

Le pragmatisme de l'art.

Les formes changent-elles les sociétés ?

Colloque. 6-7 décembre 2010. Institut national d'histoire de l'art, Paris.

Introduction

Philippe Bordes, professeur d'histoire de l'art moderne, université Lyon 2

De 2001 à 2007, le nouvel Institut national de l'histoire de l'art a bénéficié du soutien du Comité Culture de la Fondation de France, présidé alors par Michel Laclotte, pour développer un programme d'invitation de chercheurs étrangers. L'idée était que leur présence aiderait à rehausser l'étiage scientifique de l'histoire de l'art en France qui durant les deux dernières décennies du 20^e siècle avait ignoré la succession de tentatives pour repenser ses objets et ses pratiques disciplinaires. Des historiens de l'art de renom, douze chaque année, ont ainsi eu la possibilité de résider pendant un mois à Paris et de se signaler à la Galerie Colbert par une conférence en lien avec leur recherche. L'opportunité de renouveler ce programme d'invitation a coïncidé avec mon arrivée à la direction du département des études et de la recherche de l'institut, ainsi qu'avec celle de Bruno Latour à la tête du Comité Culture de la Fondation de France. Celui-ci souhaitait encourager des initiatives permettant de réfléchir sur le rôle que les citoyens ordinaires pourraient avoir dans les opérations publiques de création artistique, généralement laissées entre les mains de fonctionnaires et de professionnels. J'étais naturellement désireux de prolonger l'ouverture international des milieux français de l'histoire de l'art, mais je tenais à donner une ligne directrice au programme et à remédier au fait que les invités venus à Paris avaient eu, selon leurs dires, peu d'occasions de discuter avec des chercheurs durant leur résidence.

Je voulais enfin profiter de la diversité des programmes soutenus par l'INHA et des thèmes des rencontres organisées Galerie Colbert, pour réfléchir à l'actualité de la discipline et à ma propre pratique, que je rattachais à l'histoire sociale de l'art depuis trente-cinq ans. On sait que l'éclairage de l'œuvre par l'invocation du contexte de l'histoire est devenu la démarche dominante et attendue, en dépit des mises en garde soulignant l'arbitraire de la construction d'un contexte et des efforts pour recentrer la discipline sur la double nature de l'œuvre d'art, à la fois visuelle et matérielle.

Ces facteurs et ces considérations m'ont conduit à proposer à la Fondation de France des modalités d'invitation de chercheurs étrangers qui les mettraient en situation de travail

durant un mois avec de jeunes chercheurs français lors d'ateliers focalisés sur un thème commun, les relations entre l'art et la société au cours d'une période donnée. Les facteurs sociaux en jeu dans la création artistique, ceux définis notamment par l'organisation sociale, les formations des artistes, les institutions de diffusion et les pratiques de consommation, paraissaient bien intégrés parmi les objets de la recherche en histoire de l'art. De même, la manière dont les œuvres d'art pouvaient contribuer à perpétuer l'organisation sociale qui s'imposait à l'activité des artistes, ainsi que leur propre positionnement social, comme le fonctionnement de l'art officiel et de la propagande par les arts, étaient des phénomènes bien repérés, même si l'écart entre les aspirations et les effets est généralement trop peu pris en compte.¹ En revanche, la question de la capacité des œuvres à agir sur la société, au seul moyen de leur autonomie formelle, indépendamment de toute charge intentionnelle, demeurait un angle d'étude relativement négligé. J'avoue ne pas me satisfaire de la proposition péremptoire de Pierre Francastel, selon laquelle les œuvres d'art seraient des « objets nécessaires à la vie des groupes sociaux ».² Si l'histoire sociale de l'art, partant des déterminations censées agir sur l'artiste et son œuvre, est une approche qui s'est naturalisée malgré l'esprit aléatoire de la méthode, l'étude de l'intervention de l'œuvre dans la vie collective, pourtant au cœur des préoccupations de principe annoncées par de nombreux historiens de l'art, demeure une démarche marginale, difficile à appréhender, il est vrai. Comment, en effet, mesurer ou évaluer, voire simplement repérer et cerner, de tels effets sociaux ? Le choix de présenter des études de cas durant le colloque est une façon de répondre à cette question.

