



## Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2006

La Suisse/Période moderne

---

# « Fantômes » et réflexions autour d'un lac. Aperçu d'histoire de l'histoire de l'art en Suisse romande.

Dario Gamboni

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/348>

DOI : 10.4000/perspective.348

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juillet 2006

Pagination : 167-177

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Dario Gamboni, « « Fantômes » et réflexions autour d'un lac. Aperçu d'histoire de l'histoire de l'art en Suisse romande. », *Perspective* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/348> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.348>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

---

# « Fantômes » et réflexions autour d'un lac. Aperçu d'histoire de l'histoire de l'art en Suisse romande.

Dario Gamboni

---

## Paysages de l'histoire de l'art

- 1 La « géographie artistique » de langue allemande a créé le concept de *Kunstlandschaft*, de « paysage artistique » au sens d'unité spatio-stylistique<sup>1</sup>. Si l'on envisage une « géohistoire » de l'histoire de l'art – comme Thomas DaCosta Kaufmann a récemment proposé une *geohistory of art* –, peut-être faut-il vérifier l'existence et interroger les conditions d'apparition et de développement des « paysages de l'histoire de l'art ». Le « style », dans ce cas, ce seront les objets et les questions abordés, les modèles et les références, les modes d'approche, voire la manière d'écrire des historiens et historiennes de l'art, en un lieu donné et pendant une période déterminée.

Pour l'histoire de notre discipline comme pour l'histoire de l'art, la Suisse semble se prêter à la fois bien et mal à un tel exercice. Mal, si l'on est à la recherche d'une unité forte et durable ; bien, si, à la suite d'Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, on adopte une conception dynamique de la géographie, dans laquelle centres et périphéries se déterminent mutuellement, voire se relaient, où la diffusion des modèles rencontre des résistances et suscite des alternatives<sup>2</sup>. Dans une telle perspective, l'histoire complexe de la Suisse, sa position de carrefour, sa participation à plusieurs espaces linguistiques et culturels concurrents peuvent en faire un laboratoire d'analyse privilégié. C'est ce qu'a montré la série *Ars helvetica - arts et cultures visuels en Suisse*, imaginée et dirigée par Florens Deuchler, alors professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Genève, à l'occasion des préparatifs de la célébration du « 700<sup>e</sup> anniversaire » de la Confédération en 1991<sup>3</sup>.

À la suite de cette entreprise collective, j'avais proposé, il y a bientôt vingt ans, une « esquisse pour une géographie de l'histoire de l'art en Suisse », qui, en raison de ce contexte et des sources disponibles, portait principalement sur l'histoire de l'art

universitaire et sur le développement d'une historiographie nationale<sup>4</sup>. J'en résume ici brièvement quelques points. Les universités suisses, à l'exception de celle de Bâle, fondée en 1460, trouvent leur origine dans les « académies » – écoles supérieures destinées à la formation des pasteurs – créées dans les villes réformées au cours du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle. Leur transformation en universités eut lieu des années 1830 au tout début du XX<sup>e</sup> siècle. De confédération d'États, la Suisse devint en 1848 un État confédéré, mais les projets centralisateurs se heurtèrent à la résistance des cantons et n'aboutirent dans le domaine de l'enseignement supérieur qu'à la création, en 1854, de l'École polytechnique fédérale de Zurich (EPFZ/ETH) ; un statut analogue fut accordé beaucoup plus tard, en 1969, à l'École d'ingénieurs devenue École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL). La Suisse catholique s'était dotée en 1889 d'une université bilingue à Fribourg. Les efforts du Tessin ont abouti il y a dix ans seulement à la création de l'Université de la Suisse italienne (sciences économiques, informatique et communication à Lugano, architecture à Mendrisio). À ce jour, les universités suisses continuent à dépendre des cantons où elles sont situées, au contraire de l'EPFZ et de l'EPFL et en dépit d'efforts croissants de coordination nationale<sup>5</sup>.

La priorité des pays germaniques dans le développement de l'histoire de l'art comme discipline académique se vérifie en Suisse, où un écart considérable sépare la création de chaires spécifiques dans la partie germanophone et dans la partie francophone du pays. Jacob Burckhardt a enseigné à l'EPFZ dès la fondation de l'École puis occupé à l'Université de Bâle la chaire d'histoire de l'art créée en 1874. En Suisse romande, l'enseignement de la discipline s'introduit de manière très progressive. À Genève, des sujets d'histoire de l'art sont abordés dans le cadre de la chaire d'archéologie, d'épigraphie et de paléographie créée en 1888, avant la création d'une charge de cours en 1929 et, en 1941, d'un poste de professeur extraordinaire (c'est-à-dire de rang inférieur à un professeur titulaire dit « ordinaire », selon une terminologie d'origine germanique), attribué à Louis Gielly ; les enseignements complets d'histoire de l'art ne seront mis en place que dans les années 1960 et leur histoire comme leur préhistoire sont encore très lacunaires<sup>6</sup>.

