Temporalité de l'œuvre d'art et anachronisme

Temporality and anachronism of a work of art

Guido Rebecchini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/976>

DOI : 10.4000/perspective.976

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 461-468

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Guido Rebecchini, « Temporalité de l'œuvre d'art et anachronisme », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 08 août 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/976> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.976>

Temporalité de l'œuvre d'art et anachronisme

Guido Rebecchini

– Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008. 384 p., 102 fig. en coul., ISBN : 9782707320360 ; 29,50 €.

– Alexander NAGEL, Christopher S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010. 455 p., 127 fig. ISBN : 978-1-93540-802-4 ; \$ 39.95 (26,90 €).

– Christopher S. WOOD, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2008. 416 p., fig. en coul. ISBN : 978-0-22690-597-6 ; \$ 55 (37 €).

Faux, copies, empreintes, objets trouvés, pastiches, répliques et spolia font désormais durablement partie du terrain d'enquête de l'histoire de l'art, dont ils ont forcé les frontières et qu'ils ont ainsi engagée à une réflexion continue sur ses propres objets d'étude. Cet élargissement implique d'abord une ouverture pluridisciplinaire. Dans les dernières décennies, la réflexion anthropologique, par exemple, a permis à l'histoire de l'art d'approfondir l'interaction entre les images et l'univers des croyances et du rituel, tandis que la sémiologie a favorisé une identification plus précise des dispositifs figuratifs qui sous-tendent la création du sens. Mais il ne s'agit pas seulement de cela : l'intérêt pour les œuvres hybrides, les images rituelles et les icônes sacrées incite aussi à une redéfinition radicale, sur le plan théorique, des objets de l'histoire de l'art – c'est-à-dire les œuvres –, qui ne sont plus conçus seulement comme des instances esthétiques, mais aussi comme des manifestations des principes théoriques qui structurent la nature et la fonction des images dans les sociétés.

Dans les livres examinés ici, cet intérêt se fonde sur les intuitions d'Aby Warburg quant à la conception vitaliste de l'œuvre, et sur son hostilité à l'égard de l'historicisme rigide qui avait dominé l'histoire de l'art au XIX^e siècle. Aussi bien *Anachronic Renaissance* d'Alexander Nagel et Christopher S. Wood que *La ressemblance par contact*, ouvrage de Georges Didi-Huberman, mettent en évidence l'importance du célèbre essai de Warburg sur le portrait florentin du *Quattrocento* (1902), dans lequel le thème était examiné, selon un point de vue très original, dans son rapport avec la pratique magique et religieuse consistant à réaliser des ex-voto en cire à partir de moulages et à les accrocher en l'église de la Santissima Annunziata. Grâce à la réflexion de Warburg, le statut de l'œuvre d'art, ainsi libérée de sa condition d'objet esthétique, dévoilait toute la complexité de son interaction avec l'univers des rituels et des croyances, et provoquait une prise de conscience croissante de l'efficacité des images sur le plan symbolique et matériel. Dans cette perspective, la distinction entre images cultuelles et images artistiques jouait un rôle fondamental. Établie d'abord par Hans Belting¹ en 1990 sur la base des réflexions de Walter Benjamin sur le statut culturel ou la valeur d'exposition des images, cette distinction s'est précisée durant les deux dernières décennies, jusque dans ses articulations les plus secrètes, grâce à un nombre croissant d'études, à commencer par celles que Gerhard Wolf a menées ou promues sur les images sacrées².

Contre Vasari

Forts de ces prémisses, Nagel, Wood et Didi-Huberman, dans les livres examinés ici, relèvent le défi qui consiste à retrouver les valences sémantiques complexes des œuvres d'art du passé

par-delà les perspectives idéologiques historicistes et rationalistes qui ont longtemps dominé la pratique de l'histoire de l'art. Même s'ils utilisent des langages et des instruments d'analyse différents, ils ont pour objectif commun la démystification d'une construction humaniste des œuvres d'art, élaborée par une discipline fondée dans son principe sur les catégories d'idée, d'invention et d'imitation, sur la théorie du dessin et sur le culte de l'auteur.

