L'histoire de l'art et le quantitatif

Une querelle dépassée

Béatrice Joyeux-Prunel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/histoiremesure/3543>

DOI : 10.4000/histoiremesure.3543

ISSN : 1957-7745

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 3-34

ISBN : 978-2-7132-2194-1

ISSN : 0982-1783

Référence électronique

Béatrice Joyeux-Prunel, « L'histoire de l'art et le quantitatif », *Histoire & mesure* [En ligne], XXIII - 2 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 02 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/histoiremesure/3543> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/histoiremesure.3543>

L'histoire de l'art et le quantitatif. Une querelle dépassée¹

L'approche quantitative a mauvaise presse en histoire de l'art. Au mieux on l'ignore, et plus généralement on lui reproche de vouloir mettre la beauté en équations ; d'y échouer bien sûr, lamentablement. On l'accuse d'oublier les œuvres ou, pire, de les réduire à des objets comptables comme le serait une marchandise sur le rayon d'un supermarché. Position étonnante : les défenseurs du style et du génie semblent oublier que l'histoire de l'art et celle de la littérature furent parmi les premières disciplines à disposer de gisements de sources facilement quantifiables – catalogues d'éditeurs, de bibliothèques, de librairies, répertoires de collections, catalogues d'expositions et de ventes... Il serait fort dommage de n'en rien faire.

Pourquoi les statistiques, les graphiques et les cartes ne sont-ils pas aimés en histoire de l'art ? Les approches quantitatives dans ce domaine, pour l'essentiel importées de la sociologie, portent probablement la macule de la discipline de Durkheim : réductionnisme, incapacité à rendre compte des œuvres, approche trop centrée sur les stratégies, le marché, l'argent, le collectif et la norme, alors que l'art et la création sont inséparables du désintéressement, des sacrifices, de l'individualité, du génie, et que le rôle de l'historien de l'art est de reconstituer des styles, de rendre compte de la valeur de l'art et des œuvres exceptionnelles.

Mais faut-il réduire le quantitatif à de la sociologie, et réduire la sociologie à une version simpliste des sociétés et de la culture ? Les approches quantitatives sont-elles nécessairement réductionnistes, indifférentes aux spécificités de l'objet ? Le débat entre « ceux qui raisonnent sur le mes-

1. Cet article doit beaucoup aux lectures et commentaires multiples de Claire Lemerrier, aux conseils de Christophe Charle, Pierre François, de Blaise Wilfert-Portal et de Séverine Sofio, et plus généralement aux discussions des participants du séminaire « Art et Mesure », à l'École normale supérieure-IMC depuis 2006. Les réflexions sur les bases de données artistiques sont également le fruit d'un travail de groupe, dans le cadre de l'atelier « Patrimoine » de l'ENS. Que tous en soient vivement remerciés.

sage des astres et ceux que fascine la musique des nombres », comme les désignait avec humour Daniel Roche en 1986², est non seulement vain et usé, mais aussi plus complexe qu'il n'y paraît. La mauvaise réputation du chiffre, dont il reste à tenter d'expliquer les enjeux professionnels et intellectuels, cache la prise en compte de plus en plus forte, à l'échelle des recherches individuelles, du quantitatif dans les études d'histoire de l'art. Mais, alors que l'histoire quantitative du livre et de la littérature n'a plus à démontrer ses apports (voir les articles de Gisèle Sapiro, Blaise Wilfert-Portal et Sébastien Dubois dans ce numéro), le bilan pour l'histoire des arts est plus mitigé : pourquoi tant de bases de données, de répertoires, de catalogues en ligne, mais si peu d'utilisations de ces gisements de données ? Qu'est-ce qui empêche, à l'échelle d'une profession, que ce soit en France ou à l'étranger, une compréhension et un usage critiques de méthodes affinées depuis des années par les mathématiciens, les économistes, les sociologues et les historiens ?

1. « On ne met pas la beauté en boîtes »

« On ne met pas la beauté en boîtes ». Cette remarque, prononcée lors d'une séance de la Semaine de l'Histoire de l'École normale supérieure consacrée aux banques de données d'images, en 2006, pourrait résumer l'attaque des amoureux de l'art contre les potaches du quantitatif. De ces poncifs, Daniel Roche fait même généalogie tragicomique : « ...depuis Platon, le débat s'use quelque peu et il faut inventer un colloque où ceux qui raisonnent sur le message des astres et ceux que fascine la musique des nombres puissent se retrouver aisément, sans se demander, comme le pensait Leibnitz, ce que fait leur âme quand elle ne sait pas qu'elle calcule »³.

Les défauts de l'approche quantitative

En effet, l'argument banal des anti-statistiques résume souvent le débat à une opposition entre rationalité et intuition, entre décompte sec et compréhension engagée, entre l'ordinateur et l'homme sentant. Un peu de recul éloigne vite de cette question philosophique par ailleurs légitime : quels historiens recourant au chiffre s'empêchent par ailleurs de regarder, d'apprécier et de chercher à comprendre les œuvres à propos desquelles ils font des calculs ?

2. ROCHE, D., 1986, p. 5.

3. ROCHE, D., 1986, p. 5.

Plus sérieuse est l'idée que la statistique ne serait pas le travail de l'historien de l'art, dont la mission serait avant tout de dater, situer, interpréter les œuvres et les styles, mettre en évidence les réussites les meilleures de la création humaine, malgré l'oubli et la masse. Citons, avec Victor Ginsburgh, François Mairesse et Sheyla Weyers – dont l'article de ce numéro va contre l'idée répandue qu'il est des « découvertes » et des « redécouvertes » en histoire de l'art... donc que l'individualité du chercheur serait si importante –, les affirmations de Max Friedländer, directeur de la Gemäldegalerie de Berlin de 1924 à 1933, grand spécialiste de peinture flamande des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles :

« La faculté de procéder à des attributions et de les vérifier est une conséquence automatique de l'étude et du plaisir. Oui, du plaisir ! Bon nombre d'historiens de l'art, il est vrai, ont comme ambition d'exclure l'idée que l'art puisse apporter du plaisir... et, pour des raisons évidentes, ils y réussissent assez bien. Pour eux, le raisonnement basé sur des calculs et des mesures est la véritable méthode. Ils sont favorables à une approche sèche. L'abstrus et la terminologie compliquée qui fait de la lecture des ouvrages d'histoire de l'art une véritable torture, dérive de cette ambition. Parfois, il y a de la profondeur, mais elle est tellement obscure qu'elle perd toute sa valeur ; en général, tout est creux mais astucieusement rendu trouble pour suggérer de la profondeur ».⁴

Plus encore qu'un aveuglement face aux œuvres, l'approche quantitative serait un travail scolaire, ingrat, allant contre le plaisir de l'approche traditionnelle de l'histoire des arts. Il y a ici du vrai – au risque de la mesquinerie contre les adversaires du quantitatif, si l'on valorise le travail plus que le plaisir –, mais aussi une réalité culturelle et sociologique forte : depuis le ^{xviii}^e siècle, les historiens de l'art se sont voulus plus « connaisseurs » qu'historiens (et Friedländer préférait qu'on les qualifiât ainsi)⁵.

Faut-il faire le lien, dans le même ordre d'idées, entre la réticence des historiens de l'art vis-à-vis des chiffres et le fait que la discipline entretient des liens forts avec la critique d'art, ce discours lettré ancien qui, de fait, reste la référence des historiens de l'art qui réussissent ⁶? On attend des articles de presse, comme des catalogues d'expositions, des informations biographiques sur les artistes et des considérations formalistes sur les mouvements : un discours qui rejoint celui des notes érudites amassées dans une carrière d'enseignant-chercheur. Le seul nombre mentionné, à

4. FRIEDLÄNDER, M., 1956, p. vi.

5. Voir D. KORBACHER, 2008.

6. Un article de Pierre François sur les trajectoires des critiques d'art contemporain, qui sera publié dans le prochain numéro d'*Histoire & Mesure*, indique qu'une proportion importante de ces critiques, en France, est passée par des études universitaires d'histoire de l'art.

part quelques dates, sera celui le niveau des prix atteints par les œuvres commentées. Certes, le travail du critique n'est pas d'être un statisticien.

On peut aussi relier le refus du quantitatif parmi les historiens de l'art aux réticences collectives d'une profession qui n'aurait pas aimé, ni assez pratiqué les mathématiques – vaste sujet sociologique, qui ne mettrait pas tant la profession en cause que le système éducatif européen, voire occidental. Le constat est le même en histoire – Daniel Milo alléguait, dans cette même revue, de son propre manque de bagage mathématique⁷. Les historiens de l'art ne sauraient-ils pas compter ? Après le retard accumulé dans l'enseignement secondaire, leur apprend-on à compter pendant leurs études ?

Les programmes d'universités proposent parfois des modules de méthodologie, mais qu'ils arrivent tard ! En licence, pour l'année 2008-2009, à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne, ces modules proposent une formation au « traitement et [à la] gestion des documents numériques à l'usage de l'histoire de l'art et de l'archéologie » – une option non obligatoire, au quatrième semestre. Le TD, en fait, « prend appui sur une pédagogie de projet [...]. Les sujets traités, documentés et problématisés, seront choisis parmi les devoirs préparés dans les autres cours du L2 ». On doute que ces devoirs proposent l'analyse d'une base de données, si petite soit-elle... Certes, une rubrique de la brochure, intitulée « Réussir en L1 et L2 », précise bien, en son quatrième et dernier point, qu'il faut pour cela « acquérir des compétences en informatique ». Mais le « certificat informatique et Internet » validant ces compétences concerne en fait... la bureautique, au mieux la maîtrise de Powerpoint : hors des images, point de salut ? En L3, alors que le « parcours archéologie » inclut un « traitement de données et statistiques », le « parcours histoire » ne propose que de l'« informatique de base ». Certaines universités vont plus loin : celle de Grenoble propose un parcours « Histoire de l'art/Sociologie », avec une formation à l'informatique et aux statistiques dès la première année de licence. Mais on reste à une échelle minime, dans une structure mise en place depuis peu de temps. Mon propre témoignage, certes non représentatif, est révélateur : les historiens de l'art qui pratiquent des méthodes sérielles – du simple comptage aux analyses factorielles ou aux régressions – dans mon entourage sont passé par des filières dites scientifiques (khâgne B/L) et viennent de l'histoire ou de la sociologie – donc n'ont pas été formés par l'histoire de l'art universitaire, ce qui est aussi mon cas.

7. MILO, D., 1987, p. 8.

Une discipline peu portée vers l'histoire globalisante

À l'échelle de la recherche en train de se faire, l'encouragement, traditionnel dans l'université française, en histoire de l'art, aux études monographiques à spécialisation forte, voire exclusive, n'a pas favorisé les approches quantitatives ou simplement sérielles, qui ont longtemps eu pour terrain de prédilection une histoire plutôt sociale, étudiée à l'échelle « macro » (malgré les liens entre une certaine *microstoria* et le quantitatif, bien présents dans les premiers numéros d'*Histoire & Mesure* par exemple).

