
Philippe POIRRIER, Bertrand TILIER, dirs, *Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales XVI^e-XXI^e siècle*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Art et Société, 2016,
336 pages

Christian Ruby



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11258>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.11258](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11258)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2017

Pagination : 475-477

ISBN : 9782814303256

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Christian Ruby, « Philippe POIRRIER, Bertrand TILIER, dirs, *Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales XVI^e-XXI^e siècle* », *Questions de communication* [En ligne], 31 | 2017, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 12 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11258> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11258>

Questions de communication is licensed under CC BY-NC-ND 4.0



dans la mise en évidence d'un noyau cognitif commun s'exprimant dans des domaines apparemment très différents que réside l'intérêt majeur de ce livre publié une première fois chez le même éditeur en 2001.

Les goûts esthétiques de Galilée se sont construits sur une idée centrale selon laquelle il conviendrait, de manière prioritaire, d'éviter toute forme de confusion. Ainsi, si l'on décide de considérer, après 1400, peinture et sculpture non plus comme des formes d'artisanat destinées à la seule décoration, mais comme des arts libéraux, sans plus confondre les deux domaines, il convient de se demander quelle forme d'art a la prévalence sur l'autre (pp. 50-58). C'est ce que fait Galilée dans une lettre de 1612. La sculpture (imitative et à l'échelle 1/1) peut assez facilement faire croire à la présence d'êtres humains ou d'éléments naturels. On doit donc lui préférer les arts du dessin dont la peinture, qui montre aussi, mais autrement, le relief, alors que ce dernier disparaît des sculptures en l'absence de lumière. La distance entre l'objet représenté et la représentation est alors assez grande pour qu'on évite toute confusion. Chaque discipline doit avoir son autonomie et ne pas se confondre avec les autres. Un géomètre sait faire des anamorphoses. On ne voit pas ce qu'elles pourraient venir faire dans la peinture.

Mais la pensée de Galilée s'est construite sur un second présupposé qui est une préférence pour ce qui est conçu comme étant simple (p. 64 sqq.). Il n'est nullement nécessaire d'en rajouter comme dans le maniérisme qui produit des images invraisemblables. On voit alors une autre forme de confusion puisqu'on croit qu'on a de l'imagination, dès lors qu'on entasse des corps d'hommes ou de chérubins dans l'espace.

Bref, mû par ce que Nathalie Heinich appelle un « purisme critique » (p. 6), Galilée se rebelle contre toutes les formes de complexités inutiles à ses yeux. Cela vise à la fois des hommes de lettres, des artistes et des scientifiques. En littérature par exemple, si l'on choisit la fiction, il lui paraît préférable de lire le *Roland furieux* d'Arioste et d'abandonner la *Jérusalem délivrée* du Tasse où il y aurait peut-être trop de fantastique et certainement trop d'allégories. En peinture, Galilée, ami du peintre Ludovico Cigoli, souhaite que l'on revienne aux formes plus simples de la période précédente comme celles que produisit Raphaël, très différentes de celles d'Annibale Carraci, un des frères Carrache, ou de Giorgio Vasari, promoteurs du maniérisme.

Dans le domaine des sciences, Galilée refuse les cabinets de curiosités où tout se mélange et il préfère les espaces de rangement où tout est classé et ordonné à partir de principes clairs (p. 53). Cela jouera en particulier dans

sa conception de la mécanique et des mouvements du corps humain. En astronomie, il préférera les trajectoires circulaires des planètes autour du soleil ou le mouvement circulaire parfait de la terre autour de son axe. Il refusera de prendre en compte l'idée de Képler selon laquelle les planètes tourneraient autour du soleil selon des ellipses. Celles-ci lui paraissent, en effet, être des cercles imparfaits où s'introduit une relative linéarité. Erwin Panofsky se propose d'expliquer cette omission par Galilée des trois lois de Képler, ce qui est un blocage dans l'histoire de la science sans qu'on puisse pour autant dire, selon lui, que Képler est supérieur à Galilée. Il le fait par le rappel des présupposés à l'œuvre dans les jugements de goût relatifs à la littérature, la peinture et également à la musique.

