L'histoire de l'art prise aux mots

Jan Blanc

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1411>

DOI : 10.4000/appareil.1411

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jan Blanc, « L'histoire de l'art prise aux mots », *Appareil* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 03 juillet 2012, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1411> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1411>

Ce document a été généré automatiquement le 21 décembre 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'histoire de l'art prise aux mots

Jan Blanc

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article reprend et développe le contenu de deux conférences, données à Berne, lors du premier congrès de l'Association suisse des historiennes et historiens de l'art, en 2010, et au Collège de France, en 2011. Il s'inscrit également dans le programme de recherche qui vient d'être lancé, en octobre 2011, par la Chaire d'histoire de l'art de la période moderne (XVI^e-XVIII^e siècles) de l'université de Genève, sur le langage de l'histoire de l'art. Il fait déjà l'objet d'un séminaire hebdomadaire, auquel participeront les étudiants du département, qui se tiendra, au semestre d'automne, pendant les prochaines années. Il accueillera également en son sein des mémoires de maîtrise et des thèses de doctorat, et donnera lieu à la publication d'un *Dictionnaire des idées reçues en histoire de l'art*, dont les articles seront rédigés par les membres passés ou présents de l'équipe de recherche.

« J'aime mieux être homme à paradoxes
qu'homme à préjugés »

Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou l'éducation*, 1762,
André Chartrak (éd.), Paris, Flammarion, 2009,
p. 128.

- 1 L'histoire de l'art occupe, au sein des sciences humaines, une position singulière. Dans le champ des disciplines historiques, elle est la seule à privilégier l'étude spécifique d'objets manufacturés particuliers – les œuvres d'art. De ce point de vue, le travail de l'historien de l'art n'est pas, en premier lieu, d'écrire l'histoire de la notion d'art, qui relève davantage, et en propre, de l'histoire de la philosophie ou de l'esthétique, ni, *a fortiori*, de montrer comment les œuvres d'art font ou illustrent l'histoire. Il est de comprendre comment de l'histoire s'exprime à travers et dans les œuvres d'art¹. Toutefois, et parce que l'histoire de l'art est aussi une discipline littéraire, elle est à la fois tributaire et piégée par le langage. Certes, son objet est l'œuvre d'art, dans son unicité et sa matérialité. Mais qu'entend-on au juste par *matérialité* ? La réponse paraît

évidente ; et l'on pourrait, en reprenant la célèbre phrase de Maurice Denis, rappeler qu'un tableau est « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées² ». Ainsi, et à la suite de Jacques Thuillier, il serait possible de réduire l'histoire de l'art à une histoire matérielle et formelle des objets : « L'art, dans l'acception restreinte que nous donnons ici à ce mot, consiste simplement dans la création de formes inédites concernant le domaine visuel³ ». Si l'on admet une telle définition, effectivement restreinte, du champ couvert par l'histoire de l'art, la *matérialité* de l'œuvre d'art consiste dans l'ensemble des informations visuelles susceptibles d'être observées par l'historien de l'art, à sa surface et dans sa structure. De ce fait – et c'est un paradoxe que les historiens de l'art, contrairement aux artistes, ont trop souvent négligé⁴ –, la *matérialité* d'une œuvre d'art est constitutive du *regard* qui la vise : elle n'existe que dans la mesure où elle est *vue* et *dite*.

- 2 Dans la plupart de ses portraits photographiques (figure 1), Bernard Berenson se met en scène dans son rôle préféré : celui du *connaisseur*. En scrutant la surface d'un tableau à l'aide d'une loupe grossissante ou de sa petite paire de lunettes, comme un chimiste qui examine une solution, l'historien de l'art américain contribue à façonner l'image qu'il veut donner de son identité sociale, professionnelle et intellectuelle : celle d'une pratique scientifique, fondée sur l'observation directe de l'œuvre. Mais de telles « allégories réelles » sont des fictions. Car pour illustrer la relation directe et immédiate que l'historien de l'art entretient avec son objet, Berenson choisit de manier, devant le photographe, des instruments de correction optique (la loupe, les lunettes) qui, à l'instar des 300 000 clichés de sa collection photographique, interposent entre son regard et l'objet une série de filtres et de médiations qui obscurcissent son jugement. Les portraits de Berenson montrent ainsi, au dépend même de leur modèle, et sans doute à son insu, qu'il n'existe pas de matérialité en soi des œuvres d'art, et qu'il ne suffit pas de les examiner de près, et sans préjugés, pour révéler une forme de vérité neutre, comme le laissait supposer la théorie de la description développée par Erwin Panofsky⁵. Tout objet matériel est fabriqué par le regard d'un spectateur, informé par les qualités de sa vue et de sa mémoire, et surtout par la nature de sa culture et de ses méthodes.

Figure 1

Bernard Berenson, Florence, 1952

1. La matérialité de l'œuvre d'art comme production linguistique

- 3 Au sein de ces médiations inévitables, le langage occupe une place centrale. L'idée selon laquelle nous n'accédons au monde qu'à travers une grille conceptuelle et linguistique n'est pas neuve. Elle est même aussi ancienne que les philosophies de l'art et du langage. Dans le *Philèbe*⁶, Platon constate qu'il n'existe pas de monde strictement objectif, puisque tout « monde » ne peut être décrit qu'en faisant appel à des catégories et des mots, nécessairement contingents⁷. Plus récemment, Michael Baxandall a proposé le modèle d'une nouvelle histoire de l'art qui tente de penser activement son rapport de dépendance au langage, rappelant avec vigueur le piège dans lequel tout historien de l'art se jetterait à ne pas réfléchir aux mots avec lesquels il pense : « L'intérêt spécifique des arts visuels est visuel, et l'une des facultés spécifiques de l'historien de l'art est de trouver des mots pour indiquer la nature (*character*) des formes, des couleurs et de leur organisation. Mais ces mots sont moins descriptifs que démonstratifs : je ne suis pas sûr que nous ayons saisi les implications de ces observations avec la vigueur adéquate⁸ ». Parce qu'elle est filtrée préalablement par l'ensemble des concepts et des méthodes de l'historien de l'art qui l'observe, et parce qu'elle suppose, pour être analysée, d'être mise en mots, la matérialité d'une œuvre d'art est un produit de la langue. Elle n'existe que parce qu'elle est perçue, et parce qu'elle est exprimée, dans un tissu de mots qui, différemment choisis et appliqués, changent et la manière dont l'historien de l'art l'aborde et sa structure même.
- 4 Il est frappant de constater que cette dimension linguistique du travail de l'histoire de l'art a été singulièrement délaissée par l'historiographie récente, malgré les

courageuses tentatives de Michael Baxandall et, plus récemment, de Georges Didi-Huberman⁹. Il est vrai que, depuis une vingtaine d'années, la publication de dictionnaires et d'encyclopédies terminologiques a permis de faire un premier point sur le vocabulaire de l'histoire de l'art positiviste¹⁰. Mais, fait regrettable, ce travail n'a pas été fait de façon systématique, ce qui explique sans doute que survive encore, en un « état gazeux¹¹ », la pratique de l'histoire de l'art dominée par les méthodes anciennes du positivisme chez certains universitaires et, ce qui est plus grave encore, dans le monde des musées, du marché de l'art et des médias. L'extraordinaire approximation terminologique que l'on y note, et dont les dangers ont pourtant été pointés depuis longtemps¹², n'invalide pas seulement une grande partie des travaux présentés – colloques et journées d'étude, conférences, expositions, catalogues ; il remet aussi en cause le sérieux et l'engagement intellectuel de toute une discipline, encore menacée par la tentation scientiste.

