

# Points aveugles en histoire de l'art

Une discussion entre Claudia Brittenham,  
Yukio Lippit, Sam Rose et Z. S. Strother,  
menée par Christopher S. Wood

Nous avons ici été invités à réfléchir aux métaphores de la connaissance impliquant la vision, la lumière et l'absence de lumière : éclairage ou illumination, perspective, lucidité ; obscurité, opacité, points aveugles. Selon une hypothèse posée dans des débats récents<sup>1</sup>, la fonction la plus impérieuse de l'art, dans sa forme « contemporaine » voire depuis l'avènement du modernisme, est de conférer de la visibilité à des sujets privés de représentation politique. L'art, s'imposant là où a échoué la philosophie ou plus largement le *logos*, visualise l'expérience informe des marginalisés ou des déshérités.

Notre mission dans la discussion qui va suivre se joue pourtant à un niveau d'abstraction différent : le but est d'envisager l'historiographie, autrement dit les discours académiques et critiques dans lesquels nous évoluons. Nous avons tous lu des ouvrages d'histoire de l'art qui, d'un seul coup, nous ont révélé nos préjugés et nos résistances. J'ai eu la surprise d'apprendre dans *Privatporträts* d'Angelica Dülberg que la plupart des portraits peints de la Renaissance étaient des objets portatifs, comme des boîtes, souvent équipés de couvercles à charnières et conservés dans des armoires<sup>2</sup>. Je n'en avais jamais vu qu'aux murs des musées et j'étais parti du principe qu'ils avaient toujours été accrochés à un endroit ou à un autre. J'avais hérité d'une histoire de l'art appliquée à observer les qualités artistiques des portraits tout en minorant leurs propriétés talismaniques, substitutives et mnémotechniques. Sortis de leurs contenants, accrochés aux murs des musées ou reproduits dans des livres, ceux-ci n'étaient accessibles qu'à l'œil. Leur qualité d'objet s'était estompée.

Parallèlement, j'étudiais les retables peints d'Albrecht Altdorfer et de Wolf Huber, ces complexes ouvrages de charpenterie érigés derrière des autels et déployant en images des récits hagiographiques. Je savais bien, en l'occurrence, que de telles pièces d'autel n'étaient pas destinées à des musées ; que la majorité d'entre elles se trouvaient encore *in situ* ; et que leurs volets à charnières n'étaient jamais tous visibles en même temps. Mais ce que je n'avais jamais soupçonné avant de lire *Pilgrimage and Pogrom* de Mitchell Merback, c'est qu'une bonne part de ces retables avaient été conçus, avec les chapelles qui les abritaient, sur des lieux de profanation supposée de l'Hostie par des Juifs locaux dans un passé pas si lointain, et qu'ils servaient ainsi à exposer

et à sanctionner violemment les agresseurs<sup>3</sup>. Là encore, je me suis senti dupé par la littérature académique. Je pouvais me reprocher de ne pas avoir su attribuer une signification plus profonde aux scènes de profanation de l'Hostie parfois représentées sur ces retables – de ne pas avoir su identifier ce dispositif avant qu'il ne soit signalé par Merback. Je pouvais également regretter le silence de l'historiographie allemande d'après la Seconde Guerre mondiale sur l'art du Moyen-Âge tardif, dont je dépendais tant. Il relevait, au mieux, du refoulement d'une histoire honteuse de la part des historiens de l'art, au pire, d'une suppression de preuves.

Les découvertes de ce genre sont innombrables ; l'histoire de l'art en tant que projet culturel n'est qu'un cycle d'oublis et de ressouvenirs, de relégations dans les ombres et de coups de projecteur rectificatifs. La constitution d'un canon est un aspect de ce processus : l'attention ne cesse de se redistribuer. Les toutes premières histoires de l'art furent des annales, des listes de noms compilés par les écrivains et les chroniqueurs de cour, qui mettaient en lumière les valeureux, les grands artistes, reléquant tous les autres dans l'obscurité.

Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'historiographie de l'art en Occident apparaît cependant comme une révision perpétuelle de ces annales et canons, voire comme un rejet du concept même de canon, très hiérarchisant. Des lieux autrefois occultés sont éclairés : d'abord l'art de l'Europe du Moyen Âge, autrefois dénigré par Giorgio Vasari et par la tradition académique ; puis les arts de l'Asie, de l'Asie du Sud-Est, des pays islamiques, de l'Afrique subsaharienne et des Amériques. Le *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) de Franz Kugler n'aura été que le premier d'une longue série d'ouvrages académiques aspirant à l'idéal d'une « histoire de l'art mondial<sup>4</sup> ». Dans ces publications, les cultures dites primitives ou originelles ont joué toute une palette de rôles dans un rapport d'observation nouveau en Occident vis-à-vis des histoires extra-européennes. Si elle était pétrie de bonnes intentions, cette « histoire de l'art mondial » était aussi trop étroitement liée à l'entreprise coloniale pour que la rhétorique de justification et de rédemption à l'œuvre ne reste pas en deçà des attentes. L'histoire de l'art moderne est encore aujourd'hui occupée à rectifier et à réécrire ces études et ces manuels fondateurs, dans une perspective globale.

Les spécialistes du XIX<sup>e</sup> siècle ont déjà reconnu la nature limitante de l'idée de beaux-arts. Dans une perspective historiographique sur l'« art », la masse de la production – pour autant qu'elle ait survécu aux coupes antérieures – tombe fatalement dans l'ombre voire dans un oubli irréversible. C'était ainsi le champ infini de ce que nous appelons aujourd'hui la culture visuelle qui devenait visible.

Jusqu'ici, ce sont les perspectives relativistes et historicistes sur l'art du passé qui dominent. Mais elles reposent elles-mêmes sur des préjugés qu'il convient de corriger. Je songe à une exposition de miniatures mogholes que j'ai vue récemment. Les commissaires jugeaient que le traitement social et contextuel des œuvres – concentré sur les aspects matériels de la production, sur la commande et sur sa dimension idéologique, ou encore sur les conditions originales de leur présentation – avait occulté des distinctions significatives entre les artistes. Pour restaurer l'agentivité de ceux-ci, ils avaient établi, sur la base d'une analyse stylistique, une liste de personnalités artistiques ou « mains » supposées. Ils étaient donc revenus à un *connoisseurship* assez traditionnel au nom de l'équité historiographique, évitant délibérément de poser des questions plus fondamentales sur la relativité culturelle du concept d'autorité artistique qui auraient pu replonger dans l'obscurité la main A, la main B, etc.

On peut toujours éclairer davantage. La difficulté, c'est de reconnaître les limites intrinsèques de nos lucidités respectives. Celles-ci sont qualifiées de *points aveugles*, et chacun d'entre nous a les siennes. La métaphore du point aveugle vient de la

physiologie de l'œil : lacune dans notre perception, le point aveugle résulte du fait que l'endroit de la rétine où le nerf optique entre dans l'œil est insensible aux impressions lumineuses. Dès lors, horizon interne de notre vision, il ne marque pas simplement une négligence ou une omission mais un défaut structurel, une lacune inhérente qui permet à l'œil même de voir.

La métaphore du point aveugle donne une idée des amnésies collectives et des conjurations du silence qui structurent nos champs de recherche. L'accepter, cependant, c'est aussi accepter qu'une vision partielle ou biaisée peut conférer un avantage. C'est à cette métaphore qu'Ernst Bloch a recouru pour mettre en évidence notre impuissance à saisir le moment – et, partant, à saisir l'histoire elle-même – lorsqu'on en fait l'expérience. Reconnaître l'impossibilité de coordonner ce « maintenant » avec les « mainteneurs » du passé, qui nous sont rendus disponibles par l'histoire, c'est accepter la nature paradoxale et partielle de toute intelligence politique<sup>5</sup>. Cette insuffisance épistémologique s'inscrit dans une historiographie politiquement dynamique.

Le bon auteur, ou le bon lecteur, artiste, observateur, etc., est toujours *partial*. Tel est le thème développé par Paul de Man dans *Blindness and Insight* (1983), un classique en son temps, qui attribuait aussi bien à la littérature en tant que telle qu'aux interprétations des textes littéraires « un certain degré de cécité », garantissant ainsi la dépendance mutuelle du texte et de l'interprétation<sup>6</sup>.

Mon ignorance des origines ignobles et indignes des chapelles de pèlerinage du Moyen Âge allemand tardif, m'a sans doute conduit à voir d'autres significations et d'autres aspirations encodées dans les formes peintes sur les volets des retables.

Nous avons certainement de bonnes raisons de nous accrocher, dans nos historiographies, à des métaphores de la connaissance fondées sur l'optique et la lumière. En même temps, il est facile d'en voir les faiblesses. Dans l'art comme dans la vie, l'obscurité peut être le refuge de vérités rares. On pense à *Finnegans Wake* de James Joyce, son « livre de l'ombre », sa « nuiveillance » qui donne à voir en « clairobscur » ce qui est enfoui dans le sommeil, les fragments d'expérience qui – au contraire des rêves dont on se souvient au réveil – ne seront *jamais* « remermonnés » dans un « murmurement »<sup>7</sup>.

Où mener nos « nuiveillances » historiographiques ?

Dans les archives, déjà, ou dans les fonds de musée, lieux de relégation qui diffèrent un oubli irréversible. Les archives sont une zone d'obscurité mais aussi un abri. Leurs contenus attendent un retour à la lumière, ainsi que la transformation du sens que le passage du temps et le retard de publication auront apportée. Les archives sont dès lors un lieu obscur auquel on ne peut assigner a priori de valeur négative ni positive. Puis vient l'idée de province, d'obscurité provinciale : dans l'Europe du Moyen Âge et de la Renaissance, un éloignement par rapport aux centres les plus dynamiques de la production artistique conférait aussi une certaine liberté d'imagination. Enfin vient l'art, notre objet même, du fait de sa qualité aveuglante et fallacieuse. L'art peut dissimuler ses propres significations. Roger de Piles a raconté l'histoire de ce noble étranger qui, visitant le Vatican pour y admirer Raphaël, avait, dans son ardente impatience, traversé toutes les *Stanze* sans rien voir des fresques. Les émotions reconnaissent mal leur propre objet. Le théoricien de l'art a fait porter le chapeau à l'artiste : manquant de clair-obscur, les peintures de Raphaël ne parviennent pas à capter le regard. Son anecdote est devenue un lieu commun, et d'autres après lui ont estimé que le charme et la discrétion du peintre, qui n'avaient pas sauté aux yeux de cet impatient visiteur, étaient ses qualités<sup>8</sup>.

J'ai invité quatre historiens de l'art parmi les plus innovants et les plus imaginatifs dans leurs domaines respectifs – Yukio Lippit, Claudia Brittenham, Sam Rose et

Zoë S. Strother – à réagir à une série de propos et de questions sur nos aveuglements historiographiques : leurs réponses, et leurs nombreuses remarques inattendues et stimulantes, occupent les pages qui suivent.

[Christopher S. Wood]

## Obturations et occultations historiques

– **Christopher S. Wood.** Autour de quelles obturations historiographiques s'est structurée votre discipline ? Quelles catégories de producteurs ou d'artéfacts, quelles périodes ou quels épisodes ont été négligés ou assombris ? Quand a-t-on oublié ou refoulé des éléments ? Quels aspects de vos recherches concevez-vous comme une révélation ou un rétablissement correctif de l'occulté ?

– **Yukio Lippit.** Je m'intéresse principalement à la peinture à l'encre de l'Asie de l'Est, un domaine étudié, historicisé et conceptualisé à partir de la notion de coup de pinceau. La théorie de la peinture de lettrés accorde en effet un rôle prépondérant à l'analyse caractérologique de l'œuvre d'art, évaluée selon la façon dont elle transmet la culture du porteur du pinceau (invariablement un homme) et manifeste d'une manière ou d'une autre ces qualités parmi les plus prisées chez les fonctionnaires-érudits, que sont le savoir, le naturel, la fidélité aux principes et l'intégrité face à l'adversité. Su Shi (1037-1101), fonctionnaire-érudit dont les écrits passaient pour une référence importante dans la théorie de la peinture de lettrés, faisait du coup de pinceau l'extension expressive d'une personne ayant réussi à internaliser les forces créatrices de l'univers ; dans une remarque célèbre, Su Shi disait que lorsque Wen Tong (1019-1079) peignait le bambou, il devenait le bambou, sa peinture devenant une extension de la force de vie fécondante du bambou. Des siècles de théorie esthétique, surtout avec l'essor des académies de lettrés à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, ont valorisé le coup de pinceau en tant que marque d'un sujet cultivé ayant réussi à dissiper les blocages entre lui et le flux créateur du monde qui l'entoure.

