

Schèmes de périodisation en histoire de l'art : enjeux intellectuels et pratiques publiques

Andreas Beyer, Francis Croissant, Sophie Krebs, Élisabeth Taburet-Delahaye, Henri Zerner et Olivier Bonfait



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2667>

DOI : [10.4000/perspective.2667](https://doi.org/10.4000/perspective.2667)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 621-638

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Andreas Beyer, Francis Croissant, Sophie Krebs, Élisabeth Taburet-Delahaye, Henri Zerner et Olivier Bonfait, « Schèmes de périodisation en histoire de l'art : enjeux intellectuels et pratiques publiques », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 11 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2667> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2667>

Schémas de périodisation en histoire de l'art : enjeux intellectuels et pratiques publiques

Débat entre Andreas Beyer, Francis Croissant, Sophie Krebs, Élisabeth Taburet-Delahaye et Henri Zerner, avec Olivier Bonfait

Curieusement, la notion de périodisation en histoire de l'art n'a pas été très souvent examinée, à la différence d'autres approches ou outils, comme les *gender studies* ou la monographie¹. Seuls peuvent être cités quelques textes de réflexion, qui démontrent les apories de cet outil² ou cherchent à élaborer une autre notion du temps à partir des objets³ ou de la géographie⁴, et des essais démontrant l'application de cet outil, notamment pour l'Italie⁵. Pourtant, la périodisation est un outil familier en histoire de l'art. Par ses coupures traditionnelles, elle ordonne le discours et structure la muséographie. Notion élastique, elle définit des temps variés, de la « méga-période » chère à Panofsky – utilisée dans l'exposition *Picasso et les Maîtres*, qui va de la Grèce antique au Picasso des années 1970 ?⁶ –, à des périodes plus courtes, tel que le XXI^e siècle, voire à des moments perçus comme cruciaux, soit par anticipation – l'année 1900 ou le passage de l'an 2000 –, soit parce qu'on leur redonne, a posteriori, une valeur fondamentale, comme c'est le cas pour l'an mil.

À ces périodes, on a voulu donner des noms relevant de trois catégories, qui renvoient au politique (l'art ottonien, ...), au culturel (la Renaissance, ...), ou à des phénomènes esthétiques ou artistiques (l'art roman, ...)⁷.

Les frontières chronologiques peuvent se déplacer, comme pour les périodes historiques (la fin du Moyen Âge oscille entre le début du XV^e siècle et les premières années du XVI^e siècle) : les limites même de l'art roman – en s'élargissant à d'autres media que l'architecture – ou de la Renaissance – en ne se restreignant pas à la péninsule italienne – changent⁸ et la chronologie s'élargit, mais l'on continue à employer ces termes et ces périodes.

La périodisation est donc un outil complexe en histoire de l'art, à la fois une aporie, un acte de classification et de taxinomie qui a ses limites évidentes et sa part d'arbitraire – on le sait bien depuis *Les mots et les choses* de Michel Foucault⁹ – et un processus nécessaire de classement qui s'appuie sur la chronologie. Cette

Andreas Beyer, directeur du Centre Allemand d'Histoire de l'Art à Paris et membre de la direction du projet EIKONES (www.eikones.ch), consacre ses recherches à l'art et l'architecture des temps modernes et au classicisme.

Professeur émérite d'archéologie grecque, **Francis Croissant** a été membre de l'École française d'Athènes avant d'enseigner à l'Université de Nancy 2, puis à l'Université de Paris 1. Ses travaux portent sur la sculpture classique et le développement des styles locaux dans la Grèce archaïque.

Sophie Krebs, conservateur en chef du patrimoine au musée d'art moderne de la Ville de Paris, a participé au commissariat de nombreuses expositions (*Rouault-Matisse. Correspondances*, 2006 ; *Raoul Dufy, le plaisir*, 2008-2009).

Conservateur général du patrimoine et directrice du musée de Cluny, **Élisabeth Taburet-Delahaye** publie sur l'orfèvrerie et l'émaillerie du Moyen Âge. Elle prépare actuellement l'exposition *1500. L'art en France entre Moyen Âge et Renaissance*.

Henri Zerner est professeur d'histoire de l'art à Harvard University. Ses centres d'intérêt sont surtout la Renaissance en France, le XIX^e siècle et l'historiographie de l'art (*Ecrire l'histoire de l'art*, Paris, 1997).

chronologie dépend elle-même des groupes d'objets rassemblés autour de telle date – ou entre telle et telle date selon différents contextes. Ces regroupements sont pertinents, soit parce que le créateur de l'œuvre – ou l'objet lui-même – se réfère à des objets contemporains ou à une certaine tradition, soit parce que, dans un regard postérieur, on a constitué un ensemble d'objets selon des principes formels, culturels ou autres dans une période précise. Le discours de l'histoire de l'art procède ensuite à une mise en séquence de ces différents groupes dans le temps, instituant des périodisations.

Naturellement, les fondements même de ces séquences peuvent être assez différents. Le schéma le plus classique, encore utilisé, consciemment ou inconsciemment, est celui d'une histoire évolutive, qui voudrait que l'on passe d'une période archaïque à une période d'apogée, puis à une période de déclin. Ce cycle ternaire s'applique d'ailleurs aussi souvent à la périodisation des biographies d'artistes. Le déclin n'étant jamais bien vu, – ou parce que, l'histoire s'allongeant et se complexifiant, les continuités plus larges ont été nécessaires – on a commencé à appeler ces « périodes de déclin » des « périodes de transition » puis, selon un terme de Panofsky¹⁰, des « périodes d'anticipation », ce qui permet de remplacer ce cycle ternaire par une séquence continue, selon une perspective d'évolution téléologique. D'autres schémas de périodisation s'appuient en revanche sur des principes d'opposition, successives ou concomitantes, et renvoient alors le plus souvent à des notions de style (classique/hellénistique ; classique/baroque) qui se retrouvent (ou que l'on fait se retrouver) à différents moments de l'histoire de l'art, voire dans des cycles, selon un processus de la vie des formes.

Pour reprendre une image de Paul Valéry, on pourrait dire que le temps de l'histoire de l'art est « immobile à grand pas »¹¹ [O. B.].

1. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental, (L'art et les grandes civilisations)*, Paris, (1965) 1995, p. 577 : « Chronologie du paléolithique supérieur ».

2. Jean Charbonneaux, *Grèce classique (480-330 avant J.-C.)*, (Univers de formes), Paris, 1969, « Tableau synchronique », années 480-410.

3. Hal Foster, *Art since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, 2004, p. 332-333 : « 1945 », avec David Smith, *Pillar of Sunday*, 1945 ; Julio Gonzalez, *Woman Combining Her Hair*, 1936 ; Pablo Picasso, *Head of a Woman*, 1929-1930.

Olivier Bonfait. *La notion de périodisation, souvent gênante, mais nécessaire, implique de créer des périodes dans l'ordre du temps et, pour ce faire, d'introduire des ruptures. Aux notions de siècle, d'âge ou de cycle, vient ainsi s'ajouter l'idée d'année tournant. Quelle est la validité actuelle de ces notions appliquées au domaine de l'histoire de l'art ?*

Henri Zerner. Tout d'abord, je dirais que la périodisation est nécessaire si l'on se déclare comme historien. Le vécu est continu ; en général, les choses ne changent pas radicalement d'un jour à l'autre mais imperceptiblement. Pour l'historien, il s'agit précisément d'organiser le temps de façon intelligible. La périodisation implique une certaine discontinuité et pose donc la question du continu et du discontinu, sur laquelle Michel Foucault en particulier a beaucoup réfléchi¹². L'historien ne peut donc pas se passer de périodisation.

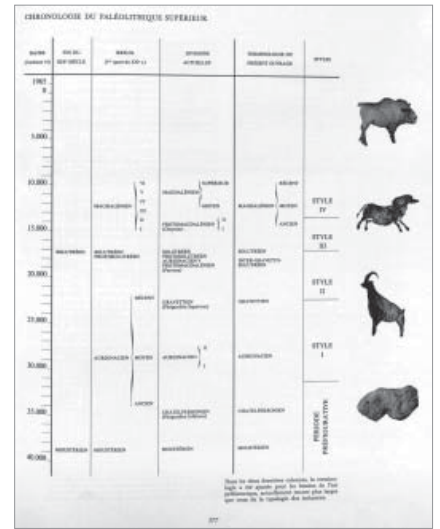
Mais y-a-t-il des rapports particuliers entre périodisation et histoire de l'art ? Autrement dit l'art a-t-il sa propre dynamique ? Wölfflin le pensait et, s'appuyant dans un premier temps sur l'alternance entre classique et baroque, défendait l'idée que l'art évoluait selon des cycles indépendants des autres branches de l'histoire – histoire sociale,

politique, démographique, ou culturelle¹³. On est revenu sur cette idée : un développement radicalement autonome de l'art n'est guère envisageable et Wölfflin lui-même s'était rendu compte que sa théorie posait de sérieux problèmes, sans y renoncer pour autant¹⁴.

Le type de périodisation ne peut pas être le même selon les temps et les lieux : il doit être adapté à l'objet auquel s'attache l'historien. De plus, il convient de garder à l'esprit la distinction entre périodisation et chronologie. La chronologie est une façon de mesurer le temps et d'y situer les événements : le jour et l'année sont des mesures fondées sur des cycles naturels, mais ce sont des unités de temps qui ne sont guère opérantes en histoire de l'art, au moins jusqu'à des périodes récentes (fig. 1-3)¹⁵. Nous avons généralement des modules beaucoup plus larges en histoire de l'art qui sont les décennies, les siècles, les millénaires. Et ces mesures, arbitraires par nature, sont évidemment plus ou moins appropriées selon le domaine historique : pour le néolithique, on se servira des millénaires ; pour le xx^e siècle, les millénaires n'ont pas beaucoup d'intérêt, mais les années, les décennies en ont peut-être – ou n'en ont pas, c'est

une autre question – et permettent en tout cas d'organiser les choses. La chronologie pose un autre problème car dans des périodes historiques, les façons de compter le temps, les calendriers, ont changé¹⁶. Comment établit-on les dates en dehors des domaines qui nous sont familiers ? Ce cadre très général ne doit pas être oublié si l'on veut réfléchir de manière théorique sur la périodisation.

