

Malaise dans la périodisation

Il n'y a pas si longtemps encore, on pouvait partir du principe que tout historien de l'art savait comment dater et localiser une œuvre d'art. La discipline a continué à s'accorder sur les principes que l'apparence formelle était un pointeur dans l'histoire et que le style délimitait des périodes historiques dans l'art (tout autant que dans l'œuvre de chaque artiste). L'organisation des cours d'histoire de l'art au sein des universités, ainsi que les expositions dans les musées, ont rendu la périodisation nécessaire, ou l'ont renforcée. Bien sûr, le désaccord pouvait exister quant à rattacher un objet à la Renaissance tardive ou aux prémices du baroque, mais de tels débats étaient souvent productifs, tout comme pouvaient l'être les désaccords relatifs aux attributions. De nouveaux artistes, de nouveaux styles, et souvent même de nouveaux types d'art ont été identifiés ; de nouveaux concepts de période, tels que le maniérisme, ont été discutés. On s'est intéressé de cette façon à la définition et à la description des périodes de l'art et de la culture (en Europe) au moins jusqu'à la fin des années 1970, comme en témoigne la collection *Style and Civilization* éditée à grand tirage par Penguin Books.

Les choses semblent bien différentes à présent. Les historiens de l'art aujourd'hui ne possèdent pas beaucoup des connaissances auparavant considérées comme fondamentales, alors que d'autres domaines de savoir (par exemple la familiarité avec des théories herméneutiques plutôt récentes, fréquemment non relatives à l'art ou à l'histoire) passent souvent pour indispensables. Tandis que les questions de – ou relatives au – style peuvent être de nouveau, ou encore, le centre d'intérêt de quelques chercheurs, les questions de datation et de localisation, quoique fondamentales pour de nouvelles interprétations, peinent à susciter des débats productifs. La périodisation en particulier fait naître plusieurs mises en cause.

Les problèmes étaient déjà apparents il y a cinquante ans au moins, lorsqu'Ernst Hans Josef Gombrich présenta une puissante critique de la périodisation¹. Dans une série d'articles publiés vers 1960, Gombrich a parlé de « *classification and its discontents* » [« malaise dans la classification »] quant au mal nécessaire de l'utilisation de généralisations en tant qu'outil. Il invoquait la sentence scolastique « *individuum est ineffabile* », le besoin épistémologique de classer, mais s'attachait à démanteler les arguments essentialistes de la périodisation. Gombrich a aussi révélé les origines de concepts tels que le maniérisme dans l'historiographie de l'histoire d'art. Il a suggéré que l'armature entière de terminologie stylistique reposait sur la critique normative, qui dépendait de la polarité fondamentale entre classique et non-classique. Il a conclu que ni cette forme de discours, ni n'importe quelle description morphologique, ne produiraient jamais une théorie du style. En outre, Gombrich a puissamment argumenté contre le déterminisme qu'il voyait enraciné dans l'hégélianisme, démontrant qu'il était sous-jacent à la plupart des essais de périodisation dans l'histoire de l'art et dans l'histoire culturelle.

C'est à peu près au même moment que George Kubler lança un autre redoutable défi à ce qu'il appelait la classification des choses. Dans *Formes du temps : remarques sur l'histoire des choses* (1962), Kubler a proposé une façon différente de traiter des objets et de leur durée

dans le temps². Parmi d'autres outils, il a proposé les séquences formelles, les objets originaux et leurs reproductions, et les positions de série. Ces hypothèses – et Kubler en propose un large spectre – contredisent et infirment n'importe quelle notion simple ou directe de périodisation. Que Kubler lui-même puisse néanmoins avoir ressenti le besoin d'employer ces notions traditionnelles est suggéré par son *Art and Architecture in Ancient America*, publié également en 1962, où il utilisait encore des termes tels que « classique » pour dater les arts de différents peuples amérindiens³.