L'historien de l'art donne une leçon exemplaire. Des changements collectifs apparaissent dans l'histoire de différents moyens d'expression ou de connaissance comme les arts ou la science. On se trouve, on le sait, à l'époque de la révolution copernicienne. Et, pourtant, des influences d'un champ sur l'autre sont perceptibles comme il en donne un exemple avec les lettres de Galilée. Mais en même temps, en raison de choix personnels de présupposés – qui peuvent aider la recherche ou servir d'obstacles épistémologiques – les synchronies ne sont que partielles. On a là l'une des règles fondamentales d'un discours de la méthode qui porterait sur la présentation de la notion de complexité dans la compréhension des évolutions culturelles.

Erwin Panofsky se livre à un exercice extrêmement savant et très documenté. Il aurait pu se poser d'autres questions. Comment se sont construits les présupposés de Galilée ? Les arguments « rationnels » qu'il imagine pour montrer la supériorité de la peinture sur la sculpture, par exemple, sont-ils si rationnels ou ne dévoient-ils pas l'amitié qu'il entretint sa vie durant avec un peintre ? S'il avait noué la même relation avec un sculpteur, quelle thèse aurait-il soutenue ? Le hasard – relatif – peut aussi produire des « causalités » apparentes, autre expression de la complexité.

Jean-François Clément
clementjf@gmail.com

Philippe POIRIER, Bertrand TILIER, dirs, *Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales xv^e-xx^e siècle*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Art et Société, 2016, 336 pages

À destination des étudiants, les instruments du travail intellectuel – textes réduits, expliqués, commentés, surlignés... – foisonnent, le plus souvent entre réduction

des théories au minimum vital pour survivre à un examen et répétition de ce que tout le monde répand dans les manuels les plus divers. L'idéal pédagogique, pour ne pas dire la justification, en est toujours d'aider les étudiants à réussir leurs concours et autres épreuves écrites et orales. Le manque d'originalité en cette matière est roi. C'est une première difficulté. Il en est une autre. Concernant les savoirs sus, il est vite difficile de trouver la bonne voie d'exposition, celle qui permet à l'étudiant de ne pas demeurer mécanique face à des données culturelles (apprentissage par cœur, copie des propos, soumission à l'autorité), à défaut de l'accompagner simplement à trouver lui-même la voie de sa propre pensée. Le lecteur mesurera bien ces deux difficultés à la prise en mains de ce volume, qui se présente effectivement d'emblée avec trois objectifs : fournir un guide susceptible d'être mobilisé par les étudiants ou pour les enseignants du secondaire ; proposer une vision de l'histoire des arts au travers de morceaux choisis qui puissent renforcer ce qu'on appelle la culture générale des lecteurs.

Avec de si bonnes intentions – à trois degrés : étudiants, enseignants, publics –, on ne peut que se rallier à une telle démarche, en première approche, si ce n'est que le soupçon vient vite d'une mise en hiérarchie des citoyennes et des citoyens dans et par les savoirs et les savants qui ne laisse pas d'étonner ! Les enseignants du secondaire seraient-ils si mal formés qu'il faille tout reprendre à la base, et les étudiants seraient-ils si éloignés de toute culture générale, comme des « êtres de nature » ! On aurait préféré entendre dans l'introduction de l'ouvrage (pp. 7-9) des propos plus éclairants sur une nouvelle manière d'aborder l'emploi public des arts et de la culture, dans le cadre chronologique déterminé, si tant qu'il y en ait une à défendre. Notamment un propos qui évite ce lieu commun du passage de certains de la nature à la culture, au profit d'une conception sans doute plus polémique de la culture qui consiste à rappeler d'emblée que chacun peut passer d'une forme d'éducation culturelle à une autre.

Moyennant quoi, ce volume est assez bien composé pour intéresser un public tenté par l'aventure d'une synthèse historique concernant l'histoire culturelle, déroulée sur cinq siècles environ. Les différents domaines artistiques et culturels y sont pris en charge : peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs, musique, danse et cinéma. Notons au passage, que nous nous retrouvons là devant une définition restrictive de la culture, établie à partir de domaines historiquement et académiquement déterminés et

valorisés. Une brève réflexion sur une conception plus anthropologique de la culture n'eût pas été inutile.

