

Repenser les liens entre l'histoire de l'art et la nation

Rethinking the Links between Art History and the Nation

Über die Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Nation

Ripensare i legami tra la storia dell'arte e la nazione

Repensar los lazos entre historia del arte y la nación

Maddalena Carli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/9625>

DOI : [10.4000/perspective.9625](https://doi.org/10.4000/perspective.9625)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2018

Pagination : 159-166

ISBN : 978-2-917902-46-2

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Maddalena Carli, « Repenser les liens entre l'histoire de l'art et la nation », *Perspective* [En ligne], 1 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/9625> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.9625>

Repenser les liens entre l'histoire de l'art et la nation

Maddalena Carli

– MICHAUD, 2015 : Éric Michaud, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 2015, 304 p.

– PASSINI, 2007 : Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme/Centre allemand d'histoire de l'art (Passages/Passagen, 43), 2007, 366 p.

– PASSINI, 2017 : Michela Passini, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La découverte (SH / Écritures de l'histoire), 2017, 342 p.

Au cours des quinze dernières années, la quasi-totalité des sciences sociales ont partagé une tendance à réfléchir sur elles-mêmes et sur leur histoire. Il ne s'agit pas là d'un phénomène nouveau, mais d'une méthode de recherche qui n'a pas cessé de se développer, s'étendant progressivement à toutes les disciplines, même les plus jeunes ; par ailleurs, contrairement à ce qui existait par le passé, cette réflexion a commencé à porter sur la longue durée et sur les interactions socio-culturelles et non plus uniquement sur des dynamiques internes ou sur des segments temporels denses, tels que la crise fin-de-siècle, l'entre-deux-guerres, ou bien le « moment 1968 ».

C'est dans ce contexte que s'inscrit une série d'études sur la naissance de l'histoire de l'art dans l'espace européen et sur ses liens avec les processus de nationalisation au cours du long XIX^e siècle. Entamant un fructueux dialogue avec l'idée de nation et la constellation linguistique qui l'entoure¹, dans leurs travaux récents, Éric Michaud et Michela Passini s'interrogent sur la fonction exercée par un savoir « qui étudie, reconstitue, classe et "raconte" le patrimoine » national dans les constructions identitaires et leur miroir, c'est-à-dire la fabrication de l'altérité (PASSINI, 2012, p. 3). Alors que les deux auteurs empruntent des parcours critiques différents, ils me semblent avoir en commun l'intention de remédier à la sous-évaluation du penchant nationaliste de l'histoire de l'art. Par le biais d'une approche autoréflexive, ils offrent tous deux une relecture non seulement du

présent, mais encore du passé de la discipline : ils s'interrogent sur sa période d'émergence et sur les stratégies de légitimation mises en œuvre par ses acteurs, réfléchissent sur sa fonction politique, dans le sillage d'une posture critique convaincue que les dispositifs nationalisant agissent bien au-delà du domaine de l'action des partis et des pratiques gouvernementales.

Si les ouvrages concernent tous les trois l'histoire de l'histoire de l'art et s'ils partagent un regard qui privilégie les connexions et les réseaux transnationaux, ils ne suivent pas la même approche chronologique, ni n'articulent de la même manière la géographie des productions artistiques abordées. Dans leurs analyses, Passini et Michaud s'appuient sur des temporalités différentes, respectivement orientées – comme le soulignent les sous-titres des deux premiers ouvrages – vers la *découverte des origines* et vers *l'élaboration d'une généalogie* de l'histoire de l'art : deux manières différentes de concevoir le problème de la naissance d'une science humaine, qui peuvent être utilement examinées et confrontées entre elles. La structure géographique peut également faire l'objet de quelques considérations : alors que les études dépassent toutes les frontières françaises, elles ne font pas le même usage de la méthode comparatiste, qui n'est d'ailleurs pas la seule voie que l'on peut suivre pour mettre en discussion le cadre national et en élargir les marges. Troisièmement, la notion de *race* joue un rôle inégal au sein des discours des deux auteurs : en proposer une lecture croisée peut représenter une contribution à la réflexion sur les enjeux politiques de l'histoire de l'art, et sur l'impact que les visions organicistes, physiognomoniques et classificatoires du passé continuent d'exercer sur le présent du nouveau millénaire.