Qu'en est-il, ainsi, des recherches doctorales en cours en histoire de l'art ? Il n'est pas possible, sur le site Sudoc (catalogue commun de bibliothèques universitaires), de différencier les thèses soutenues en histoire de l'art de celles des autres disciplines. En revanche, un test sur le Fichier central des thèses, qui recense les sujets de thèses en cours mais « non encore soutenues » – en fait avec deux ans de retard – dans les universités françaises, s'avère intéressant, d'autant plus que les inscriptions parlent plus d'intentions que de réalisations, révélant ainsi beaucoup de « ce que doit être » un sujet de thèse en histoire de l'art⁸. Au 11 novembre 2008, 2 948 thèses de doctorat étaient en préparation en histoire de l'art. Parmi elles, au moins 534 sont des études monographiques, sur un artiste ou un autre personnage, soit 18 % du total ; proportion qui augmente si l'on enlève du total de départ les thèses portant de manière évidente sur un sujet d'archéologie ou d'architecture : 25 % au moins des thèses en cours seraient alors des monographies. En ajoutant les études portant sur des groupes d'artistes, le nombre passe à 602 thèses, soit 20 % du total des thèses inscrites, 28 % en ôtant l'archéologie et l'architecture. A l'échelle des carrières, la monographie est encore le passage obligé d'une trajectoire d'historien de l'art ; si elle n'a pas été faite pendant la thèse, c'est ensuite qu'il faut s'y mettre, pour l'habilitation à diriger des recherches. Pierre Rosenberg, l'ancien président-directeur du musée du Louvre, n'exprimait pas seulement son propre avis lorsqu'il affirma que la monographie constituait un « outil indispensable » en histoire de l'art (outil ? mais s'agit-il réellement d'une méthode ?)⁹.

8. Le Fichier central des thèses est interrogeable sur <http://fct.u-paris10.fr/FCT-APP/index.jsp>. J'ai effectué une copie de toutes les notices de thèses de doctorat inscrites dans la discipline « histoire de l'art » pour constituer une base de données, dont sont tirés les résultats proposés dans cet article. J'y ai supprimé les doublons. Le classement par type de sujet (« monographies », « études sur des groupes d'artistes », « archéologie », « architecture », etc.) est de mon fait. Le THRAA, base de données recensant les Travaux de recherche en histoire de l'art et archéologie, au mode d'interrogation trop limité, n'a pas permis une approche élargie aux thèses soutenues (<http://www.inha.fr/spip.php?rubrique199>).

9. ROSENBERG, P., 2006, dans un numéro spécial de *Perspective* consacré à la monographie.

Dans le même ordre d'idées, les jeunes historiens de l'art sont davantage tournés vers les études iconographiques (en général complètement qualitatives) que vers celles des structures sociales de la profession artistique ; ils ignorent encore plus le marché de l'art. Au moins 432 thèses ont été inscrites sur des sujets d'iconographie, soit 15 % du total, tandis que 15 thèses portent de manière évidente, d'après leur titre, sur le marché de l'art. Si l'approche quantitative peut s'appliquer à des sujets variés, si une monographie d'artiste, tout comme l'étude de l'iconographie des « images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art monumental en Occident : des origines de l'iconographie chrétienne au Concile de Trente », pourraient *a priori* tirer un parti intelligent d'outils statistiques, il reste que peu de thésards s'attellent à la constitution ou à l'exploitation d'une base de données pour travailler sur de tels sujets – en tout cas en histoire de l'art¹⁰. Réciproquement, les thèmes qui se sont plus souvent prêtés à une approche métrique sont bien rares en histoire française de l'art. Si l'on interroge le Fichier central des thèses sur le radical « socio », aucune thèse d'histoire de l'art n'apparaît... tandis que dans les thèses de sociologie (5 630 au total), le mot « art » donne 454 résultats et que parmi les thèses de la discipline « histoire », sur la même période, le radical « socio » donne 79 résultats, sur un total de 8 326 thèses. Que justice soit faite : une fois la base du Fichier central des thèses corrigée de ses nombreuses coquilles, on découvre que 8 thèses d'histoire de l'art ont été inscrites avec un titre comportant le radical « socio » (Cf. Tableau 1).

Une recherche élargie au radical « social » donne 22 résultats dont, une fois ôtés les termes non pertinents (« national-socialisme », « utopies sociales », « provocation sociale », « vision sociale de l'art », « art social »), on peut retenir 12 thèses (Tableau 2) – dont rien n'indique qu'elles comportent une dimension quantitative. Comme dans le Tableau 1, elles portent pour la plupart sur l'Antiquité ou sur la période contemporaine. Leurs directeurs sont très divers – il n'y a pas d'« école » d'histoire de l'art à coloration sociologique, même si en contemporaine, par exemple, certain(e)s professeur(e)s sont ouverts à une approche sérielle et sociale qu'ils ont eux-mêmes parfois pratiquée¹¹. Et ces thèses sont peu nombreuses.

10. Du côté de l'histoire, l'utilisation d'une approche sérielle pour l'étude de l'iconographie médiévale peut se fonder aujourd'hui sur une méthodologie solide. En France, cette approche a été développée en particulier à l'EHESS, par le Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval (GAHOM), autour de Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, dans la discipline « anthropologie historique »... largement issue du courant des *Annales*. À ce sujet, on pourra se reporter aux travaux et aux articles méthodologiques de J. Baschet, 1991, 1996, 2003.

11. Je citerai en particulier Marie-Claude Genet-Delacroix (Université de Reims), Ségolène Le Men (Paris Ouest Nanterre La Défense) et Laurence Bertrand-Dorléac (Université d'Amiens).

Tableau 1. *Thèses d'histoire de l'art inscrites entre le 1^{er} janvier 1961 et le 11 novembre 2008, indiquées comme non soutenues, et dont le titre comporte le radical « socio »*

<i>Année d'inscription</i>	<i>Université</i>	<i>Titre de la thèse</i>	<i>Directeur</i>
1994	Paris Sorbonne-Paris IV	Peinture, dessin, sculpture et littérature autour du Collège de Sociologie pendant l'entre-deux-guerres	Foucart
1996	Panthéon-Sorbonne – Paris I	La Baule et la Presqu'île guérandaise – L'influence psychosociologique d'un site balnéaire sur la conception architecturale aux XIX ^e et XX ^e siècles.	Rabreau
2000	Toulouse II – Le Mirail	Les origines de la peinture murale contemporaine (tags, graffis, graffitiis) : quelle en est la signification sur le plan de l'histoire de l'art et de la sociologie ?	Bédat
2003	Paris Ouest Nanterre La Défense	La création et ses formes dans le contexte sociopolitique de la Grande-Bretagne. Le champ artistique dans le Nord de l'Angleterre dans les années 1980 et 1990.	Dufrêne
2004	De Franche-Comté (Besançon)	Dynamiques socio-environnementales de la Protohistoire au Moyen-âge : Approche micro-régionale du peuplement et de la gestion des ressources naturelles en Languedoc oriental.	Favory
2004	De Picardie – Jules Verne (Amiens)	Les caves médiévales en Flandres. Méthode d'approche de la topographie et de la sociologie urbaine.	Racinet
2005	Paris Sorbonne – Paris IV	La France travaille (1931-1934) : étude d'un reportage photographique. Correspondance entre la production photographique et le contexte socio-économique dans la France des années 30.	Lemoine
2007	Paris Ouest Nanterre La Défense	De la Plume à la chambre photographique : l'atelier d'artiste au XIX ^e siècle, 1822-1914. Topographies, sociologies.	Le Men

Source : Fichier central des thèses.

Tableau 2. Thèses inscrites entre le 1^{er} janvier 1961 et le 11 novembre 2008 dans la discipline « Histoire de l'art », indiquées comme non soutenues », et portant dans leur titre le radical « soci », selon le Fichier central des thèses

<i>Année d'inscription</i>	<i>Université</i>	<i>Titre de la thèse</i>	<i>Directeur</i>
1997	Jean Monnet, Saint-Étienne Paris VIII	Anthropologie et patrimoines : la construction sociale des patrimoines nationaux Habitat et migration. Les effets de la mobilité sociale et résidentielle sur le logement à Fès (Maroc)	Davallon Eleb
1999	Panthéon-Sorbonne – Paris I	La peinture murale sur terre crue et ses implications technologiques, sociales et historiques en Mésopotamie.	Taladoire
2002	Panthéon-Sorbonne – Paris I Paris Sorbonne – Paris IV Panthéon-Sorbonne – Paris I Lille III	Histoire institutionnelle et sociale de l'enseignement des arts plastiques à L'ENSBA, 1960 - 2000. Le salon de musique en France (xvii-xviii ^e siècles) : architecture, décor, vie sociale. Le logement social en Seine-Saint-Denis de 1954 à 2000 : architectures et pratiques sociales Géographie de la mort en Grèce. Recherches sur l'organisation spatiale et sociale des nécropoles (Grèce propre, ix ^e siècle av. J.C., v ^e ap. J.C.)	Dagen Mignot Monnier Muller
2003	Panthéon-Sorbonne – Paris I	L'armement et l'artisanat des armes au v ^e et au iv ^e siècles avant notre ère en Grèce, dans les Balkans et en Italie du Sud (étude technique et organisation sociale)	Etienne
2004	Panthéon-Sorbonne – Paris I	L'histoire de la disparition du visage dans l'art du xx ^e siècle. Le masque artistique : reflet de mutations sociales, politiques et historiques.	Dagen
2006	Toulouse II	Chefs d'œuvre textiles d'aiguille ou de métier en faveur dans les sociétés nobles ou bourgeoises du Haut Languedoc au xvii ^e siècle. Leurs incidences économiques et sociales particulières de 1590 à 1685 principalement et représentations d'un nouvel idéal social élitiste.	Julien
2007	Panthéon-Sorbonne – Paris I	La gloire de Jean-Jacques Henner. Dimension historique et sociale d'une célébrité de la Troisième République (de 1870 à nos jours)	Tillier
2008	Amiens	Histoire sociale de la peinture et des arts graphiques en Allemagne de l'Est depuis les années 1950.	Bertrand-Dorléac

Mais la faible présence du quantitatif est-elle mécaniquement, et seulement, liée au peu de goût des historiens de l'art pour le social ou le sociologique ? Que peuvent nous dire ces titres, plus généralement, sur la question du quantitatif en histoire de l'art ?