Dans la partie de son livre consacrée à la Renaissance, Didi-Huberman renvoie justement à l'essai de Warburg mentionné plus haut et reconnaît dans le processus de l'empreinte un élément d'« impureté » susceptible de remettre en cause la perspective historiciste et idéalisante caractéristique de l'histoire de l'art. Nagel et Wood, de leur côté, dénoncent l'inefficacité du paradigme herméneutique selon lequel la reconnaissance d'une « distance cognitive » aurait permis à la culture humaniste de concevoir l'idée d'un âge intermédiaire et par conséquent de récupérer peu à peu, en toute lucidité, la culture antique. Ce paradigme pré-suppose une conception moderne du temps, et donc la capacité d'établir des distinctions temporelles précises. Cette thèse fondamentale, qui se cristallise dans les *Vies* de Vasari après plus de deux siècles d'élaboration depuis Pétrarque, devint l'axe central de la réflexion d'Erwin Panofsky et serait responsable, selon les auteurs, de la censure exercée par l'histoire de l'art sur tous les processus qui semblaient mettre en question l'authenticité et l'unicité de l'œuvre d'art, empêchant ainsi toute reconnaissance de l'ambiguïté de ces valeurs fondées sur leur qualité temporelle. Une telle limitation du domaine de l'histoire de l'art devait donc amener à perdre toute possibilité de comprendre un univers de pratiques et de significations plus complexe, stratifié et contradictoire, où invention et reproduction cohabitaient sans pour autant se neutraliser ou entrer nécessairement en conflit. Dans cette perspective, les répliques ou les variantes, ainsi que l'empreinte même du réel, ne perdaient pas du tout leur valeur artistique, mais se trouvaient au contraire dotées d'un pouvoir renforcé par leur lien étroit avec leur référent d'origine.

La réplique et l'empreinte apparaissent donc, à la lecture de ces pages, comme des pratiques artistiques originaires, et le manque d'invention y semble même la garantie d'une « authenticité de l'image » (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 65).

Ces thèmes sont développés, presque sous forme de manifeste ou de programme politique, par Nagel et Wood dans *Anachronic Renaissance*, et repris et articulés par Wood de manière autonome dans une étude consacrée à la Renaissance allemande, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*. Ces deux ouvrages se proposent d'offrir non pas tant une histoire de l'art alternative que l'infrastructure théorique de nombreuses histoires devant être récupérées au-delà des frontières de l'histoire de l'art « officielle » (NAGEL, WOOD, p. 19). Ces volumes sont le fruit d'un projet de longue haleine, entrepris par les deux auteurs à l'occasion d'un article paru en 2005 dans *The Art Bulletin*³. L'article était suivi dans le même numéro d'un débat enflammé entre ceux qui saluaient l'intervention des deux auteurs comme un renouvellement nécessaire de la discipline et ceux qui, au contraire, soulignaient son radicalisme, qui semblait vouloir balayer des décennies d'études en les remplaçant par un point de vue jugé réducteur à l'excès⁴. Dans la suite de cette théorie, *Anachronic Renaissance* et *Forgery, Replica, Fiction* développent et confirment, avec une profonde érudition et une tension théorique soutenue, l'efficacité interprétative du modèle proposé en 2005, autour duquel Nagel et Wood déploient une multiplication kaléidoscopique d'exemples fascinants et pour la plupart peu connus, qui permettent de nuancer un modèle théorique parfois trop rigide au contact des contextes spécifiques de son application.

Un esprit polémique plus accentué sous-tend les réflexions de Didi-Huberman sur l'empreinte. *La Ressemblance par contact* ne retrace pas une histoire générale de cette notion, ne s'attarde pas, contrairement aux volumes précédents, sur une époque précise, et ne cherche pas non plus à élaborer une catégorisation des différents types d'empreintes. Le livre se concentre sur certaines instances problématiques disséminées le long d'un arc chronologique très vaste, de la préhistoire au ^{xx}e siècle

(fig. 1) et aborde tour à tour les empreintes présentes dans les grottes d'époque préhistorique, la notion d'empreinte chez Plin, son caractère sacré au Moyen Âge, sa polyvalence à la Renaissance, son refus théorique et sa diffusion dans la pratique artistique du XIX^e siècle et, enfin, son ample et multiforme récupération au XX^e siècle, en particulier dans l'œuvre de Marcel Duchamp, auquel s'intéresse la troisième partie du volume. Ces instances sont évoquées afin d'élaborer une « contre-histoire de l'art » susceptible de retrouver les valeurs symboliques et anthropologiques profondes de formes d'expression visuelle dont l'histoire de l'art dite humaniste est incapable d'apprécier la complexité. L'auteur relève en effet dans son livre que le processus de réplique par empreinte, où l'image se crée par contact avec une matière ductile qui en accueille la forme et en permet la reproduction, n'est rudimentaire qu'en apparence et présente en réalité une extrême complexité, d'un point de vue technique et, surtout, théorique.