Fantasmer autour des origines

Publié en 2012 dans la collection « Passages / Passagen » du Centre allemand d'histoire de l'art, *La fabrique de l'art national* traite des conflits artistiques qui opposent la France et l'Allemagne entre 1870 et 1933. D'une part, la guerre franco-prussienne et ses effets des deux côtés du Rhin : la proclamation de la Troisième République, la Commune de Paris et la fondation de l'Empire allemand ; d'autre part, l'arrivée au pouvoir de Hitler et le début du Troisième Reich : la période choisie coïncide avec une phase d'accélération des dynamiques de nationalisation, correspondant

à l'achèvement de l'unification allemande, à l'apparition des masses sur la scène socio-politique et à la dimension totale de la première guerre mondiale.

Au cours des mêmes années, l'histoire de l'art connaît, dans les deux pays, des transformations profondes, tant sur le plan méthodologique qu'idéologique. Alors qu'elle fait l'objet d'un processus d'institutionnalisation qui en fait *la science* chargée de la gestion du patrimoine national – en raison de l'accroissement du nombre de chaires universitaires et de postes de conservateurs dans les musées –, ses représentants commencent à contribuer de manière assidue à la mise en valeur (voire à l'invention) de ce dernier. Thèses de doctorat, cours et concours académiques ; expositions temporaires, projets et aménagements de collections muséales ; monographies, éditions de sources et traductions d'ouvrages étrangers ; tracts et manifestes ; articles, numéros spéciaux de revues, congrès et conférences : l'auteur parcourt avec le plus grand soin les productions française et allemande, en associant à l'analyse des pratiques et des lieux de la sociabilité culturelle celle des théories des historiens de l'art de l'époque.

Passini accorde une attention particulière aux débats sur les origines de la Renaissance et sur la nature du gothique qui secouent les communautés scientifiques à l'étude, convaincue que « toute construction intellectuelle, artistique et politique d'un art *national* comporte nécessairement une dimension *internationale* » (PASSINI, 2012, p. 4). En empruntant l'une de ses pierres angulaires à l'historiographie des nationalismes, elle souligne par ailleurs l'émergence – au sein des discussions franco-allemandes – d'un troisième pôle représenté par l'Italie, « l'élément qui, dans son altérité absolue, permet le mieux de penser le national » (PASSINI, 2012, p. 4) : même lorsqu'il s'agit de l'art du passé, on ne peut construire un sentiment d'appartenance qu'en produisant un adversaire clairement identifié. Il n'est pas possible de s'arrêter ici aux thèses élaborées au sujet des conditions géographiques et temporelles d'apparition de la Renaissance ; ni aux stratégies mises en œuvre pour revendiquer l'autonomie de celle de l'Hexagone, qui concernent moins la dévalorisation de l'art italien que l'offensive contre l'influence corruptrice des modèles d'importation (le mépris exprimé envers l'école de Fontainebleau est, à cet égard, exemplaire), ou l'apposition d'une antédote qui fait coïncider les premières manifestations

de renouveau artistique avec le réalisme des Primitifs. Il n'est pas envisageable non plus de synthétiser les polémiques sur le gothique, dont *La fabrique de l'art national* examine la facette publique et les enjeux relationnels, par le biais de l'étude des journaux et des correspondances privées. Je voudrais néanmoins avancer quelques réflexions à propos du rôle exercé, dans la formation des identités collectives, par l'image de l'altérité ; une altérité qui peut osciller entre la figure de l'adversaire et celle de l'ennemi, en fonction du degré de radicalisation de la lutte politique interne et internationale.

