



## Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 6 | 2018

Images émancipatrices

---

# Historien·ne·s émancipé·e·s ?

*Emancipated Historians*

Thomas Golsenne et Chloé Maillet

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4829>

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,  
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

### Référence électronique

Thomas Golsenne et Chloé Maillet, « Historien·ne·s émancipé·e·s ? », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 6 | 2018, mis en ligne le 11 septembre 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4829>

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.



*Images Re-vues* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

---

# Historien·ne·s émancipé·e·s ?

*Emancipated Historians*

Thomas Golsenne et Chloé Maillet

---

## ERRATA

Ce texte a suscité un certain dissensus au sein de notre comité de rédaction.

L'historien de l'art qui entreprend de débrouiller la question de l'art et du politique doit en premier lieu se pencher sur la politique de l'histoire de l'art. Or cette politique a bien sûr son histoire, maintes fois répétée dans le parcours individuel de tout artiste (Linda Nochlin)<sup>1</sup>.

## Une revue politisée ?

- 1 Plusieurs fois, depuis ses origines en 2005, *Images Re-vues* a abordé, à travers les articles qu'elle a publiés, la question des *images politiques*, c'est-à-dire des représentations d'événements, de figures, d'idées qui ont trait aux relations de pouvoir entre les personnes<sup>2</sup>. Nous n'avions pas encore senti le besoin de consacrer à la politique un numéro entier. Notre revue distingue sa ligne éditoriale par une *politique des images* revendiquée ; mais celle-ci touche à ce qui a trait aux conditions éditoriales de publication des documents visuels et au droit de citation des images au même titre que des textes. Notre démarche collective, en tant que revue électronique d'histoire, de théorie et d'anthropologie de l'art, est-elle politique en elle-même ?
- 
- 2 Il faut revenir sur la situation de la production de notre savoir et de notre formation au sein de cette institution spécifique qu'est l'EHESS, dont quatre laboratoires structurent notre revue depuis l'origine. *Images re-vues* a toujours été coordonnée de manière horizontale, sans direction de rédaction pérenne, prenant ses décisions au consensus, au sein d'un groupe de chercheur-se-s majoritairement trentenaires et quarantenaires, doctorant-e-s ou chercheur-se-s en poste, internationaux mais formés en France. Nous appartenons à une génération de chercheur-se-s qui n'a connu que le mot « crise » pour décrire la situation du monde et différents mouvements de soulèvement assez beaux pour tenter d'en sortir. À la crise politique issue de 2001 se sont ajoutées la crise économique de 2008 et la « révélation » de la crise écologique depuis lors. Des mouvements venus de la société, comme la révolte dite « des banlieues » en 2005, le mouvement « Occupy », Nuit debout ou de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes ont contribué à une prise de conscience qui ne n'est pas encore concrétisée par une prise de pouvoir politique. L'Europe est désormais caractérisée par une certaine perte d'espoir des politiques de gauche dissoutes dans une sociale-démocratie de plus en plus libérale. Elle répond aux crises migratoires par un repli sécuritaire et xénophobe. Parallèlement, les transformations technocratiques des pratiques scientifiques les rendent de plus en plus pointues et repliées sur les laboratoires : la « science de confinement », comme dit Michel Callon, semble triompher<sup>3</sup>. Tout se passe comme si la science apparaissait comme un refuge réconfortant et protecteur pour nous mettre à l'abri des malheurs du monde.
- 3 Il y a plus. En tant que chercheur-se-s spécialistes de l'art et des images, issu-e-s pour la plupart de laboratoires de l'EHESS, notre pratique de la recherche doit beaucoup à l'histoire de l'art développée à l'EHESS depuis l'époque d'Hubert Damisch et de Louis Marin. Nous n'avons eu de cesse de rester fidèles à la méthode développée sous leur égide qui associait des analyses aussi fortes analytiquement que théoriquement. Mais cette méthode à la fois précise et réflexive a eu, pour corollaire, une certaine « dépolitisation » de la pratique de l'histoire de l'art à l'EHESS et dans notre revue<sup>4</sup>. Notre génération de chercheur-se-s, qui entra à l'université au seuil des années 2000, s'est ainsi construite avec des revues d'art françaises qui affichaient peu leur appartenance politique, hormis l'exception importante de la revue *Multitudes* fondée par Yann Moulier-Boutang<sup>5</sup>. *Images Re-vues* s'inscrit ainsi dans le sillage de *Macula*, créée en 1976 par Jean Clay, dont Hubert

Damisch était un éminent rédacteur, et qui accueillait volontiers des textes de sémiologie, de psychanalyse outre bien sûr l'histoire de l'art, mais où les approches politiques de l'art étaient peu représentées. On peut constater la spécificité des revues sur l'art en France par comparaison : ainsi l'homologue américaine de *Macula*, *October*, lancée également en 1976, signifiait dès son titre un ancrage marxiste dont les textes des principaux animateurs de cette publication, à l'instar de Benjamin Buchloh ou Hal Foster, se ressentent constamment. Les liens entre *Macula* et *October* étaient réels (Clay et Damisch étaient proches de Krauss) mais aussi des tensions assignables à des choix épistémologiques bien différents : *Macula* était marquée par la phénoménologie (Damisch avait été l'étudiant de Merleau-Ponty) et la psychanalyse, deux disciplines ayant contribué à mettre au second plan le regard politique sur les images.

- 4 Le contraste est saisissant également avec la revue *Révoltes Logiques*, fondée l'année précédente par deux philosophes et historien-ne-s de l'émancipation, Geneviève Fraisse et Jacques Rancière. La pensée francophone, prise en étau entre un marxisme critiqué pour son dogmatisme, et une « nouvelle philosophie » anti-marxiste susceptible de flirter avec les conservateurs les avait amenés à théoriser une émancipation créatrice et non-dogmatique. La revue s'ouvrait par ce quatrième de couverture :

Quelle mémoire aurons-nous ? Celle des maîtres, le rétro, la représentation de l'histoire construite sur le thème du crépuscule des héros, affirmant en retour l'incapacité des masses et leur soif d'être asservies ?

Celle des historiens à la page ? la longue durée, les grandes régularités d'une histoire immobile, limitée par la nature et les épidémies, mémoire des travaux et des jours du peuple, qui réserve aux élites le soin du changement ?

Celle des organisés du gauchisme ? Une métaphysique "prolétarienne" crispée sur des dogmatismes et singeant le grand frère ?

[...]

