Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2015

Les États-Unis

Éditorial

Anne Lafont

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6141>

DOI : 10.4000/perspective.6141

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 5-7

ISBN : 978-2-917902-27-1

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Anne Lafont, « Éditorial », *Perspective* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 21 décembre 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6141> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6141>

Anne Lafont

Dans les numéros thématiques dédiés à l'histoire de l'art telle qu'elle se pratique dans différents pays, la revue *Perspective* se fixe désormais deux objectifs : sortir d'une géographie de l'art reposant sur la seule notion, en partie obsolète, d'État-nation (l'Europe, comme le Moyen-Orient et les Amériques ou encore les Balkans et le Kurdistan recouvrent aujourd'hui des entités politiques et/ou territoriales autant parlantes que la Suisse ou l'Espagne)¹ et interroger l'évidence d'une forme de hiérarchie culturelle entre un centre et des périphéries dans notre monde globalisé de l'art et de l'histoire de l'art.

Ce numéro consacré aux États-Unis est, paradoxalement, une première étape dans ce processus d'ajournement des questions posées à la discipline, et d'ajustement de celles-ci aux réalités géopolitiques dans lesquelles les agents comme les objets de l'histoire de l'art évoluent. Cela revient, me semble-t-il, à ébranler les catégories héritées des XVIII^e et XIX^e siècles dans la construction du discours sur l'art, à savoir : le territoire régional comme aune et finalité de l'histoire des œuvres et des artistes, et l'Europe en tant que prescripteur de canons artistiques universels *via* les musées.

Après le Canada et le Brésil², qui représentèrent un premier pas de côté pour *Perspective*, puisque la revue avait d'abord exploré les pays à proximité des frontières de la France³, nous avons jeté notre dévolu sur les États-Unis : troisième pièce linguistique et culturelle dans la collection américaine de *Perspective*. Façonnée sur un territoire aux temporalités multiples, dont la connexion océanique est double, l'histoire de l'art telle qu'elle se pratique aux États-Unis présente de nombreuses qualités dans la production de la connaissance historique et critique de l'art.

Les travaux témoignent d'une aspiration au renouvellement des moyens à travers les explorations numériques. Ils s'inscrivent également dans une pluralité des lieux de savoir qui infirme une quelconque prééminence d'une côte sur l'autre, d'une métropole sur une autre. Enfin, les chercheurs font manifestement preuve d'une responsabilité critique compte tenu de leur expression dans l'actuelle *lingua franca*. Toutefois, le projet de rendre compte de l'histoire de l'art aux États-Unis était d'entrée démesuré, tant le pays fonctionne à l'échelle continentale, nous avons donc privilégié un certain nombre de thèmes⁴.

Tout d'abord, nous avons voulu profiter de ces travaux historiographiques pour donner à voir différentes formes d'art américain, souvent méconnues – du moins en France – depuis l'époque précolombienne jusqu'à l'art actuel (Elvan Zabunyan) en passant par la période coloniale. Aussi, en filigrane des synthèses historiques, se dessine une production d'objets décoratifs extrêmement intéressante, comme les boîtes de tabac de 1800, les symptomatiques quilts américains ou encore la riche production de photographies urbaines (débat modéré par Wendy Bellion ainsi que les articles de Janneken Smucker et de Katherine A. Bussard, Alison Fisher, Greg Foster-Rice). De même, l'œuvre des communautés amérindiennes et celui des artistes afro-américains sont mis au jour à travers les articles substantiels consacrés aux discours et aux expositions qu'ils ont suscités tout au long du XX^e siècle (Janet Catherine Berlo, Richard J. Powell) alors que la Californie des arts et l'œuvre de l'espace pacifique s'avèrent, grâce aux études de Judith Delfiner, Dana Leibsohn et J. M. Mancini, un domaine de recherches en pleine expansion, dont les objets, pour la plupart, restent à révéler.

Ensuite, nous avons souhaité donner la parole aux chercheurs qui interrogent le plus les ambitions et les pièges éventuels du tournant global dans les discours mais aussi dans les propos muséographiques sur l'art, ce à quoi Serge Guillbaut s'est précisément attelé. À la lecture des contributions réunies ici, l'engouement des chercheurs s'inscrit sur un temps long et résonne de la stratification culturelle, violente ou consentie, des populations indigènes, déplacées mais aussi immigrées, inhérente aux États-Unis. Si l'on considère que l'histoire de l'art d'avant la Seconde Guerre mondiale ne s'était pas strictement confondue avec une production textuelle chargée de véhiculer des idéologies nationales – contrairement à l'histoire de l'art européenne de la même époque – cette particularité originelle pourrait avoir facilité la prise en charge des défis théoriques et politiques propre à la globalisation actuelle. Le récit n'étant pas homogène et linéaire « à l'origine », il aurait pu se développer et forger un champ hors la narration de l'art comme manifestation esthétique de l'esprit d'un lieu et/ou d'un peuple. L'article fondamental, sur les plans historique et théorique, de Caroline A. Jones et Steven Nelson, comme la réflexion de l'éditrice Susan Bielstein, aux premières loges de la recherche internationale et nécessairement en mesure d'infléchir le cours de la pensée mondialement mutualisée (plutôt que standardisée), participent certainement de la réflexion actuelle sur la possibilité d'une *global art history*.