La forme adoptée par l'ouvrage se situe à la charnière entre l'essai et le manuel, notamment en vue de détailler des perspectives thématiques, dans la longue durée. Chaque article est rédigé par un des spécialistes récents de la question traitée, au risque, lorsqu'on en connaît les recherches, de se trouver devant une répétition de celle-ci absente de véritable perspective générale.

Globalement, l'axe du volume résulte aussi des travaux les plus récents de l'histoire culturelle, laquelle s'intéresse à la réalité des pratiques sociales aussi bien qu'aux représentations dominantes des arts et de la culture, même si le sommaire du volume ne s'étend pas à toutes ces entrées potentielles. Depuis longtemps, l'histoire culturelle s'est donnée l'objectif d'une transdisciplinarité qui produit fréquemment des regards plus affinés sur les phénomènes sociaux et culturels. Rappelons que l'Association de défense de l'histoire culturelle (ADHC), est très active aujourd'hui, et alimente la recherche des historiens par des synthèses mensuelles et annuelles.

Concernant un domaine aussi lié à un espace public que les arts et la culture, on s'étonne tout de même de ne rencontrer aucune rubrique consacrée à la question du public artistique et culturel (élaborations de la notion, usages, rapports entre le mot et la chose, etc.), ou à celle de la fonction de l'exposition dans la constitution de cet espace public culturel (on expose au public, ou en public ce qui relève de l'art d'exposition). Certes, chaque article se trouve obligé de mentionner l'existence de spectatrices ou de spectateurs, d'auditrices ou d'auditeurs, comme par ailleurs d'un public en général. Mais on comprend mal pourquoi cet aspect des arts d'exposition et de la culture ouverte sur un public n'est pas pris en charge en tant que tel, tandis qu'on ne parle presque exclusivement que des créateurs. Il n'est pas certain qu'on puisse se dispenser d'une telle question, celle du public. Elle n'est pas résorbable dans celle des diffractions culturelles : bien exposées cependant dans un article sur le cinéma (Isabelle Marinone, pp. 187-198), et dans un autre sur les musiques populaires et la culture de masse (Florence Tamagne, pp. 215-226). Pas plus que dans celle de la diversité des spectacles et des fréquentations des spectacles, comme le met au jour un article sur le « spectacle vivant » (Jean-Claude Yon, pp. 227-238). Insistons, en ce qui regarde ce dernier objet. Nous commençons, il est vrai, à disposer de travaux pertinents concernant cette notion, ce qu'elle recouvre, mais aussi les enjeux idéologiques autour d'elle (y compris l'opposition au « spectacle mort »).

Assez classiquement, l'ouvrage déroule ses propos dans un ordre simultanément chronologique et thématique. En deux parties. La première est consacrée à des essais : les princes et l'art, les genres et les salons, la Révolution française et les arts, les avant-gardes et l'utopie, patrimoines et musées, l'art totalitaire, le cinéma et le spectacle vivant, etc. Où l'on voit que l'arène de l'art telle qu'elle est organisée et vécue par les acteurs modernes prend toute la place nécessaire. En l'occurrence, chaque essai s'attache à détailler les enjeux de la période considérée, les vocables utilisés afin de donner forme à telle ou telle pratique, et indique les événements majeurs, ou les personnages majeurs, sur lesquels il est bon de s'attarder. On notera que dans de nombreux cas, les choix de l'époque sont commentés, ainsi que les partis pris qui ont constitué une historiographie dont notre propre époque se détache quelque peu. Ainsi en va-t-il des conceptions linéaires et continues de l'histoire des arts. Pour les contrer, l'histoire culturelle n'évite plus de décrire le matériel utilisé dans chaque cas, les objets valorisés, les espaces institutionnels de référence (y compris les expositions universelles contribuant à décliner de tels espaces, prises qu'elles sont entre les industriels et le pouvoir).

