

Vienne, Paris, Hambourg... Werner Hofmann et l'histoire de l'art

Werner Hofmann, Éric Darragon, Pierre Georgel, Dario Gamboni et Thomas Gaehtgens



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3596>

DOI : [10.4000/perspective.3596](https://doi.org/10.4000/perspective.3596)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2007

Pagination : 418-430

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Werner Hofmann, Éric Darragon, Pierre Georgel, Dario Gamboni et Thomas Gaehtgens, « Vienne, Paris, Hambourg... Werner Hofmann et l'histoire de l'art », *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3596> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3596>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Vienne, Paris, Hambourg... Werner Hofmann et l'histoire de l'art

Werner Hofmann, Éric Darragon, Pierre Georgel, Dario Gamboni et Thomas Gaehtgens

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cette rencontre s'est tenue le 12 septembre 2007, avec Éric Darragon (professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Paris I), Thomas Gaehtgens (directeur du Centre allemand d'histoire de l'art, Paris), Dario Gamboni (professeur d'histoire de l'art de la période contemporaine à l'université de Genève), Pierre Georgel (directeur du Musée national de l'Orangerie).

Pour d'autres informations sur les historiens de l'art évoqués dans les notes, on pourra se reporter avec profit au site : <http://www.dictionaryofarthistorians.org/>.

- 1 *En 2008, Werner Hofmann fêtera ses 80 ans. Pour célébrer cet anniversaire, le Centre allemand d'histoire de l'art publiera un recueil de ses textes écrits en français, et la revue de l'INHA a souhaité retracer avec lui son cheminement d'historien de l'art entre Vienne, Paris et Hambourg. Werner Hofmann, profondément intéressé par l'art français, jusque dans ses manifestations les plus récentes, a en effet largement revisité le XIX^e siècle, par sa série de grandes expositions Kunst um 1800 organisées à la Kunsthalle de Hambourg ou par la notion de polyfocalité, qu'il a développée dans Une époque en rupture (Paris, 1995). Il a ainsi tracé de nouvelles voies d'interprétations, ouvert des pistes de réflexions, insérant notamment l'art français autour de 1800 dans un débat européen et dans la problématique de la modernité.*
- 2 *Dans ce retour sur un parcours, Perspective a souhaité que la discussion autour de son œuvre soit largement internationale et publique. Elle a pu s'inscrire dans le programme des manifestations pour le 20^e anniversaire de l'ouverture du musée d'Orsay.*
- 3 *Werner Hofmann avait introduit cette soirée par un discours qui sera publié dans le recueil de ses écrits en français ; il a bien voulu rédiger un autre texte, proposé ici, retraçant ainsi sa propre vision de sa carrière [Perspective].*

Werner Hofmann. La vie des formes, si éloquemment décrite par Henri Focillon, connaît sans cesse des situations *in vivo* qui font de nous des petits descendants d'Hercule « entre le vice et la vertu ». Lorsque Philipon, directeur de *La Caricature*, accusé d'avoir utilisé le contour d'une poire pour insulter le roi bourgeois, comparut devant le tribunal, il montra aux juges quatre dessins et déclara pour se défendre : « Le premier ressemble à Louis-Philippe, le dernier ressemble au premier, et cependant ce dernier... c'est une poire ! Où vous arrêteriez-vous, si vous suiviez le principe qu'on veut vous faire admettre ? Condamneriez-vous le premier ? Mais il faudrait condamner le dernier, car il lui ressemble et, par conséquent, il ressemble au roi ! ». Philipon suggère une chaîne interminable de métamorphoses : « Alors vous auriez de la besogne, je vous en réponds, parce que la malice des artistes se plairait à vous montrer ces proportions dans une foule de choses plus que bizarres ».

C'est cette « malice » qui nous conduit à travers les épisodes de l'histoire des arts. La première fois, cette idée m'a inspiré pour mon livre *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso* (Vienne, 1956 ; trad. fr. : *La caricature de Vinci à Picasso*, Paris, 1958). Depuis, je vois de plus en plus clairement que Philipon a anticipé le regard de notre métier sur la transmigration des formes d'où émane la vie secrète de l'art dans ses filiations historiques. Ce livre sur la caricature était un *by-product* de mes recherches sur la *Gestalt* chez Daumier, le sujet de ma thèse présentée à l'université de Vienne en 1950. J'avais bénéficié d'une bourse française qui m'avait permis de séjourner un an à Paris (1949-1950), où je pus, grâce à Jean Adhémar, explorer toutes les richesses du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France, y compris le fonds de la Réserve.

Mes premières impressions parisiennes, cependant, provenaient de deux expositions. Le 15 octobre 1949, j'ai visité l'exposition *Gauguin* organisée par Jean Leymarie à l'Orangerie des Tuileries. Pour moi, cette évocation de la fin du siècle était un prologue m'invitant à chercher les sources de la question : *D'où venons-nous ?...* En étudiant le siècle à rebours, je découvrais bientôt le tableau qui le contient dans toutes ses dimensions : l'*Atelier* de Courbet (je lui ai consacré le premier chapitre de mon livre sur le XIX^e siècle : *Das irdische Paradies*, écrit à Paris en 1958 et publié en 1960 à Munich chez Prestel). Le 13 octobre, j'étais allé place Vendôme où il y avait chez Drouin une exposition sur l'art « autre » organisée par Dubuffet. Là, la transmigration des formes se passait à travers différentes couches des arts, liant les arts dits culturels aux autres que nous classons « en marge ». Ces filiations me prouvaient que Kandinsky (bien avant Malraux) voyait juste en disant : « En principe il n'existe pas de problème de la forme »¹.