Ou bien une autre histoire ?<sup>6</sup>

- 5 *Images Re-vues* s'est longtemps tenue à l'écart de ces débats, préférant opter pour une approche inclusive douce de toutes les tendances d'étude des images et de l'art. Et si nous avons abordé l'émancipation dans nos lignes, c'est jusqu'à maintenant principalement moins l'émancipation politique que l'émancipation historique de l'art ou que l'émancipation épistémologique de certains types de recherche.

## L'émancipation de l'art

- 6 Dans la tradition moderniste, de Zola à Fried, en passant par Greenberg, l'art (d'avant-garde) a bien une portée révolutionnaire. Mais c'est une révolution des formes. L'art s'émancipe des institutions, des commanditaires, de l'artisanat. L'art ne devrait même plus avoir à se mêler de la psychologie et des opinions de l'artiste, pour éviter le risque de voir se confondre la création artistique et la simple « conversation » : le *Contre Sainte-Beuve* de Proust est exemplaire de cette modernité de l'art comme champ autonome<sup>7</sup>. La grandeur de l'art d'avant-garde, selon les modernistes, consiste à s'être arraché aux conventions sociales bourgeoises et petites-bourgeoises, à s'être libéré de toute attache sociale, de toute fonction instrumentale (que cela soit pour décorer un salon ou illustrer une doctrine politique) et de gagner, par la provocation et l'énergie de ses plus dignes représentant-e-s, son indépendance à l'égard de la société. L'art s'est émancipé du monde car il s'est fabriqué son propre monde. « Avant d'être une Vierge à l'Enfant, disait Maurice Denis [et on pourrait rajouter : ou une scène de guerre, ou d'injustices raciales],

un tableau est un ensemble de couleurs sur une surface assemblées »<sup>8</sup>. Maurice Denis qui, après avoir contribué avec quelque succès au renouvellement de l'art chrétien, devint membre du comité des arts plastiques du Régime de Vichy en 1941.

Fig. 1



Maurice Denis, *La Communion de Jeanne d'Arc*, huile sur toile, 1909, Musée des beaux-arts de Lyon.

- 7 Chez Greenberg, tout artiste qui ne concourt pas à chercher la pureté de son « médium » est implacablement rangé dans les rangs des adorateurs du « kitsch », le goût des masses domestiquées par le Capital. Cette vision est souvent intégrée par les artistes eux-mêmes. Prenons un artiste radical dans son travail comme Sol LeWitt :

L'artiste, peintre ou sculpteur, se consacre entièrement à son art ; par ailleurs, il a des convictions personnelles. [En tant qu'artiste, il est] apolitique et asocial. Je ne connais, je crois, aucune peinture ou sculpture qui ait un contenu politique réellement significatif, et lorsqu'elles s'efforcent d'en avoir un, le résultat n'est pas brillant... Lorsqu'il voit le monde s'effondrer autour de lui, l'artiste se demande ce qu'il peut faire. Mais en tant qu'artiste, il ne peut rien faire, sinon être un artiste... Grâce à son œuvre, l'artiste a la possibilité de poursuivre une démarche pure et claire... sans se soucier de la société... Lorsqu'un artiste croit faire une œuvre plus morale, plus juste, plus vertueuse, possédant une quelconque signification éthique, ce n'est qu'illusion et sentimentalisme<sup>9</sup>.

Fig. 2



Sol LeWitt, Wall Drawing #346, Seven geometric figures (including right triangle) drawn with India ink. The figures are filled in solid. Sept figures géométriques (dont le triangle rectangle) tracées à l'encre de Chine. Les figures sont pleines., Encre de Chine, Première réalisation : Sol LeWitt, Guy Mazarguil, Laurent Mazarguil, Première installation : Galerie Yvon Lambert, Paris, Février 1981, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Achat en 1982, AM 1982-27. Vue de l'installation au Centre Pompidou Metz, réalisée en collaboration avec les étudiants des écoles d'art du Grand Est. © Adagp, Paris 2012, © Centre Pompidou-Metz / Photos : Rémi Villaggi.

- 8 La présentation de l'art au grand public à travers les ouvrages de vulgarisation et les grandes expositions monographiques d'artistes anciens, modernes ou contemporains, véhicule cette idée du modernisme. Le récit communément admis et transmis qui façonne notre façon de comprendre l'histoire de l'art depuis le xv<sup>e</sup> siècle est celui de la progressive autonomisation des artistes qui, d'artisans asservis aux arts mécaniques, deviennent des intellectuels rompus aux arts libéraux, puis des académiciens prestigieux, enfin une élite sociale paradoxale, à la fois en marge et aux avant-postes de la société. S'ils sont soumis dans un premier temps à leurs commanditaires et mécènes, ils deviennent peu à peu des travailleurs indépendants rivalisant sur le marché de l'art. Arrachées des murs des églises et des palais pour être offertes à la vue de tous dans les musées, les images deviennent des œuvres d'art où l'on peut admirer à volonté la singularité de la vision du monde de leurs auteurs.

## La recherche engagée

- 9 On peut raconter l'histoire autrement. Jusqu'à la fin du xix<sup>e</sup> siècle (le Salon des refusés ?), les artistes sont dépendants du bon vouloir de leurs mécènes et commanditaires. S'il y a un lien entre art et politique, il est souvent de dépendance entre des artistes précaires et leurs commanditaires ou acheteurs aisés. Les historien-ne-s de l'art travaillent depuis

longtemps sur l'iconographie politique. Mais elle est le plus souvent comprise comme *l'iconologie du pouvoir*. Comment les papes, les empereurs, les rois, les nobles et les riches bourgeois ont utilisé les images et les arts pour manifester et justifier leur domination, est la question sans cesse reposée par l'histoire de l'art. Bien moins nombreuses sont les études qui portent sur les formes d'expression visuelles et artistiques des groupes dominés pendant les périodes anciennes. Il en ressort la désagréable impression que l'art a majoritairement été au service du pouvoir et que l'histoire de l'art ne fait qu'enregistrer ce constat, parfois, il faut bien le dire, par une sorte de partage de valeurs culturelles et de classe, mais souvent par un simple détachement de la pratique scientifique et de l'opinion politique des chercheur-se-s. Puis, avec l'essor des avant-gardes, tout change : non seulement les artistes acquièrent une liberté formelle par rapport aux normes académiques, mais ils se rapprochent des mouvements politiques progressistes, voire révolutionnaires. Parallèlement, les historien-ne-s de l'art qui choisissent de s'intéresser aux avant-gardes le font pour soutenir ces artistes dont ils partagent les valeurs. De Carl Einstein à Amelia Jones, en passant par Meyer Schapiro et Linda Nochlin, une histoire politique et contemporaine de l'art s'est développée, parfois en opposition à une histoire de l'art ancien plus conventionnelle. Cette histoire militante de l'art a produit la figure de l'artiste engagée, figure métamorphique tant elle couvre des pratiques diverses. Mais deux points communs réunissent toute-s ces artistes politisé-es : iels appartiennent toute-s aux XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles, et iels ont toute-s mis à profit le statut autonome qu'aurait conquis l'artiste progressivement depuis la Renaissance, et la liberté d'expression, voire l'impunité, comme dit Jacques Soullou<sup>10</sup>, qui serait le propre des artistes d'avant-garde.

