L'histoire de l'art à l'aune de la fiction. Pour une extension du domaine de la recherche

Une discussion entre Mark Ledbury, Krista Thompson, Pierre Wat et Olivier Weller, menée par Anne Lafont

Anne Lafont, Mark Ledbury, Krista Thompson, Pierre Wat et Olivier Weller

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/7078>

DOI : 10.4000/perspective.7078

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2017

Pagination : 31-46

ISBN : 9782917902387

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Anne Lafont, Mark Ledbury, Krista Thompson, Pierre Wat et Olivier Weller, « L'histoire de l'art à l'aune de la fiction. Pour une extension du domaine de la recherche », *Perspective* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2017, consulté le 16 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7078> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.7078>

L'histoire de l'art à l'aune de la fiction. Pour une extension du domaine de la recherche

Une discussion entre Mark Ledbury,
Krista Thompson, Pierre Wat et Olivier Weller,
menée par Anne Lafont

Depuis une cinquantaine d'années, les transformations de l'histoire de l'art l'amènent parfois à se définir dans une rhétorique entérinant son infériorité disciplinaire et la conduisent, en conséquence, à s'appropriier les outils et l'horizon de disciplines considérées plus surplombantes, plus englobantes, à l'instar de la sociologie, de l'histoire, et surtout – plus récemment – de l'anthropologie. Cette quête de fins ambitieuses qui n'appartiendraient pas à l'histoire de l'art en soi, et que celle-ci ne pourrait, a priori, ni couvrir ni investir par ses moyens propres, est une étrange conception qu'il faut interroger. En effet, redimensionner à la baisse notre périmètre de compétences m'apparaît non seulement injuste à l'égard de nombreux travaux actuels, mais me semble, de surcroît, une forme d'exonération morale des chercheurs qui ne se sentent pas tenus par une mission scientifique intrinsèque, à savoir : expliquer le monde depuis ses formes artistiques, hier et aujourd'hui, ici et ailleurs. Or, la démarche compensatoire volontariste qui consisterait à se fixer des enjeux élevés à la faveur d'une tutelle disciplinaire exogène pourrait être mise au compte d'un aveu de faiblesse.

Il faut donc dépasser cette bizarrerie conceptuelle qui voudrait qu'on ne peut décrire et comprendre le monde depuis l'histoire des formes visuelles et artistiques, d'autant que, dans le projet des savoirs humanistes, elles ne sont pas moins pertinentes que les statistiques financières, les recherches prosopographiques ou encore les enquêtes de terrain propres à l'ethnologie. D'ailleurs, ces travaux donnent très souvent lieu à des restitutions précisément graphiques, ce qui, paradoxalement, prouve que la forme visuelle est un lieu d'énonciation et d'autorité savantes des plus efficaces.

D'autre part, il paraît remarquablement productif d'envisager, désormais, un renouvellement ou un élargissement disciplinaire, dans la confrontation aux formes multiples que prend la fiction, autrement dit par la sollicitation et l'étude de tous les points de contact entre l'histoire de l'art et la fiction, qu'ils soient inspirateurs, dérivatifs, reproductifs, etc. La fiction trouble le travail de l'histoire de l'art en déstabilisant un certain nombre de catégories naturalisées par la pratique, comme la conceptualisation de la main unique de l'artiste non souillée par la pluralité de celles de ses collaborateurs ou la croyance en l'œil infallible de l'expert connaisseur autorisant l'attribution de l'œuvre, jusqu'à l'ordonnement des objets dans l'espace muséographique et l'exégèse qui fonde l'interprétation de l'œuvre d'art. La fiction brouille opportunément cette catégorisation fixiste ; autrement dit, elle ébranle les fondements de l'histoire de l'art, tout comme elle oblige à en revoir la grammaire.

Plus que l'interdisciplinarité qui concourut parfois – de mon point de vue – à noyer la spécificité de la contribution de l'histoire de l'art aux sciences humaines et sociales, les potentialités de la fiction opèrent comme des aiguillons particulièrement efficaces dans la dynamisation scientifique de l'étude de l'art. C'est là que le renouvellement authentique de la discipline a surgi ces dernières années.

Anne Lafont est rédactrice en chef de *Perspective* depuis 2013 et rejoindra l'EHESS en tant que directrice d'études à l'automne 2017. Ses recherches portent sur la culture visuelle des empires coloniaux, sur les questions de genre dans l'historiographie artistique et sur les relations entre arts et savoirs à l'époque moderne. Son prochain livre, à paraître en 2018, s'intitule *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*.

Mark Ledbury est Power Professor d'histoire de l'art et de culture visuelle au Power Institute, University of Sydney. Ses recherches sont consacrées aux arts visuels et au théâtre de l'Europe du XVIII^e siècle. Il est l'auteur de *James Northcote, History Painting and the Fables* (New Haven, 2014) ; *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre* (Oxford, 2000) et a dirigé plusieurs volumes, dont *Fictions of Art History* (Williamstown, 2010).

Krista Thompson, professeure d'histoire de l'art à la Northwestern University, enseigne l'art et la culture visuelle de la diaspora africaine moderne et contemporaine, et la fiction et la méthode spéculative en histoire de l'art. Lauréate du prix Charles Rufus Morey

(CAA), elle travaille à un ouvrage qui examine des notions de disparitions photographiques dans la Jamaïque coloniale et postcoloniale (*The Evidence of Things Not Photographed*) et à un livre sur Tom Lloyd, le recouvrement des archives et l'art africain-américain (*Black Light*).

Pierre Wat, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, est spécialiste du romantisme européen. On lui doit plusieurs ouvrages sur le sujet, *Naissance de l'art romantique* (Paris, rééd. 2013), *Constable* (Paris, 2002), *Turner, menteur magnifique* (Paris, 2010). À paraître : *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire* (Paris, 2017).

Olivier Weller est archéologue, chercheur au CNRS (UMR 8215, *Trajectoires*). Ses recherches concernent la Préhistoire du sel européenne, un objet disparu et pourtant indispensable. Depuis 2012, il s'intéresse à l'archéologie contemporaine et aux rapports entre archéologie et cinéma, fabrique des images, mémoire et patrimoine à travers la fouille des décors cinématographiques de *Peau d'âne* (J. Demy, 1970).

Mark Ledbury, Krista Thompson, Pierre Wat et Olivier Weller, les quatre chercheurs que j'ai invités à débattre, sont pionniers dans cette pratique fictionnelle de l'archéologie et de l'histoire de l'art. Leur discussion (fictive, elle aussi, puisqu'il s'agit de la retranscription d'un débat qui n'a pas eu lieu ; la correspondance s'étant déroulée individuellement et par courrier électronique, avant d'être montée au sein de la rédaction) met en lumière certaines des avenues multiples de cette forme de science-fiction, car les expertises initiales des auteurs, remarquablement différentes, s'y transforment avantageusement en « ouvriers d'histoires de l'art potentielles ».