Le coup de pinceau exprimait d'autant mieux le naturel qu'il n'était pas appris, et c'est ainsi que la peinture de lettrés a fini par être jugée au degré d'amateurisme d'expression qu'elle reflétait. Elle trouvait sa plus grande authenticité lorsqu'elle contrastait avec la peinture professionnelle, évitant les compositions complexes, l'art virtuose, les matériaux coûteux et les gestes embellissant. Souvent, l'effet était atteint grâce à un dilettantisme délibéré, par le recours à des techniques comme le trait texturé et par l'imitation de fonctionnaires-érudits du passé, créant ainsi un canon de peintres vertueux. Lorsque des historiens de l'art anglophones du XX<sup>e</sup> siècle comme James Francis Cahill ont réinventé la peinture à l'encre d'Asie de l'Est sous la forme d'une histoire des styles, ils ont perpétué l'hégémonie traditionnelle du coup de pinceau dans la théorie de la peinture de lettrés en en faisant la plus petite unité d'analyse commune<sup>9</sup>.

Ce privilège donné au coup de pinceau est pourtant en tension avec la matérialité de la peinture à l'encre ainsi qu'avec certains des liens les plus importants de celle-ci avec la signification picturale. Comme la peinture à l'encre est à base d'eau, elle peut créer de remarquables nuances de lavis et degrés de transparence ou d'opacité, de même qu'un large éventail de textures – parmi lesquelles le sec et mouillé, la rugosité, l'éclaboussure et la salissure – qui n'ont guère à voir avec la lecture caractérologique du coup de pinceau. Plus

que simplement décoratifs ou atmosphériques, ces effets ont permis à la peinture à l'encre d'entretenir avec les systèmes de signification d'Asie de l'Est des relations intrigantes et sous-estimées. Dans mes écrits, je présente le « travail de l'encre » comme un point aveugle en histoire de l'art et je tente de recentrer l'« encrété » (*inkiness*) de la peinture comme un lieu et un mode importants dans l'analyse historique de l'art<sup>10</sup>. On trouve, dans l'œuvre des moines zen de la Chine et du Japon, nombre de peintures parmi les plus remarquables où le programme est déterminé par le travail de l'encre : elles montrent que les effets d'encrage servaient souvent à marquer une opposition à l'hégémonie du coup de pinceau, convoquant des ontologies du vide (la peinture « fantomatique » chinoise), l'idée d'un lignage zen du dharma (**fig. 1**), ou l'idée même d'une peinture sans auteur (les *Taureaux* de Tawaraya Sōtatsu, vers 1631).

– **Claudia Brittenham.** Les spécialistes de l'art des anciennes Amériques doivent encore reconnaître le rôle décisif du colonialisme en tant qu'il a formé notre domaine et nos objets d'étude. Nous savons que l'invasion espagnole représente l'une de nos bornes chronologiques (le terme *précolombien* en témoigne), mais nous oublions parfois à quel point elle conditionne tous les aspects de nos recherches. Pourtant, même certains termes fondamentaux pour nos classifications de l'art de la Mésoamérique, comme aztèque et maya, sont des inventions coloniales<sup>11</sup>. Avant l'invasion espagnole, les gens se concevaient plutôt comme membres d'une cité État en particulier que d'un groupe macro-ethnique ; les élites de régions différentes et de groupes linguistiques différents, unies par des alliances matrimoniales, se trouvaient souvent plus d'affinités les unes avec les autres qu'avec les hommes ordinaires qui les entouraient. Dans de nombreuses périodes, en particulier dans les siècles qui ont précédé l'invasion espagnole, l'art des Mésoaméricains soulignait les ressemblances interrégionales. Le fait est que classer les personnes – et leur production artistique – par appartenance ethnique est fondamentalement une opération coloniale, qui sous-tend aussi la logique de catalogage muséal (rappelons au passage que le musée est lui-même une institution coloniale).

Pourtant, cela ne va pas assez loin : l'idée même d'art relève d'une manière coloniale de voir qui privilégie l'apparence sur le processus et sur la présence, refusant d'admettre l'éventualité qu'une grande part de ce que nous tenons maintenant pour des œuvres d'art était alors des entités sacrées, créées dans des actes rituels de fabrication et de consécration<sup>12</sup>. Malgré nos



1. Sesshū Tōyō, *Paysage dans la technique du haboku [Haboku Sansui]* (détail), 1495 (période Muromachi), encre sur papier, 148,6 × 32,7 cm, Tokyo, National Museum, trésor national (C0060799).

efforts répétés, le terme d'« art » introduit toujours des hiérarchies qui mettent à la meilleure place les genres, les formats et les œuvres européennes ; ce genre de comparaison faussée qui, inévitablement, avantage le colon est une manœuvre fondamentale du colonialisme<sup>13</sup>. Notre mission en tant qu'historiens de l'art étudiant des artefacts extérieurs à la tradition européenne est de chercher à en offrir toujours une vision double : les comprendre selon leurs critères propres (critères qui peuvent dépasser, décaler, voire contester l'idée d'art) et, en même temps, expliquer leur valeur pour l'histoire de l'art, alors même que nous essayons de desserrer ou de déconstruire le cadre colonial qui structure la discipline.

2. Gluck, *Messieurs et Mesdames* [*Lords and Ladies*], vers 1936, huile sur toile, collection privée.

– **Sam Rose.** Lorsque j'aborde l'art du XX<sup>e</sup> siècle ou l'art « moderne » dans mes cours, je commence souvent par l'histoire bien connue du haut modernisme et je cherche à en rectifier les obturations. Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, une succession de critiques modernistes – Roger Fry, Alfred Barr, Clement Greenberg – a institué un canon



artistique qui allait de Manet à l'abstraction américaine de leur époque, avec un formalisme qui a cimenté ce canon pour en faire l'histoire de l'art moderne par excellence, en dehors de laquelle ni qualité ni historicité mondiale ne peuvent exister. Si de nombreux modernistes tardifs s'en tiennent aux principaux éléments de cette ligne, des courants de pensée successifs au Royaume-Uni et ailleurs ont réintroduit depuis les années 1960 tout ce qui avait été écarté<sup>14</sup>. Dans une récente exposition du Barbican, « Postwar Modern: New Art in Britain 1945-1965 », l'œuvre du « kitchen sink painter » John Bratby était ainsi présentée conjointement avec celle de Jean Cooke, semblable en apparence mais beaucoup plus intéressante, qu'il a essayé de réduire voire de détruire. Lawrence Alloway, rigoureux conservateur et professeur d'art « systémique » et pop, a aussi été la fantastique silhouette en robe et bijoux peinte par Sylvia Sleigh. L'abstraction et les styles ultérieurs ne sont pas au Royaume-Uni des produits exportés d'Europe via les États-Unis ; ce sont des parties d'une histoire mondiale où les colonies et les possessions britanniques du passé ou de l'époque jouent, tout comme les nations indépendantes, un rôle majeur : Prunella Clough et Eduardo Paolozzi, bien sûr, mais aussi Avinash Chandra, Kim Lim, David Medalla, Anwar Jalal Shemza, Francis Newton Souza, Aubrey Williams. À mesure que sera restituée la centralité des modernismes alternatifs, peut-être le modernisme institutionnel s'évanouira-t-il purement et simplement<sup>15</sup>.

La réintroduction de ces artistes et de ces histoires est certes une évolution cruciale. Mais même si elle triomphe dans les salles de conférences et dans celles des musées, nos nouveaux récits ne risquent-ils pas eux-mêmes de laisser quelque chose dans l'ombre ? Une grande partie de l'art réel du XX<sup>e</sup> siècle reste totalement hors de portée de l'histoire de l'art moderniste : je veux parler de l'art qui échappe à une définition ou une autre du modernisme, ou de l'art que les historiens de l'art n'arrivent pas à situer en rapport direct avec lui. Chaque nouvelle définition « étendue » impose en filigrane le sentiment que rien en dehors de ce champ ne serait pertinent pour l'historiographie de l'art, pas même le projet de prolongement de la représentation picturale au fil du XX<sup>e</sup> siècle lorsqu'il est sans rapport direct avec un objectif politique ou un autre. Il a même fort peu à dire sur des artistes dont on aimerait inclure l'œuvre dans une histoire étendue – que ce soit par exemple sur Aina Onabolu, qui voyage à Londres au début des années 1920, sur Gluck, qui peint les compositions florales de son amie de la haute société Constance Spry dans les années 1930 (**fig. 2**), ou encore sur Sleigh, qui a peint Alloway dans le tableau mentionné plus haut. Les hauts plateaux ensoleillés ne nous ont pas encore débarrassés de toutes les zones d'ombre.

Pour mentionner brièvement le refoulement et l'oubli : j'ai d'abord pris les omissions des hauts modernistes pour un cas de négligence bénigne, la passion pour une chose impliquant la cécité à une autre. Mais à mesure qu'on en sait davantage sur ces figures, il apparaît de plus en plus clairement qu'elles étaient extraordinairement actives dans leurs mondes artistiques et qu'elles avaient une excellente connaissance des évolutions contemporaines, ce qui veut dire qu'à cette époque – et encore aujourd'hui –, il s'agissait bel et bien d'un effacement pur et simple. Dans le contexte de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, du moins, l'oubli a résulté d'un refoulement à mesure que les histoires canoniques se sont imposées. Aujourd'hui, en 2023, nous risquons cependant un oubli plus profond, plus permanent, à mesure que les éléments qui pourraient servir à reconstituer ces histoires oubliées passent des bibliothèques, des entrepôts et des greniers aux poubelles, non réclamés par ceux-là mêmes à qui l'histoire de l'art dit qu'ils ont recueilli des matériaux sans intérêt pour elle – et refusés par des institutions qui préfèrent lever des fonds pour bâtir de nouveaux bâtiments clinquants afin d'augmenter leur visibilité et leur nombre d'entrées plutôt que de financer une mission d'archivage, de préservation et d'exposition de l'art des cent cinquante dernières années tel qu'il a réellement existé.

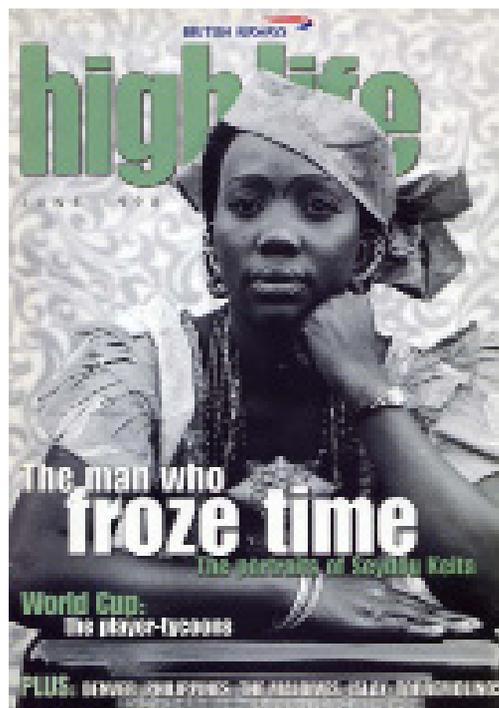


– **Zoë S. Strother.** Les premiers doctorats en histoire de l'art africain ont été attribués en 1945-1946 à l'université de Gand, en Belgique<sup>16</sup>. Mais ce domaine n'a vraiment décollé que plusieurs décennies plus tard, dans les années 1960-1980, aux États-Unis, dans le fil du mouvement des droits civiques et des mouvements indépendantistes africains. L'argent de la guerre froide a permis aux Américains d'étudier les langues africaines et de faire des séjours en immersion sur le continent africain grâce aux bourses FLAS (Foreign Language Area Studies) et Fulbright ou aux programmes des Peace Corps. Étant donné la longue histoire de stéréotypes déshumanisants ayant justifié la traite atlantique, la mission à l'âge du nationalisme noir était de rétablir et de glorifier les réalisations culturelles des Africains et de la diaspora africaine. Dans des domaines comme l'art africain, la mission de faire avancer l'« œuvre inachevée des droits civiques » n'est jamais loin sous la surface<sup>17</sup>.