- 10 Le récit de l'autonomisation de l'artiste, à la conquête de sa liberté, dont la radicalité est proportionnelle au désengagement politique, s'appuie sur une conception de l'art comme activité essentiellement détachée des autres activités humaines et sur une pratique de l'histoire de l'art comme science neutre. L'autre récit, celui de l'artiste qui par sa pratique transgressive participe aux mouvements politiques progressistes, repose au contraire sur une pratique explicitement engagée de la recherche et sur une conception de l'art comme activité pleinement intégrée aux autres activités sociales. L'art n'est jamais un miroir de la société ; en revanche, les artistes sur lesquelles travaillent les historien-ne-s de l'art sont souvent symptomatiques de la conception que ces dernier-es se font de la recherche, plus ou moins liées à leurs opinions politiques.
- 11 Mais la pratique de la science, en particulier de l'histoire de l'art, est-elle jamais neutre ? Les historien-ne-s des sciences Lorraine Daston et Peter Galison ont montré l'illusion que constituait l'idée que l'éthique du scientifique se définit a priori par l'objectivité : celle-ci est une valeur historiquement déterminée par l'épistémologie et l'histoire des techniques au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. L'histoire de l'art féministe anglophone a montré, depuis l'article de Linda Nochlin « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grand[e]s artistes femmes ? »<sup>12</sup>, que le panthéon des artistes construit par les historiens de l'art trahissait un point de vue particulier (celui des hommes), et ne pouvait aucunement prétendre à la neutralité objective. D'autres ont montré que le récit apolitique et autonomiste de l'histoire de l'art est lui-même fortement idéologique, et donc politique. C'est ce qu'a révélé par exemple l'exposition *Parapolitics : Cultural Freedom and The Cold War* (commissariat : Anselm Franke, Nida Ghousa, Paz Guevara, Antonia Majaca, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 3 novembre 2017 - 8 janvier 2018). L'exposition, expliquent les commissaires, retrace la façon dont la lutte pour l'hégémonie pendant la Guerre Froide a favorisé la formation de la manière moderne dont l'art en est venu à être défini et défendu comme « libre » - à

savoir, radicalement individuel et au-delà de toute idéologie. Elle montre comment une organisation de la C.I.A., le Congress for Cultural Freedom a œuvré, à travers de nombreuses expositions d'art américain dans le monde entier, à la publication de plusieurs revues favorisant l'expression des penseurs du « monde libre » et de l'esthétique moderniste, ainsi que la tenue de congrès et de conférences. Bref, à travers une vaste entreprise d'agit-prop, le Congress a œuvré pour défendre l'idée de liberté culturelle et celle de liberté de l'individu, incompatibles avec un État centralisé, a fortiori communiste. Dans cet autre récit de l'autonomisation de l'art et des artistes, Jackson Pollock n'est pas que le chef de file de la peinture abstraite défendue par Greenberg ; il est aussi l'étendard de l'idéologie de l'individu libre, de l'idéologie libérale. Ainsi, en 1954, le président Eisenhower peut-il affirmer avec enthousiasme, en s'adressant aux lecteurs du *Bulletin of the Museum of Modern Art* :

[...] the freedom of the arts is a basic freedom, one of the pillars of liberty in our land. For our Republic to stay free, those among us with the rare gift of artistry must be able freely to use their talent. [...] As long as artists are at liberty to feel with high personal intensity, as long as our artists are free to create with sincerity and conviction, there will be healthy controversy and progress in art. Only thus can there be opportunity for a genius to conceive and to produce a masterpiece for all mankind.

But, my friends, how different it is in tyranny. When artists are made the slaves and the tools of the state; when artists become chief propagandists of a cause, progress is arrested and creation and genius are destroyed<sup>13</sup>.

- 12 Moins l'artiste exprime explicitement l'idéologie de l'État, plus il exprime implicitement l'idéologie libérale promue par un État qui veut libérer les individus de l'État ; telle est, selon sa définition marxienne, la véritable idéologie : elle se cache toujours derrière son contraire.
- 13 Si cette exposition est révélatrice de cette autre approche de l'histoire de l'art, c'est parce qu'elle cherche à mettre au jour les lignes non écrites de l'histoire occidentale, ses implicites et ses refoulés. Plutôt qu'à intégrer au discours moderniste dominant des données supplémentaires (les artistes étaient des génies mais aussi des artistes engagés, conscients des problèmes du monde, critiques à l'égard de la société), cette démarche cherche à montrer que le discours moderniste sur l'art, le récit de l'autonomisation des artistes, sont en soi porteurs d'une vision politique du monde, celle qui se présente comme une loi naturelle et un progrès historique inéluctable, sans alternative possible, celle qui domine dans la bouche de la plupart des hommes et des femmes de pouvoir aujourd'hui.

## L'art émancipé

- 14 Cette approche n'est pas neuve. Dans les pays anglophones cela fait bien une quarantaine d'années qu'elle s'est répandue dans tous les campus : dans les départements de *visual studies*, chez les protagonistes de l'histoire féministe de l'art, l'histoire de l'art s'est intégrée dans l'histoire politique et idéologique des images et la pratique de la recherche est couramment associée à la pratique du militantisme. En France, ce vaste mouvement épistémologique commence seulement à percer depuis quelques années et affecte principalement les recherches sur l'art contemporain - bon nombre d'artistes contemporains français ou installés en France participent eux et elles-mêmes à une repolitisation des pratiques artistiques, dans la droite ligne de l'héritage de mai 68. Si la



France intègre différemment dans ses programmes de recherche et d'exposition ce genre d'approches, c'est probablement à mettre en rapport avec la soi-disant « exception culturelle française », qui peut se traduire par une valorisation extrême des auteurs, pour les protéger des aléas économiques et des interférences sociales qui pourraient brimer leur liberté créatrice. Mais si cette politique des auteurs a des effets positifs (notamment dans la lutte contre les intérêts de l'industrie culturelle), elle produit également des effets pervers. Les débats récents qui agitent le monde intellectuel et culturel français autour de quelques figures artistiques reconnues sont symptomatiques de ce décalage. La polémique autour de la rétrospective des films de Roman Polanski, programmée par la Cinémathèque nationale en novembre 2017, opposait des féministes associant célébration d'un homme ayant commis et avoué des agressions sexuelles<sup>14</sup> et des cinéphiles partisans de l'autonomie de l'art<sup>15</sup>. Ce débat a été relancé, lors d'une discussion avec le cinéaste Sharunas Bartas en 2018 toujours à la Cinémathèque, accusé d'agression sexuelle en Lituanie. Les organisateurs refusèrent les questions des féministes présentes dans la salle au motif que ce n'étaient pas des « vraies questions sur le cinéma »<sup>16</sup>.

