

**Critique
d'art**

Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art
contemporain

14 | Automne 1999
CRITIQUE D'ART 14

Éditorial

Elisabeth Lebovici



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2381>

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 1999

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Elisabeth Lebovici, « Éditorial », *Critique d'art* [En ligne], 14 | Automne 1999, mis en ligne le 27 mars 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2381>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Éditorial

Elisabeth Lebovici

- 1 Au moment où se discute, sans guère de publicité, le projet d'un Institut National d'Histoire de l'Art (situé dans l'ancienne Bibliothèque nationale, rue de Richelieu à Paris) nous avons jugé utile d'interroger trois historiens d'art universitaires et par ailleurs membres du comité de rédaction de *Critique d'art*, Eric Darragon, professeur à l'université de Paris I, Roland Recht, professeur à l'université de Strasbourg et Jean-Marc Poinso, professeur à l'université de Rennes 2, sur la situation de l'histoire de l'art contemporain en France.
- 2 N'est retranscrite ici qu'une partie de la longue conversation que nous avons eue le 2 juillet 1999. Le débat s'ouvre bien entendu sur d'autres questions et d'autres argumentations, à lire dans de prochains numéros de *Critique d'art*.

ELISABETH LEBOVICI : Vous êtes historiens de l'art et universitaires et votre champ d'activités englobe l'art contemporain. Le lieu où se fabrique l'histoire de l'art contemporain en France est-il spécifiquement l'université ?

Jean-Marc Poinso : La situation est paradoxale car l'université a dû produire des gens compétents pour faire face à l'appel du marché du travail dans un domaine qui a connu un développement sans précédent au cours des vingt dernières années. L'université a donc formé des historiens d'art pour s'occuper des musées, des centres d'art, des Frac, de l'ensemble de l'administration culturelle. Ils ont été immédiatement absorbés dans de très nombreuses tâches et missions. Dans ce contexte la formation à la production de connaissance a été relativement moins visible, d'autant plus que les conditions de la recherche ne sont pas celles des Etats-Unis par exemple.

Roland Recht : Vous soulevez aussi implicitement le problème des « passages » du statut d'enseignant à celui de commissaire d'exposition par exemple. Aux Etats-Unis ou en Allemagne, ce type de passage s'opère aisément, dans les deux sens. En France, il reste une exception, en tous cas dans le domaine de l'art ancien. Le conservateur de musée éprouve en général une réelle méfiance vis-à-vis de l'universitaire qui lui semble trop soucieux de théorie, de méthodologie, trop éloigné des œuvres. Une des rares expériences pour rompre avec cette séparation traditionnelle est celle du Cabinet des

dessins du Louvre qui a convié des non-conservateurs à penser des expositions thématiques. Fait symptomatique, il les a confiées à des philosophes ou à des cinéastes... Dans le domaine de l'art contemporain, ceux qui réfléchissent sur l'art d'aujourd'hui, historiens d'art et critiques, sont tout de même amenés à participer à des expositions. Cela se voit fréquemment.

Eric Darragon : D'où l'attitude : comment travailler ensemble ? Les corps ont plutôt eu tendance à se renforcer, à se développer. Evidemment les conservateurs ont bénéficié d'un progrès de ce côté-là sur les vingt, trente dernières années. Quant à l'université, elle est restée relativement figée sur elle-même. Un centre de recherche en histoire de l'art, qu'est-ce que c'est ? C'est finalement une réunion de quelques personnes qui est chargée d'animer la recherche sur une problématique assez large avec des étudiants en thèse de doctorat, dont les budgets arrivent chaque année, dont la mission n'est pas essentiellement de produire autre chose que des thèses. Des colloques, des discussions, des publications, tout ceci vient en plus par une volonté qui existe ou qui n'existe pas. Il y a là une discordance qui se voit quand il s'agit d'aller devant le public. Quelque chose qui se passe sous la Pyramide du Louvre ou dans un grand musée a tout de suite une audience et une logistique. On peut réaliser quelque chose dans une université, à quelques exceptions près, c'est assez confidentiel. Peut-être que l'I.N.H.A. va prendre le relais de cette situation, ce serait nécessaire pour qu'on entende plus l'historien d'art, issu de l'université.

E.L. : Pourriez-vous nous éclairer sur le projet de l'Institut National d'Histoire de l'Art ?

J-M.P. : C'est un lieu où apparemment sont regroupées toutes les formations touchant à l'histoire de l'art ou des arts à Paris, plus quelques écoles, et, en parallèle, un regroupement des grandes bibliothèques d'histoire de l'art parisiennes.

E.D. : ...où sont regroupés les enseignements, les séminaires, qui vont avoir lieu dans cet espace.

E.L. : Cet institut ne propose-t-il qu'un point de vue rétrospectif ? Où est la prospective ?

E.D. : En principe, sa mission serait de permettre un meilleur traitement de tout ce qui est archives déposées dans des institutions très différentes, qui n'ont pas toujours pris le temps ni les moyens d'élaborer le traitement scientifique de ces fonds. L'I.N.H.A. aurait un rôle d'harmonisation et de traitement. Sur ce plan-là il est possible qu'il y ait un progrès, c'est-à-dire une accélération de l'investigation scientifique.

