

Approcher l'histoire de l'art : trois points de discussion

Introduction
au Congrès consacré
à Érasme, Pays-Bas, 1988.
Essai publié dans
Topics of our Time (1991),
p. 62-73

1 Le problème de l'explication

Les sciences cherchent à expliquer un événement particulier en le reliant à une loi générale de la nature. Si je lâche mon crayon et qu'il tombe, ce phénomène s'explique par la loi de la gravité de Newton. Mais, strictement parlant, ce n'est pas tout à fait le cas. Si ce crayon était fait d'un matériau léger et rempli de gaz, il ne tomberait pas et s'élèverait vers le plafond comme un ballon, étant plus léger que l'air. On pense alors au principe d'Archimède sur les corps flottants, une découverte dont le savant s'est tant réjoui qu'il a couru nu dans les rues de Syracuse en s'écriant « *Eurêka!* » (j'ai trouvé!).

Contrairement aux scientifiques qui, depuis, ont eu bien des raisons de crier « *Eurêka!* ». Les chercheurs en sciences humaines ont moins de chance, pour la simple raison que les événements qu'ils tentent d'expliquer sont souvent d'une grande complexité et difficilement explicables par une loi facilement formulable, par une « cause ».

Malgré cela, je suis d'accord pour affirmer avec sir Karl Popper qu'il n'y a en principe aucune différence entre une explication historique et une explication scientifique ; la différence réside dans les orientations que nous choisissons¹. Les sciences humaines s'intéressent moins aux questions d'ordre général – pourquoi les corps tombent, coulent ou flottent – qu'aux cas particuliers – l'issue d'une bataille ou la diffusion d'un style.

Le besoin d'expliquer des événements singuliers n'est pas vraiment spécifique à l'histoire. Nous le ressentons assez fréquemment dans notre vie quotidienne et il est utile d'en donner quelques exemples. Prenons l'un des nombreux

désastres ou accidents mentionnés dans les journaux : une explosion, un avion qui s'écrase, Tchernobyl ou la catastrophe du car-ferry de Zeebrugge. Dans chaque cas, des comités d'experts chargés d'en déterminer les causes ont été nommés pour définir les responsabilités et les coûts, mais aussi éviter que l'accident ne se reproduise. Ces experts, rappelons-le, travaillent dans un cadre scientifique. Il savent qu'un ferry ne peut pas se maintenir à flot si les portes avant laissent l'eau rentrer ou qu'un avion s'écrase si ses moteurs s'arrêtent. Ils ne rappellent pas ces principes généraux dans leurs rapports d'enquête, considérant qu'ils vont de soi. Ils cherchent à révéler les causes de la catastrophe, et ils savent pertinemment qu'ils seraient confrontés à une « régression sans fin » s'ils tentaient de déterminer l'origine de chaque cause. S'ils découvrent que le membre de l'équipage chargé de fermer les portes est allé dormir au lieu de faire son travail, ils ne vont pas chercher à savoir pourquoi celui-ci avait envie de dormir ni connaître les raisons de sa négligence. Ces faits intéresseront peut-être l'avocat de la défense lors du procès, mais ils ne constituent pas ce que le comité d'experts est chargé de découvrir.

On leur demande d'éliminer les explications erronées, par exemple les accusations de sabotage ou, peut-être, de magie noire. Expliquer un désastre parce qu'il a eu lieu un vendredi 13 ou parce que Saturne était dans la constellation du Verseau, peut être rejeté comme étant absurde. Je pense que pour l'historien, refuser ces explications erronées ou naïves est aussi important que rechercher des théories causales plus pertinentes. Il faut débarrasser le sol de ses impuretés avant de construire.

Si l'on me demandait ce qui m'a amené à m'intéresser à tant de disciplines – comme on les appelle – extérieures à mon champ d'étude, je citerais les écrits du premier historien de l'art, Giorgio Vasari, en particulier sa préface à la seconde partie de ses *Vies*, publiée en 1550 :

Quand j'ai entrepris pour la première fois de décrire ces vies, je n'avais pas seulement l'intention de parler de ces artistes et, si je puis dire, de dresser l'inventaire de leur œuvre ; pas plus que je n'aurais considéré mes longs et pénibles efforts couronnés en établissant leur nombre, leur lieu de naissance, les lieux où ils ont travaillé et où leurs œuvres se trouvent à présent, car j'aurais pu représenter tout cela dans un grand tableau sans jamais donner mon opinion¹.

Prenant exemple sur les historiens du passé, Vasari, contemporain de Machiavel et de Guicciardini, explique ensuite ce que sont, selon lui, les véritables tâches de l'historien. Il confesse qu'il les a adoptées comme modèles, en essayant non seulement d'exprimer son jugement mais aussi d'expliquer « les causes et les racines du style » (*le cause e le radici delle maniere*). Nos espoirs ainsi encouragés,

nous so
ce qu'il
de la Te
naissen
cette pe
de term

Quic
quates
mythol
mythol
que les
colère d
L'histor
comme
l'évolu

Il est
de nos
qu'ils p
par exer
les « tab
des repè
du style
son bril

Le pla
en dé
Italie.
qui la
occup
s'instr
trouv
d'être

C'est e
de Vier
des sci
du gra
encore
l'art d
tait à

nous sommes sans doute un peu déçus par les explications de Vasari. Il attribue ce qu'il appelle la renaissance de l'art principalement à l'atmosphère particulière de la Toscane et affirme que les arts s'apparentent au corps humain en ce qu'ils naissent, croissent, parviennent à maturité et déclinent. Comme vous le savez, cette pensée analogique est encore répandue dans les écrits historiques remplis de termes biologiques, tel celui de « décadence ».

