

**Predella** journal of visual arts, n°57, 2025 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa, Elena Pontelli

**Assistenti alla Redazione** / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Vittoria Cammelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Ludovica Fasciani, Flaminia Ferlito, Matilde Mossali, Ester Tronconi

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*This article is a testimony of M. Laclotte's teaching at the École du Louvre, and of the many insights the author recalls from his training.*

En plus d'avoir mené la carrière de conservateur puis de directeur de musée bien connue, Michel Laclotte joua un rôle essentiel auprès de plusieurs générations d'étudiants en histoire de l'art. Sa passion pour la transmission ne fait aucun doute et elle s'incarne dans son engagement constant auprès de l'École du Louvre<sup>1</sup>.

S'il fut l'invité ponctuel dans de nombreuses universités, jusqu'à la Yale University où il fut le boursier Focillon de 1956<sup>2</sup>, l'École du Louvre fut naturellement le lieu d'un enseignement régulier. Suivant les propres mots de Michel Laclotte, l'enseignement dans cet établissement privilégie « les problèmes liés à la technique et à l'état physique, au style – à l'attribution, donc, pour [ses] écoles –, à l'évolution de l'artiste, aux influences ressenties, à l'iconographie, aux conditions de la commande, à la fortune critique »<sup>3</sup>. L'établissement possède en effet un lien fondamental avec le monde de la conservation dès son origine et porte en son cœur une histoire de l'art chère à Michel Laclotte. Il est également utile de rappeler qu'avant d'enseigner dans cet établissement il y fut étudiant (fig. 1). L'exposition de l'Orangerie de 1956<sup>4</sup>, essentielle pour le redéploiement de l'étude des Primitifs italiens dans les collections françaises, tire son origine dans sa thèse de troisième cycle, aboutissement de ses études au Louvre, soutenue en 1955 sous la direction de Jean Vergnet-Ruiz : *Les Peintres siennois et florentins des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles des musées de province français*.

Il donne des cours dans les anciens locaux de l'établissement dès 1965-1966, avec une année consacrée à l'école d'Avignon, suivi cette même décennie par Florence au XIV<sup>e</sup> siècle (1966-1967), Sienne dans la première moitié du Trecento (1967-1968) et enfin Sassetta et Sienne dans la première moitié du Quattrocento (1968-1969)<sup>5</sup>. Il initie un nouveau cycle d'enseignement à l'École en 1977-1978 avec une année consacrée à Piero della Francesca qui aurait dû se poursuivre avec d'autres études monographiques<sup>6</sup>. Sa nouvelle mission de préfiguration pour le musée d'Orsay le conduit à renoncer, un temps seulement, au rôle de professeur. Trente ans plus tard, libéré de ses fonctions de Président-directeur du musée du Louvre, il est invité par Philippe Durey à reprendre la chaire consacrée à l'Histoire de la peinture

des écoles étrangères dans une École complètement rénovée. Il revint alors sur trois de ses sujets favoris : Sienne dans la première moitié du Trecento (2007-2008), Sienne au Quattrocento (2008-2009) et Piero della Francesca (2009-2010).

*Le point de vue du connoisseur, de Sienne à Piero*

L'enseignement était principalement celui du *connoisseur*. Chaque personnalité artistique était présentée en détail et il faisait pénétrer au cœur de la manière de peindre de chacune des personnalités dont il parlait comme de vieux amis, en particulier celui dont tous les étudiants prenaient, suivant son exemple, l'habitude de l'appeler simplement "Piero"<sup>7</sup>. Les cours donnés au XXI<sup>e</sup> siècle bénéficiaient de l'avènement du Powerpoint. Le jeu de la comparaison était bien évidemment présent dans les cours précédents, à l'aide des traditionnelles diapositives, mais naturellement plus limités par la technologie. Michel Laclotte avait joué avec grand intérêt des possibilités de juxtapositions, de confrontations et de guide du regard qu'offre le nouvel outil informatique et de projection, en plus de toujours offrir un fond de couleur au lieu du traditionnel arrière-plan noir ou blanc. Avec le recul, nombre de ces Powerpoints ressemblaient aux pages d'images des articles de Luciano Bellosi dans « *Prospettiva* » (fig. 2). Michel Laclotte décortiquait avec une habilité déconcertante et une certaine poésie l'identité visuelle de chaque figure, donnant une perspective unique sur le monde de chacun des peintres.

Les cours étaient abondamment ancrés dans les lieux qu'il n'hésitait pas à incarner dans des images faisant intervenir vues d'églises et de villes. Le cours sur Sienne en particulier donnait lieu à une introduction reproduisant la *skyline* si particulière de la ville. Avant d'en étudier et comprendre les peintres, il proposait une plongée dans les rues de Sienne ou dans chacun des lieux que put fréquenter Piero. Le parcours de ce peintre gyrovague était l'axe même de chacun des chapitres du cours qui lui fut consacré. Pour des lieux aussi emblématiques que l'hôpital de Santa Maria della Scala à Sienne ou le Palais ducal d'Urbino il poussait l'étude plus avant du lieu et de son histoire. Dans le premier cas, après l'architecture du Pellegrinaio, il en présentait toujours une image en noir et blanc, pas si vieille, rappelant qu'il y a encore peu de temps la salle accueillait toujours des patients. Pour Urbino, l'esprit des lieux et de la cour du duc étaient l'axe premier pour plonger dans un bâtiment, avec son *studiolo*, mais aussi dans un espace de commandes et de rencontres entre art du Nord et art du Sud de l'Europe occidentale.

Cette thématique est l'une de celles qui retenaient le plus son attention au travers de son enseignement. Plongé dans l'étude de Piero et de son héritage,

il faisait abondamment référence aux contacts entre les Flandres et l'Italie avec des renvois notamment aux recherches de Liana Castelfranchi Vegas<sup>8</sup>. L'introduction générale, consacrée pour l'essentiel aux voyages d'artistes et aux œuvres présentes à l'époque dans la péninsule, donnait ensuite lieu à un retour aux confrontations savantes de détails, toujours choisis avec précisions pour rendre immédiatement évidente le propos qui l'accompagnait. Lorsqu'il créait des Powerpoints, parfois avec l'aide d'un de ses anciens élèves, il redoublait de précision dans ses choix, et le simple fait de l'aider à mettre en page quelques diapositives ouvrait alors une discussion approfondie sur le sens des détails et les caractéristiques révélés par ces derniers. Dans le prolongement de ces dialogues Nord/Sud, Michel Laclotte accordait également une place majeure dans son enseignement à l'avènement et au développement du portrait. De la cour d'Avignon à Piero en passant par la révolution de Van Eyck et de ses contemporains flamands, l'élaboration du portrait moderne était un fil rouge à travers ses différents cours (fig. 3).