- 5 L'objet de cet article, et le projet théorique qu'il accompagne, est moins d'imposer que d'exposer un point de vue. Il ne s'agit pas, ici, de convaincre mais de persuader, en mettant d'abord en évidence les apories et les difficultés liées à l'appareil conceptuel et linguistique de l'histoire de l'art positiviste, avant d'envisager les solutions et les réponses pouvant y remédier. Puisqu'il est vrai qu'on ne prêche point des convertis, les premiers destinataires de cet article sont donc ceux qu'il vise. Pour défendre les principes d'une histoire de l'art sceptique, critique et polémique, il apparaît désormais urgent de développer un nouveau programme théorique et didactique, dont la fonction principale n'est pas d'encourager de nouvelles ambitions théoriques chez des historiens de l'art qui, depuis longtemps, ont entamé cette réforme personnelle, mais d'inciter ceux qui ne l'ont pas encore fait à s'engager dans cette voie.

2. L'idéologie positiviste du document

- 6 Considérée en son sens large, la notion de *document* constitue sans doute le cœur du programme idéologique de l'histoire de l'art positiviste¹³. Dans ce système, il s'agit de souscrire à l'avis définitif de Bernard Berenson qui, en 1962, explique que « sans *connoisseurship*, une histoire de l'art est impossible¹⁴ ». Pour comprendre l'art de Watteau (figure 2), par exemple, l'historien de l'art doit savoir précisément sur quelles œuvres il peut fonder son analyse, s'en remettant à l'avis de ses pairs ou reconstruisant lui-même le catalogue des œuvres du peintre français¹⁵. L'affirmation de Berenson, qui paraît indiscutable, est toutefois ambiguë. Elle ne résout pas, en effet, la question de la nature de cette connaissance mise en place et en œuvre par l'historien de l'art – une connaissance qui, ici, recouvre moins l'ensemble des méthodes de l'histoire de l'art que les méthodes propres à Berenson lui-même : « sans *mon expertise*, une histoire de l'art est impossible », peut-on lire, en filigrane, sous la plume de l'historien de l'art. Le document survalorisé et surinvesti par l'histoire de l'art positiviste apparaît donc comme un objet paradoxal. Il est présenté comme l'*alpha* et l'*omega* de la discipline, la *conditio sine qua non* sans laquelle aucune démarche interprétative ne peut être envisagée ; et il est, en même temps, issu d'une interprétation, qui en conditionne l'identification et la mise en séries. La boucle est ainsi bouclée, et l'argument berensonien enfermé dans un frappant cercle vicieux : l'histoire de l'art est impossible sans *connoisseurship* ; et le *connoisseurship* est impossible sans l'histoire de l'art. L'ennui est que, le plus souvent, l'histoire de l'art positiviste a pris Bernard Berenson au mot.

En essentialisant le document, comme s'il était possible d'imaginer l'existence d'un document *en soi*, le positivisme répète sans cesse le fameux et naïf mot d'ordre de Max Friedländer : l'histoire de l'art doit « pénétrer l'essence de l'objet ». Le positivisme est ainsi un idéalisme, dont l'existence serait négligeable si elle n'entraînait, avec elle, d'inévitables approximations.

Figure 2

Gilles, Antoine Watteau (?), 1718-1720 (?), huile sur toile, 184,5 x 149,5 cm, Paris, musée du Louvre

- 7 Publié en 1983, le *Sac de Rome, 1527* d'André Chastel en est une des illustrations les plus significatives, même si les exemples pourraient être multipliés¹⁶. S'appuyant sur la double autorité de Giorgio Vasari et de Jakob Burckhardt¹⁷, Chastel y transforme un événement historique (l'invasion et le pillage de la Cité éternelle par les troupes impériales de Charles-Quint, en 1527) en un événement artistique (l'avènement de ce qu'il appelle, après Luigi Lanzi, le « maniérisme¹⁸ »). Ce déplacement, totalement impensé par l'auteur, caractérise l'un des réflexes majeurs de l'histoire de l'art positiviste, qui prétend s'appuyer sur la « vérité » des faits et des documents alors même que cette vérité est issue d'une construction préalable. Chastel a le mérite de l'admettre à demi-mot. Son souhait est de promouvoir une histoire à large échelle, qui cherche à reconstituer la « psychologie collective » de la Renaissance italienne du XVI^e siècle. Derrière les dates et les archives, l'auteur du *Sac de Rome* prétend traquer un « ensemble de réflexes, de préjugés, de barrages mentaux, de fictions-refuges », qui sont les autres noms d'une « mentalité », dont il se présente comme l'historien, à la suite de Lucien Febvre et d'Aloïs Riegl¹⁹.
- 8 « Psychologie collective », « ensemble », « mentalité » : l'histoire de l'art positiviste se présente ainsi comme une histoire de la généralisation et de la généralité. Derrière la forêt diverse et multiple des phénomènes, elle cherche l'unité et l'homogénéité. Sous le

complexe, elle recherche le simple. Et face aux multiples *hapax* qu'aurait pu lui procurer un examen moins orienté et plus minutieux des événements et de la chronologie, Chastel privilégie une histoire de l'art globalisante, où l'exception doit confirmer la règle, voire les présupposés de l'historien : « Le “fortuit” comme le sentiment de fatalité ne s'imposent à l'historien que lorsqu'ils sont signifiés et amplifiés par la conscience collective²⁰ ». Puisque la « conscience collective » est elle-même une construction *a priori* de l'historien de l'art, celui-ci aura évidemment beau jeu de faire basculer dans le domaine du contingent tous les événements et les faits qui n'entrent pas dans sa lecture ou, pire, qui menacent le fragile équilibre d'une explication historique imprécise²¹.

