

Un historien sorti du placard

corinne rondeau

En tant que discipline, l'histoire de l'art n'échappe pas aux interprétations d'ordre idéologique. Elles conduisent à des bénéfices d'autorité, évitant stratégiquement la contribution de certains écrits. Pour mieux l'apprécier, rien de tel qu'une nouvelle traduction. C'est le cas de deux courts essais de l'historien suisse Heinrich Wölfflin (1864-1945) qui font voler en éclat des années de discours dominant : « Du mauvais usage de l'histoire de l'art » (1909) et « L'explication des œuvres d'art » (1921).

Depuis une vingtaine d'années, on assiste à des interprétations qui renforcent le pouvoir des secondes mains : les commentateurs n'ont pas permis le retour pacifié aux textes originaux pour être discutés, tout en annexant l'esprit d'une génération d'étudiants en école d'art. Pour ne parler que d'Aby Warburg, sa postérité ne tient pas à la clarté de ses textes, loin s'en faut. Mais à la forme de son Atlas Mnemosyne inachevé qui favorise le rapport entre image et mémoire, et une méthode comparatiste-transhistorique. Si L'Atlas a dégagé la volonté kantienne et scientifique de l'histoire de l'art d'Erwin Panofsky, ce qui a été en partie bénéfique, sa « démocratisation » a profondément modifié la discipline dans une époque de développement des études visuelles : on ne parle plus d'œuvre mais d'image, on ne parle plus d'une conscience réflexive de l'historien par rapport à sa discipline en son moment contemporain. C'est d'ailleurs un des reproches qu'on fera à Wölfflin, alors qu'aucun historien n'a eu une conscience aussi fine de son activité et de son regard. Reproche aussi pour son formalisme qui n'est rien d'autre que l'étude de la forme générale de la sensibilité esthétique d'une époque donnée. Un comble ! Car les commentateurs depuis la fin des années 1990 auront eux-mêmes remplacés la sensibilité esthétique par le pathos mémoriel, qui est une sensibilité spectrale de l'histoire après la seconde guerre mondiale. Dans ce contexte de substitution où la mémoire a pris la place de l'histoire, faut-il s'étonner de l'obsession de l'appropriation(nisme) conduisant à des discussions plus éthiques qu'esthétiques ?

Lire aujourd'hui Wölfflin c'est réagencer l'histoire de l'art et l'esthétique ; c'est faire de l'œil le principal acteur de la sensibilité qui, osons le redire même si c'est banal et agaçant, suppose de la culture. Cela signifie une chose assez simple quand on transpose les mots de l'historien dans notre époque : juger l'art n'est pas faire du name-dropping. Car qu'est-ce que ça peut nous faire que Botticelli et Lippi dessinent différemment les mains, en s'écharpant avec le plus grand sérieux qui fait rire les oiseaux et chanter les abeilles ? Il ne s'agit pas d'incorporer de la reconnaissance et du bankable par un néo-nominalisme pour savoir si des mains sont bien ou mal dessinées. Il ne s'agit pas de conventions qui auraient exprimé les « bonnes » mains, mais, de « qualité », fondée sur la formation du regard, une pratique optique de la sensibilité des formes, qu'on appelle aussi le style. Il y a une différence entre style et reconnaissance d'un artiste... on sait combien la reconnaissance annexe l'attention, ou plutôt la divertit, ce qui conduit inmanquablement à ne pas regarder les mains d'artistes « sans nom ».

Faut-il enseigner l'histoire de l'art à l'école ? Non. Il faut des « cours du regard » car « voir est malgré tout quelque chose qui s'apprend » dans le temps et avec de la culture. Et la thésaurisation de commentaires et d'œuvres complètes, à quoi sert-elle ? À ne pas voir à force de « voir trop », et donc à investir dans des mètres linéaires de bibliothèque. Regarder une œuvre ce n'est pas voir une tâche de lumière ici, un arbre là, mais l'observer comme une « forêt », une vision d'ensemble, faite de rythmes, de structures et d'associations formelles, de correspondances et d'interdépendances tonales et chromatiques. Une œuvre, et seulement une, suffit à faire l'expérience de cette multitude. Si on peut être sûr d'une chose, c'est que la conception de l'histoire de l'art de Wölfflin favorise la qualité différentielle de modes de visibilité. Voir des différences, c'est singulariser.



Traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb. Postface de Danièle Cohn. Editeur l'Écarquillé.

Après quelques phrases qu'on croit sorties de la plume d'un contemporain, « toute forme de vision nouvelle cristallise un contenu nouveau du monde », le moment le plus heureux de la lecture de L'explication des œuvres d'art, est celui où on laisse tomber le livre sur sa poitrine en levant les yeux. Parlant de L'École d'Athènes de Raphaël, Wölfflin impose le nerf de l'éducation du regard : la force de la sensibilité est produite et formée par ce qu'elle ressent d'étranger. Autrement dit, enseigner l'art c'est légitimer et travailler cet étranger à partir des « pré-supposés qui lui sont propres ». L'art n'est pas une affaire de projection, de pathos, ni de prise de pouvoir. C'est apprendre de ce qui n'est pas comme allant de soi. Une leçon déjà vieille de presque un siècle : apprendre de son rejet. À quand les travaux pratiques ?