Penser l'art antique : alliances et résistances disciplinaires

Reflecting on ancient art: alliances and resistance between disciplines

Anthony Snodgrass

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/123>

DOI : 10.4000/perspective.123

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 213-215

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Anthony Snodgrass, « Penser l'art antique : alliances et résistances disciplinaires », *Perspective* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 20 décembre 2012, consulté le 02 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/123> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.123>

Penser l'art antique : alliances et résistances disciplinaires

Existe-t-il une différence fondamentale entre l'étude de l'art « ancien » – qu'il soit préhistorique, antique ou médiéval – et l'histoire de l'art des époques ultérieures ? De nombreux arguments semblent suggérer que oui : en nature, comme en quantité, les sources documentaires sont plus lacunaires que pour les périodes suivantes ; faisant usage de matériaux plus fragmentaires, cette étude repose davantage sur la connaissance du contexte ; elle fait largement appel à des hypothèses invérifiées ; sur le plan pratique, elle a traditionnellement été pratiquée par des spécialistes d'un autre genre ; enfin, l'évolution des paradigmes intellectuels et la généralisation des approches théoriques ont peut-être eu moins d'influence sur ses interprétations (encore que ceci reste à débattre). Je m'efforcerai dans ce texte d'examiner certaines de ces distinctions supposées, avec un intérêt particulier pour l'art de l'Antiquité classique, considéré notamment du point de vue du monde anglo-saxon.

Ces différences ne supportent pas toutes un examen plus rapproché ; les regarder de plus près ne fait que confirmer la complexité des divergences et des concordances entre les différents champs de l'histoire de l'art, allant de la préhistoire à l'art le plus actuel. Ainsi, l'idée – d'ailleurs erronée – selon laquelle l'histoire de l'art traditionnelle de l'Antiquité classique n'a pas subi l'emprise de la théorie est due en partie au consensus tacite de certains de ses praticiens. En réalité, la discipline a toujours reposé sur le *connoisseurship*, une approche qui, bien que se prêtant difficilement aux discussions théoriques, s'appuie sur des présupposés d'ordre théorique. À la différence de l'archéologie classique, l'étude de l'art de la préhistoire offre peu d'occasions de pratiquer le *connoisseurship*, et privilégie plutôt une approche théorique. Ces deux disciplines somme toute assez différentes ont pour seul trait commun d'avoir été traditionnellement pratiquées par des gens se définissant eux-mêmes comme des archéologues, et non comme des historiens de l'art. Cette caractéristique partagée les situe de fait hors du champ de l'histoire de l'art du Moyen Âge, alors que ce dernier pourrait présenter des points communs avec l'étude de l'Antiquité classique. Or il dispose depuis longtemps de son propre quota d'historiens de l'art spécialisés, qui sont distincts des archéologues du Moyen Âge. Concernant l'histoire de l'art de la Renaissance et des temps modernes, le *connoisseurship* a longtemps prévalu, comme pour l'Antiquité. L'absence de documentation, qui caractérise l'étude de la préhistoire, trouve des parallèles encore plus récents dans l'art non européen. Et ainsi de suite. Il semble émerger de tout cela bien plus qu'une simple dichotomie des approches mais, au contraire, un réseau complexe de similitudes et de divergences qui interfèrent les unes avec les autres.

Pour autant, le principe d'une histoire de l'art pratiquée uniquement par des archéologues demeure problématique, allant même, dans le domaine de l'Antiquité classique, jusqu'à susciter des remises en question personnelles. L'un de ses éminents représentants, feu Martin Robertson, professeur d'art et d'archéologie classiques, a notamment fait de ce sujet le thème central de sa conférence inaugurale à la chaire Lincoln de l'université d'Oxford, il y a tout juste cinquante ans¹. Son discours cristallise l'oscillation entre histoire de l'art et archéologie qui caractérise l'étude de l'Antiquité classique dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Le titre choisi, « Entre archéologie et histoire de l'art », se voulait le reflet de sa position personnelle, mais il est apparu très vite qu'il entretenait bien plus d'affinités avec la seconde discipline qu'avec la première. Incapable de se dire archéologue au sens généralement reconnu du terme, il trouvait du réconfort dans le fait que les activités de ses illustres prédécesseurs à cette chaire, John D. Beazley et Bernard Ashmole, relevaient également d'une démarche orientée par l'histoire de l'art. S'il exprimait aussi des doutes concernant cette dernière discipline, ceux-ci portaient non pas tant sur sa valeur que sur la capacité de l'Antiquité classique à relever d'une approche entièrement historique. Lorsque les sources littéraires pertinentes sont, selon ses mots, « pitoyables » et les sources épigraphiques « très limitées », la seule voie possible reste l'étude directe des œuvres d'art – ce qui, comme il l'admet volontiers, conduit naturellement au *connoisseurship* et non pas à l'histoire. En l'occurrence, il pensait certainement à la sculpture car, aujourd'hui encore, la découverte majeure d'une sculpture grecque originale – les bronzes de Riace en 1972, pour citer un exemple majeur – a toutes les chances de semer le trouble chez ceux qui s'efforcent de rédiger une synthèse cohérente de l'histoire de l'art antique classique. L'examen direct d'une œuvre peut, dans de tels cas, déjouer l'histoire.

Robertson se tourne alors, avec un certain soulagement, vers la peinture sur vase grecque – à partir de laquelle la création d'une discipline proche de l'histoire à proprement parler peut être envisagée – et vers le travail de Beazley dans ce domaine. Il résume le travail accompli par cet érudit en des termes révélateurs : « Beazley a fait évoluer l'étude de la peinture sur vase d'une branche de l'archéologie à une branche de l'histoire de l'art »², un indice clair, s'il en est, de l'estime supérieure de Robertson pour l'histoire de l'art. Prônant le *connoisseurship* et l'exercice des jugements de valeur comme la pratique la plus estimable de l'étude de l'art, il affirme que « la chasse aux trésors est en soi louable ».