Un pratique du discours conquérante

Si les titres ne disent pas tout, ils reflètent cependant non seulement l'état de la recherche doctorale actuelle en histoire de l'art, mais aussi l'idéologie constitutive d'une discipline qui s'est sentie menacée depuis son entrée à l'université par les méthodes positivistes de la profession historique, par les prétentions à l'objectivité, l'héritage scientiste des Henri Berr, Lucien Febvre, Marc Bloch ou Fernand Braudel – entre autres. L'ambition totalisante des *Annales* prétendait absorber l'art et son histoire ; la réduction qu'elle opérait, des œuvres, à de simples productions de l'esprit, ne pouvait être acceptée – elle fut très probablement ignorée, voire méprisée par les historiens de l'art. Prenons pour exemple la revue *Histoire de l'art*, disponible intégralement sur le site Persée pour la période 1969-2002. Sur cette période, la recherche du mot « annales » ne donne que six références à la revue *Annales ESC* et à l'école des *Annales*. Parmi elles, cinq sont des références à un article paru dans la revue, sans commentaire méthodologique particulier. Un seul texte, tardif (un compte rendu publié en 1993), établit clairement les positions disciplinaires :

« L'ouvrage publié par Bernard Toulhier répond à ses ambitions initiales. Certes, il décevra l'œil de l'historien de l'art, habitué à une approche plus qualitative de l'objet d'étude, mais il lui apportera en même temps les fondements d'une réflexion rigoureuse, située dans la tradition de l'école des *Annales*. L'étude repose en effet sur une méthodologie rigoureuse dont on mesure les effets à chaque ligne (même si, à notre avis, la préoccupation du site a fini par l'emporter abusivement sur les autres) ». ¹²

Dans la même revue, sur la même période, trois articles seulement font référence à Fernand Braudel, sans commentaire particulier. L'histoire de l'art est assez bien connue pour le XIX^e siècle, avec une double tendance, d'une part à l'hésitation entre esthétique et chronologie, d'autre part vers une approche ethnique, imprégnée des problématiques nationales¹³. En revanche, l'histoire de la réception des idées de l'école des *Annales* parmi les historiens de l'art reste à faire, avant 1945 comme après la guerre (en particulier avec l'œuvre de Georges Duby). En France, depuis l'entre-deux-guerres, c'étaient plutôt l'héritage d'Aby Warburg et sa reprise par Erwin

12. LOYER, F., 1993.

13. RECHT, R., SÉNÉCHAL, P., BARBILLON, C. & MARTIN, F.-R. (éd.), 2008.

Panofsky qui intéressaient les historiens de l'art, avec la constitution d'une nouvelle méthode, l'iconologie, et le défi qu'elle lançait aux historiens, en mettant le doigt sur la possible prédominance de la pensée imageante sur la pensée discursive, quels que soient l'auteur, la période et le lieu de production des images étudiées. Il s'agissait de cerner la sémantique, la signification référentielles des œuvres et de reconstituer ainsi des manières de voir, de penser et de sentir. Certes, cette école rencontrait l'histoire des mentalités des *Annales*, mais elle ne partageait guère son souci d'exhaustivité, de représentativité ou d'objectivité¹⁴.

Aujourd'hui, les préoccupations ne sont plus les mêmes, mais elles ne suscitent pas davantage d'engouement pour les approches sérielles en histoire de l'art.

En France, les renouvellements proclamés depuis une vingtaine d'années, comme les écoles qu'ils ont suscitées, se sont beaucoup plus inspirés de l'anthropologie, de la psychanalyse et de l'analyse du discours que de la sèche statistique, de la bavarde sociologie ou de l'ulcérante économie. Si l'on prétend ou même accepte l'idée que l'histoire de l'art est morte¹⁵, l'histoire des images, elle, a beaucoup d'avenir, beaucoup de concepts et peu de chiffres devant elle – que l'on pense aux très différents et si géniaux travaux de Daniel Arasse ou de Georges Didi-Huberman et à leur succès, qui a franchi les frontières, en particulier le Rhin. Notons cependant que cette histoire de l'art ne fait que commencer à entrer, timidement, à l'université. Là, la génération qui a succédé à André Chastel n'a pas, et de loin, abandonné l'iconographie, et persiste à cultiver la monographie d'artiste (ou de groupe), où l'historien se fait chroniqueur (trop souvent hagiographe ou censeur) plus qu'analyste. Lorsque l'on sort de ces approches dominantes, c'est souvent le tropisme français plus général vers l'histoire culturelle qui l'emporte – une histoire culturelle qui ressemble étrangement à de l'histoire des mentalités ou à de l'histoire des styles, sans sous-bassements méthodologiques solides – ; encore cette histoire culturelle de l'art est-elle peu représentée dans le panorama sur la question publié par Philippe Poirrier en 2004¹⁶.

À l'étranger, la montée de la *New Art History* dans les pays anglophones et la recomposition des milieux historiens de l'art en Allemagne depuis les années 1970 n'ont pas non plus favorisé l'approche quantita-

14. Voir par exemple le cas d'André Chastel, décrit par H. ZERNER, 1991.

15. BELTING, H., 1999, et une prise de position plus récente, en français, sur le site de l'Université de tous les savoirs : BELTING, H., 2001.

16. POIRRIER, P., 2004.

tive – au contraire. Les deux tendances montrent un intérêt nouveau pour l'histoire sociale de l'art et plus largement pour la sociologie, ne serait-ce que par un travail approfondi sur l'intériorisation du social et sur ce qu'en font les individus. Mais rien n'y montre un intérêt pour le travail sur les chiffres¹⁷. C'est une histoire microscopique qui y prédomine, où la contextualisation sociologique est de seconde main, utilisée pour mettre en évidence la pression des logiques sociales et politiques et la réponse plastique, sémantique et visuelle des artistes à ce contexte. L'insistance de la *New Art History* sur le fait de considérer désormais la représentation artistique comme une pratique sociale ne pouvait qu'encourager aux études de cas et dissuader des études quantitatives.

En Allemagne, la révolte des jeunes historiens de l'art contre un *establishment* universitaire engoncé dans le *connoisseurship*, la philologie artistique et le mandarinat a parfois orienté la discipline vers une « anthropologie historique des images » très peu intéressée par un travail sur des chiffres¹⁸. Ceux qui n'ont pas embrassé cette nouvelle histoire de l'art marchent aujourd'hui plus vers la philosophie, l'esthétique et l'herméneutique que vers la sociologie. Plus généralement, les héritiers de Michaël Baxandall, de Frederick Antal, de Martin Warnke, de Svetlana Alpers et de Hans Belting ont repris leur critique acerbe des canons traditionnels de l'histoire de l'art, leur intérêt pour les pratiques, les images et les objets plus que pour les styles. Ils se sont éloignés, avec eux, de la seule ambition biographique ou du catalogage. Ils ont ainsi détourné le regard d'un éventuel renouvellement de l'histoire de l'art par un travail sur des séries, sur des périodes longues ou sur des objets collectifs, ou encore sur les structures sociales et commerciales des mondes de l'art – thèmes pour lesquels l'approche quantitative est un outil privilégié.

Quant aux paradigmes des *cultural studies*, s'ils proposent une perspective déconstructrice de l'histoire de l'art pour y cerner le rôle des préjugés sexistes, politiques et raciaux, c'est d'abord une approche interprétative des discours et des images qui y prévaut¹⁹. Quelle place une approche quantitative peut-elle y trouver ? Ici, Althusser, Barthes, Foucault et Lacan comptent plus que Marx – du moins que le Marx des enquêtes sociales, du *Capital*, des chiffres et des calculs.

17. WESSELY, A., 2003.

18. Certains, comme Martin Warnke, déplorent l'échec de ces ambitions – mais cet échec n'est-il pas plus politique que méthodologique ? WARNKE, M., 1990, cité par A. WESSELY, 2003, note 11.

19. Sur les *Cultural Studies*, par exemple sur le thème du genre, voir le bilan proposé par le dossier « Genre », 2008.

Le quantitatif : quel peut finalement être son statut, dans une histoire de l'art où l'analyse qualitative des discours, textuels ou imagés, a toujours été conquérante, quels que soient les objets choisis ? L'histoire de l'art, cela s'écrit, cela ne se calcule pas, et Henri Zerner résumait bien l'approche des grandes « figures d'une discipline » en intitulant son ouvrage d'historiographie *Écrire l'histoire de l'art*²⁰.

Immenses ressources, laborieuse valorisation quantitative

Quand lira-t-on un livre intitulé *Compter l'histoire de l'art* ? Quel peut être le statut des approches statistiques dans une discipline dont l'image est l'objet central ? Celui d'outil, peut-être ; mais un outil pour l'instant rarement utilisé, mal maîtrisé, voire méprisé. Affirmons-le cependant, au risque de susciter l'incompréhension : il est temps que les historiens de l'art se mettent aux statistiques. Non pour abandonner la monographie, l'iconographie, ni pour laisser tomber la passionnante déconstruction des discours et l'analyse des images ; mais pour mieux les faire, et, s'il s'agit de défendre la profession, pour ne plus laisser d'autres disciplines damner le pion aux professionnels de l'image dans l'utilisation d'approches métriques sur des sujets d'histoire de l'art.

Certes, le tournant des bases de données a été pris en histoire de l'art, en particulier par les conservateurs, même s'il s'est avéré tardif. Mais celui de leur exploitation pertinente ne l'est pas encore. Le tournant de la sociologie semble arriver lui aussi, du moins à petite dose ; mais il laisse de côté l'utilisation de ses outils quantitatifs. Pourtant, une réconciliation avec les statistiques ne permettrait-elle pas de relativiser la violence symbolique du chiffre dont les historiens de l'art, quoi qu'ils en disent, restent victimes ?

Alors que la pratique du catalogage et du répertoire est une tradition ancienne dans les métiers de l'art, les historiens de l'art sont venus tard, très tard, aux bases de données informatiques. En 1992, Jacques Thuillier publiait une mise au point sévère dans la *Revue de l'Art* : « Certains diront que si l'histoire de l'art n'a pas su se servir de l'informatique, c'est qu'elle n'avait pas grand besoin de son concours. Nous pensons l'inverse : c'est un signe, pour cette discipline, de faiblesse et de sclérose. »²¹ La sclérose n'est plus totale aujourd'hui : qui serait capable de citer toutes les bases dont les historiens peuvent tirer parti ? Cependant, tout ce qui est en ligne ou en base, en histoire de l'art, n'est pas pour autant conçu pour être quantifiable, voire est souvent difficilement utilisable, même pour le chercheur le plus

20. ZERNER, H., 1997.

21. THUILLIER, J., 1992, p. 7.

chevronné. Que faire de ces corpus hétérogènes, dont on ne connaît pas – comme, souvent, leurs concepteurs eux-mêmes – les principes d’inclusion ? Que dire de l’agrégation si fréquente et si peu claire d’informations de sources différentes, voire non référencées ?

