Historiographie de l'histoire de l'art au Portugal : construction, expérience et actualité de la discipline

Un débat entre Luís Urbano Afonso, Mariana Pinto dos Santos, Nuno Senos, Raquel Henriques da Silva et Luís de Moura Sobral, mené par Joana Cunha Leal

Luís Urbano Afonso, Joana Cunha Leal, Mariana Pinto dos Santos, Nuno Senos, Raquel Henriques da Silva et Luís de Moura Sobral

Traducteur : Clara Domingues

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/22169>

DOI : 10.4000/perspective.22169

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 14 octobre 2021

Pagination : 23-40

ISBN : 978-2-917902-91-2

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Luís Urbano Afonso, Joana Cunha Leal, Mariana Pinto dos Santos, Nuno Senos, Raquel Henriques da Silva et Luís de Moura Sobral, « Historiographie de l'histoire de l'art au Portugal : construction, expérience et actualité de la discipline », *Perspective* [En ligne], 1 | 2021, mis en ligne le 31 décembre 2021, consulté le 14 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/22169> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.22169>

Historiographie de l'histoire de l'art au Portugal : construction, expérience et actualité de la discipline

Un débat entre Luís Urbano Afonso, Mariana Pinto dos Santos, Nuno Senos, Raquel Henriques da Silva et Luís de Moura Sobral, mené par Joana Cunha Leal

L'émergence du champ disciplinaire de l'histoire de l'art est très récente au Portugal. Nous pouvons, il est vrai, évoquer l'héritage de Francisco da Holanda (1517-1585), de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)¹, de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) ou de Mário Tavares Chicó (1905-1966), ou encore cartographier d'autres contributions individuelles déterminantes pour la construction de la discipline – par exemple, les études menées par des historiens étrangers sur l'art portugais², ou publiées dans le cadre de fonctions associées à des musées et à l'étude du patrimoine national³. Cependant, la richesse de ces contributions n'altère en rien le fait que l'histoire de l'art comme champ de connaissance distinct ne s'est pleinement affirmée dans les universités portugaises qu'après la révolution du 25 avril 1974.

En effet, c'est en 1976 qu'un cursus de deuxième cycle créé par José-Augusto França à l'Universidade Nova de Lisboa offre à la discipline un statut qui ne la réduit plus à une simple offre d'enseignement, ténue, dans des cours d'histoire. Il faudra ensuite attendre le début des années 1980 pour assister à sa consolidation et à son intégration rapide au sein de l'Université portugaise, dans un mouvement qui correspond, en grande partie, à la création de départements spécifiques dans les principales universités publiques du pays. L'affirmation du champ disciplinaire passe alors par une offre d'« options en histoire de l'art » organisées comme un cursus autonome néanmoins associé à des licences en histoire, puis, dans les années 1990, par la création de licences en histoire de l'art. C'est également dans ces années-là que les premières thèses de doctorat de la discipline sont soutenues dans les universités portugaises.

Tout au long de ce processus, l'historien et critique d'art José-Augusto França joue un rôle de premier plan. Formé à Paris auprès de Pierre Francastel⁴, França prend ses distances, dans son travail, avec l'historiographie positiviste et les récits commémoratifs nationalistes de l'art portugais chéris par le régime de Salazar. Il leur oppose l'idée de la centralité de Paris et une perspective théorique et méthodologique basée sur la « sociologie » francastelienne (très différente de l'histoire sociale de l'art proposée par les historiens marxistes). Les études de José-Augusto França sur l'art et l'architecture de la seconde moitié du XVIII^e siècle et des XIX^e et XX^e siècles au Portugal (**fig. 1 et 2**)

1. José-Augusto França, *Une ville des Lumières : la Lisbonne de Pombal* (première de couverture), Paris, SEVPEN, 1965.

2. José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX (1911 a 1961)* (première de couverture), Lisbonne, Livraria Bertrand, 1966.

configurent le champ de l'histoire de l'art en lui donnant une base empirique de reconstitution chronologique exhaustive des faits, des artistes et des œuvres, et une autorité critique (formaliste) visant à distinguer et hiérarchiser la production artistique, et qui finit par produire une histoire moderniste du modernisme. Cette orientation est légitimée par l'idée de l'autonomie du champ artistique et la notion d'œuvre d'art comme « objet de civilisation ». Comme l'explique si bien Mariana Pinto dos Santos, nous trouvons ici la consolidation de l'idée du « retard » de l'art portugais, souvent réitérée dans l'historiographie des décennies suivantes⁵.

L'orientation théorique et méthodologique introduite par José-Augusto França a été assimilée et s'est répercutée dans le domaine de l'histoire de l'art sans être débattue. Étant donné l'histoire de l'inscription de cette discipline au sein de l'université portugaise, l'absence de débat n'est pas surprenante. Les efforts, au moment initial de consolidation de la discipline, pour lequel França fait figure d'autorité, portaient nécessairement davantage sur la sauvegarde et l'approfondissement de la connaissance des objets que sur la réflexion à propos de la manière dont cette connaissance était produite et écrite. Les autres approches qui émergent de la vaste marée académique de l'empirisme – une histoire sociale de l'art, ou un formalisme actualisé par la lecture de l'historien de l'art nord-américain George Kubler (1912-1996) qui, après des études sur l'art précolombien et ibérique américain, publie en 1972 un ouvrage de référence pour l'histoire de l'architecture au Portugal, *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, 1521-1706*⁶ (fig. 3) – ne suscitent aucun débat non plus, au profit de la construction du champ de l'histoire de l'art. Aussi, les discussions entre historiens sont, en règle générale, dominées par des questions locales, de spécialité, ou résultent de mésappréciations d'information et d'interprétations. Autant de questions certes pertinentes, mais qui n'ont qu'une simple portée régionale, sans le moindre effet sur la maturation de la discipline et qui restent, par conséquent, sans visibilité internationale⁷. En résumé, dans un domaine de connaissance où pratiquement tout était à faire, presque personne ne s'est demandé comment le faire.

Je crois que ce panorama s'est modifié ces dernières années et qu'enfin nous expérimentons un *champ* au sens sociologique du terme. Vers le début du XXI^e siècle, la petite niche de l'histoire de

l'art a connu une croissance exponentielle au Portugal. La politique de financement compétitif de la recherche déployée par la Fundação para ciência e tecnologia (FCT), outre qu'elle permet la constitution d'un corps de boursiers doctorants et post-doctorants dans la discipline, a ouvert les portes à la création d'unités de recherche qui ne dépendent pas de la hiérarchie des départements universitaires. Ont ainsi été définies des dynamiques parallèles de sédimentation de l'enseignement supérieur (avec quelques nouveaux recrutements pour renforcer *a minima* le corps enseignant) et de stimulation de la recherche, qui incluent les musées et la conservation du patrimoine, et conduisent aujourd'hui le champ de l'histoire de l'art à un point de maturation attentif à de nouvelles dimensions, telles que les conditions de travail des chercheurs, l'internationalisation de la connaissance produite au Portugal,

ou l'enracinement d'une culture d'évaluation par les pairs qui étend le partage et le débat sur les travaux de recherche au-delà du domaine des publications.

Bien que la présence de l'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire demeure très résiduelle (elle n'est enseignée que dans les cours d'art et non en sciences humaines), la formation universitaire des historiens de l'art est aujourd'hui garantie par quatre licences proposées par des institutions publiques dans différentes régions du pays – l'Universidade do Porto, l'Universidade de Coimbra, l'Universidade de Lisboa et l'Universidade Nova de Lisboa. Dans l'ensemble, environ cent cinquante étudiants optent chaque année pour ces cursus. D'autres licences incluent des enseignements en histoire de l'art, mais en l'associant à d'autres formations, par exemple aux beaux-arts, à l'architecture, ou aux cours de sciences de la conservation et de la restauration. Les données concrètes avancées par Nuno Senos sur la recherche en histoire de l'art, à partir d'un inventaire des thèses de doctorat soutenues entre 2010 et 2018⁸, confirment la vitalité actuelle de ce champ. Senos note un total impressionnant de cent trente-quatre thèses soutenues dans les universités du pays⁹, malgré une baisse significative de la moyenne annuelle depuis 2016. Cette baisse peut s'expliquer par la réduction du nombre de bourses de doctorat attribuées par la FCT, mais il nous faut également considérer les effets de la crise économique de 2008, qui se sont fait ressentir de manière particulièrement forte au Portugal en 2012.