Dans un premier temps, à l'orée du nouveau programme, un désir de renversement symétrique m'a incité à désigner cette approche comme une « histoire artistique du social », expression elliptique qui me paraît aujourd'hui aussi malvenue qu'une « histoire sociale de l'art ». Cette dernière expression revendiquée dans les années 1970 apparaît avec le recul comme une sorte de fausse modestie face au positivisme qui à cette époque jouissait partout de l'assise institutionnelle qu'elle garde encore en France. En vérité, le projet originel d'une histoire dite sociale de l'art ne s'est jamais restreint à la seule dimension sociale de l'œuvre

¹ « La spécificité des images produites par les régimes totalitaires semble tenir à ce brouillage de la causalité historique : les effets attendus des images deviennent à ce point contemporains de leurs causes qu'ils se confondent en se superposant dans l'image. » Éric Michaud, « L'image, matrice de l'histoire », *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, 2005, p. 120-121.

² Pierre Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Paris, 1965, p. 8 (texte de 1950).

d'art. Plus important, depuis quelques années la notion galvaudée de *social* semble s'être effondrée, réduite à « une peau de chagrin sémantique » selon l'expression de Bruno Latour.³ Ses mises en garde quant au risque de tautologie – la qualification de « sociaux » assignée à des phénomènes non sociaux pour rendre compte de la société – me conduit à ne pas forcer le trait : l'impact des œuvres d'art sur les sociétés serait indirect, imprévu parfois, le plus souvent bien circonscrit et situé. Ce pragmatisme de l'art au niveau collectif, du fait des formes et non de la prétendue dimension sociale des œuvres (l'intention prêtée à l'auteur, le sujet de l'œuvre, ses conditions de réception), serait un phénomène ponctuel et désordonné. Pour cette raison, l'approche valorisée par ce colloque peine à constituer une histoire et une méthode proprement dites, voire même à se laisser observer par un regard historique, et pourtant ses manifestations paraissent bien réelles. Pour commencer à cerner le pragmatisme de l'art, il faut donc avoir en tête l'observation d'Antoine Hennion à propos du goût des amateurs : « Les théories ont du mal avec ce qui n'est pas donné, avec ce qu'il faut faire arriver, et non réduire à des causes établies : les choses "ont"-elles des effets (naturalisme, esthétisme), ou n'en ont-elles pas (sociologisme – ne sont-elles que signes sans corps) ? La question du goût nous met au cœur de la pragmatique : oui, les choses ont un effet - si on le leur donne. »⁴ A défaut d'une telle attention, l'histoire du goût n'envisage le pouvoir de l'œuvre sur l'amateur ou le collectionneur qu'en termes de séduction et de distinction, une approche mécanique qui m'a toujours paru la négation de l'histoire de l'art.

Lors des cinq ateliers spécialisés organisés entre mars 2009 et juillet 2010, il s'agissait d'explorer le fonctionnement d'une telle dynamique de la réception à différentes époques, en différents lieux où la création artistique subissait des tensions et des mutations : au début du 16^e siècle, au début du 18^e siècle, vers le milieu du 19^e siècle, autour de 1968, enfin au cours de la dernière décennie. L'hétérogénéité des statuts des œuvres d'art et des organisations sociales propres à ces différentes époques, voire à des lieux différents au même moment, a très tôt brisé tout espoir de parvenir à une modélisation générale de l'effet de l'art. Deux hypothèses de travail se sont cependant dégagées rapidement. La première est que le rôle actif des créations artistiques dans les sociétés tient moins aux discours qu'elles portent qu'aux formes qu'elles adoptent, même quand ces formes trouvent leur inspiration dans le sujet

³ « Il n'est plus du tout évident aujourd'hui qu'il existe des relations assez spécifiques pour être appelés "sociales" et qu'on pourrait rassembler dans un domaine particulier qui formeraient une "société". Le social semble désormais dilué : il se trouve à la fois partout et nulle part. » B. Latour, *Changer la société, refaire de la sociologie*, Paris, 2006, p. 9 (éd. originale en anglais, Oxford, 2005).

⁴ Antoine Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 2009-1, n° 153, p. 61.

