

« *Un exilé intérieur* »

Entretien sur les travaux de Willibald Sauerländer avec Thomas Kirchner, Philippe Plagnieux, Anne-Orange Poilpré et Marc C. Schurr

Willibald Sauerländer, décédé en avril 2018, a joué un rôle essentiel de passeur entre la France et l'Allemagne dans le domaine de l'architecture et de la sculpture médiévales, mais aussi de l'art français (Jean Antoine Houdon, Nicolas Poussin, Jacques-Louis David, Edouard Manet). Il était donc naturel que *Regards croisés* lui rende hommage dans celle de ses rubriques qui permet au mieux de faire dialoguer chercheur·e·s français·e·s et allemand·e·s. C'est au Centre allemand d'histoire de l'art de Paris (Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris), dont il avait accompagné la création en 1997, que se sont réunis en février 2020 son directeur Thomas Kirchner et trois spécialistes de l'histoire de l'art du Moyen Âge : Marc C. Schurr, professeur à l'université de Strasbourg, Philippe Plagnieux et Anne-Orange Poilpré, professeur et maîtresse de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Leurs échanges ici transcrits reviennent sur le parcours et les travaux de Willibald Sauerländer, ainsi que sur leur perception et sur leur réception en France et en Allemagne.

Thomas Kirchner : Il me semble que l'un des jalons de l'histoire du rapport de Willibald Sauerländer avec la France est son déménagement à Paris en 1954, après la soutenance de sa thèse sous la direction de Hans Jantzen à Munich.¹ Les cinq années de son séjour en France ont contribué à jeter un pont entre les deux pays après la Seconde Guerre mondiale, du moins en histoire de l'art. Il faisait partie des jeunes chercheurs accueillis par André Chastel, qui a obtenu son poste à l'Institut d'art et d'archéologie de la Sorbonne en 1955, avec Günter Metken et d'autres. Il est l'un des premiers à voir publier en France la traduction de *La Sculpture gothique*,² dès 1972, alors que d'autres, tels que Jantzen et Hans Sedlmayr ne furent jamais traduits. Dès lors, peut-il être considéré comme participant à la politique menée par Willy Brandt en RFA, qui consistait à œuvrer aux rapprochements avec la France et plus largement l'Europe ?

Philippe Plagnieux : Je pense que sa position était personnelle, même si elle allait dans le même sens que la politique de Willy Brandt. Il était très francophile, très lié à Chastel, mais aussi à Louis Grodecki. Il a travaillé en Allemagne sur la France, mais son lien avec celle-ci apparaît dès la guerre. C'est notamment ce qui ressort du texte qu'il a écrit pour ses propres funérailles et qui fut lu par son fils Georg.³ Il a seize ans au moment de la campagne de France en 1940. Alors qu'il est protestant et agnostique, un prêtre catholique, qui lui enseigne le latin dans une cabane de jardin, lui dit cette phrase qui l'a beaucoup marqué : « J'ai eu tant de mal en pensant aux Français ». Il est donc sensibilisé très jeune à la catastrophe et cette période a sans doute décidé de ce qu'il allait réaliser par la suite.

Marc C. Schurr : J'ai eu l'occasion de faire sa connaissance au *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* à Munich (Institut central d'histoire de l'art), alors que j'étais docteur, puis après mon habilitation. Malgré sa réputation d'inaccessibilité, j'ai gagné son attention quand j'ai commencé à m'intéresser au gothique autour de 1300 en Europe, en particulier aux transferts culturels durant cette première phase d'internationalisation du gothique. Depuis longtemps, les discours sur cette période étaient marqués par le nationalisme, comme l'a montré Michela Passini de manière brillante.⁴ Ce fut le sujet de mes discussions avec Sauerländer. Il m'a expliqué que durant ses études à Munich personne ne s'ouvrait véritablement à d'autres approches que celles enseignées par Jantzen, un historien de l'art très réputé à l'époque, bien qu'il ait joué un rôle assez ambigu pendant la période du nazisme, et dont il était alors élève. Il a voulu sortir de cette bulle. Dans l'Allemagne de l'après-guerre, personne ne voulait plus travailler sur l'art allemand. À mon époque, l'art allemand n'était plus un interdit, mais il restait difficile de l'envisager pour une carrière. En plus, l'art gothique, un chapitre de l'histoire de l'art très lié à la France, était une thématique qui ne facilitait pas non plus une carrière académique, en l'absence d'institut et de postes en France pour les jeunes chercheurs allemands. Il était alors préférable, soit de partir pour les États-Unis, soit de travailler sur l'art italien car on pouvait obtenir des bourses à Rome et à Florence. On a donc essayé de me dissuader de travailler sur le gothique allemand, mais j'avais la conviction que les choses allaient changer et que l'on ne pouvait, de toute éternité, laisser ce champ sans recherches. C'est Sauerländer qui m'a encouragé à candidater en France. Je l'admirais parce qu'il liait les deux grandes écoles de l'histoire de l'art