L'approche des deux chercheurs américains et celle du très prolifique auteur français s'inspirent explicitement des réflexions de Walter Benjamin sur l'impératif de « brosser l'histoire à contre-poil », c'est-à-dire d'aller au-delà du point de vue dominant pour redécouvrir des perspectives inhabituelles, exemptes de toute orientation téléologique, mais limitrophes du territoire de l'irrationnel et, surtout, de dimensions temporelles incompatibles avec l'idée d'un développement chronologique linéaire. Une perspective anachronique donc, ou plutôt achronique, comme le suggèrent Nagel et Wood pour éviter la nuance péjorative implicite dans le premier terme.

Tels sont donc, en résumé, les fondements théoriques sur lesquels reposent les textes de Nagel, Wood et Didi-Huberman, qui visent à redécouvrir des parcours temporels contradictoires, des images instables sur le plan de leur

signification et de leur place dans l'histoire. Ensemble, ils proposent une alternative radicale à l'historicisme dominant et mettent en évi-

dence l'importance du concept d'anachronisme comme forme de temps non linéaire, mais où « passé et présent se dévoient, se transforment, se critiquent l'un l'autre » (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11) pour redéfinir une histoire de l'art exempt de préjugés et de censures.

L'hypothèse de la « substituabilité » de l'œuvre d'art

Dans cette perspective, l'empreinte est décrite comme un objet intrinsèquement anachronique, en ce qu'elle représente un passé « qui ne cesse de travailler » dans le présent (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11). Pour l'auteur, elle conserve en toute légitimité le pouvoir et l'autorité de sa matrice d'origine, justement en vertu du fait que sa duplication résulte d'un processus technique et non pas d'une imitation. Son pouvoir apparaît donc paradoxal : « d'un côté, le contact [...] lui garantit le pouvoir de l'unicité ; de l'autre, sa répétition [...] lui garantit que ce pouvoir est capable de se reproduire de manière illimitée » (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 67). De là naît sa magie, qui saisit aussi bien la présence réelle du référent que son absence et sa distance ; cette articulation du problème est illustrée à travers l'exemple paradigmatique de la Sainte Face (p. 71-86). Si le contact est à l'origine de l'unicité et de l'autorité des images, ce ne serait donc pas la reproduction technique qui les priverait de leur aura, mais la perte de contact due à l'imitation. Cette affirmation nous mène au cœur du problème, abordé aussi par Nagel et Wood, relatif à l'origine de l'autorité de l'image et aux conditions de sa dissémination.

Selon les deux chercheurs américains, dans le monde médiéval tardif et au XV^e siècle, les œuvres d'art possédaient une temporalité multiple, peu ancrée dans le moment et le lieu de leur production matérielle, mais oscillant plutôt entre le présent et un lointain passé. Cette dimension temporelle vague et ancestrale

1a. *Ex-voto* provenant du sanctuaire de Malophoros (Sélinonte), VI^e siècle avant J.-C., Palerme, Museo Archeologico ;
b. Pablo Picasso, *Moulage de son poing*, 1937, Paris, Musée Picasso [DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 122-123].