Durant la période analysée, la construction du sentiment d'appartenance à la nation évolue profondément, non seulement dans l'Allemagne récemment unifiée mais aussi au sein de l'État français : au fur et à mesure que la Grande Guerre approche, la place accordée à l'image de « l'autre » augmente, en vertu de son pouvoir de mobilisation et de dissimulation, sinon d'effacement, des différences au sein de la communauté d'origine. Dans le contexte de la montée des mouvements nationalistes et d'un durcissement du ton des échanges culturels sur le continent européen, l'histoire de l'art manifeste tout son potentiel « identitaire » : d'un côté, elle participe de l'invention d'une tradition artistique ancestrale du pays dont elle est le porte-parole, en s'engageant dans les disputes sur les origines de la Renaissance et du gothique et dans la mise en valeur des « primitifs » et des « précurseurs » (fig. 1) ; de l'autre, ses experts (qu'ils soient des universitaires, des directeurs de musées ou des critiques d'art) adhèrent à cette rhétorique fondatrice d'un style national qui exclue toute influence étrangère et toute circulation au-delà des frontières, comme si la sphère de l'art était un système clos et imperméable à toute contamination externe.

Si le choix chronologique de Michela Passini permet de faire ressortir le penchant nationaliste de l'histoire de l'art des origines et son engagement dans la définition d'un ensemble de « constantes » stylistiques ayant pour fin de construire le patrimoine matériel et immatériel de la nation, Éric Michaud conduit son analyse plus loin, moins intéressé par la naissance de la discipline que par les paradigmes intellectuels qui président à sa mise en place et qui en inspirent le fonctionnement.

Dans ses études sur les relations entre art, « race² » et nation, l'auteur s'était déjà plongé dans la question des implications idéologiques



1. Page de titre du catalogue de l'exposition *Les Primitifs français*, Paris, musée du Louvre et Bibliothèque nationale de France, 1904.



2. Joseph Noël Sylvestre, *Le Sac de Rome par les Barbares en 410*, 1890, Sète, musée Paul-Valéry.

de certaines conceptions de l'histoire de l'art, en poursuivant son travail magistral sur « l'image et le temps du national-socialisme³ » avec un recueil d'articles consacrés aux frontières (au sens de « marges », « limites » et « fins ») de la discipline⁴. En remontant le temps, dans *Les invasions barbares*, il déplace entièrement le regard du monde de la pratique artistique à celui des théories sur l'art, et explore la manière dont la race imprègne la forme et les contenus de la production culturelle. En effet, au lieu de s'arrêter sur les dynamiques internes au monde académique en gestation ou sur les stratégies de pouvoir qui secouent l'administration des expositions et des musées, il s'attache à faire ressortir le modèle biologique sur lequel s'est formée l'histoire de l'art, « qui prétendait nommer, décrire et classer ses objets comme des êtres vivants, assimilant la création artistique à un processus naturel qu'elle voulait comprendre dans son développement » (MICHAUD, 2015, p. 24). En adoptant la logique et le langage des sciences de la vie, la quasi-totalité des historiens de l'art soutiennent l'existence de « familles stylistiques » perpétuelles et immuables, souvent décrites comme des « arbres enracinés dans le sol national avec leurs ornements qui miment les végétaux autochtones » (MICHAUD, 2015, p. 18) ;

des *styles nationaux*, liés à la nature du territoire duquel ils procèdent et perpétuellement transmis par les *hommes* (voire les races) qui l'habitent.

Illustrée par la puissance d'un mythe fondateur qui lie indissolublement l'espace géographique au sang, via la notion de style, la thèse soutenue est radicale. L'histoire de l'art se construit, en tant que champ disciplinaire, entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, dans le sillage de l'anti-classicisme et d'une torsion engendrée par la culture romantique : on assiste alors au renversement de la signification des *invasions barbares*, qui cessent d'être perçues comme des agents de destruction (fig. 2) et qui deviennent un moyen de nommer, en les réhabilitant, les races du Nord, régénératrices d'un continent vieilli et affaibli par la longue domination des races méridionales. Associée à la redécouverte du gothique, la mise en valeur des ethnies septentrionales représente « une arme politique, brandissant les singularités historiques et locales contre l'universalisme que prétendait incarner le classique » (MICHAUD, 2015, p. 189) : grâce à l'idée d'une continuité sans interruption entre les peuples de l'Antiquité et ceux de l'Europe moderne, avec le retour des barbares, la transmission des formes artistiques commence à être circonscrite au passage des générations et confinée à l'intérieur des frontières nationales. À cet égard, il suffit de penser à la manière dont les musées organisent, à l'aube du XIX^e siècle, la présentation de leurs collections : les œuvres sont rigoureusement classées par écoles et par ordre chronologique, de manière à suggérer aux visiteurs une « cartographie des "caractères nationaux" d'autant plus faciles à déchiffrer qu'ils étaient présumés affleurer à la surface même des peintures » (MICHAUD, 2015, p. 50-51).