## Vous avez dit « fantômes » ?

- 2 Le titre énigmatique du présent article m'a été suggéré par le rédacteur en chef de *Perspective* et dérive de celui d'un livre de Michel Thévoz, *L'académisme et ses fantômes*, paru en 1980<sup>7</sup>. L'auteur dispensait alors à l'Université de Lausanne un enseignement consacré à l'histoire de l'art contemporain et à la muséologie, tout en étant responsable de la Collection de l'art brut que la ville de Lausanne, en partie grâce à son entremise, avait reçue de Jean Dubuffet<sup>8</sup>. Afin d'interpréter l'œuvre et la carrière de Charles Gleyre (1806-1874), peintre vaudois actif à Paris, Thévoz y convoquait des modèles théoriques qui ont nom Freud, Sartre, Merleau-Ponty, Marcuse, Foucault, Deleuze et Guattari, Derrida. De la part d'un professeur d'histoire de l'art d'une université francophone, ces références ont de quoi surprendre. Elles semblent notamment contredire l'une des explications avancées dans un entretien récent par Roland Recht pour rendre compte du manque de reconnaissance dont l'histoire de l'art souffre en France :
- 3 « À la différence de l'Allemagne, l'histoire de l'art en France a manqué la crise épistémologique des années 1960-1970 qui a gagné les sciences humaines. Au lieu de s'ouvrir, elle s'est crispée sur elle-même, sur ses acquis, refusant de s'enrichir au

contact d'autres disciplines comme la philosophie de l'art, la critique littéraire, la sémiologie, l'anthropologie. Elle s'est braquée contre les freudiens, les foucaaldiens [...], les bourdieusiens, les lévystrausiens, et même les braudéliens... Cette réaction systématique contre la nouveauté ou contre ceux, rares, qui la pratiquaient avec succès, a été très néfaste »<sup>9</sup>. Cette observation, à laquelle je souscris, ne s'applique en effet pas à la Suisse romande, même si la position de Michel Thévoz y était singulière. Ce fait me paraît mériter réflexion. Une comparaison avec la situation française, outre qu'elle concerne beaucoup de lecteurs de *Perspective* et m'est facilitée par des années d'enseignement à l'Université de Lyon II, a l'intérêt de pouvoir mettre en évidence les facteurs structurels qui contribuent à déterminer la physionomie des « paysages » d'une discipline au niveau national, régional et même local.

Certains de ces facteurs touchent l'ensemble des disciplines académiques. La liberté intellectuelle et la variété des approches qui caractérisent l'histoire de l'art pratiquée en Suisse au cours des dernières décennies tiennent clairement au polycentrisme de sa structure universitaire. Entre les universités, les deux hautes écoles (EPFZ et EPFL), les hautes écoles spécialisées (HES) récemment admises dans le système d'enseignement supérieur, et l'institut suisse pour l'étude de l'art (ASEA/ SIK), il n'existe en outre pas de concurrence et de hiérarchie comparables à celles dont pâtissent en France les universités face aux « grandes écoles » et au CNRS. Il n'y a pas non plus de « corps » distincts, si bien que les enseignants-chercheurs, les conservateurs de musées – institutions particulièrement nombreuses, indépendantes et actives en Suisse – et les responsables des services d'inventaire et de conservation du patrimoine proviennent tous des universités et conservent généralement entre eux des rapports de collaboration plus ou moins étroite. Dans les universités, les professeurs sont à peu près seuls titulaires, tandis que le « corps intermédiaire » est engagé pour cinq à six ans ; tout en posant des problèmes de gestion des carrières sur lesquels je reviendrai, cette organisation a l'avantage de provoquer un rajeunissement régulier de l'encadrement des étudiants et de contribuer au renouvellement des méthodes et des problématiques. Une autre différence tient au statut de la discipline. on ne saurait certes conclure du fait que la Suisse consacre depuis 1995 à Jacob Burckhardt l'iconographie de son billet de banque à la valeur la plus élevée que l'histoire de l'art y jouit d'une reconnaissance exceptionnelle. Mais elle n'y souffre pas non plus du manque de légitimité qui, en France, lui impose la domination de l'archéologie ou de l'histoire et lui a fait dès ses débuts renchéris sur leurs exigences de faits positifs et d'objectivité<sup>10</sup>. Cela est vrai soit qu'elle bénéficie, comme en Suisse alémanique (et en Allemagne), de son ancienneté et de ses liens avec la philologie et la philosophie, soit qu'au contraire, comme en Suisse romande, sa relative jeunesse lui donne une plus grande liberté<sup>11</sup>. À ce statut plus assuré s'ajoute le bénéfice intellectuel des confrontations et échanges entre systèmes de concepts et de références que génèrent la polyglossie encouragée par l'État multilingue, les séjours à l'étranger exigés des universitaires suisses et la présence de nombreux professeurs étrangers, attirés par une tradition de libre-échange, un niveau de vie élevé et de bonnes conditions de travail. On peut songer ici aux avantages de la « zone frontière » et de la « périphérie » au sens où l'entendent Enrico Castelnuovo et Jan Bialostocki<sup>12</sup>, ceux de ne pas dépendre d'un seul centre, contrairement à la « province », et d'être libre de choisir, rejeter et combiner – à ceci près que la création même de modèles ne paraît pas ici exclue. Au titre des conditions de travail, il faut mentionner enfin des bibliothèques bien fournies et d'accès facile, qui permettent aux étudiants comme aux enseignants de mener des recherches sur les sujets de leur choix

et de se tenir au fait de l'actualité de la discipline dans les principales langues européennes.