L'outil numérique fut aussi le relais d'une passion profonde pour un autre enjeu de tous ses cours, celui des polyptyques. Les publications et expositions qu'il fit ou encouragea sur le sujet sont nombreuses et la passion qui l'animait lorsqu'il parlait du sujet a laissé, à n'en pas douter, une empreinte essentielle sur ceux qui l'écoutaient<sup>9</sup>. Réunir des morceaux dispersés et participer à ce grand jeu international de la reconstitution de ces œuvres sacrifiées par les siècles était une de ses passions. Avec humour, mais aussi une pointe d'espoir, il nous parlait des découvertes d'un morceau de prédelle que l'on ferait peut-être un jour dans notre carrière dans l'armoire d'un duc écossais. La possibilité de manipuler aisément sur la diapositive du Powerpoint les différentes images pour proposer des reconstitutions était au cœur de nombre de ses cours. Le goût de la recomposition apparaissait en particulier dans l'étude du panneau central de l'*Arte della Lana* de Sassetta, dont ne survivent que deux fragments de paysages et d'anciennes descriptions (fig. 4)<sup>10</sup>. La reconstruction était alors comparée à celle de la Thébàide de Fra Angelico qui lui était si chère et dont la réunion a été rendue possible depuis par l'exposition de Chantilly en 2014<sup>11</sup>. Avec Sienna, il sortait volontiers du déroulé chronologique de la carrière de chacun des peintres justement pour revenir avec précision sur l'histoire de cette forme nouvelle qui, de Duccio à Vecchieta, a vécu un renouvellement perpétuel. L'introduction même du second cours, dédiée au Quattrocento, était composé d'une longue reprise de ce qui se fit au siècle précédent à travers l'objet polyptyque. Le regard du conservateur, connaisseur de la matérialité des pièces concernées, le poussait à des analyses détaillées sur les possibilités de reconstitutions des polyptyques. Dans le cas du

retable de saint Antoine du Maître de l'Observance, les radiographies des tableaux venaient alimenter ses commentaires et révélaient son intérêt particulier pour les enjeux associés à l'étude scientifique des tableaux<sup>12</sup>.

Certains sujets étaient plus ou moins volontairement maintenus à une place mineure dans son enseignement, le volume horaire des cours imposant des choix. L'iconographie en premier lieu est probablement ce qui ne retenait que peu son attention, conservant même des identifications erronées de saints dans un polyptyque de Piero faites par Longhi et corrigées depuis<sup>13</sup>. Seule exception à cet intérêt modeste pour l'analyse des sujets, le cours sur *La Flagellation* de ce même peintre. A cette occasion il explorait en détails les analyses de Kenneth Clark<sup>14</sup>, Marilyn Aronberg Lavin<sup>15</sup>, Carlo Ginzburg<sup>16</sup>, Ronald Lightbown<sup>17</sup>, Maria Grazia Ciardi Dupré<sup>18</sup>, Jean-Pierre de Rycke<sup>19</sup>, Silvia Ronchey<sup>20</sup> et Bernd Roeck<sup>21</sup>. Dans ce savant développement iconographique une analyse nous manque toujours, fait marquant, celle de Michel Laclotte. Celui-ci énonçait précisément les débats historiographiques mais ne prenait pas parti ni n'offrait une conclusion personnelle, comme c'était en revanche son habitude en ce qui concernait la reconstitution des polyptyques ou celle du style. La sculpture aussi venait en contrepoint de quelques œuvres, notamment Duccio, mais ne figure qu'à la marge dans son enseignement tout comme la production d'enluminures de nombreux peintres travaillant autant sur la chaux des parois d'église, que les planches de bois ou les parchemins couverts d'écritures. Comme souvent dans l'histoire de la peinture siennoise, cette technique était maintenue à une distance respectueuse du reste de la création picturale. D'autant plus que de nombreux artistes s'illustrant particulièrement dans cette technique relèvent de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle que Michel Laclotte n'aborda jamais pleinement dans son enseignement à l'École du Louvre. Héritier des commentaires de Millard Meiss<sup>22</sup> qu'il était pleinement conscient qu'il fallait dépasser, il préférait prendre plus de temps pour l'analyse du premier Trecento et passait ensuite rapidement aux débuts de Sassetta après avoir tout de même fait un pont rapide de la peste noire jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècle qu'il ouvrait avec la dernière production de Taddeo di Bartolo.

### *L'ancrage dans le XX<sup>e</sup> siècle*

L'un des conseils que Michel Laclotte aimait à renouveler régulièrement à ses étudiants était celui de ne jamais être étranger aux artistes de leur temps, même si leur connaissance ne devenait pas un objet d'étude. Il avait lui-même connu de nombreux artistes comme notamment Pierre Soulages, qui fut un

complice régulier et fidèle du conservateur puis directeur<sup>23</sup>. Cette proximité avec l'art de son temps était ancrée dans ses cours par plusieurs contrepoints nous faisant franchir formellement les siècles comme Longhi le fit avant lui. Le *Saint Crescenzo* de Sassetta et la tête à la symétrie parfaite déposée sur un plateau qu'il tient était ainsi confronté à *La Muse endormie* de Brancusi avec la même perfection formelle et une poésie voisine (fig. 5)<sup>24</sup>.

Les cours d'histoire de l'art dispensés par Michel Laclotte étaient toujours caractérisés par une modestie de la part de leur auteur qui n'était pourtant pas étranger à de nombreuses redécouvertes présentées. Il n'hésitait pas, au contraire, à incarner sa discipline en peuplant ses diapositives de photographies des grands historiens d'art venant en écho d'une présence toujours forte de l'historiographie et de la fortune critique dans son approche. Ainsi, sa présentation de l'identification progressive de l'histoire et des différents fragments du polyptyque de l'Arte della Lana de Sassetta faisait apparaître les visages de Robert Langton Douglas, John Pope-Hennessy, Enzo Carli et Federico Zeri<sup>25</sup>. Très rapidement nous devenions familiers de cette histoire de l'histoire de l'art et surtout de chacune de ces figures. Le récit était celui de l'entrecroisement de ces personnalités, donnant une vision très humaine au champ d'étude.