caractérisait les œuvres « originaires » dont provenaient d'innombrables répliques qui, tout en présentant des variantes locales, conservaient les traits essentiels de leurs archétypes. Dans une telle perspective, les œuvres d'art perdent leur situation temporelle précise, liée à l'époque et à l'endroit de leur création, pour devenir des « objets structurels » (NAGEL, WOOD, 2010, p. 12), des éléments d'une chaîne qui re-produit un prototype originaire, dont ils descendent sans rien perdre de leur valeur référentielle, précisément comme des calques ou des empreintes. L'œuvre ne serait donc rien d'autre que la re-proposition d'un original dont l'autorité provient du contact direct (peu importe qu'il soit réel ou imaginaire, pourvu qu'il soit partagé) avec son référent. Selon cette théorie, l'identité substantielle des différents éléments de la chaîne de répliques et de variantes remontant à une origine commune ne leur est pas conférée par l'immuabilité de leur aspect extérieur, qui n'en constitue pour ainsi dire qu'un aspect secondaire, mais par le lien figural, « structurel » justement, qui rattache l'œuvre à son prototype et en garantit l'identité. Bien entendu, ce prototype est d'ordinaire perdu en un passé lointain et introuvable, mais son existence est rétrospectivement postulée comme la seule source légitime de l'autorité des œuvres. Dans un tel mode de pensée, ces dernières sont donc réciproquement et indéfiniment substituables, sans que leurs inévitables différences esthétiques et les circonstances spécifiques de leur production puissent interférer avec leur fonctionnement ou leur capacité à rendre littéralement présent le passé.

Ce modèle de la substitution précipite donc l'œuvre dans une dimension temporelle ambiguë dont elle se nourrit, capable de re-présenter l'autorité d'une origine lointaine et de la réactiver dans le présent, en la livrant à ses spectateurs avec une efficacité inaltérée. Cette théorie, non exempte de nuances magiques, est dominée par l'idée de la similitude et de la conception typologique ou figurée présente, par exemple, dans l'interprétation de l'Ancien et du Nouveau Testament, selon laquelle les épisodes bibliques et évangéliques entretiennent une relation d'identité mystique.

Une Renaissance « impure »

Une telle hypothèse théorique expliquerait, selon ses auteurs, pourquoi certains artefacts manifestement récents pouvaient encore, en plein XV^e siècle, légitimement être considérés comme anciens, à l'image du Baptistère de Florence – consacré en 1059 et sans doute fondé sur un édifice antérieur datant de l'Antiquité tardive – mais dont personne ne mettait en question l'origine augustéenne et l'identification avec un temple antique dédié à Mars (fig. 2). Cette « flexibilité » temporelle permettait à l'œuvre d'art de relier le présent au passé, en le réactivant selon l'optique warburgienne de la « survie ». Les images étudiées par Nagel et Wood oscillent donc entre présence et absence, entre visible et invisible, entre l'unicité irréductible de la relique et sa parfaite substituabilité, aboutissant ainsi à des résultats inhabituels et surprenants, par exemple la multiplicité des formes prises par les nombreuses reproductions du Saint Sépulcre, qui compliquent en profondeur des notions apparemment aussi solides que celles de copie et de faux.

Le point de vue anachronique ne permet pas seulement de comprendre l'étrange temporalité de certains objets, il indique aussi la voie

2. Marco di Bartolommeo Rustici, « Vue du baptistère de Florence », que l'artiste date de l'époque romaine, dans *Codex Rustici*, vol. 1, fol. 8r, milieu du XV^e siècle, Florence, Seminario Arcivescovile [NAGEL, WOOD, 2010, p. 134].

à suivre pour redéfinir le cadre d'ensemble servant à remettre dans leur contexte certains phénomènes historico-artistiques en apparence incompatibles avec la perspective évolutive humaniste. Aussi bien l'intérêt pour les icônes (NAGEL, WOOD, 2010, chap. 10 et 11) que la réutilisation, aux XV^e et XVI^e siècles, de pavements de style cosmatesque (NAGEL, WOOD, 2010, chap. 16), sont ainsi inscrits dans le processus plus général de redécouverte de l'antique, même si ces œuvres n'étaient vieilles en réalité que de quelques siècles. Les deux auteurs voient dans l'indétermination chronologique de leur origine la condition essentielle qui rend possible de tels glissements temporels. Les icônes acquéraient en effet du prestige grâce à leur provenance orientale, c'est-à-dire venant d'un monde unanimement perçu comme entretenant une relation de stricte continuité avec l'Antiquité et donc en contact direct avec les débuts du christianisme, dont elles transmettaient une image faisant autorité (fig. 3). Ces œuvres étaient donc capables de suggérer une présence réelle, où l'intervention des artistes inconnus était, ou apparaissait, minime et sans importance. On percevait les tesselles en marbre coloré des pavements de style cosmatesque – qui étaient invariablement des fragments antiques provenant de pillages – comme des éléments en contact matériel avec l'Antiquité ; au début du XVI^e siècle, on leur attribuait donc encore le prestige d'une origine très ancienne, qui assura leur succès en des lieux aussi importants que la chapelle Sixtine, la chambre de la Signature et le *tempietto* de Bramante. De manière tout à fait contre-intuitive, ces œuvres se caractérisent donc par leur instabilité temporelle, leur capacité à être à la fois modernes et très anciennes, et c'est en ce sens qu'elles sont anachroniques.