Du récit d'esclave comme discours sur l'art à l'archéologie des lieux de tournage, en passant par les figures stylistiques propres à la littérature artistique ancienne et aux formes fictionnelles des savoirs esthétiques, il est une pluralité de possibilités, un accroissement et une diversification des objets et des moyens de l'histoire de l'art qui s'apparentent à un ressourcement épistémologique non programmatique. La tentation de la fiction, s'il fallait l'abstraire et la généraliser à minima, me paraît donc correspondre au désir de retrouver la fécondité du large éventail des commentaires et autres ekphrasis de l'art, avant la disciplinarisation des savoirs, avant la standardisation et l'institutionnalisation de l'historiographie artistique au cours du XIX^e siècle. Plus encore que l'interdisciplinarité, la fiction permet désormais à l'histoire de l'art d'entrer dans une nouvelle ère, dont nous lisons, grâce aux textes de ces quatre auteurs, les prémises. [Anne Lafont]

Anne Lafont. *Peut-on parler d'une forme de productivité de la fiction dans l'écriture de l'histoire de l'art ? Et cette productivité doit-elle être mise en regard de la question des archives ? Autrement dit, les chantiers de recherche dont les sources primaires sont extrêmement minces sont-ils plus propices à un récit fictionnel ou au contraire la fiction est-elle une échappatoire opportune dans les cas de surabondance documentaire ?*

Pierre Wat. L'écriture de l'histoire de l'art, parce qu'elle est écriture, a nécessairement partie liée avec la fiction. Je veux dire par là que tout acte d'écriture et, de surcroît, tout acte d'écriture tentant d'exprimer, dans son médium, des pratiques ressortissant d'autres médiums (je travaille, pour l'essentiel, sur la peinture), rencontre, voire engendre, à la fois comme une limite et une ouverture, une forme de fiction. Écrire sur l'art, c'est toujours un peu écrire l'art, l'imaginaire de celui qui écrit entrant forcément en jeu dans cet acte, y compris lorsque l'on se fixe la plus grande objectivité possible comme horizon.

Dit autrement, je crois que l'histoire de l'art, comme activité, est un véritable acte d'écriture et que la recherche du mot juste, le travail de la phrase, la construction, etc., toutes ces choses qui occupent tant de nos heures, ont une part essentielle dans ce que nous produisons. Écrire un livre d'histoire de l'art n'est pas qu'une question de « contenu » scientifique : il s'agit d'instaurer un lien avec un lecteur potentiel, auquel on veut donner quelque chose à voir et à penser. Pour ce faire, il faut parvenir à parler à son imaginaire, et cela passe par ce que j'appelle la fiction : ce travail de l'écriture.

Il n'y a donc pas de rivalité fiction/archives, mais une forme de complémentarité. Lorsque j'écris un livre sur Turner, et que je m'intéresse non seulement à ce qu'il a produit, mais aussi à son comportement en tant qu'artiste, mon propos est à la fois fondé sur l'analyse de ses œuvres, et étayé par le recours aux archives et à la littérature critique ; mais il y a ensuite ce vrai travail dont on parle moins, à savoir l'intuition que fait naître en moi l'étude de ses sources, qui aboutit à ce que j'appellerais une « visualisation » : je vois un Turner, qui est sans doute forcément un peu *mon* Turner, et je vais tenter, par l'écriture, de le donner à voir et à comprendre à d'autres, en étayant ma vision par ces preuves que sont les dites sources. Il n'empêche que le plus important – ce qui fait qu'il y a un livre – c'est cette visualisation singulière, *mon* hypothèse sur Turner. Et, si on veut

décortiquer celle-ci, il n'est pas possible de la débarrasser de toute trace (de tout soupçon ?) de fiction. C'est ainsi. Il me paraît donc plus intéressant d'en tenir compte que de tenter de viser la pureté d'une impossible objectivité. Je crois profondément que l'on devient historien de l'art parce que l'on a accès à une forme de rêverie féconde devant les œuvres. Il reste toujours quelque chose de cette rêverie dans notre écriture.

Mark Ledbury. Il est certainement possible d'évoquer l'aspect productif de la fiction dans l'écriture de l'histoire de l'art ; elle peut parfois même y jouer le rôle d'instigatrice. Force est de reconnaître, je crois, que les grands textes fondateurs de l'histoire de l'art s'appuient tous pour partie sur l'anecdote, voire la fiction, puisque, pour tenter de définir l'importance de tel ou tel artiste, ils ont recours au récit afin d'illustrer ses singuliers talents et capacités. Je songe notamment aux fameuses *Vies* de Vasari (fig. 1) et à ses nombreuses imitations, un modèle qui reste, encore aujourd'hui, l'un des soubassements de l'entreprise de l'historien de l'art (nous n'avons pas réussi à nous libérer de l'emprise de la monographie, que ce soit dans les expositions ou les textes critiques centrés sur la figure de l'artiste, peut-être à juste raison). Mais il ne faut pas en conclure pour autant que l'investigation repose sur des bases impures ou précaires, ce qui susciterait l'envie de se réfugier derrière les données brutes, inattaquables. En effet, si l'on considère que la fiction est une narration vraisemblable et informée, habilement construite, façonnée dans un souci esthétique, qui permet d'aborder de multiples façons les motivations et les activités de l'individu, alors elle a encore sa place et son utilité, dès lors que l'on tente de se projeter dans l'univers de l'artiste et du spectateur d'époques éloignées de la nôtre.

On cherche à comprendre les milliers d'œuvres du passé conservées dans les musées, des œuvres qui ont été, d'une manière ou d'une autre, arrachées à leur plénitude originelle, œuvres troublantes face à des spectateurs curieux mais souvent perplexes, dans les musées, les collections ou les salons privés, séparées de leurs données, naufragées, sans papiers (pour ainsi dire) et qui sont souvent brisées ou défigurées – « Des objets qui, comme des orphelins, nous viennent d'un passé insondable, mais qui réclament notre attention et nos soins dans le présent¹. » Dans ce qu'elle a de meilleur, la fiction nous indique comment déployer notre jugement et notre empathie afin de bien voir ces objets, et même de les « écouter ».

Olivier Weller. Par définition, l'archéologie est lacunaire et les documents obtenus ne recouvrent que très partiellement les réalités anciennes. Si le puzzle n'est jamais complet, le nombre de pièces découvertes pourrait influencer les *scenarii* développés. Pourtant, à l'aide d'autres sources documentaires comme l'ethnographie ou l'ethnohistoire, le préhistorien ne cesse de combler les vides afin d'assurer ses reconstitutions et construire son discours. Aussi, il ne me semble pas que les récits fictionnels soient fonction de l'abondance ou non des sources. En revanche, lorsque l'on s'intéresse à

1. «Vita di Michelagnolo Buonarruoti Fiorenti Pittore, Scultore et Architetto », frontispice, dans Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori...*, Florence, 1568, p. 715.

2. La fouille du conte de fée *Peau d'âne* (Demy, 1970), photomontage de M. Renard à partir d'une image du film et d'une photographie de P. Latron.

3. Le carré J7, à l'arrière de la cabane, présente de très nombreux fragments d'ampoules bleues de projecteur, des fragments de miroir, quelques clous, deux boucles métalliques, quelques tessons céramique, un fragment de plexiglas et deux fragments de graphite.

des supports de croyances anciennes (art paléolithique, figurines du Néolithique, cultes gaulois...) le discours semble plus empreint d'idéologie et la fiction y prend souvent une plus grande part. En contrepoint, ajoutons que la discipline elle-même alimente bon nombre de fictions depuis plus d'un siècle, issues de domaines variés allant de la littérature au cinéma².

Dans notre cas, la fouille des décors d'une œuvre cinématographique récente, *Peau d'âne* (Jacques Demy 1970), offre une vision multiple puisque les restes matériels de la fabrication de cette fiction animée peuvent être confrontés directement aux images du réalisateur³. Avec, depuis 2012, plus de 4 000 objets découverts à l'emplacement de l'ancienne cabane où se réfugie la princesse (et où elle prépare son fameux « cake d'amour »), ce sont plusieurs histoires qui se révèlent (fig. 2, 3). Si certains éléments se retrouvent bien à l'écran et illustrent la fiction (plâtre et enduit, fragments du miroir de la princesse, strass cousus sur la robe couleur soleil, cadre du miroir de la marraine la fée, etc.), d'autres relèvent des techniques de tournage de cinéma de l'époque (tête de marteau, vis de serrage de projecteur, noyau de bobine de film, amorce de pellicule, verre d'ampoules bleues de projecteur, bande magnétique sonore, etc.) et même de la vie quotidienne de l'équipe de tournage (mégots, fume-cigarillos, capsules de bière, bouteille de vin, pièce de 10 cts de francs de 1964, etc.). Les vestiges matériels nous documentent bien

l'œuvre cinématographique, même partiellement, mais ouvrent également vers une archéologie des techniques à partir des déchets de fabrication de ces images animées, et vers une sociologie de l'espace de tournage.