## Réflexivité

- 4 Parmi les résultats qui, me semble-t-il, peuvent être attribués (entre autres) à ces facteurs figure un intérêt pour l'apport d'autres disciplines à la compréhension des arts visuels qui s'est révélé infiniment plus fécond et plus efficace pour l'avancement de la recherche et le rayonnement de l'histoire de l'art que la défense corporatiste d'un droit et d'un territoire revendiqués une fois pour toutes. on peut d'ailleurs interpréter comme élargissement de ce territoire une autre ouverture relativement précoce, celle à l'art moderne et contemporain, enseigné dès 1972 à l'Université de Genève par Maurice Basset<sup>13</sup>. Un troisième phénomène, qui se trouve avec les deux précédents dans un rapport complexe de soutien mutuel, consiste en un degré élevé de conscience méthodologique et historiographique, alors peu cultivé en France hors des grandes écoles, comme le montre le travail de rattrapage heureusement entrepris par Édouard Pommier à l'École du Louvre, par Roland Recht au Collège de France et par l'INHA. il me paraît caractéristique que contribuent aujourd'hui à cet effort plusieurs historiens de l'art suisses dont Pascal Griener, professeur à l'Université de Neuchâtel, élève de Francis Haskell à Oxford et longtemps collaborateur d'Oskar Bätschmann (auteur entre autres d'une « introduction à l'herméneutique en histoire de l'art ») à Berne<sup>14</sup>.

On peut parler à cet égard de réflexivité, au sens d'un mouvement de l'histoire de l'art revenant sur ses présupposés, ses questions et ses méthodes afin de les soumettre à l'examen critique et de prendre subitement pleinement conscience de soi. il est sans doute aussi significatif que la démonstration de cette qualité dans l'art lui-même ait trouvé une de ses formulations classiques dans un livre de Victor Stoichita, nommé professeur à l'Université de Fribourg après des études à Bucarest, une thèse à Rome et à la Sorbonne, un enseignement en Allemagne et des contacts étroits avec l'EHESS<sup>15</sup>. La réflexivité caractérise aussi l'académisme et ses fantasmes, dans lequel Thévoz s'inspire notamment de *L'idiot de la famille* de Sartre pour analyser, à travers le cas de Gleyre, la « névrose objective » dont la peinture académique serait un symptôme. Le goût du peintre pour les scènes d'humiliation exprimerait ainsi la « loi de l'économie psychique qui veut que la libido refoulée se mette au service de l'instance inhibitrice elle-même »<sup>16</sup>, par exemple dans *Les Romains passant sous le joug*, évocation d'une victoire helvète que Gleyre, en accord avec l'historiographie de son temps, a située au bord du lac Léman. Dans la longue introduction à son étude, Thévoz se montre conscient du danger qu'il y a, en troquant pour « une attitude anticléricale » la valorisation habituelle de ses héros par l'histoire de l'art, à appliquer des « schémas déterministes » : « S'il est vrai qu'une œuvre d'art introduit un certain ' bougé ' dans le réel, fût-il restreint à la sphère subjective, la tendance à rendre compte de cette œuvre par une cause antécédente – qu'elle soit psychologique, sociologique ou transcendante – répond au désir de retrouver à tout prix le sol d'une positivité »<sup>17</sup>. Plus loin, reprenant la comparaison freudienne entre souvenir d'enfance, fantasme et création artistique, il propose d'inverser l'approche habituelle de la causalité et commente son propre rapport à la psychanalyse :

- 5 « De sorte que, si l'on tient à un enchaînement causal ou chronologique, il faudrait plutôt l'envisager dans l'autre sens, c'est-à-dire partir de l'œuvre comme d'une

détermination productrice qui peuplerait rétroactivement la petite enfance et qui s'antidaterait dans sa préhistoire psychique, comme si celle-ci, jusqu'ici lacunaire, irréalisée, suspensive, avait attendu de l'œuvre son intégration symbolique. Cette assimilation de l'œuvre d'art à un fantasme rétroactif nous met à l'aise, nous les psychanalystes amateurs (qui ne l'est pas aujourd'hui!), et n'en déplaît aux psychanalystes autorisés, pour avancer hardiment toutes sortes d'hypothèses psychobiographiques, puisque c'est l'artiste lui-même qui anticipe de telles hypothèses en structurant rétrospectivement sa préhistoire infantile par cette espèce de roman analytique que représente en l'occurrence son œuvre. Celle-ci n'exprime pas le passé psychique, elle le génère »<sup>18</sup>. Les objections que l'on peut faire à ce livre, qui est fondamentalement un essai, ne manquent pas. Il est permis de se demander si Gleyre, menant une carrière à bien des égards atypique, doit être jugé représentatif de « l'académisme », et si ce concept lui-même est vraiment opératoire. S'agissant des Romains passant sous le joug, on peut aussi observer que quels que fussent les sentiments de l'artiste, il invitait ses commanditaires et spectateurs vaudois à s'identifier aux vainqueurs, non aux vaincus<sup>19</sup>. Mais dans tous les cas, il faut saluer la hardiesse de l'auteur, son ambition et sa hauteur de vues, qui doivent à une étude datant d'un quart de siècle de conserver une valeur de réflexion et même de provocation peu courante. Ces qualités témoignent aussi d'une effervescence intellectuelle qui animait les rives du lac dépeint par Gleyre, en dépit de la réputation qu'a sa beauté d'induire à une certaine torpeur.