représenté. Il est des formes, par exemple, qui font passer l'art « du côté des techniques sociales du transport et de la fusion collective en l'arrachant à l'attention sélective inventée par les dispositifs classiques ». ⁵ L'autre hypothèse est que l'action des œuvres est sans corrélation avec l'importance que les historiens et les institutions de l'art leur accordent. C'est ce qui permet de marquer une rupture nette entre ce projet et la conception traditionnelle du pragmatisme de l'art, de John Dewey à Jack Lang, où sont idéalisés à la fois l'art et la nature de l'expérience qu'elle offre. ⁶ Ainsi, lors du premier atelier consacré au milieu du 19^e siècle, l'illustration de presse et la mode vestimentaire sont apparues comme les vecteurs visibles de changements d'attitudes et des comportements. Lors de l'atelier portant sur la fin des années 1960 et le début des années 1970, les nouveaux enjeux artistiques et politiques à l'échelle d'une quotidienneté urbaine ont été mis en avant ; les discussions de l'atelier sur l'art actuel ont souligné les effets concrets d'initiatives inscrites dans la vie de communautés et pouvant être caractérisées comme micro-politiques. Cette perspective de recherche se rapporte à la réception et à la diffusion des œuvres, questions avec lesquelles les historiens de l'art sont relativement familiers. Mais il s'agit en l'occurrence d'un effet plus sensible, excédant l'échelle de l'expérience individuelle et la dimension esthétique. En inversant le mouvement présumé de la société vers l'art, s'ouvre l'espoir de repenser « les notions qui font l'habitus de l'analyse artistique », selon l'expression employée par Danièle Cohn à propos de problèmes que pose le genre éloquent actif du portrait. ⁷

Que l'art puisse faire évoluer la société était déjà au cœur du didactisme moral des Lumières. En 1782, l'auteur anonyme d'une brochure intitulée *Sur la Peinture*, prétend poser « les conditions fondamentales qui autorisent la pratique de ce bel Art, et qui plus est, en maintiennent la gloire. Quelles sont ces conditions ? les voici. 1° Que l'art de peindre doit être en tout profitable à la société ; 2°. Important par lui-même ; 3° Honorable pour ceux qui la

⁵ Anoine Hennion, « Réflexivités... », p. 73, n.21 (à propos de certaines musiques, telle la techno).

⁶ Malgré l'affirmation d'intentions généreuses, la conception de l'art paraît tout aussi exclusive, élitiste et conventionnelle chez John Dewey, *Art as Experience* (Londres, 2005 ; éd. originale, 1934) que chez les hommes politiques de gauche au sortir des années 1980. A titre d'exemple, voir l'ouvrage de Jean-Pierre Colin, conseiller de Jack Lang, ministre de la culture sous les présidences de François Mitterrand, et d'une journaliste, qui porte en couverture, *Le rôle de l'art dans les transformations sociales* (et en page de titre, *Le Mandarin étriqué. Réflexion sur la fonction sociale de l'art*, Paris, 1994).

⁷ Danièle Cohn, « Remarques philosophiques sur le portrait individuel », *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation XIII^e-XV^e siècles*, éd. Dominic Olariu, Berne, 2009, p. 275.

pratiquent. »⁸ Tandis qu'à l'époque les exemples grecs et romains de vertu, peints à la demande de l'administration royale étaient froidement reçus, le style de l'une de ces commandes officielles, le *Serment des Horaces* de David, incita des membres de l'élite parisienne à se projeter dans le fantasme d'un patriotisme sacrificiel et à se mobiliser contre la majorité de l'ordre aristocratique auquel ils appartenaient. Depuis les années 1960 pourtant, cet impact social du style du tableau de David est rapporté à l'éclairage du positionnement *politique* de l'auteur. L'amenuisement de l'autorité du paradigme marxiste depuis trente ans explique que l'histoire dite *sociale* de l'art, durant la même période, s'est placée essentiellement sur le registre de l'interprétation politique. Le prix de l'invention des nouveaux concepts critiques de l'histoire culturelle, telles les notions de l'espace et de l'opinion publics, aura été une dématérialisation et une désincarnation du réel historique.

Dans son étude de la fresque du *Bon Gouvernement* par Ambrogio Lorenzetti, Quentin Skinner met exemplairement en évidence la stratégie des magistrats siennois ayant commandité ce décor au 13^e siècle : « En faisant le portrait de la cité de Sienne comme juge des habitants de Sienne, Lorenzetti propose en même temps une représentation du pouvoir détenu par les Neuf en tant qu'élus représentants l'ensemble des citoyens ». Selon lui, la fresque produit « l'impression finale que la cité a été investie de sa propre signification religieuse et que notre devoir consiste à contempler son autorité avec une sorte de crainte religieuse ».⁹ Cette tentative de renforcer les fondements de l'ordre établi a-t-elle été efficace ? Qui avait accès à la fresque ? Qui pouvait en comprendre l'iconographie ? Le message politique ne s'exprimait-il pas plutôt par la figure de la terreur que par