Les contours de cette conception biologique nouvelle de l'art sont ébauchés par un nom illustre de la scène allemande : Johann Joachim Winckelmann, partisan de l'existence d'un lien organique entre la vie des peuples et celle des styles, qu'il décrit, dans *l'Histoire de l'art de l'Antiquité* (Dresde, 1764), comme une manifestation innée et génétiquement héritée du « corps de la nation », en opposition à Anne-Claude-Philippe de Tubières, comte de Caylus, défenseur passionné du déploiement horizontal, social, des phénomènes de mimétisme culturel. En mobilisant un corpus raffiné et réticulaire de sources, Michaud fait émerger la stupéfiante diffusion des théories raciales dans la littérature

artistique, ainsi que leur impact bien au-delà des écrits d'intellectuels ouvertement racistes. J'ai été surprise de rencontrer le nom de Giovanni Morelli, qu'on a l'habitude d'associer à l'émergence du paradigme indiciaire retracée par Carlo Ginzburg dans son fameux essai « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire⁵ » : la technique du détail sur laquelle le *connoisseurship* italien base son travail d'attribution des œuvres confirme les difficultés à se soustraire à la viscosité du concept de race dès lors que l'on envisage la production artistique comme une fonction naturelle et comme un témoignage de la perpétuation de la physionomie des peuples.

La démarche généalogique semble confirmer l'attitude nationaliste qui caractérise les débats autour des origines de la Renaissance et du gothique, desquels se dégage une vision d'imperméabilité de l'art national, considéré par ses historiens comme immuable et immun à toute forme de contamination. En élargissant l'analyse à l'influence des modèles biologiques sur la discipline, la propension à faire de cette immuabilité une question de race me semble néanmoins gagner en clarté et en profondeur : sans partager les préjugés xénophobes et les politiques discriminatoires des théories racistes, la plupart des historiens de l'art ne se soustraient pas à la pensée organiciste des sciences de la nature, ni à l'emploi d'un langage qui a tendance à décrire les œuvres d'art et leur style sur la base d'une supposé appartenance raciale.

Traverser les frontières nationales

Les ouvrages de Michela Passini et d'Éric Michaud ne diffèrent pas seulement sur le plan de la chronologie étudiée, mais aussi du point de vue de l'espace mobilisé. S'ils partagent la conviction que l'imperméabilité des frontières n'est qu'un expédient rhétorique fonctionnel à la fabrication de tout *art national* et qu'il ne résiste pas à l'examen des faits, les deux auteurs travaillent à partir de régions géographiques diverses.

L'investigation de Michaud est principalement axée sur la zone franco-allemande, lieu d'origine du mythe des barbares et des controverses qui font vaciller la discipline durant son processus de consolidation. Les références aux historiens et aux critiques anglais, viennois, italiens, américains ne manquent toutefois pas : elles font apparaître que, lorsque la notion de race s'inscrit dans un autre espace, les tentatives à en abuser de la part des

auteurs qui pensent l'art comme une incarnation du « génie du peuple » demeurent intactes. Qui plus est, la transition d'un antijudaïsme religieux à un antisémitisme racial durant la seconde moitié du XIX^e siècle fait du « Juif sans art » le nouveau barbare : « car ce n'était plus en raison d'une religion interdisant images taillées et représentations du vivant (Ex 20, 4) que le Juif était déclaré sans art ; si on le disait incapable de toute réalisation artistique, c'était désormais "à cause de sa race", comme l'écrivait Wagner en 1850, lui attribuant des traits qu'il présumait héréditaires et immuables » (MICHAUD, 2015, p. 142). Le discours se déplace et il voyage de Richard Wagner à Hegel, en passant par les plumes d'une pléthore d'intellectuels européens dont les spéculations qualifient la race juive de contre-type de l'œuvre d'art et de l'esprit national dont elle représente la réification, à cause du « vide » de son tabernacle qui ne contient aucune image matérielle du dieu de la nation.