Krista Thompson. J'aborde la fiction en tant que pratique, méthode et mode de représentation dans mon travail de recherche lié à la diaspora africaine, qui est confronté depuis de longues années à l'absence d'archives et aux vides silencieux créés dans l'histoire des descendants d'Africains⁴. Dans ce contexte, la fiction n'est pas seulement « une sorte de littérature d'imagination ou d'invention pure (parfois délibérément trompeuse) », pour citer Raymond Williams⁵. Elle est plutôt, et depuis longtemps, un moyen de « faire naître un certain type de vérité » au sein de la diaspora africaine, mais aussi au-delà, comme l'affirme Toni Morrison, prix Nobel de littérature⁶. Certains types de fiction me servent également plus généralement à aborder l'histoire de l'art de la diaspora africaine sous un angle matérialiste, *queer*, postcolonial et dé-colonial, afin de rendre visible des histoires longtemps sous-représentées, et de mettre en avant des fictions – historiques, sociales, politiques, ou relevant de l'histoire de l'art – qui contribuent parfois à occulter certains points de vue et types de pratique artistique.

Je citerai ici, pour exemple, *The Bondwoman's Narrative*⁷, le premier ouvrage de fiction écrit par une Africaine-Américaine, une certaine Hannah Bond, travaillant sous le pseudonyme d'Hannah Crafts, au milieu du XIX^e siècle. Outre son caractère de rareté, cette œuvre est également un exemple précoce d'histoire de l'art ou d'analyse culturelle visuelle qui adopte une forme fictionnelle. Dans le livre, l'héroïne, une esclave, fait divers commentaires sur les œuvres d'art qu'elle découvre dans la maison de son maître, des « images d'art en marbre » jusqu'aux « formes humaines représentées

sur les murs⁸ ». Elle ignorait, dit-elle, que c'était le travail non rétribué des esclaves qui avait rendu possible cet étalage de richesses, d'art et d'histoire⁹. La reconnaissance de son ignorance pourrait être considérée comme une forme rédactionnelle comparable aux lignes que l'auteure trace avec les mots dans son manuscrit. *The Bondwoman's Narrative* attire l'attention, parfois visuellement, sur la présence lisible de l'absence (fig. 4).

Dans l'un des passages les plus frappants, Crafts décrit une salle où figure une longue série de portraits de famille d'anciens maîtres et maîtresses de la demeure, animés par les ombres projetées des arbres du jardin : « Des mouvements ressemblant à la vie passaient sur l'alignement des visages impassibles [des tableaux] lorsque les ombres du tilleul venaient y jouer¹⁰. » Ce tilleul, nous révèle-t-on, servit à exhiber des esclaves auxquels étaient infligés de violents châtiments. Les ombres évoquées par Crafts donnent ainsi forme (par le biais d'une sorte d'absence représentationnelle) au vécu des esclaves, absents des portraits. Elles attirent au contraire l'attention sur les histoires et les représentations éphémères de sujets qui échappent à la commémoration rituelle constituée par la création et l'exposition de formes artistiques plus conventionnelles, mais dont la présence s'inscrit dans l'économie visuelle, et fait partie intégrante de l'existence matérielle et de la postérité représentationnelle des individus figurant dans ces portraits.

Le récit de Crafts met en évidence la manière dont la fiction, grâce à l'écriture visuelle ou lisible de l'absence, peut offrir un mode à des récits de vie, des histoires de l'art et des représentations visuelles qui, autrement, pourraient passer inaperçues, rester non écrites ou non consignées. Le vécu d'individus marginalisés en raison de préjugés vis-à-vis de leur race, leur condition sociale, leur genre ou leur orientation sexuelle est tout particulièrement susceptible de rester dans l'ombre, subissant le sort de ce que Kevin Young appelle les « livres fantômes¹¹ ». C'est le cas de certains ouvrages, tels que celui de Crafts, qui échappent de peu aux oubliettes, sont rejetés ou bien ont complètement disparu (sont-ils en attente d'être découverts ?). Les livres fantômes incluent aussi ceux qui « n'ont jamais été publiés, du moins sous une forme identifiable¹² », mais qui auraient pu paraître (une notion qui est au cœur de mes réflexions). La fiction de Crafts démontre que l'on peut découvrir une abondance d'autres « types de vérité » là où les archives se font rares.

4. Hannah Crafts, manuscrit de *The Bondwoman's Narrative*, vers 1850, Yale University Beinecke Rare Book & Manuscript Library, fol. 13.

Anne Lafont. *Dans quelle mesure l'historien.ne de l'art doit-il/elle composer avec la fiction biographique soigneusement mise en place par l'artiste ? Quel est l'intérêt, pour la recherche, de déconstruire les mythes biographiques, sachant qu'il peut s'agir également de performances susceptibles de renseigner sur l'artiste, son œuvre, ou encore la négociation de sa place dans l'espace public ?*

Krista Thompson. J'ai commencé à m'intéresser à un type de fiction que j'appelle histoire de l'art spéculative au cours de mes recherches sur Tom Lloyd, un artiste américain des années 1960 qui travaillait sur la lumière et les technologies électroniques. Il a participé (notamment avec Dan Flavin et Tom Wesselman) à des expositions sur l'art minimaliste et électronique dans la seconde moitié de la décennie, et a été membre fondateur du groupe militant baptisé Art Workers' Coalition (AWC, 1969-1971). Il a imaginé dans ce contexte des centres de recherche et des archives sur l'art africain-américain et portoricain, qui auraient pu exister mais n'ont jamais été concrétisés. Malgré sa présence active sur la scène artistique new-yorkaise dans les années 1960, il est peu connu, et pratiquement absent des études contemporaines. Les maigres fragments de sa vie et de son œuvre se fondent sur l'accumulation matérielle de l'invisibilité, la mise en forme et la disparition.

L'histoire de Lloyd est intéressante si l'on veut aborder la question des « fictions biographiques », bien que je n'étudie pas ici les fictions que l'artiste a pu inventer sur lui-même. Je m'intéresse davantage à la biographie en tant que récit, forme et structure d'interprétation, et en tant que fiction dans l'histoire de l'art. Cependant, les attentes autour de la biographie des artistes peuvent contribuer à en faire disparaître certains au fil du temps, voire même à les éclipser. Le regard porté sur l'artiste dans les années 1960 et au-delà a été informé, dans le cas de Lloyd, par le recours à la biographie axée sur le genre ou la race (ou son déni) dans les écrits critiques du minimalisme ou de l'art lumino-cinétique¹³, l'idée que l'on se fait des personnalités artistiques de l'avant-garde, mais aussi la notion selon laquelle les artistes s'inscrivent dans une filiation artistique et technologique étroite, quasi familiale. De surcroît, il fallait à l'époque que l'œuvre des artistes africains-américains soit abordée sous l'angle biographique et se rattache à une tradition, une histoire ou un vécu « noir », ce qui a également pesé sur la réception du travail de Lloyd (ou expliqué son oubli).

Je suis par ailleurs attentive à la forme que recouvre la biographie en histoire de l'art, qui fait souvent appel à la chronologie, notamment dans les catalogues d'exposition. Je m'intéresse aux assemblages de certains types de photographies ou de documents utilisés par les spécialistes pour établir des chronologies. La trajectoire de l'artiste suscite certaines attentes, où l'on s' imagine qu'il sera possible de déchiffrer de manière claire le parcours de son existence, ce qui influe sur la présentation des connaissances. Dans mon étude sur Lloyd, je m'efforce de problématiser la lecture parfois trop transparente et l'utilisation qui est faite des archives qui, à leur manière, sont elles aussi amenées à produire des silences « au moment de la création des faits¹⁴ ». Je m'intéresse aux formes qui pourraient permettre aux histoires fantômes d'apparaître, telles que les chronologies spéculatives ou les notes de bas de page. En 1971, Lloyd a publié un recueil, intitulé *Black Art Notes*, qui pourrait être considéré comme une ode aux autres lieux de l'histoire de l'art, un geste de reconnaissance envers des histoires de l'art noires souvent reléguées, à l'instar des notes de bas de page, en marge ou à la fin de récits davantage focalisés sur le « centre »¹⁵.