En plus du problème de la grille du temps retenue celui de la conscience de ce découpage est essentielle. Compter en siècles, par exemple, n'a pas le même sens si l'on traite des périodes historiques qui comptent elles-mêmes en siècles, ou des nombreuses autres civilisations dont le calendrier est complètement différent. Dans notre ère, il y a un véritable impact de la chronologie sur la périodisation et les habitudes de mesures de temps. Certains exemples comme l'an mil sont révélateurs quant au rôle de la conscience dans la périodisation. Reste à savoir si cela affecte ou non les pratiques artistiques... Mais il y a tout de même cette réalité historique de la façon de compter le temps. Nous l'avons tous senti en 2000 et peu avant 1900, on s'interrogeait beaucoup sur ce que serait le xx^e siècle. De nombreuses publications ont vu alors le jour, comme celle d'Albert Robida, humoristique mais très intéressante : *La vie électrique : le vingtième siècle*¹⁷.



ÉVÉNEMENTS	GRÈCE DE L'EST ET ÎLES	GRÈCE CONTINENTALE	ASIE MINÉURE ET ANATOLIE	OCIDENT GRÈCE	AFRIQUE ET ORIENT
1000	1. Début de la civilisation grecque (1000-900) : Mycènes, Tiryns, Argos, Sparte, Athènes, Corinthe, Thèbes, Delphes, Olympie, etc.	2. Début de la civilisation grecque (1000-900) : Mycènes, Tiryns, Argos, Sparte, Athènes, Corinthe, Thèbes, Delphes, Olympie, etc.	3. Début de la civilisation grecque (1000-900) : Mycènes, Tiryns, Argos, Sparte, Athènes, Corinthe, Thèbes, Delphes, Olympie, etc.	4. Début de la civilisation grecque (1000-900) : Mycènes, Tiryns, Argos, Sparte, Athènes, Corinthe, Thèbes, Delphes, Olympie, etc.	5. Début de la civilisation grecque (1000-900) : Mycènes, Tiryns, Argos, Sparte, Athènes, Corinthe, Thèbes, Delphes, Olympie, etc.

1945

David Smith makes *Pillar of Sunlight*: constructed sculpture in caught between the basis of traditional art and the industrial basis of modern manufacturing.

Superior quality between the primitive and the post-... (David Smith) (1900-1980) (Pillar of Sunlight) (1945) express the formal and technical... (David Smith) (1900-1980) (Pillar of Sunlight) (1945) express the formal and technical... (David Smith) (1900-1980) (Pillar of Sunlight) (1945) express the formal and technical...

Free-standing sculpture

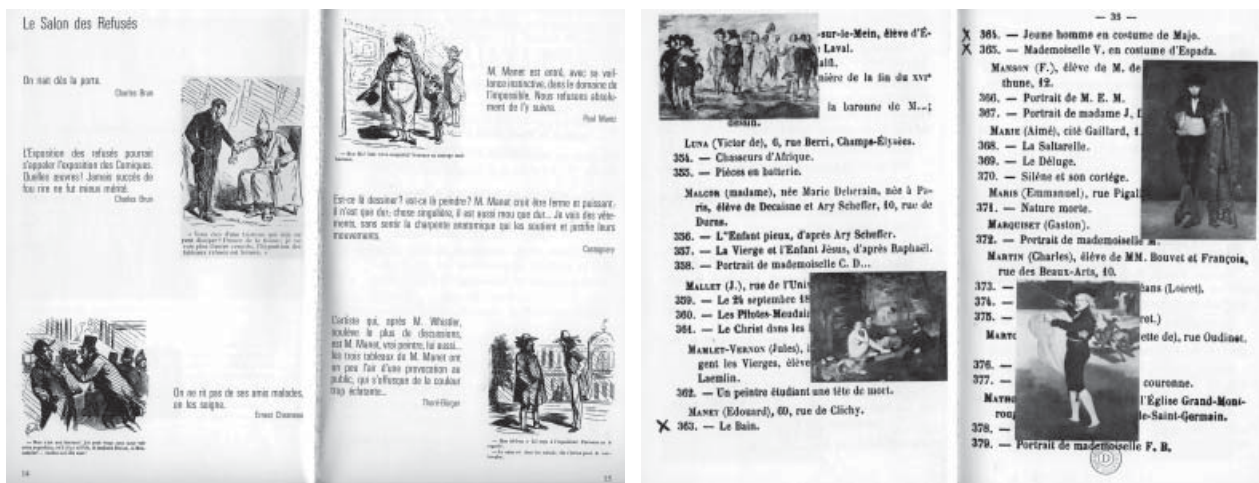
At the heart of the sculpture, two resistance was struck an sculpture... (David Smith) (1900-1980) (Pillar of Sunlight) (1945) express the formal and technical... (David Smith) (1900-1980) (Pillar of Sunlight) (1945) express the formal and technical...

Par ailleurs, se pose la question des années tournant... L'année tournant, comme 1900, peut jouer un grand rôle dans la conscience. L'historien, intuitivement, a l'impression qu'il y a des moments historiques, et notamment certaines années, qui sont particulièrement importants. Cette notion s'est beaucoup développée dans les années 1960, avec la montée de l'impact de la linguistique structurale sur la vie intellectuelle en général, et la distinction radicale faite par Ferdinand de Saussure entre la diachronie et la synchronie en particulier¹⁸. Mais l'idée qu'il est impossible d'envisager les choses à la fois du point de vue synchronique et du point de vue diachronique n'est plus aussi prégnante aujourd'hui. En revanche, on reste attaché à cette question du moment et de la coupe synchronique, avec, par exemple, la publication en 1988 de l'ouvrage de Gaëtan Picon sur l'année 1863 (fig. 4)¹⁹. 1863 est effectivement une date clé où il se produit beaucoup de choses, de signes – la mort de Delacroix, le Salon des Refusés, la réforme de l'École des beaux-arts –, qui donnent l'impression d'une charnière historique.

Reste la question de la biographie, qui a eu un énorme impact sur la façon dont on envisage l'histoire de l'art depuis Vasari, dans la mesure où celui-ci a imposé l'idée d'un cycle biologique. En effet, dans ses *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, il articule son discours en trois périodes successives sur le modèle des âges de l'individu : enfance, jeunesse, maturité²⁰. On comprend qu'une telle conception de l'évolution historique posait le problème de la vieillesse, de la décrépitude éventuelle de l'art. Vasari lui-même, qui évite de poser le problème de front, ne pouvait pas y être entièrement insensible. La première édition de 1550 ne comprenait, on le sait, que des artistes déjà décédés, à la seule exception de Michel-Ange, censé représenter l'apogée de l'art. La question du vieillissement était alors laissée en suspens. Lorsqu'il publie la seconde édition en 1568, le grand Michel-Ange est mort et Vasari inclut un nouveau contingent d'artistes vivants avec, en toute fin, une « description des œuvres de Giorgio Vasari peintre et architecte arétin »²¹. Alors que la grande génération des Raphaël et des Michel-Ange était déjà considérée comme canonique, la question d'une décrépitude possible s'imposait inévitablement. Vasari cherche à se rassurer en avançant que les artistes de sa génération sont beaucoup plus productifs. Il y a quelque chose de pathétique dans cette affirmation car produire plus vite est un avantage professionnel, mais pas nécessairement un progrès de l'art dans le cadre de l'autonomie intellectuelle réclamée par les artistes de la Renaissance.

Du XVII^e au XIX^e siècle, les historiens de l'art ont retenu la conception biologique de Vasari, voyant dans la seconde moitié du XVI^e siècle une période de déclin. Le modèle théorique de périodisation proposé par Wölfflin dans ses *Grundbegriffe* reste attaché à cette

4. Gaëtan Picon, 1863, naissance de la peinture moderne, Paris, 1974 : a. Pages 14-15 : le Salon des Refusés vu par la critique et la caricature ; b. Pages 18-19 : Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture refusés par le jury de 1863, p. 34-34.



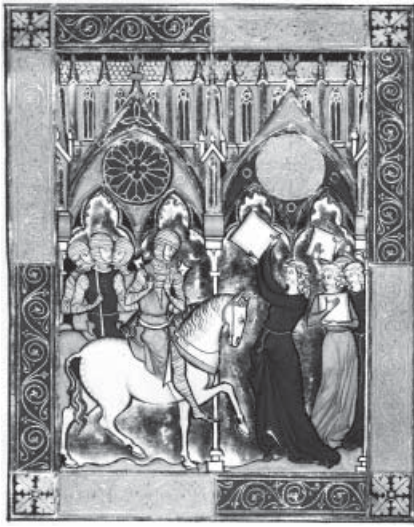
tradition historiographique. À la même époque, dans les années 1890, Alois Riegl oppose à cette conception de cycles biologiques l'idée d'une évolution continue où le concept de décadence ou de caducité n'a pas de place²². On a souvent rapproché sa démarche de la théorie de l'évolution de Charles Darwin, mais il ne faut pas oublier que la pensée très hégélienne de Riegl donne une direction téléologique à l'histoire qui est absente de *L'origine des espèces*²³. L'évolution conçue par Darwin a bien une origine et non une fin, une cause et non un but.