Durant mes cinq années à l'Albertina (1950-1955), je fus attiré par un autre aspect des formes itinérantes : le maniérisme, cette constellation ambiguë dont Max Dvořák avait esquissé à Vienne la première phénoménologie en 1920². Dans le sillage de Dvořák, je voyais dans ce mouvement les structures troublantes et polyfocales d'une époque en transition qui se cherche entre ordre et désordre – ici pointe le *Möglichkeitssinn* [la conscience du possible] de Robert Musil ! – et dans laquelle je reconnaissais les incertitudes de la nôtre. Y aurait-il une trame entre ces deux voies ? J'ai essayé de trouver une première réponse à cette question dans ma contribution au Congrès international d'histoire de l'art à Amsterdam en 1955. À ma surprise, j'y trouve aujourd'hui la petite phrase suivante : « [À notre époque], comme à l'époque

maniériste, chaque chose peut se marier avec son opposé » (cela aurait pu constituer la conclusion du plaidoyer de Philippon !). Plus tard, j'ai trouvé cette thèse confirmée dans un mot de Marx de 1856 : « À notre époque, chaque chose semble enceinte de son contraire »³. Malheureusement, la critique d'art marxiste n'a que rarement tiré parti de cette largeur de vue.

Voilà le « *nucleus* » de ma pensée. Elle s'est de plus en plus cristallisée autour de cette polyfocalité qui se dessine déjà dans l'esprit vagabond de Philippon. Je me sers de ce terme en juxtaposition avec son contraire, la monofocalité. Celle-ci, selon moi, domine la peinture depuis qu'Alberti a enfermé la troisième dimension dans le *quadro* réglé par la perspective centrale. Monofocalité veut dire que le peintre ne dispose que d'un seul « point de vue » (Diderot). La fin de cette convention (que l'on a voulu prendre pour une loi) commence à s'annoncer au milieu du XVIII^e siècle. C'est pourquoi j'ai choisi le titre *Une époque en rupture, 1750-1850* pour mon volume de la série *L'univers des Formes* (Paris, 1995), où je parle amplement de la genèse internationale de la nouvelle polyfocalité qui s'est développée depuis. Or la question qui se pose est : y a-t-il des rapports entre la polyfocalité contemporaine et celle du Moyen Âge, elle-même relayée par la Renaissance (c'est-à-dire par la monofocalité) ? La situation actuelle permet de répondre par l'affirmative et de plusieurs manières à cette question, mais en même temps, elle nous confronte à des ambiguïtés que j'ai évoquées il y a quelques années dans ma contribution à un colloque à Lyon⁴ :

« Ce qu'on appelait les beaux-arts n'existe plus et n'a peut-être jamais existé. Même les catégories comme l'architecture, la peinture, la sculpture et les arts décoratifs ont perdu leurs contours distincts. La transgression est à l'ordre du jour. Elle frôle sans cesse les terrains vagues de la magie. Nous assistons à des rites d'initiation, à des gestes exorcisants. Cette totale disponibilité semble le contraire de ce Moyen Âge où tout nous paraît homogène et ordonné. Mais cette cohérence nous trompe. Je reviens à la célèbre allégorie de la philosophie du *Hortus deliciarum* de Herrad von Landsberg. Deux cercles concentriques donnent à la composition l'apparence d'un ordre parfait : l'un entoure la philosophie (divine) avec Socrate et Platon à ses pieds, le deuxième contient les sept Arts libéraux et les fait participer, telles des planètes, au salut spirituel. Nous reconnaissons à leurs attributs la Grammaire, la Rhétorique, la Dialectique, la Musique, l'Arithmétique, la Géométrie et l'Astronomie. Nous cherchons vainement les arts qu'on appelait les beaux-arts depuis le XVIII^e siècle, puisqu'au Moyen Âge on les classait parmi les arts mécaniques. Nous constatons un *non-lieu*. En plus nous voyons, exclus et marginalisés, quatre personnages que les inscriptions identifient comme '*poetae vel magi*'. Ces poètes et mages (antipodes des évangélistes) reçoivent leur inspiration de quatre oiseaux noirs. Le texte nous explique : '*Isti immundis spiritibus inspirati scribunt artem magicam et poetriam id est fabulosa commenta*' [ces individus inspirés par des esprits impurs écrivent un art et une poésie empreints de magie, c'est-à-dire des histoires inventées de toutes pièces]. Pour moi, ils se trouvent sur le terrain des arts incertains, *artes incertae*, que la doctrine scolastique plaçait dans un *no man's land* laissé en dehors des arts libéraux et des arts mécaniques. On y pratiquait des rites d'initiation et des pratiques de conjuration, c'est-à-dire la géomancie, la nécromancie, l'hydromancie, l'aéromancie et la pyromancie. Ce commerce avec les quatre éléments était jugé suspect aux yeux de l'Église. De nos jours, les arts incertains se manifestent partout : la géomancie dans le *Land art* et chez Beuys, qui interroge la poussière ; l'hydromancie dans le culte de

l'eau de Plessi et dans les plongées initiatiques de Turrell ; l'aéromancie et la pyromancie dans les expériences d'Yves Klein. Les arts dans leur totalité sont devenus ou plutôt redevenus des arts incertains – une raison de plus pour en faire la matière de réflexion avec des méthodes qui dépassent celles de l'histoire de l'art traditionnel ».

ÉRIC DARRAGON. *C'est un exercice assez difficile de prendre la parole après un propos si dense et si stimulant, et qui crée ce lien fondamental pour les historiens d'art et pour l'œuvre du professeur Hofmann : entre une conscience du présent, voire de l'actuel, et la perspective de l'historien. Ainsi, d'une certaine manière, l'historien, en fonction même de sa connaissance, se trouve dans une position difficile. Il a justement des connaissances, des références qui ne viennent pas à l'esprit du critique, et par là même il doit situer son savoir : et vous venez de nous montrer à quel point cet exercice peut être fécond et utile.*