⁸ *Sur la Peinture. Ouvrage succinct, qui peut éclairer les Artistes sur la fin originelle de l'art, et aider les Citoyens dans l'idée qu'ils doivent se faire de son état actuel en France*, La Haye-Paris, 1782, p. 12. On trouve au même moment une idée semblable chez Joshua Reynolds, à propos de l'effet de la peinture sur le goût commun : « Cependant on communique assez de cette beauté pour élever les idées et étendre les vues du spectateur, et par un emploi proportionné de l'art, on lui donne assez d'extension pour que ses effets tournent à l'avantage du public, et corrigent par degré le goût d'une nation entière. Ce résultat, s'il ne se réalise pas la pureté absolue des mœurs, s'oppose tout au moins à la plus grande dépravation, affranchissant l'esprit de l'appétit sensuel, et menant les pensées des hommes par étapes de perfection, jusqu'à cette contemplation de la vérité universelle de l'harmonie, qui commence par le goût et se termine à la vertu » (*Discours sur la peinture*, 9^e discours, 16 octobre 1780, traduit par Louis Dimier, Paris, 1988, p. 188).

⁹ Q. Skinner, *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, Paris, 2003, p. 164 (première citation), 144 (seconde citation) ; éd. anglaise, *Proceedings of the British Academy*, LXXII (1986), p. 1-56. Complété par son article, « Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes : Two Old Questions, Two New Answers », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 62 (1999), p. 1-28.

l'iconographie ? Quel a été le rôle de la composition et du style quant à la durée de son efficacité éventuelle ? Voilà des questions qui ne sont pas posées par l'historien iconographe.

Un autre exemple, les représentations infamantes peintes sur les façades des bâtiments publics dans certaines villes d'Italie entre le 13^e et le premier tiers du 16^e siècle, confirme que notre tâche est de revisiter la notion de réception. Elles ont naguère permis à David Freedberg de considérer *The Power of Images* du point de vue de l'histoire et de la théorie des réactions (*response*).¹⁰ Il s'agissait pour les magistrats municipaux de détruire la réputation de l'auteur d'un crime politique ou financier, ayant pris la fuite le plus souvent, en s'en prenant à son image. Puni symboliquement, le criminel pouvait être figuré pendu par les pieds ou recouverts d'inscriptions dénonciatrices. Ces images avaient une fonction première de dissuasion, dont l'efficacité fut relevée à Florence en 1465, du moins dans le domaine de la fraude financière. En vérité, la honte attachée à ces images parut produire son effet bien au-delà du criminel visé : les peintres chargés du travail s'en inquiétaient et parfois même la population tout entière du lieu, ce qui conduisit des villes comme Milan en 1396, à renoncer à ce rite punitif.¹¹ L'atteinte à la réputation du criminel aurait trouvé son efficacité, selon Freedberg, dans la publicité plutôt que dans la forme : « Display, not form, may seem to be a sufficient guarantee of effectiveness ; all the more so with statutory display, where the context of punishment is publicly acknowledged. »¹² Pourtant, la manière du peintre, qui était encouragé à préciser les apparences corporelles et vestimentaires par le besoin d'identifier et de confondre le criminel en fuite, ne laissait pas indifférents les contemporains. Vasari, plus à son aise à la cour et à l'académie qu'auprès de la population visée par de telles images, insiste plutôt sur l'effet produit par leur virtuosité artistique, à propos d'Andrea del Castagno qui à la suite d'un tel travail reçut le sobriquet de *Maître Andrea des pendus*. Selon l'heureuse expression de Freedberg, de telles images pourtant effrayantes inspirent « a sympathetic horror » et résistent à une attitude de détachement de la part du spectateur.¹³ Mais qu'est-ce qui entraînait ces effets au juste : la forme, sa matérialisation, la lutte artistique qui permit à la conception puis à la forme d'émerger, le sujet, la relation au réel, le concours de circonstances, les prédispositions des spectateurs, la familiarité de leur expérience ou au contraire sa nouveauté ?

¹⁰ David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989, p. 246-263.

¹¹ Freedberg, 1989, p. 250-252.

¹² Freedberg, 1989, p. 253.

¹³ Freedberg, 1989, p. 262.

