



Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2017

actualité en histoire de l'art

Éditorial

Éric de Chassey



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7017>

DOI : 10.4000/perspective.7017

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2017

Pagination : 5-7

ISBN : 9782917902387

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Éric de Chassey, « Éditorial », *Perspective* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7017> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.7017>

Éric de Chassey

Il y a un peu plus de dix ans, Olivier Bonfait et Jean-Pierre Cuzin concluaient leur éditorial du premier numéro de *Perspective* par le souhait que cette revue puisse « apporter à la communauté scientifique un forum de réflexion sur l'élaboration des connaissances, un lieu de diffusion du savoir, et une forme nouvelle de mise en circulation critique de celui-ci », qu'elle soit « un instrument d'échange d'idées pour faire avancer la discipline ». Ses trois rédacteurs en chef successifs, Olivier Bonfait donc, Marion Boudon-Machuel ensuite, et, depuis 2013, Anne Lafont, ont su s'inscrire dans la fidélité aux intuitions ainsi affirmées, tout en faisant évoluer la ligne éditoriale et les contenus en fonction de leur personnalité propre aussi bien que des changements internes à l'histoire de l'art. L'arrivée prochaine d'une nouvelle rédactrice en chef, Judith Delfiner, sera certainement l'occasion de nouvelles transformations en même temps qu'un prolongement du renouvellement activement promu par Anne Lafont, qui a en particulier su, comme elle le revendiquait dans son éditorial du numéro 2015-2, « ébranler les catégories héritées des XVIII^e et XIX^e siècles, dans la construction du discours sur l'art, à savoir : le territoire régional comme aune et finalité de l'histoire des œuvres et des artistes, et l'Europe en tant que prescripteur de canons artistiques universels ».

Consacrée à l'« actualité en histoire de l'art », comme son sous-titre l'indique, *Perspective* est unique dans le paysage international des revues d'histoire de l'art. Elle ne rassemble pas des études sur des objets singuliers, limités ou non à une période chronologique, à une discipline ou à un champ de la production ou du savoir, mais s'affirme cependant comme une revue scientifique, faite par et pour les chercheurs. Elle est ainsi pleinement fidèle à l'un des principes qui guident l'Institut national d'histoire de l'art, qui consiste à ne pas se substituer à ce qui est fait ailleurs et par d'autres mais à produire des ressources nouvelles pour les chercheurs et à fédérer les actions menées par ces derniers, à se concentrer sur la réflexion méthodologique et la circulation des savoirs – car leur mise en confrontation est sans conteste l'un des moyens les plus puissants pour les renouveler. Elle est aussi, de bout en bout, portée par l'idée que l'histoire de l'art doit être une discipline scientifique ouverte et plastique.

Qui ne souscrirait aujourd'hui à une telle pétition de principe, quitte à ce que ce soit pour en déplorer l'application trop partielle dans la réalité ? Il subsiste cependant de nombreux fantasmes sur la façon dont il faudrait entendre chacun de ces trois adjectifs et *Perspective* est précisément le lieu privilégié des débats sur la façon dont la discipline de l'histoire de l'art peut rester en mouvement, dans un contexte socio-politique lui-même changeant : toute autre position reviendrait à proroger l'un des principaux dangers qui menacent continuellement les champs du savoir, celui du positivisme, c'est-à-dire de cette position intellectuelle qui consiste non pas à vouloir établir des faits certains, mais à garantir un statut de vérité absolue et stable à leur interprétation. Penser l'histoire de l'art comme une discipline carrefour – ce qui est souvent vécu comme une faiblesse et qu'illustre la difficulté de cette discipline à trouver sa juste place dans l'université aussi bien que dans les institutions culturelles –, revendiquer cette caractéristique comme une force tout en l'inscrivant dans un contexte mondialisé, sont sans doute les défis majeurs que *Perspective* doit relever.