Avec Piero, après une introduction riche en images pour explorer librement la carrière du peintre et nous familiariser avec l'artiste, Michel Laclotte faisait plonger au cœur de sa redécouverte, de Passavant en 1839<sup>26</sup> jusqu'aux expositions de 1992 commémorant le cinquième centenaire de la disparition du peintre<sup>27</sup>. Pour cette ample introduction, il avait mêlé les visages des historiens, artisans de la redécouverte du maître, et les réponses artistiques à son œuvre mise à jour. Les aquarelles de Johann Anton Ramboux de la fin des années 1830<sup>28</sup> côtoyaient les carnets de croquis de Giovanni Battista Cavalcaselle de 1858 environ<sup>29</sup> auxquels répondaient les acquisitions conduites par Sir Charles Eastlake et ses successeurs pour la National Gallery de Londres<sup>30</sup> et l'opus de Charles Blanc paru en 1870<sup>31</sup>. Mais dans le même temps il tenait à présenter la *Semiramis* de Degas (1861)<sup>32</sup> en regard des fresques d'Arezzo, le *Persée et les Néréides* de Burne Jones (vers 1885)<sup>33</sup> à côté du *Baptême* de Londres<sup>34</sup> et le *Portrait de Madame Chausson en duchesse d'Urbino* de Maurice Denis (vers 1898)<sup>35</sup> en pendant de celui de *Battista Sforza*<sup>36</sup>. Cette lecture conduisait naturellement aux recherches d'Adolfo Venturi et de Roberto Longhi, elles-mêmes trouvant un écho dans les pages d'André Suarès<sup>37</sup> et d'Aldous Huxley<sup>38</sup>. Mais le développement peut être le plus saisissant était probablement celui consacré aux artistes italiens d'entre-deux-guerres. Giorgio De Chirico<sup>39</sup>, Felice Casorati<sup>40</sup>, Filippo Usellini<sup>41</sup>, Giovanni Collacicchi<sup>42</sup>, Franco Gentilini (fig. 6)<sup>43</sup>, Massimo Campigli<sup>44</sup> et Mario Sironi<sup>45</sup> défilaient sur

l'écran. Il ne s'arrêtait que peu sur chaque œuvre mais ancrant Piero comme une référence incontournable du XX<sup>e</sup> siècle, bien au-delà du strict champ de l'histoire de la peinture italienne ancienne. Il s'arrêtait au contraire plus longuement sur le rapport de Giorgio Morandi<sup>46</sup> et de Balthus<sup>47</sup> à Piero avec plusieurs œuvres et copies confirmant la filiation de ces artistes à ce dernier.

Mais le pont avec la modernité que nombre de ses étudiants conservent le plus à l'esprit encore aujourd'hui est probablement l'introduction du cours consacré aux fresques d'Arezzo. Au lieu du classique Powerpoint, l'écran en début de séance était totalement noir. Dès l'obscurité faite dans l'amphithéâtre, sans un mot, Michel Laclotte avait lancé la projection de la scène du *Patient anglais* réunissant Juliette Binoche et Naveen Andrews dans la chapelle peinte par Piero à Arezzo. Dans ce film d'Anthony Minghella sorti en 1996, Juliette Binoche découvre à la lumière d'une flamme, suspendue par Naveen Andrews dans les airs avec une corde et une poulie, les fresques de la légende de la Croix – une séquence devenue un classique du cinéma (fig. 7). Quand la lumière revenait dans la salle, nous étions tous transportés à Arezzo et prêts à plonger avec le *Maestro* dans l'étude de chacune des fresques.

Ce pas de côté par rapport à la démarche plus académique n'était pas le seul que s'autorisait Michel Laclotte. Il lui plaisait à rapprocher les Enfants Jésus de Simone Marini du panneau du Metropolitan Museum ou de la *Maestà* du Palazzo Pubblico avec le célèbre Bébé Cadum<sup>48</sup>. Le *Double portrait du Duc et de la Duchesse d'Urbino*<sup>49</sup> était également présenté avec toutes ses interprétations de Fernando Botero<sup>50</sup> à Federico Castelluccio<sup>51</sup> en passant par Jeanne Champion<sup>52</sup> et Anthony Browne<sup>53</sup>. Il ajouta même un extrait du film *Les Visiteurs* de Jean-Marie Poiré (1993) à la suggestion de plusieurs étudiants : Jean Réno, incarnant le comte de Montmirail, y est portraituré à la manière du portrait peint par Piero.

### *Un conservateur de musée français*

Au fil de ses cours, Michel Laclotte maintenait toujours un point de vue français et plus encore de celui du conservateur de musée, posant un regard spécifique sur les objets au cœur de son étude et toujours enclin à prendre le point de vue de l'histoire des collections ou à valoriser le réseau des musées français qu'il connaissait si bien.

En plusieurs occasions, il intégrait à l'analyse stylistique d'un maître des ponts avec l'école française que d'autres historiens auraient pu minimiser ou occulter face à la cadence imposée dans le cadre de cet enseignement. Un développement important fut ainsi fait à la croisée de Duccio et de Jean Pucelle. Le vocabulaire

et l'élégance des deux artistes étaient mis en regard au profit d'une meilleure compréhension de l'incarnation propre à Sienne d'un certain gothique, quand Florence était plus volontiers tout entière tournée vers l'abstraction giottesque. L'année suivante, avec la fresque de Pietro Lorenzetti à Assise<sup>54</sup> et le panneau de prédelle de Gentile da Fabriano du retable Strozzi<sup>55</sup> c'était une page des *Très Riches Heures du Duc de Berry* par les frères Limbourg qui s'invitait en regard de *La Prière au jardin des oliviers* de Sassetta<sup>56</sup>. A ce titre il accordait également une place prépondérante à l'école d'Avignon à laquelle il avait consacré une partie importante de ses recherches<sup>57</sup>.