Quiconque prend ce sujet au sérieux est frappé par les explications inadéquates des historiens de l'art. Il suffit de citer ce que j'ai appelé les tendances mythologiques de l'historiographie romantique¹. On peut bien sûr décrire la mythologie comme une forme d'explication primitive. Popper, par exemple, dit que les Anciens expliquaient une tempête ou un tremblement de terre par la colère de Neptune et un fléau par l'omission d'un sacrifice exigé par les dieux. L'historiographie romantique est remplie de telles entités mythologiques, comme le *Zeitgeist*, le *Volksgeist*, le processus de production et le mécanisme de l'évolution biologique censés expliquer le destin historique des cultures.

Il est très intéressant – bien qu'un peu décourageant – de parcourir les écrits de nos meilleurs historiens de l'art afin de mettre à l'épreuve les explications qu'ils proposent, incidemment ou systématiquement, à leurs lecteurs. Prenons par exemple Bernard Berenson, sans conteste un grand historien de l'art, dont les « tableaux » – ainsi que Vasari aurait appelé ses listes – sont sans aucun doute des repères pour notre discipline. Quand on en vient aux « causes et aux racines du style », pour reprendre l'expression de Vasari, voici ce que Berenson dit dans son brillant essai sur les peintres vénitiens publié dans les années 1890 :

Le plaisir croissant pour la vie et l'amour de la santé, de la beauté et de la joie qui en découla furent ressentis à Venise avec plus de plénitude que partout ailleurs en Italie. On peut en trouver l'explication dans le caractère du gouvernement vénitien qui laissait peu de place à la satisfaction de la soif de gloire personnelle et qui occupait tellement ses citoyens à des tâches d'État qu'ils avaient peu le loisir de s'instruire. Comme certaines des passions primordiales de la Renaissance ne trouvaient pas à s'exprimer à Venise, d'autres passions exigeaient d'autant plus d'être satisfaites².

C'est contre ce genre de bavardage que ce qui est devenu l'École d'histoire de l'art de Vienne a réagi, insistant pour que sa discipline aspire au statut et à la précision des sciences. Cette ambition capitale est particulièrement présente dans les écrits du grand Alois Riegl, mort en 1905, dont l'œuvre est considérée, aujourd'hui encore, comme un défi pour ses successeurs. Riegl a tenté d'ancrer l'histoire de l'art dans la psychologie de son temps. Selon la tradition de l'époque, qui remontait à plusieurs siècles, il fallait analyser la perception dans ses composantes

principales, la vue et le toucher. On pensait alors que l'œil était un instrument optique au même titre que l'appareil photo permettant à l'image du monde extérieur de se former sur la rétine. Cette image est nécessairement plane et notre expérience de l'espace – notre expérience de la troisième dimension – provient exclusivement du toucher. Utilisant cette structure simple, Riegl a élaboré une théorie générale selon laquelle la représentation artistique de la nature passe par des cycles, qui vont du toucher à la vue ou, selon ses termes, de « l'haptique » à « l'optique ». Les artistes de l'Égypte ancienne concevaient leurs images à partir d'un savoir acquis grâce au toucher, les impressionnistes les ont conçues à partir de l'image formée sur la rétine. Riegl a expliqué ce processus séculaire par la théorie selon laquelle la pulsion artistique (*Kunstwollen*) passe, avec une sorte de régularité d'horloge, du pôle « haptique » au pôle « optique ».

On peut admirer la méthode, l'ingéniosité et le savoir-faire avec lesquels Riegl a appliqué ses observations à l'art figuratif, l'ornementation et l'architecture et même à la philosophie. Pourtant, bien qu'ayant lu attentivement Riegl lors de mes études, j'ai ressenti le besoin d'examiner à nouveau sa démonstration.

Cela ne veut pas dire manquer de respect à l'auteur de ces théories, puisque, d'une certaine manière, il faut toujours mettre une théorie à l'épreuve avant de l'adopter. La psychologie actuelle de la perception est évidemment très différente des idées simplistes de Riegl sur la vision et le toucher. Pour ne mentionner qu'un facteur, on est aujourd'hui beaucoup plus conscient du rôle du mouvement dans notre perception de l'espace. D'une manière un peu plus technique, on dira que ce qui est décisif dans notre perception, c'est le flot d'informations provenant du monde visuel. L'un des problèmes auxquels le peintre qui veut représenter un aspect du monde visuel est confronté est que les images, évidemment, ne bougent pas. Le peintre doit arrêter la quantité d'informations sur laquelle il s'appuie habituellement, ce qui n'est pas une tâche facile. Pour résumer ce qui est une longue histoire, ce phénomène explique que l'imitation de la nature soit une technique ancrée dans une tradition que le peintre se doit d'apprendre – point sur lequel je reviendrai. Ce thème est le sujet de mon ouvrage *L'Art et l'Illusion*, dans lequel j'ai tenté d'expliquer la lente évolution des styles naturalistes, depuis ce qu'on pourrait appeler les méthodes pictographiques jusqu'aux techniques plus ou moins photographiques⁶.