Je m'efforce donc de trouver la meilleure manière de raconter l'histoire de Lloyd (et d'autres histoires de l'art fantômes), compte tenu des maigres traces laissées par son œuvre (fig. 5), et j'utilise l'histoire de l'art spéculative à cette fin. Cette méthode s'appuie sur la réfraction des vestiges matériels et documentaires – souvent placés sous le signe

de l'absence, de la mise en forme ou de la disparition –, afin de mettre en évidence des histoires qui seraient restées invisibles, et affabule des œuvres, des carrières ou des avènements qui auraient pu être mais ne sont jamais advenus. Ce type d'écriture, d'interprétation et d'approche de l'histoire de l'art s'efforce de prendre en compte la dimension affective de l'absence, de la mise en forme et de la disparition dans le temps. Elle s'intéresse aussi à leurs effets historiques, et se penche sur les possibilités qu'elles offrent en matière d'art et d'histoire de l'art. Si je m'intéresse au phénomène de réfraction, c'est parce que Lloyd lui-même s'en est servi à de multiples reprises dans ses créations¹⁶. Dans ses sculptures murales électriques, il a placé, entre l'œuvre et le spectateur, des lentilles de verre qui entraînent une réfraction de la lumière, mettant ainsi en avant les technologies visuelles et corporelles de la perception. Dans le phénomène de réfraction, l'onde lumineuse s'infléchit lorsqu'elle pénètre la matière ou entre en contact avec elle, ce qui affecte sa vitesse. De même, l'histoire de l'art spéculative « infléchit » les archives ou les vestiges matériels afin de produire d'autres manières de voir, tout en soulignant certains facteurs – sociaux, politiques, liés aux documents ou à la discipline – qui peuvent entraver ou filtrer la visibilité. La réfraction (qui pourrait être l'opposé du reflet) postule également une relation différente à la connaissance, à l'archive et à l'objet étudié ; une relation qui rejette l'idée de transparence ou de réflexivité, et celle des représentations (telle que la définit Karen Barad) entendues comme des reflets, parfois inversés, des choses auxquelles elles se réfèrent¹⁷. L'histoire de l'art spéculative « infléchit » les possibilités, les cheminements et les avènements.

J'ai été tout particulièrement inspirée par la méthode de « l'affabulation critique » telle que la pratique Saidiya Hartman¹⁸. Dans un essai intitulé « Venus in Two Acts », elle évoque les nombreuses esclaves noires que l'on a affublées du nom de « Vénus », comme d'une sorte de fiction de la féminité noire. Elle se propose d'écrire l'histoire de deux captives, une « affabulation critique » qu'elle ne peut raconter en raison des contraintes et des limites imposées par les archives. L'affabulation critique consiste, dit-elle, à raconter « l'histoire d'un passé irrécouvrable ; c'est le récit de ce qui aurait pu être ; c'est un récit écrit à partir des archives, et en opposition aux archives¹⁹ ». Je m'intéresse à quelque chose de très similaire dans le domaine de l'histoire de l'art. Mon travail porte sur l'usage qui est fait de la fiction et de la para-fiction dans la discipline et dans l'art²⁰. Je m'inspire également des recherches menées dans le domaine du design spéculatif, qui porte sur la création d'objets destinés à des avènements possibles – qui pourraient ou devraient exister – et qui permettent de mieux comprendre le présent²¹.

Dans mon livre, je m'efforce de reconstituer des images du travail de Lloyd dont il ne reste que quelques rares traces matérielles ou photographiques (fig. 6). Je m'interroge sur les œuvres qu'il aurait pu créer à partir des déclarations de l'artiste et des pièces qu'il envisageait de produire. Je fais le récit de ce qui aurait pu être si l'histoire

5. Photographie anonyme, Tom Lloyd devant son œuvre *Veleuro*, vers 1968, New York, Studio Museum in Harlem.

6. Tom Lloyd, *Resawan*, sculpture lumineuse, 1968.

et les conditions de visibilité avaient été autres et avaient permis à Lloyd de s'exprimer pleinement. Finalement, l'objectif n'est pas tant de situer la pratique de Lloyd dans un discours de redécouverte de l'artiste, de sauver son œuvre de l'oubli, ni de l'ajouter aux « canons » en vigueur en histoire de l'art, que de mettre en évidence et d'analyser les limites des discours de l'histoire de l'art tels qu'ils existent.

Mark Ledbury. Cette question me semble en cacher une seconde. La première – fondamentale – consiste à se demander si l'historien de l'art fait suffisamment preuve d'esprit critique. Autrement dit, est-il capable de déconstruire la machine publicitaire omniprésente qui sert les intérêts des artistes vivants, des galeristes, voire des commissaires d'exposition, tout en conservant une saine distance, et de résister à l'effet de séduction exercé par l'artiste afin d'analyser et de juger convenablement les œuvres ? Dans une certaine mesure, les historiens de l'art restent prisonniers – souvent à leur corps défendant – d'une version sophistiquée de la culture de la célébrité, d'une mentalité de « groupie », qui nous (j'entends par là la tradition tout entière, depuis au moins Winckelmann) rend plus enclins à considérer les artistes comme des héros de la culture, des idoles créatives d'exception et, de ce fait, particulièrement attirants. Même les plus vigoureuses déconstructions analytiques – qu'elles soient d'inspiration marxiste, féministe ou éco-critique – ont tendance à dénicher leur Astérix, leur individu, leur groupe ou leur communauté héroïque capable de résister à l'empire dominant, et à exalter ces actes de résistance créative. On note à cet égard que c'est le mode de pensée de nos étudiants ; pour la jeune génération, les artistes ne méritent ce titre qu'à condition de démontrer qu'ils sont des créateurs héroïques, luttant à contre-courant. Dans ces conditions, il est à l'évidence plus difficile de garder la tête froide – tâche essentielle – lorsque l'on veut analyser dans toute leur complexité les communautés de création, à évolution lente, ou des modèles de transfert d'innovation, où le « flux » des idées et de l'élan créateur n'est jamais clair ni unidirectionnel. Malgré tout, il me semble que l'on pourrait tirer profit des recherches menées dans d'autres disciplines ; je songe plus particulièrement au travail de Stephen Orgel sur Shakespeare (notamment son livre *Imagining Shakespeare*, publié en 2003), qui nous permet de nous éloigner de l'héroïsation des grandes figures pour mieux saisir la vitalité et l'énergie de certains milieux et contextes historiques. Plus près de nous, on pourrait également rechercher du côté des arts décoratifs (dont l'histoire est faite de médiations, de collaborations, d'emprunts et de flux) un modèle alternatif d'innovation qui permettrait de nuancer ou de contrebalancer nos tendances à l'adoration béate.