Son rôle de conservateur de musée français était d'autant plus sensible dans ses cours lorsqu'il s'agissait de parler d'histoire des collections françaises. Dans le déroulé de la séquence consacrée à Giovanni di Paolo, un important chapitre était intitulé « les tableaux de Giovanni di Paolo dans les musées Français » tandis que le reste était divisé en chapitres consacrés aux retables ou aux *bicchere* du peintre. Il n'hésitait pas également à rappeler les regrets du conservateur d'avoir vu des tableaux échapper à la France. Bien sûr la *Madone Stoclet* de Duccio ne pouvait être mentionnée sans qu'il évoque la lutte menée avec le Metropolitan Museum, soldée par une victoire du musée américain<sup>58</sup>. De même, il tenait à s'arrêter sur deux importantes collections lyonnaises. La première d'Edouard Aynard (1837-1913) qui fut malheureusement dispersée dans une vente publique le 1<sup>er</sup> décembre 1913. Son catalogue illustré de photographies rappelle l'ampleur de cet ensemble qui aurait pu rejoindre le musée des Beaux-Arts de Lyon afin d'incarner la richesse du marché et des collections de l'ancienne capitale des Gaules à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier dans le domaine des Primitifs italiens<sup>59</sup>. Se trouvaient notamment chez Aynard l'ensemble des scènes de la vie de saint Jean Baptiste de Giovanni di Paolo aujourd'hui à l'Art Institute de Chicago. Autre collection de l'agglomération lyonnaise, celle de la famille Chalendon conservée au château de Grange-Blanche à Parcieux. Elle permettait d'enrichir ce panorama des collectionneurs français avec l'amertume d'avoir vu ces tableaux, biens connus notamment de Federico Zeri, massivement disparaître de France et se retrouver aujourd'hui dans de nombreux grands musées internationaux, notamment américains. Sur les murs du château se trouvaient autrefois pas moins de sept panneaux consacrés à la vie de saint François appartenant au retable de Borgo San Sepolcro de Sassetta<sup>60</sup> ou encore le retable d'Ugolino di Nerio désormais à Williamston<sup>61</sup>. Heureusement d'autres récits de collections françaises conduisaient à des dénouements heureux comme le *Saint Nicolas* de Sassetta que Michel Laclotte aimait à montrer dans une photographie chez Anatole France en 1904 (fig. 8)<sup>62</sup>.

Cet accent sur les collections était de manière générale maintenu à propos de la plupart des grands ensembles privés rencontrés au fil des cours. L'histoire de la redécouverte des Primitifs italiens mais aussi des différents collectionneurs n'était pas le sujet des enseignements dispensés, mais jamais un collectionneur n'était cité sans en expliciter l'origine et l'histoire. Un développement relativement important était ainsi consacré au comte Contini Bonacossi en préambule au cours sur la *Pala della Neve* de Sassetta<sup>63</sup> et à ceux sur la *Croix* de ce même artiste donnaient lieu à la présentation de la collection Chigi Saracini de Sienne<sup>64</sup>.

Le regard spécifique du conservateur était également sensible dans plusieurs excursus consacrés soit aux faux soit à l'histoire de la restauration. L'imitation ou le véritable faux participent pleinement de la redécouverte des primitifs italiens. A propos de Sano di Pietro il avait intitulé une partie du cours « Œuvres posthumes ». Il introduisait alors les tableaux d'Icilo Federico Ioni (1866-1946), imitateur et faussaire siennois de génie qui avait su tromper Berenson. Il évoquait en particulier une *Vierge à l'Enfant* du musée de Cleveland entrée dans les collections comme un original de Sano di Pietro<sup>65</sup>. Il parlait aussi d'un tableau de la collection du chanoine Albert Marcadé, déposée depuis la Seconde Guerre mondiale dans le trésor de la cathédrale de Bordeaux. L'œuvre pour le moins étrange est notamment marquée par une tunique jaune citron portée par l'Enfant qui lui valut le surnom de "Kimono Master" inventé par Michel Laclotte<sup>66</sup>. Le sujet revenait également à propos de Piero dont les tableaux, trop peu nombreux face à un marché toujours plus en demande, se sont vus parodiés dans de nombreuses œuvres dont l'analyse a souvent révélé des pièces douteuses<sup>67</sup>.

Cette recherche scientifique conduite par les ateliers de restauration ont toujours retenu avec force l'attention de Michel Laclotte et c'était naturellement qu'il entreprenait des digressions très complètes sur l'histoire de la restauration et les différences de pratiques existants entre plusieurs pays<sup>68</sup>. Pour la France, il parlait de l'histoire des ateliers et du laboratoire du Louvre en évoquant notamment le rôle de Germain Bazin. A propos du *Baptême* de Piero, la posture britannique interventionniste de l'époque était opposée à celle prônée par la France d'une prudence parfois à l'inverse excessive. Enfin, de son séjour à la Yale University il avait rapporté un traumatisme, comme beaucoup de visiteurs, sur l'entreprise violente de restauration conduite durant plusieurs décennies sur nombre de panneaux de la collection. L'enjeu était de retrouver l'essence du tableau. Plusieurs tableaux d'entre eux en relativement bon état furent irrémédiablement mutilés avec souvent des paires dont un des deux panneaux était conservé en témoin pour justifier l'intervention entreprise. Une forme d'émotion mêlée à de la colère affleurait dans la voix du *Maestro* lorsqu'il présentait *La Vierge annoncée* de Sassetta avec une vue avant et après "restauration"<sup>69</sup>. Un avertissement à son auditoire pour ne jamais entreprendre de tels travaux dévastateurs.

## *Le directeur de recherche*

Mais il serait réducteur de limiter le rôle du Michel Laclotte auprès des étudiants de l'École du Louvre à celui d'un enseignement magistral. Il encouragea le développement de la recherche autour des Primitifs italiens et plus particulièrement de l'école siennoise. Il lança de nombreux sujets de recherche et de 1968 à 2013 son nom apparaît vingt-deux fois dans la base de données de la bibliothèque de l'École du Louvre comme directeur, ou co-directeur, d'un mémoire de Master ou de thèse de troisième cycle<sup>70</sup>. Un important groupe fut constitué dans les années 1980 avec des sujets de recherches siennois dans la suite de l'exposition entre Sienne et Avignon en 1982-1983<sup>71</sup>. Si moins de sujets virent le jour dans les années 2000, les liens noués avec plusieurs étudiants de ses cours magistraux le conduisirent à reprendre une nouvelle fois le rôle de directeur de recherche pour des masters.

L'INHA était aussi devenu un lieu de rencontre avec des étudiants ou des doctorants. Créé dans le sillage d'André Chastel et notamment grâce à l'implication de Michel Laclotte, l'INHA accueille le Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises<sup>72</sup>. Pour permettre l'aboutissement de cette base de données de la peinture italienne visible en France, jeunes chercheurs et étudiants furent sollicités à travers des emplois à temps partiel ou des stages. Tous reçurent alors un accueil des plus chaleureux de la part de Michel Laclotte qui fut, pas toujours à travers un enseignement ou une direction officielle, un maître déterminant une vocation ou l'orientation d'une recherche. Avec Nathalie Volle à ses côtés, il a ainsi pu soutenir les recherches de jeunes historiens bénéficiant de ses conseils et surtout de sa curiosité constante.