Permettez-moi cependant d'insister sur le fait que, dans le cadre de notre discipline, la psychologie de la perception à laquelle je me suis intéressé dans ce livre ne peut expliquer que très partiellement un événement particulier. Elle peut s'attacher à l'un des fils du tissu complexe de l'interaction entre les causes et les événements, mais il en restera toujours une myriade d'autres: la disposition psychologique permettant d'apprécier toutes ces splendeurs et les conséquences

de la sophistication qui s'opposent à ces délectations primitives⁷, les aspects sociaux de la compétition, le désir de surpasser ses adversaires en tout, qui suppose d'en connaître les mérites. J'ai écrit par exemple sur l'effet des enchères, ce que j'ai appelé la « logique du jeu de la mode⁸ ».

S'il regarde le monde de la mode et du style, l'historien observera qu'un phénomène particulier attire soudain l'attention et devient l'objet de rivalités, comme la longueur des jupes, la dimension des orchestres dans lesquels les petits princes allemands rivalisaient, ou l'audace qui consiste à briser toujours plus sur scène le tabou social de la nudité, dont nous sommes aujourd'hui les témoins. J'ai suggéré qu'attirer l'attention sur la différence avec autrui fait partie de cette logique, et qu'il faut donc renouveler sa pensée dès que d'autres nous ont rattrapés. Il faut se rendre compte que ces aspects ne relèvent pas vraiment du domaine de la psychologie. Ils ne sont pas ancrés dans ce qu'on appelle la nature humaine puisque, après tout, les sociétés où la compétition n'existe pas sont nombreuses. S'agissant de tels événements, il faut prendre en compte aussi ce que Popper a appelé la « logique de situations ». Il fait référence à des modèles simples, familiers aux économistes analysant les effets d'un mouvement particulier⁹. Il donne l'exemple d'une personne voulant acheter une maison et dépenser le moins possible ; mais le seul fait qu'elle soit entrée dans le marché de l'immobilier fait monter les prix. À une échelle plus vaste, on sait que l'arrivée des ordinateurs a été l'une des causes du récent *krach* boursier. Si on programme des ordinateurs pour que des actions soient vendues quand leurs prix tombent en deçà d'un certain seuil, de plus en plus d'actions sont mises sur le marché par un effet rétroactif, ce qui entraîne une baisse des prix.

Même dans ce cas, on doit être conscient de buter sur une explication qui en dit trop et ne contribue pas à remédier à la situation. En général, l'historien a tout intérêt à utiliser ce que l'on nomme le sens commun. Il dispose d'un grand nombre de théories fondamentales et concurrentes – le marxisme, le racisme, la psychanalyse, le structuralisme et toute théorie globale qui prétend expliquer en totalité l'histoire et le comportement de l'homme. Ce qu'elles proclament est souvent séduisant : se fondant sur des exemples choisis, elles promettent à leur utilisateur une méthode sûre d'analyse des données. Mais, si ce dernier réfléchit un instant, il devrait se rendre compte que ces promesses sont forcément spéculatives, car les explications qu'il cherche dépendent de son intérêt spécifique et de la question qu'il pose.

Lors d'un séminaire que j'ai dirigé portant sur ces questions de méthode et auquel ont participé d'excellents jeunes historiens, nous avons élaboré une sorte de langage sténographique pour traiter ce problème, que nous avons appelé « tassologie ». Ce terme s'est imposé quand l'un d'entre nous a pris une tasse sur la table et a tenté d'établir la liste de toutes les questions qu'elle peut susciter.

On s'est d'abord demandé quelle était la matière de la tasse. Si elle était en porcelaine de Chine ou, mieux encore, en plastique ; on débouche immédiatement sur la passionnante histoire de sa fabrication. Si on se demande pourquoi elle possède une anse, on utilise des notions de physique élémentaire pour expliquer comment la chaleur se transmet aux doigts. On a recours à la médecine pour expliquer pourquoi le thé est devenu un rafraîchissement populaire, à la géographie pour décrire l'importation du thé de Chine en Occident et à des notions de botanique pour étudier la culture du thé, sans parler des conséquences tragiques de l'immigration des Tamouls à Ceylan organisée par les Britanniques pour les faire travailler dans les plantations. On pourrait aussi introduire facilement des notions d'esthétique ou de sociologie. Traitée correctement, chacune de ces questions peut faire l'objet d'un article intéressant, voire d'un livre. Mais c'est à nous que revient de poser la bonne question. Nous sommes guidés en partie par la recherche scientifique, en partie par l'espoir de découvrir quelque chose de nouveau. Dans de telles situations, l'historien doit faire preuve de tact et de flair, ce qu'on appelle avoir « le sens de la problématique ».