Outre ce problème de très large envergure, votre question renvoie plus précisément à un état de fait : les constructions échafaudées par les artistes eux-mêmes pour s'assurer une place de choix, pour fournir un cadre propice à leurs carrières, leurs œuvres et leur talent, sont des « fictions » qui deviennent parfois à leur manière des « vérités » méritant elles aussi qu'on s'y arrête. On pourrait par exemple s'intéresser au spectacle de l'ivresse donnée par Tracey Emin ou à la méticulosité *queer* de Gilbert et George, deux approches rivales de la scène artistique britannique des années 1980 ; ou encore, dans la période qui me concerne, aux déclarations spectaculaires d'un Jacques-Louis David ou d'un James Northcote, aux risques ou aux tactiques surprise qu'ils mettent en place, en tant qu'éléments de vérité s'inscrivant dans une prise de risque complexe, dans un calcul visant à se forger une réputation, et qui touchent à la compréhension même de leur œuvre. Je dirais que les historiens de l'art et les critiques contemporains sont en réalité tout à fait au diapason de ce type d'analyse. Ce qui a, bien entendu, provoqué une contre-réaction de la part des artistes contemporains eux-mêmes, car nombre d'entre eux privilégient le silence étudié ou le retrait gnomique, formes d'opposition à la création d'un personnage, à une rhétorique ou à la démonstration d'« artistité ».

Quant à la manière dont critiques et historiens répondent à ce nouveau double *bluff* d'effacement modeste, ou de fausse modestie (le *humble-bragging*, emprunté, bien entendu, à des figures totémiques de la culture populaire telles que Bob Dylan), la question est un peu plus délicate. Si les artistes n'offrent aucune justification à l'œuvre, n'avancent aucune signification, s'agit-il d'un geste libérateur d'évacuation du champ sémantique, ou bien d'un piège ? Sommes-nous certains de pouvoir voir au-delà de l'intentionnalité de l'artiste ?

Pierre Wat. Ce que vous appelez fiction biographique, qui correspond aussi à ce que Jean-Marc Poinot a remarquablement défini comme « récit autorisé²² », est quasiment la matière première avec laquelle l'historien de l'art doit composer. Tout artiste, consciemment ou non, de lui-même ou par des truchements, par de longs discours ou en se coupant la langue, comme le conseillait Matisse, construit une forme de légende de lui-même, qui tend, avec plus ou moins de succès, à façonner sa réception. Comme l'ont admirablement démontré Ernst Kris et Otto Kurz dans leur essai fascinant²³, ce type de légende se perpétue, à partir de quelques anecdotes, en de multiples avatars, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Dès lors que ceux qui produisent ce que nous appelons des œuvres se pensent en tant qu'*artistes*, tout récit autobiographique, sous couvert de véracité historique, participe de l'élaboration de l'identité de ces producteurs. C'est le mythe de l'artiste qui se dit dans ces fictions.

L'historien de l'art doit faire avec ces mythes, puisque c'est sous ce masque que les artistes avancent vers nous. Faire avec ne consiste ni à espérer pouvoir ignorer le mythe au nom du fait qu'il s'agit là de fiction et non de documentation historique, ni, bien sûr, à prendre ce type de légende pour argent comptant. Il faudrait donc analyser ces récits en gardant un esprit soupçonneux. Dans le fond, les récits d'artistes sur eux-mêmes sont, au même titre que la littérature critique écrite par les historiens de l'art qui nous précèdent, une partie du corpus critique qu'il faut lire et mettre en cause pour faire bouger les lignes. Mais les mythes ont la peau dure et il ne faut jamais sous-estimer leur efficacité : à savoir leur capacité à nous éblouir. Si on les confronte aux œuvres, si on prend les artistes au mot, non pas dans le but de les croire sur parole, mais bien dans celui de mettre face à face déclarations et productions, avec ce que cela produit en termes d'écarts, de contradictions, de dénis, bref de mythifications, tout cela devient un matériau passionnant, non pas tant sur ce qu'un artiste fait, mais sur l'image qu'il souhaite que l'on en ait. Ce qui est tout aussi intéressant. L'artiste, comme l'historien de l'art, n'échappe pas à la fiction lorsqu'il parle ou écrit. Et ces fictions nous informent, si on les appréhende comme telles.

Olivier Weller. Dans la mesure où notre projet autour du film *Peau d'âne* est de croiser vestiges matériels laissés par l'équipe de tournage, témoignages des acteurs, techniciens ou figurants et archives de production de la famille Demy-Varda (photographies de tournage, planning, schéma de décors, scénario manuscrit, notes du réalisateur, etc.)²⁴, il est possible de mesurer les décalages entre fiction produite (le film) ou recomposée (les souvenirs) et réalité (archives du sol et archives papier). D'ailleurs, Demy disait lui-même lors de plusieurs interviews qu'il souhaitait ancrer son œuvre dans la réalité, même s'il s'agissait d'un conte de fées : « Un conte de fées réaliste avec des personnages qui ont des réactions humaines pour être encore plus vrais. » Avec cette recherche, nous ne faisons que poursuivre son désir.

Il est d'ailleurs fascinant de mesurer les décalages entre le discours et la réalité matérielle. Les souvenirs des protagonistes sont parfois totalement contradictoires avec la réalité du terrain et la mémoire a recomposé une autre réalité, une sorte de nouvelle fiction autour des moments de tournage. Pour exemple, l'assistant du chef opérateur de

l'époque, Yves Agostini, que nous avons fait revenir sur les lieux 42 ans plus tard, nous affirme que « les machinistes ne laissent rien trainer derrière eux généralement », et c'est pourtant plus de 4 000 objets qui ont été mis au jour malgré une durée très courte d'utilisation (six jours entiers et deux demi-journées d'après le planning de tournage figurant dans les archives Varda-Demy).

Anne Lafont. *La notion de roman national (national romance), actualisé dernièrement par le discours politique en France, se propose de fixer l'horizon de la recherche historique : dans quelle mesure cette notion de roman ou de romance est-elle synonyme de fiction, mais aussi de faux, et comment revendiquer la fécondité de la fiction en histoire sans tomber dans le roman – entendu comme récit idéologique programmatique ?*

Mark Ledbury. Effectivement, c'est là que je dois tempérer par une dose de scepticisme, voire par une mise en garde, mon enthousiasme et mon optimisme concernant les possibilités offertes par la fiction. On ne peut oublier que, depuis que l'histoire de l'art existe, elle s'est compromise dans des romans nationaux d'un genre contestable, mais aussi dans d'autres types de récits recourant à diverses notions de supériorité raciale ou culturelle. Depuis Winckelmann et Hegel, jusqu'au III^e Reich et à l'Amérique de l'après-guerre, en passant par la grande tradition du XIX^e siècle, l'art s'inscrit parfois dans une sinistre phrénologie de la culture qui considère que les œuvres portent la marque invariante et innée d'une race, d'une nation ou d'un groupe religieux. Et même si l'on écarte ces grossiers penchants, on a tendance à perdre de vue certaines composantes nationalistes qui se glissent plus subtilement dans la trame de l'histoire de l'art mais sont encore tenaces aujourd'hui (le pastoralisme anglais, la « modernité » française, la « liberté » américaine). Cela est dû en partie à l'attrait persistant de la peinture de paysage, quel que soit le genre, pour un public qui perd progressivement le sentiment de la spécificité du lieu, *sauf* en contemplant des œuvres d'art. (Que signifie « Constable Country » par exemple ? Un de mes étudiants qui faisait un exposé sur Constable, avait choisi d'illustrer son propos par des sets de tables, des serviettes à thé et d'autres produits du commerce qui transformaient des toiles de Constable en preuves de l'existence d'un mythe nationaliste des Midlands.) Mais c'est aussi parce que les musées, les manuels et les inventaires numériques sont organisés selon des écoles « nationales », et l'histoire de l'art a ainsi participé au discours du nationalisme, qui est toujours « culturel » et « imaginé », même si ses effets sont bien politiques et concrets. Au cours des dernières années est née l'histoire de l'art « en réseau » – l'histoire des échanges, des voyages, de l'itinérance – afin d'apporter des nuances ou une contradiction à cette approche dominante. Mais l'édifice est encore debout, bien en évidence dans les salles de musées à travers le monde.