À la même époque, l'essai de Jan Białostocki sur « *Das Modusproblem in den bildenden Künsten* » (1961)⁴ et *De Arte Pingendi* d'Allan Ellenius (1960)⁵ ont également complexifié les notions de style et leur relation à l'histoire. Leur approche, quoiqu'enracinée dans les traditions de recherches humanistes et dans les méthodes philologiques et déjà annoncée par des recherches antérieures en histoire de l'art, disloquait les rapports évidents du style aux formes visuelles, et donc à l'histoire. Plus précisément, Białostocki considérait comme problématiques les notions de style en tant que « *Manifestation der Kultur als Ganzheit* » [« manifestation de la culture dans un système holiste »] ou « *sichtbarer Zeichen ihrer Einheit* » [« signe plus visible de son unité »], formulant plutôt la notion de modes et de leur variété. Le livre d'Ellenius a aussi rapproché la théorie de l'art des arts libéraux, et particulièrement de la rhétorique, devançant ainsi la pleine réévaluation du « langage de l'art » qui fut par la suite établie. De récentes interprétations ont eu recours aux modes, genres, fonctions, techniques et matériaux pour justifier la variation formelle, contredisant la supposition que les périodes au sein de l'œuvre d'un artiste, sans même parler d'un espace temporel plus conséquent, peuvent être clairement distinguées par de simples relations visuelles.

Gombrich et Kubler incarnent certains des tout premiers signes avant-coureurs de l'autocritique disciplinaire anglo-saxonne unie à un questionnement de la méthode par l'historiographie. Bien que ce ne fût probablement pas leur dessein, ce type d'autocritique a lancé de nombreuses tendances dans la recherche et d'écrits anglo-saxons sur l'art et l'histoire dès le début des années 1970 (mis en place parallèlement sur le continent par les développements après 1968). La discipline se réveillant de sa somnolence théorique (du moins en anglais), naquirent des questions et des débats portant sur la relation de l'art à la société, à la culture, à la race, à la classe, au genre et au psychisme, et ont commencé à exploiter un grand nombre de concepts venant du poststructuralisme, du postmodernisme et d'au-delà.

Quoi qu'il en soit, les démarches plus novatrices à l'égard de l'histoire de l'art qui s'épanouirent à partir des années 1970 n'ont pas nécessairement éliminé la périodisation. Au contraire : un des ouvrages les plus admirés de l'époque, celui qui est aujourd'hui parfois considéré comme paradigmatique pour l'histoire de l'art tout court, *L'œil du quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* de Michel Baxandall (1972), traite explicitement du style par rapport au concept de « *period eye* » [« œil de l'époque » / « expérience visuelle »]⁶. Dans le *magnum opus* sur lequel Baxandall travaillait à l'époque (*The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 1980), il eut recours de la même façon aux concepts de nation et d'ethnie, parlant des caractéristiques « *deutsch* » ou « démotiques » de la sculpture au nord des Alpes⁷. *L'œil du quattrocento* fut diversement accueilli (et en grande partie positivement), mais il n'est pas surprenant que Gombrich ait prétendument perçu dans la notion de *period eye* de Baxandall un écho du *Zeitgeist*, de même que nous avons débusqué dans l'étude sur les sculpteurs sur bois une résonance du *Volkgeist*.

Les raisons du malaise à l'égard de l'approche de la périodisation, quand bien même pratiquée par un historien de l'art aussi subtil que Baxandall, sont plus que subjectives ou personnelles, contrairement à ce qu'on a parfois supposé. Les tentatives de périodiser aplatissent la diversité des phénomènes artistiques qui apparaissent à n'importe quelle époque précise en leur donnant une étiquette unique. De larges généralisations selon les périodes n'expliquent complètement les caractéristiques spécifiques d'aucune œuvre d'art (ni d'architecture). Un tel travail d'explication historique semble d'autant plus insatisfaisant que les notions d'« expérience » sont généralisées pour se rapporter à une culture entière, dont les aspects ne restent cependant pas constants dans le temps.