On nous encourage souvent à nous engager dans la recherche interdisciplinaire, mais je doute fort que ce soit là une voie pertinente. Ce qu'on appelle « discipline » est, au mieux, une matière de convenance indispensable à l'organisation universitaire. Il est évidemment pratique d'avoir un département de sanskrit où l'on peut trouver des dictionnaires et des textes ainsi que des spécialistes que l'on peut consulter. Mais chaque spécialiste posera probablement des questions très différentes, concernant la philologie comparée, l'histoire des religions ou la logique du sanskrit. Chacun doit être capable de regarder à sa fenêtre, car si nous baissons les stores et fermons les volets, nous ne verrons strictement rien.

2 Technologie et tradition

Comme je l'ai indiqué auparavant, on peut concevoir l'histoire de l'art, vue sous l'angle du progrès technologique, comme une série d'innovations techniques qui ont permis de perfectionner l'imitation de la nature, perfection qui, bien sûr, est différente de la perfection esthétique. C'est avec cette conception que les premiers historiens de l'art de l'Antiquité et de la Renaissance l'ont écrite. Dans les livres XXXV et XXXVI de son *Histoire naturelle*, écrite au début de notre ère, Pline l'Ancien mentionne régulièrement les innovations techniques dues à tel ou tel artiste⁶⁶. Ainsi, un certain Cimon de Cléone aurait peint pour la première fois des visages de profil et des têtes regardant vers l'arrière, vers le haut ou vers le bas. Il a aussi distingué les jointures des membres et fait apparaître les veines. Le célèbre Polygnote a peint les premiers personnages bouche ouverte et montrant leurs dents, en finissant ainsi avec la rigidité des traits du visage. Parrhasios a le

premier utilisé la symétrie en peinture, donné de l'expression au visage et peint la chevelure avec soin, etc. Pline l'Ancien a rassemblé ces caractéristiques assez rudimentaires à partir de sources grecques aujourd'hui perdues. Mais qu'elles soient rudimentaires ou pas, il ne fait aucun doute que l'histoire de l'art est née de ce double constat : les méthodes artistiques se transforment, et parfois précisément à l'époque où des écrivains les relatent, et les œuvres d'art datant de quelques générations ou de quelques siècles paraissent alors grossières et sans technique.

Vasari a envisagé de cette manière l'évolution de la peinture et de la sculpture de son temps, avec certes plus de perspicacité et de sophistication. Ses *Vies* sont devenues l'ouvrage de référence sur l'évolution de l'art en Italie du XIII^e au XV^e siècle, mais, à partir de la période romantique, son parti pris technologique a quelque peu embarrassé les historiens de l'art. Ils ont très justement hésité à parler de progrès en comparant l'œuvre de grands maîtres comme Giotto et Fra Angelico, Botticelli et Michel-Ange. La dévalorisation de la compétence technique dans l'art et l'enseignement artistique au XX^e siècle a aussi contribué à ce malaise : l'histoire de l'art doit être enseignée non en tant qu'histoire du progrès technologique, mais en tant qu'histoire des différents styles dont la perfection est l'expression pertinente de leur époque.

J'ai adopté une ligne de conduite différente, non que je veuille renier les gloires de l'art archaïque ou roman – qui, d'ailleurs, n'ont plus besoin d'être défendues – mais parce mon travail m'a convaincu que l'approche technologique avait été fâcheusement négligée dans l'histoire de l'art et qu'il est grand temps de la réhabiliter.

En parlant, dans la première partie de cet essai, de «tassologie», j'ai insisté sur le fait qu'on peut aller dans n'importe quelle direction de recherche à partir d'un objet quelconque et trouver des problèmes intéressants. Mais c'est précisément pour cette raison que je pense qu'il ne faut pas négliger l'objet lui-même. Il faut apprendre à se concentrer sur l'objet plutôt que de céder à ce qu'on peut appeler les tendances centrifuges de certaines modes intellectuelles. Quand on étudie l'art de Florence, il est certes très intéressant de s'informer sur la structure sociale de la ville, sur son commerce ou ses mouvements religieux. Mais, en tant qu'historiens de l'art, nous ne devons pas prendre des voies transversales, mais plutôt nous informer le plus possible sur l'art du peintre, nous demander comment ces artistes ont maîtrisé certains effets, comment ils ont introduit et modifié ces effets ou ces techniques spécifiques – des questions identiques à celles que posait Vasari.

M'étant aperçu au cours de mon travail que trop peu avait été fait en la matière, j'ai été tenté d'affirmer qu'il n'existe pas encore d'histoire de l'art digne de ce nom. Ce qu'on appelle traitement de l'espace, incluant l'histoire de la

perspective, est pratiquement le seul domaine largement exploré. On trouve peu d'écrits aussi exhaustifs sur l'histoire de la lumière dans la peinture ou sur le traitement de la texture¹⁹. J'ai été étonné, par exemple, de découvrir à quel point les historiens de l'art se sont peu préoccupés de la façon dont les yeux sont représentés ou de savoir quand et comment est apparu – puis réapparu – le traitement du reflet dans le regard. Une autre fois, en étudiant le *Trattato* de Léonard de Vinci et ses préceptes sur la manière de peindre les arbres et le feuillage selon des éclairages différents²⁰, j'ai également été surpris de voir qu'on a porté très peu d'attention à l'histoire de ce domaine, bien que j'aie eu l'occasion de rendre hommage à l'ouvrage de John Ruskin, *Modern Painters*, qui parle de l'aspect technique de la peinture. Mais cet ouvrage a été écrit il y a près d'un siècle et demi.