Andreas Beyer. Je souhaiterais évoquer la dimension idéologique qui sous-tend parfois la périodisation. En italien, on parle de *Duecento*, *Trecento*, *Quattrocento*, jusqu'au *Novecento* ; aujourd'hui, devrait-on dire *Venticento* ? Il est clair que la langue italienne a déterminé le langage de l'art, de l'histoire de l'art. Ces périodisations laissent entendre qu'avant il n'existait rien, position très liée au mythe de la Renaissance et de son rôle novateur... À mon avis, la question de la conscience a aussi ancré les périodes et la chronologie. Vasari, dans ses *Vite*, raconte ce développement, de la jeunesse à la maturité, à la vieillesse – ou jusqu'à la maturité, peut-être –, alors qu'il vit sa propre vieillesse. Tout son livre, tout son œuvre, ne culmine pas avec Michel-Ange, mais avec lui-même. C'est sur son autobiographie que s'achève l'ouvrage et c'est avec lui, nécessairement, que tout doit finir. Dans sa propre vision du développement des arts, une personne comme Vasari doit craindre ce qui va se passer après sa mort, alors il fait pratiquement tout finir avec sa mort ; c'est un geste qui reste encore à approfondir dans les analyses sur Vasari. Combien de pathologies y a-t-il aussi dans ces positions prises par les différents récits autobiographiques ? Charles Perrault, par exemple, écrit sur le siècle de Louis XIV : « J'ai encore la joie de penser que, vraisemblablement, nous n'avons pas beaucoup de choses à envier à ceux qui viendront après nous »²⁴. Voilà une historiographie qui détermine et délimite les périodes.

La Renaissance est une époque qui a une conscience d'elle-même, qui sait avoir un début – il faut commencer par le commencement, Giotto – et une fin, Vasari et ses contemporains. Mais comment appeler cette époque ? On ne peut pas dire qu'elle s'étende du XIV^e au XVI^e siècle. En Allemagne, par exemple, elle commence plus tard et elle dure un peu plus longtemps. En Italie, elle finit plus tôt, et à Florence encore plus précocement qu'à Rome, etc. Il y a des périodes propres aux différentes formes d'arts, aux différentes régions, qui ne sont pas compatibles entre elles.

À propos des ruptures par siècle, je souhaiterais donner un exemple concret : en Allemagne on utilise la notion « autour de 1800 », « *um Achtzehnhundert* ». C'est une époque qui commence peut-être en 1756, avec la publication du traité de Winckelmann sur l'imitation des Grecs²⁵, et finit en 1831-32 avec la mort de Hegel et de Goethe. Comme on ne peut l'appeler ni le XVIII^e, ni le XIX^e siècle, on dit « autour de 1800 ». C'est une dénomination très pratique car elle couvre une époque qui n'est pas seulement celle du néoclassicisme, mais aussi celle du romantisme et du *Sturm und Drang*, de la « *Genieperiode* » des années 1770 qui renaît au début du XIX^e siècle avec le romantisme. Alors, on voit que la multitude d'expressions et de mouvements artistiques est mieux couverte par un chiffre que par une caractérisation de style. Quand l'on parle de cette époque-là, il est facile de dire néoclassicisme – en Allemagne *Klassik*, ou, comme on a longtemps dit et ne dit plus, *Goethezeit*, en oubliant Kleist et Heine et tous les autres –, mais pour décrire une époque, un style, un mouvement artistique, les mots sont plus idéologiques que les chiffres.

Élisabeth Taburet-Delahaye. La périodisation est en effet nécessaire : dans l'enseignement en histoire de l'art, dans les musées... On ne peut pas faire sans, mais, en même temps, elle est source de contradictions. Il faut donc bien poser les termes pour essayer



5. *Psautier de Saint Louis : le retour de Jephthé*, peinture sur parchemin, vers 1260, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 10525, folio 53 v.



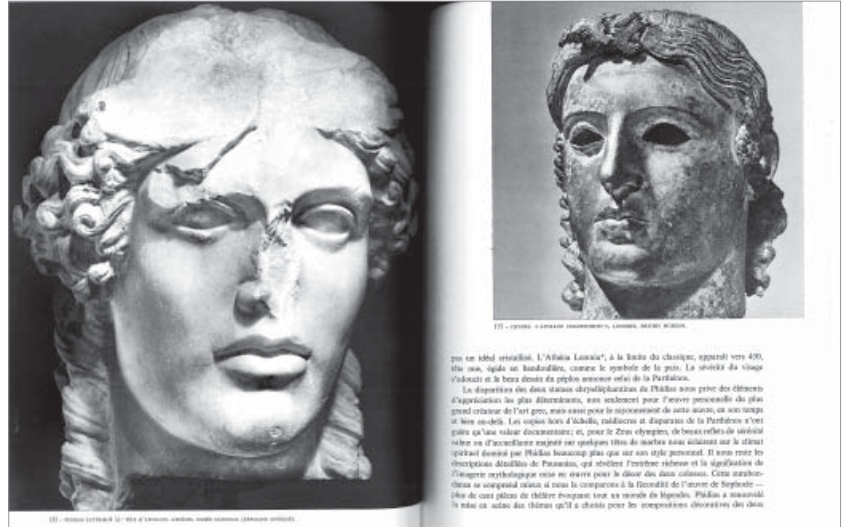
6. « La communion du cavalier », niches à l'intérieur de la façade occidentale, Reims, cathédrale Notre-Dame, 1255-1260.

de préciser où se trouvent les difficultés. Concernant le rapport de la périodisation à la chronologie, je dirais que la chronologie est là comme référence, mais elle ne suffit pas pour périodiser. Ainsi, le rapport à la chronologie politique peut être illustré par l'exemple du « style Saint-Louis » (fig. 5-6). Le règne de Saint Louis s'étend de 1226 à 1270 ; ce que l'on a appelé le « style Saint-Louis » correspond, au mieux, à la seconde partie du règne, et encore, dans un milieu géographique précis. La dénomination convient surtout pour la sculpture et, pendant un temps, le « nouveau » style coexiste avec l'« ancien ». C'est un exemple des difficultés que l'on rencontre pour faire coïncider une périodisation liée à des phénomènes stylistiques avec les règnes ou l'histoire politique de façon plus générale. Dans ce cas, le nom d'un roi cristallise des phénomènes artistiques relevant d'une temporalité plus complexe.

Francis Croissant. Sans remonter au néolithique, je dirais d'emblée que le problème de la périodisation est encore plus embarrassant pour les historiens de l'Antiquité, surtout pour les périodes les plus anciennes. La Grèce archaïque, plus particulièrement, correspond à une époque pour laquelle on a très peu de dates objectives – et encore sont-elles quelquefois discutables parce qu'elles reposent sur des recoupements avec d'autres chronologies, comme la chronologie égyptienne, par exemple... On dispose tout de même d'un certain nombre de points de repère qui donnent des dates à un an près, mais même dans ce cas, le seul fait que nous appliquions une grille chronologique qui est la nôtre, en « siècles avant Jésus-Christ » (c'est-à-dire en dates négatives, par exemple « - 450 » pour le « milieu du V^e siècle »), rend cette chronologie très abstraite, et même historiquement absurde, dans la mesure où le temps y est coupé de toute subjectivité. On peut naturellement l'admettre comme une convention, mais celle-ci n'est pas innocente, car les acteurs de cette histoire n'avaient évidemment pas conscience d'agir, selon une expression pourtant courante, « au tournant du VII^e au VI^e siècle ». De plus, au même titre que les Amérindiens évoqués précédemment, les Grecs avaient leurs propres calendriers, différents selon les cités, et la notion de temps universel, même dans le cas du calendrier panhellénique des Olympiades, n'avait pas pour eux la même importance que pour nous. Dans ces conditions, la périodisation est en effet une chose nécessaire, en ce qu'elle nous permet de construire un discours historique, mais elle doit être maniée avec d'innombrables précautions.

Le risque de cette périodisation par siècle, même si l'on en est conscient, est en effet de se laisser prendre au jeu de la « mise en ordre » des données archéologiques. Il s'agit d'une pure commodité, qui masque la réalité concrète d'une continuité historique en lui superposant la structure illusoire d'une histoire de l'art autonome. Car on a fini par donner à ces « siècles » tout à fait artificiels une sorte d'identité historique. Par exemple, quand on parle globalement du « V^e siècle », l'expression, à cause du Parthénon, est plus ou moins synonyme de « classicisme » et l'on dit aussi « le siècle de Périclès » (fig. 7), comme on parle de « style Saint-Louis » ou de « siècle de Louis XIV ». Mais c'est très réducteur par rapport à la trame historique réelle, que plusieurs événements bien datés permettent de reconstituer :

instauration de la démocratie à Athènes (508 avant J.-C.), guerres médiques (490-478), construction du Parthénon (447-438), guerre du Péloponnèse (431-404). Par ailleurs, la fin des guerres médiques, marquée à la fois par le sac de l'Acropole par les Perses en 480 et la victoire athénienne de Salamine, a concentré l'attention sur Athènes, de telle sorte que, pour certains, le « v^e siècle » commence en 480, alors que ces événements n'ont pas le même impact en dehors d'Athènes – dont les historiens ont parfois tendance à oublier qu'elle n'était pas à cette époque la « capitale » de la Grèce –, du moins pas sur l'histoire de la sculpture. Il n'empêche que, dans la périodisation la plus courante, c'est à ce moment que l'on place la fin de l'archaïsme et le début du classicisme. C'est un bon exemple du décalage entre la réalité historique et une périodisation qui doit beaucoup à la projection – plus ou moins consciente – de schémas d'évolution, tels que le cycle naissance-maturité-décadence, conçus par les historiens modernes. Par ailleurs, la difficulté d'adopter la même périodisation pour des expressions artistiques différentes est frappante : par exemple, on a longtemps traité séparément l'histoire de la sculpture et celle de la peinture de vases, et nous pourrions y revenir.