3. Les quatre dimensions du positivisme

- 9 Cette approche essentialiste et substantialiste du document ne relève pas seulement d'un *animisme*, qui tente « de communiquer au lecteur, par des expédients le plus souvent médiocres, l'illusion d'une réalité disparue²² », qui croit que les archives ont une vie qui leur est propre. Elle est aussi un *intuitionnisme*, qui prétend instaurer un rapport intime avec les « choses mêmes ». Elle est encore un *continuisme*, qui, face à la profusion diverse et contradictoire des événements, privilégiera toujours le clair au complexe. Elle est enfin un *évolutionnisme* qui façonne les « faits » et les « documents » en fonction d'un modèle *a priori* de progression diachronique²³.
- 10 Une telle conception de la pratique historique n'est pas sans poser, bien entendu, de nombreuses et graves difficultés, au sommet desquelles figure la croyance en une réalité historique continue et homogène, résumée dans l'idée, illustrée par *Le Sac de Rome, 1527*, qu'il est possible (et même souhaitable) pour l'historien de l'art, de fonder son analyse des œuvres d'art sur une « vision du monde » qui, pourtant, est le produit d'une construction et d'une mise en séries préalable²⁴. Contre le positivisme historique de François Furet, pour qui les « exceptions » (*hapax*) d'une série doivent être tenues à l'écart du discours scientifique, parce qu'elles ne sont pas « représentatives », Carlo Ginzburg a bien raison d'insister sur l'idée que « la réalité est fondamentalement discontinue et hétérogène²⁵ » et que « l'*hapax*, en toute rigueur, n'existe pas. Tout document, même le plus anormal, peut s'insérer dans une série ; mieux encore, il peut servir, pour peu qu'on l'analyse d'une manière adéquate, à éclairer une série de documents plus vaste²⁶ ».
- 11 La cohérence donnée aux phénomènes historiques et artistiques décrits par André Chastel tient ainsi au postulat selon lequel il serait possible, au sein de la « période » postérieure à 1527, de désigner un groupe ou un ensemble d'artistes ou/et d'œuvres qui partageraient, à Rome ou à partir de Rome, des caractéristiques formelles, iconographiques et génériques constantes – le « maniérisme » inventé par Luigi Lanzi. À l'instar de Bernard Berenson, qui, dans *The Sense of Quality*, propose de reconstruire une histoire de la peinture vénitienne en se concentrant sur les artistes les plus connus – ceux qui lui plaisent – et en faisant comme si son corpus n'était pas construit sur des vides béants²⁷, André Chastel construit moins une histoire de l'art maniériste romain qu'une histoire maniériste de l'art romain. Le point de vue qui y est privilégié n'est pas construit par l'étude des documents, mais plaqué sur eux, à partir des principes mis en place par Giorgio Vasari, érigés en normes générales et historiquement légitimes. De ce système, tous les *hapax* sont spontanément exclus. Les artistes qui, avant 1527,

présentent des caractéristiques formelles similaires à celles que Chastel évoque pour la période postérieure au Sac de Rome (Dosso Dossi ; figure 3) sont ignorés, tandis que les peintres romains qui, après 1527, s'intègrent difficilement dans le cadre du « maniérisme » (Sebastiano del Piombo ; figure 4) sont précisément repoussés dans la catégorie des exceptions, au nom d'une cohérence décrétée *a priori*.

Figure 3

Jupiter, Mercure et la Vertu (?), Dosso Dossi, 1515-1518, huile sur toile, 111,3 x 150 cm, Cracovie, château royal de Wawel

Figure 4

Le Portement de croix, Sebastiano del Piombo, 1535-1540, huile sur ardoise, 157 x 118 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum

4. Quand un mot ruine une analyse : le « maniérisme » de Pontormo

- ¹² La notion de *maniérisme*, qui hante et pollue l'étude d'André Chastel, marque par ailleurs sa faiblesse terminologique. Cette faiblesse est évidemment inhérente à tout discours portant sur un objet aussi complexe qu'une œuvre d'art. Comme l'a montré Michael Baxandall, la différence de nature et de degré entre le nombre infini des phénomènes qui peuvent être décrits à la surface d'un objet d'art et le nombre fini des mots qui sont mis à notre disposition par la culture, la société et la langue qui sont les nôtres constitue l'une des principales difficultés de l'histoire de l'art, dans le domaine de la description, de l'inventaire et de l'analyse²⁸. Ce danger ne peut être totalement évité, sauf à refuser à la parole toute forme de légitimité, au nom du *je-ne-sais quoi* ou des qualités indicibles de l'œuvre d'art, ou, au contraire, à produire un discours logorrhéique, qui, infiniment, ne ferait que revenir sur l'objet qu'il étudie, sans jamais être capable de fixer, en un lieu et un moment donnés, une ou plusieurs idées. Mais ce danger, consubstantiel au travail de la perception et de la description, peut et doit toutefois être affronté, en réfléchissant sur les mots et les catégories grâce auxquels nous construisons le réel et, surtout, en enrichissant la qualité et la quantité de ces mots et de ces catégories. Si, comme cela a été souvent dit²⁹, les Eskimos disposent de vingt-et-un mots différents pour décrire la couleur de la neige, établissant ainsi vingt-et-une perceptions différentes de la neige, un historien de la culture eskimo se rendrait coupable d'une impardonnable faute en ignorant cette richesse taxinomique ou, pire,

en plaquant sur cette perception sa propre vision occidentale de la neige, qui se réduirait à la seule description de sa couleur blanche. Or il est frappant de constater avec quelle désinvolture ou paresse intellectuelle l'histoire de l'art positiviste use et abuse de notions inexactes pour qualifier des phénomènes artistiques pourtant complexes.

- 13 Un exemple : le sort réservé à Jacopo Pontormo par les historiens de l'art du xvi^e siècle (figure 5). Au sein des icônes du maniérisme toscan (Rosso, Bronzino, Allori, Salviati), le peintre florentin occupe une place presque emblématique, sanctifiée par les *Vite* de Giorgio Vasari, où il occupe le *topos* du peintre marginal, dont le caractère mélancolique et excentrique aurait rejailli dans ses œuvres et compliqué ses rapports à la cour des Médicis. Après l'invention de la notion de *maniérisme* par Luigi Lanzi, à la fin du xviii^e siècle, la figure de Pontormo devient le symptôme d'un « mouvement » artistique présenté comme une pathologie de la *bella maniera* renaissante, caractérisée par son irrégularité capricieuse, par son refus d'une représentation mimétique de la nature ainsi que par son rejet des règles de l'art établies par les premiers grands peintres de la Renaissance italienne. Cette interprétation peut pourtant être entièrement révisée, mais à condition de s'arracher à la vulgate vasarienne. Grâce aux recherches récemment publiées, notamment par Elizabeth Pilliod³⁰, nous savons désormais que Pontormo a été le seul peintre officiel à Florence sous le règne d'Alessandro de' Medici et durant les premières années de celui de Cosimo, entre 1532 et 1557. Toujours vivant lors de la première édition des *Vite*, en 1550, Pontormo est donc l'homme à abattre pour Vasari. Cette position particulière explique que, dans la préface du troisième et dernier livre de son recueil de vies, Vasari dresse le panthéon des grands artistes de la première moitié du xvi^e siècle en ignorant le nom de son concurrent.

