

Eléments de corrigé : l'historien peut-il faire l'histoire des arts ?

PREMIERE PARTIE Le sujet est devenu incontournable du fait de l'introduction d'un enseignement obligatoire d'histoire des arts à tous les niveaux de la scolarité obligatoire par une circulaire de 2008 qui exprime la volonté du Président de la République. Bien entendu nous devons rester dans le domaine de l'épistémologie et de l'historiographie, mais ces approches doivent permettre d'expliquer les lignes directrices de cet enseignement et la place que les historiens doivent y prendre à partir d'une lecture solide des programmes, en particulier les programmes de 6^e de 2009 et les programmes de seconde de 2010. Au plan scolaire le débat est vif depuis le rapport de l'historien Philippe Joutard qui proposait dès 1993 un enseignement non pas d'histoire **de** l'art mais d'histoire **des** arts : l'argument principal de ce choix visait sans doute justement une histoire de l'art perçue comme trop exclusivement centrée sur l'étude académique chronologique des « styles » et des « mouvements artistiques » à travers les grandes œuvres à laquelle on opposerait une histoire des arts faisant la place notamment aux « arts premiers », aux « arts populaires », aux « sixième » « septième » (ect.) « arts » dans une perspective de sensibilisation à la fonction sociale de la création artistique. Les vifs débats que ce projet (devenu obligation – cf doc 3) a suscité ont, entre autre, été l'occasion du réveil de débats plus anciens, au plan universitaire, entre historiens et historien de l'art.

I. Des regards divergents Henri Focillon, au milieu du XX^e siècle, considérait que « l'histoire de l'art est le récit d'une « vie des formes », et que sa fonction est de « dégager des évolutions esthétiques et plastiques à travers l'analyse du contenu des œuvres ». Craignant que le développement de l'histoire des arts dans l'enseignement secondaire ne marginalise encore un peu plus sa discipline qu'elle ne l'est, Roland Recht (historien de l'art), affirme en 2007 : « Histoire » et « art » sont des termes antinomiques en raison du caractère anhistorique de l'art. Cette expression (histoire de l'art) nous dessert car elle ne correspond pas à ce que fait l'historien de l'art : il ne s'occupe pas que de la dimension historique des œuvres d'art, il cherche avant tout à les interpréter ; nous sommes donc des herméneutes ». On peut considérer qu'il y a là la définition de l'histoire de l'art et le nœud de ce qui la différencie de l'approche des historiens. C'est par cette approche, que l'on nomme « formaliste » (puisqu'elle s'intéresse aux « formes » et non aux conditions de leur production et de leur réception) qu'au cours du XX^e siècle, l'histoire de l'art a réellement accédé à son autonomie, qu'elle s'est émancipée de sa soumission à l'histoire de la culture. Deux autres idées constituent ce que l'on peut considérer comme le paradigme de l'histoire de l'art. Une conception cyclique du temps : succession de styles qui se succèdent en « avant-garde/apogée/académisme/décadence » définie dès l'antiquité par Plin, ou encore en une série d'alternances de type classicisme-baroque...). Une prédilection pour les monographies d'artistes qui visent à illustrer ces cycles et à mettre en avant le « génie » particulier de chacun qui lui fait « sortir » des conventions de son temps (Michel Ange, Courbet, Picasso...). Pour concevoir la divergence avec la démarche historique on peut s'appuyer sur le document 2. Paradoxalement, puisque M. Baxandall est un historien de l'art, ce document met en évidence les conditions de production d'une œuvre (il s'agit d'un triptyque réalisé à la demande de Cosme de Médicis, pour l'offrir à Alphonse d'Aragon, duc de Calabre, fils du roi de Naples, de l'œuvre il ne reste que les volets représentant Saint Antoine abbé et L'Archange Saint Michel - Cleveland, Museum of Art). Le texte est une précieuse illustration des relations entre l'artiste et le commanditaire, faite de négociations mercantiles et techniques qui situent l'artiste comme un artisan-entrepreneur et le mécène comme un client... L'historien s'intéresse à la fonction sociale de l'art, à la place de l'artiste, à l'art que comme l'expression du pouvoir, comme miroir d'une société à une époque société. Les historiens des Annales n'ignorent pas l'art comme produit de la société, lorsque George Duby écrit le temps des cathédrales (1976), il s'intéresse d'abord aux conditions sociales, politiques, religieuses de leur construction et ne s'intéresse aux changements de forme que comme au signe du changement des mentalités. Philippe Ariès fait figure de novateur lorsqu'il utilise les tableaux comme source de l'histoire de l'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime (1973) dans une démarche totalement étrangère à l'histoire de l'art qui sera systématisée par la suite par exemple par A Corbin (le territoire du vide, 1988) Cette divergence entre histoire de l'art et histoire se retrouve assez largement dans la divergence entre deux grandes collections prestigieuses d'ouvrages consacrés à l'art en France : l'Univers des formes (éditée par Flammarion) qui comme son nom l'indique prend pour point d'appui le formalisme de l'histoire de l'art, et l'Art et les grandes civilisations (collection créée par Lucien Mazenot et éditée par les éditions Citadelles) plus proche de l'orientation des historiens. Attention cependant à ne pas systématiser cette opposition qui dépend énormément des coordonnateurs de chaque volume.