Plus que par la circulation des concepts et des modèles, *La fabrication de l'art national* est soutenu par la méthode comparatiste ; une comparaison soigneusement conçue et rigoureusement menée, grâce à la connaissance des communautés scientifique allemandes et françaises, aussi bien que des enjeux institutionnels qui en marquent et en influencent l'évolution. L'analyse comparée pratiquée par Michela Passini se nourrit d'une confrontation profonde avec le débat théorique sur cette manière d'examiner le passé : les références aux histoires croisées, aux transferts culturels, aux réseaux et aux échanges transnationaux enrichissent et compliquent la structure dichotomique du comparatisme, sans pour autant en affaiblir la tâche principale, à savoir nous aider à mieux comprendre, par le biais du rapprochement entre eux, la vie interne à chacun des pays étudiés. Je pense, par exemple, à l'habileté dont l'auteure fait preuve lorsqu'elle aborde le récit de l'engagement des historiens de l'art français en 1914-1918, inscrit dans le contexte de la guerre totale et du climat de mobilisation mis en place des deux côtés du front. Passini analyse de manière transversale l'élaboration de la rhétorique sur les « atrocités allemandes » et sur l'importance des images des cathédrales gothiques bombardées par l'armée ennemie (**fig. 3**) en raison de leur valeur symbolique : elle ne se concentre pas sur les arguments forgés par chaque auteur, mais tente plutôt de cerner « les stratégies langagières que l'on peut voir se déployer dans un jeu de renvois au niveau

3a-b. Églises bombardées dans les Vosges (a. église Saint-Benoist ; b. église de Nompatelize, près de Saint-Dié), photographies reproduites dans *Les Vandales en France*, numéro thématique de *L'art et les artistes*, n° 4, 1915, p. 10.



de l'ensemble des textes » (PASSINI, 2012, p. 197). Grâce à l'échelle d'observation choisie, elle nous donne un exemple convaincant de la façon dont on peut aborder une communauté de travailleurs de la culture qui prennent la parole dans l'espace public et agissent en intellectuels. Je suis moins persuadée par la place réservée, au sein de la comparaison, à la notion de *patrimoine*. Si dans les pages consacrées à la Grande Guerre Passini s'arrête sur la manière dont le conflit contribue à modifier ce concept clef de l'histoire de l'art, dans les autres chapitres il semble plutôt être considéré comme acquis : sa naissance, ses différents usages dans les deux communautés scientifiques à l'étude, aussi bien que sa circulation au sein des sciences sociales, auraient pu être davantage pris en considération, afin d'écarter toute naturalisation et d'en interroger les enjeux économiques et sociaux.

Des histoires de l'histoire de l'art

Michela Passini fait aussi usage de la comparaison dans son dernier livre, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, publié en 2017 à La Découverte. Comme l'indique le titre de l'ouvrage, l'auteure se propose de mettre en lumière la cohabitation, au sein de la discipline, de deux

modèles de la recherche en sciences sociales aux antipodes l'un de l'autre. Les partisans de l'un adhèrent à une optique internaliste, tandis que les recrues de l'autre se caractérisent par une attitude externaliste : « pour les uns, l'œuvre d'art se suffit et suffit à son interprète : le recours aux sources écrites sert au mieux comme moyen de contrôle d'une analyse qui est avant tout visuelle. Pour les autres, l'œuvre d'art est un objet culturel complexe, dont il s'agit de reconstituer les dimensions sociales, politiques, intellectuelles par l'emploi d'une large série de documents divers » (PASSINI, 2017, p. 9). Reconstituer la dynamique des formes, ou bien replacer l'histoire de l'art au sein de l'histoire tout court : le dernier travail de la chercheuse italienne s'interroge sur les modalités selon lesquelles ces deux courants interprétatifs se sont affirmés dans les espaces politiques nationaux au centre de son intérêt – l'Italie, la France, l'Allemagne, l'Autriche, l'Angleterre et, à partir de l'exil antifasciste de l'entre-deux-guerres, les États-Unis – sans négliger les interactions et les dialogues transnationaux, qui ont souvent donné lieu à des positions intermédiaires et profondément novatrices en matière de paradigmes interprétatifs et de techniques de lecture des œuvres d'art.