En France, dans le digne héritage de la Statistique officielle du XIX^e siècle, la Direction de l’architecture et du patrimoine a soutenu la constitution de bases de données dites incontournables, dont *Mérimée*, qui inventorie le patrimoine monumental national, est la plus connue²². Mais que faire avec Mérimée, à part une interrogation ponctuelle ? Il s’agit de fiches décrivant l’édifice, les matériaux et les techniques employés, constituées à partir d’enquêtes régionales d’inventaire ; on y trouve aussi des photographies, non contemporaines des enquêtes sources. La base *Palissy* donne accès à une description du patrimoine mobilier français inventorié à ce jour, dans un ordonnancement parfait – mais, là encore, seulement adaptée à des questionnements sur un objet précis. Sa cousine *Mémoire* est l’exemple parfait de la base débordant d’informations hétérogènes et en réalité inutilisables : images de bâtiments d’architecture civile et religieuse en France et dans les anciennes colonies, de patrimoine mobilier, d’expositions universelles, d’événements historiques, de reportages, portraits de célébrités comme d’anonymes, etc. La base *Auteurs* est-elle plus qu’un dictionnaire ? On y trouve une liste des « orfèvres, des peintres-verriers et des architectes repérés lors des travaux d’inventaire du patrimoine architectural et mobilier », le tout pour « l’identification et la datation des œuvres »... ce qui reste la mission traditionnelle de l’historien de l’art. *Archidoc*, qui donne des informations sur des œuvres architecturales, sur du mobilier ou sur des sites, se prête aux mêmes types d’usages ; les autres bases de l’Inventaire (*Thesaurus*, *Itinéraires du patrimoine* et *Visites guidées*) ont une ambition culturelle et touristique qui concerne plus le guide de musée que le chercheur en histoire de l’art.

Du côté des musées français, les bases de données artistiques sont nombreuses. Mais peut-on y trouver des incitations à une histoire élargie, à des recherches chiffrées ? Parmi les projets les plus lourds, *Joconde* constitue le Catalogue collectif des collections des musées de France²³. Créée en 1975, cette base enrichie en permanence conduit, comme le précise le site en novembre 2008, à « plus de 366 000 notices d’objets, dont 200 000 sont illustrées par une ou plusieurs images. Ces notices proviennent de plus de 282 musées différents [...] qui conservent des collections d’archéologie, de

22. <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>

23. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

beaux-arts, d'arts décoratifs, d'ethnologie, d'histoire ou encore de sciences et techniques. »²⁴ Mais que faire de cette base ? Elle constitue, hélas, un trésor pour les jeunes historiens de l'iconographie : entrant le terme « lys » dans le champ « sujet », ne trouvé-je pas 528 réponses ? Mais ce trésor n'est-il pas une boîte de Pandore ? Quel apprenti iconographe ne sera pas tenté de constituer à partir de ces 528 œuvres le corpus de son mémoire sur la représentation du lys dans la peinture, sans s'interroger sur le fait que les fiches qu'il a trouvées étaient préalablement indexées dans la base au terme « lys/lis », et sans se demander selon quelles modalités son corpus s'est construit ? La plupart des musées, de leur côté, proposent une base de données en ligne de leurs collections – mais elles en couvrent rarement l'intégralité. Lorsque c'est le cas, reste à y trouver plus que des gisements d'images : *Atlas*, qui présente l'ensemble des œuvres du Louvre, donne seulement, avec la localisation d'une œuvre dans le musée, les informations présentes sur son cartel – et encore pas toujours²⁵. Cela réduit considérablement les espérances de ceux qui voudraient, à partir de cette base, commencer une première étude des fonds du Louvre, voire de ses acquisitions. Dans ce contexte, l'interface d'interrogation de la base des œuvres du musée d'Orsay fait figure d'exception²⁶ : les années d'acquisition sont répertoriées, les sujets iconographiques, ainsi que les personnages représentés, indexés de manière claire ; l'interrogation à la fois complexe et facile d'accès.

Le constat de Jacques Thuillier n'est donc plus totalement d'actualité. Mais les outils numériques mis à la disposition des chercheurs par l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) montrent que le tournant des bases a été souvent pris dans une perspective plus documentaliste, ou encyclopédique, que quantitativiste. L'onglet « ressources » du site www.inha.fr donne accès au catalogue de la bibliothèque de l'INHA, à sa bibliothèque numérique (textes français du XVI^e au XIX^e siècle, « bibliothèque de référence idéale pour un chercheur en histoire de l'art »²⁷, catalogues du Musée du Louvre antérieurs à 1920 de la Bibliothèque centrale des musées nationaux, des sins et manuscrits divers), ainsi qu'à l'Inventaire des fonds patrimoniaux et au Guide des archives d'artistes en ligne (GAAEL), indispensable pour qui veut localiser des fonds ou des pièces d'archives conservés en France. *Miri-monde*, qui propose un répertoire d'œuvres d'art à sujets musicaux à partir

24. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/apropos/presentation-joconde.htm#historique>.

25. http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true

26. http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/rechercheavance.html?no_cache=1

27. <http://www.arkhenum.fr/atchik/inha/biblio2.htm>.

de l'inventaire d'Albert Pomme de Mirimonde (1897-1985), le Répertoire des peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècles en Allemagne, ou encore le Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIII^e-XIX^e siècles), sont avant tout des fonds documentaires.

Les projets plus ambitieux sont plus rares ou en cours d'élaboration, mais prometteurs pour l'introduction d'une perspective quantitative en l'histoire de l'art. Les bases du *Getty Provenance Index* ont largement renouvelé l'étude de l'origine des œuvres²⁸. Elles donnent accès à des informations tirées de catalogues de ventes belges, françaises, anglaises, hollandaises et scandinaves entre 1650 et 1840, de collections publiques britanniques et américaines (description et provenance des peintures d'artistes nés avant 1900) sur la période 1500-1900 et d'archives nationales ou locale pour 1550-1840. Le *Nazi-Era Provenance Project* fédère les recherches concernant la provenance des œuvres acquises par les musées américains et qui ont changé de mains entre 1933 et 1945, afin de restituer à leurs propriétaires légitimes les objets qui auraient pu être vendus de manière illégitime²⁹. En Italie, à la Scuola Normale Superiore di Pisa, Lina Bolzoni coordonne depuis plusieurs années des projets de banques de données, à l'intérieur du *Diligent Project* qui a commencé à structurer un important réseau de ressources de travail (archives, bases de données, logiciels...) pour des groupes de recherches réels ou virtuels³⁰. En France, on attend avec impatience la mise en ligne, sur le site du musée d'Orsay, du répertoire des œuvres (texte et images) signalées dans les archives du marchand Ambroise Vollard (énorme travail en perspective, tant Vollard écrivait mal !), celle de la liste des fonds d'archives du musée et des inventaires détaillés qui y ont déjà été réalisés, et surtout celle d'une base de données en cours d'élaboration sur les Salons depuis le XVII^e siècle, qui promet de devenir un instrument de travail indispensable.

Si le tournant des bases de données artistiques a donc été pris, il ne l'a pas toujours été de façon concertée et méthodique. La création de l'INHA, encore récente, et en particulier de l'équipe *In Visu* (Information visuelle et textuelle en histoire de l'art : nouveaux terrains, corpus, outils, née en janvier 2008), pourrait améliorer cette situation³¹. En attendant, plusieurs des reproches de Jacques Thuillier restent d'actualité. L'éparpillement est flagrant : où trouver un accès direct aux pages d'accueil des différentes

28. <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>

29. <http://www.nepip.org/>

30. <http://www.diligentproject.org>

31. <http://www.inha.fr/spip.php?rubrique353>.

bases de données constituées par les institutions françaises ? Il faut à cet égard saluer le travail de l'Observatoire critique des ressources numériques en histoire de l'art et archéologie et la clarté des inventaires qu'il propose, indiquant les sources en ligne et les « sites médiateurs » permettant plus généralement à l'historien de l'art de s'y retrouver sur la Toile³². Didier Rykner a également entrepris, sur *La Tribune de L'Art*, un panorama régulièrement mis à jour des bases disponibles en histoire de l'art : cette page offre de belles surprises aux historiens de l'art un peu curieux, mais ne fait que confirmer l'éparpillement regrettable des trésors auxquels elle renvoie³³. Et tout cela ne résout pas les problèmes de fond : disparité des institutions à l'origine de la constitution des bases, et distance encore trop forte entre ceux qui conçoivent les bases et ceux qui les utilisent, ceux qui inventorient et ceux qui analysent les inventaires. Certaines bases ne sont pas en ligne et la plupart ne sont pas conçues pour qui souhaite faire des interrogations plus que ponctuelles et partir de corpus bien identifiés. L'indexation est souvent complexe, les données sources et les données externes issues de recherches secondaires, mélangées : même le Getty Provenance Index est déconcertant à cet égard.

On peut donc comprendre que peu d'historiens de l'art exploitent ces bases de données et que ceux qui se lancent dans un travail quantitatif préfèrent constituer leurs bases individuellement – s'ils ont reçu la formation nécessaire –, ce qui conduit à une dispersion plus grande encore des bases de données et à beaucoup de pertes de temps. J'ai pour ma part évalué le temps passé à constituer la base de données qui m'a servi pour mes recherches de thèse³⁴ à plus de 1 000 heures de travail de saisie, soit presque 29 semaines de 35 heures. Saisir, par exemple, le catalogue entier du Salon d'Automne de 1903, où n'exposent « que » 484 artistes, avec près de 970 œuvres numérotées, demande trois journées de huit heures à un bon dactylographe. On rêve d'un site qui mettrait en contact les chercheurs ayant construit leurs petites bases, les unes croisant voire doublant les autres, et où ils pourraient échanger, voire mettre en commun leurs ressources... à condition qu'ils aient unifié ou au moins explicité leurs critères de saisie et de codage, et utilisé des logiciels communs ou compatibles. La constitution individuelle de bases de données requérant beaucoup de dépenses, en temps et en argent comme en énergie, il est tout à fait logique que le nombre des historiens de l'art qui s'attèlent à des études quantitatives soit très réduit.

32. http://www.observatoire-critique.org/repertoires_ressources.php3.