Je souhaiterais commencer en évoquant un souvenir, celui d'un étudiant qui appartient à la génération qui a commencé à lire des livres d'histoire de l'art au cours des années 1960, dont votre Das irdische Paradies (Le paradis terrestre, un ouvrage toujours non traduit en français), qui date de 1960. Je me souviens d'un certain choc éprouvé devant un livre d'histoire de l'art qui se présentait avec une série de dépliants d'images en noir et blanc ou en couleurs proposant cette division, ce contraste, que vous venez de rappeler. La valeur fondamentale, et en général d'ailleurs pour l'historien d'art la valeur heuristique, n'est-ce pas le contraste, la comparaison, la confrontation qui restent le centre même de nos observations ? Et voilà qu'un livre d'histoire de l'art dépassait ou plutôt intégrait autrement la perspective de présentation stylistique, la présentation historique des faits, et évoquait des noms dont les étudiants n'étaient pas habitués à entendre les consonances : Böcklin, Menzel, Thoma, Hans von Marées et quantité d'autres artistes allemands qui n'étaient pas au centre de l'enseignement en France dans ces années-là. Mais ce mouvement de découverte, vous le proposez comme une histoire de l'art conçue non comme une histoire du goût, mais comme une histoire de la pensée au sens philosophique du terme puisque dans ce livre apparaissaient les noms de Nietzsche, de Schopenhauer et de beaucoup d'autres : et cet accompagnement de l'histoire de la pensée et des formes est un aliment constant de votre réflexion. Vous êtes resté fidèle à cette conjonction recherchée entre l'histoire des formes, des images, de la création et cette histoire plus vaste que vous avez expérimentée, dès votre formation à l'Albertina. Cette dimension foncièrement associative, comparative et d'échange que vous avez par exemple développée entre Goya, Friedrich, Runge, Füssli, Blake reste fondamentale dans votre œuvre. Je souhaiterais, pour commencer cette discussion, que vous nous disiez comment ce mouvement auquel vous restez fidèle jusqu'à aujourd'hui a été déclenché par l'école de Vienne, la culture viennoise de l'histoire de l'art, dont nous avons pris connaissance peu à peu par des traductions. Comment cette culture très constituée du point de vue de l'histoire de l'art s'est-elle transformée, projetée dans l'espace français et dans la dimension internationale et comment votre parcours intellectuel conçoit-il l'histoire de l'art aujourd'hui par rapport à ce que vous avez connu dans les années 1950-1960 ?

Werner Hofmann. *Pour revenir à votre lecture de Das irdische Paradies, je n'ai pas eu de chance avec ce titre. Mon éditeur à Munich (Prestel) l'a soumis à Chastel – pour ainsi dire l'icône vivante de l'histoire de l'art en France –, pour une traduction éventuelle, Chastel n'avait jamais entendu mon nom... Il l'a feuilleté avec la rapidité d'une autorité et a dit : « Ce qu'il y a de bien dans ce livre, ce sont les Français, on les connaît ; le reste, qu'est-ce que vous voulez... ». Je vous raconte cela car j'ai été aussi, comme vous peut-être, témoin d'une évolution du goût chez Chastel qui a publié par la suite plusieurs de mes articles dans la Revue de l'art⁵. D'autres comme Jean Adhémar avaient comme moi ces affinités pour les choses considérées comme en dehors du bon goût, dans le sens de Rimbaud : « J'aimais les peintures idiotes, dessus des portes,*

décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs... »⁶, et je dois dire que l'histoire de l'art à Vienne a joué un grand rôle pour trouver un chemin dans cette direction, hors du corset du bon goût.

D'abord Riegl et Wickhoff⁷, qui considéraient avec beaucoup de suspicion les termes « qualité » ou « beauté », dans une sorte d'ouverture vers un égalitarisme de toutes les formes d'expression. Schlosser⁸ aussi a beaucoup compté pour moi (malheureusement il n'est pas assez reconnu, bien que le fruit mondialement connu de Schlosser soit Ernst Gombrich, mais c'est une autre histoire !), et de Schlosser il y a des liens qui mènent à Hambourg chez Warburg. Warburg qui, lui, écrivait : « Je ne comprends pas l'école de Vienne, c'est la seule qui devrait me comprendre et... rien ». Mais chez les Viennois il n'y a pas que les historiens d'art. Je dois aussi mentionner un *outsider* comme Hofmannsthal. Ce Hofmannsthal qui n'a pas seulement écrit le livret du *Rosenkavalier* mais qui, très jeune, a écrit des critiques d'art⁹, dont un petit essai sur l'histoire de la peinture du XIX^e siècle de Richard Muther¹⁰ – enfant terrible pour les historiens d'art. Très ouvert, il met très vite et pour la première fois des artistes comme Jules Chéret et d'autres au même niveau qu'Arnold Böcklin et Anselm Feuerbach : quelle liberté ! Ça m'a aussi un peu aidé à placer la caricature comme un art au même niveau que l'art qui fonde le « bon goût ».

Ces ouvertures, ces espèces de transgressions de méthode me manquent un peu aujourd'hui, où l'histoire de l'art est corsetée, entre les mains de telle ou telle personne, la plupart venant d'outre-Atlantique. Des personnes certes intelligentes, mais qui ont oublié la démarche d'un travail exemplaire comme celui de Meyer Schapiro sur Courbet et l'imagerie populaire¹¹ : quand on a lu cela, on voit le XIX^e siècle avec d'autres yeux. À mon avis, un critère utile pour les époques en rupture, c'est celui de *désapprendre*, et les caricaturistes qui ont ridiculisé Courbet savaient très bien qu'il voulait arriver à une expression hors du jargon académique en désapprenant les formules.