II. deux approches interdépendantes C'est de l'intérieur de la discipline « histoire de l'art » que sont venus les changements. La logique même de la monographie et de la recherche de l'identification des styles conduisit très tôt des historiens de l'art à développer des conceptions plus historisantes. On put ainsi opposer au « formalisme », un « iconologisme » qui traite l'œuvre d'art non seulement comme liée à un système de représentation, mais comme facteur d'un complexe culturel. Emile Male, historien de l'art du début du XX^e siècle est alors redécouvert et son œuvre relue tant par les historiens de l'art que par les historiens des mentalités et des religions (Emile Male, l'art religieux de la fin du Moyen Age en France, 1908). Emile Male étudiait des corpus d'œuvres, sans hiérarchie a priori, il cherchait moins les chefs-d'œuvre que les invariants et les discours portés dans leur siècle par les œuvres. Après la seconde guerre mondiale, Arnold Hauser fait le lien entre sociologie et histoire de l'art (histoire sociale de l'art et de la littérature (1953) dans une perspective marxiste. S'il demeure isolé dans le cercle des historiens de l'art (plutôt conservateurs) son œuvre est saluée par les historiens qui y voient la perspective du rejet d'une histoire de l'art appuyée sur des notions aussi

vagues que « culture », ou « civilisation » (expressions qu'employaient Panofsky ou Francastel). En l'absence de spécialiste d'histoire de l'art au collège et au lycée et d'heures spécifiquement consacrées à son enseignement, avec les progrès de l'édition, dès les années 60 les manuels d'histoire du secondaire s'ornent de reproduction d'œuvres (la peinture a la place principale, l'architecture et la sculpture – cf doc 5). L'art y est rarement étudié en tant que tel, pas même à travers sa fonction sociale, mais comme le reflet des événements. Les tableaux de David (« Esquisse pour le serment du jeu de paume », 1791-93 « sacre de Napoléon » 1805-1807) viennent ainsi illustrer les événements qu'ils étaient sensés glorifier. Lorsqu'ils font l'objet d'une étude en classe, celle-ci associe l'approche de l'histoire de l'art (identification du néo-classicisme) et l'approche de l'histoire (identification des commanditaires et du projet politique). Le plus souvent cependant les œuvres sont abordées d'un strict point de vue « patrimonial » et illustratif. Le programme de 2009 sous le titre IV Vers la Modernité (XV^e-XVIII^es) – on notera au passage le « vers » qui donne un sens à l'histoire – affirme « la place de l'histoire des arts est importante dans chacune des parties du programme, dans la mesure même où ce programme est orienté essentiellement vers l'étude de grandes civilisations entre le VII^e s et la fin du XV^e s ». On le voit, ces programmes hésitent entre une approche qui fait de l'art de la Renaissance l'objet même de l'étude en insistant sur l'évolution des « formes », ce qui serait plutôt l'approche des historiens de l'art et une approche qui fait de l'art de la Renaissance un indicateur parmi d'autres des changements de la société (y compris au plan culturel) ce qui serait plutôt l'approche des historiens. Au mieux, on peut voir là une volonté de synthèse, une démonstration de l'interdépendance des deux disciplines. L'approche « formaliste » a également pour corollaire, l'approche technicienne qui veut, sous l'impulsion des plasticiens, que la découverte d'un « style » d'un « genre » d'un « mouvement » d'une « œuvre » ou d'un « artiste » passe par la création par les élèves. Démarche pédagogique passionnante à coup sûr mais qui pose question aux historiens attachés à l'historicité des œuvres.