7. Jean Charbonneaux, *Grèce classique (480-330 avant J.-C.)*, Paris, 1969, « Création du type classique idéal. Impérialisme artistique d'Athènes (450-420) » ; p. 142-143, avec la *Tête d'Apollon* attribuée à Phidias (Athènes, musée national) et l'« *Apollon Chatsworth* » (Londres, British Museum).

Sophie Krebs. Je peux difficilement parler de siècles, mais plutôt d'années, de décennies, parce que le xx^e siècle vient juste de se terminer et que l'on a beaucoup de choses encore à écrire. Je dirais même que pour nous, vingtiémistes, faire de la périodisation est presque impossible, sachant que tout ne relève pas du domaine de l'histoire. On a bien dit qu'il fallait être historien pour faire de la périodisation, mais tout n'est pas encore objet d'histoire. Dans les musées d'art moderne, on est confronté à deux séquences bien distinctes, l'art moderne historique et l'art contemporain, qui sont, de par la manière de gérer les salles et d'organiser les accrochages, bien différentes. Généralement, la ligne de partage des eaux se situe en 1960. Avant, l'accrochage est assez chronologique dans les musées, en passant par différents mouvements à partir du début du siècle – et encore, cette notion de début du siècle est fluctuante selon les musées (1890, 1895, 1900, 1905...). Le début du xx^e siècle dépend aussi de ce que l'on veut montrer : je pense à Cézanne, artiste qui a eu la bonne idée de mourir dans les premières années du siècle, mais dont l'influence rayonne bien au-delà, ou encore à Monet qui meurt en 1927, c'est-à-dire après plus d'un quart de ce xx^e siècle ! Que faire de ces centaines dans une histoire de l'art moderne ? Les Américains ne se posent pas la question dans les mêmes termes : l'art moderne, pour eux, commence aussi avec Van Gogh, Manet et bien entendu Cézanne et Monet. Mais en France, vous ne verrez au Centre Georges-Pompidou ni Cézanne, ni Van Gogh, ni Monet parce que le Musée d'Orsay, consacré au xix^e siècle, se termine en 1914. C'est donc une chose assez curieuse, si bien qu'on ne sait pas trop si les œuvres de ces artistes appartiennent au xix^e ou annoncent le xx^e siècle. Le xx^e ne serait-il qu'un développement du xix^e siècle ? Faut-il mettre 1900 au xx^e, ou au xix^e siècle ? En examinant les expositions qui ont eu lieu autour de l'époque 1900, j'ai toujours l'impression qu'il s'agit de

la période précédant 1900. La date 1900 renvoie à la grande Exposition universelle de cette année-là qui, stylistiquement, plutôt que d'annoncer le xx^e siècle, rappelle surtout tout ce qui vient de se passer.

Quand j'ai commencé dans les musées, les années 1960 appartenaient encore au contemporain. Maintenant, on commence déjà à considérer les années 1960 du côté de l'historique et à en faire la chronologie, comme le prouvent des expositions qui ont eu lieu dernièrement²⁶. D'ici quarante ans, on pourra déplacer le curseur à l'an 2000 parce qu'on aura suffisamment de recul pour pouvoir en faire un objet d'histoire. Dans le champ de l'histoire culturelle contemporaine, notamment à Sciences Politiques, on commence déjà à s'approprier les années 1960. Est alors contemporain ce qui n'est pas encore du domaine de l'histoire, ce qui est vivant et aussi flottant : on ne peut pas savoir si ces objets resteront dans le futur. Il est bien difficile dès lors de faire de la périodisation, même provisoire, pour le xx^e siècle, sans parti pris idéologique.

Olivier Bonfait. *En effet, la périodisation par siècle ne va pas sans problème. Je crois qu'un historien, Daniel Milo, avait envisagé les conséquences d'une chronologie dont le point de référence serait non la naissance du Christ, mais sa mort²⁷. La Révolution française et David seraient alors en plein xviii^e siècle, Picasso et Freud appartiendraient au xix^e. Dans notre discussion, nous avons peu abordé le problème des nouvelles temporalités mises en place les historiens de l'école des Annales, notamment la longue durée. En histoire de l'art, cette longue durée, qui s'appuie en partie sur d'autres sciences humaines comme l'anthropologie ou l'archéologie, est-elle pertinente ? A-t-elle réussi à faire bouger les époques ou, si l'on pense au Moyen Âge, est-on resté sur des séquences peu convenues (époque romane, époque gothique...)?*

Élisabeth Taburet-Delahaye. Oui, certes, mais ces deux séquences ne couvrent pas tout le Moyen Âge historique, que l'on s'accorde à faire débuter en 476. Le terme d'« art roman », employé pour la première fois en 1818 par l'archéologue Charles de Gerville et passé dans l'usage courant en 1835, désignait dans un premier temps toute la période, du v^e au xii^e siècle, précédant l'émergence du gothique ; ce n'est qu'avec les travaux de Jules-Étienne Quicherat²⁸ que la périodisation actuelle s'est mise en place et l'on doit notamment à Henri Focillon de l'avoir étendue aux arts figurés²⁹.

Ensuite, la période intermédiaire du x^e siècle au milieu du xi^e siècle a été « détachée » de la période romane, et a reçu des noms très divers selon les zones géographiques ou les auteurs : « art saxon », « art ottonien », « art pré-roman », « premier art roman »...³⁰.

Pour ce laps de temps du v^e au x^e et parfois au xi^e siècle, les historiens et les historiens de l'art emploient les expressions de « haut Moyen Âge » ou « premier Moyen Âge », qui ne reposent sur aucune périodisation précise et englobent des temps historiques et artistiques très divers : celui des migrations, celui de l'Empire carolingien puis de sa dislocation ...

Olivier Bonfait. *L'introduction de la longue durée force en effet à bouger les frontières établies, qu'elles soient culturelles ou chronologiques. Par exemple, les anglo-saxons ont une période, dénommée « Early Modern », qui s'étend du xv^e jusqu'à la fin du xvii^e siècle, voire jusqu'aux années 1700-1750. Est-ce que cela a une signification ? Est-ce applicable à l'Italie, à l'Allemagne ?*

Andreas Beyer. Le terme *Early Modern* correspond en allemand à celui de *Frühe Neuzeit* ou *Frühmodern*, période qui va du xiv^e siècle jusqu'à 1600, voire au delà, mais ce n'est pas non plus très clair. Une de mes collègues qui enseignent l'histoire de l'art du Moyen Âge à Bâle a donné un cours sur Giotto, ce qui m'a un peu étonné car je croyais que c'était mon domaine ! Mais selon elle, Giotto relève du Moyen Âge !...

Ce sont donc des découpages qui varient selon les points de vue, personnels ou académiques. Les historiens, par exemple, ont d'autres catégories : le *Frühe Neuzeit* pour les Allemands va jusque 1945 ! Certes, ces outils ne sont pas très appropriés, mais ils racontent beaucoup sur ceux qui les appliquent, lorsque l'on s'interroge sur qui parle de quoi. Ainsi, l'ouvrage de Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen* avait d'abord été traduit sous le titre *Le déclin du Moyen Âge* puis, plus récemment, avec pour titre *L'automne du Moyen Âge*, un automne que certains considèrent plutôt comme un été indien³¹. Il y existe des idéologies très différentes et c'est en cela que la périodisation est intéressante : elle est élastique, flexible et sujette à des altérations.

Olivier Bonfait. *On a souvent sectionné le XIX^e siècle en une suite de styles ou de courants en « isme » (romantisme, réalisme, impressionnisme...). Est-il toutefois possible de parler de continuité, de durée ?*

Henri Zerner. Concernant la notion ancienne de « Temps modernes », les historiens ont généralement tendance à penser que, vers la fin du XIV^e siècle, beaucoup de changements – certes ni instantanés dans le temps, ni simultanés dans l'espace – surviennent dans l'économie et la société, et de même en histoire de l'art. Cela pose la question de la synchronie et de l'articulation entre les différents arts. Les Temps modernes eux-mêmes sont traditionnellement divisés en grandes périodes : Renaissance, âge classique – soit à peu près les XVII^e et XVIII^e siècles –, puis période postrévolutionnaire.

Dans une perspective historique, il y a un avant et un après Révolution française ; il est difficile de le nier. Mais cela ne veut pas dire que tout change, ni que la Révolution soit la cause du changement. Il est possible aussi de considérer que la Révolution n'est qu'une manifestation, entre autres, de changements profonds ; de même pour la révolution industrielle, dont les premières manifestations apparaissent en Angleterre avant la Révolution. Le *Sturm und Drang* peut être considéré comme une manifestation précoce du romantisme en rapport avec cette mutation historique profonde.

Je pense qu'il y a une grande continuité du XVIII^e siècle tardif jusque tard dans le XX^e siècle et même jusqu'à nos jours. Michel Foucault a vivement exprimé la même conviction³². L'idée d'avant-garde et son opposition à l'académisme, la constante mise en question de ce qui apparaît comme institution, sont un phénomène nouveau de la vie culturelle qui structure la dynamique historique jusqu'à nos jours. On pourrait même dire que ce sens de la rupture, et sa réitération accélérée, sont un élément de continuité tout au long des deux derniers siècles, une des caractéristiques qui donnent sa cohérence à l'époque. Caractéristiques surtout sont les « mouvements » de l'art et leur remplacement : romantisme, réalisme, naturalisme, symbolisme se succèdent en opposition apparente, mais ils ont partie liée ; Joris-Karl Huysmans est le disciple d'Émile Zola. Le postmodernisme, tant venté par certains comme la fin de ce régime, ne fait, me semble-t-il, que le perpétuer. Ou si l'on préfère, le postmodernisme est aussi vieux que le modernisme. Il n'y a pas d'artiste plus postmoderne qu'Ingres, qui fait rupture en prétendant revenir au passé. Le postmodernisme est, si l'on peut dire, l'envers du modernisme.