Wood approfondit ces dernières considérations dans *Forgery, Replica, Fiction*. Il se concentre en effet sur les conséquences d'une telle perspective théorique pour la compréhension de la culture de la Renaissance allemande, dont la propension à multiplier des temporalités différentes de l'image et à confondre des plans chronologiques apparaît en syntonie avec la construction théorique énoncée plus haut. Comme dans l'Empire romain d'Orient, il n'existe pas

3. Christ Pantocrator, icône byzantine en micro-mosaïque dont la valeur provenait en partie de son antiquité supposée, XIV^e siècle, Chimay, église Saint-Pierre-Saint-Paul [NAGEL, WOOD, 2010, p. 96].

en Allemagne de Moyen Âge interposé entre le présent et un passé à retrouver, et il semble par conséquent n'y avoir aucune solution de continuité entre l'Antiquité et le présent ; cette sensation est confortée, sur le plan politique, par l'institution impériale, qui plongeait ses racines dans le monde romain et dont l'Allemagne se sentait l'héritière légitime. Même les cathédrales gothiques et les inventions technologiques apparaissaient, selon cette perspective, dans la lignée des accomplissements de la culture antique. Cette sensation de continuité et l'indétermination chronologique du passé rendaient possible une confusion, ou plutôt une superposition, du mythe et de l'histoire, sans aucune contradiction apparente. Ainsi s'explique la floraison des légendes sur les origines fantasmagoriques de villes ou de dynasties, des croyances aux géants, corroborées par des évidences visuelles qui, précisément en vertu de la théorie de la « substitua-bilité », constituaient autant de confirmations de la crédibilité de ces mêmes légendes. Les figures sculptées sur les portails gothiques apparaissaient ainsi encore en plein XVI^e siècle, aux yeux d'un humaniste aussi érudit que Conrad Celtis, comme les images des druides mythiques (des figures éloignées dans le temps et entourées d'un halo de mystère), au point de devenir des preuves des origines très anciennes de la culture allemande. Dans cette perspective,

Wood vise à comprendre « les faux, les contre-façons, les reliques, les spolia et les prophéties picturales » non pas comme des « aberrations », mais comme des instances révélatrices « de la structure profonde de la pensée relative aux objets et au temps »⁵, que le « désenchantement » produit par la sécularisation du récit historique a peu à peu relégué dans l'ombre.

Comme celle de Nagel et Wood, la Renaissance de Didi-Huberman est anti-canonique. Dans la section consacrée à cette période, il développe, dans le sillage de Warburg, une réflexion sur l'importance à Florence au XV^e siècle des pratiques liées à la réalisation des masques mortuaires et des ex-voto en cire, et révèle l'importance de l'expérimentation dans ce domaine, en particulier chez Donatello. Sa *Judith* (vers 1453-1457, Florence, Palazzo Vecchio ; fig. 4) se révèle ainsi un assemblage d'éléments aux styles hétérogènes, qui vont du classicisme le plus éthéré au calque direct de la réalité, par exemple dans le cas du voile de l'héroïne, sur lequel on peut encore apercevoir la trame de la toile utilisée par l'artiste comme matrice. Des formes composites, hybrides et temporellement contradictoires cohabitent donc dans l'art de Donatello, et c'est seulement après l'affirmation du point de vue académique du XVI^e siècle que cette multiplicité de processus créatifs et reproductifs devait être réduite à sa seule dimension classiciste et humaniste. Loin de disqualifier l'objet, la pratique de l'empreinte chez Donatello – par exemple pour le buste polychrome de Niccolò da Uzzano (Florence, Musée national du Bargello), autrefois discrédité par

la critique précisément à cause de son réalisme excessif résultant du recours à un processus de calque – met au contraire en lumière son audace expérimentale et révèle la permanence d'une conception de l'image comme lieu de rencontre entre réalité et représentation, une superposition qui « désoriente » l'histoire et précipite le passé dans le présent, produisant ainsi un effet d'éloignement anachronique.