Nous vivons en effet dans un monde saturé d'images et d'objets de toutes provenances (aussi bien chronologiques que géographiques), disponibles dans un présent permanent à travers les moyens de la reproduction imprimée ou numérique, pratiquement sans filtre et sans ordre pour le plus grand nombre de ceux qui les reçoivent. Fournir les outils de leur compréhension et de leur hiérarchisation, en même temps que continuer à se nourrir de ces images et objets qui constituent le champ artistique parce qu'ils relèvent d'une « inutilité de fait et [d'une] autotélie de droit¹ » – pour reprendre les termes qu'employait Robert Klein au début des années 1960 à propos du maniérisme italien –, est certainement l'une des tâches les plus urgentes qui s'imposent au monde de l'éducation et de la culture. L'histoire de l'art, pratiquée aussi bien par des universitaires, des chercheurs et des conservateurs, sans négliger l'apport des chercheurs indépendants, est précisément la discipline la plus adaptée à cette tâche, notamment par sa capacité à replacer les images et les objets dans une perspective temporelle complexe. C'est le gage de leur juste mise à distance et de leur arrachement au régime de la fascination passive – et ce d'autant plus que, depuis des décennies, la discipline a su élargir son champ de recherche et d'étude pour embrasser non seulement ses objets traditionnels, qui relèvent des arts visuels, du patrimoine, de l'architecture et des arts appliqués, mais aussi de l'ensemble de la culture visuelle et de la culture matérielle (qui n'était auparavant considérée que par l'archéologie).

Puisque, pour reprendre une analyse prémonitoire de Guy Debord, « le spectacle [...] a la fonction de faire oublier l'histoire dans la culture² », revenir à l'histoire de l'art est le meilleur moyen de lutter contre l'emprise du tout-spectacle dans le domaine des images et du patrimoine. Il ne s'agira pas de l'histoire de l'art comme totalité indifférenciée au sein de laquelle chacun pourrait piocher ce qu'il veut, ni de l'histoire de l'art comme savoir essentialisé et figé, mais de l'histoire de l'art comme complexité organisée et continue. Les historiens de l'art doivent plus que jamais se situer dans un champ artistique élargi, qui ne soit pas clos par avance sur lui-même et soit en permanence nourri de confrontations transversales : la hiérarchisation est souhaitable à l'intérieur de chacun de ses domaines, mais certainement pas entre les domaines ; elle doit pouvoir s'exercer mais en assumant son caractère relatif et surtout situé. Ce doit être une histoire de l'art sans téléologie, ce qui conduit, peut-être paradoxalement, à remettre en valeur l'érudition comme principe actif et comme fondement de toute discrimination, à la condition que sa spécialisation de principe puisse trouver des lieux de confrontation et d'ouverture (y compris avec les savoirs émanant des autres champs de la recherche et de la vie intellectuelle). Une histoire de l'art décloisonnée et décentrée. Une histoire de l'art globalisée ou connectée et vraiment mondialisée, y compris dans ses dimensions postcoloniales et multiculturelles. Il ne peut plus s'agir par conséquent de la penser selon la seule modalité du patrimoine qui, comme l'a bien noté François Hartog, « rend visible, exprime un certain ordre du temps, où compte la dimension du passé [mais] d'un passé dont le présent ne peut ou ne veut se détacher complètement³ », et qui, par conséquent, renvoie à une identité fermée et fantasmée comme à une origine et non pas comme à une construction. Il s'agit de fournir les outils qui permettent une mise en ordre et une archéologie destinées à comprendre le présent sans succomber au présentisme ; qui permettent de placer dans une succession temporelle les œuvres et les images qui nous sont données au présent sans être captifs de leur apparence tout en se laissant toucher par celle-ci.

À observer le monde de l'histoire de l'art d'aujourd'hui, on pourrait penser que celui-ci a remplacé son universalisme eurocentriste par une universalité fondée sur la promotion de la diversité culturelle. Force est pourtant de constater que la situation est moins ouverte qu'il n'y paraît. D'une part, l'ensemble de ses acteurs ne peut participer à ce jeu global qu'à condition de s'exprimer en anglais – ou plutôt dans une version simplifiée de l'anglais – et tous ceux qui en sont incapables sont *de facto* marginalisés. Désormais, ils sont marginaux à la fois internationalement et dans leur propre pays ! D'autre part, il n'existe pour l'instant aucun grand récit de l'histoire de l'art qui ne passe par la mise en valeur des instances