Olivier Bonfait. *Les notions de rupture et d'événement sont parfois reconsidérées lorsque l'on enquête plus finement. Ainsi, en réaction à la thèse de Millard Meiss sur la peinture à Florence après la peste noire, qui insistait sur la rupture dans le style des œuvres et dans l'iconographie religieuse³³, on a pu montrer que certaines œuvres caractéristiques avaient été peintes avant 1348 et que des formes de piété « nouvelles » étaient antérieures à cette date³⁴. En effet, pour construire une périodisation, on a souvent besoin d'apogée, de déclin, de transitions et de ruptures, plus ou moins affirmées ou longues. Ces transitions*

et ruptures permettent de créer des hiatus ; les phénomènes de rémanence sont parfois volontairement laissés de côté... Quelle est la situation pour le XX^e siècle ?

Sophie Krebs. Je pourrais aussi rebondir sur ce que certains ont déjà dit en ce qui concerne les techniques. Le XX^e siècle a toujours pensé que modernité et rupture allaient de pair. Cette assimilation fait que tous les mouvements esthétiques du XX^e siècle sont considérés comme des ruptures, niant ce qui s'était fait auparavant, notamment avec le XIX^e siècle. Derrière toute périodisation, certaines notions apparaissent en filigrane : les rapports, dans le présent, entre le passé et le présent, entre les changements et les permanences, entre les évolutions et les traditions, entre ce qui est contemporain et ce qui ne l'est pas. Ces notions extrêmement délicates à manier sont pourtant essentielles pour une histoire de l'histoire de l'art du XX^e siècle : cela suppose et nécessite un recul. Nous n'avons peut-être pas la profondeur de champ nécessaire pour pouvoir faire de l'histoire du XX^e siècle. Il y a des chronologies possibles, bien évidemment, mais tout sera à questionner à nouveau dans un temps plus long. De formation historique, on m'a enseigné qu'il fallait jouer sur ces temps longs, moyens et courts, et avec beaucoup de modestie. La difficulté du contemporain, c'est bien de se garder de tout jugement définitif.

Les deux guerres mondiales constituent de grandes ruptures et la période de l'entre-deux-guerres une période de « transition » bien particulière. L'année 1914 est une rupture pour tout le monde : beaucoup d'artistes sont décédés et ceux qui survivent ne créent pas dans l'immédiat. Il y a donc un retardement qui peut aller de quelques années à plusieurs décennies. Le même phénomène peut être observé pour les artistes de la Shoah déportés qui n'ont produit que quinze à vingt ans plus tard, à partir de leurs petits carnets de croquis historiques (je pense en particulier au peintre Zoran Mušič). La notion d'entre-deux-guerres, en histoire comme en histoire de l'art, est souvent – à tort – considérée comme une période de production assez identique, sans inventivité. Mais, si l'on prend la période de 1914 à 1927-1928 et la suivante jusqu'en 1939, on peut dégager deux périodes : l'une serait le côté joyeux avec les années folles, et l'autre serait le côté beaucoup plus sombre avec la montée des nationalismes et le recours au classicisme prôné par le retour à l'ordre. Mais la périodisation du retour à l'ordre peut être trompeuse, à l'exemple de Derain qui fait son retour à l'ordre en 1911 (fig. 8). Cette phase de réorientation vers la tradition prônée après 1914 a donc commencé avant !

8. La salle « retour à l'ordre » dans les galeries modernes du Centre Georges-Pompidou, avec le *Portrait d'Itririno* (1914) d'André Derain, décembre 2002, selon la page Web du Blue Travel Guide [www.bluetravelguide.com/oeuvre/00016056.html ; 21/04/2009].

Par ailleurs, dans un contexte de réaffirmation très marqué des nationalismes, Paris, centre centrifuge pour les artistes de toute l'Europe, a envoyé ses artistes ou apprentis-artistes aux États-Unis, en Grande-Bretagne ou dans leur pays d'origine. Une certaine unité se retrouve alors dans les années 1930, même si l'on peut distinguer des esthétiques différentes en Allemagne, en France, en URSS, ou en Angleterre, tel que le montrait l'exposition organisée à ce sujet³⁵. Mais ce n'est pas le cas de toute l'entre-deux-guerres. Les débuts de Fernand Léger de 1918 et les œuvres d'Oskar Kokoschka de 1937 sont vraiment à des années

lumières ! Ce n'est ni le même moment, ni la même période, ni le même *Zeitgeist*. Aucun vrai point sur ces questions de l'art de la guerre ou de l'entre-deux-guerres n'a encore été fait, à l'exception de quelques expositions sur la guerre de 1914 en Allemagne, en Grande-Bretagne, et dernièrement à Madrid³⁶. De même pour la Seconde Guerre mondiale : la périodisation déborde toujours du cadre *stricto sensu* 1939-1945.



Andreas Beyer. Vous affirmez que le xx^e siècle est trop jeune pour être vraiment caractérisé, mais il y a eu un moment, un épisode, où ce siècle s'est auto-caractérisé : le postmodernisme, du moins pour l'architecture. Pensez-vous que cette auto-proclamation est légitime ?

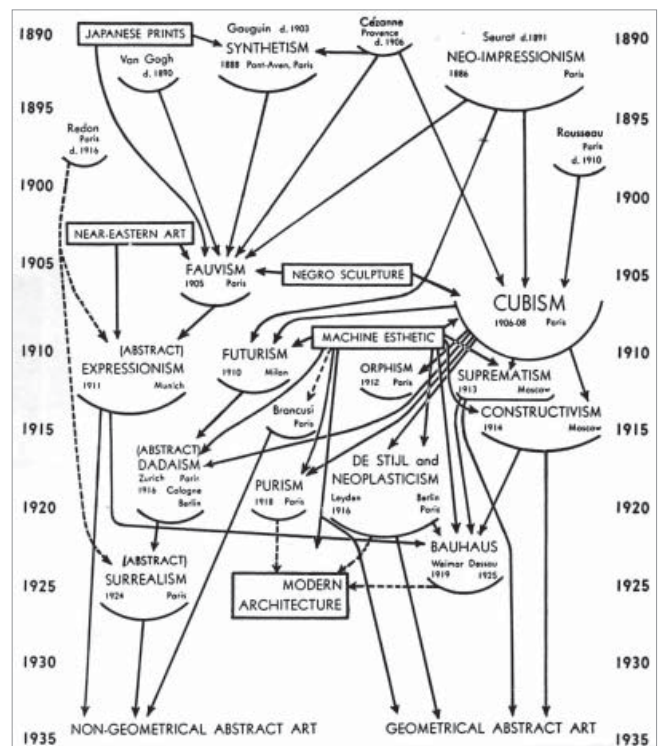
Sophie Krebs. Tout le xx^e siècle, avec la modernité, a voulu faire table rase du passé et s'est pensé comme élément de rupture. Les mouvements d'avant-garde se sont succédés : le cubisme remplace le fauvisme, celui-ci est bouleversé par Dada, Dada par le surréalisme, comme Alfred Barr l'avait schématisé naïvement (fig. 9)³⁷. Le postmodernisme prend le modernisme à rebrousse-poil mais relève du même principe !

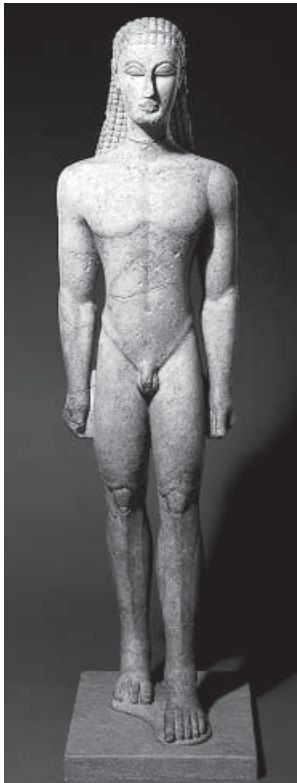
Henri Zerner. Je crois que cette auto-caractérisation commence beaucoup plus tôt qu'au xx^e siècle... J'aimerais, à ce propos, revenir sur la notion très intéressante de « contemporain ». En fait, le contemporain commence en 1818, pour la raison précise que cette date coïncide avec la création du Musée des artistes vivants dans les galeries du Palais du Luxembourg – musée, qui ferme à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, en 1937. C'est à ce moment-là que la notion de contemporain, c'est à dire l'époque vécue comme séparée de l'époque historique, prit forme. On assiste alors à la naissance du concept de contemporanéité, d'un temps qui n'appartient pas encore à l'histoire³⁸.

Élisabeth Taburet-Delahaye. Le phénomène des ruptures est bien complexe. Il y a les tenants d'un long Moyen Âge qui se termine à la Révolution française et sous certains aspects, le Moyen Âge peut en effet se terminer très tard... On aime beaucoup parler de rupture, notamment à notre époque, mais il me semble qu'elles sont beaucoup plus rares qu'on ne le dit. Il y a plutôt des transitions, des changements plus ou moins longs, des périodes clé, dans un lieu précis, qui ensuite rayonnent plus ou moins loin et plus ou moins rapidement, à l'exemple du milieu parisien autour de 1240. Ce qui a été dit sur Derain est vrai pour l'art roman. Il n'y pas de vraie rupture, mais plutôt, comme dans la tectonique des plaques, des choses se recoupent, avec des dates clé plus ou moins faciles à distinguer, qui correspondent à la naissance de quelque chose qui serait réellement une innovation. Il est beaucoup plus difficile en revanche de voir jusqu'à quand perdure tel ou tel mouvement avec toutes ses caractéristiques esthétiques.