C'est précisément cette année-là que s'est tenue une conférence en hommage à José-Augusto França, organisée par l'Associação portuguesa de historiadores da arte (APHA) à la fondation Calouste Gulbenkian. Selon les mots de Nuno Senos :

La résilience manifestée lors de cette conférence a probablement permis à l'histoire de l'art de rester en vie pendant ces années difficiles. Depuis, des recrutements (bien que trop discrets) ont été effectués tant dans les universités que dans les musées ; des projets de recherche nationaux et internationaux ont été lancés et certains départements autrefois moribonds semblent désormais respirer plus facilement. Il reste encore beaucoup à faire, bien sûr, et ce sont peut-être les programmes de doctorat qui nécessitent le plus grand changement. Néanmoins, il faut reconnaître que les historiens de l'art travaillent aujourd'hui en plus étroite collaboration avec les laboratoires et les scientifiques en général, ainsi qu'avec les musées et les archéologues, même s'il nous faut encore approfondir notre relation au marché de l'art. Les programmes évoluent et s'adaptent [...]. L'importance de la production académique, sous la forme de thèses, prouve l'efficacité de certaines de ces stratégies¹⁰.

Dans ce contexte de transformation, le besoin de repenser les bases théoriques et méthodologiques de l'histoire de l'art et, donc, les termes de la construction des discours qu'elle produit dans son rapport aux objets semble gagner en importance. Les débats sur la mondialisation de l'histoire de l'art et la nécessité de dépasser les récits canoniques, eurocentriques et fondés sur des hiérarchies reposant sur un ordre colonial, prennent de l'ampleur, aussi bien au sein des structures universitaires (dans l'enseignement et la recherche) qu'au-delà de ces structures, parfois malgré elles, ou contre elles, dans les relations entretenues avec d'autres champs de connaissance, ou en réponse

3. George Kubler, *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, 1521-1706* (première de couverture), Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1972.

aux défis lancés par d'autres sphères de la culture (pensons aux vifs débats en cours sur la décolonisation des musées et du patrimoine qui, ces derniers mois, traversent l'opinion publique au Portugal¹¹).

Les questions que j'ai adressées par écrit aux personnes invitées ici à y répondre visaient à interroger leur expérience en tant qu'historiens de l'art et leur point de vue sur la construction et l'actualité de leur champ disciplinaire. J'ai souhaité que leurs différences de parcours, d'âge et de fonction – Luís de Moura Sobral est professeur émérite de l'Université de Montréal ; Raquel Henriques da Silva est professeure d'université, ancienne directrice du Museu nacional de arte contemporânea do Chiado et présidente de l'Instituto português de museus ; Luís Urbano Afonso et Nuno Senos appartiennent à une génération plus jeune de professeurs d'université ; Mariana Pinto dos Santos est chercheuse et commissaire d'exposition – puissent contribuer à mettre en lumière la diversité du champ de l'histoire de l'art au Portugal, à la faveur de l'immense richesse des différents points de vue sur les acquis et les imperfections de la discipline.

[Joana Cunha Leal]

– **Joana Cunha Leal.** Quel regard portez-vous aujourd'hui sur l'histoire de l'art produite au Portugal ? Quelles sont les transformations dans ce champ qui vous semblent les plus importantes ?

– **Luís de Moura Sobral.** Au Portugal, l'histoire de l'art à l'université n'existe véritablement que depuis une quarantaine d'années. Bien sûr, la discipline y était pratiquée auparavant, mais elle ne disposait pas du cadre de référence stable et permanent que seule l'institution universitaire peut garantir. Aucune analyse ou réflexion sur le développement de l'histoire de l'art au Portugal ne peut faire l'économie de ce préalable. Cela dit, il me semble assez peu

risqué d'affirmer que l'histoire de l'art au Portugal est arrivée, ou est en train d'arriver, à un point de maturation – ou de normalisation. Les départements universitaires ont été les principaux agents de cette transformation, grandement favorisée par l'adoption de nouvelles politiques gouvernementales de financement de la recherche scientifique. S'en sont suivies, en toute logique, une augmentation du nombre de professionnels diplômés et une hausse quantitative et qualitative des activités spécialisées, ainsi qu'un regain d'intérêt du public pour les arts et le patrimoine bâti, phénomène relativement récent dans une culture jusqu'à présent peu sensible au visuel.

L'autre transformation importante, ces dernières années, concerne son internationalisation. Si, voici vingt ans, on pouvait déjà affirmer l'existence d'une « véritable communauté scientifique¹² » dans le domaine, cette communauté semble aujourd'hui définitivement intégrée aux milieux internationaux. Au chapitre des réussites, il faut également compter quelques revues universitaires de très belle tenue, converties aux normes de la publication scientifique internationale.

Par ailleurs, on constate un intérêt relativement nouveau pour le débat théorique et pour un certain nombre d'enjeux auxquels fait face actuellement la discipline. L'un de ces enjeux concerne le long et lourd passé colonial portugais. À une époque où les universités

4. Affiche d'Europalia 91 Portugal, 1991.

portugaises accueillent de plus en plus d'étudiants venus de la lusophonie, cette question ne peut être ignorée. Quoi qu'il en soit, c'est par l'internationalisation et par cette prise de conscience, disons disciplinaire, que les générations actuelles se distinguent le plus de leurs prédécesseurs.

– **Joana Cunha Leal.** Comment évaluez-vous l'état des relations, au Portugal, entre l'enseignement et la recherche en histoire de l'art, d'une part, et le domaine des musées et du patrimoine, d'autre part?

– **Raquel Henriques da Silva.** En un mot, je dirai qu'il s'agit d'un état paradoxal. D'un côté, trente ans après le grand événement inaugural qu'a représenté Europalia Portugal 91, festival au cours duquel le Portugal a présenté plus de vingt expositions d'art et de culture en Belgique, presque toutes issues de partenariats entre des chercheurs universitaires et des conservateurs de musée (**fig. 4**) –, nous comptons sur de solides acquis qui ont changé les manières de travailler dans les musées, les palais et les monuments historiques, grâce au renouvellement de ces champs d'études et de leurs méthodologies respectives. D'un autre côté, la faiblesse

5a-b. Détails de gravures rupestres, Paléolithique supérieur, site de Fariseu (roche n° 1), parc archéologique de la vallée du Côa.

des politiques publiques (plutôt de la part de l'État que des municipalités), caractérisées par un financement insuffisant et soumises aux effets négatifs des crises financières, notamment depuis 2008, empêche de consolider l'excellent travail déjà réalisé.

Le nombre de diplômés en histoire de l'art a augmenté à un rythme excellent au Portugal, tant au niveau des licences que des masters, et plus récemment au niveau des doctorats. Outre la valeur ajoutée qu'ils apportent dans la programmation des services patrimoniaux ouverts au public (lorsqu'ils ont la possibilité d'intégrer ces équipes), ces chercheurs contribuent à densifier un nouveau domaine de recherche axée sur les équipements culturels. Faire l'histoire des instruments et des processus patrimoniaux est un moyen d'enrichir leur existence empirique et de présenter à nouveau leurs intentionnalités discursives après les avoir libérées du discours de célébration de la patrie tel qu'il s'est forgé au XIX^e siècle.