Le modèle plus prudent d'une réflexion méthodologique appuyée sur une ample enquête historiographique avait été fourni quelques années auparavant par la thèse de Philippe Junod, *Transparence et opacité*<sup>20</sup>. Nommé professeur à l'Université de Lausanne, l'auteur en a transmis les principes au cours d'une longue carrière d'enseignant et d'organisateur, comme le montre le volume de mélanges en son honneur récemment paru<sup>21</sup>. Les directeurs de cette publication, Danielle Chaperon et Philippe Kaenel, justifient le choix de son titre, *Points de vue*, par une citation de *Transparence et opacité* : « Le vrai devoir de la critique, celui qui engage sa raison d'être, est de 'situer' le spectateur en un point de vue qui soit à la fois pleinement celui de son temps et le plus favorable à une projection conforme à ce que l'on peut restituer de la 'situation' de l'artiste »<sup>22</sup>. Ce principe, qui figure dans sa conclusion, ne distingue pas critique et histoire, puisque Junod y affirme aussi qu'« une histoire de l'art qui vise une saisie spécifique de son objet » se transmue « en critique d'art, au meilleur sens du terme »<sup>23</sup>. D. Chaperon et Ph. Kaenel proposent de reconnaître Ph. Junod dans le portrait qu'il a dressé récemment de Fiedler, « pionnier de la recherche interdisciplinaire [...], premier à effectuer un rapprochement promis à un bel avenir, celui de l'esthétique et de la théorie de la connaissance »<sup>24</sup>. Ils soulignent que *Transparence et opacité* « livre un plaidoyer en faveur de la connaissance critique [...] tout en repoussant les tentations de l'ontologie, de l'illusion de la transparence, de la traductibilité des expressions artistiques et de l'idée d'objectivité scientifique [...] »<sup>25</sup>. L'« idée d'objectivité » visée ici est d'obédience positiviste et son rejet ne livre pas l'historien au subjectivisme ou à une autre tentation, la « tentation de l'arbitraire », mais bien à une « objectivité active » qui tire les leçons de « l'action rétrospective du présent sur le passé »<sup>26</sup>. Le fait d'assumer son « point de vue » en connaissance de cause a aussi des conséquences stylistiques, visibles dans les passages que j'ai cités de Thévoz. Il est à cet égard révélateur que l'auteur d'un compte rendu critique récent de l'inventaire architectural de Genève pour les années 1850-1920 (INSA), publié en 1982 par Gilles Barbey, Armand Brulhart, Georg

Germann et Jacques Gubler, y mette en évidence la main du dernier cité, formé à Lausanne, et la commente en termes ambivalents mais admiratifs : « Enfin, si nous sommes aujourd'hui davantage portés sur la mise à jour et l'accumulation méticuleuse d'informations précises, il y a, à l'inverse, une chose que nous ne savons ou n'osons plus faire. En fait, si les auteurs de l'inventaire semblent avoir été relativement peu enclins à faire parler les archives, c'est sans doute qu'à leurs yeux, ce qui comptait davantage était de caractériser les bâtiments à partir de ce qu'ils voyaient : le sens de l'architecture pouvait émaner du langage des formes, autant et peut-être davantage que du fond d'une liasse d'archives. Autrement dit, le bâtiment pouvait être son propre document. On ne s'étonnera donc pas que les descriptions d'édifices dépassent souvent la simple caractérisation pour rejoindre le domaine de l'interprétation. Lorsqu'il est dit d'un immeuble que 'l'expression du cadre porteur [est] sublimée par un ordre colossal de pilastres', d'un autre, qu'il y a 'superstition de la symétrie et hiatus de l'entrée', qu'ailleurs enfin, l'on assiste à un 'triumphalisme architectural à des fins publicitaires' ou encore à une 'emphase de la façade rocheuse', il y a incontestablement invention, fabrication inédite d'une formule imagée »<sup>27</sup>.