germanophone. Du côté du formalisme, il maîtrisait l'analyse stylistique, dont le sommet est son livre sur la sculpture gothique. De l'autre, il était très ouvert à toutes les méthodes dites contextualisantes, Erwin Panofsky d'abord, mais pas seulement. De ce dernier point de vue, m'ont beaucoup impressionné ses travaux sur Rubens⁵ et sa conférence sur la cathédrale de Reims,⁶ où il décortique les fonctions de l'édifice. Dans cette étude magistrale, Sauerländer explicite le processus artistique derrière l'aménagement et le décor de la cathédrale de Reims à la lumière des pratiques liturgiques, des cultes locaux et des symboliques spécifiques à cette cathédrale archiépiscopale très particulière. En alliant ses réflexions sur l'anthropologie des images et de l'espace à une étude formelle et archéologique méticuleuse, il va beaucoup plus loin que l'icologie. Il était très français de ce point de vue, car très ancré dans la tradition de l'École des Chartes d'une étude soignée des documents et des données archéologiques.

Thomas Kirchner : Évidemment, il y avait des raisons à la mauvaise réputation de l'histoire de l'art allemande dans les années 1950, après les activités de la *Kunsthistorische Forschungsstätte Paris* (institut de recherche en histoire de l'art de Paris) de 1942 à 1944, qui avaient conduit à la spoliation des collections juives, avec la complicité du marché de l'art et des musées allemands. Cependant, il y aurait encore des recherches à mener sur le fait qu'après-guerre, c'est étonnement le Moyen Âge qui a initié un rapprochement entre les deux pays, notamment dans les musées. Et cela, alors même que les nazis avaient politisé le discours sur le Moyen Âge. Sauerländer participe de ce mouvement, même s'il avait aussi déjà publié sur Nicolas Poussin.⁷

Philippe Plagnieux : C'est aussi une question de rencontre entre personnes. Il noua une amitié profonde avec Chastel lors de ses séjours à Paris dès les années 1950, puis, au début des années 1960, avec Grodecki, alors professeur à l'université de Strasbourg et qui était également proche de Chastel. Il y avait à la fois une sorte de conjoncture favorable et du répondant intellectuel.

Marc C. Schurr : Il faut préciser qu'on trouve déjà une véritable volonté de réconciliation chez Charles de Gaulle et Konrad Adenauer, afin d'éviter les erreurs commises à la fin de la Première Guerre mondiale qui semblaient avoir programmé le conflit suivant. On cherchait déjà des points de nouage. D'un côté, le gothique et l'art médiéval restaient une pomme de discorde entre érudits ; de l'autre, et dans les faits, le Moyen Âge est une période où France et Allemagne n'existent pas comme nations modernes mais sont unies dans l'Empire carolingien. Or, dans les années 1950, Charlemagne était constamment évoqué. C'est par exemple le moment où on crée le *Karlspreis zu Aachen* (Prix international Charlemagne d'Aix-la-Chapelle).

Philippe Plagnieux : Oui, et c'est aussi à ce moment que Karl Ferdinand Werner, qui travaillait sur les Carolingiens et avait, comme Sauerländer, suivi des cours à l'École pratique des hautes études, prend la direction de l'Institut historique allemand de Paris.

Marc C. Schurr : De même, Grodecki a commencé par travailler sur l'art ottonien,⁸ une période où n'existe pas vraiment de conscience nationale, bien que les premiers jalons vers la construction des « identités » soient posés.

