et métaphoriquement l'espace de la ville. En résulte une prolifération non seulement de textes et de récits, mais aussi d'actions et de pratiques visant à établir un monopole sur le discours sur la ville. Dans un tel contexte, Müntz prône un internationalisme savant qui se défait de l'idée d'une compétition entre nations, tant sur le terrain de l'histoire immédiate et de l'institutionnalisation des disciplines que dans une perspective historique.

NOTES

¹ Sur la carrière et l'œuvre de Müntz, voir : J. Maurice, « Notice nécrologique sur Eugène Müntz (1845-1902) », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1906, pp. 67-84 ; C. Enlart et G. de Manteyer, « E. Müntz. Notice biographique par C. Enlart. Bibliographie par G. de Manteyer », *Mélanges d'archéologie et d'histoire, École française de Rome*, 1903 ; H. Cordier, « Eugène Müntz. In memoriam », *Revue des traditions populaires*, t. XVIII, 1903, pp. 620-625 ; A. Girodie, « Eugène Müntz », *Revue alsacienne illustrée*, t. IV, 1902, pp. 65-74 ; L. Dimier, « Eugène Müntz », *Gazette des beaux-arts*, t. XXIX, 1903, pp. 42-47. Plus récemment : M. Espagne, *L'Histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris 2009, pp. 238-242 ; M. Passini et F.-R. Martin, « Ressentiment politique, affinités intellectuelles. Eugène Müntz et l'histoire de l'art allemande », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 1, n° 1, 2009, «Lo spazio e la cultura», pp. 227-254 ; M. Passini, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris 2012, chapitre 1.

² E. Müntz, *Les Arts à la cour des papes pendant le xv^e et le xvi^e siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines*, Paris, E. Thorin, 1878-1882, 3 vol. (1. *Martin V-Pie II*,

1417-1464 ; 2. *Paul II, 1464-1471* ; 3. *Sixte IV-Léon X, 1471-1521*). Un dernier volume intitulé *Les Arts à la cour des papes. Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503)*, est publié à Paris, chez Leroux, en 1898.

³ Le département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France conserve trente-huit volumes de correspondance et dix-neuf volumes de notes de travail : Naf 11278-11315 et Naf 21483-21500 ; Naf 22390. Pour une première édition critique partielle de la correspondance, voir : E. Müntz, *Correspondance allemande d'Eugène Müntz. Aux origines de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art*, éd. M. Passini, Paris 2012.

⁴ François-René Martin a éclairé le rôle que la question alsacienne revêt dans l'évolution de l'œuvre de Müntz : M. Passini et F.-R. Martin, « Ressentiment politique, affinités intellectuelles... », cit.

⁵ Entre 1882 et 1894 paraissent 28 volumes, dont six par des auteurs étrangers.

⁶ É. Chatelain, « Notice sur la vie et les travaux d'Eugène Müntz lue dans la séance du 23 octobre », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 51^e année, n° 10, 1907, pp. 627-653.

⁷ E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, vol. I, *Italie. Les primitifs*, Paris, Hachette, 1889. La tapisserie est reproduite, en couleurs, dans le frontispice.

⁸ E. Gombrich, *Aby Warburg, an Intellectual Biography* [1970], Oxford 1986.

⁹ Je me permets de renvoyer à mon article : « Eugène Müntz, un interlocuteur français d'Aby Warburg », *Images revues*, <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2908>

¹⁰ Lettre d'August Schmarsow à Eugène Müntz, 18 septembre 1888, dans E. Müntz, *Correspondance allemande d'Eugène Müntz*, cit.

¹¹ G. Schmidt, « Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 36, 1983, pp. 7-116.

¹² Voir, dans ce volume, M. Tchernia-Blanchard, « Dialogue culturel européen et compétition scientifique internationale : la section d'histoire de l'art de l'Institut français de Florence (1908-1918) ». Voir en outre : I. Renard, *L'Institut français de Florence (1900-1920). Un épisode des relations franco-italiennes au début du XX^e siècle*, Rome 2001, et M. Bossi (dir.), *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, Florence 2010.

¹³ E. Müntz, « La nécessité des études iconographiques », in *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses in Amsterdam, 29. September bis 1. Oktober 1898*, Nendeln 1978 ; rééd. partiellement dans P. Schmidt, *Aby Warburg und die Ikonologie*, Bamberg 1993, pp. 56-57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵ E. Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, Paris, J. Rouam, 1882, p. 1.

¹⁶ *Ibid.*, p. 251.

¹⁷ *Id.*, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, vol. I, *Italie. Les Primitifs*, cit., p. 50.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

²¹ R. Labrusse, « Louis Gonse », in P. Sénéchal et C. Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009.

²² On retiendra notamment deux articles : « Les véritables origines de la Renaissance », *Gazette des beaux-arts*, t. XXXVII, 1888, pp. 21-35 et « La part de la France du nord dans l'œuvre de la Renaissance », *Gazette des beaux-arts*, t. II, 1889, pp. 460-464, 515-620 et t. III, 1890, pp. 74-82.

²³ L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre. 1887-1896*, éd. Henry Lemonnier et André Michel, Paris, Picard, 1899-1903, vol. 2, *Origines de la Renaissance*, 1901, p. 135, cours du 21 décembre 1887.

²⁴ *Ibid.*, p. 243

²⁵ Chevalier de la Légion d'honneur en 1885, Müntz fut élu membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1893 et vice-président en 1902.

²⁶ L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, cit., p. 183.