La vision représente une métaphore importante dans la tradition chrétienne, dont les caractéristiques imprègnent l'historiographie de l'art africain comme celle d'autres domaines. Le plus souvent, sans doute, on imagine la transition de la cécité à la vue, de l'ignorance à la vérité, sur le mode du tout ou rien, selon les termes de l'hymne chrétien américain le plus populaire : « Grâce étonnante qu'il est doux le son / Qui a sauvé le misérable que je suis / J'étais perdu mais je suis retrouvé / Aveugle et maintenant je vois.

[*Amazing grace how sweet the sound / That saved a wretch like me / I once was lost, but now I'm found / Was blind but now I see*]<sup>18</sup>. » Le cas de vision rédemptrice le plus frappant dans l'histoire de l'art africain est lié à l'exposition, presque simultanément à Paris et à New York en 1991-1992, de portraits studio du Malien Seydou Keïta. En un clin d'œil, l'affirmation selon laquelle les Africains ne se prenaient pas en photographie de peur de se voir voler leur âme s'est retrouvée discréditée, et un puissant corpus s'est constitué, représentant les Africains tels qu'ils souhaitent se voir eux-mêmes<sup>19</sup> (fig. 3). Chose stupéfiante : quatre ans plus tard, la photographe française Françoise Huguier a réussi à faire publier Keïta, seul artiste noir, aux côtés de Brassai et de Walker Evans dans la prestigieuse collection « Photo poche » du Centre national de la photographie. En l'espace de sept ans, c'est la photographie africaine dans son ensemble qui, au-delà de Keïta, est devenue un incontournable de la pop culture internationale (fig. 4). Le clip de "Got 'til It's Gone" de Janet Jackson en 1997, réalisé par Mark Romanek et récompensé par un Grammy, a été tout particulièrement remarquable, avec des citations stylisées de Keïta, de Samuel Fosso, de Malick Sidibé et du magazine sud-africain *Drum* entre autres sources<sup>20</sup>. En ce qui concerne la photographie, l'éclair de vision rédemptrice a donc opéré un changement de paradigme. Aux yeux du monde, les Africains se sont soudain révélés des personnes modernes, parfaitement capables d'exploiter les nouvelles technologies pour se représenter eux-mêmes autant que pour représenter les autres.

3. Seydou Keïta, *Sans titre*, #313, 1956-1957, tirage gélatino-argentique, 61 × 50,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (2002.217).



4. Seydou Keïta, *Sans titre*, 1956-1957, en couverture d'*High Life* (magazine de la British Airways), juin 1998.

## Canonicité

– **Christopher S. Wood.** Les canons d’artistes et d’œuvres et le tri entre l’illustre et l’ordinaire créent un certain clair-obscur historiographique. Quelle résilience, quelle flexibilité, quelle influence ont les canons dans votre domaine de recherche ? Votre travail sert-il pour vous à la correction des canons reçus ou à la construction de nouveaux canons – serait-ce une fabrique du renom ?

– **Zoë S. Strother.** L’apparition d’un canon de la photographie africaine, loin de diminuer l’étude des autres formes artistiques africaines, a accéléré la reconnaissance internationale de l’« art africain contemporain »<sup>21</sup>. Cela ne correspond pas à la norme. La vision rédemptrice veut rassembler les gens ; mais la vision ordinaire, physique, représente une meilleure métaphore pour situer les changements de paradigme dans ce domaine. À mesure que certaines choses entrent dans le champ de vision, d’autres perdent irrémédiablement en définition ou sont poussées à la périphérie. Dans l’un de ses premiers articles, parmi les plus influents – « African Influence on the Art of the United States » (1969) –, Robert Farris Thompson note qu’il étudie l’« art d’esclaves et de descendants d’esclaves »<sup>22</sup>. C’est l’une des dernières références directes à l’esclavage par cet universitaire blanc dans son œuvre remarquable sur l’histoire de l’art africain et de la diaspora africaine<sup>23</sup>. De brèves mentions viennent ensuite assurer le « clair-obscur », apporter l’ombre nécessaire pour faire ressortir les hauts faits de l’héroïque transcendance noire : « Les Africains de l’Ouest et du Centre sont arrivés aux Amériques en traversant les eaux dans la douleur et la terreur. [...] Mais sur les rives de l’Amérique du Nord et du Sud, ils n’ont pas oublié leurs ancêtres ni leurs dieux »<sup>24</sup>. » Pour faire voir au public américain la créativité des Africains et des Africains-Américains, il jugeait nécessaire de faire passer l’histoire de la violence à l’arrière-plan.

Dans son ouvrage pionnier *Radiance from the Waters*, l’universitaire africaine-américaine Sylvia Ardyn Boone contournait également les références à l’esclavage et au colonialisme. Son livre se structurait autour d’un proverbe *mendé* appelant à une « *initiation en tant que condition de la vision* »<sup>25</sup>. Ce proverbe prototypique, allégorie à de nombreux niveaux, suggérait notamment la possibilité d’une « illumination personnelle » du lecteur. Comme l’a bien vu bell hooks, il renvoyait à la manière dont « l’art produit par les Africains-Américains est regardé et discuté. Trop souvent les “non-initiés ne voient rien” »<sup>26</sup>. » Faisant face à une forme de rébellion féministe dans l’étude des canons physiques de la beauté, Boone faisait des Africaines-Américaines son public le plus important : selon elle, les femmes noires avaient au plus haut point besoin d’entendre qu’elles étaient considérées comme belles en Afrique et que la « beauté », loin de se limiter à des attributs physiques dans les langues d’Afrique de l’Ouest, comportait des attributs moraux et ontologiques<sup>27</sup>. Il importait davantage de mettre au jour une expérience nouvelle que de résumer l’histoire négative avec laquelle les gens vivaient encore.

Thompson et Boone sont emblématiques de plusieurs générations qui se sont consacrées à l’étude de ce qu’on appelle aujourd’hui les *tradition-based arts* (« arts d’inspiration traditionnelle »). Les rôles se sont inversés dans les années 1990-2000 grâce au succès spectaculaire de spécialistes comme Okwui Enwezor, Simon Njami, Chika Okeke-Agulu, Olu Oguibe et Salah Hassan, qui ont réussi à rendre visible l’« art contemporain africain ». Malheureusement, cette réussite s’est faite en reléguant à l’arrière-plan tout un monde dynamique de pratiques artistiques d’inspiration traditionnelle, qui passe aujourd’hui pour exotisant et désuet aux yeux de certains. À cela s’est ajouté un intérêt pour les pratiques urbaines au détriment des rurales, un phénomène plus largement reconnu dans les études africaines. Et dans les années 2020, l’exigence de rétablissement de l’histoire coloniale vient

faire de l'ombre à quarante ans d'histoire postcoloniale, comme le montre le nombre de commandes faites à des artistes contemporains pour aborder le passé colonial.

Pourquoi la photographie a-t-elle préservé un dialogue productif entre arts vernaculaires et beaux-arts, entre communautés rurales et urbaines, entre histoires coloniale et postcoloniale, alors que presque aucune autre branche de l'histoire de l'art africain n'y a réussi ? Il n'y a pas de meilleure illustration de cela que celle de Manthia Diawara qui, dans son essai sur Seydou Keïta, lie adroitement ces différentes perspectives avec la formation d'une classe cosmopolite en toile de fond<sup>28</sup>. La conservatrice et chercheuse Oluremi C. Onabanjo juge aussi que le vernaculaire fait encore aujourd'hui le sel de l'étude des photographies africaines, et que « cette ouverture dans la discipline est possible du fait que, pour envisager pleinement l'histoire de la photographie, il faut nécessairement repousser les limites des récits de l'histoire de l'art – un fait qui contribue souvent aux débats sur la validité du statut de la photographie en tant que forme d'art<sup>29</sup>. »

Ce qui ressort d'une étude de la tension entre art vernaculaire et art d'élite dans le discours des historiens de l'art est la question de la classe. Malgré l'impact de l'histoire sociale de l'art dans l'analyse de ce qui relève de l'identification de classe dans les investissements des mécènes, des artistes et des sujets dans le projet de représentation visuelle, on a relativement rarement mis en lumière la manière dont les historiens de l'art génèrent du capital culturel pour eux-mêmes en tant qu'individus et pour les groupes de classe au sein de leurs communautés, *y compris au sein des sociétés africaines*.

– **Yukio Lippit.** Les canons de l'art peuvent se révéler incroyablement chauvins ou vernaculaires. Rien ne le montre mieux que le trésor impérial du Shōsōin, peu connu en dehors du Japon alors qu'il constitue l'une des plus importantes collections d'art japonais. Le Shōsōin réunit plus de neuf mille artefacts du VIII<sup>e</sup> siècle ou antérieurs, pour la plupart d'une qualité artistique et d'une rareté extraordinaires, en provenance de l'Iran sassanide, des royaumes médiévaux de l'Asie centrale, de la Chine de la dynastie Tang, de la Corée du royaume de Silla et du Japon de l'époque de Nara. Beaucoup représentent les seuls cas connus dans leur catégorie, et le trésor en tant que tel a plus d'une fois été présenté comme la collection de la Route de la soie par excellence. Le noyau est constitué d'environ 650 œuvres qui, jadis propriété de l'empereur Shōmu, ont été léguées à sa mort, en 756, par sa veuve l'impératrice Kōmyō au Tōdaiji, le temple du Grand Bouddha Vairocana. Contrairement à d'autres objets d'art des mêmes périodes, qui, préservés dans des tombeaux, ont été mis au jour dans des degrés avancés de dégradation, le trésor du Shōsōin a été abrité jusqu'à l'époque moderne dans une structure de bois surélevée et bien ventilée, d'où son bon état de conservation. Depuis des décennies, l'exposition annuelle du trésor du Shōsōin pendant trois semaines chaque automne au Musée national de Nara attire le nombre de visiteurs quotidiens moyen le plus élevé de toutes les expositions au Japon, voire dans le monde entier. Il faut faire la queue pendant plusieurs heures pour pouvoir entrer dans les salles, et encore faut-il jouer des coudes pour apercevoir les sélections de trésors exposés.

La réputation internationale limitée du trésor du Shōsōin est entièrement le fait de l'administration de l'Agence impériale. Le Japon est le seul pays au monde à qualifier encore aujourd'hui d'« empereur » son chef d'État symbolique, et même ceux qui étudient les traditions culturelles du pays oublient à quel point elles sont marquées par la persistance du système impérial. Prenons, par exemple, les antiques tumuli en forme de serrure appelés *kofun*, qui datent des III<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles. Il en reste environ 160 000 à travers l'archipel, mais l'Agence impériale interdit les fouilles dans plusieurs centaines d'entre eux, et non des moindres, sous prétexte qu'ils conservent les restes d'empereurs japonais, autrement dit qu'ils sont des sites religieux et des lieux de culte pour les membres de la famille impériale.

En réalité, la rareté des registres écrits jette une obscurité fondamentale sur les dépouilles contenues dans la plupart des tombeaux. Mais du fait de l'impossibilité de les étudier, de nombreux aspects de l'essor de l'État japonais et de l'histoire culturelle de la dynastie Yamato restent nimbés de mystère.