Comme au sein de l'étude publiée en 2012, l'approche comparatiste se mêle par ailleurs aux réflexions sur l'évolution de la discipline, que l'auteure suit de la fin du XIX^e siècle à la « refonte des années 1970 » (PASSINI, 2017, p. 6). Il me semble que le trait distinctif de son analyse réside précisément dans l'importance qu'elle confère à ce travail d'historicisation de l'histoire de l'art ; un travail nécessaire pour mettre en relation la pensée de chaque auteur avec le contexte dans lequel il agit et, en même temps, pour en détecter l'influence politique au fur et à mesure que l'organisation de la culture et son rapport avec le public changent. Si dans les années de formation de la discipline prévaut la contribution à la fabrication des *arts nationaux*, qui marque dans l'Europe entière l'écriture des premiers travaux critiques, les cours donnés à l'université, l'assignation des thèses et les recherches commanditées par les directeurs de musée, au fil du temps s'affirment des préoccupations nouvelles et des terrains d'intérêt différents. Je pense, par exemple, aux ouvertures de l'histoire sociale de l'art, ou à l'histoire de l'art féministe et à la révolution des catégories analytiques qu'elle a imposé, pour ne s'en tenir qu'aux courants les plus radicaux et les plus autoréflexifs de la seconde moitié du XX^e siècle.

Éric Michaud se révèle quant à lui moins optimiste sur la possibilité que l'histoire de l'art puisse s'affranchir de son problème originaire, c'est-à-dire de l'influence de cet essentialisme racial, ethnique ou national qui a conduit aux thèses de l'imperméabilité des cultures et de la transmission génétique des styles. Il suffit de se référer à l'épilogue de son dernier ouvrage, qui se confronte à l'ethnisation de l'art contemporain et retrace le retour de stéréotypes, thèmes et arguments du passé, à commencer par la réévaluation du barbare dans la peau du « primitif » et du « non occidental », d'une manière qui rappelle l'inversion sémantique dont a été responsable l'Europe romantique, mais adaptée aux paradigmes du monde postcolonial. De même qu'il nous invite à réfléchir sur les conséquences politiques de toute vision biologique du style, par-delà les écoles et les sentiments d'appartenance, Michaud nous exhorte à en identifier les persistances et les formes actuelles dans les discours postcoloniaux que l'on juge parfois plus proches de nous et invulnérables à toute forme de conformisme.

Maddalena Carli,
Università degli Studi di Teramo
madcarli@gmail.com



1. Voir, entre autres, George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich*, New York, Howard Fertig, 1975 ; Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres / New York, Verso, 1983 ; Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Cornell / Ithaca, Cornell University Press, 1983 ; Étienne Balibar, Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris, Éditions La Découverte, 1988 ; Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1870. Program, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 ; Anne-Marie Thièsse, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
2. Voir, entre autres, Maurice Olender, *Race sans histoire*, Paris, Galaade éditions, 2005 ; Jean-Paul Demoule, *Mais où sont passés les indo-européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2014 ; Nicolas Bancel, Thomas David, Dominic Thomas (dir.), *L'invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, Éditions La Découverte, 2014 ; Jean-Frédéric Schaub, *Pour une histoire politique de la race*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
3. Voir Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.
4. Voir *Idem*, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005 ; « Barbarian Invasions and the Racialisation of Art History », dans *October*, n° 139, Winter 2012, p. 59-76.
5. Voir Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1986, p. 139-180.