De même que les valeurs positives et expérimentales du calque – et du processus de l'empreinte plus généralement – furent marginalisées à mesure que s'imposait l'idéologie dominante qui n'accordait de valeur qu'à l'invention, la théorie de la production des œuvres d'art définie par Nagel et Wood comme « référentielle » ou « substitutive » entra peu à peu en compétition avec celle « performative » ou « auctoriale » qui, au contraire, lie l'œuvre à l'intervention créative, unique et singulière de l'auteur ou l'artiste, ainsi qu'à un moment qui peut être situé précisément sur la ligne du temps.

L'hypothèse « substitutive » pouvait fonctionner seulement à condition que les images flottent sur une dimension temporelle privée d'ancrages solides, que les signes spécifiques de leur historicité et de leur unicité ne soient pas trop évidents. Lorsque les images – afin de produire un effet de réel accru sur un horizon historique dont la chronologie allait en se précisant grâce aux instruments de la philologie et des nouvelles techniques de transmission de la culture – finirent par offrir trop de détails ou des informations trop précises sur leurs origines, le principe « substitutif » commença à se fissurer et à céder le pas au principe « auctorial », c'est-à-dire lié au moment, unique et impossible à répéter, de la création de l'œuvre par l'artiste. À ce propos, l'un des exemples les plus fascinants est offert par les statues d'ancêtres réalisées pour le tombeau de Maximilien I^{er} à Innsbruck (WOOD, 2008, p. 306-322 ; fig. 5), où le paradigme magique de substitution qui renvoie à leur origine romaine entre en conflit avec la multiplication des détails descriptifs qui les caractérisent, instaurant ainsi une dialectique particulière entre images ancestrales et œuvres d'art, au sens moderne du terme. Comme le note Wood avec acuité, l'imprimerie

4. Donatello, *Judith et Holopherne*, vers 1453-1457, Florence, Palazzo Vecchio [DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 106-107].

joua un rôle crucial dans ce décalage, car elle permit au public de confronter et de comparer des images, dont elle mit en évidence les différences et qu'elle précipita donc de leur dimension mythique dans le royaume du *saeculum*.

Malgré leurs différences profondes quant à l'utilisation des instruments d'argumentation, historico-analytiques dans le cas des auteurs américains et plus proprement philosophiques dans celui de l'auteur français, il existe – comme on aura pu le remarquer – de nombreux éléments de convergence entre les études examinées ici. Curieusement, alors que les premiers font mention explicite des précédents travaux de Didi-Huberman (NAGEL, WOOD, 2010, p. 34, bien qu'ils ne semblent pas citer *La ressemblance par contact*, pourtant paru en 2008), ce dernier ne fait en revanche aucune allusion à l'hypothèse des deux chercheurs américains. À ce propos, qu'il me soit permis d'observer à quel point les bibliographies sont importantes, surtout celles des études les plus originales et les plus novatrices, en ce qu'elles permettent de saisir, pour ainsi dire d'un seul coup d'œil, leur arrière-plan intellectuel ; je trouve donc tout à fait dommage que les livres de Nagel et Wood, si riches en notes érudites d'une grande utilité, ne disposent pas d'un appendice bibliographique.

Les contingences de l'histoire

Dans leur ensemble, ces trois ouvrages constituent de puissantes critiques de l'idée humaniste de la Renaissance, idéalisée et vidée de ses problématiques par des siècles d'académisme, et ils

permettent de dévoiler quelques-uns des éléments idéologiques qui ont le plus fortement conditionné la lecture des œuvres d'art du passé.