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'expliquer comment je vois la relation entre l'étude de la technologie, celle des savoir-faire et celle de la tradition. Nous savons que les artisans acquéraient leur expérience durant leur apprentissage auprès d'un maître et que les guildes contrôlaient attentivement ces méthodes et ces normes. Mais avant et après la structuration de ce système, chaque technique exigeait une pratique constante. Ce qui est caractéristique de toutes les traditions artisanales, c'est bien la formation de centres artistiques d'excellence.

Remontons le plus loin possible dans l'histoire, par exemple au temple de Salomon à Jérusalem. Pour exécuter le travail de dinanderie, Salomon fit chercher Hiram de Tyr, le fils d'un Phénicien, un homme sage, intelligent et habile²¹. Ce récit rapporte le fait, très fréquent dans l'Histoire, qu'en l'absence d'une tradition locale on fait appel à un maître appartenant à un centre artistique réputé. Plus tard, la ville de Damas a donné son nom à des lames de qualité, tandis qu'au Moyen Âge, la Moselle a produit la splendide ferronnerie dont les trésors des églises européennes possèdent de très beaux exemples. Nous connaissons les tapis persans, la dentelle de Bruxelles, la faïence de Delft, la porcelaine de Dresde, les violons de Crémone, pour ne mentionner que quelques exemples pris presque au hasard et, à des époques moins lointaines, les montres suisses, les appareils photo japonais et, pourquoi pas, le whisky écossais.

À vrai dire, je ne sais pas si un historien des sociétés a entrepris d'étudier un tel phénomène. Sans doute trouverait-il que trop d'éléments sont à prendre en compte pour effectuer une recherche fructueuse. Certes, de nombreux artisans sont tributaires de la disponibilité des matériaux, comme la porcelaine, l'argile ou la laque, et des outils et des équipements que le maître transmet littéralement de la main à la main à son apprenti. Mais le plus important, c'est évidemment la technique, qui ne s'apprend pas en un jour. C'est ce qu'on appelle le « savoir-faire », lequel, bien plus qu'un savoir théorique, est plutôt l'intuition du matériau et des problèmes techniques qu'il pose, et qui doit devenir une seconde nature.

gé
M
tec
co
da
tou
gra
on
néa
nou
cop
con
arti
cen
est
Taj
dral
l'exi
N
l'im
pein
à la
ateli
l'exc
trava
teurs
la rép
déclir
d'œu
parce
ville r
vailler
J'ai
Vasari
tique
niveau
pour
surpri
Allem

Je sais pertinemment que, prise isolément, la technique n'a rien à voir avec le génie. Gérard Dou, ce merveilleux artisan, n'est pas devenu un Rembrandt. Mais Rembrandt serait-il devenu Rembrandt s'il n'avait pas été maître de sa technique? Je pense, encore une fois, qu'une bonne partie de l'esthétique contemporaine a tendance à négliger ce que j'ai appelé l'élément technologique dans les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Pour autant qu'on puisse en juger, tous ces chefs-d'œuvre ont poussé sur un terrain fertile entretenu par une grande tradition artisanale. Je pense que, dans ce domaine comme dans d'autres, on utilise le mot « créativité » trop à la légère. La créativité ne provient pas du néant. C'est le désir de découvrir toutes les richesses d'une tradition qui crée nouveauté et originalité; l'artisan n'apprend pas seulement à exécuter des copies, mais aussi à varier, à exploiter au maximum ses capacités et à amener sa compétence technique aux limites de ce que son travail permet. Tout maître artisan, ou presque, est confronté à cela. Mais l'artisan remarquable saura transcender cette haute technicité et créer une œuvre dont on dira plus tard qu'elle est le point culminant d'une tradition: un violon Stradivarius de Crémone, le Taj Mahal en Inde ou le vitrail de Notre-Dame-de-la-Belle-Verrière de la cathédrale de Chartres. J'aimerais me demander brièvement si l'on peut expliquer l'existence de ces points culminants dans l'histoire de l'art.

Nous autres, historiens de l'art, avons tellement l'habitude de reconnaître l'importance des centres d'excellence que nous n'hésitons pas à qualifier une peinture ou une enluminure de « provinciale » si nous estimons qu'elle n'est pas à la hauteur de la tradition. Mais pourquoi une œuvre d'art produite dans un atelier provincial éloigné d'un grand centre d'activités n'atteindrait-elle pas l'excellence? Pourquoi un artiste talentueux et original n'aurait-il pas vécu et travaillé n'importe où et créé des œuvres égalant ou surpassant celles des créateurs les plus célèbres de son temps? Cette question préoccupait aussi Vasari, et la réponse qu'il apporte a une forte connotation sociologique. Vasari attribue le déclin de l'art au manque de compétition. Il raconte que, une fois ses chefs-d'œuvre padouans achevés, le grand Donatello a décidé de revenir à Florence parce que, selon Vasari, on lui faisait trop d'éloges. Il préférerait revenir dans sa ville natale, où il était constamment critiqué, car ces critiques l'incitaient à travailler davantage, lui permettant ainsi d'accéder à une plus grande notoriété¹⁵.