Krista Thompson. J'écris depuis les États-Unis, peu de temps après une élection au cours de laquelle on a réussi à vendre à certains électeurs un roman national au passé « prestigieux ». Les stratégies de la campagne de Donald Trump et ses équipes ont réussi à orienter le discours politique à grand renfort de *fake news* (« contre-vérités ») et d'*alternative facts* (« faits alternatifs »). Les méthodologies spéculatives pourraient s'avérer particulièrement utiles dans ce cadre, même si l'on court le risque qu'elles soient absorbées dans des idéologies de « post-vérité » au lieu d'être mises en lumière. L'histoire de l'art spéculative permettrait de sensibiliser le public aux dangers éventuels des technologies et des formes visuelles par lesquelles une vérité s'énonce. On ferait naître une forme de scepticisme chez les spectateurs qui deviendraient ainsi attentifs aux facteurs d'apparition ou d'effacement des choses devant leur regard²⁵. De surcroît,

en s'intéressant aux histoires qui ont été reléguées dans l'ombre, on pourrait peut-être prévenir durablement le retour à des visions romanesques d'un passé national prestigieux, des récits mis en forme qui se fondent sur la production de disparitions, en particulier lorsqu'elles sont liées à la question de la race et des passés nationaux.

Anne Lafont. *La fiction peut être aussi un moyen de vulgarisation, un moyen pédagogique, autrement dit l'extension d'une recherche fondamentale sous la forme d'une restitution fictive (roman, film, opéra, bande dessinée...). La fiction peut encore constituer un dépassement de la célébrité : le sujet étant devenu totémique, il importe de se le réapproprier autrement, de le réinterpréter par des voies fictives, imaginaires, artistiques parallèles, à l'instar du Caravage dont la fortune artistique est immense. Quel est le statut de ces avatars, parfois des œuvres d'art à part entière, pour l'histoire de l'art, au-delà du fait qu'ils renseignent la célébrité durable d'un artiste ?*

Olivier Weller. Travailler sur le conte de fées de *Peau d'âne*, popularisé par Charles Perrault (1695) puis mis en image par Demy, c'est aussi se pencher sur ce conte aux origines bien plus anciennes, puisqu'il touche à un fondement de nos sociétés, l'interdit de l'inceste. C'est également se pencher sur les figures de la métamorphose et de l'être hybride, mi-femme mi-animal. Et lorsque l'on sait que la thérianthropie apparaît dès le tout début de l'art pariétal, il y a 35 000 ans, au fond de la grotte Chauvet, avec la représentation d'une femme-bison sur le « pendant du Sorcier », c'est bien aussi d'une archéologie de la pensée mythique dont il s'agit.

Sans cesse revu et adapté à son époque, la version du conte que nous offre Demy est aujourd'hui devenu un « classique » du répertoire, un film transgénérationnel constamment reprogrammé à Noël. En recherchant l'origine de cette fiction, on tente d'ancrer et de placer le réalisateur et son œuvre cinématographique dans la longue histoire d'une tradition orale, auparavant mythique, aujourd'hui conte de fées écrit puis filmé. Et, pour pousser la mise en abîme encore un peu plus loin, notre recherche fait elle-même l'objet d'un long métrage, *Peau d'Âme* de Pierre-Oscar Lévy et moi-même, dont la sortie en salle est prévue en octobre 2017²⁶. Il s'agit de suivre cette recherche archéologique autour de la fabrique des images²⁷, cette fois animées, qui, à travers les restes matériels d'un tournage de film, les archives ou les témoignages directs, retrace la quête d'une origine, celle d'un conte de fées approché par la psychanalyse, la littérature médiévale, la mythologie ou l'anthropologie. Ajoutés aux récits des témoins encore vivants et aux archives cinématographiques et familiales, il devient possible d'approcher la vie et la mort d'un tournage de cinéma, événement fugace sur le terrain mais qui marque encore la mémoire collective, celle des acteurs, des figurants, de l'équipe technique, mais aussi du grand public, enfants comme adultes. Un lieu qui cristallise et concrétise les rêves à la fois.

Mark Ledbury. J'ai toujours été un fervent partisan de l'adaptation, de la mise en fiction et de l'approche créative. Après tout, Baudelaire ne nous a-t-il pas convaincus que « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie²⁸ » ? Il existe même, si l'on veut remonter plus loin, une riche tradition de dialogues, de vaudevilles et autres formes de réponses vocales à l'art, qui est presque aussi ancienne que la critique d'art elle-même, comme l'a montré, entre autres, Bernadette Fort²⁹. J'admire les romans, les poèmes et les films qui se confrontent aux œuvres d'art ; pour moi, ces adaptations constituent, à des degrés divers, une forme d'investigation sur les vérités de l'artiste et de l'œuvre, vérités peut-être plus difficiles à approcher sous l'angle du positivisme ou de la stricte histoire de l'art. Au cours des deux dernières décennies, on a

vu de nombreux films ou émissions biographiques consacrés à des grands artistes ; mais ils tendent, pour la plupart, à suivre de trop près l'un ou l'autre des grands scénarios savants concernant tel ou tel artiste (Ed Harris, *Pollock*, 2010, par exemple). Deux films me semblent s'écarter de ce schéma : *La Belle Noiseuse* de Jacques Rivette (1991), une œuvre prenante et souvent déroutante, inspirée du *Chef-d'œuvre inconnu* (1831), où Balzac se livre à une méditation complexe sur la peinture et ce qu'elle vise. Si ce film m'a marqué, c'est parce qu'il semblait se détourner délibérément de l'histoire ou du personnage pour filmer quelque chose d'essentiel sur l'acte de création en peinture, avec tout ce qu'il implique de désir, d'aspirations et de singularités. De plus, Rivette avait travaillé avec Bernard Dufour (récemment disparu), dont la « main » est très présente, rappelant sans cesse ce que le film devait à la touche et à l'œil de Rivette, mais aussi à la peinture. Après l'avoir vu, j'ai eu le sentiment d'avoir saisi sur la peinture quelque chose qui m'aurait peut-être échappé à la simple contemplation des tableaux. Plus récemment, j'ai été très touché par le *Mr Turner* de Mike Leigh, un film lent, précis, d'une très grande finesse, produit d'une intelligence créatrice posant un regard indirect sur la vie et l'œuvre d'un autre créateur, avec beaucoup d'humour et de discernement. Le début et la fin trompent toutes les attentes ; toute la trame du film est imprégnée, non seulement de la beauté des couleurs de Turner, mais aussi de la gaucherie inspirée de l'homme. Ces deux films, très différents, comptent parmi ceux que je montre à mes étudiants, car je suis convaincu qu'ils ont leur place dans un « champ élargi » de l'investigation en histoire de l'art, non pas en tant que simples attractions, mais en tant que méditations réfléchies et précises sur la nature et le pouvoir de l'art visuel.

Nous sommes, mes collègues, mes étudiants et moi-même, de fervents lecteurs de fiction. Le récent roman d'Ali Smith, *How to be Both* (2015), me paraît être une formidable « réponse » fictionnelle – au sens baudelairien du terme – à la peinture à fresque, étant inspiré des qualités particulières du *Mese di Marzo* de Francesco del Cossa au palais Schifanoia (1469-1470, Ferrare). Le texte a réussi, je ne sais comment, à faire revivre l'étrange et riche univers de l'œuvre, tout en conservant résolument, et avec brio, son objectif narratif ancré dans le contemporain. Bien entendu, les artistes contemporains participent eux-mêmes à ce circuit de rumination et de création. Il suffit de songer aux *89 Seconds at Alcazar* d'Eve Sussman (fig. 7 ; 2004), une passionnante installation vidéo à la chorégraphie délibérément lente qui réinvente par l'image *Les Ménines* de Velázquez (1656, Madrid, Museo Nacional del Prado). Lorsque l'œuvre se termine, le spectateur est témoin à la fois d'un acte de création et d'interprétation qui anime le tableau de telle façon que, j'en suis persuadé, il aurait trouvé grâce auprès de l'artiste espagnol.