PIERRE GEORGE. *Il n'est pas facile de choisir dans le trésor d'idées de votre œuvre un sujet de discussion plutôt qu'un autre ! En 1962 ou 1963, Jean Adhémar m'a fait lire La Caricature de Vinci à Picasso en me disant que c'était un livre événement, et il avait raison. Depuis, je vous ai suivi pas à pas, hélas dans la limite des traductions en français et en anglais. Et il me semble, avec le recul, que votre apport le plus profond à l'histoire de l'art se situe dans la réflexion que vous poursuivez depuis près de cinquante ans sur la modernité et son inscription historique. Vous définissez la modernité comme transgression, désintégration de l'ordre intellectuel codifié grosso modo lors de la Renaissance. Vous la concentrez dans le concept structural de « polyfocalité » – concept spatial (la désintégration et la démultiplication de la perspective), mais aussi mental, psychique, renvoyant en définitive à tout ce qui signifie désunion interne ou ambiguïté, à tout ce qui échappe à la fixité du sens comme à celle de la forme, et qui scelle en quelque sorte la conjonction des contraires. Vous en suivez la trajectoire sur la longue durée, de l'art du XVI^e siècle à celui du XX^e siècle et, dans cette trajectoire, vous affectez au romantisme une position centrale et à bien des égards fondatrice. Ayant beaucoup réfléchi de mon côté à la nature du romantisme d'une part, de l'art moderne de l'autre, à leurs conformités et affinités, à leurs points de contact objectifs, j'aimerais vous poser une question à laquelle, sauf erreur, je n'ai pas trouvé de réponse directe dans vos écrits. Quelle est la spécificité du romantisme à l'intérieur*

de ce grand déroulé des avatars de la modernité ? Et particulièrement par rapport à ce qu'on appelle aujourd'hui « l'art moderne », celui des dernières décennies du XIX^e siècle et des premières décennies du suivant ?

Werner Hofmann. Je dirais plutôt les romantismes : parce que *Romantik*, *Romanticism*, romantisme sont des termes qui conduisent dans des directions tout à fait différentes et aussi dans des impasses. C'est pourquoi Michel Laclotte et moi-même avions longtemps réfléchi pour trouver le titre de cette exposition que nous avons conçue ensemble : *La peinture allemande à l'époque du romantisme* (Paris, Musée de l'Orangerie, 1976). On ne pouvait pas tout à fait éviter le mot mais on ne voulait pas vraiment l'utiliser car c'est un emprunt de la langue française à l'allemand. Nous sommes toujours tentés de poser des étiquettes. Au fond, même dans l'art « romantique » allemand, avec un Friedrich ou un Runge qui sont aux antipodes l'un de l'autre, on a du mal à trouver un chapeau qui aille pour tous les deux (mais cela fait partie de la polyfocalité de l'époque !).

Dans l'article auquel vous faites allusion sur la bifocalité et la multi-réalité dans la peinture autour de 1800¹², je distinguais quelques critères qui s'appliquent aussi bien à Friedrich qu'à David, à Blake qu'à Runge etc. Autrement dit, ce qui se dilue dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, ce sont les trois unités aristotéliennes qui, pour Diderot encore, définissaient ce qu'un tableau doit être, vu d'un seul point de vue. Cette dilution se repère aussi bien dans le *Saint-Roch* ou le *Serment des Horaces* de David¹³ que plus tard dans le *Retable de Tetschen* de Friedrich, dans *Der Morgen (le matin)* de Runge ou *Mademoiselle Lange* de Girodet, etc. Ce sont des œuvres-clés. Naturellement nous voulons toujours prendre dans nos filets toute la masse des artistes pour trouver une quantité immense qui peut s'appeler école allemande, école française etc., mais alors ces quelques chefs-d'œuvre qui vraiment constituent des tournants disparaissent et on perd aussi le grand souffle qui allait du Madrid de Goya jusqu'au Berlin de Friedrich. Je parle de Goya car dans les fresques de San Antonio de la Florida, il y a pour ainsi dire deux peintures : la coupole avec les gens indifférents, un public à venir : c'est le nouveau public complètement désintéressé, curieux mais en même temps dégagé ; et dans les intrados des voûtes, les anges (qui sont des putains madrilènes en prière). Donc, dans une même œuvre peuvent coexister plusieurs positions, oppositions, contraires qui se rencontrent et qui constituent la totalité de cette œuvre, l'œuvre dans sa bifocalité.

La position romantique, le *romanticism*, émane de cette dilution qui commence au milieu du XVIII^e siècle, notamment avec Piranèse, le néo-gothique..., comme je l'ai montré dans *Une époque en rupture*. Ce mouvement a conduit ensuite aux expressions qui sont plus ou moins étiquetées : *Romantik*, romantisme, *Romanticism* dans les trois langues qui sont en question ici. Mais c'est un fait que ce phénomène prend de l'ampleur autour de 1800 et il me semble que c'est là, pour la première fois, qu'en Europe se constitue une sorte d'ébranlement des formules de la monofocalité, dont la structure homogène se désagrège sur plusieurs plans. C'est d'abord celui de la narration qui subit des disjonctions bifocales, par exemple dans *Les Horaces* : les hommes à gauche et les femmes en douleur à droite – c'est un diptyque *in disguise* ! En même temps, on redécouvre une formule du Moyen Âge, le *Mehrfeldbild*, tableau à plusieurs champs analogue au polyptyque avant l'invention du *quadro* (je pense à la remarquable exposition *Polyptyques* au Louvre en 1990). Autre phénomène de « rupture » : le cadre commence à parler, il commente ce qu'il contient (Runge,

Friedrich, Girodet, Blake). Tout cela produit des rapports qui refusent les structures homomorphes de la monofocalité.