- 15 Quand d'autres féministes, aux États-Unis cette fois, appelèrent un chat un chat et Balthus un pédophile, au sujet d'une œuvre exposée au Metropolitan Museum de New York, les partisans de l'exception culturelle française hurlèrent à la censure et à la pudibonderie<sup>17</sup>.
- 16 Les arguments fournis d'ordinaire par les protagonistes de ces débats sont largement insuffisants pour apporter des réponses élaborées et nuancées à ces questions fondamentales. En France le débat est communément posé de manière simpliste (on oppose ou on superpose la vie et l'œuvre), alors qu'une historienne féministe de l'art comme Nochlin a étudié depuis longtemps et de manière autrement subtile les différents niveaux de relation qui pouvaient régir l'éthique et l'esthétique d'une artiste. Son article « Degas et l'affaire Dreyfus : portrait de l'artiste en antisémite » est un modèle du genre<sup>18</sup>. Elle y montre avec beaucoup de précision à quel point politiser l'histoire de l'art ne revient pas à faire coïncider les opinions et les productions artistiques, tout en montrant la nécessité de prendre en compte l'inscription sociale de l'artiste dans son contexte de production. Degas était un infâme antisémite, mais ses opinions tout aussi scandaleuses que communes à son époque n'ont presque pas influencé son œuvre. Elles ne dépassaient pas en tout cas les stéréotypes physiques du juif avare que l'on pouvait même rencontrer dans l'œuvre de Pissaro, lui-même juif et dreyfusard. Pourtant sa conception du monde, son éloignement de ses amis juifs, et ses positions réactionnaires ont influencé la deuxième partie de sa carrière, et les prendre en compte est nécessaire à l'analyse de son œuvre.

Fig. 3



Edgar Degas, *A la bourse*, Pastel sur papier maroufflé sur toile, 72 x 58 cm, c. 1879, New York, Metropolitan Museum of Art.

- 17 Nochlin prend aussi comme exemple Dominique Papety, artiste revendiqué fouriériste en même temps qu'académicien célèbre et élève d'Ingres<sup>19</sup>. Nochlin, en le comparant au progressiste Gustave Courbet, est forcée d'émettre un jugement sévère sur son œuvre, trop empreinte des manières du prix de Rome de son époque pour que son *Rêve de bonheur* (1843) ressemble véritablement à une œuvre révolutionnaire. Pourtant, les critiques d'art de son époque le condamnèrent précisément parce qu'il était fouriériste : par exemple à propos de sa toile *Le récit de Télémaque* (1847), François Tamisier écrit sous le Second Empire :
- 18 Quant au dernier tableau, il fut peut-être moins compris et moins goûté. Légèrement emprunt de socialisme, il révélait des tendances fâcheuses, et semblait une page inspirée par le phalanstère spéculatif<sup>20</sup>.
- 19 Et c'est justement l'argument de l'autonomie de l'art qui sert au critique conservateur pour tenter de réhabiliter son œuvre, en la dissociant de ses opinions politiques (mal vues sous le régime autoritaire).
- 20 Linda Nochlin elle-même était peut-être encore prisonnière d'une pensée du progrès formel en art qui ne permettait pas d'embrasser la portée d'œuvres inscrites dans le néo-classicisme. La reconsidération récente de Papety, dont la toile *Rêve de bonheur* est maintenant exposée au musée d'Orsay (2014-2019), plutôt qu'à Compiègne, est très largement due au renouveau d'intérêt d'un côté pour les théories fouriéristes et de l'autre pour la peinture académique.

Fig. 4



Dominique Papety (1815–1849), *Rêve de bonheur*, 1843. Dépôt du Musée Antoine Vivenel, Compiègne  
© Musée d'Orsay

- 21 On pourrait voir là une contradiction insoluble : l'art dit « engagé » risque de passer à côté des innovations artistiques, tant il est concentré sur la nécessité démonstrative de son message, au contraire, l'art « autonome » ne parle que d'art et ne se positionne pas dans la société tant il tend à l'universel. Depuis *Le partage du sensible*, Jacques Rancière s'emploie à dépasser cette impossible conciliation<sup>21</sup>. Elle repose, explique le philosophe, sur une conception simpliste de l'œuvre d'art partagée entre forme et iconographie. De plus, elle s'appuie sur le récit moderniste de l'autonomisation formelle de l'art qui tend vers l'abstraction, vers sa coupure d'avec la société. Or il ne faut pas considérer l'autonomisation de l'art comme le propre de la culture moderne. Car dans le même temps qu'il s'autonomisait, l'art n'a cessé d'élargir son périmètre, jusqu'à intégrer tout ce qui, auparavant, était considéré comme du non-art : des personnages populaires, des objets du quotidien, des situations banales, etc. Apparaît en fait au XIX<sup>e</sup> siècle en Europe un « régime esthétique de l'art » dans lequel celui-ci est attiré par deux pôles, l'indépendance de la pure forme et l'assimilation à la vie sociale elle-même. Mais les deux pôles du régime esthétique de l'art sont reliés par le concept de l'émancipation. En effet, d'un côté, l'art s'émancipe en tant que pure forme ; de l'autre, il exprime une vie émancipée, c'est-à-dire libérée du carcan hiérarchique de la société d'Ancien Régime. Le régime esthétique de l'art est contemporain de la démocratisation de la politique en Europe. Or l'idéal d'une vie démocratique, théorisé par les philosophes du début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, se manifeste par la capacité à être libre de ses occupations, c'est-à-dire à vivre artistiquement, à développer une expérience singulière du monde.
- 22 La solitude de l'œuvre porte une promesse d'émancipation. Mais l'accomplissement de la promesse, c'est la suppression de l'art comme réalité séparée, sa transformation en une forme de vie<sup>22</sup>.