Il ne s'agit pas ici d'évoquer une « école de Lausanne » dont la construction rétrospective ne rendrait compte ni de la diversité des approches pratiquées pendant quelques décennies à l'Université de Lausanne et à partir d'elle, ni de la diversité des sources et de l'étendue réelle des préoccupations qui s'y sont manifestées. André Corboz par exemple, grand historien genevois de l'architecture et de l'urbanisme, autodidacte dans cette discipline et professeur à l'Université de Montréal puis à l'EPFZ, a défendu et pratiqué une conception analogue qui lui a valu d'être compté par Martin Warnke parmi les « historiens de l'art qui ont toujours considéré et ressuscité le passé avec une conscience réflexive du présent »<sup>28</sup>. Corboz a ainsi démontré que les *vedute* de Canaletto n'étaient pas de « simples » photographies à l'huile mais des manipulations de Venise et des modèles projetés sur son image<sup>29</sup> – sinon des « fantômes ». On lui doit aussi, entre autres réflexions méthodologiques, une défense de la *serendipity*, cette manière de trouver autre chose que ce qu'on cherche dont la désignation anglaise dérive de l'apologue des trois princes de Sérendip : « Le travail de l'hypothèse, le pas à pas dans le labyrinthe, les doutes, les détours, les retours, l'erreur positive, la bifurcation, l'impasse même, par quoi le cheminement est tout sauf rectiligne, imposent un tracé non déterminé et rendent le sujet actif. Si ce sujet possède d'emblée une représentation de ce qu'il doit trouver et qu'il veuille s'y tenir, il risque de se perdre. En effet, si les trois princes découvrent, ce n'est pas parce qu'ils s'obstinent à appliquer une stratégie contre vents et marées, mais parce qu'ils s'ouvrent à ce qui contrecarre leur propos initial »<sup>30</sup>. La valeur épistémologique de ces observations dépasse le champ des sciences humaines, comme le montrent les travaux de l'historien des sciences de la vie Hans-Jörg Rheinberger<sup>31</sup>. La mise en évidence du caractère actif et interprétatif de la perception elle-même a conduit récemment Corboz à montrer, photographies à l'appui, que les parcs nationaux des États-Unis apparaissent à un œil informé par le xx<sup>e</sup> siècle comme des musées de l'art moderne et contemporain, « au point que le regard modélisé transforme la totalité du Southwest américain, ou peu s'en faut, en une généralisation du Land art »<sup>32</sup>.

## Histoire sociale

- 6 On doit souligner aussi le rôle des individus dans la constitution des « paysages » scientifiques. Leur présence et leur influence dépendent de causes à la fois personnelles, apparemment contingentes, et de causes collectives ou structurelles. Le développement de l'histoire de l'art sur la rive nord du lac Léman a ainsi été profondément et durablement marqué par l'action d'Enrico Castelnuovo, médiéviste piémontais qui a occupé dès 1964 la première chaire d'histoire de l'art de l'Université de Lausanne et y a appelé entre autres Philippe Junod et le fondateur d'une véritable école d'histoire de « l'art monumental régional », Marcel Grandjean<sup>33</sup>. Castelnuovo, qui a quitté en 1983 Lausanne pour l'École normale supérieure de Pise, était un « allumeur de cervelles » doué d'une curiosité sans bornes- et l'est resté<sup>34</sup>. L'interrogation historiographique et méthodologique s'est exprimée chez lui dans l'extension de son champ d'investigation à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle, période médiatisant inévitablement notre relation au Moyen Âge, dans un renouvellement de la géographie artistique sans lequel n'existerait pas le présent essai, et surtout dans un engagement multiforme pour l'histoire sociale de l'art<sup>35</sup>. Cette direction de recherche a rencontré un écho particulier auprès d'étudiants qui, dans leur très grande majorité, n'avaient pas été introduits à l'histoire de l'art par une tradition familiale, et pour qui les présupposés sociaux de la discipline n'allaient pas de soi. La découverte de la sociologie de la culture et la rencontre de Pierre Bourdieu, organisée par un groupe genevois, a ainsi trouvé autour du Léman un terrain fertile ; les « bourdieusiens » ostracisés en France se sont au contraire multipliés et la perspective sociologique est devenue partie intégrante de l'histoire de l'art.
- 7 Un facteur historique a évidemment joué ici un rôle, d'ailleurs lié aux transformations sociales dont le profil et les attentes des étudiants étaient un signe : il s'agit de la « crise épistémologique des années 1960-1970 » dont parle Roland Recht, symbolisée par les événements de mai 1968 et qui s'est surtout déroulée au cours de la décennie suivante. Il est juste de dire qu'en Allemagne, cette crise a profondément transformé l'histoire de l'art, notamment grâce à l'activité de l'« Ulmer Verein » fondé en 1968 et aux grandes carrières d'anciens « jeunes gens en colère » comme Martin Warnke, Klaus Herding et Horst Bredekamp, tandis qu'en France, les révolutionnaires d'Histoire et critique des arts, par exemple, n'ont jamais pu ébranler ni même pénétrer l'establishment académique. La situation suisse se rapproche davantage de l'allemande, et on se souvient qu'en Suisse romande c'est précisément au cours des années 1960 que les départements d'histoire de l'art ont vu le jour dans les universités. Mais il faut ajouter que la limitation du statut de titulaire aux seuls professeurs et le nombre relativement limité de chaires, en encourageant le pourvoi de celles-ci par des étrangers déjà professeurs ou par des Suisses ayant enseigné dans d'autres pays, ont fragilisé le processus de relève et relativisé la continuité des directions de pensée et de recherche. il faudrait, pour rendre justice à l'impact des idées rappelées ici, étendre l'enquête au-delà des universités pour inclure l'activité des musées, des collections et centres d'art, des auteurs d'inventaires et des conservateurs des monuments historiques, des historiens de l'art indépendants, des critiques d'art, voire des experts et des marchands.