R.R. : Il est un peu prématuré de porter un jugement définitif. Je suis moi-même aujourd'hui dans l'impossibilité de voir cet institut national comme une entité qui pourrait fondamentalement modifier la perception qu'on a en France de l'histoire de l'art. C'est peut-être parce que l'on a voulu, comme autrefois pour l'Inventaire des Monuments et Richesses artistiques de la France, donner à cette institution tout de suite et en même temps une fonction instrumentale et une fonction symbolique. Instrumentalement, elle est nécessaire. Symboliquement, elle est mal perçue et pour des raisons qui me paraissent souvent légitimes. Un modèle dépourvu de cette fonction symbolique serait le Zentralinstitut de Munich, une sorte d'institut de recherches supérieur non-universitaire avec une immense bibliothèque, qui publie une revue conçue comme un outil de communication entre des chercheurs et qui met au point des programmes de recherche aboutissant à des publications. Mais le Zentralinstitut existe dans un pays qui ignore la centralisation et où les instituts universitaires des Länder sont extrêmement bien dotés. C'est une situation beaucoup plus équilibrée qu'en

France où la création de cet institut national donne le sentiment de renforcer la centralisation.

J-M.P. : Le développement de l'Institut National d'Histoire de l'Art permettra peut-être de développer des pôles régionaux, de même que la politique de décentralisation des arts plastiques est venue après le Centre Pompidou et non l'inverse.

E.D. : Ce modèle-là risque de marcher, comme il risque de ne pas marcher. Voyez les grands musées français, voyez la puissance qu'ils peuvent avoir. Donc il est bien normal, si vous voulez, que l'université ait sa part, cela aurait été difficile de penser autrement. Mais il reste à faire que cette coopération soit effective, et qu'il y ait davantage de possibilités de travail en commun.

E.L. : Au sein de la direction des Musées de France, on semble quand même afficher un certain mépris pour les historiens d'art qui ne travaillent pas en présence des objets et avec ces objets...

J-M.P. : Combien y a-t-il de salles de travail dans les musées pour les chercheurs ? Car la question est la suivante : pour pouvoir travailler avec les objets, il faut que les universitaires puissent disposer de lieux de travail au sein même des musées. Or, il faut quand même rappeler qu'une grande partie des bibliothèques de musées sont des bibliothèques privées. Elles sont accessibles de façon très filtrée aux étudiants, une demi journée par semaine par exemple. Quelques rares professeurs y ont leurs habitudes. Lorsqu'on envoie les étudiants faire un travail de recherche, les conservateurs appellent vite au secours ! On ne peut pas dire que les universitaires ne travaillent pas avec les objets si l'espace du musée ne leur est pas ouvert. Et inversement, il est difficile d'associer de façon vraiment organique des conservateurs à l'enseignement. Les conditions d'évolution des carrières ne facilitent pas la mobilité entre les deux univers.

R.R. : J'ai le privilège d'avoir l'expérience des deux, à la fois directeur de musées et universitaire, mais je crains que les deux situations soient perçues comme absolument inconciliables. On assiste à ce clivage entre les musées et les universités en particulier en raison d'une sorte de positivisme : pour le conservateur, la proximité des œuvres garantirait l'accès à une « vérité » de l'œuvre d'art qui serait refusée au seul chercheur. C'est oublier que l'histoire de l'art n'est pas faite que d'objets. Elle est faite de pensée autour des objets, sur les objets, à partir des objets. Or, cette pensée qui cherche à renouveler notre lecture des œuvres est rarement le fait des musées. Il est vrai que le conservateur est aujourd'hui absorbé par des tâches quotidiennes, matérielles et administratives, qui le privent du temps nécessaire à la réflexion et au renouvellement du savoir.

E.D. : Cet argument est très limitatif en effet. Il est assez évident que dans cette restauration de la puissance de la culture de musée, il y a quand même une tendance de fond qui est de construire le patrimoine et ses valeurs. Là on assiste à une consolidation de l'idée de culture à la française. L'université par rapport à ça a comme tradition d'introduire la distance critique. Or les gens de musées n'ont pas forcément cette distance critique. Ce sont des acteurs en mouvement, on leur demande d'affirmer certaines choses, de réaliser. Ce n'est pas la même chronologie, et ce n'est pas toujours la même philosophie de l'activité intellectuelle. Tel que cela se présente aujourd'hui, on a des points de vue corporatistes assez éloignés. Je crois que là il y aurait vraiment matière à réfléchir et à argumenter sur des bases plus solides.

E.L. : La notion d'une histoire de l'art européenne vous intéresse-t-elle ?

R.R. : Je dirais qu'une histoire de l'art à la française n'existe pas vraiment, ni une histoire de l'art à l'allemande ou à l'italienne. Certes, il y a des traditions de pensée, des traditions historiographiques propres à chaque système de recherche ou d'enseignement. Il y a bien une « école » à partir de Warburg, mais Gombrich et Baxandall qui, d'une certaine façon en sont issus, n'ont pas grand chose de commun avec la pensée de Warburg. Ce qui fait la spécificité de cette discipline et sa richesse c'est qu'elle est hybride, dans le sens le plus positif. L'histoire de l'art devient ce que nous la faisons devenir. L'historien de l'art doit constamment convoquer de nouveaux champs pour élargir le sien propre. Seul celui qui est capable de cette ouverture est en mesure de renouveler la discipline, d'être, paradoxalement, un véritable historien d'art.