La manière dont l'enseignement et la recherche ont renouvelé les concepts mêmes de patrimoine est un autre aspect important : les musées ou les monuments ne sont plus des corps repliés sur eux-mêmes, mais des réalités ouvertes aux attentes des territoires. Prenons, par exemple, le processus de classement des gravures rupestres de la vallée du Côa au patrimoine mondial de l'Unesco (**fig. 5a-b**) : la recherche a su entraîner, en faveur de ce classement, un vaste mouvement social dans lequel toute une communauté s'est impliquée.

– **Joana Cunha Leal.** Si l'on considère l'histoire de l'histoire de l'art au Portugal, quels sont, selon vous, les apports historiographiques et les thèmes ou questions qui définissent ce champ et, en particulier, leur(s) domaine(s) d'étude ?

– **Luís Urbano Afonso.** L'historiographie de l'art portugais a connu un début prometteur avec Francisco de Holanda. C'est dans ses traités que commencent timidement l'identification et le classement des artistes portugais, ou de ceux qui ont travaillé au Portugal, et qu'est intronisé le peintre gothique Nuno Gonçalves, auteur du retable de São Vicente¹³ (**fig. 6**). La redécouverte, en 1882, de cette œuvre que l'on croyait perdue, a joué un rôle déterminant dans l'autonomisation de l'histoire de l'art portugais. Cette émancipation, naturellement, s'est faite dans l'esprit du romantisme et du positivisme, un peu à l'image de ce qui s'est passé dans le reste de l'Europe, et dans le contexte des discours sur l'identité nationale. Dans un premier temps, les études se sont concentrées sur l'inventaire et la préservation du patrimoine artistique, notamment de l'art médiéval et en particulier de l'art manuscrit, adopté ensuite comme le « style national » par excellence. À l'instar du reste de l'Europe, on cherchait les spécificités artistiques de la « nation » à partir de supposés traits ethnoculturels de portée transchronologique. Pour cette raison, l'histoire de l'art au Portugal a été, pendant très longtemps, un genre essentiellement littéraire, exploré par des écrivains de talent avec le soutien d'infatigables prospecteurs d'archives et recenseurs de collections artistiques. Pendant la dictature portugaise (1926-1974), ces motivations nationalistes demeurent l'axe principal de la discipline, dans laquelle se distingue Reynaldo dos Santos (1880-1970), chirurgien prestigieux, considéré comme l'historien de l'art du régime. Après 1974 et l'avènement de la démocratie, la discipline a considérablement évolué et s'est partiellement affranchie de cette vision nationaliste du monde. La création des premiers diplômes autonomes de licence et de maîtrise dans les années 1980 a été essentielle à cet égard. Dans mes domaines de travail, les figures qui se sont le plus distinguées depuis cette époque sont principalement des professeurs d'université, tels que Carlos Alberto Ferreira de Almeida (1934-1996), Rafael Moreira, José Custódio Vieira da Silva, Pedro Dias, Vítor Serrão et Paulo Pereira, soit parce qu'ils ont exploré des domaines d'études franchement négligés (par exemple, le maniérisme, le gothique tardif, l'art colonial), soit parce qu'ils ont défriché des fonds documentaires

inédits, soit encore parce qu'ils ont eu recours à des méthodologies et des théories plus actuelles dans leurs travaux (par exemple, la sociologie de l'art, la microhistoire de l'art, la « nouvelle histoire de l'art », etc.).

– **Nuno Senos.** Après les œuvres de José-Augusto França et de George Kubler qui ont marqué la seconde moitié du XX^e siècle, c'est l'œuvre féconde de Rafael Moreira qui est devenue une référence incontournable ces dernières décennies¹⁴. Sa contribution la plus évidente a été de proposer un récit cohérent et solide pour l'architecture de la Renaissance au Portugal. Chemin faisant, il a attiré l'attention sur l'importance de l'architecture militaire, hissant celle-ci au rang de référence imposée pour ceux qui étudient la période moderne. En outre, il a été un pionnier dans l'étude (et l'enseignement) des arts et de l'architecture liés à la présence portugaise dans les territoires ultramarins. Il convient également de mentionner les travaux de Helder Carita (en particulier ceux consacrés à l'architecture et à l'urbanisme manuélin), Miguel Soromenho (architecture philippine), Paulo Varela Gomes (1952-2016, divers travaux de synthèse et d'analyse monographique sur l'architecture des XVII^e et XVIII^e siècles) et João Vieira Caldas (notamment sur l'architecture résidentielle)¹⁵.

Quant aux questions dont la résolution me semble la plus urgente, les voici : la *plain architecture* de Kubler (*arquitectura chã*, en portugais, que l'on peut traduire par « simple » ou « dépouillée ») est une question majeure qui demeure ouverte ; il nous manque encore des études monographiques sur presque tous les architectes les plus éminents, voire sur certains des édifices les plus importants ; les grands récits disponibles sur les XVII^e et XVIII^e siècles sont très insatisfaisants (pour les années 1640-1700) ou encore incomplets pour le XVIII^e siècle ; il nous manque toujours une vision qui intègre les productions métropolitaines et ultramarines (ces dernières étant encore particulièrement dépourvues d'études de base) ;

6. Nuno Gonçalves, polyptyque dit de São Vicente (de Fora) [du monastère Saint-Vincent-hors-les-murs], vers 1470, huile (?) et tempera sur bois (chêne), Lisbonne, Museu nacional de arte antiga, inv. n^{os} 1361 à 1366 Pint.

7. Paulo Varela Gomes, *A confissão de Cyrillo* (première de couverture), Lisbonne, Hiena, 1992.

l'urbanisme pombalin a dominé l'étude de l'architecture qui l'accompagne et qui requiert d'être revisitée ; quelques progrès ont été réalisés dans l'étude des matériaux et des techniques de construction mais toujours un peu en marge de l'histoire centrale de l'architecture ; il nous reste à étudier presque tout sur les structures de gestion des travaux et encore beaucoup sur l'organisation des chantiers.

– **Mariana Pinto dos Santos.** Les thèmes et questions auxquels je me confronte ont trait à l'utilisation et à l'histoire de concepts parfois considérés comme naturels, tels que le « modernisme », la « modernité », le « progrès », la « civilisation », le « retard », le « primitif », etc. Dans mon domaine d'étude (modernité et modernismes, théorie et historiographie de l'histoire de l'art), les apports historiographiques coïncident avec l'histoire de la discipline au Portugal et la définition de son champ. Le canon de l'histoire de l'art portugais pour la modernité, qui persiste encore en grande partie, a été défini par José-Augusto França, dans un récit lui-même moderniste. L'histoire de l'art, comme discipline, doit être analysée en tant que discours ayant façonné et ayant été façonné par la modernité. Comme le dit James Elkins, l'expression « étude de l'histoire de l'art¹⁶ » semble indiquer l'étude de la construction de la discipline elle-même, plutôt que de l'art à travers les époques. Cela me semble un bon point de

départ pour définir le champ : étudier l'histoire de l'art, c'est étudier l'art et l'histoire qui en a été faite, ce qui implique de considérer les objets, leurs conditions de production ainsi que les discours qui ont été tenus à leur sujet et les ont définis, au fil du temps, en tant qu'art, en prenant en compte l'eurocentrisme à prétention universaliste qui se trouve impliqué dans le développement de la discipline. Parmi les auteurs qui ont mené une réflexion théorique critique sur celle-ci, citons Paulo Varela Gomes¹⁷ (**fig. 7**), Nuno Rosmaninho¹⁸, Joana Cunha Leal¹⁹, Foteini Vlachou²⁰ (**fig. 8** ; 1974-2017), Joana Brites²¹ (quelques thèses se distinguent également par les nouvelles approches historiographiques que leurs auteurs adoptent).