23 L'objectif de Rancière est double : d'une part, il vise à critiquer les partisans d'une opposition entre modernisme et postmodernisme ; de l'autre, à mieux comprendre l'articulation historique entre démocratie et esthétique, émancipation politique et émancipation artistique au XIX<sup>e</sup> siècle. En quoi sa théorie du régime esthétique de l'art peut-elle servir de programme pour les historien-ne-s de l'art des autres périodes ? Premièrement, Rancière nous le montre en prenant l'exemple de Winckelmann ou de Schiller sur la statuaire grecque, ou de Hegel sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, penser l'art ancien comme forme d'expression de la vie sociale libre n'est pas nouveau :

La liberté incarnée sur la toile n'est pas celle de l'artiste, mais celle d'un peuple, qui a su domestiquer une nature hostile, mettre fin à la domination étrangère et gagner sa liberté religieuse. La liberté grecque se signifiait dans l'indifférence, l'inexpressivité du dieu de pierre. La liberté hollandaise se signifie, elle, dans l'indifférence du traitement des apparences à l'égard de la vulgarité des sujets<sup>23</sup>.

24 Même si l'on ne veut pas reproduire les anachronismes de ces anciens auteurs, on peut penser que les historien-ne-s, les anthropologues des images et les tenants des *visual studies* ont, depuis les années 1980, rompu avec la hiérarchie esthétique sur laquelle s'appuyait l'histoire de l'art conventionnelle ; en étudiant les images vernaculaires, iels ont ouvert de nouveaux champs de recherche et ont opéré une révolution épistémologique. À l'émancipation de la forme pure, à l'émancipation démocratique, il faut donc ajouter l'émancipation épistémologique des images. *Images Re-vues* participe depuis ses débuts à ce mouvement. Secondement, on peut reprendre l'idée schillerienne d'« éducation esthétique » comme programme pour les historien-ne-s et les anthropologues des images et de l'art, non pas pour ajouter simplement quelques rudiments d'histoire des arts au cursus des collégiens et des lycéens dans le souci de les sensibiliser à notre beau patrimoine national, mais plutôt parce que l'éducation esthétique est la condition *sine qua non* de l'émancipation individuelle et collective.

## Images émancipatrices

25 *Images émancipatrices* n'est donc pas une variation sur le récit moderniste de l'autonomisation de l'art. Ce hors-série n'est pas non plus une mise à jour des recherches sur l'art engagé. Nous avons plutôt voulu replacer l'actualité politique au centre de la recherche sur les images et les œuvres d'art, afin de pouvoir, modestement, contribuer à améliorer les conditions des débats sur les rapports entre éthique et esthétique, politique et création, et favoriser l'éclosion de méthodologies rigoureuses et politisées. Nous ouvrons cette problématique à d'autres périodes de l'histoire que les XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles. Au-delà de la figure de l'artiste engagée, associée à des luttes sociales et politiques, ce sont des images des siècles passés, de l'Antiquité, du Moyen Âge ou de la fin de l'Ancien Régime, fortement dotées d'une charge émancipatrice, que nous avons voulu mettre en valeur.

26 Il est nécessaire, enfin de le préciser : ce numéro est né de l'organisation exceptionnelle d'un séminaire « de crise » en 2014-2016 à l'Institut National d'Histoire de l'Art. Sans être nous-mêmes des spécialistes de l'art politique, nous nous posions cette question simple mais légèrement angoissée : que pouvons-nous faire, nous, chercheur-se-s en histoire de l'art, en anthropologie des images, pour nous opposer aux politiques mortifères, au cynisme économique, à l'obscurantisme religieux, et pour proposer des alternatives, pour participer à la vie publique ? Les chercheur-se-s peuvent-ils faire de la politique depuis

leur position scientifique, ou doivent-ils endosser le costume militant ? L'actualité nous semblait confirmer l'urgence de réagir : la crise financière grecque, les différents attentats et les luttes sociales en France, la guerre en Syrie, la victoire de Trump et les élections présidentielles françaises ont marqué nos esprits et les séances des séminaires. Entre la première séance de novembre 2014 et la rédaction de cette introduction, en mai 2018, notre réflexion a mûri, notre position s'est affermie.

- 27 Certains articles ont été écrits à la suite des séances de ce séminaire ; nous les avons présentés chronologiquement afin de rendre visible la perspective de longue durée que nous voulions suivre<sup>24</sup>. Nous avons intégré trois compte-rendus de livres qui, chacun dans leur registre, ont nourri nos réflexions pendant la préparation de ce hors-série.
- 28 L'article de Jean-Noël Allard interroge la force politique de certaines images anonymes dans l'Athènes classique : les *ostraca*. Ces petits dessins visaient à stigmatiser des personnes dans un rituel politique fondamental de la démocratie. Ces images, négligeables par leurs qualités intrinsèques, avaient un potentiel d'action social colossal, et la méthode d'Allard vise à repolitiser les images communes de l'Athènes classique loin de l'histoire de l'art et de l'abondance des chefs d'œuvres de l'époque.
- 29 Spécialiste de la même période, Vincent Azoulay montre de manière complémentaire qu'une sculpture très connue à la longue histoire, les *Tyrannicides* (copie d'un original perdu, maintes fois restaurée et modifiée), avait pu jouer un rôle dans la société en se vêtant successivement de potentiels parfois opposés politiquement. La qualité de l'ouvrage d'Azoulay, dont Élise Lehoux propose un compte-rendu précis, est de mesurer sur la longue durée la performativité de ces images, dont il propose une biographie politique jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.
- 30 L'article de Ron Naiweld nous permet de remettre en perspective dans l'Antiquité les oppositions entre religions monothéistes et polythéistes à propos des idoles et de la représentation de Dieu. Mais surtout il interroge notre rapport actuel à la question de l'iconoclasme, et aux récents drames mettant en question le statut des images religieuses. La tradition rabbinique perceptible à travers la *mishna* montre une adaptabilité au principe de refus des images qui permet de mieux comprendre les enjeux politiques de la position des rabbins dans l'empire romain, et leur relative modération face aux idoles païennes. Ron Naiweld avait présenté ce dossier en dialogue avec Hassan El Boudrari, dans une intervention au séminaire en 2015 au lendemain des attaques meurtrières à la rédaction du journal Charlie Hebdo. Celui-ci précisa la position des théoriciens de l'Islam à l'époque du prophète sur les images : il ne fallait pas non plus se moquer des idoles, de la religion des autres. Dans cette intervention que nous n'avons malheureusement pas pu publier, El Boudrari insistait sur la nécessité de replacer toute discussion sur le lien du religieux aux images dans un schéma comprenant un axe géographique et un axe temporel, donc de recontextualiser chaque mention d'une action dite iconoclaste dans un contexte spécifique, plutôt que de rechercher des réponses définitives dans un texte matriciel.
- 31 Au Moyen Âge central, période où les conflits religieux autour des images, d'une violence infinie au IX<sup>e</sup> siècle à Byzance, s'étaient quelque peu apaisés, il est difficile de rencontrer des œuvres qui prennent ouvertement position pour une émancipation politique, qui soit autre chose qu'une forme de propagande. Mais c'est aussi les méthodes de l'histoire de l'art médiéval qui doivent être réinterrogées, tant elles visent souvent dans un souci d'érudition à identifier les commanditaires, et à réduire l'autonomie des images à la