J'ai cité ailleurs la merveilleuse analyse de la situation de Florence donnée par Vasari dans sa *Vie du Pérugin*, qui insiste une fois encore sur l'atmosphère artistique stimulante de cette ville où il fallait vraiment être un artiste de très haut niveau pour pouvoir survivre¹⁶. Nous savons que Vasari ne parle pas seulement pour lui. Quand Dürer, venant de Nuremberg, arrive à Venise, il note avec surprise que Jacopo de Barbari, un graveur vénitien qu'il admirait tant en Allemagne, n'est pas très estimé dans sa ville natale. « Les gens disent, écrit

Dürer, que s'il était meilleur, il resterait ici.» En d'autres termes, il ferait face à la concurrence de ses rivaux⁶⁶.

Je ne citerais pas ces témoignages si je n'étais pas persuadé de l'intérêt de cette explication sociologique de l'excellence artistique. Ce qui en ressort de manière implicite, c'est surtout l'importance d'un public critique, d'un public de connaisseurs doués de discernement et dont les exigences obligent l'artiste à se surpasser. En effet, quand on parle de tradition, il ne faut pas oublier le rôle du consommateur, du patron ou du client, élément important de l'équation.

Dans mon essai « L'histoire de l'art et les sciences sociales », j'ai souligné que l'émergence d'un public informé n'est pas spécifique à l'art et que, dans chaque culture, toute manifestation comme toute technique a ses amateurs ou ses admirateurs. Il existera toujours des cercles de disciples capables de commenter et d'évaluer les points prétendument délicats et dont les réactions contribueront à faire ou à défaire une réputation. Il existe des traditions dans la critique comme il existe des traditions dans la création. La dernière partie de cet essai aura pour objet de montrer que nous négligeons cette tradition, à nos risques et périls⁶⁷.

3 *Des sciences humaines « sans jugements de valeurs » ?*

Ma réponse à la question posée par ce sous-titre ne surprendra personne. J'ai toujours été convaincu que les sciences humaines doivent reposer sur un système de valeurs et que c'est précisément ce qui les distingue des sciences naturelles. Malgré tout, il est peut-être utile de répéter les raisons de cette opinion car, aujourd'hui, un mouvement intellectuel important défend le point de vue contraire. Ce qu'on appelle « la nouvelle histoire de l'art », parfois associée à une interprétation marxiste, aspire précisément à éliminer les préjugés bourgeois et le conservatisme universitaire. Pourquoi étudier seulement Raphaël ou Rembrandt? L'historien ne doit-il pas être aussi neutre que l'homme de science? L'astronome ne choisit pas forcément pour son analyse spectrale les étoiles qui brillent le plus joliment, et le botaniste ne se contente pas d'étudier les roses ou les tulipes.

Mais cet argument n'est pas dénué de sens. Il n'y a aucune raison pour qu'un historien de l'art n'étudie pas les petits maîtres ou les créations modestes de l'artisanat populaire. Tout comme le linguiste qui s'intéresse à n'importe quel texte de la langue qu'il étudie, qu'il s'agisse d'une formule magique, d'une prière, d'un contrat ou d'une offre de vente, celui qui étudie les images doit se pencher sur leurs différentes formes. Si je suis sceptique sur la « nouvelle histoire de l'art », ce n'est pas parce que je trouve cette approche erronée ou déplacée, mais plutôt parce que je ne vois pas en quoi elle est nouvelle. Cette discipline existe depuis plusieurs siècles; elle s'appelle « archéologie » et s'est épanouie particulièrement en Angleterre, où la Society of Antiquaries a été fondée au