Cependant, ces questions liées à la mondialisation n'épuisent pas les enjeux théoriques nombreux qui animent le monde de l'histoire de l'art. James Elkins, dans l'entretien qu'il nous a accordé, en est la meilleure preuve tant ses explorations sont variées et ont souvent été au fondement de tendances majeures. Veerle Thielemans offre, quant à elle, une synthèse éclairante sur les travaux récents se réclamant d'un renouvellement de la définition du spectateur *via* les théories de l'affect et la dimension matérielle de l'œuvre d'art. Enfin, l'historienne de l'art la plus impliquée dans les développements actuels de la recherche, en conscience de la question sexuelle, Amelia Jones, vise, dans sa tribune, le cœur politique des questions théoriques.

Nous avons enfin choisi de sonder les expérimentations de l'histoire de l'art numérique, qui font d'ailleurs écho à la globalisation du monde académique, puisque la question de l'accès aux sources et, si ce n'est aux œuvres, à leurs reproductions, redimensionne les audiences, les publics, le lectorat ou encore les usagers sur un plan international. La *digital art history* reformule aussi – parfois, mais non pas systématiquement, comme on le comprend à la lecture du débat collectif lancé par Francesca Rose – les modalités et les objectifs de la discipline. Or, le mécénat et les institutions privées comme le Getty Research Institute ont été particulièrement attentifs, depuis plusieurs années, à soutenir et financer les initiatives dans le domaine numérique. Aussi, l'étude du financement public notamment *via* le National Endowment for the Arts and the Humanities et du financement privé de la recherche (notamment sur l'art américain) permet de déceler des stratégies culturelles offensives, comme les articles d'Elizabeth Mansfield et de Michael Leja en font, à la fois, la démonstration et l'histoire⁵.

L'historien de l'art français Henri Focillon fut un acteur engagé – au cœur de l'adversité guerrière – du partage des savoirs transatlantiques. En 1942, à New York où il s'était réfugié et où il collaborait à la fondation de l'École libre des hautes études, il fit un éloge vivifiant du divers politique et esthétique, qui s'avère une ouverture éblouissante à ce numéro : « Le fléau qui menace le monde, ce n'est pas seulement la servitude, c'est la monotonie de l'esprit. Penser pareil, former des mécaniques identiques, traiter l'homme en séries, anéantir cette précieuse touche de différence qui toujours par quelque côté corrige et colore la rigueur de l'unanimité, voilà le but, voilà la technique des totalitaires [qui tendent] à neutraliser, à substituer à la vie féconde de l'intelligence une fausse unité de méthode »⁶.

Eleanor Antin (artiste conceptuelle américaine née en 1935),
100 Boots, 1971-1973, Paris, Centre Pompidou-Musée national d'art
 moderne-Centre de création industrielle. Photographie tirée d'une
 série de cinquante et une photographies dont chacune montre cent
 bottes en caoutchouc dans différents lieux des États-Unis. L'ensemble
 témoigne d'un trajet imaginaire à travers le pays, de l'Océan
 Pacifique à New York.

1. *Perspective*, 2006-2 pour la Suisse et 2009-2 pour l'Espagne.
2. *Perspective*, 2008-3 pour le Canada et 2013-2 pour le Brésil.
3. *Perspective*, 2007-2 pour la Grande-Bretagne et 2010/2011-4 pour les Pays-Bas.
4. Il ne s'agissait pas de publier des articles de spécialistes de l'art français, de la Renaissance italienne ou encore de l'Antiquité classique voire de Pablo Picasso, car ces chercheurs sont déjà nos interlocuteurs. À l'inverse, nous avons saisi l'occasion de montrer qu'il y a un milieu de l'histoire de l'art américain implanté en France, tant grâce au réseau de la Terra Foundation for American Art dont le siège européen est à Paris, que par l'intermédiaire de chercheurs qui développent des travaux remarquables.
5. Pour le paysage américain du XIX^e siècle, nous renvoyons à l'article récent de David Peters Corbett, qui avait déjà introduit les lecteurs de *Perspective* à cette production artistique américaine déterminante : « Painting American Frontiers: "Encounter" and the Borders of American Identity in Nineteenth-Century Art », dans *Perspective*, 1, 2013, p. 129-152.
6. Henri Focillon, extrait du discours prononcé à la séance d'inauguration de l'École libre des hautes études de New York, le 18 mars 1942, et publié dans l'ouvrage posthume *Témoignage pour la France*, New York, 1945, p. 116-117.