– **Joana Cunha Leal.** La manière dont l'histoire de l'art s'est écrite au Portugal a fait l'objet de quelques études et réflexions ces dernières années, elle demeure néanmoins un champ peu exploré et, surtout, totalement ignoré à l'étranger. On note que le Portugal est, très probablement, le seul pays absent du volume *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*²², consacré à l'analyse des spécificités de la discipline dans les différentes régions européennes. À quoi attribuez-vous cette invisibilité (ou insignifiance) de l'histoire de l'art produite au Portugal ? Pensez-vous que le projet de construction d'une histoire globale de l'art puisse contrarier cette invisibilité ?

– **Nuno Senos.** La langue est sans aucun doute un facteur important. Mais je pense que l'internalisation du canon de l'histoire de l'art européen pèse bien davantage. Si l'aune à laquelle nous mesurons toutes les œuvres est extérieure à l'univers que nous étudions, nous sommes condamnés à considérer nos objets comme mineurs. En d'autres termes, si je cherche une architecture de la Renaissance italienne au Portugal, je ne peux que trouver des édifices qui semblent témoigner d'une mauvaise perception, et tardive, de l'idéal italien. Or, si je considère moi-même que mes objets d'étude n'ont que peu d'intérêt, je n'ai aucune raison

ou motivation de m'efforcer (car cela requiert toujours un effort) de les internationaliser. À condition de plaider pour une histoire de l'art qui pense ses objets selon ses propres termes, une histoire globale de l'art pourrait être intéressante. Mais je crois surtout que nous avons besoin d'une histoire de l'art dénuée de complexe d'infériorité (ou de supériorité).

– **Mariana Pinto dos Santos.** Plusieurs raisons peuvent expliquer cette invisibilité : le déficit d'historiens de l'art portugais qui abordent les questions théoriques et la faible projection internationale de ceux qui le font ; la domination de la production académique anglo-saxonne, avec cette conséquence que, dans le fond, la périphérie ne devient visible que lorsqu'elle atteint le centre ; le poids, et une plus grande visibilité, de l'art contemporain, situation qui a grandement à voir avec des questions de marché ; le poids institutionnel du canon traditionnel ; le coût de publication en libre accès dans les meilleures revues de la spécialité, qui est un problème pour des budgets de recherche limités ; la difficulté, enfin, d'affirmer une histoire de l'art qui ne présente qu'une perspective locale.

L'histoire globale est un champ fécond qui cherche à déhiérarchiser les relations entre le centre et la périphérie, mais qui comporte le danger de diluer la différence, l'intraduisible et les relations de pouvoir. La combinaison, la traduction et la comparaison entre périphéries peuvent procurer à celles-ci une plus grande visibilité, si l'on suit la proposition de Piotr Piotrowski de réaliser une histoire de l'art comparée horizontale (« Provinces of the world, unite! » était l'appel qu'il lançait dans son dernier livre, resté inachevé²³). C'est ce que le volume spécial de la revue *Artium Quaestiones*, ayant pour thème « Turning Points: Histories of Art History in Poland and Europe²⁴ », a récemment cherché à faire.

– **Luís Urbano Afonso.** Si le Portugal avait eu une école convaincante sur le plan international, que ce fût en matière de méthodologie ou de théorie, il serait plus difficile de justifier cette invisibilité. Quoi qu'il en soit, certaines personnalités qui ont contribué à définir la tradition historiographique portugaise, comme Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia ou José-Augusto França, tiennent la comparaison avec d'autres historiens de l'art qui leur sont contemporains, soit parce qu'ils ont su réfléchir à des questions théoriques et méthodologiques de la discipline, soit en raison du caractère pionnier de leurs travaux de recherche. Concernant l'ouvrage que vous citez, je pense qu'il ne visait pas l'exhaustivité. Des pays comme la Russie ou la Hongrie, dont l'historiographie de l'art, comme celle du Portugal, n'est pas moins importante que la Chypriote, la Slovaque ou celle des pays baltes, ont également été laissés de côté.

Cela dit, je crois qu'au Portugal, nous accordons encore trop d'importance à la reconnaissance et à la validation par l'étranger, signe de notre fragilité et de notre insécurité. Il est vrai que nous devons établir des partenariats internationaux et participer aux débats qui marquent la discipline, mais nous devons nous libérer de ce syndrome d'autodépréciation et avoir le courage de séparer l'ivraie du bon grain par nous-mêmes. L'histoire globale de l'art, de même que l'histoire de l'art comparée, peut faciliter l'intégration des voix portugaises dans les débats internationaux en cours. Mais pour ce faire, il nous faut commencer

8. Foteini Vlachou, *The Disappointed Writer, Selected Essays* (première de couverture), Lisbonne, Saguão, 2019.

par réfléchir sérieusement à ces questions afin d'avoir quelque chose de pertinent à dire, que ce soit en portugais, en anglais ou en malgache.

– **Joana Cunha Leal.** En tant qu'historiennes ou historiens de l'art, qu'est-ce que cela signifie pour vous de travailler au Portugal? Considérez-vous qu'il y ait des contraintes et/ou des possibilités qui découlent spécifiquement du lieu géographique et linguistique de production de votre travail ?

– **Mariana Pinto dos Santos.** En effet, il existe des contraintes propres au lieu géographique, car la discipline est traditionnellement fondée sur la valorisation de ce qui se fait dans les centres artistiques (qui sont également des centres de pouvoir économique et politique) ou en lien avec ces centres. Toutefois, j'éprouve davantage d'attrait à travailler depuis la marge et à penser que cette position permet de mettre en perspective le couple centre / périphérie. L'un de mes domaines de travail est la théorie de l'histoire de l'art. Là, la contrainte est plus forte, car la réflexion critique de la discipline a lieu, la plupart du temps, depuis d'autres pays, dans des réseaux internationaux, et implique le croisement constant avec d'autres disciplines. Cette réflexion critique présente des spécificités qu'on ne parvient pas toujours à présenter au niveau international, qui renvoient à la fois à la condition périphérique du Portugal dans le contexte européen et au passé impérialiste et colonial du pays ; s'ajoute à cela le faible investissement au long des siècles en faveur de la pratique et de l'enseignement des beaux-arts pour des raisons essentiellement politiques et stratégiques. Lorsqu'on y parvient, la réception de cette réflexion critique est plus favorable auprès d'une audience internationale engagée depuis des décennies dans le débat théorique en sciences sociales. Un tel engagement a fleuri à l'extérieur du pays, tandis qu'au Portugal le développement d'outils d'autoréflexion en histoire de l'art fait défaut. Enfin, certains problèmes viennent des difficultés propres aux carrières universitaires ou de recherche, sur lesquelles je reviendrai plus loin.

– **Luís Urbano Afonso.** Être historien de l'art au Portugal comporte, dans mon cas, un mélange de joie et de frustration. Joie, car le pays est magnifique, le patrimoine artistique très riche et les questions théoriques qu'il soulève très stimulantes ; nous avons un vaste champ de travail que nous pouvons explorer en toute liberté. Mais la masse critique actuelle et les conditions de travail sont loin d'être idéales (espaces, salaires, bibliothèques, outils, bureaucratie, etc.). Le népotisme et l'attribution de sinécures à des apparatchiks médiocres constituent un problème transversal de la société portugaise, peut-être plus visible dans le secteur de la culture et du patrimoine, qui rejette les chercheurs les plus compétents et rend impossible le renforcement de la masse critique de la discipline. Cet environnement bourbeux, hostile à la méritocratie, me paraît bien plus néfaste que notre position de périphérie géographique et linguistique. Grâce au Brésil, d'ailleurs, le portugais finit par être moins périphérique que le tchèque, le néerlandais ou le polonais, par exemple. Mais le fait est que les recherches les plus intéressantes menées au Portugal connaissent la plus grande difficulté à s'exporter à l'extérieur de l'espace lusophone, et qu'il est nécessaire de continuer de parier sur la publication dans des revues internationales, de préférence en anglais et, éventuellement, en chinois. Néanmoins pour moi, ce n'est pas le plus important. L'important est de favoriser des études de qualité, indépendamment de la langue ou du lieu de publication, et de créer des opportunités de carrière pour les meilleurs chercheurs.