La périodisation repose sur la supposition historiciste que tout n'est pas possible en tout temps, mais il s'avère aussi que tout n'est pas réalisable en tout lieu. Par conséquent, essayer de périodiser ne peut se faire sans tenir compte de la dimension d'espace ou de lieu aussi bien que celle de temps. De nombreux chercheurs ont soutenu ces dernières décennies, par exemple, que la peinture n'est pas la même dans toute l'Italie du xv^e siècle (si cette notion géographique est elle-même valide et non un cadre conceptuel anachronique). On considère que Ferrare, Venise, Milan et Naples au xv^e siècle possèdent des cultures visuelles distinctes, liées aux expériences qui diffèrent de celles vécues à Florence ou en Ombrie.

En outre, comme la discipline de l'histoire de l'art connaît une expansion mondiale, ses intérêts aussi bien que ses pratiques sont devenus de plus en plus globaux. Par conséquent, les paramètres géographiques de l'histoire de l'art sont devenus plus évidents que jamais. Il est certainement discutable de traiter des objets ou des monuments selon des catégories – y compris les périodes propres à l'art de l'Europe occidentale – lorsqu'il s'agit de les situer dans un contexte, à la fois au sein de l'Europe et en dehors. Les formes, les contenus et les fonctions de l'art aztèque du Mexique, Momoyama au Japon et de la Renaissance en Italie ne sont assurément pas les mêmes. Les étiquettes comme « Renaissance » ou « baroque » ne décrivent pas les mêmes phénomènes quand elles sont appliquées à l'Europe centrale ou à l'Amérique latine, ou lorsqu'elles servent à expliquer des phénomènes prétendument similaires à ceux observés en Italie, laquelle se trouve être à l'origine de tels termes.

Plusieurs ouvrages et articles récents s'en sont par conséquent remis à la géographie de l'art⁸. Ils ont reconnu l'implication des facteurs géographiques dans la définition (littérale) des changements de style, de leur diffusion et des facteurs environnants auxquels ils sont soumis. J'ai moi-même essayé de tracer la façon dont on avait traité ou maltraité ces questions par le passé, fait remarquer quelques problèmes de base et sollicité que l'on renouvelle l'attention portée à la géographie de l'art⁹. Celle-ci a longtemps influencé et inspiré les approches à l'égard de son histoire et elle est aussi prégnante dans les questions de périodisation. Car le temps est inséparable de l'espace, et l'histoire de la géographie. Ces questions méritent d'être approfondies.

Récemment, quelques chercheurs sont cependant allés encore plus loin, recherchant des lois et des règles dans la géographie de l'art. À la place du déterminisme historique, ils revendiquent une sorte de déterminisme géographique causé par des forces environnementales ou même neurologiques. Mais la géographie de l'art est autant limitée par l'histoire que l'histoire de l'art l'est par la géographie. Il ne semble pas indispensable d'argumenter en faveur de lois et de normes s'appliquant en tout endroit, mais plutôt de créer des synthèses ou proposer des descriptions et des interprétations de lieux et de leur évolution dans l'histoire. De plus, les approches nomothétiques, celles qui postulent que la géographie de l'art est régie par des lois, ne semblent avoir fourni jusqu'à présent aucun

fondement plus valable pour la localisation que ne le fait l'hégélianisme, présent dans la plupart des tentatives de périodisation de l'histoire de l'art.

Ainsi, il paraît demeurer peu de raisons de se fier aux approches qui semblent simplement prolonger d'anciennes thèses douteuses concernant la géographie de l'art. Celles-ci comprennent des arguments – souvent amplement repris sans aucune réflexion supplémentaire – en faveur de l'importance d'un *genius loci*, des permanences dans la culture visuelle locale ou nationale, et des qualités ethniques de l'art. Pourtant, et à juste titre, tous ces postulats, ayant mené à des résultats catastrophiques, ont autrefois été discrédités.