Philippe Plagnieux : Cela s'est doublé du fait que Sauerländer, étant francophile et francophone, avait vécu un traumatisme profond pendant la guerre et en a même retiré un sentiment de culpabilité envers l'Allemagne nazie. C'est ce qu'il rapporte dans le texte pour ses funérailles.⁹ Son amitié avec Grodecki vient aussi du fait que celui-ci maîtrisait l'allemand et partageait les mêmes opinions.

Anne-Orange Poilpré : Comment avez-vous reçu l'œuvre de Sauerländer dans votre formation intellectuelle ? J'ai lu, dans un entretien qu'il a donné à la revue *Perspective* en 2010,¹⁰ que sa passion pour les cathédrales est née d'un livre qu'on lui avait offert dans ses jeunes années en 1937, alors qu'il n'avait que treize ans. Lorsqu'il est fait prisonnier et envoyé à Metz, cet émerveillement se confirme pour ne plus jamais se démentir. Il évoque une révélation esthétique et visuelle. Cela dit, l'école d'histoire de l'art dont il est issu s'inscrit dans le formalisme allemand où l'œuvre est considérée comme miroir et symbole de l'esprit du temps, même s'il s'en démarque par son indépendance d'esprit et sa grande autonomie intellectuelle. Je me demandais comment sa formation intellectuelle dans les traditions allemandes était perçue dans le milieu académique français et si son nom y était associé.

Philippe Plagnieux : La manière dont il est apparu dans nos études était sans équivalent parce qu'il apportait une méthode, notamment dans la continuité de Wilhelm Vöge.¹¹ En France, lorsque l'on abordait par exemple la sculpture, c'était un peu par le style, mais surtout par l'iconographie, domaine dans lequel Emile Mâle dominait. La synthèse que Sauerländer propose dans les quinze pages introductives de *La Sculpture gothique* entre style, fonction et contenu, sur la base de connaissances très précises, était inédite d'un point de vue méthodologique. Il est immédiatement devenu une référence incontournable.

Anne-Orange Poilpré : L'utilisiez-vous de manière complémentaire ou opposée aux approches plus anciennes, telles que celle d'Eugène Viollet-le-Duc, ou du monument qu'était *L'art religieux du XIII^e siècle en France* d'Émile Mâle,¹² qui défendaient l'idée d'un « moment gothique » lié au roman national ?

Philippe Plagnieux : Dans les années 1980, Sauerländer et Mâle étaient utilisés dans l'enseignement de manière complémentaire. Le second procédait par déconstruction, par une approche détaillée des motifs d'une même façade, tel un dictionnaire qu'il fallait ensuite reconstituer en consultant plusieurs chapitres. Le premier procédait de manière plus globale en suivant différentes voies de manière simultanée. En outre, l'intérêt qu'il a pour le message et la liturgie dans ses derniers travaux était déjà présent, sans apparaître explicitement, dans ses premiers ouvrages.

Anne-Orange Poilpré : Il aborde d'ailleurs avec beaucoup de franchise dans un entretien de la revue *Perspective* comment il reprendrait son ouvrage sur la sculpture gothique en accentuant les dimensions historiques et liturgiques, qui sont pourtant déjà assez présentes. Sa réception était-elle similaire en Allemagne ?

Marc C. Schurr : La question est complexe. Pour les Allemands, le terrain était délicat car on voulait éviter le pathos national, qui avait déjà beaucoup entamé l'étude du gothique. Je pense à Kurt Gerstenberg et son ouvrage sur le « *Deutsche Sondergotik* » où il oppose les nombreuses églises-halles du gothique tardif dans l'espace germanique à la tradition de la construction basilicale, qu'il juge typique du gothique français.¹³ La construction nationaliste ayant reposé sur le formalisme, l'analyse et la comparaison stylistique, ces méthodes avaient donc aussi été écartées par les chercheurs allemands après 1968, à l'instar de l'art allemand lui-même. Dans les années 1980-1990, l'analyse stylistique apparaissait corrompue et le fait d'enseignants considérés comme des fossiles. À l'époque, Sauerländer s'était retiré depuis longtemps de l'enseignement pour diriger le *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*. Il était plus réputé à l'étranger, notamment aux États-Unis où il était régulièrement invité aux universités de New York, Princeton, Harvard et Berkeley. Ses nombreuses publications en anglais, y compris la traduction parue dès 1972 de son grand livre sur la sculpture gothique en France, témoignent de ses liens avec le monde anglo-saxon. Plus tard, dans son ouvrage sur le portail occidental de Chartres paru en 1984,¹⁴ il s'est ouvert à la question de la fonction et du contexte historique et a pu la combiner à celle du style, au moment où la tendance à la *Bildwissenschaft* dominait en Allemagne et où la forme n'intéressait plus.