Le trésor impérial de Shōsōin est resté dans la même situation jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale et, malgré les expositions annuelles, l'accès à la collection est encore aujourd'hui strictement réservé à un petit groupe de fonctionnaires de l'Agence impériale travaillant sur le site du Shōsōin et de conservateurs du Musée national de Nara. Et bizarrement, par respect pour l'empereur, les artefacts n'ont pas été déclarés trésors nationaux comme les plus importants exemples du patrimoine culturel, ce qui les maintient hors de la juridiction des autres organes gouvernementaux. Le trésor de Shōsōin a donc une position ambiguë, à la fois au-dedans et en dehors du domaine de l'histoire de l'art, et son envergure internationale est limitée.

Dans l'ouvrage auquel je travaille en ce moment sur le trésor du Shōsōin, je commence par le dégager de l'idéologie impériale dans laquelle il est encore enveloppé. L'image du chagrin d'une vieille impératrice japonaise pour son mari défunt doit par exemple être modérée par l'idée qu'au milieu des intrigues de palais, le legs a contribué à renforcer les revendications du clan Fujiwara dans une querelle de succession. Le système impérial moderne étant ancré dans le shintoïsme d'État, une construction idéologique qui a purgé la culture impériale de tous les traits bouddhiques historiques, la signification bouddhique du legs original du Shōsōin en 756 a en outre été occultée. En réalité, le legs peut être interprété comme un « abandon », tous ces objets représentant le luxe, le plaisir et l'art de la guerre ayant été symboliquement rejetés au nom de l'empereur pour le faire accéder au statut de bodhisattva et au salut. Plus important : je conteste la description du Shōsōin comme « collection de la Route de la soie ». Cette étiquette est apparue après-guerre, alors que les autorités essayaient d'effacer le souvenir de cette période ultranationaliste et militariste et de redéfinir discursivement le Japon comme un pays épris de paix. Mettre en lumière l'internationalisme du Japon ancien a été une expression de ce repositionnement, et c'est ce qui a biaisé le regard sur le trésor du Shōsōin. En réalité, seule une poignée d'artefacts viennent en toute certitude d'Asie de l'Ouest, et plus de 95 % de la collection est de production japonaise.

La nature presque exclusivement locale du trésor de Shōsōin le rend moins cosmopolite mais bien plus intéressant pour l'histoire de l'art. De nombreux artefacts ont été produits par des artisans impériaux japonais qui s'efforçaient d'imiter les cadeaux diplomatiques et les objets d'art étrangers, représentants de traditions manufacturières mal comprises dans l'archipel. La tâche de ces artisans était de recréer ces objets par rétro-ingénierie, sans disposer des connaissances ni du matériel adéquats. Le trésor porte ainsi, à un degré non négligeable, la marque de conceptions et de choix anciens en matière d'artisanat. Le but de mes recherches est de comprendre les origines historiques et religieuses du legs initial du Shōsōin, mais aussi les objets eux-mêmes en tant que spécimens fascinants de mauvaise fabrication. De ce point de vue, je les considère comme une tentative de dégager les faisceaux d'anciennes données sensorielles demeurées pour ainsi dire figées dans l'ambre de ce trésor.

– **Claudia Brittenham.** L'histoire de l'art mésoaméricain est un domaine relativement récent, et son canon est encore plutôt malléable. Certaines œuvres ont acquis un statut canonique dès l'instant de leur découverte – comme la pierre du Soleil aztèque, publiée pour la première fois par Antonio de León y Gama en 1792, ou les stèles de Copán, dessinées avec tant de soin par Frederick Catherwood dans les années 1840. Mais nos canons sont en expansion perpétuelle pour pouvoir englober de nouvelles découvertes, depuis les peintures murales de

Bonampak en 1946 jusqu'à la sculpture monolithique de la divinité chthonienne Tlaltecuhli mise au jour au Templo Mayor de Mexico en 2006. Certaines œuvres ont acquis un statut singulier et ont reçu des noms particuliers, comme la pierre de Tizoc ou le vase de Princeton (**fig. 5**) ; dans d'autres cas, le canon pose l'existence d'un certain type d'œuvre, comme pour une stèle maya ou un encensoir de Teotihuacan, sans élever un objet en particulier au sein d'une tradition sérielle. Comme une importante part des collections présentées aujourd'hui dans les musées est le fruit du pillage, elle est aussi le reflet des goûts du marché – et de ceux de collectionneurs individuels, comme on commence tout juste à s'en apercevoir. Il y a encore de la place pour des contributions significatives, même au sujet des œuvres les plus canoniques, comme l'a montré la remarquable étude du plat dit de la résurrection par Andrew Finegold ou le réexamen récent de la pierre du Soleil par David Stuart<sup>30</sup>. Moi-même, jugeant que

5. Vase cylindrique, dit *Princeton Vase*, 670-750 (Classique récent, style codex), céramique à engobe rouge, crème et noir, h. 21,5 cm ; diam. 16,6 cm, Princeton, Princeton University Art Museum (y1975-17).





6. Diego Rivera, *Carrosserie automobile et dernier assemblage* [Automobile Exterior and Final Assembly], partie du cycle *Detroit Industry*, 1932-1933, peinture murale, Detroit, Detroit Institute of Arts, Garden Court, mur sud.

les questions de matérialité et d'expérience incarnée de l'observation ouvrent des voies fructueuses à l'analyse, je me suis penchée au fil de mes recherches sur des artefacts assez canoniques, souvent exposés et reproduits mais rarement étudiés de manière approfondie<sup>31</sup>. Parallèlement, je cherche à repousser les limites de ce que nous recensons dans l'art mésoaméricain de manière à accueillir des médiums comme les plumes,

les textiles, les graines d'amarante et l'encens de copal<sup>32</sup>. Comme ces matériaux éphémères ne se conservent pas aussi bien que la pierre et l'argile, plus familiers, il faut souvent écrire sur des catégories d'objet que l'on connaît par des reproductions et par des textes coloniaux et dont peu d'exemplaires ont été conservés pour une étude approfondie.

– **Sam Rose.** Le clair-obscur historiographique le plus commun en histoire de l'art n'est pas seulement une affaire de canon d'artistes et d'œuvres. Comme l'a regretté un jour Svetlana Alpers, « il est caractéristique de l'histoire de l'art que nous apprenions à nos étudiants de cycle supérieur les méthodes, le "comment faire" de la discipline [...] plutôt que la nature de notre pensée<sup>33</sup> ». Alpers pensait alors à une série de méthodes plus traditionnelles que celles qui servent communément aujourd'hui, mais son propos reflète encore une inquiétude courante, à savoir que l'éducation et l'exploration censées améliorer la discipline ne font que cimenter les vieilles routines et les orientations établies.

On part généralement du principe qu'un canon d'individus exceptionnels peut être mis sur le devant de la scène à titre de modèles de ces méthodes particulières, depuis Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky et au-delà. Dans les livres touchant à l'historiographie de l'histoire de l'art que j'aperçois dans mon bureau – *The Art of Art History, The Critical Historians of Art, History of Art Criticism, Speculative Art Histories* –, malgré toute leur audace, il reste un accent sur des théories, des méthodes, des personnes et des écoles de pensée particulières, et cela vient nous rappeler que c'est en ces termes que, techniquement, nous enseignons aux étudiants comment « fonctionne » l'histoire de l'art<sup>34</sup>. En jetant un nouveau coup d'œil, je prends conscience que ces canons méthodologiques font office de canons artistiques, du fait que les historiens de l'art cherchent obstinément à dérouler les conséquences d'une vision très personnelle d'une méthode donnée. Peut-être Alpers avait-elle raison de dire que nous enseignons les méthodes du point de vue du « comment » mais que nous n'enseignons pas la pensée.

Mais il me semble qu'une cécité plus encore profonde est à l'œuvre. Si l'image d'une

discipline où le « comment faire » est contenu de fait dans les théories et dans les méthodes est acceptée, qu'est-ce qui est occulté par la clarté et par la tangibilité supposées de la théorie ou de la méthode elle-même ? Et si nos méthodes supposées nous disaient en réalité très peu sur le « comment » ? Dans un livre récent qui s'érige contre cette pensée, *Interpreting Art*, je propose d'étudier non pas ce que les historiens de l'art disent qu'ils font mais ce qu'ils font véritablement en abordant les œuvres d'art<sup>35</sup>. Le fait est qu'il y a des caractéristiques de l'écriture sur l'art qui traversent les frontières méthodologiques et temporelles, et qu'elles ont été ignorées jusqu'à maintenant précisément parce qu'elles n'entrent pas dans le tableau que nous nous faisons de la discipline. Rendre compte des *impensés* de la discipline, c'est suggérer que ses normes mêmes constituent souvent des points aveugles<sup>36</sup>. L'espoir, c'est qu'un nouveau tableau se dessine, représentant la réalité des alternatives et les futures options possibles.

## L'art moderne et les modernismes

– **Christopher S. Wood.** L'art moderne peut se présenter comme un oubli délibéré de l'histoire de l'art. En Europe, à partir d'environ 1800, les artistes rebelles ont déserté les académies officielles, avec leurs programmes appuyés sur l'étude des chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance. En pratique, cette amnésie autoprovocquée n'a jamais été que partielle, mais l'irrespect programmatique de l'art du passé en Occident n'en remet pas moins implicitement en question le projet académique d'une historiographie de l'art inclusive et relativiste essayant de surmonter les partis pris du « présentisme ». Comment la rupture entre art prémoderne et art moderniste a-t-elle structuré votre domaine ? Quels rôles jouent respectivement, d'une part le concept européen et nord-américain de modernité, d'art moderne et de modernisme, et, de l'autre, les modernismes alternatifs ou contre-modernismes ou non-modernismes qui se sont développés ailleurs ? Reconnaissez-vous, dans votre domaine ou dans vos recherches, une tension entre la tendance durable à l'inclusivité en historiographie de l'art, et l'exclusivité du modernisme institutionnel ?

– **Claudia Brittenham.** Les événements historiques fournissent des bornes commodes circonscrivant notre domaine : l'invasion espagnole du Mexique en 1519 ; l'effondrement de l'Empire espagnol et l'indépendance des pays d'Amérique latine à partir de 1810 ; la révolution mexicaine de 1910-1920. Chacun de ces événements a profondément modifié les rapports entre art et État, même si d'importantes continuités se sont maintenues de part et d'autre de chaque point de rupture. L'art des anciennes Amériques a eu un impact significatif sur l'évolution de l'art moderne en Europe, tant comme faire-valoir pour les œuvres modernistes que comme source d'inspiration formelle pour les artistes modernistes, même si le mythe n'est pas aussi bien établi que celui qui concerne l'influence de l'art africain sur Picasso. La raison en est pour partie, à mon avis, que les jeux d'influence sont nombreux et interviennent dans des contextes variés : les artistes latino-américains installés en Europe ont fourni des occasions d'élan et d'échanges ; des artistes étatsuniens ont voyagé au Mexique et dans d'autres pays d'Amérique latine pour s'inspirer des avant-gardes locales ; des artistes mexicains célèbres comme Diego Rivera, José Clemente Orozco et David Alfaro Siqueiros ont fait de nombreux séjours aux États-Unis, créant des œuvres d'art, formant des collaborateurs et inspirant des artistes étatsuniens canoniques<sup>37</sup>. Tout cela n'entre pas aussi bien dans le récit de la découverte européenne que l'épiphanie de Picasso. Pour ne prendre qu'un seul exemple : la fresque *Detroit Industry* (1932) de Rivera puise dans une imagerie de la presse d'estampage (à droite, **fig. 6**) qui évoque une sculpture aztèque connue sous le nom de *Coatllicue* (vers 1500, **fig. 7**). En même temps, il est important de souligner que

les créateurs indigènes n'ont jamais arrêté de produire, mais que leurs œuvres ont plus de chances d'être rangées dans la catégorie « artisanat » plutôt que « beaux-arts » (ma collègue Megan Sullivan travaille sur cette question cruciale<sup>38</sup>). L'histoire coloniale a du mal à prendre au sérieux la modernité indigène.