– **Nuno Senos.** Les difficultés auxquelles je me heurte sont essentiellement de trois ordres. Le premier est spécifiquement portugais : je ne connais aucun autre pays européen (sans parler des États-Unis) où l'on comprend si peu ce qu'est une bibliothèque et ce à quoi elle

sert. Les ressources électroniques ont quelque peu atténué cette situation, mais même dans ce domaine, il semble que personne au Portugal ne comprenne exactement comment elles peuvent et doivent être utilisées. Tout étudiant nord-américain de premier cycle, y compris s'il fréquente une école sans grands moyens ni prestige, a accès à des ressources plus nombreuses et de meilleure qualité que moi.

D'autre part, la politique de recherche menée tourne le dos aux chercheurs. La législation régissant la vie universitaire au Portugal a supprimé toute prétention démocratique, ce qui fait obstacle à la résolution de cette situation, y compris au sein de structures intermédiaires telles que les facultés, et plus encore au niveau ministériel. Il se joue entre les décideurs et les exécutants, au mieux, une relation de guerre, au pire, une relation de pure et simple ignorance réciproque. Enfin, nous sommes poussés à faire de la recherche tout en devant assurer d'innombrables heures d'enseignement : chaque semaine, je donne le même nombre d'heures de cours que nos collègues d'une « non-research university » aux États-Unis mais je suis évalué comme si j'avais les mêmes conditions de travail que nos collègues de Harvard.

Cela dit, j'ai le grand avantage d'étudier (sans aucun complexe) cette chose exotique qu'est le Portugal, une zone géographique d'une extraordinaire richesse artistique, très peu connue en dehors de nos frontières. Aussi, il m'est assez simple de donner un écho à mon travail en dehors du Portugal ou de l'inclure dans celui d'équipes internationales.

– **Joana Cunha Leal.** D'après votre expérience du champ de l'histoire de l'art au Portugal, au niveau de la production historiographique, des structures de soutien à la recherche et de l'organisation de l'enseignement, percevez-vous des signes de changement positif ces dernières années ?

– **Mariana Pinto dos Santos.** S'agissant de la production historiographique au Portugal et sur le Portugal, des travaux marquent une différence, avec une perspective critique et autoréflexive sur la discipline, parfois motivée par l'attention portée à des objets historiographiques moins étudiés, ou la révision de l'historiographie établie par rapport au passé. Il me semble également qu'il y a une envie croissante d'adopter une approche inter- et multidisciplinaire, laquelle enrichit considérablement l'histoire de l'art et la place, aux côtés d'autres disciplines de sciences humaines, sur la voie d'une redéfinition de son rôle. Cette interdisciplinarité a lieu à un niveau transnational. Mais en parallèle, on a toujours une production historiographique de plus grande visibilité, qui perdure dans certains aspects de l'enseignement, et répète, plus ou moins explicitement, la méthodologie et les idées toutes faites en vigueur dans l'historiographie européenne et nord-américaine du XX^e siècle. Alors qu'elle se présente parfois comme une nouveauté, cette production se contente d'entretenir le récit moderniste ou hagiographique.

Quant à la recherche, malgré l'indéniable stimulation suscitée par la possibilité de candidater à davantage de concours, ce qui encourage l'emploi scientifique et les projets de recherche, le nombre de postes reste très limité et la concurrence féroce, de sorte qu'à l'heure actuelle, de nombreux chercheurs se trouvent dans une situation de précarité à vie, sautant de concours en concours, sans la moindre garantie de financement à moyen ou à long terme. Il n'y a donc pas de véritable carrière de chercheur, mais plutôt une succession de soutiens temporaires. De nombreux chercheurs dans cette situation ont quarante, quarante-cinq, cinquante ans, voire plus.

En ce qui concerne l'enseignement, la question est complexe et plusieurs points sont à mentionner, j'en soulignerai quatre. L'organisation en interne des cours, d'abord, demeure une pratique rare. Il va de soi que l'autonomie dans la définition des programmes ne doit pas être remise en cause, mais une articulation entre les différentes matières en vue d'une

plus grande cohérence entre les cours serait bénéfique aux étudiants. Ensuite, de nombreux programmes suivent encore une historiographie canonique traditionnelle, sans vraiment l'interroger. En définitive, le renouvellement des programmes, lorsqu'il s'opère, dépend des enseignants et non d'une politique ou d'une réflexion institutionnelle sur la discipline de l'histoire de l'art aujourd'hui. Le troisième point concerne la situation de précarité des enseignants. Ceux-ci signent très souvent des contrats de recherche à 100 %, dans le cadre desquels il leur est également demandé d'assurer un enseignement non rémunéré. Il n'existe donc pas de véritable politique de recrutement cohérente, qui fidéliserait les enseignants. Au Portugal, enfin, la carrière d'enseignant est soumise à une hiérarchie obsolète, dans laquelle la figure du professeur des universités a un pouvoir discrétionnaire. Comme le dit Rafael Cardoso, « le système tend, au Portugal comme au Brésil, à récompenser les candidats endogènes, ce qui aboutit à une culture académique guidée moins par l'innovation que par la conformité²⁵ ».

– **Nuno Senos.** Les financements tout comme les instances de financement se sont multipliés. Il existe une seule agence nationale, ce qui signifie que les modèles de financement et les critères de sélection ne varient pas, néanmoins celle-ci dispose de plus d'argent qu'il y a vingt ans, par exemple. Il y a également plus de financements privés (encore très peu, mais il y en a), et bien plus de programmes européens (même si ceux-ci n'ont pas toujours nécessairement évolué dans le bon sens). La répartition du financement de la recherche n'est pas optimale, mais il n'y a peut-être jamais eu autant d'argent pour la recherche qu'à l'heure actuelle. L'investissement dans les ressources électroniques a produit des résultats véritablement spectaculaires dans l'univers des archives portugaises. Outre l'Instituto dos arquivos nacionais (Torre do Tombo), un nombre impressionnant d'archives locales mettent désormais à disposition une quantité de contenus en constante augmentation. Malheureusement, et à l'inverse, la plus remarquable des bases de données sur le patrimoine bâti que je connaisse dans le monde entier (le SIPA²⁶) est à l'abandon et moribonde. Enfin, la prise de conscience grandissante de la valeur du patrimoine historique bâti a porté quelques fruits, modestes mais croissants, qui se traduisent par une plus grande étude, voire une certaine protection juridique. L'archéologie, qui en a davantage bénéficié, vit un âge d'or au Portugal. L'histoire de l'art et de l'architecture n'en récolte que quelques miettes, mais c'est toujours mieux qu'en d'autres temps.

– **Luís Urbano Afonso.** Je suis assez préoccupé par la qualité de la production historiographique portugaise, en particulier par les mémoires universitaires, dont le niveau moyen n'est pas particulièrement brillant. Je pense que la politique scientifique et universitaire de ces vingt dernières années a présenté de nombreuses failles dans le domaine des sciences humaines et sociales. On a davantage parié sur la quantité que sur la qualité. Le fameux processus de Bologne, qui s'applique à l'ensemble de l'Union européenne, en est le meilleur exemple. Aujourd'hui, nous avons plus de diplômés à tous les niveaux, mais ils sont moins bien préparés et moins performants. Le nombre de chercheurs de troisième cycle bénéficiant d'une bourse a augmenté de manière exponentielle par rapport aux années 1990, mais la qualité moyenne de la recherche et des chercheurs en activité a diminué. Il eût été préférable de maintenir des licences de quatre ans, des masters plus exigeants et de parier sur la création durable de carrières de recherche pour les historiens de l'art les plus prometteurs, en leur offrant de bonnes conditions de travail, avec des attaches stables dans les musées, les municipalités ou les universités, même si cela impliquait de réduire le nombre de personnes concernées. D'autre part, je crois qu'il serait très bénéfique pour l'histoire de l'art portugaise d'évoluer vers un régime davantage collaboratif, en concentrant la masse critique dans un institut

national d'histoire de l'art, avec une bonne bibliothèque de référence, comme celle de la Fondation Gulbenkian, par exemple, ce qui nous permettrait d'avoir une offre académique bien plus solide et diversifiée que ce n'est le cas actuellement.