## Et maintenant ?

- 8 Le bref éclairage qui précède, inévitablement partiel et partial, ne saurait faire croire que les rives du lac Léman, ou plus généralement la Suisse romande et la Suisse tout entière, représentent un paradis pour l'histoire de l'art. Pour s'en tenir à nouveau aux universités, elles se trouvent aujourd'hui confrontées à une autre crise, liée cette fois aux transformations du système d'enseignement supérieur aux niveaux national et international, et s'aperçoivent qu'à certains égards, elles sont mal préparées à une situation de concurrence accrue et à des exigences nouvelles de transparence et d'efficacité. La polyglossie, spécialement dans le cas qui nous occupe l'accès facilité à l'allemand, « langue maternelle de l'histoire de l'art », souffre comme ailleurs de la tendance au monopole de l'anglais. L'organisation encore embryonnaire des études doctorales et le financement des doctorants, qui dépend principalement de leur engagement comme assistants, sont inadéquats à assurer la relève scientifique. Celle-ci, comme je l'ai déjà suggéré, est encore grevée par l'absence, jusqu'à récemment, de postes équivalant à l'*assistant professor* américain et d'un processus de titularisation permettant à la fois de planifier les carrières et de faire jouer la concurrence.
- 9 La circulation des étudiants, des enseignants-chercheurs et peut-être surtout du « corps intermédiaire » au sein des universités suisses est d'ailleurs insuffisante, ce qui accentue la pression à laquelle sont soumises les commissions de nomination locales, sur qui repose entièrement l'enjeu crucial des recrutements, avec les risques de clientélisme et de provincialisation qu'un tel système comporte. L'importance de la recherche et des publications pour le dynamisme et le rayonnement des établissements est loin de trouver la reconnaissance qu'elle mérite au niveau de la gestion des moyens en temps, en personnel et en argent, fait d'autant plus regrettable que les tâches administratives, jusqu'ici comparativement limitées, ne cessent de s'accroître. En tant que science humaine dont la contribution au bien public, quoiqu'importante et multiple, n'est pas souvent immédiatement perceptible, l'histoire de l'art ne figure enfin pas parmi les priorités de ceux, administrateurs ou politiques, qui veulent soumettre la logique des investissements scientifiques à celle de la rentabilité immédiate<sup>36</sup>.
- 10 Cela dit, ces problèmes ou des problèmes analogues seront familiers à la plupart des lecteurs de *Perspective*. Ils sont aussi, comme toute chose, relatifs, et les universités suisses sont de ce point de vue assez bien placées pour les affronter. De nombreuses mesures ont été envisagées et dans certains cas déjà prises pour y remédier, à la fois par les intéressés, par les universités et par des instances supérieures ou indépendantes comme le Fonds national de la recherche scientifique (FNS) : mise sur pied par le corps intermédiaire d'une « association suisse pour la relève en histoire de l'art », création de postes temporaires de « professeurs boursiers », adoption de processus de titularisation de type *tenure-track*, lancement de « programmes doctoraux » thématiques inspirés des *Graduierkollège* allemands<sup>37</sup>. La circulation accrue des étudiants, que le processus de Bologne (système du LMD) également mis en place en Suisse doit faciliter, contribuera encore à diffuser et confronter idées, méthodes et « styles » de la discipline. Ce sont bien les étudiants, *in fine*, qui décomposeront et recomposeront les « paysages de l'histoire de l'art », auxquels la topographie ne saurait fournir qu'un modeste substrat.