DARIO GAMBONI. *Je dirais qu'en écoutant Werner Hofmann, en le lisant, en utilisant ses travaux, j'éprouve beaucoup de raisons d'admiration et quelques-unes de stupéfaction. Car, tout en écrivant ce nombre impressionnant de livres importants et d'articles, Werner Hofmann a été longtemps directeur de la Kunsthalle de Hambourg, de 1969 à 1990, où il s'est occupé de la collection et a organisé une grande série d'expositions majeures, cohérentes, notamment celles sous le titre générique Die Kunst um 1800 (L'art autour de 1800) qui a eu pour effet non seulement de revisiter un certain nombre d'artistes importants mais aussi de remettre en cause (et là l'ébranlement des formules est, je crois, propre non seulement à cette époque mais aussi au travail que vous avez fait sur cette époque) beaucoup de catégories, d'idées toutes faites et notamment, précisément, des boîtes comme « néoclassicisme », « romantisme ». On a besoin de ces étiquettes, elles sont des béquilles, mais aussi des obstacles, et deviennent des empêchements à la pensée. Cette impatience de l'étiquette, de la taxinomie qui, il me semble, résonne dans ce que vous dites ce soir, me fait songer à la belle expression allemande querdenken (penser en travers) dont j'ai tendance à penser que c'est une définition de la pensée tout court – on ne pense qu'en travers et notamment en travers des catégories. Le résultat, c'est aussi, au-delà des expositions, des instruments de travail, vos catalogues qui continuent d'être extrêmement précieux. De plus, les expositions que vous avez organisées, thématiques, proposaient des thèses. Dans Luther und die Folgen für die Kunst (Luther et les suites pour l'art) par exemple, vous avez écrit un long essai, où vous présentez cette idée, restée pour moi capitale, selon laquelle Luther, face à l'iconoclasme de la Réforme, en prenant la position selon laquelle les images ne sont en elles-mêmes ni bonnes ni mauvaises, mais sont ce qu'en font les hommes, aurait donné aux artistes, entre autres, une sorte de Freibrief, de carte blanche, qui a permis le développement de tout ce qui suit et qui mène entre autres à Marcel Duchamp et à sa thèse selon laquelle ce sont les regardeurs qui font les tableaux. Donc une thèse extrêmement forte au cœur d'une exposition et d'un catalogue qui est aussi un monument d'érudition... Et ce sont des qualités qui ne sont pas si courantes.*

Aussi je souhaiterais vous demander quelle est votre conception du rapport entre l'activité de collection, de gestion, de patrimoine, de musées, et l'organisation d'expositions, faites certes pour un public mais qui sont aussi des instruments de recherche et de travail pour l'historien d'art et l'écrivain, c'est-à-dire pour celui qui réfléchit. Et en particulier quelle est votre conception de l'exposition comme instrument de recherche et aussi comme instrument de réflexion et d'interprétation.

Le second volet de ma question porte sur la situation actuelle. On observe à la fois une pression qui n'a cessé de croître sur les musées pour créer l'événement et notamment les événements que sont les expositions, d'où certaines difficultés pour s'occuper du travail à plus long terme, particulièrement de la collection, des présentations permanentes etc., et en plus un accroissement des tâches administratives, organisationnelles, de recherche de subsides etc. pour les conservateurs et les directeurs. Quelles sont vos observations devant une situation qui n'est pas toute noire mais qui est finalement également poly focale...

Werner Hofmann. Je vois que la polyfocalité devient de plus en plus poly focale ! Et même la série des neuf expositions *Kunst um 1800* qui a commencé avec *Ossian* (également exposé à Paris en 1974 : un four total !) et s'est achevée avec *Goya*, l'ère des révolutions (1980-1981) est déjà un pot-pourri poly focal !

Pour revenir à votre question, je crois vraiment que nous avons la chance, en tant que conservateurs de musée, d'approcher les phénomènes de l'art dans leur diversité et de les visualiser vraiment en les confrontant comme dans un collage. C'est en cela que notre travail s'adresse autant à des chercheurs qu'au public plus large des

expositions. Par exemple, l'exposition que Jean Clair a conçue (je ne parle pas de *Mélancolie* car c'était pour ainsi dire une exposition qu'il fallait faire, elle était déjà tracée dans le programme de l'histoire de l'art par Warburg et son école, mais de celle sur le clown, *La grande parade, Portrait de l'artiste en clown* [Paris, Galeries nationales du Grand palais, 2004]), qui mettait en scène le tragique de l'homme se ridiculisant devant tout le monde et ridiculisant en même temps les gens, c'est-à-dire son public, sans qu'ils s'en aperçoivent, fut une exposition qui, il me semble, mène vraiment plus loin, et qui était plus importante que des livres. Nous avons à Hambourg un chef-d'œuvre de Manet, *Nana*. Chef-d'œuvre pour quelle raison ? En me posant cette question, j'ai été tenté par une hypothèse. Pour nous qui doutons des valeurs éternelles, une œuvre supérieure doit présenter un palimpseste d'idiomes et de significations, un réseau qu'il faut démêler. L'exposition autour de *Nana* (1973), en voulant contextualiser le tableau, a peut-être fait comprendre que le thème « homme-femme » contient beaucoup de contenus complexes et polyvalents. Le catalogue était modeste, c'est pourquoi j'ai écrit une monographie, *Nana. Mythos und Wirklichkeit* (Cologne, 1973), qui est devenue, dans la deuxième édition en 1999, *Nana. Eine Skandalfigur zwischen Mythos und Wirklichkeit*.

L'exposition – peut-être la première à thématiser un seul tableau – juxtaposait en vingt-cinq chapitres (la plupart iconographiques) tous les niveaux de la vénération vénale – du *Triomphe de Vénus* de l'école de Vérone (vers 1420, Louvre) et du *Liebeszauber* (Leipzig) jusqu'aux bandes dessinées de nos jours. Ainsi, un musée mettait en pratique ce que nos collègues universitaires appellent maintenant, à la suite de Warburg, *Bildwissenschaft* [science de l'image].

Dans ce genre d'exposition, à la différence de l'exposition monographique qui s'adresse seulement à une curiosité très superficielle, à mon avis, on active le potentiel du visiteur, on le fait s'accrocher à notre pensée et la contredire aussi, la mettre en question, en travaillant comme sur un plateau d'échecs avec le cavalier, en cherchant des configurations. Par exemple dans l'exposition *Europa 1789*, j'ai cherché à opposer le côté français, c'est-à-dire Napoléon, à la réaction de Goya. Aussi, dans une salle j'avais disposé une grande cimaise, avec une vingtaine de gravures sur le sacre à Notre-Dame, et des fenêtres qui permettaient de voir les *Désastres de la guerre* de Goya. Maintenant, cette espèce de simultanéité peut naturellement être obtenue par des moyens techniques plus sophistiqués, mais ce jeu intellectuel qui passe par la voie visuelle, qui joue sur la scénographie, les fenêtres, c'est un jeu qui nourrit toujours son public.