– **Joana Cunha Leal.** En observant à la fois les rapports entre l'histoire de l'art et d'autres domaines de connaissance et champs culturels (musées, patrimoine, marchés de l'art, etc.), et les débats théoriques et méthodologiques qui traversent aujourd'hui la discipline, quels sont, selon vous, les défis et les questions fondamentales pour l'histoire de l'art en général et l'histoire de l'art au Portugal en particulier?

– **Raquel Henriques da Silva.** Depuis l'extérieur de la discipline, il faut continuer à se battre pour l'augmentation du financement de la recherche afin que les historiens de l'art plus jeunes soient en mesure de surmonter la précarité dominante. Au sein du champ disciplinaire, les unités de recherche les plus solides devraient établir les domaines prioritaires pour le financement à moyen et long terme. Nous avons besoin de nous internationaliser, en mettant à profit les débats internationaux pour créer des réseaux de travail, tant dans la sphère de la grande spécialisation (dont la raison d'être reste d'actualité) que dans des domaines pluridisciplinaires, non seulement dans le champ de la culture visuelle, mais aussi dans d'autres champs, par exemple, celui des neurosciences ou des sciences informatiques, dont les défis favorisent de nouveaux concepts d'historicité. D'autre part, les historiens de l'art portugais doivent investir plus solidement la réflexion sur les passés coloniaux, des plus lointains (de l'Asie au Brésil) comme des plus proches, marqués par les guerres coloniales en Afrique entre 1960 et 1974. Dans cette géohistoire complexe, nous avons de nombreux « héritages difficiles » à retravailler, qui pourraient bénéficier des nouveaux acquis de la théorie de l'art.

– **Luís de Moura Sobral.** Les défis qui guettent la pratique de la discipline au Portugal sont variés et de plusieurs ordres. Bien entendu, certains sont communs à tout l'Occident (la survie des sciences humaines dans les universités) ; d'autres découlent de la situation particulière du pays (faibles ressources financières, absence de bibliothèques de recherche, musées mal équipés) et pèsent lourd dans le quotidien des chercheurs. Un dernier défi dépend du regard que l'on choisit de poser sur la réalité artistique et culturelle portugaise. Est-il utile – pertinent, justifié... – d'appliquer à cette réalité les catégories élaborées pour décrire et étudier des phénomènes existant dans des contextes complètement différents ? Le métier de peintre, par exemple, a été déréglementé au Portugal à la fin du XVIII^e siècle. Quelles ont été les conséquences de cette déréglementation pour l'ensemble des arts figuratifs de l'espace lusitanien ? Comment étudier (caractériser, classer...) la peinture de cette période ? Comment par ailleurs envisager, en regard de cette même question, le succès fulgurant que la peinture sur céramique (les azulejos) a alors connu ? Ces questions ne sont pas nouvelles, mais il ne me paraît pas totalement inutile de les soulever ici.

– **Nuno Senos.** D'un point de vue pratique, la discipline est confrontée à des défis qui se sont avérés moins faciles à surmonter que prévu. Des relations se sont développées entre l'université, les musées et les acteurs du marché de l'art, ainsi qu'entre les historiens de l'art, les archéologues et les spécialistes des matériaux et de la conservation, par exemple, mais le chemin qui reste à parcourir est encore long.

D'un point de vue théorique, l'histoire de l'art portugais est confrontée à un problème ancien – la tradition d'une approche strictement nationale – désormais aggravé par un problème nouveau – le nationalisme dans sa confrontation avec l'ordre du jour postcolonial et décolonisateur. Le Portugal a un passé incontestablement colonial auquel il est enfin contraint

de faire face, sous peine de s'enfermer encore plus dans un anachronisme insoluble ; or, ces préoccupations sont encore niées par des secteurs substantiels du monde universitaire. Il y a quelques années, avec l'expansion / explosion du champ que les études visuelles et artistiques promettaient d'entraîner, la survie même de la discipline semblait en jeu. Ce scénario me paraît désormais écarté. Au Portugal, le plus grand défi à relever était, et demeure, celui de l'internationalisation. Pour s'y confronter – et, peut-être, le surmonter –, il me semble qu'il serait nécessaire de dépasser (ou de trouver des stratégies pour vivre avec) les différents obstacles mentionnés dans cet entretien.

– **Luís Urbano Afonso.** Je pense que l'histoire de l'art, en tant que discipline, est confrontée à trois défis majeurs. Le premier concerne la révision de son métarécit, profondément eurocentrique, qui relie séquentiellement les civilisations préclassiques de la Méditerranée orientale au modernisme. Il est vrai que la « provincialisation » de l'Europe nous oblige à retravailler ce récit, mais on n'a pas encore réussi à trouver de formule pour l'articuler avec les autres traditions artistiques de l'humanité, ni avec d'autres historiographies et pratiques de collection multiséculaires, notamment chinoises et islamiques (en particulier persanes et ottomanes).

Le deuxième défi a trait à la dimension identitaire des discours sur l'histoire de l'art et à la manière de dépasser les exclusions que ceux-ci provoquent. Si la nécessité de définir des identités artistiques nationales, artificiellement homogènes et autonomes, a permis à la discipline de s'autonomiser, l'actuelle diversité ethnique, religieuse et culturelle des pays les rend absurdes et malvenues. Dans le cas du Portugal, cette question est, avant tout, liée à la dimension coloniale de l'histoire du pays et à sa mosaïque démographique, actuelle et future. Si la résistance, et la gêne, à réfléchir à ces sujets et à appliquer des théories postcoloniales à l'étude de l'art portugais est indiscutable, il est tout aussi vrai que ces théories sont rarement problématisées de manière critique. Lorsqu'elles sont importées et accueillies comme paroles d'évangile, elles ne font que remplacer d'anciennes vérités par de nouvelles. De là découle le plus grand défi auquel la discipline se confronte, celui de son autonomie. De fait, la crise des sciences humaines, notamment de leurs épistémologies, pousse l'histoire de l'art dans les bras des mouvements sociaux et politiques qui l'instrumentalisent pour valider leurs ordres du jour – des mouvements qui ne la tolèrent que si elle se met au service de leurs projets d'« ingénierie sociale », recréant des mécanismes de contrôle, de validation et d'expansion similaires à ceux datant de l'époque des croisades nationalistes. Cependant, en déviant l'axe de la discipline de la quiétude de l'université vers le tumulte enflammé des réseaux sociaux, et bien que les intentions soient justes – ce qui nous fait l'effet d'un anesthésiant – on prend le risque de lui faire perdre son indépendance, sa diversité et son historicité. Le contrôle imposé au langage et aux concepts se fait déjà sentir dans les universités et commence à restreindre la liberté de pensée, y compris le droit, et le devoir, d'être en désaccord. Dans cette ambiance polarisée, les théories les plus pertinentes et incisives se transforment avec une certaine facilité en discours militants et pamphlétaires, profondément ahistoriques et iconoclastes, générateurs de nouveaux dogmes et de nouvelles formes de censure (et d'autocensure). Tout cela au nom d'une vision « correcte », ou « corrigée », de l'histoire et de l'histoire de l'art, où l'impératif de connaissance cède la place à l'impératif moral. Paradoxalement, ces tendances alimentent la résurgence de mouvements nationalistes réactionnaires, bien plus dangereux, tout aussi habiles à instrumentaliser le passé et à le simplifier de manière dichotomique, laissant encore moins de place à l'exercice de la « critique de la critique ». Pour ces raisons, défendre l'autonomie de la discipline, la capacité de la penser en soi, dans ses pluralités, ses insuffisances et ses contradictions, n'a jamais été aussi important qu'à l'heure actuelle.