## NOTES

1. L'étude historiographique la plus complète de la géographie artistique se trouve dans Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art, Chicago et Londres*, 2004. Voir aussi, sous la direction du même auteur, le recueil d'essais *Time and Space: The Geohistory of Art*, Williston, 2005.
2. Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, « Centro e periferia », dans Giovanni Previtali, éd., *Storia dell'arte italiana, I. Questioni e metodi*, Turin, 1979, p. 285-352 ; traduction française partielle sous le titre « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, nov. 1981, p. 51-72.
3. Voir Florens Deuchler éd., *Ars helvetica - Arts et cultures visuels en Suisse*, 13 vol., Disentis, 1987-1993, et notamment le volume I, D. Gamboni, *La géographie artistique*, 1987. Soutenu par la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, cet ensemble de douze volumes augmentés d'un index a paru dans les quatre langues officielles. Confiés chacun à un auteur, ces livres abordaient « l'art en Suisse » non pas chronologiquement mais par art ou technique, ou thématiquement dans le cas de la géographie artistique, de l'économie de l'art, de l'iconographie nationale, de l'esthétique industrielle et de la « scène artistique » du présent.
4. D. Gamboni, « Esquisse pour une géographie de l'histoire de l'art en Suisse », dans *Nos monuments d'art et d'histoire*, vol. 38, 1987, p. 399-413. Les sources principales de cette étude ont été publiées par l'institut suisse pour l'étude de l'art dans sa série « Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz », spécialement dans le volume *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940* (Annuaire 1972-1973), Zurich, 1976. Le projet d'une étude analogue de l'enseignement de l'histoire de l'art aux Écoles polytechniques de Zurich et de Lausanne, aux universités de Genève, Lausanne et Neuchâtel, ainsi que dans l'ensemble des hautes écoles suisses après la Seconde Guerre mondiale n'a pas été réalisé à ce jour, d'où le caractère incomplet et provisoire des éléments historiques avancés à ce sujet dans le présent article.
5. Voir Juan-Francisco Perellon, *La qualité dans l'enseignement supérieur. Reconnaissance des filières d'études en Suisse et en Europe : analyse d'une révolution*, Lausanne, 2003.
6. Voir « Le séminaire d'histoire de l'art », dans *Uni Lausanne. Bulletin d'information de l'Université de Lausanne*, 1981, n° 32, p. 9-23 ; Beat Wyss, « Die institutionalisierung der Kunstgeschichte in der schweiz », dans *Nos monuments d'art et d'histoire*, 38, 1987, p. 382-398 (396) ; David Ripoll, « À l'épreuve du faux. Notes sur le savoir et les pratiques d'histoire de l'art à Genève, 1914-1938 », dans *L'art d'imiter. Images de la Renaissance italienne au Musée d'art et d'histoire*, Mauro Natale et Claude Ritschard éd., (cat. expo., Genève, musée d'art et d'histoire, 1997), p. 22-39 ; Jean Wirth, « L'histoire de l'art à Genève », dans *Cahiers de la Faculté des Lettres [de l'Université de Genève]*, 1998, p. 3-5.
7. Michel Thévoz, *L'académisme et ses fantômes. Le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris, 1980.
8. Voir M. Thévoz, *L'art brut*, Genève, 1975 ; Lucienne Peiry, *L'art brut. De la clandestinité à la consécration*, Paris, 1997.
9. Roland Recht, « Pour l'exercice et la maîtrise du regard », propos recueillis par Daphné Bétard et Sophie Flouquet, dans *Le Journal des Arts*, n° 225 (dossier « La recherche en histoire de l'art »), 18 nov.-1<sup>er</sup> déc. 2005, p. 18.
10. Voir Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, 1998, par exemple p. 202-204.
11. Voir B. Wyss, « Die institutionalisierung der Kunstgeschichte in der Schweiz », cité n. 6, p. 396. Sur le plan historique, cette observation demande peut-être à être nuancée à partir d'une connaissance plus approfondie. David Ripoll signale ainsi qu'en 1930, Waldemar Deonna a écarté la proposition du département de l'instruction publique de renommer sa « chaire d'archéologie

classique » de l'Université de Genève « chaire d'histoire de l'art », ce qui aurait permis ensuite de la scinder en deux chaires d'histoire de l'art antique et d'histoire de l'art moderne ; il relie ce refus au conflit théorique et chronologique qui opposait Deonna à l'historien de l'art Louis Gjelly (D. Ripoll, « À l'épreuve du faux », cité n. 6, p. 25).

12. E. Castelnuovo, « La frontiera nella storia dell'arte » [1987], dans *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livourne, 2000, p. 15-34 ; Janbialostocki, « Some Values of artistic Periphery », dans Irving Lavin éd., *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVI<sup>th</sup> International Congress of the History of Art*, Londres, 1989, I, p. 49-58.

13. Communication orale de J. Wirth, 1<sup>er</sup> mai 2006 ; B. Wyss note que cette chaire, qu'il date de 1975, a précédé celle de Zurich, réclamée par les étudiants en 1971, demandée par la Faculté en 1976, et attribuée en 1982 à Stanislaus von Moos (« Die institutionalisierung... », cité n. 6, p. 396). À Berne, une chaire consacrée à l'art contemporain (*Kunstgeschichte der Gegenwart*, « histoire de l'art du présent », la mise au concours précisant qu'il s'agissait de « l'art des derniers 25 années ») a été créée en 2000 avec l'aide de fonds privés, et attribuée à Peter J. Schneemann (voir 1905-2005. *100 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Bern*, Emsdetten/Berlin, 2005, p. 55).

14. Voir entre autres Pascal Griener, *L'esthétique de la traduction : Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art, 1755-1784*, Genève, 1998 ; Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt, 1984.

15. Victor Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, 1993.

16. M. Thévoz, *L'académisme...*, cité n. 7, p. 72.

17. *Ibid.*, p. 26.

18. *Ibid.*, p. 32 ; sur l'interaction entre création artistique et mémoire enfantine, voir depuis D. Gamboni,

« Fiction et vérité : un souvenir d'enfance d'Odilon Redon partagé par d'autres artistes », dans *Genesis*, n° 24, 2004, p. 70-88.

19. Voir William Hauptman, *Charles Gleyre 1806- 1874, II. Catalogue raisonné*, Zurich/Princeton, 1996, p. 380-398.

20. Philippe Junod, *Transparence et opacité. Réflexions autour de l'esthétique de Konrad Fiedler*, Lausanne, 1976. Pour une discussion croisée de cette thèse et de celle d'Oskar Bätschmann (*Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des parler peinture*, berne, 1977) par les deux auteurs, voir « Histoire de l'art et herméneutique », dans *Revue de théologie et philosophie*, n° 111, 1979, p. 57-62.