– **Zoë S. Strother.** En 2002, le critique et historien des sciences Bruno Latour a organisé, avec Peter Galison et Peter Weibel, une exposition blockbuster, « Icono/clash ». Il est étonnant de se replonger dans le catalogue car celui-ci prophétisait le dilemme dans lequel nous nous retrouvons aujourd'hui. L'introduction annonçait : « Ceci n'est pas une exposition iconoclaste. [...] Plutôt qu'un iconoclasme entendu comme méta-langage, régnant en maître sur tous les autres langages, c'est le culte de l'iconoclasme lui-même qui est, à son tour, interrogé et évalué. » Pour Latour, la critique était devenue « trop bon marché. [...] Les théories du complot ne coûtent rien à produire, l'incrédulité est facile. » Citant une publicité de Hollywood, il entonnait : « Tout est suspect... [...] et rien n'est vrai<sup>39</sup> ! »

Comme l'indiquait Latour, la destruction des mythes est devenue une condition *sine qua non* dans les milieux théoriciens. L'iconoclasme occupe pourtant une position ironique dans la littérature critique sur l'histoire de l'art africain. Les spécialistes aiment se considérer comme des iconoclastes pulvérisant les fausses idéologies sur les Africains, pétries de racisme et d'impérialisme, mais pour en arriver là, beaucoup ont prolongé sans s'en apercevoir une de ces généalogies plus romantiques du « primitivisme » inspirées de Rousseau. Ce qui ressort de ces discours, c'est que l'art africain – associé comme il l'est à la solidarité collective, à une foi religieuse inconditionnelle et à une dévotion tout aussi inconditionnelle à la « tradition » – offre un antidote spirituel à l'impact aliénant de la modernisation sur la société.

Il va sans dire que, dans cette perspective, il était impensable que les *Africains* puissent être des iconoclastes, qu'ils puissent, à un moment de leur histoire, en venir à rejeter les institutions dont ils avaient hérité, à remettre en question la valeur de la figuration et à détruire eux-mêmes des images. La vision rédemptrice m'a frappée comme la foudre en 1999 à la lecture d'un manuscrit d'Elisabeth L. Cameron, « Creative Iconoclasm among the Sala Mpasu of Zaire<sup>40</sup> ». Je venais de publier un ouvrage ainsi qu'une série d'articles abordant la créativité et l'individualité, mais le choix de ce terme alors inhabituel dans les études africaines a une résonance particulière. En un éclair, j'ai repassé dans ma mémoire trente-deux mois d'enquête de terrain au Zaïre (aujourd'hui République démocratique du Congo) et j'ai compris que j'avais été témoin de nombreux actes d'« iconoclasme ». À cette époque, il y avait des traces çà et là dans la littérature publiée, mais avec Cameron j'ai commencé à interroger des collègues expérimentés et il était rare qu'ils ne nous donnent pas au moins un exemple. Ceux d'entre nous qui, dans les années 1990-2000, avaient été inspirés par la domination de l'iconoclasme en tant que « méta-langage » (selon le mot de Latour) ont accordé plus d'attention aux débats et aux disputes provoquées par les images.

La recherche sur l'iconoclasme dans les années 2000 a permis de briser le « mythe de l'immanence » selon lequel « les peuples africains "traditionnels" vivaient si profondément immergés dans leur univers mythique qu'ils ne connaissaient pas le doute, le scepticisme et la réflexivité<sup>41</sup> ». En novembre 2017, le discours du président Emmanuel Macron, annonçant à Ouagadougou la mise en place d'une politique de restitution du patrimoine culturel africain, a fait prendre un virage brutal à l'étude de l'iconoclasme. La crainte est de plus en plus forte que les débats en Afrique sur la valeur ou la nature des images puissent être utilisés contre les partisans de la restitution, faisant apparaître que le marché peut en réalité *sauver* des

7. Mexicas (Azèques), *Coatlucue*, vers 1500, Mexico, basalte, 350 × 130 × 45 cm, Mexico, Museo Nacional de Antropología.





8. *Martumili Artists* (Mulyatingki Marney, Nancy Nyanjilpayi Chapman et May Wokka Chapman), *Minyipuru at Pangkal*, 2016, acrylique sur toile, diam. 220 cm, Canberra, National Museum of Australia.

œuvres qui, sinon, auraient été perdues. On ne peut pourtant pas enterrer cette histoire sous prétexte que des débats intenses sont en cours – en dehors des musées – sur le sort des œuvres d’art et des monuments historiques dans de nombreux pays d’Afrique subsaharienne. Dans une inversion des rôles, certains défenseurs de la restitution se considèrent comme des iconoclastes légitimes, démantelant et redistribuant les trésors du pillage colonial. D’autres voient la restitution comme une opportunité de réparer des relations fracturées<sup>42</sup>.

Nous pourrions aussi bien nous demander avec Latour : « Comment est-il possible d’aller *au-delà* de ce cycle de fascination, de répulsion, de destruction, d’expiation [...] ? » La pression est grande, dans les années 2020, pour appuyer l’étude du passé colonial européen, et elle touche à une grande quantité de domaines pris dans des rapports asymétriques. Comme le commissaire d’exposition indépendant Toma Muteba Luntumbue trouve régulièrement l’occasion de le remarquer, le narcissique parle de lui-même lorsqu’il parle des autres<sup>44</sup>. Après

une longue angoisse, le Humboldt Forum a organisé sa fracassante inauguration à Berlin en 2021 en tant que lieu d’exposition de gigantesques collections ethnographiques d’Asie, d’Afrique, du Pacifique et des Amériques. À en juger par les galeries africaines visitées en juillet 2022, le lieu est conçu comme un mémorial du colonialisme. Les artefacts sont mis en valeur en tant que traces d’un passé colonial qui requiert l’expiation. Il n’y a pas d’analyse des causes du colonialisme, ni de ses conséquences exactes (à part la conquête). Et, par-delà le « cri assourdissant » de la culpabilité, il est extrêmement difficile d’entendre « les voix des différentes cultures représentées par sa collection<sup>45</sup> ».

Une somptueuse exposition itinérante, « Songlines: Tracking the Seven Sisters » (Berlin, Humboldt Forum, juin-octobre 2022), contrastait quelque peu avec le reste du musée (fig. 8). Des représentants de l’institution ayant demandé à Margo Neale, conservatrice en chef aborigène au National Museum of Australia, pourquoi cette exposition « ne contient rien sur la colonisation », Neale leur a répondu : « Jusqu’à ce que vous posiez cette question, l’idée d’intégrer l’histoire de la colonisation ne nous avait jamais paru en lien avec notre objectif. Que ce soit au sein du conseil scientifique aborigène de “Songlines” ou dans l’équipe du National Museum of Australia, on s’intéresse plus à l’avenir qu’au passé. » Le but, comme elle l’a expliqué ensuite, était d’être « transformatif », le côté « décolonial » de l’exposition venant du fait qu’elle portait « une voix et une agentivité [agency] aborigène<sup>46</sup> ».

Ce serait faire une grave erreur que de croire que l’« œuvre inachevée des droits civiques » ne touche que des domaines minorés comme les arts africains ou aborigènes australiens<sup>47</sup>. Bien au contraire, ce que ces domaines révèlent dans une superbe polyphonie de voix, c’est que le pire des points aveugles dans la discipline est peut-être de croire qu’écrire l’histoire de l’art peut être tout sauf politique.

– **Sam Rose.** Pour moi le point le plus bas dans la manière d’envisager le passé a sans doute été

atteint par l'histoire de l'art moderniste dans les années 1980. La critique quasi-structuraliste du « mythe » de l'originalité du modernisme a du même coup redéfini le modernisme en tant que rupture définitive avec le passé sur des bases théoriques beaucoup plus rigides que jamais. L'histoire de l'art moderniste a encore beaucoup à faire pour réparer les dégâts en dessinant des histoires nouvelles pouvant donner du sens aux modernismes – qu'ils soient institutionnels ou alternatifs. Je m'intéresse notamment de ce point de vue à l'évolution de la critique moderniste et de l'histoire de l'art sous le coup des pratiques du *connoisseurship* de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de l'histoire de l'art prémoderniste<sup>48</sup>. En termes plus strictement artistiques, on attend encore une véritable histoire mondiale des académies d'art. Les académies d'art répandent des styles et des institutions de par le monde, qui vont de pair avec les histoires de l'impérialisme et du colonialisme aussi bien que des luttes qui s'y opposent (ainsi un style appris aux Pays-Bas sert-il à représenter l'écrasement d'une révolte javanaise dans une peinture souvent considérée comme l'une des premières démonstrations nationalistes contre le colonialisme néerlandais ; **fig. 9**), et en même temps elles préparent le terrain pour leur rejet (dans les modernismes locaux de par le monde, qui ne peuvent pas être pleinement compris isolément). Dans un contexte plus large, le modernisme représente actuellement un curieux point aveugle dans les écrits sur l'art et l'urgence climatique, des questions qui semblent bien avoir été abordées dans la littérature sur les temps anciens jusqu'aux contemporains. Une telle absence est peut-être issue du refus de l'histoire de l'art moderniste de se voir elle-même confinée dans un arc historique inclusif.

Il y a toutefois un point important, quoique moins exaltant, à souligner ici, sur l'inclusivité et l'exclusivité. Dans les faits, la discipline a déjà pris acte que le vieux canon moderniste avait définitivement cédé à une vision récemment étendue de l'art moderne. De notre point de vue d'historiens de l'art académiques, il peut paraître étrange qu'un

**9.** Raden Saleh, *L'Arrestation de Pangeran Diponegoro* [*The Arrest of Pangeran Diponegoro*], 1857, huile sur toile, 112 × 178 cm, Jakarta, Istana Negara (RNCB.20190219.01.001562).





10. Hiroshi Senju, *Cascade [Waterfall]*, 2006, série de peintures sur *fusuma*, Philadelphie, Shofuso Japanese House and Garden.

tel tournant ait mis si longtemps à se produire. Mais les étudiants (comme les enseignants du secondaire, les conservateurs et, oui, les parents qui les poussent vers tel ou tel sujet) n'ont pas forcément suivi au même rythme. C'est un problème, et la solution n'est certainement pas de faire l'autruche ni de se désintéresser purement et

simplement de la participation étudiante, car la baisse des inscriptions est telle que l'avenir de la discipline est en jeu. S'il faut toujours saluer le démantèlement des vieux récits, l'inclusivité nous met en devoir d'expliquer à tous les niveaux pourquoi l'histoire de l'art prend les directions qu'elle prend.

**Yukio Lippit.** Il y a un genre pictural appelé *nihonga* (mot qui veut simplement dire « peinture japonaise »), de style néo-traditionnel, mélangeant délibérément la représentation de motifs traditionnels japonais (et recourant à des formats, à des techniques et à des matériaux traditionnels japonais) avec des aspects du pictorialisme européen comme la perspective et le clair-obscur. Le *nihonga* est apparu dans les années 1880 sous la houlette d'intellectuels et de critiques d'art comme Ernest Fenollosa (1853-1908) et Okakura Kakuzō (1863-1913) dans le but de faire accéder la peinture japonaise aux grandes expositions et de lui donner une meilleure lisibilité auprès des publics internationaux. C'est un produit unique de la transition japonaise vers la modernité, et dans les décennies qui ont suivi, malgré une baisse de valeur sur le marché de l'art mondial et l'émergence d'écoles de modernisme occidental, il a continué de prospérer au Japon.

Ce qui est surprenant, c'est que le *nihonga* est encore central aujourd'hui dans le monde de l'art japonais. Il y a des départements de *nihonga* dans toutes les grandes écoles d'art du

Japon, qui font de l'ombre à leurs concurrents en peinture à l'huile, sculpture et même aux nouveaux médiums. Le *nihonga* a son propre canon, et à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des artistes célèbres apparaissent dans quantité d'expositions et d'ouvrages. Le *nihonga* décore le Palais impérial, les bâtiments publics, les sièges d'entreprise et les ambassades. Dans le Japon contemporain, le *nihonga* continue de prospérer, avec des vagues de nouveaux étudiants, des compétitions annuelles, et un marché robuste dans lequel des œuvres majeures atteignent des montants semblables aux œuvres d'art contemporain les plus chères (fig. 10).