Les principaux éléments de cette position devaient connaître une postérité remarquable. L'application de la pensée structuraliste à l'art antique, et notamment aux peintures sur vase grecques, a largement contribué à enrichir la discipline, sans pour autant détruire ses fondements³. Forte de cette approche, l'archéologie classique pouvait désormais aborder une série de questions inédites et plus intéressantes, tout en demeurant une branche spécialisée de l'histoire de l'art.

La critique de cet héritage est venue d'ailleurs, d'abord essentiellement de la part d'archéologues d'autres champs – notamment ceux qui s'associaient au mouvement processualiste des années 1960 et 1970 –, qui considéraient que leur travail consistait justement en partie à éradiquer de leur discipline les jugements de valeur, le *connoisseurship* et, de fait, la chasse au trésor (il régnait le sentiment que l'archéologie classique entretenait des relations trop étroites avec le marché des antiquités)⁴. Toutefois un certain degré de tolérance prévalait : si l'ensemble des individus partageant l'étiquette d'« archéologue » n'étaient pas forcément toujours d'accord, à partir du moment où chacun s'en tenait à son champ bien défini et n'empiétait pas sur celui des autres, la complémentarité pouvait l'emporter, et le modèle unitaire pouvait être conservé. Même ceux qui, comme moi, cherchaient, de l'intérieur, à faire pleinement intégrer l'archéologie classique à la discipline archéologique dans son sens plus large étaient en quelque sorte satisfaits.

Puis, de manière inattendue, ce beau compromis s'est trouvé menacé vers la fin du XX^e siècle. Sous l'influence du postmodernisme, l'étude de l'art des époques plus récentes connaissait d'importantes mutations. En histoire de l'art de l'Antiquité classique, le temps semblait également venu de reconsidérer la structure même de ce champ, y compris – et même en particulier – son alliance institutionnelle avec l'archéologie. Voilà que l'on reprochait à l'archéologie classique, cette « branche spécialisée de l'histoire de l'art », non

pas de se faire passer pour de l'archéologie pure, mais de prétendre être une histoire de l'art véritable. En remettant en cause ce lien, l'on se demandait pourquoi l'histoire de l'art antique devrait rester rattachée à une discipline qui n'est de toute évidence pas son pendant naturel. Pourquoi la primauté de l'attribution et de la chronologie devrait-elle persister, en dépit des intérêts de l'observateur, qu'il soit ancien ou moderne ? Une œuvre d'art ne devrait-elle pas bénéficier, au contraire, d'une indépendance et d'une ouverture propice à la réinterprétation comparables à celles dont bénéficient aujourd'hui les textes anciens ? La date et le lieu de sa fabrication doivent-ils constituer le noyau de son étude, alors que son histoire ultérieure et sa réception, jusqu'à nos jours y compris, sont au moins aussi importantes ?

Il s'agissait avant tout d'une revendication visant à poser l'histoire de l'art antique classique comme un domaine à part, en le privant largement de son héritage. Les étiquettes employées auparavant par convenance pour désigner des œuvres d'art ou des artistes d'après le nom de leurs anciens propriétaires (le « Faune Barberini », les « Marbres d'Elgin », le « Peintre de Berlin ») servaient désormais à renseigner les contextes secondaires des œuvres, devenus bien plus importants. L'attribution de lieux et de dates d'origine était écartée, les méthodes associées au *connoisseurship* dépréciées. En 2001 parut un ouvrage sous le titre *Classical Art: From Greece to Rome*, qui, couvrant toute la période allant d'Alexandre le Grand à Hadrien balayait d'un coup la chronologie traditionnelle de l'histoire de l'art antique classique⁵. Ce nouvel affront fut considéré comme plus radical que tous les précédents, et la réaction fut encore plus féroce, comme en témoigne un ouvrage comme *The History of Greek Vases* de John Boardman⁶. Des alliances se formèrent ensuite avec d'autres mouvements plus réactionnaires et aux motivations divergentes, à l'instar de la doctrine récente du « Musée universel ». Celle-ci, apparue pour la première fois dans une déclaration publiée en 2002 signée notamment par des conservateurs de musée⁷, se prononce contre la restitution généralisée d'œuvres d'art à leur pays d'origine. Affichant un goût postmoderne prononcé pour les « histoires » alternatives, elle franchit un pas supplémentaire pour enlever des mains des archéologues l'histoire de l'art antique.

1. Martin Robertson, *Between Archaeology and Art History*, Oxford, 1963.

2. « Beazley has advanced the study of vase-painting from a branch of archaeology to a branch of art-history » (Robertson, 1962, cité n. 1, p. 15).

3. L'ouvrage collectif *La Cité des images* est un jalon important de la pensée structuraliste appliquée à l'art antique : Claude Bérard *et al.*, *La Cité des images*, Lausanne, 1984.

4. Bruce Trigger, dans *A History of Archaeological Thought*, Cambridge, (1989) 1996, p. 64-67, offre une analyse fine et objective de la diversité des approches.

5. Mary Beard, John Henderson, *Classical Art: From Greece to Rome*, Oxford, 2001.

6. John Boardman, *The History of Greek Vases*, Oxford, 2001, p. 131, 137 et 301-303.

7. Publié pour la première fois dans *The Sunday Times*, le 8 décembre 2002.