Thomas Kirchner : C'était le cas dès les années 1970. Le paradoxe est qu'en prenant la direction du *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* de Munich, il est devenu le représentant de l'histoire de l'art officielle. Jusqu'à adopter la posture de l'adversaire conservateur à l'histoire de l'art post-soixante-huitarde, représentée par Martin Warnke, Klaus Herding et Horst Bredekamp. A-t-il accepté de bon gré cette position ? Après sa retraite, il s'est pourtant à l'inverse beaucoup rapproché de la jeune génération de gauche en écrivant sur Jacques-Louis David, Édouard Manet, etc.¹⁵

Marc C. Schurr : Il était partagé entre sa curiosité et une grande tradition à laquelle il était profondément attaché, celle qui débute avec les travaux de Vöge sur la statuaire gothique française. Vöge avait lui-même été élève, avec Aby Warburg, de Hubert Janitschek, auquel Jantzen, un élève du médiéviste Adolph Goldschmidt, a succédé à l'Albert-Ludwigs-Universität de Fribourg-en-Brigau. En succédant lui-même à Jantzen à Fribourg, et malgré l'implication de ce dernier dans le nazisme, Sauerländer avait conscience d'être le gardien de ce patrimoine plus qu'il ne souhaitait s'inscrire dans une véritable généalogie intellectuelle. De même, toujours du point de vue des ambivalences de sa réception, il s'exprimait dans l'allemand de Goethe, dont on voulait se libérer après 1968 parce qu'on le considérait non seulement démodé mais contaminé.

Anne-Orange Poilpré : Sauerländer parle lui-même d'un rapport douloureux à l'Allemagne et de la « nécessité de fuir la patrie maudite »,¹⁶ tout en restant attaché à cette tradition. Il dit aussi avoir retrouvé au États-Unis, lors de son séjour en 1961-1962 à

l'invitation de Panofsky puis en tant qu'enseignant à l'*Institute of Fine Arts* de la New York University, un type d'intellectuels allemands d'avant la catastrophe, quelque chose de l'effervescence intellectuelle allemande d'avant-guerre.

Marc C. Schurr : On peut penser que ce qui le liait aux Allemands présents aux États-Unis était ce sentiment d'exil, fait de nostalgie et de distance.

Thomas Kirchner : Les Allemands n'ont d'ailleurs pas beaucoup œuvré au rapatriement des exilés. Otto von Simson est le seul à être rentré dans les années 1960.¹⁷ Et même Erwin Panofsky n'a été redécouvert que dans les années 1970 en Allemagne.

Anne-Orange Poilpré : Comment Sauerländer en est-il venu à travailler sur la physiognomonie, notamment pour son *Essai sur les visages des bustes d'Houdon*¹⁸ ?

Thomas Kirchner : C'est en effet sur la physiognomonie et l'expression des passions que nous avons d'abord échangé. Le sujet témoignait de son attachement aux Lumières, mais aussi de sa conscience des ambiguïtés de l'héritage des Lumières. Par ailleurs, il disait prendre plaisir aux textes théoriques, se plaignant d'en manquer pour le Moyen Âge, bien que la question de la physionomie lui paraissait aussi y figurer.¹⁹

Anne-Orange Poilpré : La réflexion épistémologique parcourt son œuvre. J'ai été frappé par son article « Du *Stylus* au *style*. Réflexion sur la destinée d'une notion »,²⁰ où il fait un historique très érudit de la notion, depuis l'Antiquité jusqu'à Roland Barthes, tout en réfléchissant aux risques de l'enfermement de la pensée dans une école méthodologique plutôt qu'une autre. C'est ce qui explique sa réactivité aux débats de l'histoire de l'art, et plus généralement des médias, qui lui étaient contemporains.