Le *nihonga* entretient des rapports complexes avec le modernisme. Si, sous certains aspects, il constitue une académie et inclut de nombreux aspects de la production d'images traditionnelles, il rejette la tradition sans la moindre nuance d'ironie et se dresse en opposition à la peinture à l'huile académique traditionnelle en Occident. Ainsi ses praticiens se considèrent-ils comme des modernistes, reprenant le langage du modernisme dans leurs manifestes et leurs autres écrits. Mais ils ne sont pas reconnus en dehors du Japon, du fait que leur travail ne contribue que de manière ambiguë aux principaux langages visuels du modernisme.

Le cas du *nihonga* rappelle le parallèle dressé par le sociologue Howard Becker entre mondes artistiques et écosystèmes pouvant exister indépendamment les uns des autres<sup>49</sup>. Il a ses matériaux, ses techniques, sa formation, ses institutions, ses lieux d'exposition, son canon, ses écoles, son champ discursif, ses critiques spécialisés et ses marchés, tout cela en parallèle de l'art contemporain international. Seul un petit nombre d'artistes formés dans cet univers, comme Murakami Takashi, parvient à articuler l'intégralité de sa pratique sur (l'exploitation de) cette indépendance et (de) cette illisibilité mutuelles.

Le *nihonga* souligne à quel point, malgré l'apparente prédominance de l'« art contemporain mondial », le monde de l'art est en fait constitué par un ensemble de mondes artistiques vernaculaires disjoints qui partagent étonnamment peu les uns avec les autres. Dans le cas du monde de l'art japonais, le *nihonga* fonctionne comme un substitut du modernisme occidental et comme une expression plus honnête de cette rupture qui n'en est pas une avec les formes traditionnelles de la production artistique.

## L'histoire de l'art et ses téléologies

– **Christopher S. Wood.** L'historien qui sait d'avance où son histoire se dirige, et qui ne retient que les preuves qui soutiendront cette conclusion inéluctable, est victime d'une certaine sorte de cécité. La méthode empirique à l'état pur garde l'esprit ouvert quant à la direction, la forme et la signification de l'histoire. Bien sûr, aucun historien n'atteint une telle objectivité, et oublier cette vérité et croire trop fermement dans la possibilité d'une convergence vers une description correcte et vérifiable des processus historiques, c'est encore tomber dans un autre mode de cécité. Les périls de la pensée téléologique sont de tous les côtés. Le projet de l'historien de l'art est compliqué par le fait que les artistes eux-mêmes, de plus en plus au fil du XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à aujourd'hui, ont une conscience aiguë de l'histoire de l'art et souvent se considèrent comme contribuant à la mission progressiste, voire émancipatoire de l'art moderne. Là encore, la fin est envisagée dès le commencement, et il est difficile pour l'historien qui retrace l'évolution des genres d'art moderne d'éviter de reproduire et de cautionner les téléologies d'avant-garde.

Autour de quels mythes téléologiques particuliers votre domaine est-il structuré ? À quels moments ces téléologies sont-elles un obstacle ou un moteur ?

– **Sam Rose.** J'ai déjà évoqué plusieurs mythes téléologiques en lien avec le modernisme et la théorie ou l'historiographie de l'art. Mais pour ce qui est du problème des

preuves soutenant des conclusions et des fins envisagées dès le commencement, je ne mentionnerai qu'un cas très particulier, à cheval sur les deux domaines en même temps que plus vaste.

L'histoire de l'art, encouragée par les artistes qu'elle révère, s'est toujours efforcée de rédiger des commentaires d'œuvres sur la base d'une déconnexion entre présent et passé, ce qui veut dire que nous n'appréhenderons peut-être jamais l'œuvre d'art telle qu'elle était « à l'origine » pour la ou les personnes qui l'ont produite. La production artistique et l'histoire de l'art ont ainsi partie liée avec des mythes de succès – celui de la capacité de l'artiste à communiquer par le biais de sa création et celui de la capacité de l'observateur à apprécier ce qui a été incarné. Au fondement de l'observation de l'œuvre d'art en vue d'établir un rapport avec l'artiste, il y a le « principe de charité en histoire de l'art » : la conviction que l'artiste savait ce qu'il faisait, que l'œuvre d'art est un succès et qu'on est soi-même en mesure de le constater<sup>50</sup>. (Pour le dire autrement, il s'agit de donner à l'œuvre d'art autant d'intérêt qu'elle peut en avoir, puis de partir du principe que cet intérêt est la conséquence d'un geste délibéré et du succès de l'artiste au travail et de son œuvre.) Mais ce principe n'a pas besoin d'être formulé ni reconnu par les historiens de l'art, qui adoptent des formes d'écriture (« narration démiurgique [*makerly narration*] » et « narration télépathique [*mindreading narration*] ») attribuant au créateur une agentivité extraordinaire – avec des formules du type « dans cette œuvre Raphaël a cherché à... », « Manet suggère... », ou « pour Picasso... » –, alors même qu'ils rejettent l'idée d'une intention consciente ou mentale de l'artiste<sup>51</sup>. Reconnaisant à l'artiste une agentivité tout en le privant de parole, les historiens de l'art nous disent que c'est leur rencontre avec l'œuvre même qui leur permet de comprendre la pensée et l'action délibérées qui en ont fait ce qu'elle est et ce qu'elle

11. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 191 cm, Paris, musée d'Orsay (RF 644).



était. Le passé devient ni plus ni moins le présent, et ce qui est personnellement éprouvé est présenté comme ce qui est historiquement vrai de l'œuvre.

Le risque est d'aplanir l'histoire. Lorsque les auteurs postmodernes prétendent restituer des profondeurs que l'artiste ou les observateurs de l'époque n'auraient jamais pu soupçonner, dans un étrange renversement induit par ces tendances, leurs commentaires finissent trop souvent par adopter les formules confiantes d'une pensée et d'une action délibérées des artistes ainsi que de faits historiques établis catégoriquement par l'historien. Parmi les nombreuses craintes soulevées par cette méthode, ce que les œuvres d'art nous montrent dans le présent pouvant être introduit abusivement dans la conscience des acteurs du passé, il y a celle d'une réécriture aux conséquences tout aussi éthiquement inacceptables que bizarres. À l'heure où l'histoire de l'art doit répondre de l'un de ses aveuglements les plus extraordinaires – l'aveuglement vis-à-vis de la figure de Laure dans la longue histoire des interprétations d'*Olympia* (fig. 11), pour ne donner qu'un exemple célèbre –, des commentaires honnêtement inspirés par la théorie critique de la race peuvent sans doute résister à la tentation de se présenter d'un bout à l'autre comme restituant « la vision de Manet »<sup>52</sup>.

– **Claudia Brittenham.** Le problème de la téléologie et de l'analogie structurant notre discipline apparaît de manière absolument flagrante dans le cadre chronologique auquel recourent la majeure partie des mésoaméricanistes, centré autour d'une « période classique » (environ 200-900 de notre ère) qui correspond grossièrement à la période où les stèles érigées par les rois mayas indiquent des dates en Compte long. La période qui précède est dite « préclassique » (ou parfois, de manière plus neutre, « formative »), et celle qui suit est dite « postclassique ». Le choix du terme « classique » suggère une analogie avec les cultures de l'Antiquité gréco-romaine, partie d'un effort visant à donner à des États-Unis élargis un passé patrimonial comparable à celui des nations impériales européennes. Il exprime aussi clairement un jugement de valeur sur les mérites relatifs des objets créés dans les diverses périodes : c'est sans surprise au cours de la période classique qu'a été produit l'art mésoaméricain le plus naturaliste, narrativement complexe et conceptuellement familier. Cette vision curviligne du progrès artistique, selon laquelle une amélioration est suivie d'un déclin, est aussi assortie d'une téléologie plus linéaire : selon une conception anthropologique de l'évolution de la complexité sociale popularisée au milieu du siècle dernier, l'organisation politique va des villages aux chefferies dans la période préclassique, aux États dans la période classique et à l'empire aztèque dans la période postclassique (fig. 12). Les régions qui ne tombent pas dans ce modèle téléologique, renonçant à des formes plus complexes d'organisation politique, sont souvent rejetées de ce récit. Mais l'adoption de formes plus neutres de périodisation n'est pas non plus sans danger. Le système des « horizons » et des « périodes intermédiaires » utilisé dans les Andes nous prédispose ainsi à rechercher une continuité interrégionale dans les horizons et une fragmentation dans les périodes intermédiaires ; même la division par siècle n'est pas sans péril<sup>53</sup>. Je conserve souvent les mauvais termes, pour rendre visibles les partis pris qui structurent notre domaine ; les submerger sous une terminologie nouvelle n'évacue en rien les nombreuses façons dont ils rendent certaines questions possibles et d'autres impossibles à poser.

Plutôt que de raconter une histoire de grandeur et de décadence, je me suis dernièrement intéressée aux ressemblances entre les périodes préclassique et postclassique, principalement du point de vue de leur niveau d'interconnexion internationale et de leur niveau de préférence pour des genres d'art accessibles à des publics polyglottes. Si ces ressemblances se confirment, je me demande si l'on peut considérer l'évolution des styles régionaux pendant la période classique comme une aberration chauvine voire xénophobe dans l'histoire mésoaméricaine. Une fois abandonné le discours « naturel » de la quête de (et fatalement de l'impossibilité

de) la perfection, il devient peut-être envisageable de poser des questions plus intéressantes sur les raisons qui font que l'art se développe des manières dont il le fait.

Cela me conduit à faire une dernière remarque : je crois que toute histoire de l'art – et toute écriture historique – est d'une certaine manière un commentaire sur le moment même où elle apparaît. Il est facile de le voir dans plusieurs moments clés de l'étude de l'histoire mésoaméricaine. L'idée, par exemple, que la cité de Teotihuacan a été détruite par une révolte intérieure s'est imposée peu de temps après les manifestations étudiantes de 1968 et le massacre de Tlatelolco la même année<sup>54</sup>. L'intérêt récent pour le changement climatique et pour l'« effondrement maya » du IX<sup>e</sup> siècle en donne évidemment un autre exemple qui, dans sa version populaire, parvient souvent à occulter le fait que les Mayas ont survécu<sup>55</sup>. Le projet de livre qui m'occupe en ce moment, essayant de restituer l'interconnexion du monde mésoaméricain d'avant les frontières, a pour objectif explicite d'échapper à la naturalisation du contrôle moderne des mouvements humains et de rechercher dans le passé le moyen d'imaginer de nouvelles possibilités pour l'avenir.

## Cécité et intuition

– **Christopher S. Wood.** *L'art, objet même de notre étude, suscite des investissements et des passions qui peuvent interférer avec l'objectivité. La perspective offre une vision objective mais elle implique en même temps raccourcis et distorsions. Chez un historien de l'art, une certaine forme d'aveuglement impulsif peut être une vertu. La cécité du barde Homère apparaissait dans l'Antiquité comme une figure de la vivacité même de ses descriptions poétiques. Parallèlement, l'intuition en tant que « vision de l'intérieur » est une vertu chez un critique et apparaît souvent comme une forme plus élevée de vision, non limitée à l'optique. Souscrivez-vous à l'hypothèse que ce genre de relégation ou de myopie peut être fertile, créatif, herméneutique ? Avez-vous des exemples ?*

– **Claudia Brittenham.** Je ne crois pas à notre objectivité en tant que spécialistes ! Nos goûts – pour tel ou tel genre d'œuvre d'art, pour telle ou telle méthode analytique, pour tel ou tel genre d'historiographie – viennent toujours modérer notre travail. Mieux vaut être conscient de ses prédilections et les purger de toute trace de suprématie blanche et de pensée coloniale que de succomber à l'illusion d'une vie dénuée de préjugés. En même temps, il est important de s'assurer qu'on ne se contente pas de raconter les histoires qu'on aimerait entendre – qu'on choisit les méthodes qu'exigent les œuvres d'art et non celles que nous trouvons les plus confortables. Je répète toujours à mes étudiants : si votre conclusion à l'arrivée confirme précisément votre hypothèse de départ, c'est que vous n'avez pas assez approfondi l'analyse. L'art est toujours une surprise et une remise en question dès lors qu'on lui en laisse la possibilité.