Figure 5

Frontispice de la vie de Jacopo Pontormo, écrite par Giorgio Vasari (1550)

- 14 Ainsi, dans les quelques pages que Vasari consacre au *Jugement dernier* que Pontormo peint, entre 1546 et 1556, pour la chapelle majeure de San Lorenzo (une œuvre détruite en 1742, que nous connaissons par des dessins préparatoires et quelques estampes ; figure 6), il ne se contente pas de colporter des ragots sur les fanfaronnades supposées du peintre et d'émettre des doutes sur la clarté d'un programme iconographique qu'il feint de ne pas comprendre :

Dans l'un des coins, où se trouvent les quatre Évangélistes, nus, avec les livres en leurs mains, il ne me semble pas qu'à un seul endroit, [Pontormo] ait donné quelque idée d'un ordre de composition, de mesure, de temps, de variété dans les têtes, de diversité dans les couleurs des chairs ou, en un mot, d'une règle, d'une proportion, ou d'une loi de perspective ; car toute l'œuvre est emplie de figures nues, avec un ordre, un dessein, une invention, une composition, un coloris et une peinture conformes à sa propre façon, et d'une telle mélancolie, et si peu satisfaisante pour celui qui regarde l'œuvre que je suis déterminé, puisque je ne puis moi-même rien y comprendre, et bien que je sois un peintre, à laisser chacun libre d'en former son propre jugement³¹.

Figure 6

Esquisse pour le *Jugement dernier*, Jacopo Pontormo, v. 1550, charbon sur papier, 32,6 x 18 cm, Florence, Offices

- 15 La démonstration vasarienne repose ici sur deux arguments, répétés à l'envi dans le récit biographique : le caractère fou de Pontormo s'est traduit dans l'irrégularité démente d'une œuvre incompréhensible ; et, en présentant une œuvre « conforme à sa façon », le peintre florentin s'est excessivement dégagé du modèle naturel et de la *bella maniera*. Un historien de l'art qui se ressaisirait de la notion de *maniérisme* pour en faire l'une des caractéristiques de l'art de Pontormo commet une faute de lecture, tout comme Vasari se rend coupable ici d'une interprétation biaisée. Il suffit en effet de confronter les dessins de Pontormo qui ont été conservés et les remarques de Vasari

pour dénoncer l'absurdité de ces dernières. Loin d'ignorer les règles de la perspective, Pontormo construit très clairement, et de façon parfaitement préméditée, ses figures. Leurs disproportions apparentes, leur simplicité et leurs attitudes répétitives sont destinées à corriger une configuration spatiale qui oblige le fidèle à les regarder de loin et *di sotto in su*. Comme ce fut le cas des fameuses statues de Phidias, présentées lors du concours l'ayant opposé au sculpteur Alcamène³², ces figures paraissent difformes vues de près et de face ; mais ces difformités disparaissent dès lors que les figures sont placées en hauteur et à une certaine distance du spectateur. Pontormo se présente ainsi comme un praticien des règles de la correction optique, théorisées par le *De Architectura* de Vitruve, qui faisait alors l'objet d'une redécouverte en Italie et en France, ainsi que d'une série de traductions en langue vernaculaire.

- 16 Par ailleurs, et sans doute ce détail a-t-il gêné, voire agacé, Vasari, Pontormo cherche à placer sa fresque en émulation avec le *Jugement dernier* de Michel-Ange (figure 7). La figure du Christ peinte par Pontormo est d'ailleurs assez proche de celle de la *Mise au tombeau* de la National Gallery de Londres (figure 8). Pour Pontormo, il s'agit ainsi de se présenter comme le digne héritier du plus grand peintre de la Renaissance italienne, non point comme un « irrégulier » ou comme un « copiste de manière », mais comme un peintre de l'orthodoxie et de la « belle manière ». Tandis qu'il serait faux de prétendre que Vasari n'a pas compris l'art de Pontormo – il l'a si bien compris qu'il a cherché, dans sa vie, à noircir le tableau d'une carrière et d'un art dont la nouveauté menaçait le bel édifice théorique qu'il avait édifié autour de Michel-Ange –, il est légitime de reprocher aux historiens de l'art de reprendre la notion de maniérisme qui, construite à partir de cette lecture orientée de l'art florentin du XVI^e siècle, propose une grille de lecture fautive.

Figure 7

Le Jugement dernier, Michel-Ange, 1537-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Vatican, chapelle Sixtine

Figure 8

La Mise au tombeau, Michel-Ange (?), v. 1510, détrempe sur bois, 159 x 149 cm, Londres, National Gallery

5. Positivismisme et corporatisme

- 17 Le positivisme n'a pas toujours fait preuve d'autant de légèreté. Certains de ses champions, comme Roberto Longhi ou Federico Zeri, se sont d'ailleurs fait forts de se détacher de catégories insuffisantes, en valorisant le doute et le questionnement. Les résultats n'ont pourtant pas été à la hauteur de ces ambitions. Dans la préface de sa célèbre monographie du Caravage, Longhi rappelle les doutes qui peuvent naître à la lecture des biographies du peintre, excessivement marquées par des interprétations négatives et idéalistes. Mais en fondant son étude sur l'idée que le Caravage a été « la clef de voûte de l'ensemble des aspects nationaux du "réalisme" du XVII^e siècle » et en évoquant la « destinée aussi tourmentée et malheureuse » de l'artiste³³, Longhi finit par céder à l'analyse réaliste et romantique qui a prévalu à partir du début du XIX^e siècle, tombant dans les travers qu'il a d'abord dénoncés. De même, et malgré les efforts qu'il déploie pour éviter la notion de « Renaissance », dont il pense qu'elle propose une « conception simplificatrice et rigide d'une réalité très variée et atomisée », Zeri ne peut finalement que verser dans le même fossé, en définissant positivement, dans *Renaissance et Pseudo-Renaissance* (1983), « un style de la Renaissance³⁴ »...
- 18 Comment expliquer que, malgré de telles précautions méthodologiques, le positivisme ne parvient pas à se dégager, hier comme aujourd'hui, de ses propres turpitudes ? Deux raisons principales peuvent être invoquées. Si l'histoire de l'art positiviste apparaît constamment retenue par l'inertie de ses méthodes, sans doute est-ce, d'une part, parce

qu'elle s'est construite, et continue à se construire, sur des jugements d'autorité. Certes, ces jugements sont régulièrement remis en question par l'examen critique ; mais l'argument de la tradition demeure fondamentalement ancré dans les habitudes et les réflexes d'une discipline cultivant le goût de la tradition et le respect des « maîtres ». L'historien de l'art y cultive, vis-à-vis du langage, un rapport opposé à celui du philosophe décrit par Alexandre Kojève : il peut parler de tout, mais ne parle pas du fait qu'il en parle³⁵. Il faut souligner, d'autre part, que ce lien puissant avec la tradition se présente, dans le champ du positivisme, comme la garantie paradoxale d'une forme de pouvoir scientifique et de légitimation de ce que sa frange la plus conservatrice appelle, de façon quelque peu méprisante, les « bons historiens de l'art³⁶ ». Les appels réguliers des positivistes à la « responsabilité de l'historien vis-à-vis de son étude³⁷ » ou les avertissements qu'ils adressent chroniquement à l'égard de la « déresponsabilisation » que constituerait pour eux une mise à distance des formes traditionnelles de l'histoire de l'art marquent la place centrale qu'occupe ici la justification par la tradition, au sein d'un champ social et institutionnel où il faut défendre sa position³⁸.