puissance de leur commande. Et pourtant l'apparente sujétion des images au pouvoir souffre d'exceptions, pour autant que l'histoire des images médiévales accepte de prendre en compte les enjeux politiques de ses méthodologies. Les exemples d'images émancipatrices médiévales ne sont pas inexistantes mais nécessairement marginales, ou prenant une distance avec les pouvoirs dominants qui en étaient les principaux commanditaires (Église ou aristocratie). Et si l'on accepte que l'histoire ne vise pas qu'à comprendre le système des dominants d'une société donnée, une foule d'objets minoritaires se presse comme objets à penser l'histoire. Pierre-Olivier Dittmar nous en montre un exemple étonnant avec un *Livre des Monstres* du XIII<sup>e</sup> siècle, qui, sous la forme d'une traduction apparemment anodine de Thomas de Cantimpré décrivant les habitants des confins de la terre, s'échappe du modèle attendu pour y ajouter des images corrosives de la société de son temps, plus barbare que les cannibales exotisés.

- 32 Pour interroger le débat historiographique sur la performativité des images et leurs implications politiques sur le temps long, il nous a semblé nécessaire de commenter le dernier livre traduit en français de Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, qui, en prenant position par rapport aux théories de la performativité des images, largement présentes dans les numéros de cette revue, prend la mesure de leur potentiel politique, au moment où les actes d'iconoclasme ont une nouvelle actualité. Associant des exemples de toutes les époques, Bredekamp ouvre une perspective engagée : l'histoire montre que des différents actes que les images accomplissent, la substitution est à la fois le plus répandu et le plus dangereux. Si l'image et la personne sont substituables, tuer l'une ou l'autre est équivalent. Faire la théorie des actes d'image, pour l'historien allemand, c'est travailler à en limiter les effets néfastes.
- 33 La première modernité fait défaut dans ce hors-série. Faut-il croire qu'entre le xv<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècle il n'y ait aucune image émancipatrice ? Il faut plutôt penser que les recherches sont encore en cours. Avec un saut dans le temps, nous publions un article inédit de Guillaume Mazeau à propos de ce qui a été le modèle des images révolutionnaires, la culture visuelle des fêtes de la Révolution française. Sa méthode vise à envisager la complexité des usages et fonctions politiques de ces images et leur rôle dans un « combat culturel à long terme », mettant en jeu les dénonciations de la « festivisation » de la révolution par les révolutionnaires, jusqu'aux détracteurs actuels de l'héritage de mai 68.
- 34 Dans la continuité, Stefania Ferrando, qui s'appuie fortement sur la philosophie émancipatrice fraissienne, cherche à montrer combien les débuts du féminisme, sous la Révolution Française puis parmi les saint-simoniennes du xix<sup>e</sup> siècle, se sont diffusés par les images, celles de femmes d'un nouveau genre, aux tenues nouvelles, qui étaient pensées comme potentiellement agissantes sur la société. Les débuts du féminisme sont aussi ceux de l'art social étudiés par Neil McWilliam autour du moment saint-simonien<sup>25</sup>.
- 35 Par une autre méthode, Andrea Morbio, anthropologue, et Riccardo Giacconi, artiste, se sont associés pour proposer l'étude d'une forme méconnue d'art politique : celui du spectacle de marionnettes d'actualité du début du xx<sup>e</sup> siècle dans l'Italie du nord. Au cours d'une séance mémorable du séminaire, ils ont présenté leurs recherches sous la forme d'une conférence-performance que nous avons choisi de diffuser avec un texte introductif.
- 36 François Aubart choisit, pour parler d'un courant artistique hautement politique et critique, la Picture Generation, de ne pas présupposer une forme d'engagement politique

des acteurrices. Il analyse les implications de leur usage des formes textuelles, en dialogue avec la publicité et la sémiotique, en proposant que c'est justement leur complexité qui en augmente le potentiel critique.

- 37 Francesca Cozzolino, auteure d'un livre sur la peinture muraliste en Sardaigne, s'intéresse également aux affiches politiques dans l'article que nous publions, en associant une méthode ethnographique (l'observation des ateliers de production d'affiches dans différentes écoles d'art parisiennes suite aux attentats de Charlie Hebdo en 2015) et une méthode historique (en remontant à l'histoire de l'affiche politique en France depuis mai 68).
- 38 Enfin, Ella S. Mills présente le livre récent de Sophie Orlando, *British Black Art*, dont le grand intérêt est d'introduire auprès du lectorat français à la fois un courant artistique et politique longtemps marginal et critique à l'égard des institutions britanniques, et des débats théoriques relevant des *Cultural studies* dont la profondeur est proportionnelle à son déficit de réception en France. De manière claire et synthétique, Mills spécifie l'originalité de l'approche d'Orlando dans une historiographie déjà riche outre-Manche.
- 39 Cette présentation montre que ce hors-série est plein de manques et ne constitue qu'une invitation au travail collectif. Ces manques sont sans doute révélateurs de la difficulté que nous avons éprouvée à rencontrer des historien-ne-s de l'art spécialistes de certaines périodes qui partageaient nos préoccupations. Mais nous espérons que les articles que nous avons réunis auront une force d'émancipation pour une histoire politique de l'art.

## NOTES

1. Linda Nochlin, *Les Politiques de la Vision. Art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle* [1989], trad. Oristelle Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 5.
2. Ce numéro est dédié à l'une des grandes initiatrices de nouvelles méthodes en histoire de l'art, Linda Nochlin, disparue en 2017.
3. Dans *Agir dans un monde incertain*, Michel Callon et ses collègues résument la théorie des étapes de l'histoire des pratiques scientifiques de Christian Licoppe : entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, la science est passée du salon au laboratoire, en même temps que s'imposait la mesure comme méthode scientifique par excellence ; les outils de mesure deviennent de plus en plus précis, nécessitant de « purifier » l'observation de tout ce qui pourrait la « parasiter » : le laboratoire est conçu comme l'espace confiné idéal qui permettra de garantir l'exactitude des mesures, quitte à renoncer à observer le monde « réel ». Cf. Michel Callon, Pierre Lascoumes, Yannick Barthe, *Agir dans un monde incertain : essai sur la démocratie technique*, Paris, Points « essais », éd. révisée, 2014.
4. Ce constat, souffre heureusement d'exceptions notables. On pourrait citer, à l'EHESS, Rainer Rochlitz, dont l'approche philosophique des débats sur l'art contemporain était marquée par les œuvres de Georg Lukács, de Walter Benjamin et de Jürgen Habermas, qu'il a mieux fait connaître en France ; Éric Michaud, qui a consacré toutes ses recherches aux mouvements historiques de politisation de l'art au XX<sup>e</sup> siècle ; Élisabeth Leibovici (qui a suivi pendant longtemps le séminaire d'Hubert Damisch) qui a fondé toute sa pratique d'historienne sur un regard politique adressé aux images, mais a davantage choisi de centrer son travail sur les producteurrices d'art d'aujourd'hui ; ou encore Georges Didi-Huberman (sa thèse a été dirigée par Louis Marin), dont