Cela signifie-t-il que les principes « chrono-topologiques » de l'historiographie doivent être abandonnés ? Ce point de vue a été avancé dans les pages de l'*Art Bulletin* et ailleurs, dans un « effort de creuser la sous-histoire anachronique de l'œuvre d'art », l'intention étant « de défier des modèles historiques éclairés »¹⁰. Mais de tels arguments (qui, de plus, semblent confondre les processus complexes du temps et de la mémoire impliqués dans la réalisation de l'œuvre d'art avec la tentative de catégorisation de l'historien), à l'instar de bien d'autres qui se prétendent innovants, reprennent peut-être tout simplement certains des éléments mêmes de l'« approche chronologiquement rationaliste » qu'ils décrient. Par exemple, en critiquant les précédentes définitions de période, ces discours restent cependant empêtrés dans les concepts de la périodisation et de ses périls en évoquant l'« anachronisme de Renaissance ». Finalement, à l'exemple d'autres arguments contre les Lumières, ils conservent néanmoins certains des préjugés les plus discutables de ce mouvement, et semblent en particulier illustrer ce mot d'esprit de Voltaire : « J'ay vu un temps où vous n'aimiez guères l'histoire. Ce n'est après tout qu'un ramas de tracasseries qu'on fait aux morts... »¹¹.

On peut donc considérer que les articles de ce numéro de *Perspective* consacré à la périodisation reviennent sur une problématique épineuse, pour laquelle il n'existe aucune solution facile et qui ne sera jamais résolue facilement. L'expansion de l'histoire de l'art dans une dimension globale (et l'histoire mondiale de l'art a été décrite comme le problème le plus urgent de l'histoire de l'art) rend d'autant plus difficile de proposer des périodisations performantes et pose même la question de savoir si c'est franchement nécessaire. L'idée est suggérée par la récente et ambitieuse tentative de David Summers d'esquisser un grand système dans *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (2003). Summers fait très peu appel à la structure chronologique et n'utilise pas les concepts de période¹².

Outre Kubler, que Summers évoque explicitement, Gombrich offre d'autres alternatives. Gombrich est l'un des premiers à identifier le malaise, en voyant les apories de la périodisation, mais les perspectives qu'il a développées ne s'en sont pas arrêtées à cette critique. Tandis que ses propres théories de la perception, sa croyance en un canon et ses vues esthétiques ont toutes été critiquées, ses suggestions constructives pour des approches alternatives de l'histoire culturelle n'ont pas reçu beaucoup d'attention, bien qu'on les ait reconnues comme productives. Au lieu de périodes, Gombrich a suggéré de parler de mouvements. Il a aussi proposé des alternatives à l'historicisme dans ce qu'il a appelé la « *logic of vanity fair* » [« logique de la foire aux vanités »]¹³. Celles-ci incluent l'attention portée à la situation du problème dans l'histoire et l'art, à la concurrence et à l'inflation dans le culturel et le goût, à la polarisation de questions dans l'art et enfin la relation de l'art au progrès technique. Que nous suivions certaines de – ou toutes

– ses suggestions ou non, les idées fondamentales de Gombrich à l'égard de l'existence de la « foire aux vanités », constatée dans toute l'histoire culturelle, ont assurément été corroborées par la récente historiographie de l'histoire d'art : les modes existent dans la recherche comme dans d'autres aspects de la vie humaine et de la culture et elles peuvent aussi être ravivées.

En fin de compte, ce volume démontre que les problèmes de périodisation sont loin d'appartenir au passé.