- 19 Penser à partir des catégories de l'histoire de l'art, dont le modèle théorique est élaboré à la fin du XIX^e siècle, permet au positivisme, dans une stratégie de justification puriste, de se présenter comme le « cœur » ou le « noyau » de l'histoire de l'art – la fameuse exclamation performative de Pietro Toesca, sans cesse rappelée par Federico Zeri : *Prima conoscitori, poi storici* ! Il s'agit alors de cultiver un mythe des origines, alors même que l'histoire de l'art s'est historiquement construite – et continue à se construire – à travers l'importation et l'intégration de modèles extérieurs à la discipline – la géologie, les sciences naturelles, la psychologie, etc.³⁹ Dans ce contexte, les rares tentatives d'ouverture de l'histoire de l'art positiviste, fâchée de se voir reprocher un manque d'engagement intellectuel, ressemblent moins à la remise en cause qu'à la confirmation de ses cadres théoriques anciens. La plupart des études récemment consacrées à la géographie artistique reformulent en des termes différents (« centre » et « périphérie », « migrations artistiques », etc.) la mystique de l'« influence » et les logiques des « courants stylistiques⁴⁰ ». Et quand l'*histoire sociale* de l'art ou l'*histoire du goût*, naguère raillées par André Chastel, sous la forme qui lui avait été donnée par Pierre Francastel ou les théoriciens postmarxistes⁴¹, reviennent au-devant de la scène positiviste, c'est pour mieux réactiver les thèmes hégéliens du contexte, de l'« époque » (*Zeitgeist*) et de la « vision du monde » (*Weltanschauung*)⁴².

Conclusion

- 20 Si le piège du langage, pour l'histoire de l'art, est inévitable, il n'est donc pas insurmontable, à condition que cet enjeu du langage, capital, ne soit pas considéré comme la petite monnaie de la discipline. Et même si la présence du positivisme décline heureusement depuis une trentaine d'années dans les discours et les études de l'histoire de l'art, ce mouvement nous paraît devoir être accompagné, et soutenu, par une refonte complète et systématique de son langage. Ce travail, brillamment entamé par Michael Baxandall, et repris par ses émules et ses exégètes⁴³, peut être poursuivi et amplifié, afin qu'à un idéalisme détaché de toute réflexion historique ne se substitue pas un autre idéalisme imprécis, où tous les mots et les concepts se vaudraient, quels que soient les objets et les époques auxquels ils s'appliqueraient⁴⁴. Il s'agit de réclamer

de l'histoire de l'art, qui se présente, depuis Erwin Panofsky, comme une discipline humaniste⁴⁵, les mêmes qualités que celles qu'Henri Bergson demandait à la philosophie française au début du xx^e siècle : une précision dans les termes et une réflexion sur les concepts⁴⁶. Pour cela, l'histoire de l'art doit s'engager dans une véritable réforme, en repensant son rapport au document, au langage et à l'enseignement, et en révoquant en doute non point seulement les résultats très souvent discutables du positivisme des catalogues et des expositions, mais aussi ses méthodes et ses concepts⁴⁷.

- 21 En appeler à une précision plus grande dans le vocabulaire de l'histoire de l'art ne signifie pas, cela va de soi, imaginer pouvoir supprimer l'écart, même infime, qui sépare les mots et les choses. Le projet est plutôt de réduire cet écart autant que faire se peut, en repensant l'outillage linguistique de la discipline en fonction des objets qu'il étudie et en forgeant les outils en fonction de leur usage : « Nos idées ne sont que des instruments intellectuels qui nous servent à pénétrer dans les phénomènes ; il faut les changer quand elles ont rempli leur rôle, comme on change un bistouri émoussé quand il a servi assez longtemps⁴⁸ ».
- 22 À l'opposé des « professionnels de la vérité⁴⁹ » qui prétendent « pouvoir voir sans nécessairement lire, d'arriver à se confronter aux images sans accepter qu'elles soient enfermées dans les logiques du déchiffrement⁵⁰ », l'histoire de l'art critique se doit de reconsidérer rigoureusement ces logiques par lesquelles elle pense et réfléchit sur les œuvres. Il s'agit de sortir de la logique de ce que Louis Althusser appelait naguère la « philosophie spontanée des savants⁵¹ » et, en lieu et place d'un intuitionnisme – une connaissance de second ordre, assimilable à l'opinion⁵² –, de valoriser la rigueur d'un vocabulaire pensé en même temps qu'il est utilisé. Ce projet est la raison d'être du *Dictionnaire des idées reçues en histoire de l'art*, actuellement en préparation à l'université de Genève, engageant l'entière des enseignants, des chercheurs et des étudiants associés à la Chaire d'histoire de la période moderne (xvi^e-xviii^e siècle), et qui prendra la forme d'une encyclopédie où les grandes notions historiographiques de la discipline seront historiquement définies et déconstruites, à partir d'exemples précis.
- 23 Il s'agit d'éviter les discours de généralités qui abondent dans les approches positivistes de la discipline, et qui visent systématiquement à trouver du simple dans le complexe, alors que « la vraie fonction de la recherche objective » consiste « à compliquer l'expérience ». Puisque « sélectionner comme seul objet de connaissance ce qui se répète, et qui donc peut être généralisé, revient à payer un prix très élevé en termes de connaissance » et « annule les singularités de la documentation existante au profit de ce qui est homogène et comparable⁵³ », le projet consiste, en réinterrogeant les catégories de l'histoire de l'art traditionnelle, à « lire le complexe réel sous l'apparence simple fournie par des phénomènes compensés », de « trouver le pluralisme sous l'identité, d'imaginer des occasions de rompre l'identité par-delà l'expérience immédiate trop tôt résumée dans un aspect d'ensemble⁵⁴ ».
- 24 Par ailleurs, ce projet de réforme linguistique n'aurait pas de sens s'il n'était point adossé à un engagement didactique, permettant aux étudiants d'histoire de l'art, dès le début de leur formation universitaire, d'entrer en contact avec les difficultés et les problèmes liés à un usage de notions fautives et de catégories approximatives. Il apparaît nécessaire de privilégier ici, comme Quintilien, Érasme ou Jean-Jacques Rousseau, un désapprentissage ou une éducation négative⁵⁵, et non une conception prématurée de l'éducation consistant à fixer d'abord des repères dans l'esprit des

étudiants avant de les aider à s'en détacher, justifiant ainsi les simplifications du présent en anticipant un raffinement tardif des idées. En effet, parce que les étudiants commençant leurs études à l'université ont l'âge de leurs opinions et de leurs préjugés qu'ils n'ont pas passés au crible de l'analyse critique, ils ont, en droit, toujours tort⁵⁶. Il faut donc, dès les premières années de leur formation, éradiquer ces prénotions : « Les crises de croissance de la pensée impliquent une refonte totale du système du savoir. La tête bien faite doit alors être refaite. Elle change d'espèce⁵⁷ ». Ne pas le faire, c'est fabriquer des « produits d'école », des « têtes fermées », pleines de préjugés et d'idées toutes faites, de concepts mous et de commentaires interchangeables. Ce n'est donc pas *demain* qu'il faut libérer l'étudiant de ses préjugés ; il faut le libérer *maintenant*, dès les premiers moments de son cursus universitaire, en allant directement à la rencontre des préjugés :

Quand il se présente à la culture scientifique, l'esprit n'est jamais jeune. Il est même très vieux, car il a l'âge de ses préjugés. Accéder à la science, c'est, spirituellement, rajeunir, c'est accepter une mutation brusque qui doit contredire un passé⁵⁸.