l'œuvre a opéré un tournant politique depuis une dizaine d'années, en analysant l'art et le cinéma contemporains à la lumière de Benjamin, de Brecht et d'autres penseurs clés des années 1930.

5. La revue *Multitudes*, fondée en 2000 et gérée par une association, laisse une part à l'histoire de l'art, mais se concentre surtout sur l'art contemporain.

6. *Révoltes logiques*, n°1, 1975 (comité de rédaction : Jean Borreil, Geneviève Fraisse, Jacques Rancière, Pierre Saint-Germain, Michel Souletie, Patrick Vauday, Patrice Vermeren), numéros numérisés sur le site : <http://archivesautonomies.org/IMG/pdf/revolteslogiques/revolteslogiques-n01.pdf>

7. « En aucun temps de sa vie Sainte-Beuve ne semble avoir conçu la littérature d'une façon vraiment profonde. Il la met sur le même plan que la conversation ». Marcel PROUST, « La méthode Sainte-Beuve », *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1971, p. 225. Sur le processus de constitution du champ autonome de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, lire le classique Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Le point « essais », 1998, p. 85-191.

8. Maurice DENIS, « Définition du Néo-traditionalisme », *Art et critique*, 23 et 30 août 1890, repris dans IDEM, *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, p. 1.

9. Entretien avec Sol LeWitt par Anna NOSEI WEBER et Otto HAHN, « La Sfida del Sistema », *Metro* 14 (juin 1968), p. 44-45, cité in Irving SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. Les Années soixante* [1988], trad. Frank Straschitz, Paris, Carré, 1990, p. 308.

10. Jacques SOULILLOU, *L'impunité de l'art*, Paris, Seuil, 1995.

11. Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité* [2007], trad. S. Renaut et H. Quiniou, Dijon, Les presses du réel, 2012.

12. Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » [1976], in IDEM, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. O. Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 201-45.

13. Dwight D. EISENHOWER, in *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 22, n° ½, 25th Anniversary (Autumn-Winter), 1954, p. 3 : « [...] la liberté des arts est une liberté fondamentale, un des piliers de la liberté dans notre pays. Pour que notre république reste libre, ceux qui parmi nous possèdent le rare don de la créativité artistique doivent être capables de librement se servir de leur talent. [...] Aussi longtemps que les artistes sont libres de ressentir avec une haute intensité personnelle, aussi longtemps que nos artistes sont libres de créer avec sincérité et conviction, il y aura une émulation fortifiante et du progrès en art. C'est seulement ainsi qu'un génie aura l'opportunité de concevoir et de produire un chef-d'œuvre pour toute l'humanité.

Mais, mes amis, la tyrannie est bien différente. Quand les artistes deviennent les esclaves et les outils de l'État ; quand les artistes deviennent les propagandistes en chef d'une cause, le progrès est stoppé et la création et le génie sont détruits. »

14. « La rétrospective Roman Polanski à la Cinémathèque française, une provocation sexiste de plus », 23 novembre 2017, en ligne : <http://osezlefeminisme.fr/la-retrospective-de-roman-polanski-a-la-cinematheque-francaise-une-provocation-sexiste-de-plus/>. Consulté le 01/06/18. La rétrospective fut maintenue mais la Cinémathèque annula la rétrospective Jean-Claude Brisseau, autre réalisateur condamné pour harcèlement et agression sexuels.

15. En France, des magazines culturels comme *Art Press* défendent, à travers leurs éditoriaux, cette position de l'autonomie de l'art face à la « bien pensance » accusée de moraliser l'art, de censurer la liberté d'expression artistique et de faire le jeu des terroristes islamistes, qui partageraient donc les mêmes analyses que les féministes, les écologistes ou les anti-racistes. Lire par exemple l'éditorial « À qui le tour ? », *Art Press*, n° 451, janvier 2018, p. 5. Le directeur de la Cinémathèque, dans un entretien sur *Mediapart*, n'avait pas hésité à se dire confronté à des « demi-folles », réitérant le cliché facilement identifiable des féministes ayant davantage de problèmes psychologiques que de revendications politiques : Entretien vidéo à *Mediapart* le 8



novembre 2018, à voir ici : [https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/190118/lart-est-il-menace-detre-entrave?page\\_article=1](https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/190118/lart-est-il-menace-detre-entrave?page_article=1). Consulté le 02/06/18.

16. Anne DIATKINE, « À la cinémathèque, le cinéaste Sharunas Bartas gardé à l'abri de ses accusatrices », *Libération*, 26 janvier 2018. [http://next.liberation.fr/cinema/2018/01/26/a-la-cinematheque-le-cineaste-sharunas-bartas-garde-a-l-abri-de-ses-accusatrices\\_1625542](http://next.liberation.fr/cinema/2018/01/26/a-la-cinematheque-le-cineaste-sharunas-bartas-garde-a-l-abri-de-ses-accusatrices_1625542). Consulté le 22/07/18.