Encouragées par Michel Laclotte, plusieurs études consacrées à des fonds italiens de musées français virent notamment le jour : musée Fabre par Benjamin Couilleaux (2011) ; musée de Menton par Isabelle Lassave (2011) ; musée du Petit Palais de Paris par Agathe Roy (2012) ; trésor de la cathédrale de Bordeaux par Elsa Vernier Lopin (2012) ; musée des Arts décoratifs de Paris par Camille Canteloup (2013) ; musée de Tessé au Mans par l'auteur de ces lignes (2013) ; musée de Besançon par Nicolas Joyeux (2013) ; église Saint-Louis-en-l'Île de Paris par Chiara Fiorile (2013) ; musées et églises de l'Oise par Constance Calderari-Froidefond (2015) et musée Jacquemart-André par Giancarla Cilmi (2019)<sup>73</sup>. Chacun de ces jeunes chercheurs aura vécu avec plaisir les longues discussions au cours desquels Michel Laclotte prenait soin de passer en revue tous les tableaux qui étaient soumis à son regard. Chaque photographie portait avec elle un certain nombre de souvenirs et de détails parfois oubliés même du musée et de sa documentation.

Il encourageait la discussion, le regard ample sur l'ensemble du musée. Autre conseil souvent dispensé, cette fois-ci en direction des jeunes conservateurs, celui d'accepter tous les convoiements : « Allez partout, voyez tout ! », disait-il. Grâce à lui nous étions mis en relation avec de nombreux experts et il encourageait les multiples sollicitations pour réunir le plus d'avis possible. Comme il le fit pour sa propre thèse, il conduisait ainsi à la compilation de propositions avant de formuler ses propres analyses.

### *Une « chance folle »*

Les cours de Michel Laclotte étaient denses, tout comme les échanges autour d'une recherche ou durant une soutenance. L'exigence du *Maestro* était toujours au plus haut niveau, incitant chaque étudiant à pousser le plus loin possible la réflexion et les découvertes. Mais cette exigence était accompagnée d'une grande humanité et générosité. A l'École du Louvre, les examens étaient composés d'une dissertation mais aussi d'un oral. Imaginez l'étudiant de dix-neuf ans, non content de devoir pleinement maîtriser un vaste corpus, mais qui en plus devait attendre son tour pour un face à face avec un professeur dont l'expertise était reconnue bien au-delà de la France. L'examen, en soi, était vertigineux. Après l'étude en particulier d'une œuvre tirée au hasard, venait le temps de la "fenêtre longhienne" : armé d'une pile de photographies, Michel Laclotte utilisait des feuilles blanches pour les masquer partiellement, révélant progressivement tel ou tel détail avec pour objectif de vous voir reconnaître le plus vite possible l'image en question. Plus l'étudiant était doué à ce jeu, plus l'entreprise durait dans le temps, parfois jusqu'à épuisement du stock de photos disponibles !

Malgré cette épreuve, se détachait du *Maestro* une grande humanité qui, dès les premières minutes, désarçonnait. Au lieu de vous laisser immédiatement commencer votre exposé, Michel Laclotte prenait le temps de dialoguer avec vous. En quelques secondes une forme d'intimité se créait et la discussion pouvait fuser sur l'opéra, ou sur une association à laquelle l'étudiant prenait part, en plus d'un intérêt sincère pour les conditions matérielles dont l'étudiant bénéficiait. Pour les plus chanceux d'entre nous, ces échanges se renouvelaient lorsqu'il assurait la direction de nos recherches et par la suite comme jeunes professionnels. En prenant le chemin de la rue du Pré-aux-Clercs où il résidait, il est certain que plusieurs d'entre nous virent résonner à l'esprit ce titre choisi en 1994 par Michel Laclotte pour résumer sa propre carrière : « une chance folle »<sup>74</sup>.

- 1 Ce modeste témoignage n'entend pas offrir une analyse détaillée des différents cours dispensés par Michel Laclotte mais plutôt fournir un témoignage sur son enseignement à l'École du Louvre, essentiellement fondé sur les derniers cours qu'il donna et que l'auteur de ces lignes a pu suivre. Nous tenons toutefois à remercier Marianne Lonjon pour la perspective complémentaire qu'elle a apportée sur une période plus ancienne de son enseignement.
- 2 Je renvoie à : <https://cfha-web.fr/bourse-focillon/> (consulté le 2 mai 2025).
- 3 M. Laclotte, *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris, 2003, p. 174.
- 4 *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, catalogue d'exposition (Paris, Orangerie des Tuileries, mai-juillet 1956), sous la direction de M. Laclotte, Paris, 1956.
- 5 Nous puisons cette liste précise dans un article de Dominique Thiébaud, que nous remercions vivement, à paraître dans « Prospettiva ». Voir aussi Laclotte, *Histoires de musées*, cit., p. 173-174.
- 6 Giovanni Bellini était notamment le sujet pressenti pour 1978. Il serait intéressant de vérifier si les archives léguées au département des Peintures du musée du Louvre contiennent des notes plus ou moins abouties pour cet enseignement vénitien.
- 7 Même les légendes de ses présentations PowerPoint ne désignaient plus Piero della Francesca que comme "Piero" souvent même rebaptisé "l'ami Piero".
- 8 L. Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano, 1983.
- 9 Citons notamment *Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen Age au vingtième siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 27 mars – 23 juillet 1990), sous la direction de M. Laclotte, Paris, 1990, et un des dossiers du département des Peintures *Retables italiens du XIIIe au XVe siècles*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 14 octobre 1977 – 15 janvier 1978), édité par C. Ressort, S. Béguin, M. Laclotte, Paris, 1978.
- 10 Sienne, Pinacoteca nazionale.
- 11 *Fra Angelico, Botticelli... Chefs-d'œuvre retrouvés*, catalogue d'exposition (Chantilly, Jeu de Paume du domaine de Chantilly, 6 septembre 2014 – 4 janvier 2015), sous la direction de M. Laclotte et N. Volle, Paris, 2014. La *Thébaïde* était constituée de panneaux aujourd'hui à Chantilly, musée Condé ; Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten ; Cherbourg, musée Thomas-Henry ; collection particulière ; Philadelphie, Museum of Art – John G. Johnson collection.
- 12 Panneau central à Paris (musée du Louvre) et épisodes de la vie du saint dispersés entre Washington (National Gallery), New Haven (Yale University Art Gallery) et New York (The Metropolitan Museum – Lehman Collection). Voir A. De Marchi, dans *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogue d'exposition (Sienne, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 mars – 11 juillet 2010), sous la direction de M. Seidel *et al.*, Milano, 2010, cat. 34. Sur les liens à la restauration et l'étude scientifique voir M. Laclotte, *Observations on the Role of the Art Historian in the Laboratory and in the Research Workshop*, dans *Early Italian Paintings: approaches to Conservation: proceedings of a symposium at the Yale University Art Gallery*, New Haven-London, 2003, p. 14-39.
- 13 Dans le registre principal du polyptyque de la Miséricorde (San Sepolcro, Pinacoteca comunale) le saint à la gauche de la Vierge est désigné par Longhi comme André quand il s'agit en réalité de Jean l'évangéliste.
- 14 K. Clark, *Piero della Francesca*, London, 1951, p. 19.