Pour revenir à la remarque de Pierre Georgel sur la complémentarité des opposés, un mot chez Adorno me revient à l'esprit, dans *Minima moralia* (1951) : « L'art moderne doit apporter le chaos dans le monde ». Mais est moderne non seulement celui qui met l'urinoir sur un socle, mais aussi un Mondrian. Sont modernes également ceux qui questionnent l'ordre, comme Schwitters, qui était l'ami du Bauhaus, de De Stijl en Hollande et qui faisait en même temps son *Merzbau*, sorte d'incohérence cathédralisée, à l'opposé de l'angle droit. Le travail d'un conservateur est toujours de prendre une position (je dirais heuristiquement parlant), de chercher – qu'il s'agisse de Balthus, Bacon ou n'importe quel autre artiste – où il y a quelqu'un qui soit un antipode complémentaire, de jouer au ping-pong en quelque sorte.

Pour la seconde question qui concerne la situation actuelle des musées, j'ai l'impression de donner le conseil de quelqu'un qui est « hors commerce ». On ne peut pas toujours faire venir des œuvres du Metropolitan, du MoMa etc., mais si vous n'avez pas ces moyens qui naturellement donnent des expositions plus ou moins spectaculaires susceptibles d'attirer les foules, alors faites votre modeste cuisine sur un réchaud en la nourrissant de matière grise.

THOMAS GAETGENS. *Je souhaiterais également commencer par un souvenir. Je suis un peu plus jeune que Werner Hofmann et quand j'ai fait mes études à l'université de Bonn, j'ai étudié avec un professeur que j'ai beaucoup admiré, Herbert von Einem, que l'on connaît peu en France mais qui était pourtant un collègue et ami d'André Chastel¹⁴. Une personnalité noble, extrêmement intègre, qui a passé tout le passage sombre du Troisième Reich avec une très grande honnêteté. Il nous enseignait, outre la Renaissance italienne, le XIX^e siècle, surtout allemand. Il parlait de Goethe et avait une idée claire : le XIX^e siècle allait de Friedrich à Hans von Marées ; c'était une époque avec un développement stylistique harmonieux (rappelons que l'art du XX^e siècle ne faisait alors pas partie du programme). Ses cours nous présentaient les personnalités des artistes et le développement de l'art sans problème comme une suite de grands chefs-d'œuvre, dans une contemplation très émouvante.*

Et soudainement apparaît un petit ouvrage, très dense : Grundlagen der modernen Kunst, en 1966. Un ouvrage complexe, et où tout était remis en question. Rien de notre discours, rien de nos termes n'existait plus, et cela me frappait d'autant plus que j'avais reçu l'enseignement de von Einem. Je ne me suis pas laissé totalement convertir par ce livre, mais j'ai tout de même senti qu'il y avait autre chose. Cet ouvrage parlait en effet de rupture, d'abîme, d'enfer – et pas seulement du ciel –, et surtout de Freud (et là, il y avait Vienne) : Freud qui n'a pas encore été mentionné ce soir mais qui joue bien sûr un rôle important dans la pensée de Werner Hofmann. De même, dans l'autre livre déjà cité, Das irdische Paradies (Le paradis terrestre), c'était exactement le contraire d'Herbert von Einem. On y ressentait une perpétuelle remise en question qui amenait à n'être jamais sûr des résultats de la recherche et de notre pensée. On était fasciné par ces ouvrages qui étaient en opposition avec notre formation universitaire. Car il faut le faire, dire comme Werner Hofmann tout à l'heure : « David est dans la continuité du maniérisme » ; c'est exactement le contraire de ce que nous disons normalement, ce rapprochement du néo-classicisme et du maniérisme, de deux opposés ; c'est quelque chose qui nous fait douter, réfléchir.

Toutes les expositions que Werner Hofmann a organisées à Hambourg sur l'époque autour de 1800 étaient consacrées à des artistes mais dans le fond, ce n'était pas des expositions monographiques, contrairement à l'habitude académique d'alors qui privilégiait une approche biographique, une concentration sur l'individu et son développement personnel. Ces expositions essayaient de montrer que l'artiste dans son individualité ne suffit pas, qu'il faut le voir dans ses passions, dans ses ruptures, dans ses propres interrogations, que c'est toute une époque qu'il faut étudier pour comprendre le rôle que cet artiste a joué. Aussi, maintenant, je me pose la question suivante : ces expositions, bien avant L'âme au corps (Paris, Galeries nationales du Grand palais, 1993) ou La mélancolie (Paris, Galeries nationales du Grand palais, 2005), auraient-elles pu être organisées en France ? Même si cela paraît impensable, bien entendu, car qui connaissait alors le nom de Runge en France... Mais auraient-elles alors été conçues et disposées de la même façon ? Ou dans les années 1960, de tels types d'expositions étaient-ils « réservés » à un public allemand ?

Werner Hofmann. *Je ne crois pas... Surtout la série Kunst um 1800, je n'aurais pas pu la faire ailleurs, pas même en Europe centrale et certainement pas dans une autre ville allemande. Hambourg est une ville qui n'est pas vraiment orientée vers les arts visuels et qui n'a aucun charme intellectuel, mais Panofsky, qui y a été professeur*

pendant quelques années, disait que si vous demandez à un Hambourgeois ce qu'il préfère entre aller au paradis ou aller écouter une conférence sur le paradis, il choisit toujours la conférence. Ça explique un petit peu que j'ai pu, avec une grande liberté malgré les limites imposées par mon budget – par exemple Géricault aurait été trop cher –, faire mon programme *Kunst um 1800* avec cette variation des *leitmotive*. Pour Turner par exemple, le point focal retenu a été le thème du paysage de son époque, car à chaque fois il y avait un autre leitmotiv avec la figure de l'artiste. La monographie n'était que la colonne vertébrale et d'autres aspects se greffaient autour. Même si j'avais eu la réputation de ces cinéastes qui sont souvent maintenant invités au Louvre comme Greenaway, cela n'aurait pas été possible. En France, Greenaway n'aurait pas pu faire une exposition comme *Nana* telle que je l'ai conçue à Hambourg parce que le public, je veux dire le grand public français, est intoxiqué de façon catastrophique par l'esthétique de l'impressionnisme qui, bien que mal compris, est adoré comme une fête pour les yeux, et les voies de la réflexion en sont comme freinées.