33. <http://www.latribunedelart.com/Liens.htm#BASES%20DE%20DONNEES%20>

34. JOYEUX-PRUNEL, B., 2005a et 2009a.

Et pourtant. Manque-t-on de courage ? Citant la sociologie et l'histoire, qui ne disposent pas des gisements dont les historiens de l'art ont la chance d'être les dépositaires, Jacques Thuillier concluait en 1992 :

« l'histoire de l'art n'a eu cure de ces exemples. Toutes les passions de ces trente dernières années se sont portées, non sur les instruments, mais sur la doctrine, et généralement, sur des théories vieilles d'un siècle. L'éternelle tentation du psychologisme a trouvé dans quelques mauvaises pages de Freud de quoi prétendre révolutionner l'interprétation des œuvres : Lacan et Meyer Schapiro ont été présentés comme les nouveaux prophètes. Les engagements politiques sont intervenus, et il a fallu appliquer les catégories marxistes et le principe de la lutte des classes jusqu'aux tableaux des primitifs. Le structuralisme a permis de transformer des banalités éculées en beaux discours à la Diafoirus, et il n'est pas jusqu'au féminisme qui n'ait pas prétendu obliger les historiens d'art à refaire leur copie sous le contrôle de sévères maîtresses d'école. Entre-temps l'iconographie, ravalée au rang de simple pillage des bibliothèques, servait de refuge aux pédants, et la « connoisseurship », qui exige l'expérience jointe au génie, permettait aux étudiants de seconde année de prononcer des oracles. Il fallait à tout prix faire partie d'une chapelle et militer pour son saint. De là bien des zizanies inutiles et déjà oubliées, mais qui ont détourné l'attention d'un fait de toute autre conséquence : l'apparition d'un outil qui risque fort de renvoyer un jour toutes ces dissensions au rang de querelles scolastiques. L'histoire de l'art a payé très cher cet aveuglement, qui la laisse aujourd'hui en marge des grandes disciplines modernes ».

2. Ce que la mesure fait à l'histoire de l'art

N'allons pas jusqu'à croire que l'utilisation méthodique du quantitatif pourrait faire de l'histoire de l'art une « grande discipline moderne ». La crise disciplinaire, dont il semble qu'elle a toujours existé, est peut-être une force : c'est celle d'un champ très vaste où se croisent, et où se croiseront toujours, je l'espère, des chercheurs travaillant sur diverses époques, cultures et types d'objets (archéologie, histoire de l'art européen et occidental, arts dits premiers, art contemporain...), où se rencontrent les domaines scientifiques (esthétique, iconographie, anthropologie, musicologie, études cinématographiques...), où les professions sont multiples (enseignement, recherche, conservation, restauration, commerce de l'art, iconographie, édition...). Ce n'est donc certainement pas l'adoption d'un outil particulier qui fédérerait la discipline. Gageons, cependant, qu'une telle diversité peut permettre aux approches quantitatives de trouver une place utile parmi les méthodes qu'utilisent les historiens de l'art, et qu'elles n'ébranleront pas leur vaste monde. Elles commencent déjà à renouveler, par les interrogations qu'elles suscitent, l'approche la plus classique de l'histoire de l'art – celle des images, des styles, des genres et des artistes –, et ce d'une manière qui pourrait assagir bien des vieux démons et des idéologies trop répandues lorsque l'on parle d'art.

Une connaissance élargie du monde de l'art

Qu'il s'agisse de modestes décomptes, de pourcentages ou d'approches plus formalisées (analyse factorielle, régression logistique ou analyse de réseaux), l'approche quantitative a fait une entrée non négligeable dans l'étude des arts et de leur histoire – le plus souvent par l'intermédiaire d'autres disciplines : sociologie, histoire, anthropologie historique. Ces travaux ont renouvelé, en particulier, notre connaissance de l'histoire sociale, institutionnelle et commerciale de l'art. Donnons-en ici quelques exemples.

Du côté de l'histoire sociale de l'art, les travaux de Harrison et Cynthia White sur les artistes au XIX^e siècle ont eu un rôle pionnier, de même que ceux de Raymonde Moulin sur les artistes et le marché de l'art en France depuis le XIX^e siècle³⁵. Les White ont suscité, certes avec un important décalage de réception en France (leur ouvrage de 1965 est traduit en 1991) et malgré le caractère discutable de leurs thèses (sur lequel je reviendrai), un intérêt nouveau pour une histoire sociale de l'art qui s'est développé en histoire de l'art surtout après 1990 – paradoxalement à une époque où, en histoire, on revenait brutalement de la mode quantitativiste des beaux jours des *Annales*. Ce sont des travaux ayant eu recours, entre autres, à l'outil quantitatif et sériel qui nous permettent aujourd'hui de mieux connaître l'histoire des artisans et des artistes à l'époque moderne et contemporaine³⁶. De même, l'étude prosopographique, ou plus simplement collective, des milieux officiels a été renouvelée, sinon suscitée, par les travaux de Marie-Claude Genet-Delacroix, tout comme celle des professionnels de l'art doit beaucoup aux travaux d'Alain Quemin sur les commissaires priseurs³⁷. Certaines recherches sont en cours, déjà connues par des publications ou des soutenances récentes, ou n'en sont qu'à leurs prémices : étude des critiques d'art contemporains par Pierre François (qui sera publiée dans le prochain numéro d'*Histoire & Mesure*), travaux de Séverine Sofio sur les femmes artistes au Salon dans la première moitié du XIX^e siècle³⁸ ; recherches non encore publiées de Laurence Bonfigli-Berthier sur les femmes sculpteurs sous la III^e République, d'Anna Monusova sur les études des artistes russes entre la France et l'Allemagne, ou encore d'Éléonore Challine sur la Société

35. WHITE, H. & C., 1991 ; MOULIN, R., 1989 et 1992.

36. En particulier J. M. MONTIAS, 1982 ; MOULIN, R. & PASSERON, J.-C., 1985 ; SFEIR-SEMLER, A., 1992 ; DUPONT, C., 2006 ; BONNET, A., 2007 ; VERGER, A., 1991.

37. GENET-DELACROIX, M.-C., 1989 (une thèse d'histoire dont la partie quantitativiste, cependant, fut extrêmement mal reçue des historiens de l'art, et ôtée de sa publication finale dans M.-C. GENET-DELACROIX, 1992) ; QUEMIN, A., 1997 et 2002.

38. SOFIO, S., 2008.

française de Photographie. Ce panorama ne peut être exhaustif, mais il est déjà révélateur ; seule une approche sérieuse peut permettre d'aborder des sujets aussi larges.

Du côté de l'histoire des structures et des institutions artistiques depuis l'époque moderne, le renouvellement de l'histoire des Salons n'est qu'à ses débuts. Le colloque « Art et Mesure » de l'École normale supérieure (décembre 2008) a mis en évidence les travaux d'Eva Bouillo sur le Salon de 1827 ; on attend beaucoup de la thèse, soutenue en cette fin d'année, d'Olivia Tolède sur la Société nationale des Beaux-Arts³⁹. Une recherche équivalente reste à faire sur la plupart des Salons qui ont jalonné l'histoire de l'art moderne depuis le XIX^e siècle : ainsi, il n'y a pas de prosopographie des exposants du Salon des Refusés de 1863, ni d'histoire quantitative satisfaisante du Salon des Indépendants⁴⁰, encore moins d'histoire correcte du Salon d'Automne⁴¹ ni des salons de l'après-guerre, jusqu'à nos jours. Même les histoires des importantes Sécessions européennes pourraient être renouvelées par une approche quantitativiste : pourquoi ne peut-on citer que les travaux qualitatifs – par ailleurs fondamentaux – de Peter Paret et Maria Makela sur les Sécessions de Berlin et de Munich, par exemple⁴² ?

L'approche en général esthétique et politique des travaux sur les Salons serait renouvelée par une perspective sociale, économique et géographique, ou encore par une analyse en termes de réseaux⁴³.

Du côté du marché de l'art, la recherche avance à grands pas, même si on attend encore la publication de thèses récentes, comme celle de Julie Verlaine sur la période 1942-1962, qui complèteront les données très lacunaires de Malcom Gee⁴⁴. À Lille, l'IRHIS abrite un projet de recherches collectives et internationales sur les marchés de l'art en Europe (1300-1800) – émergence, développements, réseaux –, animé par Patrick Michel et Sophie Raux ; les membres de cette équipe recourent régulièrement à des analyses quantitatives⁴⁵. J'ai tenté pour ma part d'éclairer les stratégies

39. Thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, Université de Paris Ouest-Nanterre La Défense.

40. HUYGUES, R., PARINAUD, A., & *al.*, 1984, fut un ouvrage de circonstance et S. VINCENT, 2000, ne clôt pas l'histoire du Salon des Indépendants.

41. B. JOYEUX-PRUNEL, 2007, ne donne qu'un exemple limité à la période 1903-1913.

42. PARET, P., 1981 ; MAKELA, M., 1987.

43. On en propose une esquisse dans B. JOYEUX-PRUNEL, 2005a et 2009a.

44. VERLAINE, J., 2008 ; GEE, M., 1981.

45. <http://irhis.recherche.univ-lille3.fr/ANR-M-Art-Equipe.html>

internationales des marchands d'art moderne pour la période 1855-1914⁴⁶ ; on tirera beaucoup, sur les années 1920, des travaux de Fabien Accominotti, dont ce numéro propose une contribution. Beaucoup reste cependant à faire dans ce domaine. La multiplication de monographies sur les marchands de peinture et les Salons donne de bons outils à ceux qui voudraient s'y consacrer, tandis que des sources sérielles attendent les chercheurs intéressés, en particulier celles dont dispose le Musée d'Orsay, comme le fonds Vol-lard. Souhaitons que ces recherches soient soutenues dans la discipline de l'histoire de l'art, pas seulement en histoire ou en sociologie, parce que le croisement des regards est important et fécond⁴⁷. En particulier, une histoire quantitative du marché de la peinture au XIX^e et au XX^e siècles permettrait de revenir sur des affirmations trop rapides issues du travail pionnier de Raymond Moulin, qui, elle-même, s'est sans doute trop appuyée sur les White et sur la légende de Durand-Ruel ou celle de Daniel-Henry Kahnweiler, le marchand de Picasso.

Non seulement la quantification permet une étude élargie des contextes sociaux, économiques, commerciaux et institutionnels – et l'on pourrait ajouter les adjectifs « géographique », donc « politique », voire « stylistique » – qui informent l'histoire des arts et que doivent évidemment compléter d'autres approches (études de cas, analyse des œuvres, interprétation des discours...), mais encore elle permet une prise de distance avec des idées trop vite admises dans ces domaines.

L'art et la mesure : une alliance indispensable.

À propos du « système marchand-critique » au XIX^e siècle

Un cas assez symptomatique montre les effets de l'absurde répartition des tâches entre historiens de l'art et sociologues, les premiers laissant aux seconds le travail supposé aliénant sur les chiffres, au risque d'abandonner ainsi des pans entiers de l'histoire de l'art : celui d'une expression passée à la postérité comme un slogan, le « système marchand-critique ». Quel ouvrage, quel article, quelle thèse, quel mémoire portant sur l'art au XIX^e siècle ne cite pas la fameuse étude de Harrison et Cynthia White⁴⁸ ? Cet ouvrage est devenu la référence première des introductions « contextualisantes » des études portant sur la peinture française, voire européenne, après 1850. Qu'y lit-on, et qu'en retient-on ? Avec raison, que le marché de l'art, après 1850,

46. JOYEUX-PRUNEL, B., 2005b.

47. Sur l'histoire du marché de l'art, la plupart des analyses quantitatives ont été dirigées, jusqu'ici, par des professeurs d'histoire (Christophe Charle, Pascal Ory) ou de sociologie (Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Pierre-Michel Menger).