- 15 M. Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Flagellation. The Triumph of Christian Glory*, dans « The Art Bulletin », 50, 1968, p. 321-342.
- 16 C. Ginzburg, *Indagini su Piero: il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino, 1981.
- 17 R.W. Lightbown, *Piero della Francesca*, New York, 1992.
- 18 M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *La Flagellazione di Urbino: un'opera d'arte e la sua leggenda*, dans *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogue d'exposition (Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 24 juillet – 31 octobre 1992), édité par P. Dal Poggetto, Venezia, 1992, p. 115-125.
- 19 J.-P. De Rycke, *Convenerunt in unum : la Flagellation d'Urbino et l'union des deux églises*, dans « Paragone. Arte », 56, 63, p. 21-50.
- 20 S. Ronchey, *L'Enigma di Piero: l'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano, 2006.
- 21 B. Roeck, *Mörder, Maler und Mäzene: Piero della Francesca's "Geisselung". Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte*, München, 2006.
- 22 M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951.
- 23 Laclotte, *Histoires de musées*, cit., p. 257.
- 24 Sassetta, pilastre du polyptyque de l'Arte della Lana, Sienne, Pinacoteca nazionale ; Constantin Brancusi, Paris, Musée national d'art Moderne – Centre Pompidou.
- 25 Sur ce retable et son historiographie voir M. Israël's, *Sassetta's Arte della Lana Altarpiece and the Cult of Corpus Domini in Siena*, dans « The Burlington Magazine », 143, 2001, p. 532-543.
- 26 J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, 1839.
- 27 *Una scuola per Piero ; Nel Raggio di Piero ; Con gli occhi di Piero et Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*.
- 28 Dusseldorf, Kunstmuseum.
- 29 Venise, Biblioteca Marciana.
- 30 *Le Baptême du Christ* en 1861, un *Portrait de femme* en 1866 (rendu à Alessio Baldovinetti), le *Saint Michel* en 1867 (sous le nom de Fra Carnevale) et *La Nativité* en 1874.
- 31 C. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, Paris, 1870.
- 32 Paris, musée d'Orsay.
- 33 Stuttgart, Staatsgalerie.
- 34 Londres, National Gallery.
- 35 Collection particulière.
- 36 Florence, Galleria degli Uffizi.
- 37 A. Suarès, *Voyage du Condottiere. Vers Venise, Firenze, Sienne la bien-aimée*, Paris, éd. 2001, p. 335 : « ... les fresques de Piero della Francesca nous mettent en présence d'un des trois ou quatre plus grands artistes de l'Italie ».
- 38 A. Huxley, *Along the Road. Notes and Essays of a Tourist*, London, 1925 (trad. : *Chemin faisant*, Paris, 1945, p. 174-185), qui définit la *Résurrection* de Piero à Sansepolco comme « le plus beau tableau ».
- 39 *Le Départ des Argonautes*, 1920, collection particulière et *Paysage romain*, 1922-1923,

- collection particulière.
- 40 *Silvana Cenni*, 1922, Turin, collection particulière.
  - 41 *Chœur à trois voix*, 1931, Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea.
  - 42 *Fin d'été*, 1932, collection particulière.
  - 43 *Près du fleuve*, 1934, Rome, Galleria comunale d'Arte moderna.
  - 44 *Les Constructeurs*, 1928, collection particulière.
  - 45 *Les Bâtitseurs*, 1931, collection particulière.
  - 46 *Nature morte*, 1926, Florence, collection Alberto della Ragione (à présent Museo del Novecento) ; *Nature morte*, 1954, Florence, Fondazione Roberto Longhi ; *Paysage*, 1940, Florence, Fondazione Roberto Longhi.
  - 47 Copie d'après *L'Invention et la Preuve de la Vraie Croix*, Aix-en-Provence, musée Granet ; *La Rue*, 1933, New York, MoMA ; *Les Joueurs de cartes*, 1952, collection particulière.
  - 48 Il s'avère en réalité que le premier dessinateur du Bébé Cadum fut Arsène-Marie Lefeuve, peintre mais aussi conservateur du musée de Tessé au Mans où il connaissait ainsi bien le tableau *La Vierge à l'Enfant* de Lippo Vanni inspirée des enfants de Simone Martini et probable relais de cette invention en direction du célèbre bébé publicitaire. Voir C. Dury, *Peintures italiennes et hispaniques du musée de Tessé, XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Le Mans-Gand, 2016, p. 61.
  - 49 Florence, Galleria degli Uffizi.
  - 50 Collection particulière.
  - 51 *Portrait du duc et de la duchesse de North Caldwell*, collection particulière.
  - 52 *Le Fantôme du Condottiere*, 1975.
  - 53 2000, collection particulière.
  - 54 Basilique inférieure San Francesco, vers 1317-1319.
  - 55 Florence, Galleria degli Uffizi, 1423.
  - 56 Detroit Institute of Art, polyptyque de Borgo San Sepolcro, 1437-1444.
  - 57 Voir la vidéo de l'intervention de Dominique Thiébaud sur ce sujet sur le compte YouTube de la Fondazione Zeri ([https://www.youtube.com/watch?v=zByjjo\\_NgkY](https://www.youtube.com/watch?v=zByjjo_NgkY) [consulté le 2 mai 2025]) ainsi que son article à venir dans « Prospettiva ».
  - 58 L'importante collection Stoclet de Bruxelles possédait l'un des rares Duccio en mains privées hors d'Italie et son acquisition avait été discutée par Michel Laclotte avec les héritiers à plusieurs reprises mais en 2003-2004 la vente fut finalement conclue avec le Metropolitan Museum of Art.
  - 59 *Catalogue des tableaux anciens [...] tableaux modernes, dessins et pastels anciens et modernes, objets d'art de haute curiosité et d'ameublement composant la collection de feu M. Edouard Aynard*, catalogue de vente, Paris, Galerie Georges Petit, 1<sup>er</sup>-4 décembre 1913, Paris, 1913. Et une vente plus modeste *Catalogue des objets d'art et d'ameublement, tableaux, gravures, antiquités... composant la collection de feu M. Edouard Aynard*, catalogue d'exposition (Paris, Hôtel Drouot, 11 décembre 1913), Paris, 1913. Heureusement une *Vierge à l'Enfant* de Pesellino provenant de la collection Aynard a pu être acquise par le musée en 1997 (lot n° 43 de la vente des 1<sup>er</sup>-4 décembre 1913 précitée).
  - 60 Londres, National Gallery.
  - 61 Sterling and Francine Clark Institute.