J'ajouterai juste une dernière remarque : au cours de mes recherches sur la visibilité de la sculpture mésoaméricaine, j'ai longuement réfléchi à la manière dont la métaphore de la cécité est exploitée dans le champ de l'histoire de l'art. J'ai été frappée par le fait que les théories de la visualité dépendent de la représentation de la cécité que nous nous faisons dans notre imagination... plutôt qu'en parlant avec des aveugles de leur expérience de vie<sup>56</sup>. Si le point aveugle est un phénomène optique qui garantit un grand effet métaphorique dans la discussion engagée ici, je m'inquiète des implications validistes du recours à la cécité comme métaphore globale pour le manque de compréhension. Dans *Unseen Art*, je me suis aperçue que voir ne suffit pas toujours à générer une compréhension globale de l'œuvre d'art<sup>57</sup>. Peut-on exploiter de manière plus positive la métaphore de la cécité en



12. Photographer anonyme, La pierre du Soleil (Azèque, vers 1502-1519, basalte) devant la tour ouest de la cathédrale métropolitaine de Mexico, avant 1886, New York, New York State Archives, Division of Visual Instruction, Instructional lantern slides (series A78-3045, n° 3105).

histoire de l'art ? Peut-on y recourir pour souligner une meilleure acuité des autres sens, qui ne sont jamais inséparables de l'expérience visuelle d'une œuvre d'art ? Peut-on faire de la cécité une image de notre manque d'acuité vis-à-vis des préjugés visuels inhospitaliers d'un monde doué de vision ?

– **Sam Rose.** L'histoire de l'art est difficile à concevoir sans un cas particulier de cécité impulsive qui fait avancer l'interprétation, à savoir le « principe de charité en histoire de l'art » que j'ai mentionné plus haut<sup>58</sup>. Mais pour nous qui héritons du chaos (j'éviterai le terme de *crise*, qui évacue la responsabilité) laissé par les générations précédentes dans le domaine des humanités, qui dit qu'une cécité passagère à *notre objet d'étude* ne deviendra pas une condition, comme une myopie fertile, pour mettre enfin en lumière les conditions institutionnelles qui ont longtemps été considérées comme excédant les limites du débat courtois ? (En 2003, Craig Clunas pouvait ironiser sur la manière dont une image naïve de l'histoire sociale de l'art pouvait conduire à juger pertinentes des questions comme « qui siégeait dans le comité de nomination de Timothy J. Clark ? » ; rétrospectivement, il se peut que ce soit précisément ce contrôle des limites, ce refus de l'histoire sociale de l'art d'aller jusqu'au bout d'un matérialisme atemporel, qui l'ait laissé coincée dans des schémas établis dans les années 1980<sup>59</sup>.)

Comme l'espace dont nous disposons ici est limité, je ne mentionnerai qu'une seule de ces conditions. J'ai des doutes sur le sens d'une discipline qui met toute sa foi – au point de mettre en jeu des postes de maître de conférences et de professeur – dans des ouvrages d'élite publiés aux presses universitaires dont la sélection n'est pas faite par des spécialistes en exercice mais par des éditeurs professionnels intéressés par les ventes potentielles, la place dans le catalogue, et la taille de la subvention que l'auteur peut offrir pour couvrir le coût de publication. Dans n'importe quel journal universitaire, ce sont des universitaires qui décident s'il faut envoyer un article au comité de lecture et ce sont des universitaires qui siègent dans ce comité de lecture ; dans des presses universitaires d'élite, ce sont les éditeurs qui font leur sélection, envoyant pour relecture seulement 15 % des manuscrits, dont l'immense majorité aboutit ensuite à publication<sup>60</sup>. Dans ce contexte, la collection est l'un des rares moyens pour les universitaires de reprendre le contrôle, et sans surprise c'étaient autrefois les collections les plus prestigieuses – « October Books », « Cambridge Studies in New Art History and Criticism » – qui non seulement présentaient les avancées parmi les plus révolutionnaires pour la discipline mais scellaient les carrières d'une infinité de jeunes spécialistes. Où sont les collections qui peuvent leur succéder ? Il semblerait que la plupart des grands universitaires qui pourraient les fonder et ainsi aider les jeunes aient été rattrapés, pour dire les choses gentiment, par la complaisance. (Ainsi parlait récemment l'un d'entre eux, qui a joué un rôle majeur dans l'édition en histoire de l'art et qui doit sa carrière à la publication de sa thèse de doctorat : « Je ne crois pas à la publication de livres basés sur des thèses de doctorat. ») Après tout, pourquoi se donner de la peine à remettre en question les normes de publications académiques et les attentes professionnelles qui leur sont associées quand des responsables marketing sont toujours plus disposés à publier tout ce qu'on leur balance (comme on peut le voir à l'âge *moyen* des auteurs publiés aux principales presses universitaires d'élite, qui est passé du début de la quarantaine en 1980 à près de soixante ans aujourd'hui<sup>61</sup>).

En d'autres termes : c'est peut-être à des conditions de ce genre que l'éclat de notre objet d'étude nous a aveuglés pendant trop longtemps.

– **Zoë S. Strother.** Kant a pu considérer l'homme comme déchiré entre raison et irrationalité, entre raison et émotion, mais pour de plus en plus de neuroscientifiques, cognition et émotion sont inextricablement liées<sup>62</sup>. Selon un rapport bien connu des éthiciens, les patients ayant subi des dommages dans le cortex préfrontal, et incapables d'éprouver des émotions, peuvent aussi perdre leurs capacités de décision et de jugement moral. Les éthiciens accréditent de plus en plus l'hypothèse selon laquelle la disposition à faire preuve d'empathie et à se souvenir de ses expériences émotionnelles est la base du raisonnement moral<sup>63</sup>.

Aux deux extrêmes, l'amour et l'indignation sont de puissantes motivations à faire des recherches et établir de nouveaux « faits ». Si la cognition est inséparable de l'émotion, il incombe aux spécialistes d'examiner l'investissement émotionnel dont ils font preuve dans leurs recherches, du moins en leur for intérieur sinon dans leurs écrits. Dans un domaine comme l'histoire de l'art africain, ce sera peut-être le seul moyen de sortir du modèle contraignant de la vision physique et de l'alternative, corrélative, entre ce qui est vu et ce qui échappe au regard.

Traduit de l'anglais par Étienne Gomez.

## Claudia Brittenham

Claudia Brittenham est professeure associée d'histoire de l'art à l'université de Chicago. Ses recherches portent sur l'art de la Mésoamérique, plus particulièrement sur la matérialité de l'art et la politique du style. Elle a publié *Unseen Art: Making, Vision, and Power in Ancient Mesoamerica* (Austin, University of Texas Press, 2023) ; *The Murals of Cacaxtla: The Power of Painting in Ancient Central Mexico* (Austin, University of Texas Press, 2015) ; *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak* (avec Mary Miller, Austin, University of Texas Press, 2013) ; et *Veiled Brightness: A History of Ancient Maya Color* (avec entre autres Stephen D. Houston, Austin, University of Texas Press, 2009).

## Yukio Lippit

Professeur d'histoire de l'art et de l'architecture à Harvard University, Yukio Lippit est spécialisé dans la peinture japonaise. Son ouvrage *Painting of the Realm: The Kano House of Painters in Seventeenth-Century Japan* (Seattle, University of Washington Press, 2012) a été lauréat du Charles Rufus Morey Book Award (College Art Association) et du John Whitney Hall Book Prize (Association for Asian Studies). Ses publications récentes incluent *Japanese Zen Buddhism and the Impossible Painting* (Los Angeles, Getty Research Institute, 2017) et *The Artist in Edo* (Washington, National Gallery of Art, 2018).

## Sam Rose

Sam Rose est *senior lecturer* en histoire de l'art à l'université de St Andrews, où il enseigne l'art moderne ainsi que l'histoire et la théorie de l'histoire de l'art. Il est l'auteur de *Art and Form: From Roger Fry to Global Modernism* (University Park, Pennsylvania State University, 2019) et de *Interpreting Art* (Londres, University College London Press, 2019), dont le format PDF est en accès ouvert. Il travaille en ce moment à la rédaction d'un livre sur la représentation picturale au XX<sup>e</sup> siècle.

## Z. S. Strother

Z. S. Strother est professeure d'art africain (chaire Riggio) à Columbia University (New York). Elle a publié des études sur les mascarades, l'architecture et la photographie en Afrique, et ses ouvrages incluent *Inventing Masks: Agency and History in the Art of the Central Pende* (Chicago, University of Chicago Press/Wiley, 1999) ; *Humor and Violence: Seeing Europeans in Central African Art* (Bloomington, Indiana University Press, 2017) ; ainsi que *Vladimir Markov and Russian Primitivism: a Charter for the Avant-Garde* (avec Jeremy Howard et Irëna Bužinska, Farnham, Surrey/Burlington, Ashgate, 2015).

## Christopher S. Wood

Christopher S. Wood est professeur au département d'allemand de New York University. Il est membre de la Society of Fellows de Harvard University, de l'American Academy in Rome, de l'American Academy in Berlin et de la Villa I Tatti, siège du Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. En 2002, il a été lauréat d'une bourse de la Fondation Guggenheim. Wood est membre de l'Académie américaine des arts et des sciences. Il est l'auteur de *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape* (Chicago, University of Chicago Press, 1993) ; *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art* (Chicago, University of Chicago Press, 2008) ; *Anachronic Renaissance* (avec Alexander Nagel, New York, Zone Books, 2010) ; *A History of Art History* (Princeton, Princeton University Press, 2019) ; et *The Embedded Portrait: Giotto, Giotto, Angelico* (Princeton, Princeton University Press, 2023).

## NOTES

1. On pense notamment aux travaux de Jacques Rancière et Jean-François Lyotard, tels qu'ils sont lus par exemple ici : Catherine Malabou, « Art et émancipation, entre Rancière et Lyotard », conférence organisée par le DIU ARTEC+, 4 mars 2022 [URL : [http://chatonsky.net/malabou\\_artec/](http://chatonsky.net/malabou_artec/)].
2. Angelica Dülberg, *Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, Gebrüder Mann, 1990.
3. Mitchell Merback, *Pilgrimage and Pogrom: Violence, Memory, and Visual Culture at the Host-Miracle Shrines of Germany and Austria*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.
4. Ulrich Pfisterer, « Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000) », dans Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme (dir.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, Valiz, 2008, p. 69-89 ; voir aussi Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842.
5. Voir Frederic J. Schwartz, *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 135.
6. Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 141.
7. James Joyce, *Finnegans Wake*, New York, Penguin, 1999 (respectivement p. 251.24, 576.30, 247.34, 295.4, 254.18).
8. Jean-Claude Lebensztejn, *Propos filmiques*, Paris, Macula, 2021, p. 34-65.
9. Voir James Francis Cahill, *Hills beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty (1279-1368)*, New York, Weatherhill, 1976 ; *idem, Parting at the Shore:*

*Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty (1368-1580)*, New York, Weatherhill, 1978 ; *idem*, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty (1570-1644)*, New York, Weatherhill, 1982.

10. Voir par exemple Yukio Lippit, « Of Modes and Manners in Medieval Japanese Ink Painting: Sesshū's *Splashed Ink Landscape* of 1495 », *The Art Bulletin*, vol. 94, n° 1, 2012, p. 50-77 ; *idem*, « Apparition Painting », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 55/56, 2009, p. 61-86 ; *idem*, « Tawaraya Sōtatsu and the Watery Poetics of Japanese Ink Painting », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 51, 2007, p. 57-76.

11. Robert H. Barlow, « Some Remarks on the Term "Aztec Empire" », *Americas*, vol. 1, n° 3, 1945, p. 345-349 ; Matthew Restall, « Maya Ethnogenesis », *Journal of Latin American Anthropology*, vol. 9, n° 1, 2004, p. 64-89.

12. Pour une lecture particulièrement utile de ce point de vue, voir Carolyn Dean et Dana Leibsohn, « Scorned Subjects in Colonial Objects », *Material Religion*, vol. 13, n° 4, 2017, p. 414-436.