Anne Lafont. *Comment la fiction est-elle perçue au sein du système académique ? Des chercheurs s'emploient parfois à écrire des romans, des fictions artistiques ou à collaborer à des œuvres théâtrales ou cinématographiques. Ils dévoilent ainsi leurs ambitions artistiques : comment ce chevauchement des genres est-il considéré, apprécié, ou raillé dans notre institution ? Quel crédit supplémentaire ce détour apporte-t-il ou de quelle ombre une carrière qui s'émancipe de la discipline est-elle entachée ?*

Pierre Wat. Je ne crois pas que le passage à ou par la fiction apporte soit ombre soit crédit à ce que vous appelez nos carrières. Certes, je ne pense pas que l'on soit parvenu aujourd'hui à un consensus autour de l'idée que l'histoire de l'art serait une littérature contemporaine, pour reprendre les mots d'Ivan Jablonka³⁰, mais on a quand même les prémices de quelque chose dans l'extension du recours à une fiction revendiquée en tant que telle dans le domaine de la bonne vulgarisation de l'histoire de l'art. L'initiative

la plus frappante, dans ce domaine, en France, fut la création, par Nadeije Laneyrie-Dagen, d'une collection chez Scala, « Ateliers imaginaires », dans laquelle furent publiées plusieurs fictions, confiées non à des romanciers mais à des historiens de l'art, ayant comme seule contrainte de mettre en scène la rencontre avec un artiste du passé. Pour avoir eu la chance d'écrire l'ouvrage sur Claude Monet³¹, j'ai pu mesurer la légère transgression et la grande fécondité de la chose. La transgression évidente, dans ce que l'on pourrait appeler une fiction documentée, consiste en un brouillage partiel des pistes entre la

7. Eve Sussman, *89 Seconds at Alcázar*, Rufus Corporation, 2004 (capture d'écran extraite du film).

part de fiction et la part de documentation, ce qui, bien sûr, nous éloigne des impératifs de la recherche. La fécondité, au-delà du plaisir immense de l'écriture, vient de l'adoption d'une forme qui, par certains côtés, sert l'histoire de l'art plus qu'elle n'en trahit l'objectivité. Je parlais de notre capacité à une forme de rêverie devant les œuvres, qui fonderait notre intuition. Il me semble que le recours à la fiction offre des moyens inédits afin de transmettre quelque chose de cette rêverie initiale au lecteur, de manière plus sensorielle – parce que moins distanciée et analytique – que ne pourrait le faire le langage classique de la recherche. Quand je me sers d'un cauchemar du narrateur afin de décrire ce qui est en réalité un tableau réel de Monet (*Un Coin d'appartement*, 1875, Paris, musée d'Orsay), je parviens à transmettre au lecteur, de façon je crois plus efficace que par l'analyse distanciée, l'effet angoissant que produit (du moins sur moi) ce tableau. Grâce à ce livre, j'écris désormais une chronique mensuelle pour un magazine, *L'Œil*, où j'ai repris ce principe de fiction documentée. Sur la base de faits avérés, je mets en scène des personnages fictifs ou historiques créant ou assistant à la création d'œuvres célèbres. Je ne prétends certes pas faire œuvre scientifique ici, mais je suis sûr de servir la cause de l'histoire de l'art en essayant ainsi de rendre les lecteurs sensibles aux œuvres, ou les œuvres sensibles aux lecteurs.

Certes, nous sommes là dans le registre, délimité et considéré comme non noble – on l'entend dans son appellation même – de la *vulgarisation*, qui prolonge certains effets de l'activité pédagogique qui occupe beaucoup l'enseignant en histoire de l'art que je suis, mais il m'apparaît évident qu'une telle pratique nourrit mon travail « sérieux » de chercheur, et me permet de prendre conscience de la part inévitable de ma subjectivité dans mon travail. Celle-ci, et c'est l'écriture qui m'a appris cela, n'est non seulement pas un problème, mais cela même avec quoi je travaille, et qui me rend éventuellement lisible par d'autres. La fiction, dans mon écriture, c'est peut-être ce point où ma rêverie originelle rencontre celle du lecteur qui regarde les mêmes œuvres que moi.

Mark Ledbury. Comme je l'ai dit, j'admire les historiens de l'art qui s'aventurent dans de nouvelles voies, y compris dans le roman lui-même (*The Discovery of Painting*, le formidable livre d'Iain Pears, qui regorge de détails, ne connaîtra jamais le succès public rencontré par ses romans sur l'histoire de l'art), et je suis ravi de constater que les enseignants-chercheurs veulent devenir leurs propres producteurs-réalisateurs dans divers médias, de manière sérieuse et documentée, au lieu de laisser des personnalités de la télévision aux compétences contestables s'approprier leur travail. Je suis par

8. Fouille du *Déjeuner sous l'herbe* de Daniel Spoerri (1983), par Jean-Paul Demoule, 2016.

exemple fan de Bendor Grosvenor, dont le blog, *Art History News*³² a fini par lui valoir la gloire d'une émission télévisée. Il excelle à communiquer le sentiment qu'il reste encore des choses à découvrir, à faire véritablement sentir les pratiques de l'historien de l'art – la recherche patiente, l'examen minutieux, l'analyse matérielle, l'étude de marché, etc., et à montrer comment ils peuvent servir d'ingrédients au récit de la découverte. À mon sens, l'avenir de l'histoire de l'art se situe dans un domaine élargi de médias, de méthodes et de technologies mis au service d'une nouvelle vague de découverte et de redécouverte. Le roman, le blog, le film, la série télévisée peuvent tous être mobilisés pour cela, et nous devons éviter de rester à distance en portant un regard hautain sur ces nouveaux modes de communication et d'investigation. Et c'est à nous, qui, en tant qu'historiens de l'art, avons le privilège de disposer de temps et de ressources, et d'une mission d'enseignement, de saisir les opportunités offertes par ces nouveaux médias. Rien qui n'entache nos carrières, mais j'y vois au contraire la possibilité d'un rayonnement. La vie et l'œuvre du regretté John Berger n'ont pas été amoindries ou avilies par *Ways of Seeing*, la brillante émission polémique lancée à la télévision en 1972³³. Bien au contraire, plus qu'aucun livre ou article, elle a démontré la nécessité de radicaliser l'histoire de l'art et d'analyser l'art sous un angle idéologique.

Olivier Weller. La fouille de décors cinématographiques originaux, ceux de la mise en image d'un conte de fées, comme ceux du *Peau d'âne* de Demy, permet de nous

interroger sur les limites du champ d'action de la discipline, sur nos pratiques d'archéologue, notre construction du discours, du vestige jusqu'au récit scientifique. Près d'un demi-siècle plus tard, le devenir de vestiges matériels de très courte utilisation et de vie plus ou moins étendue est à l'étude, et pourra servir de référentiel à la discipline (en particulier les matériaux récents comme les plastiques, polymères, colle, mégot, carton...). La fouille de la cabane de *Peau d'âne* est également l'occasion de poursuivre de nouvelles pistes de recherche comme l'archéologie du son (restauration prévue des chutes de bandes magnétiques retrouvées) ou celle des sols d'occupation (prélèvements micro-morphologiques destinés à documenter intérieur, extérieur et circulation dans un habitat temporaire).