- 62 Paris, musée du Louvre.
- 63 Florence, Galleria degli Uffizi.
- 64 Trois fragments des extrémités d'une croix monumentale sont toujours à Sienne dans le Palazzo Chigi Saracini, gérée par la fondation du même nom, propriétaire de la collection toujours sur place et tournée vers la musique classique.
- 65 *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, catalogue d'exposition (Sienne, 18 juin – 3 octobre 2004), édité par G. Mazzoni, Siena, 2004, cat. 43.
- 66 C. Dury, dans *Primitifs italiens, le vrai, le faux, la fortune critique*, catalogue d'exposition (Ajaccio, Palais Fesch-musée des beaux-arts, 29 juin – 1<sup>er</sup> octobre 2012), édité par E. Moench, Cinisello Balsamo, Milano, 2012, cat. 47.
- 67 Notamment celui à Genève au musée d'art et d'histoire. Voir S. Cecconi, dans *L'art d'imiter. Falsifications, manipulations, pastiches*, catalogue d'exposition (Genève, musée d'art et d'histoire, 14 mars – 28 septembre 1997), sous la direction de M. Natale et C. Ritschard, Genève, 1997, cat. 25. Voir aussi D. Pagliai, *I falsi ritratti di Piero della Francesca*, dans *Piero interpretato : copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, édité par C. Prete et R. Varese, Ancona, 1998, p. 65-71.
- 68 Voir notamment M. Laclotte, *Observations on the Role of the Art Historian in the Laboratory and in the Research Workshop*, dans *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*, actes du colloque (New Haven, Yale University Art Gallery, Avril 2002), New Haven-Londres, 2003, p. 14-39.
- 69 Voir le colloque *Early Italian Paintings*.
- 70 M. Ernould-Gandouet, *Catalogue raisonné des manuscrits à peintures du XVe siècle et du début du XVIe siècle conservés au Musée Dobrée à Nantes* (1968, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; H. Toussaint, *Collection Henry Vasnier : peintures et dessins, musée de Reims* (1969, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; T. Augarde, *Laurent de La Hyre* (1969, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; L. Auerbacher-Weil, *Du mouvement nazaréen* (1970, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; M. Kohn, *François Miel dit Vernay, 1821-1896. Essai de biographie et de catalogue raisonné* (1973, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; M. Pélieu, *Andrea Vanni : essai de catalogue raisonné* (1973, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; F. Rstakian, *La Peinture vénitienne des XIVe et XVe siècles au Musée du Louvre* (1973, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; N. Munich, *Contribution à l'étude de certains tableaux de peintres français du XVIIe siècle* (1974, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; S. Bergeon, *Contribution à l'histoire de la restauration des peintures en Italie au XVIIe et au début du XIXe siècle : fresques et peintures de chevalet* (1975, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; N. Blondel, *Projet pour un catalogue raisonné des peintures italiennes des XIVe et XVe siècles du musée Jacquemart-André* (1975, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; J. de Botton, *La Peinture siennoise de la deuxième moitié du XIVe siècle* (thèse de 3<sup>e</sup> cycle, 1976) ; F. Baligand, *Catalogue des peintures italiennes et hollandaises du musée de Douai* (1977, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; M. Sapin, *Contribution au catalogue raisonné des peintures figurant dans les inventaires des archives des musées nationaux sous le nom d'Eustache Le Sueur ou de son École* (1977, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; M.T. T'Kint de Roodenbeke, *Recherches sur les peintures des Le Nain et de leur suite au musée du Louvre* (1979, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; M. Lonjon, *Recherches sur les retables siennois du XIVe siècle : Simone Martini et son atelier* (1988, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; B. Polton, *Pietro di Giovanni d'Ambrogio : son style, son œuvre* (1988, thèse 3e cycle) ; G. Capner, *Projet de catalogue de quelques tableaux italiens du XVeme siècle du musée du Louvre : les écoles du Centre et du Nord* (2009, thèse de 3<sup>e</sup> cycle) ; T. Bohl, *Giovanni di Paolo (1398-1482) et les modèles artistiques des XIVe et XVe siècles* (2011, mémoire de M2) ; I. Lassave, *La Collection de Charles Wakefield Mori au musée des Beaux-Arts de Menton* (2011, mémoire de M2) ; C. Dury, *La Collection*

*Etienne Evariste Fouret (1807-1863)* (2012, mémoire de M1) ; E. Vernier Lopin, *La Collection du chanoine Marcadé du trésor de la cathédrale de Bordeaux : le gardien de sémiophores* (2012, mémoire de M2) ; C. Dury, *Les Peintures italiennes et hispaniques du musée de Tessé (Le Mans) : catalogue raisonné et présentation historique* (2013, mémoire de M2).

- 71 *Il Gotico a Siena: miniature, pittura, oreficerie, oggetti d'arte*, catalogue d'exposition (Sienne, Palazzo Pubblico, 24 juillet – 30 octobre 1982), édité par G. Chelazzi Dini, Siena-Firenze, 1982 et *L'Art gothique siennois : enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, catalogue d'exposition (Avignon, Musée du Petit Palais, 26 juin – 2 octobre 1983), édité par M.-C. Léonelli, Avignon-Firenze, 1983.
- 72 Sur le répertoire et l'implication de Michel Laclotte voir N. Volle, *Michel Laclotte et le Répertoire des Tableaux italiens en France, XIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles (RETIF)*, dans « ArtItalies : la revue de l'AHAI », 28, 2022, p. 128-132.
- 73 Toutes ces recherches ont été conduites à l'École du Louvre (celle sur le musée Jacquemart-André en partenariat avec l'EPHE), sauf celles sur Montpellier (INP) et Saint-Louis-en-l'Île (Université Paris IV-Sorbonne). Quatre sont publiées sous la forme de catalogues : C. Dury, *Peintures italiennes et hispaniques du musée de Tessé, XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Le Mans-Gand, 2016 ; B. Couilleaux, *Peintures italiennes du musée Fabre de Montpellier, catalogue raisonné*, Montpellier-Milano, 2020 ; N. Joyeux, *L'Œil et la Main. Les Peintures italiennes du musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon*, Milano, 2021 ; P. Curie, G. Cilmi, *Peintures italiennes du XIV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, musée Jacquemart-André*, Paris-Dijon, 2024.
- 74 M. Laclotte, *Une chance folle*, dans « Le Débat », 81, IV, 1994, p. 4-18.