13. Carolyn Dean, « The Trouble with (the Term) Art », *Art Journal*, vol. 65, n° 2, 2006, p. 24-32.

14. Pour une critique aujourd'hui canonique du rejet des nouvelles histoires dans le modernisme tardif, voir Partha Mitter, « Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde from the Periphery », *The Art Bulletin*, vol. 90, n° 4, 2008, p. 531-548. Pour une tentative récente de remettre en question les histoires de l'art britannique dans le contexte mondial et décolonial, voir Imogen Hart, Dorothy Price (dir.), *Art History*, vol. 45, n° 3 : *British Art and the Global*, 2022.

15. Sur le « haut » modernisme, et sur les possibilités et les problèmes liés au passage de ce cadre à un modernisme « alternatif » ou « mondial » (ou à plusieurs), voir Sam Rose, *Art and Form: From Roger Fry to Global Modernism*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2019 ; et *idem*, « Post-Impressionism: Universal, British, Global », *Art History*, vol. 45, n° 3, 2022, p. 546-569.

16. L'auteur tient à remercier Susan E. Gagliardi pour sa relecture rigoureuse de ce texte.

17. Leonard Riggio, communication officielle expliquant pourquoi sa femme Louise et lui ont doté une chaire dédiée à l'histoire de l'art africain à Columbia University, 29 nov. 2007.

18. John Newton, « Amazing Grace », 1779.

19. Zoë S. Strother, « "A Photograph Steals the Soul": The History of an Idea », dans John Pepper, Elisabeth Cameron (dir.), *Portraiture and Photography in Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, p. 177-212.

20. Le succès commercial de Keïta a poussé les marchands d'art à chercher des talents sur tout le continent, provoquant une fuite inquiétante des archives photographiques. Sur ce point et sur d'autres préoccupations éthiques, voir Candace Keller, « Framed and Hidden Histories: West African Photography from Local to Global Contexts », *African Arts*, vol. 47, n° 4, 2014, p. 36-47.

21. Okwui Enwezor et al. (dir.), *In/sight: African*

*Photographers (1940 to the Present)*, cat. exp. (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 24 mai – 29 sept. 1996), New York, Guggenheim Museum, 1996 ; Okwui Enwezor (dir.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa*, Munich, Villa Stuck, 2001.

22. Robert Farris Thompson, « African Influence on the Art of the United States », dans Armstead L. Robinson, Craig C. Foster et al. (dir.), *Black Studies in the University: A Symposium*, actes du colloque (New Haven, Black Student Alliance at Yale, 1968), New Haven, Yale University Press, 1969, p. 122-170, ici p. 165.

23. Kellie Jones, communication personnelle, 28 août 2022.

24. « In pain and terror West and Central Africans came across the waters to the Americas. [...] But Africans arriving on the shores of North and South America did not forget their ancestors or their gods. » Robert Farris Thompson, *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*, cat. exp. (New York, Museum for African Art, 1993), New York/Munich, Museum for African Art/Prestel, 1993, p. 20-21.

25. « This proverb presents the idea of *initiation as a condition of seeing*, as personal enlightenment. » Sylvia Ardyn Boone, *Radiance from the Waters: Ideals of Feminine Beauty in Mende Art*, New Haven, Yale University, 1986, p. xi (italiques d'origine).

26. « This proverb easily applies to the way in which art created by African-Americans is looked at and talked about. All too often the "uninitiated see nothing". » bell hooks, « Talking Art as the Spirit Moves Us », dans *Art on My Mind: Visual Politics*, New York, New Press, 1995, p. 101.

27. Boone, communication personnelle, printemps 1985. Boone et Thompson ont été mes directeurs de thèse à Yale University.

28. Manthia Diawara, « Talk of the Town », *Artforum*, vol. 36, 1998, p. 64-71.

29. « This openness within the field is possible because fully attending to the history of photography necessarily requires moving beyond the bounds of art historical narratives – a fact which often contributes to debates on the validity of photography's status as an art form. » Oluremi C. Onabanjo, communication personnelle, 12 sept. 2022.

30. Andrew Finegold, *Vital Voids: Cavities and Holes in Mesoamerican Material Culture*, Austin, University of Texas Press, 2021 ; David Stuart, *King and Cosmos: An Interpretation of the Aztec Calendar Stone*, San Francisco, Precolumbia Mesoweb Press, 2021.

31. Claudia Brittenham, « Architecture, Vision, and Ritual: Seeing Maya Lintels at Yaxchilan Structure 23 », *The Art Bulletin*, vol. 101, n° 3, 2019, p. 8-36 ; *eadem*, « Text in Context: Relief and Hierarchy on Piedras Negras Panel 3 », dans Ilona Zsolnay (dir.), *Seen not Heard: Composition, Iconicity, and the Classifier Systems of Logosyllabic Scripts*, Chicago, Oriental Institute of the University of Chicago, à paraître.

32. Claudia Brittenham, « Portraits of Mountains? Tepictoton and the Problem of Portraiture in Aztec

Central Mexico », communication présentée au colloque annuel de la Society for American Archaeology, Chicago, 30 mars – 3 avr. 2022. Pour d'excellentes lectures sur le format éphémère des objets à base de plumes : Alessandra Russo, Gerhard Wolf, Diana Fane (dir.), *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe (1400-1700)*, cat. exp. (Mexico, Museo nacional de arte. 2011), Munich, Hirmer, 2015 ; Allison Caplan, « The Living Feather: *Tonalli* in Nahua Featherwork Production », *Ethnohistory*, vol. 67, n° 3, 2022, p. 383-406.

33. « It is characteristic of art history that we teach our graduate students the methods, the “how to do it” of the discipline [...] rather than the nature of our thinking. » Svetlana Alpers, « Is Art History? », *Daedalus*, vol. 106, n° 3, 1977, p. 1-13, ici p. 9.

34. Donald Preziosi (dir.), *The Art of Art History*, Oxford, Oxford University Press, 1998 ; Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven, Yale University Press, 1982 ; Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Juliette Bertrand (trad. fr.), Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1938 [éd. orig. : *History of Art Criticism*, Charles Marriott (en. transl.), New York, E. P. Dutton, 1936] ; Sjoerd van Tuinen (dir.), *Speculative Art Histories: Analysis at the Limits*, Édinbourg, Edinburgh University Press, 2017.

35. Sam Rose, *Interpreting Art*, Londres, UCL Press, 2022.

36. Je remercie Jérémie Koering pour ce terme.

37. Pour une étude récente, voir Barbara Haskell (dir.), *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art (1925-1945)*, cat. exp. (New York, Whitney Museum of American Art ; San Antonio, McNay Art Museum, 2020) New York/New Haven, Whitney Museum of American Art/Yale University Press, 2020.

38. Megan Sullivan, « High, Low, and In Between: The Question of Peruvian Popular Art », *Art History*, à paraître.

39. Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, suivi de *Iconoclash*, Aude Tincelin (trad. fr.), Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La découverte, 2009 [éd. orig. : « What Is Iconoclash? Or Is There a World beyond the Image Wars? », dans Bruno Latour, Peter Weibel (dir.), *Icono/clash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, cat. exp. (Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media), Cambridge/Londres/Karlsruhe, The MIT Press/ZKM, Center for Art and Media, 2002, p. 16-38, [ici p. 17 et 25](#)].

40. Elisabeth L. Cameron, « Creative Iconoclasm among the Sala Mpasu of Zaire », manuscrit inédit, 1991.

41. Ramon Sarró, « Further Thoughts on Iconoclasm », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 10, n° 3, 2020, p. 957-961, ici p. 958.

42. Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Paris, ministère de la Culture, 2018.

43. Latour, (2002) 2009, cité n. 39, [p. 17](#) (italiques d'origine).

44. Toma Muteba Luntumbue, communication

personnelle, 14 déc. 2013.

45. Kristina Foster, « Berlin's Humboldt Forum Museum Opens amid Controversy over Power and Plunder », *Financial Times*, 15 sept. 2022.

46. « Until you asked this question, the idea of including the history of colonization never occurred to anyone as being relevant to our purpose. The Aboriginal Curatorium of *Songlines* and we at the NMA [National Museum of Australia] are more interested in the future than the past. » Margo Neale et Andy Greenslade, « We Are More Interested in the Future Than the Past », entretien avec Anna Weinreich et Dorothea Deterts, dans Margo Neale (dir.), *Songlines: Tracking the Seven Sisters. Exhibition Booklet*, Berlin, Humboldt Forum, 2022, p. 10-12. Je remercie Lavinia Frey de m'avoir recommandé cette exposition.

47. Riggio, 2007, cité n. 17.

48. Voir Rose, 2019, cité n. 15, p. 1-70 ; *idem*, 2022, cité n. 34, p. 16-19.

49. Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Jeanne Bouniort (trad. fr.), Paris, Flammarion, 1988 [éd. orig. : *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982].

50. Voir Rose, 2022, cité n. 35, p. 81-85.

51. *Ibidem*, p. 21-29.

52. *Ibidem*, p. 102-108.

53. Rebecca Stone-Miller, « An Overview of “Horizon” and “Horizon Style” in the Study of Ancient American Objects », dans Don S. Rice (dir.), *Latin American Horizons*, actes du colloque (Dumbarton Oaks, oct. 1986), Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993, p. 15-39.

54. La référence classique sur ce sujet est René Millon, « The Last Years of Teotihuacan Dominance », dans Norman Yoffee, George L. Cowgill (dir.), *The Collapse of Ancient States and Civilizations*, Tucson, University of Arizona Press, 1988, p. 142-158. Millon ne fait pas mention de ces parallèles, mais ils ne peuvent pas avoir échappé aux membres du Teotihuacan Mapping Project, qui travaillaient alors juste à côté de Mexico, et encore moins à ceux qui ont réétudié la portion centrale de la cité entre 1974 et 1979 pour y chercher des preuves de son effondrement cataclysmique.

55. Richard R. Wilk, « The Ancient Maya and the Political Present », *Journal of Anthropological Research*, vol. 41, n° 3, 1985, p. 307-326 ; Patricia McAnany et Tomás Gallareta Negrón, « Bellicose Rulers and Climatological Peril? Retrofitting Twenty-First-Century Woes on Eighth-Century Maya Society », dans Patricia McAnany et Norman Yoffee (dir.), *Questioning Collapse: Human Resilience, Ecological Vulnerability, and the Aftermath of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 142-175.

56. On trouve quelques salutaires exceptions dans Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres, Routledge, 2000, p. 243-287.

57. Claudia Brittenham, *Unseen Art: Making, Vision, and Power in Ancient Mesoamerica*, Austin, University of Texas Press, 2023.

58. Voir Rose, 2022, cité n. 35, p. 81-85.

59. Craig Clunas, « Social History of Art », dans Robert S. Nelson et Richard Shiff (dir.), *Critical Terms for Art History*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 465-478, ici p. 465.

60. Voir Lawrence McGill, *The State of Scholarly Publishing in the History of Art and Architecture*, Houston, Rice University Press, 2006, section 5.5 ; et plus largement, Sam Rose, « Peer Review in Art History », *The Burlington Magazine*, vol. 161, n° 1397, août 2019, p. 621-625.

61. D'après l'analyse de Benjamin Schmidt : « In 1980 the median age of history authors published by Yale University press was 40: by 2013 it was nearly 60. It's striking how *different* the age profiles are across different presses. », voir le message et les graphiques publiés sur son compte Twitter (@benmschmidt), 1<sup>er</sup> juin 2022 [URL : <https://twitter.com/benmschmidt/status/1532125539460341761>].

62. Antonio Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (1994), New York, Penguin Books, 2005.

63. Steven W. Anderson, Antoine Bechara *et al.*, « Impairment of Social and Moral Behavior Related to Early Damage in Human Prefrontal Cortex », *Nature Neuroscience*, vol. 2, n° 11, 1999, p. 1032-1037 [DOI : <https://doi.org/10.1038/14833>], d'après l'interprétation d'un ouvrage de vulgarisation : Lawrence M. Hinman, *Ethics: A Pluralistic Approach to Moral Theory* (2002), Belmont, Wadsworth Cengage Learning, 2013, p. 180.