Toutefois, même si toute démythification est bienvenue – comme dans les ouvrages ici recensés –, on reste sur l'impression que les infrastructures théoriques permettant d'appréhender la culture visuelle du passé ne sont pas à reconstruire depuis leurs fondations, et que certaines voies désormais ouvertes n'ont peut-être pas été parcourues jusqu'au bout. Je pense en premier lieu aux réflexions rassemblées dans les textes de Michael Baxandall sur la Renaissance italienne, à commencer par son célèbre texte sur le « Period Eye »⁶, qui avait déconstruit la vision canonique de la Renaissance pour s'ouvrir à de nouveaux horizons de recherche et à de nouvelles façons de comprendre l'image, tressant les fils d'une culture complexe, articulée et que l'on doit reconnaître non pas tant comme un modèle de la modernité que, d'un point de vue anthropologique et par différenciation, pour ses spécificités particulières. De manière plus générale, je pense au courant baptisé du nom de *New Historicism*, qui met l'accent sur la contingence et valorise le concept d'*agency* comme antidote à une vision de l'histoire prédéfinie par des tendances totalisantes, dans le cadre desquels les individus sont animés par des forces qui les dépassent. Ce fut l'occasion d'une rude bataille contre des formes de pensées systématiques, allant du marxisme au structuralisme, menée sur plusieurs fronts, notamment par Peter Burke et Stephen Greenblatt⁷, ou encore, sur un autre versant, par Clifford Geertz qui, dans un des essais de *Local Knowledge*, rend hommage justement à Baxandall, dont il reprend clairement à son compte l'approche non systématique, analytique et étroitement liée aux contingences de l'histoire⁸.

En conclusion, on est tenté de se demander si l'insistance polémique des ouvrages examinés ici, tout à fait compréhensible, n'est pas quelque peu excessive, dans la mesure où la pratique de la recherche, en histoire et en histoire de l'art, du moins dans leurs secteurs les plus avancés, a en effet depuis longtemps cessé d'adopter de manière acritique le modèle historiciste

5. Figures provenant de la tombe de Maximilien I^{er}, Innsbruck, Hofkirche : Ernst l'Indomptable (1513-1516) et Marie de Bourgogne (1511-1516) [WOOD, 2008, p. 316].

de Vasari, au profit d'instruments d'enquête sur le passé plus subtils, moins schématiques et capables de saisir des contradictions, des ambiguïtés, des résistances et des régressions, par-delà le voile rhétorique du progrès que jette sur le passé une conception linéaire du temps. On est ainsi quelque peu surpris par l'acharnement polémique de Didi-Huberman envers un connaisseur comme Ulrich Middeldorf et par l'absence dans son ouvrage de références à Baxandall ou à Richard Trexler, dont l'héritage est important dans le panorama actuel des études et dont il est tout aussi certain qu'ils ne se seraient pas sentis offensés si on leur avait fait noter l'importance du procédé de l'empreinte dans l'œuvre de Donatello. Il ne s'agit donc peut-être pas tant d'ouvrir de nouvelles voies et d'établir de nouveaux paradigmes théoriques que de parcourir à nouveau, avec une conscience théorique accrue, des sentiers moins battus.

Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style, Oxford, 1972].

7. Voir, en particulier, Stephen Greenblatt, « Resonance and Wonder », dans *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, New York/Londres, 1990, p. 216-249.

8. Clifford Geertz, « Art as a Cultural System », dans *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, 1983, en particulier p. 102-109.

Guido Rebecchini, New York University, Florence
guido.rebecchini@gmail.com

1. Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990.

2. Parmi les nombreuses publications de Gerhard Wolf, voir en particulier *Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, Munich, 2002. Parmi les publications les plus récentes sur ce sujet, voir par exemple Michael W. Cole, Rebecca E. Zorach éd., *The Idol in the Age of Art: Objects, Devotions and the Early Modern World*, Farham, 2009.

3. Alexander Nagel, Christopher S. Wood, « Toward a New Model of Renaissance Anachronism », dans *The Art Bulletin*, 87/3, 2005, p. 403-415.

4. Les réponses à l'article de Nagel et Wood ont été publiées dans *The Art Bulletin*, 87/3, 2005 : Charles Dempsey, « Response: 'Historia' and Anachronism in Renaissance Art », p. 416-421 ; Michael Cole, « Response: 'nihil sub sole novum' », p. 421-424 ; Claire Farago, « Response: Time out of Joint », p. 424-429. Nagel et Wood réaffirmèrent leur proposition théorique dans un essai intitulé « What Counted as an 'Antiquity' in the Renaissance ? », dans Konrad Eisenbichler éd., *Renaissance Medievalisms*, Toronto, 2009, p. 53-74.

5. « The interest of this book is to understand forgeries, counterfeits, relics, spolia, and pictorial prophecies, all sites of great chronological density, not as aberrations but as moments where the deep structure of thinking about artifacts and time are revealed » (WOOD, 2008, p. 12).

6. Michael Baxandall, *L'œil du quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1985 [éd. orig. :