48. WHITE, H. & C., 1991.

connut une croissance jamais vue, avec l'arrivée de cohortes de nouveaux peintres, d'où une concurrence de plus en plus forte entre les artistes. Dans ce cadre, le Salon parisien annuel, lieu unique pour se faire connaître sur un marché dont l'État se serait retiré, et seul à conférer la légitimité à une œuvre, serait devenu le point de mire d'une masse d'artistes avides de se produire et décidés à tirer parti de la naissance d'une demande bourgeoise de décoration d'intérieur. D'où, selon les White, une tendance nouvelle à s'organiser en dehors du Salon pour exposer en groupes et se faire connaître du public acheteur. Axant leur propos sur les dates-tournants du Salon des refusés de 1863 et de l'exposition des impressionnistes en 1874, les auteurs soutiennent que l'impressionnisme aurait accéléré la crise du « système académique » pour marquer le passage au « système marchand-critique ». Celui-ci serait caractérisé par la prise en charge d'artistes novateurs par des marchands capables de les soutenir et par des critiques mettant leur plume au service de l'innovation esthétique, et par la souveraineté d'un marché où les « carrières » (*careers*) et les noms allaient désormais compter plus que les œuvres (*canvases*).

Est-ce la confiance aveugle dans les chiffres des White qui a empêché les historiens de l'art, et plus particulièrement les spécialistes de l'impressionnisme, de remettre en cause ces affirmations, en particulier sur le volet « marchand » du « système marchand-critique »⁴⁹ ? Quel spécialiste de Monet, de Renoir ou de Sisley, pourtant, soutiendrait que Durand-Ruel apporta un soutien immédiat à ces artistes ?

Une simple critique du corpus des White et de l'utilisation qu'ils en font fait pourtant naître des doutes. Pour estimer le nombre minimal d'artistes parisiens dans les années 1860-1880, comme ils l'indiquent ensuite, ils se fondent sur un échantillon aléatoire de 130 pages du *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, publié par Émile Bellier de La Chavignerie (1821-1871) et Louis Auvray (1810-1890) en 1882 (éditions de la *Revue artistique et littéraire*). En quoi ce dictionnaire particulier permet-il d'évaluer le nombre d'artistes travaillant à Paris « au XIX^e siècle », comme ils l'affirment ailleurs ? Et pourquoi avoir supprimé les femmes du corpus⁵⁰ ? Les auteurs « complètent » leur évaluation par une étude sur le Salon de 1863, par des vérifications dans la Statistique officielle de la population française et dans un compte rendu officiel du Salon dans le *Moniteur universel*. Plus

49. Par exemple, J.-P. CRESPELLE, 1981, cite les White et s'en tient, pour le reste, à de l'anecdotique.

50. Séverine Sofio montre bien qu'elles n'étaient pas si rares dans les métiers de la peinture (communication à paraître dans B. JOYEUX-PRUNEL (éd.), 2009.

que le choix, pourtant toujours contestable, de ces sources, c'est leur interprétation qui est étonnante : suffisent-elles à démontrer qu'il y avait après 1850 plus de peintres qu'avant, et surtout que cette cohorte pléthorique était collectivement en quête d'un marché ? Peut-on parler, à partir de tels chiffres, d'« action directe de la masse croissante des peintres, par exemple lorsqu'ils organisaient des expositions de groupe »⁵¹, alors que rien n'indique combien, parmi ces milliers d'artistes, participaient effectivement à ce genre d'expositions ? Et pourquoi avoir arrêté l'analyse quantitative ici, alors qu'elle aurait pu permettre de mieux comprendre les carrières des artistes exposant en groupe, comme de décrire l'ébranlement du système dit académique ? « Pourquoi accorde-t-on tant d'attention aux moindres détails de tel ou tel peintre ou peinture, alors qu'il existe si peu de travaux de recherche sur la structure et le fonctionnement du monde de l'art considéré dans son ensemble ? », demandaient les White⁵² : force est de constater qu'ils ne sont pas allés au bout de leur propre programme.

Prolongeant leur étude à partir de simples comptages prosopographiques, David W. Galenson et Robert Jensen sont arrivés à des conclusions fort différentes, voire opposées à celles des White⁵³. Étudiant, d'abord, les trajectoires honorifiques des artistes décorés de la Légion d'honneur et leurs expositions au Salon, ils démontrent que le système traditionnel couronnait en réalité plus des carrières que des œuvres individuelles. Soutenant l'idée que ce ne fut pas la masse qui modifia le système du Salon, mais que la révolution fut produite par de petits groupes d'artistes – en particulier les impressionnistes – qui parvinrent à se faire remarquer en dehors du Salon dans leurs expositions de groupe, les deux auteurs s'attèlent ensuite à l'étude de ces artistes. Sur la base des recensions connues à ce jour sur l'exposition impressionniste de 1874, ils montrent que les impressionnistes furent bien perçus comme un groupe cohérent, exposant et peignant en opposition directe avec le système social et esthétique représenté par le Salon. D. Galenson et R. Jensen s'intéressent ensuite à l'implication des marchands d'art dans le soutien à ces artistes en rupture. La simple relecture de l'histoire des expositions impressionnistes rappelant qu'aucun galeriste ne fut à l'initiative de ces expositions de groupe, et qu'aucun impressionniste ne bénéficia d'expositions personnelles régulières chez un marchand, les auteurs proposent ensuite une chronologie des sommes versées par Durand-Ruel à Monet, le peintre en faveur duquel il s'impliqua le plus : les

51. WHITE, H. & C., 1991 p. 159.

52. *Ibid.*, p. 59.

53. GALENSON, D. & JENSEN, R., 2008. Je remercie Robert Jensen de m'avoir communiqué cet article avant parution.

versements n'augmentèrent qu'après l'entrée de Monet au Salon et dans les milieux collectionneurs républicains. Leur conclusion est que le « système marchand-critique » ne soutenait pas les carrières plus que les toiles. C'était même l'inverse qui était vrai : le Salon demeurait un point de mire pour la majorité des artistes, même parmi les impressionnistes, et les deux ou trois marchands « novateurs », de leur côté, proposaient parfois une toile, mais ne soutenaient pas les carrières des impressionnistes.

À partir de l'exploitation statistique et géographique des catalogues d'expositions de l'époque, ainsi qu'en traitant de manière quantitative les informations contenues dans les livres de compte du marchand Ambroise Vollard, j'ai également pu confirmer que les marchands d'art nouveau ne soutinrent l'art impressionniste qu'après son entrée au Salon – au moins 4 ans après – et que ces marchands ne se mirent à spéculer sur l'art des jeunes que très tard, en général après la mort de ces artistes. Les véritables « entrepreneurs » ne furent pas les marchands, mais bien les artistes qui eurent l'idée de vendre à l'étranger – en particulier pour la génération dite postimpressionniste, celle des Gauguin, Seurat, Signac, puis des peintres nabis –, avant de tirer parti en France, par ricochet, de la caution que leur apportaient leurs expositions hors frontières⁵⁴. Dans ce cas, une approche quantitative un peu poussée (mais pas forcément élaborée sur le plan des méthodes de traitement) incite à analyser plus finement l'histoire, et ses conséquences, d'artistes prêts à supporter la faim et les dissensions familiales (Monet, Pissarro...), à s'entraider (Caillebotte), à œuvrer pour se faire connaître à l'étranger (Signac, Denis) et surtout à affronter longtemps une solitude artistique sans laquelle l'impressionnisme aurait fait long feu. Où l'on voit que le chiffre ne fait pas particulièrement mal aux héros – même si, dans ce cas, les résultats incitent pour le moins à nuancer la réputation sainte des marchands dits d'avant-garde, qu'il s'agisse de Durand-Ruel, de Théo Van Gogh ou d'Ambroise Vollard.

Cet exemple, parmi d'autres, montre que lorsque l'histoire de l'art renonce à laisser le quantitatif « aux autres », il peut s'ensuivre un dialogue constructif avec des travaux et des méthodes dont elle a tort de traiter les résultats soit comme irrecevables, soit comme admis d'avance – et, plus encore, de croire qu'ils vont réduire à néant le mérite, la foi ou le génie des créateurs.

54. JOYEUX-PRUNEL, B., 2005b et 2009b.

Revenir aux sources de l'histoire de l'art

Les approches quantitativistes n'aident pas seulement à défricher une macrohistoire de l'art, utile pour reconstituer des contextes comme pour comprendre le caractère exceptionnel ou non de certains cas particuliers. Plus en amont, elles ont aussi la vertu – c'est du moins ma conviction – de susciter un intérêt renouvelé et plus méthodique de l'historien de l'art pour ses sources.

L'approche sérielle, d'abord, oblige à des préalables méthodologiques qui ont des conséquences de fond, dans l'établissement des corpus étudiés comme dans le choix des outils d'interprétation des résultats du travail. Elle implique un travail de formulation claire des présupposés de la recherche, qui n'est en général pas fait en histoire de l'art, et qui rend tout à fait relative la prétention objectiviste dont on accuse souvent les quantitativistes : un bon quantitativiste est conscient du lien étroit de ses conclusions avec ses hypothèses de départ – et donc du fait que tout repose sur ces hypothèses. Il ne prétend pas avoir atteint la vérité, encore moins l'objectivité. En revanche, il cherche à donner une démonstration claire de ce qu'il avance, en toute conscience des présupposés de départ. Par ailleurs, le comptage n'est pas une fin en soi : pour interpréter correctement les résultats obtenus, il faut diversifier les sources, et confronter aux nombres les revues de presse, correspondances, écrits sur l'art, archives, etc. Enfin, la volonté d'adopter une approche sérielle peut conduire à se pencher sur des sources que l'on aurait, sinon, ignorées ou sous-exploitées.

Ainsi, la volonté de compter suscite actuellement un recours renouvelé à une source trop souvent négligée dans la discipline : les catalogues d'expositions. Négligés, les catalogues, alors que l'historien de l'art les compulse sans cesse ? Précisons notre idée : n'utiliser un catalogue que pour dire que Matisse a exposé, au Salon d'Automne de 1905, l'œuvre n° 718 intitulée *Femme au chapeau*, que cette œuvre était à vendre et qu'elle était entourée de neuf autres tableaux du peintre, n'épuise pas, de très loin, les possibilités d'analyse de la source. Car les catalogues d'expositions indiquent souvent la nationalité ou le lieu de naissance de l'exposant, son adresse, parfois le nom et l'adresse d'un marchand, parfois le maître avec lequel l'artiste a étudié, et peuvent ajouter, aux titres et numéros des œuvres, des commentaires littéraires, des mentions sur leurs propriétaires, ainsi que leurs prix. Immense ressource pour l'étude sociale, géographique, marchande, nationale, etc., d'une population artistique⁵⁵ –

55. B. JOYEUX-PRUNEL, 2007, donne une esquisse bien maigre de ce que l'on peut tirer de tels catalogues, en l'occurrence ceux du Salon d'Automne.

comme pour qui veut travailler à l'histoire des genres, à celle des collectionneurs, à celle des cotes ! Plus largement encore : reconstitution de carrières, comparaisons entre œuvres, entre artistes, mais aussi entre éditions d'un même Salon, entre Salons, entre villes, mise en évidence de trajectoires, donc d'une géographie artistique, etc. – l'approche quantitative, sérielle et comparée des catalogues offre un point de vue inédit sur ce qui s'exposait à une époque, sur la manière dont ce fut exposé, montré, acheté, prêté, et sur les enjeux artistiques, mais aussi sociaux et politiques de ces expositions, à une échelle nationale et internationale⁵⁶.