21. Danielle Chaperon, Philippe Kaenel éd., *Points de vue. Pour Philippe Junod*, Paris, 2003. Voir aussi *Études de lettres* [Université de Lausanne], série IV, t. 3, 1980, n° 2, avril-juin 1980, livraison consacrée à l'histoire de l'art et qui contient entre autres le texte de la leçon inaugurale de Ph. Junod, « Voir et savoir ou de l'ambiguïté de la critique », p. 1-42.

22. Ph. Junod, *Transparence...*, cité n. 20, p. 345.

23. *Ibid.*, p. 325 ; voir aussi Ph. Junod, « Critique, science et histoire de l'art : questions de terminologie », dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 39, 1982, n° 2, p. 96-98.

24. Ph. Junod, Présentation de Konrad Fiedler, *Essais sur l'art*, Besançon, 2002, p. 13.

25. D. Chaperon, Ph. Kaenel éd., *Points de vue*, cité n° 21, p. 13.

26. Ph. Junod, *Transparence et opacité*, cité n. 20, p. 340, 344 ; voir D. Gamboni, « Polonius réhabilité ? La projection partagée de Hamlet à Thinkblot », dans D. Chaperon, Ph. Kaenel éd., *Points de vue*, cité n. 21, p. 91-105.

27. D. Ripoll, « L'INSA-Genève : retour sur une œuvre pionnière », dans *Art + architecture en Suisse*, 2005, n° 3 (dossier « INSA – bilan au terme d'un projet de 30 ans »), p. 48-50. Les passages cités se trouvent dans Gilles Barbey, Armand Brulhart, Georg Germann, Jacques Gubler, « Genève », dans *Inventory Suisse d'Architecture, 1850-1924*, vol. 4 : Délémont, Frauenfeld, Fribourg, Genève, Glarus, Berne, 1982. Voir aussi tout récemment Andreas Hauser éd., *Ressource Baukultur. Mit Hanspeter Rebsamen durch Zürich*, Zurich, 2006, p. 338 et 364.

28. Martin Warnke, *Avant-propos à André Corboz, Die Kunst, Stadt und Land zum Sprechen zu bringen*, bâle/berlin, 2001, p. 10 (« Corboz gehört zu dem Typus von Kunsthistorikern, welche die Vergangenheit immer mit einem reflektierten Gegenwartsbewußt- sein angesehen und zum Leben erweckt haben. »).
29. A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, 2 vol., milan, 1985.
30. A. Corboz, « La recherche : trois apologues » [1997], dans *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, 2001, p. 21-30, 259.
31. Voir par exemple Hans-Jörg Rheinberger, « Historische Beispiele experimenteller Kreativität in den Wissenschaften », dans Walter Berka et al., *Woher kommt das Neue ? Kreativität in Wissenschaft und Kunst*, Vienne/Cologne/Weimar, 2003, p. 29-49.
32. André Corboz, « L'érosion sculptrice et la 'réception sans œuvre' », *Artibus et historiae*, XXIII-45, 2002, p. 223-233, citation p. 231. Il faut sans doute attribuer au positivisme, au sens où A. Corboz n'a cessé de le dénoncer, le fait que cet article, prévu pour un dossier de la *Revue de l'art* sur les images cachées et ambiguës (n° 137, 2002-2003), en ait été exclu par la rédaction.
33. Voir entre autres Marcel Grandjean, *Les temples vaudois. L'architecture réformée dans le Pays de Vaud (1536-1798)*, Lausanne, 1988 ; Paul Bissegger, Monique Fontanaz éd., *Des pierres et des hommes. Hommage à Marcel Grandjean. Matériaux pour une histoire de l'art monumental*, Lausanne, 1995.
34. Voir par exemple ses recueils d'articles : E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Turin, 1985 ; *La cattedrale tascabile*, cité n. 12.
35. Voir E. Castelnuovo, « L'histoire sociale de l'art. Un bilan provisoire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 6, 1976, p. 63-75 ; republié dans E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni*, cité n. 34, p. 3-84.
36. Voir le second volume à paraître pour le centenaire de l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Berne (1905-2005. *100 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Bern*), qui sera consacré aux actes du colloque organisé en mai 2005 sous le titre *Dienstleistung Kunstgeschichte ? Wissen und Gewissen, Anspruch und Auftrag*.
37. Voir entre autres le site internet de l'association suisse des historiens et historiennes de l'art, fondée en 1976 à Genève (<http://www.vkks.ch/>), celui de l'association articulations (<http://www.articulations.ch/html/fr/index.htm>), et celui du Fonds national de la recherche scientifique ([http://www.snf.ch/default\\_fr.asp](http://www.snf.ch/default_fr.asp)).

## INDEX

**Index géographique** : Lausanne, Genève

**Mots-clés** : paysage, carrefour, espace, frontière, université, académisme, recherche, historiographie, discipline, périphérie, méthode, territoire, critique, école

**Keywords** : landscape, intersection, area, boarder, university, academicism, research, historiography, discipline, outskirts, method, territory, critic, school

**Index chronologique** : 1900