Thomas Kirchner : C'est le cas de son essai sur le Marat de David, où il pose la question des approches politiques de l'artiste, à un moment où s'affrontaient les interprétations de Timothy J. Clark, de Thomas Crow et d'Antoine Schnapper.²¹

Anne-Orange Poilpré : Du point de vue de l'ampleur de son œuvre, qui lui confère une stature d'intellectuel, on peut aussi citer ses nombreux articles pour la *Süddeutsche Zeitung*, à laquelle il collabora à partir de 1993.

Thomas Kirchner : Sauerländer a voulu pratiquer et maîtriser le genre de la critique d'art après sa retraite.

Marc C. Schurr : Oui, et il a joué un rôle très important auprès du grand public allemand.

Thomas Kirchner : Il cherchait en effet une façon de communiquer auprès des non spécialistes. C'est aussi pourquoi ses ouvrages ont été publiés dans des maisons d'éditions à diffusion plus large que les seuls spécialistes, par exemple chez C. H. Beck.

Anne-Orange Poilpré : Il a aussi réfléchi à l'incidence de la multiplication des médias, comme la télévision ou la vidéo, ainsi qu'au regard que l'on porte aux œuvres. Dans l'article sur le style, on sent les tiraillements méthodologiques qu'il éprouve entre l'école formaliste, à laquelle il est profondément attaché, et la volonté de s'en émanciper.

Philippe Plagnieux : Concernant sa manière de se remettre incessamment en question, je me souviens de la conclusion magistrale d'un colloque sur la façade romane organisé à Poitiers en 1990, où il interroge le caractère opérant de la typologie de la « façade » lorsque l'on est attentif à la fonction plus qu'aux formes,²² ou encore du Congrès archéologique de Reims de 2004,²³ où sa notice sur le pilier de Reims est un exemple de réexamen de ses propres méthodes. Car renverser la méthodologie qui était la sienne, fondée sur une analyse formelle d'une impeccable rigueur, pour explorer le contexte liturgique et celui de la commande, afin de conclure sur le style comme vecteur du message, de la sensibilité et de l'énergie relève du chef d'œuvre.

Thomas Kirchner : Il avait une capacité à s'approprier des questions méthodologiques actuelles. Par exemple celles proposées par l'expérience du *Funkkolleg Kunst* dans les années 1980. Trente historiens de l'art s'étaient réunis pour écrire une histoire de l'art sous le paradigme de la fonction, leurs travaux étaient diffusés par la radio de Sarre.²⁴ Malgré les polémiques que le programme a suscité, Sauerländer s'y est intéressé et a compris qu'il y avait là matière à réflexion pour l'approche de l'œuvre d'art.

Marc C. Schurr : Dans l'article sur le style, il propose un argumentaire méthodologique pour sauver la notion de style. À l'époque, seuls Robert Suckale et Sauerländer voulaient faire évoluer cette notion. Ils partageaient l'idée qu'il fallait abandonner le concept d'unité de style d'époque, qui est un héritage de l'historicisme, mais que le style reste tout de même un outil formidable et la seule méthode intrinsèque à l'histoire de l'art. Qu'en faire ? Telle était la question posée par l'article de Suckale sur les *Stillagen*²⁵ et par l'article de Sauerländer, qui voulaient émanciper le style de l'idéologie. Leur rivalité venait finalement de la proximité de leurs questionnements.

Anne-Orange Poilpré : Il y a peut-être un lien entre la relation franco-allemande, la question du style, voir la théorie physiognomonique issue des Lumières, en ce sens que négliger ces questions c'est prendre le risque de les voir ressurgir de manière inchangée.

Marc C. Schurr : Il s'agissait en effet de guérir ou de réparer ce qui avait été entamée par l'idéologie.

Anne-Orange Poilpré : Et sa volonté de rénovation méthodologique passait par un retour historique et par l'épistémologie.

Marc C. Schurr : Comment les Français ont-ils perçu cette façon de faire, alors que les méthodologies françaises sont moins marquées par des ruptures que par une forme de continuité ?