- 25 Sa liberté de pensée ne se conjugue pas au futur, mais au présent ; et le progrès de l'histoire de l'art en tant que discipline scientifique et sérieuse n'a de sens que si elle est homogène et ancre, dans l'esprit de ses étudiants, l'état d'esprit sceptique, la logique polémique et le doute méthodique, en s'attaquant violemment (*para-*) aux évidences de l'opinion (*-doxa*)⁵⁹, si prégnante dans le discours d'un positivisme qui, en ce sens, est le contraire de la science.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben Giorgio, *La puissance de la pensée. Essais et conférences*, Paris, Rivages Poche, 2011.

Alpers Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

Alpers Svetlana (éd.), *Cahiers du Musée national d'art moderne*, XXIV, 1988.

Alpers Svetlana, Baxandall Michael, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven, Yale University Press, 1994.

Althusser Louis, *Philosophie et philosophie spontanée des savants* [1967], Paris, Maspero, 1974.

Arasse Daniel, Tönniesmann Andreas, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.

Bachelard Gaston, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1938], Paris, Vrin, 1993.

Bachelard Gaston, *Le nouvel esprit scientifique* [1934], Paris, PUF, 2008.

Bardon Françoise, *Petit traité de picturologie*, Paris, Éditions EC, 2000.

Baxandall Michael, "The Language of Art History", in *New Literary History*, X, 1979.

Baxandall Michael, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450* [1971], Paris, traduction française de Maurice Brock, Seuil, 1989.

- Baxandall Michael, "The Language of Art Criticism", in Ivan Gaskell & Salim Kemal (ed.), *The Language of Art History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Belting Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 1983, 1989 pour la traduction française de Jean-François Poirier et Yves Michaud.
- Berenson Bernard, *The Sense of Quality. Study and Criticism of Italian Art*, New York, Schocken Paperbacks, 1962.
- Bergson Henri, *La pensée et le mouvant* [1938], Paris, PUF (Quadrige), 2009.
- Bernard Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1865.
- Bode Wilhelm (von), *Mein Leben*, 1930.
- Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude, *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970.
- Buysens Danielle, *La question de l'art à Genève : du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève, Baconnière, 2008.
- Cassin Barbara, *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Robert, 2004.
- Charlton Donald Geoffrey, *Positivist Thought in France During the Second Empire 1852-1870*, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- Chastel André, *Le Sac de Rome, 1527*, Paris, Gallimard, 1977.
- Clark Timothy James, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames and Hudson, 1973.
- Compagnon Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- Denis Maurice, « Définition du Néo-traditionalisme », in *Art et Critique*, 30 août 1890.
- Didi-Huberman Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
- Didi-Huberman Georges, « L'image brûle », in *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Laurent Zimmermann (éd.), Paris, Éditions Cécile Defaut, 2007.
- Duchamp Marcel, lettre à Jean Crotti, 17 août 1952, in *Jean Crotti*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée Galliera, 1959-1960.
- Francastel Pierre, *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Gonthier, 1965.
- Francastel Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
- Friedländer Max Jakob, *On Art and Connoisseurship*, Londres, Bruno Cassirer, 1942.
- Gammoni Dario, *La géographie artistique*, Chur, Desertina, 1987.
- Gibson-Wood Carol, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York, Garland Publishing Inc., 1988.
- Ginzburg Carlo, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, 2006, Paris, Gallimard, 2011 pour la traduction française de Martin Rueff.
- Harris Jonathan, *Art History: The Key Concepts*, Londres, Routledge, 2006.

- Richter Irma, Richter Gisela (ed.), *Italianische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter*, Baden-Baden, Grimm, 1960.
- Lanzi Luigi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Florence, 1822.
- Longhi Roberto, *Le Caravage*, 1926, Paris, Éditions du Regard, 2004 pour la traduction française de Gérard-Julien Salvy.
- Michaud Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
- Michel Christian, *Le « célèbre » Watteau*, Genève, Librairie Droz, 2008.
- Nelson Robert S. ; Shiff, Richard (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1996.
- Panofsky Erwin, *Meaning in the Visual Art: Papers in and on Art History*, New York, Doubleday and Company, 1955.
- Panofsky Erwin, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character* [1953], Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958, 2003, Hazan pour la traduction française de Dominique le Bourg.
- Perrault Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1693.
- Pfisterer Ulrich (ed.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart, Metzler, 2009.
- Pilliod Elizabeth, *Pontormo, Bronzino and Allori: A Genealogy of Florentine Art*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- Pinelli Antonio, *La belle manière : anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- Platon Philèbe, 38a6. Voir Cynthia Hampton, *Pleasure, Knowledge, and Being: An Analysis of Plato's "Philebus"*, Albany, State University of New York Press, 1990.
- Quintilien, *Institution oratoire*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1829-1835.
- Rosen Stanley, "Writing and Painting: The Soul as Hermeneut", in Ivan Gaskell & Salim Kemal (ed.), *The Language of Art History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Rotterdam Érasme (de), *In Evangelium Marci paraphrasis*, Bâle, 1534.
- Rousseau Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, 1762, André Charrak (éd.), Paris, Flammarion, 2009.
- Schwartz Gary, « Rembrandt : "Connoisseurship" et érudition », *Revue de l'art*, XLII, 1978.
- Summers David, "Conditions and Conventions: On the Disanalogy of Art and Language", in Ivan Gaskell & Salim Kemal (ed.), *The Language of Art History*, Cambridge, University Press, 1991.
- Summers David, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Summers David, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Thuillier Jacques, *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Paris, Odile Jacob, 2003.
- Turner Jane (éd.), *The Dictionary of Art*, New York, Oxford University Press, 1996.
- Vasari Giorgio, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, traduction de Léopold Leclanché, Paris, Just Tessier, 1839.

Wetering Ernst (van de), "The Question of Authenticity: An Anachronism?", in *Rembrandt and his Pupils*, Stockholm, Nationalmusei Skriftserie, n.s. 13, 1993.

Wirth Jean, « La fin des mentalités », *Les Dossiers du Grihl*, mis en ligne le 24 mai 2007, consulté le 13 décembre 2011. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/284>

Wölfflin Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, Gérard Monfort, 1915, 1952 pour la traduction française de Claire et Marcel Raymond.