17. L'œuvre et la peinture de Balthus ont toujours fait l'objet de débats ; mais depuis une dizaine d'années, ils se sont déplacés sur le rôle des musées dans sa diffusion, dans sa promotion, ou pas. Ainsi en 2014 le musée de photographie Folkwang d'Essen a annulé une exposition des diapositives tardives de Balthus, montrant la modèle Anna Wahli, de 8 à 16 ans, devant le scandale public qui grossissait à mesure qu'approchait la date du vernissage (Cf. Vincent NOSSE, « Balthus préjugé indécent à Essen », *Libération*, 10 février 2014, en ligne : [http://next.liberation.fr/arts/2014/02/10/balthus-prejuge-indecent-a-essen\\_979194](http://next.liberation.fr/arts/2014/02/10/balthus-prejuge-indecent-a-essen_979194). Consulté le 01/06/18. En revanche, le Metropolitan Museum de New York a refusé de céder à la pétition lancée par Mia Merrill en ligne le 30 novembre 2017 et qui a obtenu plus de 11 000 signatures et qui demandait, si ce n'est le retrait, du moins la mise en contexte du tableau de Balthus *Thérèse endormie*, qu'elle jugeait « romantiquer la sexualisation d'un.e enfant. » Lire le texte de la pétition : <https://www.thepetitionsite.com/fr-fr/157/407/182/metropolitan-museum-of-art-remove-balthus-suggestive-painting-of-a-pubescent-girl-th%C3%A9r%C3%A8se-dreaming/?>

[taf\\_id=46585122&cid=fb\\_na](https://www.nytimes.com/2017/12/08/nyregion/we-need-to-talk-about-balthus.html) (consulté le 01/06/18) et un article sur le sujet : Ginia BELLAFANTE, « We Need to Talk About Balthus », *The New York Times*, 8 décembre 2017, en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/12/08/nyregion/we-need-to-talk-about-balthus.html>. Consulté le 01/06/18. Pour une défense de Balthus, Polanski, Weinstein et autres contre le « puritanisme féministe », lire la tribune « Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle », *Le Monde*, 8 janvier 2018, en ligne : [https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle\\_5239134\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html). Consulté le 01/06/18. Une journée d'études organisée au Centre Pompidou le 17 janvier 2018 portait sur toutes ces affaires. Lire un compte-rendu : Joseph CONFAVREUX, « L'art est-il menacé d'être entravé ? », *Mediapart*, 19 janvier 2018, en ligne : [https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/190118/lart-est-il-menace-detre-entrave?page\\_article=1](https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/190118/lart-est-il-menace-detre-entrave?page_article=1). Consulté le 02/06/18.

18. Linda NOCHLIN, « Degas et l'affaire Dreyfus : portrait de l'artiste en antisémite », *Les politiques de la vision, art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 201-236.

19. Linda NOCHLIN, « L'invention de l'avant-garde : la France entre 1830 et 1880 », *op. cit.*, p. 23-43 (p. 30).

20. François TAMISIER, *Dominique Papety, sa vie et ses œuvres, étude biographique et littéraire*, Marseille, Arnaud, 1857, p. 19.

21. Le résumé qui suit est inspiré des lectures de Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 1998 ; *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004 ; *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

22. Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 53.

23. IDEM, *Aisthesis, op. cit.*, p. 53-54.

24. Voici la liste des séances des séminaires qui n'ont pas donné suite à une publication : Grégory Castéra, *Une institution pour réhabiliter la représentation : Council* (06/11/14) ; Thomas Golsenne et Chloé Maillet, avec la participation de Fabien Giraud, *À propos d'Anthropocène Monument, une exposition de Bruno Latour* (11/12/14) ; Sophie Moiroux, *Art contemporain, conflits culturels et jeux d'ontologies dans l'œuvre de Jimmie Durham* (08/01/15) ; Ana Guevara, *Francisco Huichaqueo, performance et activisme* (08/01/15) ; table-ronde *On ne rit plus. Iconoclasme et religion*, avec Hassan El Boudrari, Tania Vladova, Pierre-Olivier Dittmar et Chloé Maillet (05/02/15) ; Annabela

Tournon, *Reprise et révolution. La récupération d'une iconographie nationale dans le travail des artistes des Grupos (Mexique, années 1970)* (07/05/15) ; *All the World's Futures*, la 56<sup>e</sup> Biennale de Venise (cur. Okwui Enwezor), présentée par Thomas Golsenne (05/11/15) ; *Dialectique du monstre. Enquête sur Opicinus de Canistris*, de Sylvain Piron, présenté par Pierre-Olivier Dittmar (03/12/15) ; Chloé Maillet, *Politique des esprits. D'Hélène Smith à Jean Dubuffet, 1900-1950* (14/01/16).

25. Neil MCWILLIAM, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, Dijon, Les presses du réel, 2007.

## INDEX

**Mots-clés** : Art, politique, engagement, EHESS, Linda Nochlin

## AUTEURS

### THOMAS GOLSENNE

Thomas Golsenne, docteur en histoire de l'art, a écrit sa thèse sur Carlo Crivelli et l'ornementalité au Quattrocento. Il est ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, ancien professeur aux Beaux-Arts de Paris et à la Villa Arson à Nice. Il est maître de conférences en histoire de l'art et culture visuelle modernes à l'Université de Lille 3. Il a notamment co-publié une traduction en français du *De Pictura* de Leon Battista Alberti (Paris, Seuil, 2004), co-dirigé *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain* (Paris, Éd. de la MSH, 2009), *La performance des images* (Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2010), a publié divers articles sur l'ornementalité à la Renaissance ou dans l'art contemporain, sur l'anthropologie des images, la technique dans l'art contemporain. Il a organisé deux expositions, dont *Bricologie. La souris et le perroquet* (avec Burkard Blümlein et Sarah Tritz) sur les techniques des artistes contemporains (Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson, février-août 2015) et coordonné plusieurs colloques. Il a dirigé l'Unité de Recherche Bricologie à la Villa Arson (2013-2017). Il a dernièrement publié *Pascal Pinaud. Serial Painter* (Genève, 2014), *Essais de bricologie* (co-dirigé avec P. Ribault, 2016) et *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento* (Rennes, 2017).

### CHLOÉ MAILLET

Chloé Maillet est historienne et artiste visuelle en duo avec Louise Hervé. Auteure d'une thèse de l'EHESS sur la parenté hagiographique médiévale sous la direction de Jean-Claude Schmitt (publiée chez Brepols Publishers en 2014), elle s'est spécialisée dans les questions de genre et de parenté dans la culture visuelle et cléricale médiévale. Elle a été chercheuse post-doctorante au musée du quai Branly en 2015-2016, est professeure en histoire et théorie des arts à l'École Supérieure des Beaux Arts TALM Angers, à l'UCO Angers et à l'université Paris Diderot. Elle participe au comité de rédaction d'*Images re-vues* et a dirigé et co-dirigé plusieurs numéros (Parenté en images, Extra-terrestre), a publié des articles dans *Mediévales*, *Terrain*, *Fabula LhT*, *Gradhiva* et de nombreux ouvrages collectifs. Elle prépare un ouvrage intitulé *Transgenre au Moyen âge* aux éditions Arkhê. Elle a publié avec Louise Hervé *Attraction Etrange* (JRP Ringier, 2013),

*Spectacles sans objet* (Editions P et Kunsthalle Aarhus, 2014), *L'Iguane* (Thalie Art Foundation, 2018) et présenté des expositions collectives et monographiques au Danemark, en Suisse, au Canada et en France.