III. Convergences ou disparition de l'histoire de l'art ? Poussés par la « crise du sujet » qui affecte toutes les sciences humaines dans les années soixante et soixante dix. Les historiens de l'art se sont engagés dans des enquêtes portant sur les conditions de production, la commande artistique, l'organisation de l'atelier ou du chantier. Si Rudolph Arnheim et Ernst Gombrich (*L'Art et l'illusion*, 1959) ont abordé le problème de la participation du regard à la compréhension de l'œuvre, Wolfgang Kemp (*La Participation du spectateur*, 1983) et Michael Fried (*Absorption et théâtralité*, 1980) sont allés plus loin : pour eux, l'existence du regard est présumée dans certaines œuvres d'art, ce qui en modifie le dispositif plastique. En fait, c'est toute la question de l'espace d'une nouvelle sociabilité dont l'art forme l'un des constituants, qui se trouve ainsi formulée à partir de l'examen de la peinture des XVIII^e et XIX^e siècles. La relation entre cette sphère publique et l'art est l'objet de l'enquête de Thomas E. Crow (*La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, 1985). Ces questions rejoignent celles que traitaient l'historien anglais Michael Baxandall en 1973 (*L'œil du quattrocento*, Gallimard, 1985 pour la traduction française). Le développement de l'histoire culturelle sous l'impulsion de Daniel Roche et de Roger Chartier a largement contribué à la dilution de l'histoire littéraire dans l'histoire culturelle dans un premier temps, puis a gagné d'autres pans de l'histoire de l'art. Pascal Ory définit ainsi l'histoire culturelle comme « l'histoire sociale des représentations » (*l'histoire culturelle*, PUF 2004-2007). Cette appropriation par les historiens de l'histoire sociale de l'art est illustrée par exemple par l'œuvre de Dominique Kalifa, (*l'encre et le sang, Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Fayard, Paris, 1995 ou *La Culture de masse en France, tome 1 1860–1930*, La Découverte, Paris, 2001). Avec le « retour du personnage » et du récit en histoire, ce qui séparait historiens et historien de l'art sur le rôle de l'individu et de la création a eu également tendance à s'estomper pour devenir une convergence (voire par exemple l'étude de micro-histoire de Roberto Zapperi sur Anibale Carrache « portrait de l'artiste en jeune homme », Aix en Provence, 1990). Histoire et histoire de l'art convergent, en tendent également à se confondre dans une orientation commune vers l'historiographie. Daniel Arasse (grand critique et historien de l'art décédé en 2003) en suggérait l'esprit dans son premier livre, *l'Homme en perspective*, paru en 1979. Il avait voulu y affirmer qu'il n'existait pas une histoire monolithique de la Renaissance, mais plusieurs, toutes aussi valables les unes que les autres. Il avait prouvé que la gestation de la perspective à Florence sous l'impulsion de Brunelleschi et d'Alberti n'était pas le discours dominant de l'époque, il ne le sera que plus tard et surtout de manière rétrospective. Les tentatives picturales de Pisanello ou de Cosme Turà n'ont pas moins de valeur que celles de Giotto ou de Piero della Francesca. André Chastel, dans sa thèse, avait fait de Florence à l'époque de Laurent le Magnifique le centre de toute création intellectuelle. Nul ne contestera que c'était l'une des manufactures les plus importantes des arts, des lettres, de la philosophie, même de la théologie, de l'Europe du Quattrocento. Arasse a corrigé ce point de vue univoque en effectuant une « critique » du jugement historique des arts. Certains historiens de l'art (Roland Recht) conçoivent cette évolution comme un danger, un signe de la « fin de l'histoire de l'art » selon une perception dont ils voient la confirmation dans l'introduction de l'histoire des arts dans l'enseignement secondaire ainsi que dans l'implosion de l'art contemporain qui conduirait à la destruction des bons vieux concepts de l'esthétique (le beau et le laid...), d'œuvre d'art voire d'artiste. Les historiens s'en trouveraient finalement privés d'un dialogue souvent conflictuel mais toujours fécond. Mais à vrai dire, la fin de l'histoire de l'art est comme la fin de l'histoire, de la géographie, de la philosophie, davantage un slogan qu'une réalité !

SECONDE PARTIE Les œuvres d'art ont-elles une nationalité ?

1) S'appuyer d'abord sur le document pour montrer les termes du débat sur la « restitution » des œuvres. A qui appartient l'œuvre ? qu'est ce qu'une œuvre ? A quoi servent les musées ? Où doivent être localisés les musées ? doit-on faire des différences entre des œuvres « nationales » et des œuvres du « patrimoine mondial » (programme de terminale). Donner des exemples (frise du Parthénon, têtes maoris...).

2) Discuter la notion de nationalité (programme de 6^{ème}) en montrant qu'elle est polysémique mais inclut notamment la nationalité des entreprises et des territoires. Puis développer et discuter la notion de patrimoine et sa composante identitaire qui renvoie à l'un des débats précédents. Le problème est finalement le même que pour le sujet précédent : la définition de la notion d'art et de sa fonction sociale.