Il y a là encore du travail à faire, un travail auquel des personnes comme Jean Clair se sont consacrées. Mais une exposition comme *La mélancolie*, les gens y ont été pour de mauvaises raisons. On s'est pressé – je l'ai vu – autour de l'éclat bizarre et insolite des œuvres comme si l'on s'était trouvé dans une *Kunst- und Wunderkammer* du XVI^e siècle. Un spectacle dont l'obscurité précieusement mise en scène devait provoquer des « frissons nouveaux ». Aujourd'hui, j'étais au Musée des arts premiers [Musée du quai Branly] et j'ai l'impression que le public là-bas a plus de sensibilité que celui des grandes expositions traditionnelles à succès, qui se contentent souvent d'éblouir. Prenons l'exemple de la dernière exposition *Ingres* (Paris, Musée du Louvre, 2006) : mise en scène soignée, mais peu de substance en ce qui concerne les œuvres dans leur ambiguïté entre obstination classique et innovation en même temps. J'ai l'impression qu'on laisse endormi le vaste capital contenu dans la peinture française, non seulement dans la peinture mais dans l'art français du XIX^e siècle. On l'endort et on ne lui donne pas la chance de manifester sa polyfocalité.

4 (intervention au cours de la discussion publique qui a suivi le débat)

JEAN CLAIR. *Je voudrais juste poser une petite question à Werner Hofmann que je ne vois pas comme un personnage polyfocal mais plutôt comme un personnage bifocal. On a beaucoup parlé ce soir du directeur de la Kunsthalle de Hambourg, de l'auteur d'un certain nombre d'expositions dans ce lieu ; de l'héritier et de l'illustrateur, peut-être, de la science iconologique de Warburg. Quant à moi, je vous connais sous un tout autre aspect, qui est le Werner viennois et, personnellement, ma rencontre avec ce que vous avez fait a été l'exposition, qui n'a pas été encore évoquée et qui pour moi a été une révélation, Zauber der Medusa, une des plus belles expositions qu'on ait faites, je crois, sur le maniérisme, et qui a déterminé par la suite mes propres penchants. Et par ailleurs, nous nous sommes beaucoup croisés à Vienne : je vous vois beaucoup plus comme un personnage de la grande tradition et de la sensualité viennoises que comme un émigré, exilé, perdu, réfugié du côté de Hambourg, dans cette ville un peu triste et un peu sévère. Alors quel est le vrai Werner Hofmann ?*

Werner Hofmann. *Celui qui vient de parler est un grand admirateur de Vienne, comme ma femme d'ailleurs. Ne suis-je pas viennois parce que je critique Vienne ?*

Non, pas du tout : quel Viennois ne le ferait-il pas ? Cependant aujourd'hui, Vienne, du point de vue de l'histoire de l'art, n'est plus tout à fait digne de ce qu'elle a été.

Entre parenthèses, à Freud, je préfère ce que Hofmannsthal a écrit sur la peinture et les profondeurs de l'âme, les refoulements, les angoisses. Pour moi, Vienne est aussi la ville où notre métier a connu quelques moments d'une rare curiosité intellectuelle. D'abord avec Riegl et Wickhoff, tous les deux engagés dans la revalorisation des arts « en marge », comme la fin de l'époque romaine et le début du Moyen Âge, le grand terrain de Schlosser. C'est la ville où Dvořák a le premier analysé le maniérisme, où Schlosser a véritablement « polyfocalisé » notre notion de l'art en étudiant les *Kunst- und Wunderkammern* (*Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, 1908) et le portrait en cire (*Allerhöchstes Jahrbuch*, 1911 ; trad. fr. : *Histoire du portrait en cire*, 1997), où Gombrich et Sedlmayr¹⁵ ont pratiqué (pas en amis !) la *concordia discors* qui émane de la grande ouverture post-classique : l'un dans le Palazzo del Tè de Giulio Romano, l'autre dans l'architecture de Borromini.

NOTES

1. Wassily Kandinsky, Franz Marc, « Sur la question de la forme », dans *L'almanach du « blaue Reiter »*, (Munich, 1912) Paris, 1981, p. 221.
2. Max Dvořák (Raudnitz, près de Prague, 1874 – Grusbach, 1921) s'installa à Vienne en 1895 où il devint l'assistant de Wickhoff, puis le conservateur des monuments publics d'Autriche en 1905. Sa méthode l'amena à s'intéresser à l'art maniériste, qu'il vit comme un art de crise, également spirituelle, adopté par une société instable (« *Über Greco und den Manierismus* », dans *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* ; version anglaise abrégée : « El Greco and Mannerism », dans *The Magazine of Art*, 46 n° 1 (1953), p. 14-23).
3. Discours de Karl Marx (1818-1883) à l'occasion de l'anniversaire du *People's Paper*, Londres, 14 avril 1856 ; trad. fr. : « De l'usage de Marx en temps de crise », *Spartacus* Série B n°129, mai-juin 1984.
4. Werner Hofmann, « Polyfocalité : les gothiques et les modernes », dans *Cahiers de la Villa Gillet, Les « Moyen Âge » de l'art contemporain*, 17/2003, p. 85-100.
5. Werner Hofmann, « Les écrivains dessinateurs. I. Introduction », dans *Revue de l'art*, 1979, n° 44, p. 7-18 ; « Courbet et Marées », dans *Revue de l'art*, 1979, n°45, p. 31-36 ; « Réflexions sur l'iconisation à propos des 'Demoiselles d'Avignon' », dans *Revue de l'art*, 1986, n°71, p. 33-42.
6. Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Délires II*, « Alchimie du verbe ».
7. Alois Riegl (Linz, 1858 – Vienne, 1905) et Franz Wickhoff (Steyr, 1853 – Venise, 1909) furent les deux membres les plus éminents de la « première école viennoise d'histoire de l'art ». Riegl, formé au Musée des arts décoratifs puis au Musée d'art et d'industrie de Vienne, écrivit différents ouvrages, de *Stillfragen* (1893) à *Die Entstehung der Barockkunst in Rome* (1908), en passant par *Spätromische Kunstindustrie* (1901) et *Das Holländische Gruppenporträt* (1902), redécouverts ces dernières années, qui montrent sa large ouverture d'esprit et son intérêt pour les rapports entre la création artistique et la société de l'époque, les techniques de construction, ou les liens entre *high* et *low art*, notamment à travers le « *kunstwollen* ». Sur Riegl, voir Henri Zerner, *Écrire l'histoire de l'art*, Paris, 1997, p. 35-63.