XVIII^e siècle. Si l'on feuillette son périodique et son recueil annuel, on trouve peu de peintures de Raphaël mais beaucoup de figurines, de tessons de poterie, de poutres sculptées ou de pierres tombales, en fait toutes sortes d'objets qui intéressent l'archéologue dans ses investigations, qu'il s'agisse des anciennes colonies, des routes commerciales, des modes de culture ou de n'importe quel autre aspect de notre histoire. L'archéologie peut en effet revendiquer le statut de science par son utilisation intensive d'outils et de méthodes scientifiques, comme la datation au carbone, l'analyse des pollens ou la thermoluminescence. Bien entendu, ces méthodes se sont aussi répandues dans l'histoire de l'art, car il ne faut négliger aucune preuve ni aucune source de connaissance. Mais on ne peut pas non plus se passer d'un principe de sélection, d'un point de vue. Permettez-moi de revenir encore une fois sur ce que j'ai appelé la «tassologie» (p. 359). Si je comprends bien, la «tassologie» fait partie de l'archéologie. Une tasse ou un pichet quelconque peuvent être le prétexte à un commentaire ou à une investigation sur l'une des nombreuses chaînes causales dont l'aboutissement est l'objet que nous avons devant les yeux. Mais, en tant qu'historiens de l'art, notre ambition est différente. Nous nous intéressons à l'histoire de l'art et l'art incarne des valeurs. Comme je l'ai souligné ailleurs⁸, le terme «art» a deux sens, l'un, neutre, qui concerne n'importe quelle image, comme dans les expressions l'«art des enfants» ou l'«art des fous», l'autre, évaluatif, comme lorsqu'on dit: «C'est peut-être l'œuvre d'un fou mais ce qu'il a fait est une œuvre d'art.» On ne peut prononcer cette phrase sans échelle de valeurs implicite, et cette échelle réside dans notre esprit, non dans les objets. L'histoire de l'art, comme l'histoire de la littérature et l'histoire de l'art culinaire, s'intéresse aux grandes œuvres. Dans la deuxième partie de cet essai, j'ai résumé quelques conditions nécessaires à leur émergence: la compétition entre artisans et la stimulation d'un public exigeant. Mais cette exigence peut être faussée ou mise en péril par des modes intellectuelles ou par le snobisme. C'est peut-être ce qui est arrivé en Hollande au XVII^e siècle, quand la mode française a détruit les traditions autochtones; c'est peut-être aussi ce qui est intervenu à notre époque, quand le culte du progrès a menacé la pérennité des traditions artistiques⁹. Que l'on soit d'accord ou non avec ce diagnostic, on ne peut en débattre sans utiliser notre propre échelle de valeurs.

J'imagine que ceux qui ont lu mon essai «L'histoire de l'art et les sciences sociales» ont été déçus par mes observations sur les valeurs artistiques. Après avoir longuement souligné que je croyais en la réalité des jugements de valeurs, que Michel-Ange était un artiste beaucoup plus important que John Streater, peintre anglais du XVII^e siècle, j'ai confessé que je ne pouvais démontrer cette affirmation. J'ai parlé des nombreux enseignants qui ressentent le besoin de convaincre leurs étudiants de la réalité de ces valeurs, mais j'ai exprimé l'opinion

selon laquelle elles sont ancrées trop profondément dans notre civilisation pour qu'on puisse en débattre isolément. « La civilisation, ai-je écrit, peut être transmise mais on ne peut l'enseigner dans des cours sanctionnés par des examens²¹. » Peut-être trouvez-vous la conclusion de cet important débat décevante.

Je suis heureux de constater que ma conclusion trouve un renfort en Johan Huizinga, l'éminent historien hollandais, dans son bref article « The Definition of the Notion of History²² ». J'ai dû lire ce texte important bien avant d'écrire mon article, mais j'avais oublié à quel point je lui étais redevable. L'article de Huizinga s'oppose à un certain nombre de définitions trouvées dans des manuels allemands de référence destinés aux étudiants en histoire, dans lesquels l'histoire est assimilée à une science. Sans vouloir aucunement nier les aspirations scientifiques de l'historien moderne, Huizinga trouve cette approche trop étriquée. Après tout, l'histoire a été un domaine de recherche bien avant de devenir une discipline universitaire.

Dans sa réflexion sur l'histoire de l'historiographie, Huizinga souligne justement ce sur quoi j'ai moi-même insisté, à savoir que toute historiographie doit être sélective. Imaginons l'historien moderne consultant des archives pour mener ses recherches. Il va trouver des salles et des étagères entières remplies de montagnes de documents, les comptes rendus d'un choix restreint d'événements du passé – ventes de terrains, rapports de police, registres de naissances et de décès. Ce qu'on appelle « recherche historique » n'est rien d'autre qu'une enquête sur ces comptes rendus, la recherche d'une réponse à une question posée à un moment donné. Comme le note Huizinga : « En soi, le passé, sans autre qualification, n'est que chaos. »

Toute civilisation conçoit l'histoire comme la recherche de ses origines. L'histoire des cultures anciennes prend la forme de mythes et d'épopées comme celles d'Homère. Je n'ai pas besoin de souligner le rôle du culte des ancêtres et des droits héréditaires dans la formation de l'historiographie. Huizinga en conclut que la meilleure définition de l'histoire est « la forme intellectuelle par laquelle une civilisation se représente son propre passé ».

On remarquera que cette définition n'exclut pas l'histoire des colonies et des routes commerciales, objets de recherche sans jugements de valeurs que j'ai relégués dans le domaine de l'archéologie. Notre civilisation rationnelle a besoin de réponses rationnelles fondées sur des preuves pouvant être vérifiées par des méthodes scientifiques. Mais, comme toutes les civilisations, notre propre civilisation se fonde sur un ensemble de valeurs, sociales, morales et esthétiques. Ce sont ces valeurs qui sont incarnées dans ce que j'appelle les canons de l'art, sans lesquels il n'y aurait pas d'histoire de l'art. J'ai mentionné plus haut que les premiers historiens de l'art ont choisi leurs documents avec, comme critère de choix, le progrès technologique dans la représentation de la nature. Ils ont

pr
qu
pu
de
les
Ar
Qu
vell
val
Ra
rech
les :