Pourtant, cette recherche ne relève pas de l'archéologie aux yeux des services de l'État³⁴. Jugée comme « non archéologique » par les services du ministère de la Culture, tout comme l'a été la fouille menée par Jean-Paul Demoule en 2010 (puis en 2016) du *Déjeuner sous l'herbe*, une œuvre de Daniel Spoerri de 1983 (fig. 8), cette opération s'apparente avant tout à une archéologie des débris contemporains, la *Garbage Archaeology* anglo-saxonne, qui n'a pas d'équivalent en Europe³⁵. Objet de polémique, comme a pu l'être la naissance de l'archéologie médiévale face aux historiens dans les années 1970 et 1980 ou celle des guerres mondiales au début des années 1990, à la suite de la fouille du corps d'Alain Fournier et de ses compagnons d'armes tués le 22 septembre 1914 à Saint-Rémy-la-Calonne (Meuse), l'archéologie du xx^e siècle n'a cessé d'évoluer³⁶, mais il semble, dans la pratique et souvent inconsciemment,

qu'il faille attendre la disparition des mémoires vivantes, des sources orales, pour entrer dans le domaine de l'archéologie officielle. Pour nous, cette opération « non archéologique » est d'une certaine façon une manière de préparer et alimenter l'archéologie de demain. C'est l'essence même de la discipline que de rechercher les traces des origines de nos propres sociétés, et la manière dont elle se raconte son histoire, se forge son patrimoine, se construit son identité. Qui d'autre pourrait mieux rendre visible ce patrimoine invisible ? Quant à savoir quelle ombre, ou quel crédit, apporte ce détour vers la fiction (ici à la fois sujet et produit), il est encore trop tôt pour le dire, mais, une chose est sûre, rares sont les organismes comme le CNRS permettant une telle liberté !

Si l'on peut sourire du joli mot de Daniel Spoerri « l'archéologie c'est faire sérieusement quelque chose d'absurde », il n'en reste pas moins que ce patrimoine, même très récent, relève du bien commun et de notre histoire à la fois collective et individuelle. D'ailleurs le grand public, comme les médias, n'en doute absolument pas, et nous tenons là un outil à la fois de réflexion épistémologique et de valorisation culturelle comme politique de choix.

Les contributions de Mark Ledbury et Krista Thompson ont été traduites par Françoise Jaouën. La contribution de Krista Thompson a été relue par Maud Houssais.

1. Michael Holly, *The Melancholy Art*, Princeton/Oxford, 2013, p. 7.

2. *Silence, on fouille ! L'archéologie entre science et fiction*, Cécile Sauvage (dir.), cat. exp. (Louvre, ARCHEA – musée d'archéologie en Pays de France, 2012), Roissy Porte de France, 2012.

3. Olivier Weller, « L'archéologie peut-elle raconter des contes de fée ? *Peau d'âne* sous la truelle », dans *Les Nouvelles de l'Archéologie*, n° 137, 2014, p. 40-44 ; « Archéologie du merveilleux. La cabane de *Peau d'âne* », en ligne : <http://archeopda.fr/> (consulté le 11 avril 2017).

4. Ma réflexion sur les archives et la diaspora africaine s'inspire de divers ouvrages, parmi lesquels : Tina Campt, *Image Matters: Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*, Durham, 2012 ; Lorraine O'Grady, « This Will Have Been: My 1980s », dans *Art Journal*, 71, 2, 2012, p. 6-17 ; Brent Hayes Edwards, « The Taste of the Archive », dans *Callaloo*, 35, 4, Fall 2012, p. 944-972 ; Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in*

Nineteenth-Century America, New York, 1997 ; Saidiya V. Hartman, « Venus in Two Acts », dans *Small Axe*, 12, 2, juin 2008, p. 1-14 ; Toni Morrison, « The Site of Memory », dans William Zinsser (dir.), *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, New York/Boston, 1995, p. 85-102 ; Stephan Palmié, *Wizards and Scientists: Explorations in Afro-Cuban Modernity and Tradition*, Durham, 2002 ; Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston, 1995.

5. Raymond Williams, « Fiction », dans *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, New York, 1983, p. 134.

6. Morrison, 1995, cité n. 3, p. 92.

7. Le récit de Hannah Crafts, que l'on a daté du milieu du XIX^e siècle, a été publié en 2003 : Hannah Crafts, *The Bondswoman's Narrative*, New York, 2003.

8. Crafts, 2003, citée n. 7, p. 14.

9. *Ibidem*.

10. Crafts, 2003, citée n. 7, p. 16.
11. Kevin Young, *The Grey Album: On the Blackness of Blackness*, Minneapolis, 2012.
12. Young, 2012, cité n. 11, p. 14.
13. Voir à ce propos Anna C. Chave, « Minimalism and Biography », dans Norma Broude, Mary D. Garrard (dir.), *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, Berkeley/Londres/Los Angeles, 2005, p. 385-408, and James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven/Londres, 2004.
14. Trouillot, 1983, cité n. 4, p. 26.
15. Les « notes » du titre du recueil renvoient peut-être aussi au caractère inachevé de l'histoire de l'art, voire à des notes de musique qui sensibiliseraient l'oreille aux registres soniques (ou sensoriels de manière générale) permettant de faire entendre les histoires de l'art noir ; Tom Lloyd (dir.), *Black Art Notes*, [New York] publié à compte d'auteur, 1971.
16. « Electronic Refractions » était le titre donné à deux de ses expositions : la première à l'Amel Gallery de Manhattan (1965), la seconde au Studio Museum de Harlem (1968).
17. Karen M. Barad, *Meeting the Universe Half-way: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, 2007, p. 86.
18. Hartman, 2008, citée n. 4, p. 10.
19. Hartman, 2008, citée n. 4, p. 12.
20. Voir notamment Mark Ledbury (dir.), *Fictions of Art History*, Williamstown (Mass.), 2013. Mes analyses de l'histoire de l'art spéculative, notamment lors de séminaires, s'appuient sur la notion de « para-fictif » telle que l'a définie Carrie Lambert-Beatty dans « Make-Believe: Parafiction and Plausibility », dans *October*, n° 129, Summer 2009, p. 51-84.
21. Anthony Dunne, Fiona Raby, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge/London, 2013, p. 2.
22. Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Presses du réel, 2008.
23. Ernst Kris, Otto Kurz, *La Légende de l'artiste*, Laure Cahen-Maurel (trad. fra.), Paris, 2010 [éd. orig. : *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*, Vienne, 1934].
24. Voir aussi Rosalie Varda-Demy, Emmanuel Pierrat, *Il était une fois Peau d'âne*, Paris, 2014.
25. Sur le regard sceptique, voir Michael Leja, *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*, Berkeley/Los Angeles/Londres, 2004.
26. Pierre-Oscar Lévy, Olivier Weller, *Peau d'Âme*, prod. Look@Sciences/Universcience/Ciné Tamaris/Laboratoire Trajectoires CNRS-Université Paris 1/Vidéo de Poche, distributeur Shellac, France, 2017 (sortie en salle prévue le 25 octobre 2017), 100 min.
27. Jean-Paul Demoule, « Images des archéologies et archéologie des images », dans Philippe Boissinot (dir.), *L'archéologie comme discipline ?*, Paris, 2011, p. 31-54.
28. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Paris, 1846, p. 2.
29. Bernadette Fort, « Voice of the Public: The Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets », dans *Eighteenth-Century Studies*, 22, n° 3, Spring 1989, p. 368-394.
30. Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, 2014.
31. Pierre Wat, *Les Nymphéas, la nuit : Claude Monet*, Paris, 2010.
32. www.arthistorynews.com.
33. [Nous renvoyons au Débat qui précède, « L'histoire de l'art dans les médias », entre Marianne Alphant, Laurent Baridon, Philippe Dagen et Claire Moulène, mené par Thomas Schlessler, dans ce volume, p. 13-30, et en particulier à la fig. 7, p. 24-25, NdLR]
34. DRAC-SRA Ile-de-France et CIRA, avis du 30 janvier 2013.
35. Jean-Paul Demoule, « Archéologie, art contemporain et recyclage des déchets », dans *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 58, 2012, p. 160-177.
36. Jean-Paul Demoule, Bernard Stiegler (dir.), *L'avenir du passé. Modernité de l'archéologie*, Paris, 2008.