– **Mariana Pinto dos Santos.** Il existe divers exemples de relations fructueuses entre le monde universitaire et les musées pour ce qui est de la production d’une recherche pertinente, mais il s’agit davantage de cas ponctuels que d’une politique cohérente de relations et d’échanges institutionnels qui permettraient de repenser conjointement les commissariats d’exposition, les collections, les stratégies de communication pour l’information du public. Il me semble qu’une pratique autocritique et autoréflexive de l’histoire de l’art devrait jouer un rôle actif pour repenser la manière dont elle est montrée dans les musées, ce qui est montré, quels discours accompagnent ce qui est montré. Il en va de même pour ce qu’on appelle le patrimoine, terme qui n’est malheureusement pas soumis à l’examen nécessaire, à commencer par son étymologie (du latin *patrimonium*, l’héritage de l’influence culturelle et historique du patriarcat). Le rôle de l’histoire de l’art peut être de discuter des processus historiques de constitution du patrimoine, des mécanismes de sa valorisation, de sa réception et des manières dont il est vécu à différentes époques et par différentes couches de la population, plutôt que dans l’affirmation de l’universalité atemporelle de ses objets d’étude. L’historien de l’art ne peut pas déconnecter l’art de l’histoire ou du présent, y compris dans la réflexion même sur ce qu’est l’art – ce terme n’a pas la même signification en tout lieu et en tout temps et sa portée institutionnelle ne coïncide pas et ne se superpose pas avec sa pratique.

Pour jouer ce rôle, l’histoire de l’art a besoin de changements structurels, qui doivent non seulement intégrer une décolonisation depuis longtemps nécessaire, mais également un processus continu de dé-canonisation ; autrement dit, il faut considérer de manière critique la formation des canons en tant que processus historiques, lesquels impliquent des contextes, des idéologies, des privilèges géographiques, économiques, politiques et des relations de pouvoir, et constituent des mécanismes d’exclusion. Il serait souhaitable que l’histoire de l’art ait pour rôle non pas de postuler ce qu’est l’art et ce qu’il n’est pas, mais d’ouvrir la lecture aux possibilités de l’art en divers temps et lieux, aux regards et aux discours que les objets portent en eux, à la manière dont ils circulent et sont réactivés par de nouveaux usages et créations. Acceptons le fait que c’est à partir du temps présent que l’on interroge le passé et que, par conséquent, les questions et les réponses varient et sont façonnées par le lieu et le temps où elles sont formulées. On ne peut pas conserver le passé enfermé dans une lecture canonique et unique, la tâche de l’historien de l’art est de défaire la cristallisation des interprétations et l’établissement de lieux communs, de permettre le dissensus, la pensée critique, la mise en cause, et de prendre le risque de se déplacer pour re-lire et re-regarder autrement le corpus que la discipline a constitué.

Traduit du portugais
par Clara Domingues.

Luís Urbano Afonso

Luís Urbano Afonso est professeur associé à la faculté des arts de l'Universidade de Lisboa, où il enseigne depuis 1997. Directeur de *Sephardic Book Art of the 15th Century* (Turnhout, Brepols, 2020), il a publié près de cent articles sous forme de chapitres d'ouvrages ou de contributions universitaires. Ses principaux domaines de recherche sont l'art portugais du Moyen Âge tardif et de la Première Renaissance, les marchés de l'art et les processus d'hybridation artistique au début de la mondialisation.

Joana Cunha Leal

Professeure au département d'histoire de l'art et directrice de l'Institut d'histoire de l'art de l'Universidade Nova de Lisboa / FCSH. Son travail privilégie l'étude des modernismes et des avant-gardes ibériques. Ancienne boursière Fulbright en 2010 et du Stone Summer Theory Institute (School of the Art Institute of Chicago) en 2011. En tant que chercheuse, elle a été responsable du projet « Modernismos do Sul » (2014-2015) et elle coordonne actuellement le projet « Modernismos ibéricos e o imaginário primitivista » (PTDC/ART-HIS/29837/2017).

Mariana Pinto dos Santos

Mariana Pinto dos Santos, historienne de l'art et commissaire d'exposition indépendante, est titulaire d'un doctorat en histoire et théorie obtenu à l'Universitat de Barcelona (faculté des Beaux-Arts). Elle est chercheuse intégrée à l'Institut d'histoire de l'art de l'Universidade Nova de Lisboa / FCSH, où elle coordonne le groupe Teoria da Arte, Historiografia e Crítica. Elle est coresponsable du projet de recherche « Modernismos ibéricos e o imaginário primitivista » (2018-2022, PTDC/ART-HIS/29837/2017). Elle est éditrice aux Edições do Saguão.

Nuno Senos

Nuno Senos est professeur d'art et d'architecture de la première modernité et directeur adjoint de l'Institut d'histoire de l'art de l'Universidade Nova de Lisboa. Ses recherches portent sur l'architecture du Portugal du début de l'époque moderne et de ses possessions d'outre-mer, ainsi que sur l'impact de l'Empire sur la consommation d'art au Portugal au XVI^e siècle. Il a publié des ouvrages sur le palais royal de Lisbonne (Paço da Ribeira), sur le palais ducal de Vila Viçosa et sur la construction historiographique et artistique de la mémoire du voyage de Vasco de Gama (1498), entre autres.

Raquel Henriques da Silva

Raquel Henriques da Silva a été directrice du Museu do Chiado – Museu nacional de arte

contemporânea (1993-1997), de l'Instituto português de museus (1997-2002), avant de diriger l'Institut d'histoire de l'art de l'Universidade Nova de Lisboa / FCSH (2006-2016). Professeure d'histoire de l'art à l'Universidade Nova de Lisboa, ses principaux domaines de recherche sont la muséologie, l'histoire des expositions et du patrimoine portugais, l'histoire de Lisbonne et, plus généralement, de l'architecture et de l'urbanisme au XIX^e siècle.

Luís de Moura Sobral

Luís de Moura Sobral est professeur émérite de l'Université de Montréal. Il a publié des livres, des catalogues d'expositions et des essais sur la peinture et la culture visuelle de la période moderne, en particulier du Portugal et du Brésil. Il mène des recherches sur la contribution de l'emblématique à la décoration monumentale de la même période.

NOTES

1. Voir Foteini Vlachou, « The Absence of Vasari: The Reception of the *Vite* in Portugal, c. 1568-1823 », dans *The Disappointed Writer*, Lisbonne, Saguão, 2019.
2. L'une des premières études sur l'historiographie de l'histoire de l'art au Portugal a été réalisée par Nuno Rosmaninho, pour son mémoire de deuxième cycle, « A historiografia artística portuguesa. De Raczynski ao dealbar do Estado novo (1846-1935) », Universidade de Coimbra, 1993.
3. Voir l'étude de Joana Baião sur José de Figueiredo publiée sous le titre *Museus, arte e património em Portugal. José de Figueiredo (1871-1937)*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2015.
4. França se voit attribuer, en 1959, une bourse de l'État français pour préparer un doctorat à l'École pratique des hautes études, sous la direction de Pierre Francastel. Il obtient d'abord, en 1962, une licence de Lettres à l'université de Paris en présentant le mémoire « Une ville des Lumières : la Lisbonne de Pombal » (publié en 1965 par les éditions SEVPEN, dans une collection dirigée par Fernand Braudel). Puis, dans la même université, il soutient une thèse de doctorat en sciences sociales et sociologie de l'art intitulée « L'Art et la société portugaise au XX^e siècle ». En 1969, il conclut un doctorat d'État de lettres et sciences humaines à l'université Paris III avec la thèse « Le Romantisme au Portugal », ensuite publiée à Paris chez Klincksieck (1975).
5. Mariana Pinto dos Santos, « Acerca do atraso: a construção da história da arte nos tempos modernos », *Revista de História da Arte*, série W, n° 9, *Life outside the Canon*, 2021, p. 120-121.
6. Eliana Sousa Santos (dir.), *Systems of History: George Kubler's Portuguese Plain Architecture*, actes du colloque (Coimbra, CES – Centre for Social Studies, University of Coimbra), publiés dans la revue *CES Contexto*, n° 3, septembre 2013.