Post
Ces
Cett
capa
on pu
« tas
Ce
est l'u
of ou

Je n
pui
la v
des
hum
sous
forc
aux
critè
appa
objec

Top
about F
of Art »
sur un
ainsi qu

procédé ainsi car telles étaient les normes de leur civilisation. Nous savons tous que ces normes évoluent. La plupart des nouveaux mouvements artistiques ont puisé dans leurs propres racines et ont influencé la façon dont on a écrit l'histoire de l'art. L'expressionnisme allemand a pratiquement découvert Grünewald, les surréalistes appréciaient Bosch mais vouaient une grande admiration à Arcimboldo, peintre qui n'a pas encore droit de cité dans mes canons artistiques. Quoi qu'il en soit, le fait que les canons soient souvent réévalués et que de nouvelles valeurs soient mises en avant montre la vigueur de notre civilisation. Ces valeurs ne sont pas forcément incompatibles ; on peut très bien apprécier à la fois Raphaël et Rembrandt, Dante et Tolstoï. Il est en revanche impossible, dans la recherche en sciences humaines, de se passer de critères de valeurs. Déshumaniser les sciences humaines ne peut conduire qu'à leur extinction.

Post-scriptum de l'éditeur

Ces propos sont les plus denses que Gombrich ait écrits sur les « approches de l'histoire de l'art ». Cette expression est plus appropriée que le terme « méthode » car il n'existe pas de méthode unique capable de confronter les nombreuses questions que l'histoire de l'art soulève. Pour un même objet, on peut poser un grand nombre de questions relatives à des préoccupations diverses. D'où la « tassologie », qui, bien entendu, n'est pas du tout une « logie ».

Comme l'introduction à L'Art et l'Illusion, ce passage montre clairement que le relativisme est l'une des préoccupations majeures de Gombrich, comme le confirme l'introduction de Topics of our Time (p. 8 de l'édition originale) :

Je ne suis pas seul à penser que ce mouvement est une véritable menace pour tous les domaines du savoir puisqu'il nie l'existence de tout critère de vérité objectif. Il ne faut jamais revendiquer le monopole de la vérité, encore moins prendre de haut des cultures dont les valeurs et les convictions sont différentes des nôtres. Mais la reconnaissance de ces différences ne doit pas conduire à nier l'unité du genre humain. Inutile de rappeler aujourd'hui les ravages que cette négation a provoqués quand il est apparu sous le masque du racisme. L'affirmation grotesque selon laquelle la physique allemande devait être forcément différente de la physique juive d'Einstein montre bien le lien entre cette hérésie et les dangers auxquels je pense. Il existe, hélas, des absurdités analogues dans les écrits marxistes qui établissent des critères de vérité en fonction de la situation de classe. Malheureusement, cette corrosion insidieuse est apparue dans des modes universitaires apprenant aux étudiants que toute confiance en des résultats objectifs est naïve et obsolète.

Topics of our Time contient aussi les articles « Relativism in the Humanities: The Debate about Human Nature », « Relativism in the History of Ideas » et « Relativism in the Appreciation of Art ». Voir aussi « Focus on the Humanities », in Tributes, « L'art et l'étude », in Méditations sur un cheval de bois, « A Plea for Pluralism » et la plupart des essais d'Ideals and Idols, ainsi que les nombreuses remarques et observations de Réflexions sur l'histoire de l'art.

Tout l'œuvre de Gombrich est une réflexion implicite sur la méthode en histoire de l'art. Comme il l'indique dans son esquisse autobiographique : « Mon ambition — qui n'était pas des moindres — était de devenir une sorte de chroniqueur de l'histoire de l'art. »

La façon dont les œuvres d'art du passé ont réussi leurs effets en tant qu'œuvres d'art est un thème qui, selon Gombrich, n'est pas assez pris en compte. À ce sujet, voir l'article « Michael Podro in Conversation with Sir Ernst Gombrich », *Apollo*, 130 (1989), p. 374-378. Son travail récent, *Shadows: the Depiction of Cast Shadows in Western Art* (catalogue d'exposition, National Gallery, Londres, 1995), prolonge celui sur la perspective (*L'Art et l'Illusion* et *The Image and the Eye*) et celui sur le modelage (*The Heritage of Apelles*). Voir aussi la cassette vidéo de la Fondation J. Paul Getty, *Gombrich Themes*, qui comporte deux parties : « *Illumination in Art and Nature* » et « *Reflections in Art and Nature* ». Dans ses conversations avec Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit, Gombrich fait part de son intention de s'associer avec le peintre Stanley Meltzoff pour poursuivre ses investigations techniques.*

Le livre de référence de Walter Eugene Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History, an Anthology of 20th-century Writings on the Visual Arts* (New York, 1971), reste utile. Il inclut l'essai de Gombrich « *Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting* », réédité dans *The Heritage of Apelles*.

Article paru dans
The Art Bulletin (mars 1955)
en compte rendu critique
de l'ouvrage d'Arnold
Hauser, *Social History
of Art*, New York
et Londres (1951) ;
réédité dans *Méditations
sur un cheval de bois* (1963 ;
4^e édition, 1985 ;
éd. française, 1986).
p. 159-174