de légitimation occidentales, soit dans l'histoire (le « japonisme » des impressionnistes, par exemple, pour l'art japonais ou chinois), soit dans l'actualité. Les hiérarchies n'ont été révisées qu'à la marge et, détruisant les hiérarchies et les récits locaux (avec leurs échelles de valeur à la fois symboliques et financières), elles les ont universellement remplacés par une grande *success-story* validée par l'Occident. La diversité est donc en trompe-l'œil, la prétention occidentale à l'universalité simplement moins voyante. Comme le remarquait en 1990 l'anthropologue argentin Néstor García Canclini : « Nous voyons dans les croisements [internationaux] des occasions de relativiser les fondamentalismes religieux, politiques, nationaux, ethniques, artistiques, qui absolutisent certains patrimoines tout en discriminant les autres. Mais nous pouvons nous demander si la diminution des occasions de comprendre comment se réélaborent des significations subsistant à l'intérieur de certaines traditions, pour intervenir dans leur changement, ne renforce pas le pouvoir que s'arrogent ceux qui n'ont cessé de s'inquiéter de comprendre et de maîtriser les grands réseaux d'objets et de significations : les multinationales et les États⁴. »

Le monde de l'histoire de l'art se caractérise donc désormais par une apparence de globalisation harmonieuse, ne concernant cependant qu'une catégorie limitée de personnes (distinguées par leur très fort capital financier ou culturel). Il ménage leur place à des particularismes locaux mais seulement dans la mesure où ces derniers correspondent à une norme compatible avec celle qui prévaut en Occident (ou qui s'y incorpore et en adopte les caractéristiques en y ajoutant une « couleur locale »). En même temps, il détruit la diversité lorsque celle-ci n'est pas sanctionnée par ce nouvel universalisme culturel, que je qualifierais volontiers d'universalisme faible, celui du goût des élites internationalisées. Lorsque les djihadistes islamistes, qui rejettent cette globalisation de la culture et des arts à cause de leur adhésion aveugle à une culture qui refuse toute pertinence à la notion d'art (mais qui n'en est pas moins fascinée par la culture globalisée, si l'on en juge par les images de leur propagande), prennent pour cible des œuvres d'art inscrites au « patrimoine mondial de l'humanité », comme les Bouddhas de Bamyane ou les ruines antiques de Palmyre, ils nous rappellent, violemment, que l'on peut condamner l'universalité de la culture – et lui préférer la mort. Si l'on désire la vie, mais une vie plus riche que celle proposée par l'universalisme faible que je viens d'évoquer, on la trouvera plutôt, il me semble, dans la capacité des différents récits locaux à se connecter, en multipliant les centres de décision et les instances de légitimation mais en faisant en sorte que ceux-ci ne cessent de dialoguer ensemble, en valorisant les traductions croisées plutôt que la fusion monolingue (et c'est pour cette raison qu'il importe que *Perspective* reste une revue publiée en français, avec des versions plurilingues, dont une anglaise mais pas exclusivement).

Il en va de ce que je n'hésiterais pas à appeler un projet démocratique, c'est-à-dire de l'idée qu'il ne peut y avoir de citoyens sans que ceux-ci soient pourvus des moyens de leur liberté, que le commun ne peut se réduire au consensus, mais doit reposer sur la coexistence des *disensus*, des « mésententes », pour reprendre un terme cher à Jacques Rancière⁵. Pour les citoyens que sont les historiens de l'art et, à travers eux, pour l'ensemble des citoyens, *Perspective* doit pouvoir être le lieu de cette coexistence et de cette construction, sans cesse remise sur le métier.

1. Robert Klein, *L'esthétique de la technè*, Jérémie Koering (éd.), Paris (coll. « Inédits »), 2017, p. 275.
2. Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, (1967) 1992, p. 186.
3. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris (coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 205.
4. Néstor García Canclini, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Francine Bertrand Concàlez (trad. fra.), Laval, (1990) 2010, p. 311.
5. Jacques Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, 1995.