7. À mon sens, cette situation explique l'invisibilité de l'historiographie de l'art produite au Portugal bien plus que toute barrière linguistique ; voir Rafael Cardoso, « Why Have There Been no Great Portuguese-Language Art Historians? », *Art History*, vol. 42, n° 1, février 2019 [DOI : 10.1111/1467-8365.12418].
8. Nuno Senos, « History of Art Doctoral Research, 2010-2018 », *E-Journal of Portuguese History*, vol. 17, n° 2, 2019, p. 539-619 [DOI : 10.26300/thed-em07].
9. Un nombre qui pêche nécessairement par défaut, puisqu'il ne comprend pas les thèses soutenues dans les départements d'architecture.
10. « The resilience displayed at that conference must have been what kept Art History alive during those difficult years. Ever since, some (if all too discreet) recruitments have been made both at universities and museums; national and international research projects have been launched and some of the once moribund departments now seem to breathe more easily. Much still needs to be done, of course, and perhaps PhD programs need to change the most. Nevertheless, it is only fair to acknowledge that art historians are now working more closely with laboratories and with scientists at large, as well as with museums and archaeologists, even if we still need to work on our relationship with the art market. Programs are changing and adapting [...] The consequent academic production, in the form of theses, shows that some of these strategies are working. » Senos, 2019, cité n. 8, p. 548.
11. Voir, par exemple, le débat suscité par l'érection d'une statue du père António Vieira, entouré d'enfants indigènes et dans une pose évangélisatrice, largo da Misericórdia à Lisbonne en 2017, puis par la découverture, en juin 2020, d'une inscription en lettres rouges sur la même statue : « descoloniza » (« décolonise »).
12. *Revue de l'art*, n° 133, 2001-3, consacré au Portugal.
13. Dans le chapitre x du traité *Da Pintura Antiga*, achevé en 1548, Francisco de Holanda fait longuement référence au peintre Nuno Gonçalves : « Et dans ce chapitre, je veux faire mention d'un peintre portugais qui me semble digne de mémoire, car en des temps très barbares, il a voulu imiter en quelque sorte le soin et la description des anciens peintres italiens. Il s'agit de Nuno Gonçalves peintre du roi dom Afonso, qui a peint dans la cathédrale de Lisbonne l'autel de São Vicente et je crois qu'un Seigneur attaché à une colonne, que deux hommes sont en train de flageller, dans une chapelle du monastère de Trindade, est également de sa main [E n'este capitulo quero fazer menção de um pintor português que sinto que merece memoria, pois em tempo mui barbaro quis emitir n'alguma maneira o cuidado e a descrição dos antigos e italianos pintores. E este foi Nuno Gonçalves pintor del rey dom Afonso, que pintou na Sé de Lisboa o altar de São Vicente e creo que também é da sua mão um Senhor atado á colonna, que dous homens estão açoutando em uma capella do moesteiro da Trindade] ». Voir *Da Pintura Antiga* (1548), Angel González García (éd.), Lisbonne, Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 79-80. La liste des vingt et un « célèbres peintres modernes », ou « aigles », pour la plupart des peintres italiens, arrive après les quatre *Diálogos em Roma* (1538), un traité qui complète le précédent. Voir *ibidem*, p. 352.
14. José-Augusto França, *Lisboa pombalina e o iluminismo*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1965 ; George Kubler, *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1972 (une traduction portugaise de Jorge Henrique Pais da Silva a paru en 1988 chez Vega). De Rafael Moreira, il faut citer la thèse de doctorat en histoire de l'art (non publiée) : « A arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o moderno e o romano », soutenue à l'Universidade Nova de Lisboa / FCHS, 1991.
15. Je ne cite qu'une seule œuvre pour chaque auteur qui en compte de nombreuses autres : Helder Carita, *Manuelina Lisboa e a formação de modelos urbanísticos da época moderna (1495-1521)*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1999 ; Miguel Soromenho, *A arquitectura do ciclo filipino*, vol. 10 de Dalila Rodrigues (dir.), *Arte portuguesa da pré-história ao século XX*, Lisbonne, Fubu, 2009 ; Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII. A planta centralizada*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Porto, 2001 ; João Vieira Caldas, *A casa rural dos arredores de Lisboa no século XVIII*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Porto, 1999.
16. James Elkins, « The Conditions Under Which Global Art History Is Studied », dans *The End of Diversity in Art Historical Writing. North Atlantic Art History and its Alternatives*, Berlin, De Gruyter, 2021.
17. Par exemple, *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII*, Lisbonne, Caminho, 1988 ; *A confissão de Cyrillo*, Lisbonne, Hiena, 1992 ; *Arte portuguesa*, vol. 14 de Dalila Rodrigues (dir.), *Expressões do Neo-Clássico*, Vila Nova de Gaia, Fubu, 2009.
18. Par exemple « Estratégia e metodologia na historiografia artística portuguesa (1846-1935) », *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, n° 14, 1997.
19. Par exemple, « Changing Perspectives: Historiography and Critical Discourses Concerning the Pombaline Reconstruction of Lisbon », *Acta Historiae Artium*, n° 49(1), p. 247-254, décembre 2008 ; « Uma entrada para Entrada. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura », *Intervalo, A Alegria*, n° 4, 2010 ; « Trapped Bugs, Rotten Fruits and Faked Collages: Amadeo Souza Cardoso's Troublesome Modernism », *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History*, vol. 82, 2013.
20. Par exemple Vlachou, 2019, cité n. 1.
21. Par exemple, « Power and Architecture in Portuguese Fascism: Political and Artistic Control and Resistance », *Journalism and Mass Communication*, vol. 5, n° 7, juillet 2015 ; « Widening Scope of Modernism: Is There Room for Portuguese Fascist Architecture? », dans Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia, Begoña Farre (dir.), *Southern Modernisms. Critical Stances through Regional Appropriations*, actes du colloque (Instituto de História da Arte, FCSH-UNL ; Centro de Estudos Arnaldo Araújo, ESAP, 2015), Porto, CEAA / IHA, 2015 ; « Is There an Ideologically-Biased Broadening of the Concept of Modern Architecture? Questioning the Limits of Postmodernism's Inclusivism and Testing a Further Expansion », Joana Cunha Leal (dir.), *RIHA Journal, Southern Modernisms*, 2016, article 0133 [URL : journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70200/71093].

22. Matthew Rampley, Thierry Lenain *et al.* (dir.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leyde / Boston, E. J. Brill, 2012.

23. Piotr Piotrowski, « The Global NETwork: An Approach to Comparative Art History », dans Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel (dir.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2015. Le dernier livre de Piotrowski (*Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2018) n'a pas été traduit.

24. Piotr Korduba (dir.), *Turning Points: Histories of Art History in Poland and Europe*, *Artium Quaestiones*, vol. XXX, 2019 [URL : pressto.amu.edu.pl/index.php/aq/issue/view/1489].

25. « [O] sistema tende, em Portugal e no Brasil, a recompensar candidatos endógenos resultando numa cultura académica guiada menos pela inovação do que pela conformidade. » Cardoso, 2019, cité n. 7.

26. Voir le Sistema de informação para o património arquitectónico, ou SIPA [URL : monumentos.gov.pt].