La seconde partie de l'ouvrage s'intitule « Aperçus ». Elle revient sur les mêmes thématiques, mais avec une nette propension à la pédagogie, en tout cas telle que la conçoivent les auteurs : chaque article propose une sorte de dossier assorti de quelques documents (iconographies, archives, textes, photographies), mis en perspective, analysés et commentés. Ces articles sont d'égale valeur intellectuelle mais procèdent de choix extrêmement dispersés qui auraient mérité une explicitation. Entre une très brève enquête sur l'urbanisme royal de Nancy, le succès mondial d'Offenbach au *xix^e* siècle (que l'on peut commenter en des sens opposés, péjorativement et méliorativement) et une étude fort intéressante sur l'écriture de la danse (mais qui ne va pas jusqu'à poser la question de la danse contemporaine, ni n'explore un parallèle possible avec l'écriture musicale, notamment de la musique spectrale), il est difficile de comprendre comment l'agencement pourrait fonctionner. Sans doute eut-il mieux valu associer plus clairement cette deuxième partie à la première, d'autant que celle-ci comporte déjà des documents, souvent bien choisis, illustrant le propos développé.

Iconographies et bibliographies (« pour en savoir plus », au terme de chaque article) sont pertinentes, les ouvrages les plus récents sur tel ou tel point étant cités. Mais là encore, pédagogie pour pédagogie, pourquoi n'avoir pas commenté ces références : en quoi et pourquoi sont-elles efficaces à défaut d'être efficaces ? Si l'on suppose que le lecteur a besoin d'être soutenu dans ses démarches

culturelles, autant aller jusqu'au bout et lui donner les moyens de faire ses choix dans les références proposées, fussent-elles légitimement réduites.

Quelques remarques dispersées maintenant. Aucun auteur n'oublie qu'à côté des données officielles (œuvres de commande d'État, politiques culturelles, etc.) d'autres éléments doivent être commentés. Par exemple en architecture, on ne peut oublier, dans tous les cas, les architectures de tous les jours, celles qui doivent abriter les populations. Le propos de Jean-Jacques Rousseau demeure juste, qui oppose les « fastueux châteaux » et « la misérable chaumière ».

Aucun n'oublie non plus que parler de nos jours d'une période passée ne peut s'accomplir correctement si on ne prend pas la précaution de souligner ses distances avec son propre discours. Le regard du *xx^e* siècle sur les arts et la culture antérieurs est marqué au sceau de conditions différentes. Les classifications ne sont plus identiques, les conceptions de la succession non plus. De là, d'ailleurs, tant de regards nostalgiques sur le passé, inversant le courant progressiste non moins habituel (nous sommes arrivés au meilleur). De profondes désillusions du présent n'autorisent pas les erreurs sur un héritage culturel disparu. Il en va de même de toutes les théories du « précurseur », vite débordées par les découvertes postérieures. Nul ne peut faire l'impasse sur la manière historique de construire des catégories (surtout artistiques) et des classements.

Pour une fois, dans un tel ouvrage, la question de l'art totalitaire (des œuvres, de l'identification du chef à un artiste et de la forme du spectacle totalitaire) est prise à bras-le-corps, donnant ainsi lieu à une réflexion pertinente sur un concept (art totalitaire) et sur des œuvres. L'auteur, Vincent Chambarlhac (pp. 177- 186), énonce la perspective en cinq points : l'État déclare que l'art est une arme idéologique ; l'État construit un appareil exhaustif pour contrôler le pays et les arts ; l'État choisit les mouvements artistiques qui répondent à ses besoins ; l'État, enfin, déclare la guerre à tous les styles qui ne lui conviennent pas (« art dégénéré »...). En l'occurrence, afin de mieux combattre des lieux communs de l'époque, le totalitarisme et l'académisme ont peu de liens, même si une même phrase peut courir d'un régime artistique à l'autre : l'art éduque. L'auteur, par ailleurs, se demande tout de même si la notion d'art totalitaire est une catégorie efficace de l'histoire de l'art.

Christian Ruby

*École supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans,
F-49100
christianruby1@gmail.com*