Zeri Federico, *Renaissance et pseudo-Renaissance*, 1983, Paris, Payot & Rivages, 2001 pour la traduction française de Christian Paolini.

Zimmermann Laurent (éd.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2007.

NOTES

1. Françoise Bardon, *Petit traité de picturologie*, Paris, Éditions EC, 2000.
2. Maurice Denis, « Définition du Néo-traditionalisme », in *Art et Critique*, 30 août 1890.
3. Jacques Thuillier, *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 15 et p. 64.
4. « Je ne crois pas à la peinture en soi. Tout tableau est fait non pas par le peintre, mais par ceux qui le regardent et lui accordent leurs faveurs » (Marcel Duchamp, lettre à Jean Crotti, 17 août 1952, in *Jean Crotti*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée Galliera, 1959-1960).
5. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Art: Papers in and on Art History*, New York, Doubleday and Company, 1955, p. 28-30.
6. Platon, *Philèbe*, 38a6. Voir Cynthia Hampton, *Pleasure, Knowledge, and Being: An Analysis of Plato's "Philebus"*, Albany, State University of New York Press, 1990.
7. Stanley Rosen, "Writing and Painting The Soul as Hermeneut", in Ivan Gaskell & Salim Kemal, (éd.), *The Language of Art History*, Cambridge, University Press, 1991, p. 35-50.
8. Michael Baxandall, "The Language of Art Criticism", in Ivan Gaskell & Salim Kemal (éd.), *The Language of Art History*, op. cit., p. 67. Voir aussi Michael Baxandall, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450* [1971], Paris, Seuil, 1989 pour la traduction française de Maurice Brock ; Michael Baxandall, "The Language of Art History", *New Literary History*, X, 1979, p. 453-465.
9. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
10. Robert S. Nelson, Richard Schiff (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1996 ; Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, New York, Oxford University Press, 1996, 34 vol. ; Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Robert, 2004 ; Jonathan Harris, *Art History: The Key Concepts*, Londres, Routledge, 2006 ; Ulrich Pfisterer (ed.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart, Metzler, 2009.
11. Je fais ici référence au titre du pamphlet écrit par Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
12. Michael Baxandall, "The Language of Art Criticism", in Ivan Gaskell & Salim Kemal, op. cit., p. 68.
13. Par « positivisme », j'entends, dans cet article, toute forme d'activité scientifique qui présuppose (et croit en) l'existence de faits positifs, accessibles par l'« expérience empirique » ou l'« intuition ».

Pour une définition générale de cette notion, je renverrai donc à la fois à D. G. Charlton, *Positivist Thought in France During the Second Empire, 1852-1870*, Oxford, Clarendon Press, 1959, p. 5-11 et à Carol Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York, Garland Publishing Inc., 1988. Sans doute faut-il excepter de cette histoire de l'histoire de l'art positiviste les auteurs qui, à tort, sont souvent présentés comme les ancêtres de la discipline – Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1620) ; Filippo Baldinucci, *Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura* (1681) ; Jonathan Richardson, *Two Discourses* (1719) –, dont les points de vue relativistes et sceptiques entrent en totale contradiction avec les méthodes attributionnistes mises en place par Giovanni Morelli (*Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, 1890-1893), puis développées par Bernard Berenson, Max J. Friedländer, Roberto Longhi ou Federico Zeri.

14. Bernard Berenson, *The Sense of Quality. Study and Criticism of Italian Art*, New York, Schocken Paperbacks, 1962, p. v.

15. Christian Michel, *Le « célèbre » Watteau*, Genève, Librairie Droz, 2008.

16. André Chastel, *Le Sac de Rome, 1527*, Paris, Gallimard, 1977. Publiée tardivement, cette étude reprend une grande part des présupposés et du contenu d'une médiocre synthèse plus ancienne, *La crise de la Renaissance, 1520-1600*, Genève, Skira, 1968.

17. « En 1527 survint le désastre de Rome ; cette cité fut mise à sac, beaucoup d'artistes disparurent et beaucoup d'œuvres d'art furent détruites et emportées » ; « Une restauration à la fois spirituelle et temporelle », cité par André Chastel, *Le Sac de Rome, 1527*, op. cit., p. 8.

18. *Ibid.*, p. 9. Voir Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Florence, 1822. Chastel évite autant qu'il le peut d'utiliser le terme de « maniérisme » ; mais il continue à utiliser abondamment la notion (« style d'accumulation des effets, manipulation abusive des tons, mélange de prosaïsmes et de détails qui doivent démontrer la virtuosité de l'artiste », in *La crise de la Renaissance, 1520-1600*, op. cit., p. 90), qui structure l'ensemble de son édifice théorique.

19. André Chastel, *Le Sac de Rome, 1527*, op. cit., p. 15. Pour une critique cinglante de la notion de « mentalité », voir Jean Wirth, « La fin des mentalités », Les Dossiers du Grihl, mis en ligne le 24 mai 2007, consulté le 13 décembre 2011. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/284> ; DOI : 10.4000/dossiersgrihl.284. Le projet de Chastel évoque aussi, bien sûr, le concept de *Kunstwollen* qui, chez Riegl, renvoie, comme chez Hegel, à une « vision du monde » (*Weltanschauung*), qui est moins le produit des faits que celui d'une interprétation des faits par l'historien de l'art.

20. André Chastel, *Le Sac de Rome, 1527*, op. cit., p. 18.

21. Pour des études moins contestables de la même période, je renvoie à Antonio Pinelli, *La belle manière : anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 1996 ; Daniel Arasse & Andreas Tönnesmann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.

22. Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif* [2006], Paris, Gallimard, 2011 pour la traduction française de Martin Rueff, p. 393.

23. Sur ces questions, voir Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 1983, 1989 pour la traduction française de J.-F. Poirier et Y. Michaud, p. 126-175, note 30, p. 185 ; Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 99, 102, 118, 171, 173, 180, 199-203, 210-211. Ces deux études, essentielles pour une meilleure compréhension des réflexes du positivisme, tendent néanmoins, selon moi, à idéaliser la situation de l'histoire de l'art germanophone de la fin du XIX^e siècle, où le modèle évolutionniste et continuiste demeure très présent dans le discours des connaisseurs (Irma & Gisela Richter [ed.], *Italianische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter*, Baden-Baden, Grimm, 1960 ; Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, 1930 ; Max J. Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, 1942), mais aussi dans celui d'historiens de l'art plus critiques (Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, 1915, Paris, Gérard Monfort, 1952 pour la traduction française de C. et M.

Raymond ; Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, 1958 ; *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2003 pour la traduction française de D. Le Bourg.

24. Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, op. cit., p. 399. Voir aussi Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1938], Paris, Vrin, 1993, p. 14.

25. *Ibid.*, p. 390

26. *Ibid.*, p. 381. L'*hapax* apparaît donc comme une illusion d'optique : considéré de loin, un corpus historique met à jour des exceptions apparentes ; vu de près, et en intégrant la diversité du réel, il n'y a plus d'*hapax*, mais des séries différentes, qui produisent des normes et des exceptions différentes.