Francis Croissant. Pour la période antique, le problème des ruptures se pose, certes, mais il a été en grande partie créé par les historiens de l'art eux-mêmes, qui par une sorte de contamination ont appliqué des modes de classement contemporains à cette période pour laquelle on manque cruellement de repères chronologiques. Les vraies ruptures sont plus difficiles à percevoir que pour les périodes récentes, où elles peuvent être confirmées (ou infirmées) par des archives, des biographies d'artistes ou des chronologies précises. Pourtant, tous les manuels d'histoire de l'art grec utilisent la notion de rupture : c'est le principe même de la périodisation, et on en voit tout de suite les faiblesses. L'une des premières repose sur la difficulté qu'ont les historiens à situer dans la même évolution des moyens d'expression différents, par

9. Alfred Barr, schéma de l'évolution de l'art de la première moitié du xx^e siècle, jaquette de *Cubism and Abstract Art : paintings, sculpture, constructions...*, New York, 1936.





10. Statue d'un kouros attique, vers 590-580 avant J.-C., New York, Metropolitan Museum of Art.

11. Olpè de l'époque orientalisante, style corinthien, dernier quart du VII^e siècle avant J.-C., Paris, Musée du Louvre.



exemple, la sculpture et la peinture. Ainsi, les débuts de la sculpture grecque au VII^e siècle ont-ils été encadrés dans les phases successives d'un « style » désigné comme « dédalique » (invention moderne tirée du nom d'un sculpteur crétois semi-légendaire, Dédale ; fig. 10), tandis que l'histoire de la peinture de vases, à la même époque, s'organise par rapport à l'« influence » que les arts du Proche-Orient étaient supposés avoir exercé sur elle (fig. 11). Il en est résulté deux périodisations parallèles, mais totalement indépendantes, d'un « style dédalique » et d'un « style orientalisant », qui ont longtemps compromis toute réflexion sur la réalité concrète des processus de création dans la Grèce de l'époque. Et l'encadrement de la périodisation dans une chronologie pose aussi un sérieux problème. En examinant la manière dont on répartit les documents à l'intérieur des siècles, on s'aperçoit que les premiers quarts de siècles sont toujours un peu vides : ils ne servent en effet que de « transitions » entre les « styles ». Les changements de style, comme par hasard, coïncident à peu près, le plus souvent, avec les changements de siècles, et la périodisation en « phases stylistiques », fondée sur une chronologie relative (« ancien », « moyen », « récent »), est généralement centrée sur un milieu de siècle.

Le sens que l'on donne au mot style, dans ce contexte, est très important. Pendant longtemps, à propos de l'art grec, on a surtout entendu par là les étapes d'une évolution linéaire : on a parlé – et on parle encore couramment – du style géométrique, orientalisant, archaïque, classique, etc. Mais parfois on y a introduit un contenu qui relève de la psychologie historique : le « style sévère », qui désigne, au moins dans les études sur la sculpture, la période qui suit immédiatement les guerres médiques, a pu être interprété comme reflétant directement une situation historique traumatisante et des événements qui ont généré une mythologie de défense de la civilisation grecque contre les barbares. Mais en dehors d'Athènes, dont l'Acropole a été saccagée – ce qui a fourni l'occasion d'y renouveler les offrandes de sculpture –, on s'aperçoit que le « style sévère » existait déjà depuis vingt à trente ans et que, même en Attique, on en trouve les prémices, notamment dans la peinture, dès le premier quart du siècle. Toutefois cet usage du mot « style » en français est fâcheusement réducteur, en raison d'une ambiguïté que l'allemand dissipe en distinguant *Zeitstil* et *Landschaftsstil*, deux notions qui renvoient respectivement aux temps et à la géographie. En effet, si l'on analyse de près, par exemple, dans chaque production locale, les conditions de la prétendue rupture entre style géométrique et style orientalisant, on est surtout frappé par les différences : l'art grec ne « progresse » pas de manière uniforme, car les styles, au sens de *Landschaftsstil*, à savoir les styles athénien, corinthien, argien, attique, naxien ou parien dans les Cyclades, etc., évoluent parallèlement selon une logique d'émulation, voire d'opposition, et avec parfois de sensibles décalages chronologiques. Cela n'exclut donc pas des moments de rupture, mais ces interactions permanentes, par exemple entre le style corinthien et le style attique, les rend très difficiles à inscrire dans une périodisation.

Le problème vient du fait que l'on a voulu appliquer à tous un schéma d'évolution globale, que l'on retrouve dans la structure ternaire élaborée depuis Winckelmann par les historiens de l'art grec et fondée sur l'idée de « progrès » : archaïsme, classicisme et ce que les Allemands appellent *Hellenismus* – ce qui signifie expansion de la civilisation grecque – et que nous appelons en français « époque hellénistique », avec une idée de décadence sous-entendue.

La notion de rupture exige donc d'être utilisée avec beaucoup de prudence, en tenant compte à la fois de la diversité géographique et des identités stylistiques qui se côtoient et s'opposent. La Grèce est un pays politiquement et culturellement morcelé et c'est l'émulation qui y détermine un perpétuel renouvellement de la création artistique. L'hypothèse la plus probable est que ce développement est originellement lié à l'essor de la *polis*, la cité-État, dans la Grèce du VIII^e siècle, mais le débat reste ouvert.

Olivier Bonfait. *Cette périodisation, qui s'appuie sur des temps longs ou des ruptures, est le fait d'historiens de l'art, tel Vasari, ou d'institutions comme les musées, et s'appuie sur des modèles de classification, notamment ceux des sciences naturelles, ou sur les théories déterministes de l'évolution au XIX^e siècle. Mais les artistes étaient-ils conscients de vivre dans des périodes d'immobilisme où l'innovation était difficile, ou, au contraire, dans des moments de rupture ou de transition, favorables aux changements ?*

Francis Croissant. L'Antiquité n'est pas vraiment la période la plus favorable pour savoir ce que pensaient les artistes de leur époque, et de leur place dans l'évolution où nous nous efforçons de les situer... La conscience que les Grecs de l'Antiquité avaient du temps était sans doute très différente de la nôtre et il y a donc un morcellement considérable du discours historique, à partir de quelques points de repère fournis par les historiens anciens. Même si cela peut paraître « objectif », il serait certainement trompeur de reconstituer une chronologie de l'art grec à partir du calendrier panhellénique des Olympiades (périodes de quatre ans séparant deux sessions de concours athlétiques dans le sanctuaire d'Olympie), qui commence, selon nos décomptes, en 776 avant J.-C., date de la première célébration.

Élisabeth Taburet-Delahaye. Le rapport des hommes du Moyen Âge au temps... C'est un truisme de dire que c'est le Moyen Âge qui a inventé l'horloge ! L'artiste du Moyen Âge, d'une manière générale, sait à quelle époque il travaille et sait sous quel règne il se place. L'artiste médiéval a le plus souvent pour but de se conformer à une commande, à un programme, à un modèle, ce qui ne veut évidemment pas dire qu'il n'innove pas. Le postulat de l'artiste qui n'aurait conscience de sa dignité qu'à partir de la Renaissance est une aberration !

L'artiste médiéval a véritablement conscience de vivre dans une certaine période, un temps que l'on définit de mieux en mieux. Il y a donc non pas une rupture mais une vraie évolution de la façon dont on considère le temps. Est-ce que cela change la vision qu'a l'artiste de son travail ? La réponse est à mon sens peu évidente... probablement pas grand-chose.

Henri Zerner. Pour cette conscience des acteurs, je souhaiterais revenir sur la notion d'événement. Historiquement, il est très intéressant de penser en terme d'avant et après en se donnant des repères événementiels. Goethe lui-même affirme que l'exposition du *Serment des Horaces* de David en 1785 a fait basculer l'équilibre de l'art européen : Rome n'est plus le centre de l'art, c'est désormais Paris³⁹. C'est là un exemple de rupture historique vécue et qui correspond effectivement à une transformation importante de la géographie historique de l'art aux yeux des historiens.

Andreas Beyer. C'est en effet un cas intéressant, la venue de Goethe à Rome en 1786 car il arrive trop tard pour voir le *Serment des Horaces* de David. Celui-ci avait déjà quitté la ville éternelle, qui a alors perdu son statut de ville phare. À partir de là, toute l'expérience de Goethe à Rome est une expérience d'historicisation : pleinement conscient de son retard, il se perd dans l'histoire et muséalise toute son expérience artistique.

Un autre exemple, tout aussi significatif, est celui de *L'autoportrait* d'Albrecht Dürer daté de 1500, (fig. 12) dans lequel il apparaît de manière christomorphique. Si Dürer utilise cette date mythique, c'est parce que, alors âgé de 27 ans, il souhaite s'inscrire lui-même au commencement d'une période. Dans la conception médiévale de l'existence, cet âge marque le passage de la jeunesse à l'âge mûr. Dürer met son âge en rapport avec la date charnière qu'est 1500. Il entre dans le nouveau siècle en pleine possession de ses moyens spirituels et physiques comme le plus célèbre des grands peintres d'une époque à laquelle il veut donner son nom.



12. Albrecht Dürer, *Autoportrait en fourrure*, 1500, Munich, Alte Pinakothek.

Ces deux exemples un peu extrêmes, de Dürer qui se réclame d'un siècle et de Goethe qui se rend compte de son retard, sont significatifs, car ils parlent de la conscience de certains qui savent ce qu'ils vivent, ce qu'ils ont perdu ou ce à quoi ils aspirent.