L'approche sérielle, parce qu'elle nécessite des corpus cohérents, oblige d'autre part à une rigueur de méthode, à un souci de l'exhaustivité ou de la représentativité trop souvent absents des études d'histoire de l'art – en particulier des études iconographiques. Quand on a travaillé sur des séries, on ne peut plus lire Panofsky – même s'il reste un auteur passionnant – de la même manière⁵⁷, de même qu'il n'est plus possible de considérer comme closes les démonstrations d'un ouvrage qui prétendrait décrire la naissance de tel ou tel motif iconographique sur la base de tableaux décortiqués à partir de livres ou lors de visites de musée. Le risque est peut-être alors de lire l'histoire de l'art de manière trop critique – avec la même déception que celle de Daniel Milo évoquant son « insatisfaction grandissante devant le discours traditionnel de l'histoire de la culture qui ne cesse de généraliser tout en refusant ou ignorant toute corroboration quantitative, jugée incompatible avec l'“essence” qualitative de la culture des élites »⁵⁸. Mais cette attitude nourrit aussi une exigence forte vis-à-vis de l'histoire de l'art. C'est une telle exigence qui a pu donner des résultats exemplaires, comme ceux des travaux de Séverine Lepape sur l'iconographie de l'arbre de Jessé⁵⁹.

Paradoxalement, l'approche quantitative semble ainsi plus à même d'encadrer l'étude de sujets *a priori* non quantifiables, réputés intrinsèquement qualitatifs, que les méthodes impressionnistes adoptées jusqu'ici : l'histoire des goûts, celle des modes, des genres et des styles. La première a sans conteste déjà avancé dans cette perspective. L'étude du collectionnisme n'est plus toute jeune, et si les thèses de Véronique Long ou de Charlotte Guichard sont de bons exemples d'études passées par des méthodes sérielles,

56. Voir B. JOYEUX-PRUNEL, 2009a, pour la période 1855-1914. Toutes les hypothèses et les conclusions de cet ouvrage sont liées à l'utilisation, ponctuelle ou sérielle, d'une base de catalogues d'expositions de l'époque (plus de 1 800).

57. PANOFSKY, E., 1969 et 2003.

58. MILO, D., 1987, p. 9-10.

59. LEPAPE, S., 2004. Un résumé de la thèse est disponible sur le site de l'École des chartes : <http://theses.enc.sorbonne.fr/document151.html>.

elles sont loin d'être isolées – ne serait-ce que parce que de telles recherches passent nécessairement par l'étude de collections, donc de séries⁶⁰. Pour l'histoire des modes artistiques, en revanche, comme pour celle des genres ou des styles, tout est à faire. Les catalogues de Salons ou d'expositions doivent constituer pour ce chantier une base solide. Il faudrait ainsi faire une histoire des titres⁶¹, qui serait couplée à une histoire des mots et des modes littéraires, à l'analyse textuelle d'écrits de l'époque, artistiques ou critiques, et surtout à l'analyse des œuvres. D'autres sources indirectes permettent de parler des œuvres, des manières et des tendances de leurs auteurs : certes controversées, les études de l'économiste David W. Galenson ont cependant l'intérêt d'utiliser des méthodes différentes de celles des historiens de l'art pour répondre à des questions qu'ils se posent souvent : comment un artiste travaille-t-il, comment parler de sa créativité⁶² ? Robert Jensen a montré qu'une telle approche pouvait même fournir des indices, à une échelle sérielle, que seules des analyses techniques et physiques donnent actuellement pour un tableau individuel⁶³.

Autre objet délicat : l'histoire des réputations, des consécérations, des réceptions. Plutôt que de s'enliser dans les querelles entre partisans du génie et démonteurs de carrières construites, ne peut-on trouver d'autres biais pour comprendre les canons et les généalogies de notre histoire de l'art ? Daniel Milo s'est intéressé il y a longtemps déjà au phénomène des « résurrections », notamment dans l'histoire de la peinture des années 1650-1750 ; Kurt et Gladys Lang se sont attaqués à la même question pour des graveurs américains et britanniques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles⁶⁴. Victor Ginsburgh, Sheyla Weyers et François Mairesse proposent dans ce numéro une tentative similaire pour décrire la formation du canon de la peinture flamande depuis le XVI^e siècle ; Fabienne Dumont s'interroge sur la condition de formation des réputations des artistes féminines à l'époque contemporaine. Pourquoi ne tenterait-on pas, pour les plasticiens, le même type d'approche que celle de Sébastien Dubois, dans ce même numéro, applique aux poètes contemporains ? Si le chiffre n'explique pas tout, il donne cependant des indications, suggère des questions nouvelles, oblige à formuler des présupposés que l'on ne s'avoue, sinon, pas toujours.

60. LONG, V., 2007 ; GUICHARD, C., 2008.

61. On esquisse ainsi une analyse de la mode de Paris dans la peinture moderniste dans B. JOYEUX-PRUNEL, 2009b.

62. GALENSON, D., 2001 et 2002.

63. JENSEN, R., 2004.

64. MILO, D., 1986 ; LANG, K. & G., 2001.

On pourrait aussi discuter longuement de la question des géographies artistiques et du travail sur les sources qu'elles impliquent. Peut-on faire des cartes avec des tableaux comme on tente d'en faire avec des textes ? Alors que les études qualitatives sur la géographie de l'art abondent⁶⁵, cela a été rarement tenté. L'analyse proposée par Blaise Wilfert-Portal dans ce numéro montre bien que, pour comprendre les enjeux géographiques ou géopolitiques de l'histoire des livres, et plus particulièrement du roman, il ne faut pas séparer l'étude quantitative d'une histoire qui prend en compte les acteurs, leurs trajectoires et leurs carrières, leurs stratégies conscientes et leurs réactions inconscientes, en plus des voyages de leurs œuvres ; et qu'il faut aussi étudier ces œuvres elles-mêmes. Pour ce type de recherche, une analyse quantitative représente un point de départ non suffisant, mais indispensable. Un champ immense est à défricher, en particulier pour une histoire géographique et géopolitique de l'art dans la période moderne. L'idée selon laquelle l'histoire de l'art serait la rencontre d'une géographie et d'une chronologie, la succession de capitales artistiques dominantes, n'est pas nouvelle⁶⁶. Mais a-t-elle été suffisamment approfondie, à la fois pour mieux la comprendre, pour reconstituer ses fondements matériels, humains et symboliques⁶⁷, et pour mettre au jour ses failles – la plus manifeste étant l'incitation donnée à la masse des historiens de l'art à travailler encore et toujours sur les mêmes lieux, et rarement sur les périphéries⁶⁸ ?

Quant à l'étude des œuvres elles-mêmes, pourquoi ne pourrait-elle faire l'objet de traitements quantitatifs, pour peu que les corpus soient sérieusement circonscrits, et donc précisées les limites des conclusions à tirer de l'analyse ? Pourquoi ne pourrait-on pas décomposer des œuvres, reprendre à plus large échelle des méthodes qui contribuent déjà à faciliter le travail de reconnaissance et d'identification des conservateurs⁶⁹ ? Certes, travailler sur la création même reste compliqué. La littérature est soumise à un régime sémiotique qui rend l'étude métrique plus facile que pour une peinture : on peut quantifier plus facilement des lettres, des mots, l'alphabet et ses 26 caractères, etc., que des toiles... tandis qu'en histoire de l'art, l'in-

65. CASTELNUOVO, E. & GINZBURG, C., 1981 ; MANTION, J.-R., 1983.

66. JOYEUX-PRUNEL, B., 2006.

67. Travail auquel s'est attelé une équipe de l'Institut d'histoire moderne et contemporaine, sous la direction de Christophe Charle, et qui doit donner lieu à la parution d'un volume collectif, *Naissance des capitales culturelles*.

68. À propos des périphéries, l'article de E. CASTELNUOVO & C. GINZBURG, 1981, n'a rien perdu de sa fraîcheur.

69. Je remercie Séverine Sofio de m'avoir indiqué les références suivantes sur ce sujet : MARTINDALE, C., 1986 ; KIRSCH, J. L. & R. A., 1988.

formatique visuelle implique un coût d'accès sans précédent, et doit encore faire ses preuves. Mais une fois ces contraintes techniques prises en compte, y a-t-il un risque à étudier les œuvres en les décortiquant dans une base de données ? Pourquoi ne ferait-on pas de manière informatisée et sérielle ce que l'on apprend, finalement, à nos étudiants à faire d'une œuvre à l'autre – et pourquoi les analyses formelles ne seraient-elles pas généralisables ? C'est peut-être utopique ; en tout cas, il faut attendre l'historien de l'art ingénieux qui inventera une méthode, et surtout un corpus cohérent, pour tester ces hypothèses. Et l'on pourrait ainsi mieux comprendre l'histoire des styles, les regroupements visuels et, pourquoi pas, notre propre perception d'œuvres plastiquement difficiles à classer. L'informatique devrait pouvoir nous aider à formaliser de telles questions, tant sont nombreuses les banques d'images, souvent accessibles en ligne, proposant des reproductions d'excellente qualité⁷⁰. « Mettre la beauté en boîte » désacraliserait-il les tableaux plus que ce que fait déjà l'historien de l'art – ou le simple visiteur de musée –, lorsqu'il essaie de décrire et de mettre en mots, en concepts, en phonèmes, la perception qu'il a d'une œuvre ?