Wickhoff, spécialiste de l'art romain et de l'Antiquité tardive, se fit connaître notamment par une étude sur le manuscrit de la *Genèse* de Vienne (*Die Wiener Genesis*, Vienne, 1905 ; trad. angl. : *Roman Art: Some of Its Principles and Their Application to Early Christian Painting*, New York, 1900). Associant l'archéologie, la philosophie et le *connoisseurship* dans son écriture de l'histoire de l'art, il recherchait dans les œuvres le « *Zeitgeist* » [l'esprit du temps]. Il développa l'étude des cultures matérielles, des cultures non occidentales, et reconnut dans les créations de la Vienne contemporaine un épanouissement de l'art moderne.

8. Julius von Schlosser (Vienne, 1886-1938), élève de Franz Wickhoff, fut le successeur de Max Dvořák à l'université de Vienne. Ses essais les plus connus sont *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* (Leipzig, 1908) et *Die Kunstliteratur* (Vienne, 1924 ; trad. fr. : *La littérature artistique : manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, 1996), mais Gombrich a insisté sur le fait que pour Schlosser, la question fondamentale était « qu'est ce que l'Art ? », ce qui le conduisit à étudier des formes 'mineures' comme la sculpture en cire (*Allerhöchstes Jahrbuch*, 1911 ; trad. fr. : *Histoire du portrait en cire*, Paris, 1997).

9. Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), poète et dramaturge viennois (*La femme sans ombre, Le cavalier à la rose...*), collabora très jeune aux *Blätter für die Kunst*, dans lesquelles il fit paraître des poèmes. Il accueillit très favorablement l'essai de R. Muther (voir n. suivante) : voir « Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts », dans *Gesammelte Werke*, vol. I (*Reden und Aufsätze*, 1891-1913), Francfort-sur-le-Main, 1979, p. 519-524.

10. Richard Muther (Ohrdruf, Saxe-Cobourg, 1860 - Glatz [maintenant Miedzygorsze], 1909) fut un des premiers à publier de larges panoramas (pas toujours très précis), de l'histoire de l'art par pays et par siècle, mais dans un style littéraire. Son *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert* (Munich, 1893-1894, 3 vol.) fut ainsi traduit dans plusieurs langues (éd. anglaise : *The history of painting from the fourth to the early nineteenth century*, New York, 1907) et lui valut les louanges de Rilke et de Hofmannsthal.

11. Meyer Schapiro, « Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté » [« Courbet et le réalisme populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté »], dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1941), p. 164-191 ; trad. fr. dans *Style, artiste et société*, Paris, 1982.

12. Werner Hofmann, « Bifocalité et multiréalité dans la peinture autour de 1800 », dans *Peinture et rhétorique*, (colloque, Rome, Académie de France à Rome, 1993), Paris, 1994, p. 129-148.

13. Werner Hofmann, « Triplicité et iconisation chez David », dans *David contre David*, (colloque, Paris, Musée du Louvre, 1989), Paris, 1993, vol. II, p. 725-738.

14. Herbert von Einem (Sarrebouurg, 1905-Göttingen, 1983), spécialiste de la théorie artistique de Goethe, considérait l'histoire de l'art comme une branche de l'histoire (sur sa théorie, voir *Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation*, 1952). Parmi ses autres ouvrages, citons également *Caspar David Friedrich*, Berlin, 1938 ; *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik: 1760-1840*, Munich, 1978.

15. Hans Sedlmayr (Hornstein, Autriche, 1896 - Salzbourg, 1984) fut un spécialiste de l'architecture baroque et publia en 1931 un essai théorique (« Zu einer strengen Kunstwissenschaft », dans *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 1, p. 7-13). En 1938, il se déclara en faveur de l'Anschluss ; après 1945, il condamna l'art moderne d'un point de vue catholique...

INDEX

Mots-clés : polyfocalité, maniérisme, histoire de la pensée, science de l'image, méthode, historiographie, romantisme

Index géographique : Paris, Hambourg, Vienne, Europe

Keywords : polyfocality, mannerism, history of thought, image science, romanticism

Index chronologique : 1900

AUTEURS

WERNER HOFMANN

Né à Vienne en 1928, il étudia l'histoire de l'art entre Paris et Vienne. Assistant à l'Albertina de 1950 à 1955, il devint le directeur-fondateur du Musée du XX^e siècle à Vienne en 1962, avant de diriger la Kunsthalle de Hambourg de 1969 à sa retraite en 1990. Il fut professeur invité de nombreuses universités américaines.

ÉRIC DARRAGON

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Paris I.

PIERRE GEORGEL

Directeur du Musée national de l'Orangerie.

DARIO GAMBONI

Professeur d'histoire de l'art de la période contemporaine à l'université de Genève.

THOMAS GAEHTGENS

Directeur du Centre allemand d'histoire de l'art, Paris.