1. Ernst Gombrich, *En quête de l'histoire culturelle. Conférence Philip Maurice Deneke, 1967, Paris, 1992* [éd. orig. : *In Search of Cultural History. Philip Maurice Deneke lecture, 1967, Oxford, 1969*] ; « Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals » (1963), dans Ernst Gombrich, *Norm and Form, (Studies in the art of the Renaissance, 1)*, Londres/New York, (1966) 1971, p. 81-98 ; « Mannerism: The Historiographic Background », dans *Studies in Western Art, 2, The Renaissance and Mannerism*, (colloque, New York, 1961), Princeton (NJ), 1963, repris dans Ernst Gombrich, *Norm and Form, (Studies in the art of the Renaissance, 1)*, Londres/New York, (1966) 1971, p. 99-106.
2. George Kubler, *Formes du temps : remarques sur l'histoire des choses*, Paris, 1973 [éd. orig. : *The shape of time: remarks on the history of things*, New Haven, 1962].
3. George Kubler, *The art and architecture of ancient America: the Mexican, Maya, and Andean peoples*, Baltimore, 1962.
4. Jan Białostocki, « Das Modusproblem in den bildenden Künsten: zur Vorgeschichte und zum Nachleben des 'Modusbriefes' von Nicolas Poussin », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1961, 24, p. 128-141, repris dans *Stil und Ikonographie Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresde, 1966 [trad. fr. : *Style et iconographie : pour une théorie de l'art*, Paris, 1996].
5. Allan Ellenius, *De Arte Pingendi: latin art literature in seventeenth-century Sweden and its international background*, Uppsala, 1960.
6. Michael Baxandall, *L'œil du quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1985 [éd. orig. : *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford, 1972].
7. Michael Baxandall, *The limewood sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, 1980.
8. Katarzyna Murawska-Muthesius éd., *Borders in art: revisiting « Kunstgeographie »*, (colloque, Norwich, 1998), Varsovie, 2000 ; John Onians, *L'Atlas de l'art mondial*, Paris, 2006 [éd. orig. : *Atlas of World Art*, Londres, 2004] ; Enrico Castelnuovo, « La frontiera nella storia dell'arte », p. 15-34 ; « Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel xv secolo », p. 35-45 ; « Per una storia dinamica delle arti nella regione alpina nel Medioevo », p. 46-66, dans *La cattedrale tascabile: scritti di storia dell'arte*, Livourne, 2000, p. 113-166 ; Thomas DaCosta Kaufmann, *(Ost-) Mitteleuropa als Kunstgeschichtsregion?*, Leipzig, 2006 ; Thomas DaCosta Kaufmann, Elizabeth Pilliod éd., *Time and Space: Essays in the Geohistory of art*, Ashgate, 2005 ; Thomas DaCosta Kaufmann, « Der Ostseeraum als Kunstregion: Historiographie, Stand der Forschung, und Perspektiven künftiger Forschung », dans Martin Krieger, Michael North éd., *Land und Meer. Kultureller Austausch zwischen Westeuropa und dem Ostseeraum in der Frühen Neuzeit*, Cologne/Weimar/Vienne, 2004, p. 9-21 ; Thomas DaCosta Kaufmann, « The Geography of Art: Historiography, Issues, Perspectives », dans Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme éd., *World Art Studies: exploring concepts and approaches*, Amsterdam, 2008, p. 167-182.
9. Thomas DaCosta Kaufmann, *Towards a Geography of Art*, Chicago/Londres, 2004.
10. Alexander Nagel, Christopher S. Wood, « Toward a New Model of Renaissance Anachronism », dans *The Art Bulletin*, septembre 2005, 87/3, p. 403-415.
11. Voltaire, *Lettre à Pierre Robert Le Cornier de Cideville, 1757*, repris dans *Les œuvres complètes de Voltaire*, Theodore Besterman éd., Genève, 1974, vol. 31.
12. David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Londres/New York, 2003.
13. Ernst Gombrich, « Logic of Vanity Fair », dans Paul A. Schlipp *The Philosophy of Karl Popper*, Open Court (IL), 1974, p. 927.