*

On l'aura compris : l'approche quantitative est un outil, même pas une méthodologie, encore moins une idéologie. Mais c'est un outil dont l'utilisation crée un besoin d'encadrement et de méthodes, et qui, en contrepartie, suscite des questions parfois insoupçonnées avant le début de la recherche. Cette approche oblige celui qui s'y essaie à renouveler son regard sur l'histoire de l'art. Ainsi, pourquoi ne permettrait-elle pas de remettre en cause des idées trop vite tenues pour certaines dans la discipline ? D'un côté, une telle démarche peut accompagner de manière solide les problématiques suscitées par les *cultural studies* – et les sortir du travers qu'on leur reproche en France : des présupposés idéologiques, politiques, militants, aussi fortement ancrés dans des idées reçues que ceux qu'elles combattent. L'approche sérielle invite, ce qui est salutaire, à regarder plus la masse que l'élite, les minorités et les perdants que les héros et les dominants, elle pousse à une forme de relativisme, tout en invitant à la prudence méthodologique. En même temps, cette approche pourrait renouveler, en élargissant le champ des recherches, les interrogations du camp « traditionaliste » de l'histoire de l'art, celui qui veut comprendre l'exception, le génie, la beauté, et plus largement l'histoire de l'art européen dont avons hérité.

70. Le site de l'INHA, à la page <http://www.inha.fr/spip.php?rubrique187>, propose une liste (non exhaustive) de banques d'images accessibles en ligne, et dont la constitution est *a priori* de qualité.

Le préjugé bien ancré parmi les historiens de l'art contre les approches sérielles n'a ainsi pas de fondement solide. Le quantitatif n'est pas un brassage aveugle de chiffres et ne peut pas l'être. Les historiens de l'art ont donc beaucoup de raisons de se mettre, s'ils ne l'ont déjà fait, à des approches sérielles. D'un point de vue sévère, ils ont un grand retard à rattraper pour le développement d'une « macro-histoire de l'art », et il est urgent qu'ils cessent d'être vulnérables à la violence symbolique des chiffres. Si l'on adopte un discours plus mesuré, il reste qu'ils ont beaucoup de raisons d'adopter un point de vue quantitativiste, couplé à des analyses de cas et des investigations qualitatives – ne serait-ce que parce que leur profession dispose de gisements de données sérielles que l'on pourrait comparer à celles des économistes et des sociologues aujourd'hui : puisque les enquêtes sont faites, allons les interpréter !

Les historiens de l'art sont capables de s'unir, autant qu'ils se disputent. Ils savent travailler en équipes. Pourquoi ne se regrouperaient-ils pas davantage pour échanger leurs méthodes, leurs sources et leurs questions ? Pourquoi ne vont-ils pas voir davantage les informaticiens ? Parions même que les historiens de l'art pourraient faire d'excellentes études quantitatives s'ils s'y mettaient – justement parce qu'ils n'aiment pas les chiffres, et parce qu'ils savent regarder les œuvres : pourquoi ne sauraient-ils pas regarder d'autres tableaux ? Après tout, la statistique n'est-elle pas qu'une esthétique de plus à comprendre...

Béatrice Joyeux-Prunel

IHMC-ENS⁷¹

Bibliographie

- BASCHET, Jérôme, « Fécondité et limites d'une approche systématique de l'iconographie médiévale (note critique) », *Annales ESC*, 1991, vol. 46, n° 2, p. 375-381.
- , « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS*, vol. 51, n° 1, 1996, p. 93-133.
- , « Pourquoi élaborer des bases de données d'images ? », in BOLVIG, Axel & LINDLEY, Philip (eds.), *History and Images. Toward a New Iconology*, Turnout, Brepols, 2003, p. 59-66 et 83-106.
- BELTING, Hans, « L'histoire de l'art au tournant », conférence prononcée à l'Université de tous les savoirs, 2001, filmée et disponible sur http://www.canal-u.tv/canalu/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs

71. 45 rue d'Ulm, 75005 Paris. E-mail : Beatrice.joyeux-prunel@ens.fr

- , *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999 (éd. orig. 1983).
- BONNET, Alain, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- CASTELNUOVO, Enrico & GINZBURG, Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, 1981, p. 51-72.
- Crespelle, Jean-Paul, *La vie quotidienne des impressionnistes : du Salon des Refusés (1863) à la mort de Manet (1883)*, Paris, Hachette Littérature, 1981.
- DUPONT, Christine, *Modèles italiens et traditions nationales. Les artistes belges en Italie 1830-1914*, Rome-Bruxelles, Institut historique belge de Rome, 2006.
- FRIEDLÄNDER, Max, *From Van Eyck to Breughel*, Londres, Phaidon Press, 1956 (éd. orig. 1916).
- GALENSON, David W., *Painting Outside the Lines. Patterns of Creativity in Modern Art*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- , “Measuring Masters and Masterpieces : French Rankings of French Painters and Paintings from Realism to Surrealism”, *Histoire & Mesure*, xvii-1/2, 2002, p. 47-85, <http://histoiremesure.revues.org/document900.html>.
- GALENSON, David W. & JENSEN, Robert, “Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century”, *Van Gogh Studies: Current Issues in 19th-Century Art (part 1)*, à paraître. Disponible comme NBER Working Paper No. W9123, 2008 : <http://ssrn.com/abstract=327149>.
- GEE, Malcom, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York-Londres, Garland Publishing, 1981.
- GENET-DELACROIX, Marie-Claude, *Art et État sous la III^e République 1870-1940*, Paris, thèse de doctorat d'État, Université de Paris I.
- , *Art et État sous la III^e République : le système des Beaux-Arts 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.
- « Genre et histoire de l'art », *Perspective-La revue de l'INHA*, 1, 2008.
- GUICHARD, Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Champs Vallon, 2008.
- HUYGUES, René, PARINAUD, André & al., *Un siècle d'art moderne : l'histoire du Salon des Indépendants*, Paris, Denoël, 1984.
- JENSEN, Robert, “Anticipating Artistic Behavior and New Research Tools for Art Historians”, *Historical Methods*, vol. 37, n° 3 (numéro spécial « Measuring Art »), été 2004, p. 137-153.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « *Nul n'est prophète en son pays* » ou la logique avant-gardiste ; l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914, thèse de doctorat d'histoire, dir. Christophe Charle, Université de Paris I, 2005(a).
- , « ‘Les bons vents viennent de l'étranger’. L'internationalisation de l'œuvre et de la gloire de Gauguin », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 52-2, juillet 2005(b), p. 113-147.
- , « Jouer sur l'espace pour maîtriser le temps : la géopolitique des avant-gardes européennes (1900-1914) », *EspacesTemps.net*, décembre 2006, <http://www.espaces-temps.net/document2118.html>

- , « L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », *Histoire & Mesure*, 2007, xxii-1, p. 145-182.
- , *Nul n'est prophète en son pays. L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay-Nicolas Chaudun, 2009(a).
- , « La circulation des peintures d'avant-garde en Europe au tournant des XIX^e-XX^e siècles », in Christophe CHARLE (dir.), *Naissance des capitales culturelles*, à paraître en 2009(b).
- (éd.), *L'Art et la Mesure. Histoire de l'art et approches quantitatives : sources, outils, méthodes*, actes du colloque de l'École normale supérieure, 3-5 décembre 2008, Paris, éditions rue d'Ulm, 2009.
- KIRSCH, Joan L. & Kirsch, Russel A., "The Anatomy of Painting Style: Description with Computer Rules", *Leonardo*, vol. 21, n° 4, 1988, p. 437-444.
- KORBACHER, Dagmar, *Der Kenner im Museum. Max J. Friedländer (1867-1958)*, Berlin, Ausstellungskatalog Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, 2008.
- LANG, Kurt & LANG, Gladys, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2001.
- LEPAPE, Séverine, *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge : l'iconographie de l'Arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du XIII^e siècle au XVI^e siècle*, thèse de doctorat, dir. Jean-Claude Schmitt, EHESS, 2004.
- LONG, Véronique, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du musée du Louvre et de l'Art Institute Chicago, 1879-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- LOYER, François, « Compte rendu de Bernard Toulhier, *Châteaux en Sologne*, Paris, Imprimerie nationale, 1991 », *Histoire de l'art*, vol. 102, 1993, p. 72-73.
- MAKELA, Maria, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- MANTION, Jean-Rémy, « Le lieu du génie : remarques sur la géographie de l'art », *Annales ESC*, 5, septembre 1983, p. 1084-1096.
- MARTINDALE, Colin, "The Evolution of Italian Painting: A Quantitative Investigation of Trends in Style and Content from the Late Gothic to the Rococo Period", *Leonardo*, vol. 19, n° 3, 1986, p. 217-222.
- MILO, Daniel, « L'exemple des peintres français (1650-1750) », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 481-503.
- , « La rencontre, insolite mais édifiante, du quantitatif et du culturel », *Histoire & Mesure*, 1987, xi-2, p. 7-38.
- MONTIAS, John Michael, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- MOULIN, Raymonde, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1989 (éd. orig. 1967).
- , *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- MOULIN, Raymonde, PASSERON, Jean-Claude & al., *Les artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.
- PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, NRF Gallimard, 1967 (éd. orig. 1939).

- , *Les primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2003.
- PARET, Peter, *Die Berliner Secession : Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland*. Berlin, Severin und Siedler, 1981.
- POIRRIER, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.
- QUEMIN, Alain, *Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Paris, Anthropos-Economica, 1997.
- , *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- RECHT, Roland, SÉNÉCHAL, Philippe, BARBILLON, Claire & MARTIN, François-René (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, Collège de France, 2008.
- ROCHE, Daniel, « La comptabilité des Arts », *Revue de l'Art*, 73-1, 1986, p. 5-8.
- ROSENBERG, Pierre, « La monographie, un outil indispensable », *Perspective – La revue de l'INHA*, 4, 2006, p. 497-sq.
- SFEIR-SEMLER, Andrée, *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Francfort-New York-Paris, Campus Verlag, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.
- SOFIO, Séverine, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX^e siècle », *Travail, Genre et Sociétés*, n° 19, 2008, p. 23-40.
- THUILLIER, Jacques, « L'informatique en histoire de l'art : Où en sommes-nous ? », *Revue de l'Art*, n° 97, 1992-3, p. 5-10.
- VERGER, Annie, « Le champ des avant-gardes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1991, p. 2-40.
- VERLAINE, Julie, *La tradition de l'avant-garde : les galeries d'art contemporain à Paris de la Libération à la fin des années soixante*, thèse de doctorat, dir. Pascal Ory, Université de Paris I, 2008.
- VINCENT, Suzanne (dir.), *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants, 1884-2000. Les Indépendants dans l'histoire de l'art*, Paris, Salon des Indépendants, Grand Palais des Champs-Élysées, 2000.
- WARNKE, Martin, « Bittere Felder », *Kritische Berichte*, 18-3, 1990, p. 53-78.
- WESSELY, Anna, « Les Cultural Studies et la nouvelle histoire de l'art », *L'Homme et la société*, 149-3, 2003, p. 155-165.
- WHITE, Harrison & WHITE, Cynthia, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, traduction française par Antoine Jacottet, préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, Flammarion, 1991 (éd. orig. 1965).
- ZERNER, Henri, « André Chastel, historien de l'art », *Revue de l'Art*, vol. 93, 1991, p. 75-77.
- ZERNER, Henri, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997.