Olivier Bonfait. *On a souligné plusieurs fois combien la périodisation pouvait changer en fonction des techniques, des domaines d'expression. Y a-t-il des arts-guides, qui déterminent la périodisation, et de véritables déphasages chronologiques entre les différents arts ? De fait, peut-il y avoir dans un même ensemble, dans un foyer artistique, une ville ou un monument, des périodes différentes juxtaposées ? Au sein de l'école de Fontainebleau, par exemple ?*

Henri Zerner. *C'est très complexe, mais je pense que l'on comprend relativement bien les choses si l'on est conscient que l'histoire est une fiction réelle, à savoir la construction d'un modèle qui rend compte des phénomènes, ou plutôt des traces laissées par le passé. Ce n'est donc pas un reflet de la réalité mais une façon de comprendre ce qui s'est passé, sans jamais pouvoir tenir compte de tous les éléments possibles. Aussi, tous les modèles ne sont-ils pas équivalents ; il y en a de meilleurs, de plus puissants que d'autres, mais ils ont*

un point commun : ce sont tous des constructions de l'esprit.

Si l'on envisage les différentes formes d'art en rapport les unes avec les autres, on arrive à la conclusion qu'il y a soit synchronie, soit décalage, de manière plus ou moins marquée. Et c'est à ce modèle abstrait de rendre compte de ces différentes possibilités en accommodant au mieux les informations sur les œuvres et les autres traces réunies et soumises à la critique historique.

L'art de Fontainebleau des années 1530 à 1547, date à laquelle meurt François I^{er}, est l'exemple d'un moment où tout semble changer en même temps. Ce qui est tout à fait remarquable est que la production d'eaux-fortes, qui se concentre à peu près entièrement sur environ cinq ans, ne semble pas répondre à une demande, mais exprime la conscience des artistes impliqués de vivre un moment exceptionnel d'innovation, une sorte de commentaire par l'estampe sur l'histoire de la peinture en train de se faire.

13. Statues-colonnes du portail royal, façade occidentale, Chartres, cathédrale Notre-Dame, vers 1150.



Élisabeth Taburet-Delahaye. *L'exemple évoqué du « style Saint-Louis » montre aussi qu'il est extrêmement difficile d'appliquer le même type de périodisation à l'architecture et aux arts figurés. Effectivement, les termes « art roman » et « art gothique » ont été mis en avant pour le Moyen Âge, presque par hasard d'ailleurs, principalement à partir de critères liés à l'architecture, éventuellement applicables ensuite à la sculpture mais plus difficilement utilisables pour les autres arts... La part d'arbitraire est telle que, pour l'ensemble de la seconde moitié du XII^e siècle, voire même pour le début du XIII^e, les mêmes phénomènes sont tantôt qualifiés de romans, tantôt de gothiques, selon les ouvrages et les auteurs. L'exposition *English Romanesque Art* organisée à Londres en 1984, montre que nos collègues anglais ont parlé d'art roman pour des œuvres allant jusqu'aux alentours de 1200, sans en être, semble-t-il, gênés⁴⁰. La *Bible de Winchester* (1160-1175), par exemple, est-elle romane ou gothique ? Plus récemment, l'exposition *La France romane au temps des premiers capétiens* (1987-1152) terminait sur les vitraux et l'orfèvrerie créés pour l'abbé Suger – considéré, par ailleurs, comme l'un des principaux tenants de l'arrivée du gothique – mais sans inclure la sculpture relevant de la même*

temporalité et de la même commande artistique⁴¹. À propos, précisément, de la sculpture de Saint-Denis et des « portails royaux » en général, Willibald Sauerländer a récemment rappelé malicieusement une conversation qu'il avait eue avec Paul Frankl, ce dernier concluant « Alors, selon le professeur Sauerländer, les statues-colonnes du portail royal ont des têtes gothiques et des corps romans » ! (fig. 13)⁴². Les termes de « roman » et de « gothique » sont donc, dans certains cas, relativement aléatoires.

Sophie Krebs. Il devient de plus en plus difficile au XX^e siècle d'être spécialiste de tout (architecture, sculpture, peinture, etc.), puisque tout est dans tout. En effet, la peinture est concurrencée par la photographie, la photographie par la vidéo, la vidéo par le cinéma, la sculpture par les installations... Même le dessin ressurgit comme pratique. L'architecture pose et engendre une temporalité différente. Par exemple, quel est le rapport entre Picasso et l'invention du béton armé ? Pas grand-chose, même si ces événements se sont produits à peu près au même moment ! Évidemment, un grand nombre d'inventions ont eu des répercussions assez considérables, mais il est difficile de les articuler ensemble. Peut-être parce que nous sommes victimes de trop d'événements, d'objets d'étude, d'œuvres aussi. Sélectionner, même chez un même artiste qui se consacre à plusieurs disciplines n'est pas aisé à faire. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, il est assez facile de distinguer des disciplines assez cohérentes – architecture, photographie, peinture, sculpture –, mais après le sujet devient complexe... rendant impossible le travail de périodisation.

Andreas Beyer. Il y a un monument dans l'histoire de l'architecture pour lequel il y a cette conscience de styles différents : la cathédrale de Milan, dont la construction débute en 1386 pour se poursuivre aux XV^e et XVI^e siècles, avec son *tiburio* [tour-lanterne] qui a fait débat de par l'utilisation d'un style gothique au siècle de Léonard de Vinci. Il y a là une conscience des périodes stylistiques et on les accepte sans tenter de les dominer.

La discussion s'engage avec la salle.

Cédric Lesec. *Dans quelle mesure l'institution muséale, entre la muséographie (notamment l'organisation par salle et le souci d'une présentation pédagogique pour le public) et certaines scissions ou créations récentes (Louvre-Orsay, le New Museum of Contemporary Art de New York) floutent ou éclaircissent-elles la notion de périodisation et son utilisation dans les discours de l'histoire de l'art ?*

Sophie Krebs. Les conservateurs sont des gens extrêmement pragmatiques, face à des collections qui leur sont confiées et qu'ils ont pour mission d'étudier et de compléter. Ces collections ont des lacunes, des discontinuités. Lorsque nous faisons des accrochages, nous jonglons avec ce que nous avons. On cache souvent nos manques en inventant des raccourcis chronologiques, en fabriquant une périodisation autre ! Nous associons des objets qu'un historien de l'art n'aurait peut-être jamais osé mettre ensemble. Le fait aussi d'appartenir à un musée d'art moderne et contemporain nous donne une grande liberté par rapport à l'histoire : nous pouvons confronter des œuvres. Par exemple, dans l'accrochage



14. Giovanni Antonio Amadeo, tour-lanterne, Milan, cathédrale, vers 1500.

surprenant de la Tate Modern à son ouverture, des œuvres historiques sont mises face à des œuvres contemporaines, comme Henri Matisse qui voisine avec Marlène Dumas. Cette installation – expérience sensible et ponctuelle – est aussi une tentative de contourner la vision encyclopédique. Le fait de mettre du contemporain dans les musées d'art d'une autre période est une mode très française, qui passera... inventée pour faire connaître le contemporain qui a du mal, en dehors des musées d'art moderne et contemporain, à trouver un public. Croyez-vous vraiment que le Musée du Louvre a besoin du contemporain pour être visité ? Je ne crois pas !

Autre exemple du pragmatisme des conservateurs : dans le *Catalogue des collections historiques du Musée national d'art moderne* publié récemment⁴³, on peut trouver étonnant de voir figurer Pierre Soulages – artiste toujours vivant – avec des œuvres « historiques » d'artistes tels que Delauney ou Dufy ; sa présence se justifierait par sa naissance antérieure à 1925, selon les responsables du catalogue ! Mais Soulages se voit-il appartenir à l'histoire, au passé, ou bien à l'art actuel, au contemporain ? Le parti pris de générations adopté pour ce catalogue fait naître un hiatus autour de 1925, tout comme la date de 1871 avait été choisie pour séparer les artistes du Musée national d'art moderne (nés après 1871) et du Musée d'Orsay. Ces aménagements peuvent paraître totalement absurdes.

Élisabeth Taburet-Delahaye. Nos musées sont-ils guidés par cette question de périodisation ? Les conservateurs, quelle que soit l'époque dont ils s'occupent, sont des gens du concret : nous essayons, en effet, d'organiser nos présentations en fonction des œuvres que nous conservons et de leur meilleure compréhension par le public. Il est révélateur que plusieurs grands musées nuancent ou abandonnent actuellement les présentations chronologiques. L'exemple le plus frappant est sans doute celui du British Museum, dont les salles médiévales vont réouvrir dans quelques semaines selon une organisation thématique autour de trois séquences : la dévotion, la vie courtoise et la guerre. Cela correspond, me semble-t-il, à une démarche qui donne la priorité à l'accessibilité et considère que la périodisation n'est plus la meilleure manière de permettre la compréhension et l'appréciation des œuvres d'art.

Andreas Beyer. Cette question de la périodisation dans les musées est très importante, parce que l'histoire de l'art se visualise dans les musées, surtout pour le grand public. Les musées ont une très grande influence sur le grand public et jouent un rôle complémentaire à celui des manuels d'histoire de l'art. Les décisions prises sont graves car elles déterminent la vision d'une époque, d'une période, nos relations à un moment donné.