Philippe Plagnieux : En France, la réflexion méthodologique était moins importante après Henri Focillon, à l'exception des travaux de Grodecki et d'Éliane Vergnolle. Même Focillon ne peut être réduit au formalisme. En dehors de lui, le style servait surtout la datation.

Marc C. Schurr : C'est vrai que, pour Sauerländer, la datation n'était pas la raison d'être du style. C'est aussi la raison d'une rupture entre l'université et le marché de l'art, lorsque la première a cessé de s'intéresser au style. En France, l'attachement aux objets, dans la tradition de l'École des Chartes, n'a pas produit le même climat.

Anne-Orange Poilpré : Il me semble d'ailleurs qu'il regrettait avoir cédé à son éditeur de *La Sculpture gothique* qui avait exigé que des dates précises figurent dans les légendes des illustrations.

Marc C. Schurr : Le paradoxe est que son livre, tel qu'il est paru, a tendu à fixer les choses alors qu'il voulait échapper aux débats sur les datations qui agitaient le milieu académique. Comme disait Suckale : « Datierungsfragen sind Verständnisfragen » (les questions de datation sont des questions d'interprétation).²⁶ Son livre sur la cathédrale de Reims fut une sorte de réponse, celle de chercher un autre terrain d'approche de l'art gothique.

- 1 Willibald Sauerländer, *Das gotische Figurenportal in Frankreich. Studien zur Geschichte der französischen Portalskulptur von Chartres West bis zum Reimser Josephsmeister*, thèse, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, 1953.
- 2 Willibald Sauerländer, *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, Paris : Flammarion, 1972. Édition originale : *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140-1270*, Munich : Hirmer, 1970.
- 3 Bruce Livie (éd.), *Willibald Sauerländer, 29. 2. 1924 – 18. 4. 2018. In Erinnerung. Fünf Reden zur Trauerfeier*, Munich, 2018 (sans pagination).
- 4 Michela 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)* (Passages/Passagen, DFK Paris) vol. 43, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012. Voir aussi le dossier « Die Gotik und das Gotische / Le gothique », *Regards croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique*, n° 2, 2014, p. 11-89.
- 5 Willibald Sauerländer, *Peter Paul Rubens*, Zurich : Kindler, 1974, et *id.*, *Der katholische Rubens. Von den Heiligen und Märtyrern*, Munich : C. H. Beck Verlag, 2011.
- 6 Willibald Sauerländer, *Reims, la reine des cathédrales. Cité céleste et lieu de mémoire*, traduit de l'allemand par Jean Torrent (Passerelles, série française, DFK Paris), Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2018.
- 7 Willibald Sauerländer, « Die Jahreszeiten: Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 7, 1956, p. 169-184 ; *id.*, « Paysage de Poussin: Les limites de l'interprétation iconologique », *Studiolo*, 6, 2008, p. 191-232.
- 8 Voir Louis Grocecki, *Au seuil de l'art roman : l'architecture ottonienne*, Paris : Armand Colin, 1958.
- 9 Bruce Livie (éd.), *op. cit.*, s. p. : « J'ai grandi dans un bon foyer et mon enfance fut insouciante. Ce ne fut pas si mal que d'être protestant dans la diaspora de la très catholique Souabe. Surtout à une époque d'égarment. J'avais neuf ans lorsque se déclencha la catastrophe allemande et – garçon solitaire et n'aimant pas le sport – je fus embrigadé dans les mouvements de l'enfance, puis de la jeunesse hitlérienne et finalement dans la guerre. L'idylle de mon enfance et l'insouciance de ma jeunesse avaient disparu. Mais je n'ai jamais oublié les paroles de Franz Nassal, notre professeur de latin et prêtre catholique qui me donnait dans son abri de jardin des cours particuliers de grec. Après ce que l'on appela la bataille de France il me dit : "J'ai eu tant de mal en pensant aux français." À mes 16 ans, il m'avait offert un autre regard sur l'actualité allemande en délire. Je parle de ces années parce qu'elles m'ont traumatisé jusque dans la cinquième décennie de mon existence, et parce qu'elles furent à l'origine de maintes blessures que j'avais infligées à mes contemporains, à mes collègues et à mes élèves pendant mes années passées à Freiburg. »
- 10 Willibald Sauerländer, Pierre-Yves Le Pogam, Michael F. Zimmermann, Olivier Bonfait et Marion Boudon-Machuel, « L'œil écoute », *Perspective*, 2/2010, p. 285-300.
- 11 Voir Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter: Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strasbourg : Heitz, 1894; et Wilhelm Vöge, *Bildhauer des Mittelalters : gesammelte Studien*, Berlin : Mann, 1958.