27. Bernard Berenson, *The Sense of Quality. Study and Criticism of Italian Art*, 1901 et 1902 ; je cite l'édition de 1962, New York, Schocken Books, p. 94-146. Sur le danger d'un discours historique qui ne prendrait pas en compte les lacunes de sa documentation, voir Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », in *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Laurent Zimmermann (éd.), Paris, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 23 ; Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces*, op. cit., p. 393. Et sur cette question des « phares » et des « maîtres », orientant et articulant la constitution des corpus autour d'eux, voir aussi Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 240.

28. Michael Baxandall, "The Language of Art Criticism", in Ivan Gaskell & Salim Kemal (ed.), *The Language of Art History*, op. cit., p. 68-69.

29. David Summers, "Conditions and Conventions: On the Disanalogy of Art and Language", in Ivan Gaskell & Salim Kemal (ed.), *The Language of Art History*, op. cit., p. 183-184.

30. Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino and Allori: A Genealogy of Florentine Art*, New Haven, Yale University Press, 2001.

31. Giorgio Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, traduction de Léopold Leclanché, Paris, Just Tessier, 1839, 5 vol., t. II, p. 370.

32. Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1693, 2 vol. t. I, p. 105-106.

33. Roberto Longhi, *Le Caravage*, 1926, Paris, Éditions du Regard, 2004 pour la traduction française de Gérard-Julien Salvy, p. 12, 15, 19.

34. Federico Zeri, *Renaissance et pseudo-Renaissance*, 1983, Paris, Payot & Rivages, 2001 pour la traduction française de Christian Paolini, p. 10-11.

35. Giorgio Agamben, *La puissance de la pensée. Essais et conférences*, Paris, Rivages Poche, 2011, p. 29, 69.

36. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, op. cit., p. 159-163.

37. Jacques Thuillier, *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 17.

38. Sur cet enjeu, voir Pierre Bourdieu & Jean-Claude Passeron, *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970.

39. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, op. cit., p. 67.

40. Pour un point de vue sensiblement différent, voir Dario Gamboni, *La géographie artistique*, Desertina, 1987 et, pour une critique définitive de la notion d'influence, voir notamment Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, 1934, Paris, PUF, 2008, p. 143.

41. André Chastel, *Le Sac de Rome, 1527*, op. cit., p. 18. Voir notamment Pierre Francastel, *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Gonthier, 1965 ; *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970 ; T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames and Hudson, 1973.

42. Sur les insuffisances de cette histoire sociale de l'art, qui n'est pas autre chose qu'un contextualisme naïf, voir notamment Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?* op. cit., p. 29-30 ;

Danielle Buyssens, *La question de l'art à Genève : du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève, Baconnière, 2008.

43. David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981 ; Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 ; David Summers, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 ; Svetlana Alpers (éd.), *Cahiers du Musée national d'art moderne*, XXIV, 1988, p. 4-139 ; Ivan Gaskell & Salim Kemal (éd.), *The Language of Art History*, op. cit. ; Svetlana Alpers & Michael Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven, Yale University Press, 1994.

44. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, 1938, Paris, PUF (Quadrige), 2009, p. 47.

45. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Art: Papers in and on Art History*, op. cit.

46. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 1.

47. L'un des exemples les plus récents et les plus spectaculaires de ce retournement critique de l'histoire de l'art nous a été fourni par le Rembrandt Research Project, d'abord fondé sur les méthodes positivistes du *connoisseurship* avant d'intégrer, aujourd'hui, les outils d'analyse de la théorie de l'art (Gary Schwartz, « Rembrandt : "Connoisseurship" et érudition », *Revue de l'art*, XLII, 1978, p. 100-106 ; Ernst van de Wetering, "The Question of Authenticity: An Anachronism?", in *Rembrandt and his Pupils*, Stockholm, Nationalmusei Skriftserie, n.s. n° 13, 1993, p. 9-13).

48. Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1865, p. 93.

49. Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », in *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Laurent Zimmermann (éd.), op. cit., p. 16.

50. Laurent Zimmermann, avant-propos, in *Penser par les images*, op. cit., p. 7.

51. Louis Althusser, *Philosophie et philosophie spontanée des savants*, 1967, Paris, Maspero, 1974, p. 34 & p. 67.

52. Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, op. cit., p. 90-91.

53. Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, op. cit., p. 380.

54. Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, op. cit., p. 143.

55. Quintilien, *Institution oratoire*, II, III, 2-3 ; Érasme de Rotterdam, *In Evangelium Marci paraphrasis*, Bâle, 1534, chap. II ; Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, 1762, André Charrak (éd.), Paris, Flammarion, 2009, p. 128.

56. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, op. cit., p. 14.

57. *Ibid.*, p. 15-16.

58. *Ibid.*, p. 14.

59. Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, op. cit., p. 16-17.

RÉSUMÉS

À partir de la fin du XIX^e siècle, les ambitions et les méthodes du *connoisseurship* se sont fondées sur l'idée que les historiens de l'art devaient d'abord construire leur regard à partir des œuvres d'art, convenablement identifiées, attribuées et datées, avant de prétendre éventuellement en tirer des analyses ou des systèmes. La matérialité d'une œuvre n'est pourtant pas donnée ; il ne suffit pas de l'observer pour parvenir à sa connaissance objective : elle est construite, et uniquement accessible par la médiation d'une grille linguistique. La première responsabilité de

l'histoire de l'art est donc de dénoncer sa dépendance au langage, de traquer les usages impensés – comme c'est le cas, par exemple, avec la notion de maniérisme – et de défendre, non point un relativisme, mais une prudence méthodologique, une histoire de l'art sceptique, critique et polémique, mieux : paradoxale.

INDEX

Mots-clés : connoisseurship, document, histoire de l'art, langage, maniérisme, objectivité, positivisme

AUTEUR

JAN BLANC

Professeur d'histoire de l'art de la période moderne à l'Université de Genève, Jan Blanc est spécialiste de l'art flamand et hollandais du XVII^e siècle et de l'art britannique du XVIII^e siècle. Il s'intéresse également aux théories de l'art de la période moderne (Royaume-Uni, Italie, France) ainsi qu'aux méthodes de l'histoire de l'art traditionnelle et du *connoisseurship*. Parmi ses publications récentes, on peut citer : *Dans l'atelier de Rembrandt. Le maître et ses élèves*, La Martinière, 2006 ; avec Marc Bayard, Diane Bodart, Thomas Gaehtgens, Nicole Hochner, Godehard Janzing & Olaf Reumann, *L'image du roi en Europe de François I^{er} à Louis XIII*, Maison des Sciences de l'Homme, 2006 ; *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Peter Lang, 2008 ; *Léonard de Vinci*, La Martinière, 2011 ; avec Florence Jaillet, *Dans l'atelier des artistes, de Léonard de Vinci à Jeff Koons*, Beaux-Arts Éditions, 2011 ; *Paroles d'artistes, de la Renaissance à Sophie Calle*, Citadelles-Mazenod, 2011.