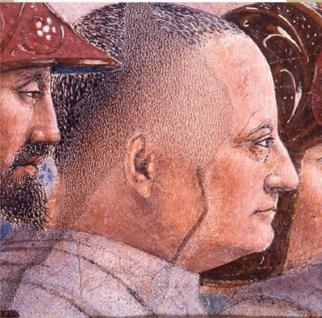
Fig. 1 : Michel Laclotte dans les années 1950. Cliché fourni par ce dernier pour illustrer son entretien dans « Louvr'Boîte », journal des étudiants à notre demande (2010).



**Retable de la  
Miséricorde(détail)  
San Sepolcro**



**Urbino**



**Défaite de Chosroes  
(détail) Arezzo**

Fig. 2 : Piero della Francesca, quelques visages, extrait du cours de Michel Laclotte à l'École du Louvre (2009-2010).



**Robert d'Anjou**  
Naples. Capodimonte

**SIMONE MARTINI**

**Cardinal Orsini**  
Anvers.M.R.B.A.



**Cardinal Portino da Montefiore**  
Assise. Basilique Inférieure



**Guidoriccio dza Fogliano**  
Sienne.Palais Public



**Cardinal Stefaneschi**  
Avignon.Palais des Papes

Fig. 3 : Simone Martini et le portrait, extrait du cours de Michel Laclotte à l'École du Louvre (2007-2008).





Fig. 5 : Sassetta et Brancusi, extrait du cours de Michel Laclotte à l'École du Louvre (2008-2009).

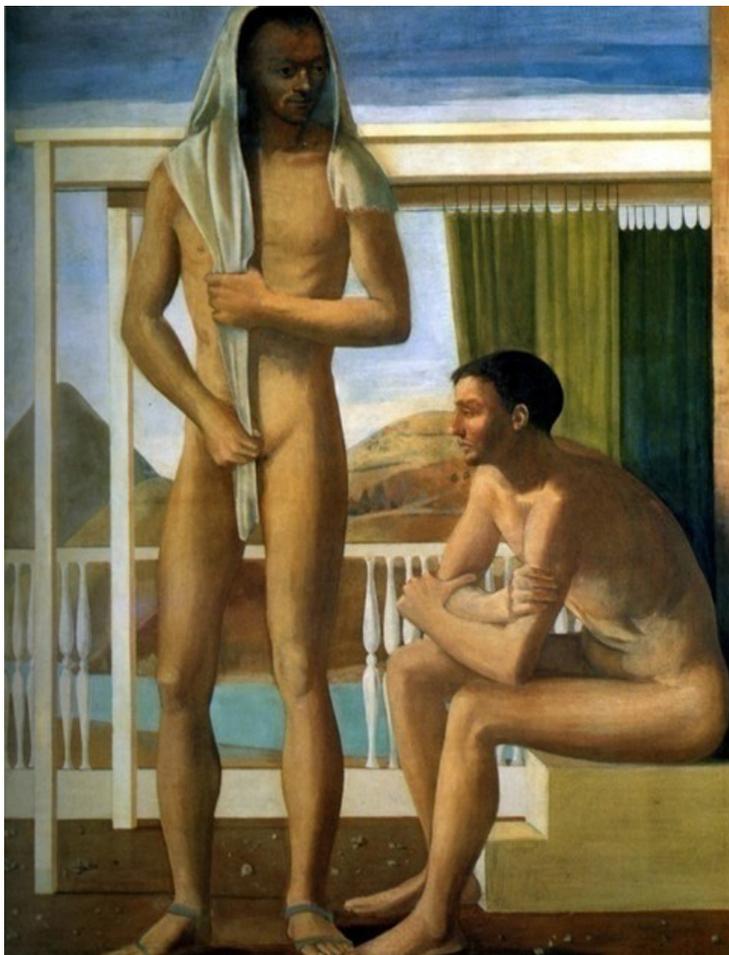


Fig. 6 : Franco Gentilini, *Près du fleuve*, 1934, Rome, Galleria comunale d'arte moderna.



Fig. 7 : Juliette Binoche découvrant les fresques de Piero à Arezzo dans *Le Patient anglais* d'Anthony Minghella, 1996.

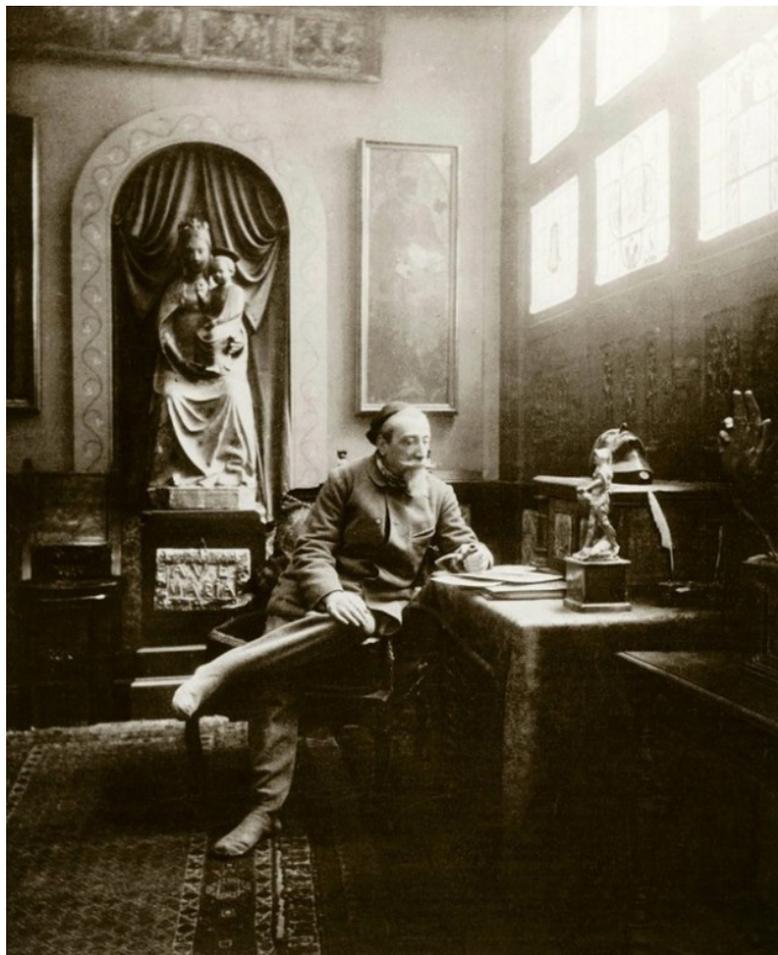


Fig. 8 : Anatole France en 1904 dans son bureau de Saint-Cyr-sur-Loire devant le *Saint Nicolas* de Sassetta.