- 12 Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris : Armand Colin, 1948.
- 13 Kurt Gerstenberg, *Deutsche Sondergotik: eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst in späten Mittelalter*, Munich : Delphin Verlag, 1913.
- 14 Willibald Sauerländer, *Das Königsportal in Chartres: Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit*, Francfort-sur-le-Main : Fischer, 1984.
- 15 Willibald Sauerländer, « Davids Marat à son dernier soupir, oder Malerei und Terreur », *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1, 1982, p. 49-88 ; *id.*, *Manet malt Monet: ein Sommer in Argenteuil*, Munich : C. H. Beck Verlag, 2012.
- 16 Willibald Sauerländer et al., « L'œil écoute », art. cit., p. 286.
- 17 Voir Otto von Simson, *The Gothic Cathedral: the origins of Gothic architecture and the medieval concept of order* (= *Bollingen series*, vol. 48), New York : Princeton University Press, 1956.
- 18 Willibald Sauerländer, *Eine Versuch über die Gesichter Houdons* (Passerelles), Bd. 1, Berlin/Munich : DFK Paris / Deutscher Kunstverlag, 2002 ; trad. fr. *Essai sur les visages des bustes d'Houdon* (Passerelles, série française), traduit par Thomas de Kayser, Paris : DFK Paris / Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.
- 19 Voir Willibald Sauerländer « The fate of the face in medieval art », in Charles T. Little (éd.), *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture*, cat. exp., The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven : Yale University Press, 2006, p. 3-17.
- 20 Willibald Sauerländer, « From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion », *Art History*, 6, 1983, p. 253-270 ; trad. all. : « Von Stilus zu Stil: Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs », dans Willibald Sauerländer, *Geschichte der Kunst. Gegenwart der Kritik*, Cologne : DuMont 1999, p. 256-277.
- 21 Voir Timothy J. Clark, « Painting in the year 2 » [1994], in *Farewell to an Idea. Episodes to a History of Modernism*. New Haven / Londres : Yale University Press, 1999, p. 15-54 ; Thomas Crow, *L'Atelier de David. Émulation et Révolution* [1995], traduit de l'anglais par Roger Stuveras, Paris : Gallimard, 1997 ; et Antoine Schnapper, *David témoin de son temps*, Fribourg : Office du Livre, Paris : Bibliothèque des Arts, 1980.
- 22 Willibald Sauerländer, « Façade ou façades romanes ? (Discours de clôture) », *Cahiers de civilisation médiévale*, 34^e année, n° 135-136, juillet-décembre 1991 : *La façade romane. Actes du Colloque international organisé par le Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale. Poitiers, 26-29 septembre 1990*, p. 393-401.
- 23 Willibald Sauerländer, « Strasbourg, cathédrale : le bras sud du transept. Architecture et sculpture », in : *Congrès archéologique de France. 162^e session 2004, Strasbourg et Basse-Alsace*, Paris : Société française d'archéologie / Musée des monuments français, 2006, p. 171-184.
- 24 Werner Busch (éd.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, 2 vol., Munich : 1987 ; 2^e éd. t. 1, Munich 1990, t. 2, Munich 1991.
- 25 Robert Suckale, « Peter Parler und das Problem der Stillagen », dans A. Legner (dir.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, catalogue d'exposition et complément scientifique, 5 Vol., Cologne 1978-80, vol. 4, p. 175-183.
- 26 Robert Suckale, « Datierungsfragen sind Verständnisfragen. Zur Einordnung der Kölner Domchorstatuen », in Michael Hauck et Klaus Herding (éds.), *Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes. Festschrift Barbara Schock-Werner* (Kölner Domblatt 77) , Cologne, 2012, p. 256-287.