Henri Zerner. Le musée est intimement lié à l'histoire de l'art dans ses pratiques et a tendance à fossiliser l'histoire de l'art, notamment pour des raisons pragmatiques. Mais le musée peut aussi en changer la vision ou anticiper. L'une des pratiques des plus intéressantes de ce point de vue est celle de la séparation ou non des différentes formes d'expression artistique. Généralement, à l'exemple du Louvre, les musées sont très figés dans la séparation entre peinture, sculpture, arts graphiques, etc. Se posent même des questions de territorialisme, dans la mesure où chaque conservateur a son espace et son domaine. En revanche, à l'opposé des installations permanentes, les expositions temporaires offrent une certaine flexibilité qui permet de mélanger, de faire bouger les choses, de voir comment les diverses formes d'expression s'articulent. Le musée est aujourd'hui autant un lieu de vie et d'expositions temporaires qu'un lieu d'expositions permanentes. Le musée est donc profondément impliqué dans toutes ces questions de périodisation et peut être soit un élément freinant, soit, au contraire, un élément dynamique.

Stéphane Laurent. *La notion de style relève d'une certaine ambiguïté dans le domaine des arts décoratifs. Il me semble que cette notion est encore pertinente pour l'identification des objets et il y a peut-être un conflit entre la définition et l'usage du terme en histoire de l'art. L'identification/l'attribution de styles est encore valable pour les antiquaires et autres spécialistes de la vente de mobilier pour qualifier les objets qu'ils évaluent. Par ailleurs, je m'interroge sur les étranges hasards ou les phénomènes d'éternel retour. L'on voit éclore le baroque en Europe, par exemple, mais aussi en Chine et au Japon aux époques Ming et Edo. Ces éternels retours sont également constatables avec le style de la statuaire sévère, que l'on retrouve dans celle de l'entre-deux-guerres, tel qu'au théâtre des Champs-Élysées. Cette périodicité doit donc être interrogée sous différents aspects : géographie, techniques, etc.*

Nota bene : Ce texte résulte d'un débat public qui eut lieu à l'INHA le lundi 26 janvier 2008.

1. Voir *Perspective. La revue de l'INHA*, 2006-4 et 2007-4.
2. Meyer Schapiro, Horst Janson, Ernst H. Gombrich, « Criteria of Periodization in the History of European Art », dans *New Literary History*, II/2, 1970, p. 113-125.
3. George Kubler, *Formes du temps : remarques sur l'histoire des choses*, Paris, 1973 [éd. orig. : *The shape of time remarks on the history of things*, New Haven, 1962].
4. Voir notamment les travaux de Thomas Da Costa Kaufmann et le CIHA, « Time : Art History for the Millenium » (Londres, 2000).
5. Sur l'ouvrage de Giovanni Previtali (*La périodisation dans l'art italien*, Paris, 1997 [éd. orig. : *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, Turin, 1979]) et la réponse par Ferdinando Bologna, voir l'article d'Orietta Rossi Pinelli, « L'art italien et sa périodisation selon Giovanni Previtali et Ferdinando Bologna », dans ce numéro de *Perspective*, p. 671-682.
6. *Picasso et les Maîtres*, Anne Baldassari, Marie-Laure Bernadac éd., (cat. expo., Paris, Musée d'Orsay/Galeries nationales du Grand Palais/Musée du Louvre/Londres, The National Gallery, 2008-2009), Paris, 2008.
7. Schapiro, Janson, Gombrich, 1970, cité n. 2.
8. Monique Chatenet, Krista De Jonge, Matt Kavalier, Norbert Nussbaum, « Architecture européenne : un 'gothique de la Renaissance' autour de 1500 ? », dans *Perspective* 2006-2, p. 280-288.
9. Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, (1966) 1994.
10. Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967 [éd. orig. : *Gothic architecture and scholasticism*, Latrobe (PA), 1951].
11. Sur la notion de périodisation en littérature, voir l'article de Michel Bouju « Achille et la tortue : quelques considérations (intempestives) sur la périodisation de la littérature », dans Francine Dugast, Michèle Touret éd., *Le temps des lettres : quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du vingtième siècle ?*, Rennes, 2001, d'où est tirée la citation de Valéry.
12. Foucault, 1994, cité n. 10.
13. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, 1952 [éd. orig. : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, 1915].
14. Rappelons que le jeune Panofsky publia une puissante critique de la théorie de Wölfflin, écrite avant même la publication des *Grundbegriffe* sur la base de ses conférences : « Das Problem des Stils in der bildenden Kunst », dans *Zeitschrift für Ästhetik Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1915, X, p. 460-467.
15. Un manuel récent procède année par année : Hal Foster et al., *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, Londres, 2004.
16. Sur l'importance et la complexité de ce vieux problème, nous avons pour témoins les 42 volumes de *L'art de vérifier les dates*, Paris, 1818-1844.
17. Albert Robida, *La vie électrique : le vingtième siècle*, Paris, (1895) 2005.
18. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1916, chapitre III.
19. Gaëtan Picon, *1863, naissance de la peinture moderne*, (Genève, 1974) Paris, 1988.
20. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 3 vol., Florence, 1550 ; 2^e éd., 1568 [trad. fr. : *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. et éd. commentée sous la direction d'André Chastel éd., 12 vol., Paris, 1981-1989, rééd. partielle en 2 vol., Arles, 2005].
21. Il est significatif qu'il n'annonce pas une

biographie « Vita di... » pour lui-même comme pour les autres artistes.

22. Cette conception sous-tend les deux ouvrages les plus accomplis de l'auteur : Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie: nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Vienne, 1901, et *Das holländische Gruppenporträt*, Vienne, 1902 [trad. fr. : *Le portrait de groupe hollandais*, Paris, 2008].

23. Charles Robert Darwin, *De l'Origine des espèces par sélection naturelle, ou des lois de transformation des êtres organisés*, Paris, 1866 [éd. orig. : *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres, 1859].

24. Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, I, 1688-1696, p. 99.

25. Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, 1954 [éd. orig. : *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildauerkunst*, Berlin, 1885].

26. Voir, par exemple, *Les années 1950-1960 Gildas Fardel, un collectionneur d'art abstrait*, (cat. expo., Nantes, Chapelle de l'Oratoire, 2008-2009), Lyon, 2008, ou *1945-1949 : repartir de zéro, comme si peinture n'avait jamais existé*, (cat. expo., Lyon, Musée des beaux-arts, 2008-2009), Paris, 2008.

27. Daniel S. Milo, *Tahir le temps (Histoire)*, Paris, 1991.

28. Jules-Etienne Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire Archéologie du Moyen Âge, Mémoires et fragments réunis par Robert de Lasteyrie*, Paris, 1886.

29. Henri Focillon, *L'art des sculpteurs romans : recherches sur l'histoire des formes*, Paris, (1931) 1982 ; *Idem, Art d'Occident : le Moyen Âge roman et gothique*, Paris, (1938) 1983.

30. Voir à ce sujet Jean Nayrolles, *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Rennes, 2005 et Éliane Vergnolle, « L'art roman, épigone ou renaissance de l'art romain », dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2008, XXXIX, p. 7-21.

31. Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem, 1919 ; *Le déclin du Moyen Âge*, Paris, 1932 ; *L'automne du Moyen Âge*, Paris, 1975.

32. Ainsi, dans les dernières lignes de *Naissance de la clinique*, Paris, 1963 : « La culture européenne, dans les dernières années du XVIII^e siècle, a dessiné une structure qui n'est pas encore dénouée ; à peine commence-t-on à en débrouiller quelques fils, qui nous sont encore si inconnus que nous les prenons volontiers pour merveilleusement nouveaux ou absolument archaïques, alors que, depuis deux

siècles (pas moins et cependant pas beaucoup plus), ils ont constitué la trame sombre mais solide de notre expérience ».

33. Millard Meiss, *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire : les arts, la religion, la société au milieu du XIV^e siècle*, Paris, 1994 [éd. orig. : *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The arts, religion and society in the mid-fourteenth century*, New York, 1964].

34. Bruno Toscano, « saggio introduttivo », dans l'édition italienne de l'ouvrage de Millard Meiss, *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera*, Turin, 1982, p. XVII-LIV ; Jacques Chiffolleau, *La Comptabilité de l'Au-delà : les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge (vers 1320-vers 1480)*, Rome, 1980.

35. *Années 30 en Europe le temps menaçant, 1929-1939*, (cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1997), Paris, 1997.

36. *Die letzten Tage der Menschheit: Bilder des Ersten Weltkrieges*, Rainer Rother éd., (cat. expo., Berlin, Altes Museum, 1994), Berlin, 1994 ; *A bitter Truth: Avant-garde and the Great war*, Richard Cork éd., (Berlin, Altes Museum/Londres, Barbican Art Gallery, 1994), New Haven/Londres, 1994 ; *¡1914! la vanguardia y la Gran Guerra*, Javier Arnaldo éd., (cat. expo., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008-2009), Madrid, 2008.

37. *Cubism and Abstract art: paintings, sculpture, constructions...*, Alfred Hamilton Barr éd., (cat. expo., New York, MoMA, 1936), New York, 1936.

38. Voir mon intervention dans Laurence Bertrand Dorléac et al. éd., *Où va l'histoire de l'art contemporain? Objets, méthodes, territoires*, (colloque, Paris, 1995), Paris, 1997.

39. Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, Andreas Beyer, Norbert Miller éd., (1816-1829), Munich, 1983, p. 475.

40. *English Romanesque Art, 1066-1200*, Philip Dann éd., (cat. expo., Londres, Hayward Gallery, 1984), Londres, 1984.

41. *La France romane au temps des premiers capétiens*, (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2005), Paris, 2005.

42. Willibald Sauerländer, « Romanesque Art 2000 : a worn out notion ? », dans Colum Hourihane éd., *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn, (Index of Christian Art occasional papers, 10)*, Princeton, 2008.

43. Brigitte Léal éd., *Catalogue des collections historiques du Musée national d'art moderne*, Paris, 2008.