En introduction de son recueil, *The Uses of Images*, sous-titré, *Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Ernst Gombrich relève que le design a souvent adopté « shapes and styles that have puzzled earlier générations »? Il prend pour exemple les affiches et les papiers peints industriels de style cubiste : « the formal experiments of Picasso and Braque created a demand subsequently exploited by manufacturers and commercial artists. » Selon lui le moteur de ce phénomène courant est la demande, facteur déterminant qu'il naturalise en expliquant son action par le principe que « form follows function », issu de la réflexion sur l'architecture : « a throne room *demand*s splendour. »¹⁴ Son exemple, qui repose implicitement sur la fortune de l'idéologie princière de la magnificence et de l'apparat monarchique traditionnel, n'aborde pas l'historicité de l'efficace d'un tel décor. Seule la fonction que les auteurs et les commanditaires auraient initialement voulu que le décor remplisse est sans équivoque : sa véritable histoire est ailleurs. Si l'on considère les appartements royaux à Versailles, ce sont les effets – et l'effet de ces effets – sur les ambassadeurs orientaux au 17^e siècle, sur la foule de Parisiens qui envahit le château en octobre 1789 et sur les touristes de nos jours, qui doivent être différenciés : tout en ayant le même objet sous les yeux, ces trois groupes ne perçoivent pas la même chose et ne partagent pas une expérience commune que le décor aurait la force de dicter. Il faudrait appréhender ces situations historiques en tirant parti des commentaires des contemporains comme nous avons appris à le faire, mais aussi en évaluant l'expérience de la forme avec les outils des professionnels de la publicité et des sciences cognitives, qui sans doute savent mieux que les historiens de l'art comment la décortiquer, ou avec les méthodes d'analyse des sociologues et des démographes. La naturalisation du langage métaphorique en histoire de l'art, dénoncée naguère par Michael Baxandall, incite à explorer de telles pistes. Depuis longtemps la culture commerciale de masse dispose d'outils de mesure d'impact avec lesquels les historiens de l'art demeurent peu familiers. C'est la raison pour laquelle le comité scientifique a voulu ouvrir ce colloque aux réflexions sur la méthode pragmatique dans d'autres disciplines.

L'esthétique de la réception élaborée à propos de la littérature par Hans Robert Jauss dans les années 1970, par la rigueur et l'ampleur de la démarche, paraît offrir un socle intellectuel de choix à l'approfondissement du concept du pragmatisme de l'art.¹⁵ Il met en

¹⁴ E. H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, 1999, p. 7-8.

¹⁵ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1978 (éd. originale des textes en allemand, 1972-1975). Dans sa préface, rédigée pour l'édition française révisée, Jean Starobinski résume remarquablement le travail critique de Jauss : « La polémique de Jauss se porte contre tout ce qui sépare, contre tout ce qui réduit la réalité en substances fictives, en

avant la figure du lecteur et son expérience esthétique inspirée par le « texte nouveau », qui pour celui-ci évoque « tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé ».¹⁶ A première vue le projet de Jauss paraît relever d'une approche pragmatique de la littérature. On lit : « La fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social. »¹⁷ Si Jauss insiste sur la capacité d'une forme esthétique à influencer sur l'ordre moral, son approche se distingue de celle que je veux adopter par plusieurs points. La lecture comme modèle de relation à l'œuvre d'art implique un rapport individualisé et concentré, aux effets éventuellement communs, mais de nature trop intime pour se mutualiser. Cet isolement de l'individu correspond d'ailleurs aux schèmes critiques aujourd'hui les plus autorisés de l'expérience artistique, tels ceux de Louis Marin et de Daniel Arasse. Parallèlement, l'adhésion du lecteur à la nouveauté esthétique semble aller de soi pour Jauss : une œuvre majeure chassant heureusement l'autre. Se voulant le garant d'une modernité esthétique de qualité, il se montre soucieux de privilégier et d'enchaîner des œuvres caractérisées par la nouveauté et la supériorité : selon lui, les descriptions sociales de Flaubert auraient invalidé celles d'Ernest Feydeau, un romancier relativement négligé.¹⁸ L'analogie de cette démarche en histoire de l'art serait de considérer que l'expérience artistique est d'abord celle que peuvent offrir les œuvres abritées par les

essences prétendument éternelles. Le romantisme absolutisait les génies nationaux, l'historisme envisageait des époques closes, chacune "immédiate à Dieu" (Ranke), et coupée de notre présent ; le positivisme a cru se conformer au modèle des sciences exactes ; mais, sans atteindre la précision causale, il s'est perdu dans l'illimité des sources et des influences ; sous la plume d'auteurs plus récents, l'histoire des idées, celle des *topoi*, postule la pérennité des "thèmes" fondamentaux, et se soustrait à l'historicité ; dans le marxisme, qui entend au contraire rendre justice à l'historicité, l'œuvre littéraire est soit reflet involontaire, soit imitation délibérée d'une réalité socio-économique qui a toujours le pas sur elle ; le douteux privilège de la substantialité passe à l'infrastructure, et, tout ou moins jusqu'à une date récente, la pensée marxiste ne conçoit pas que l'œuvre d'art puisse participer à la constitution de la réalité historique. Le formalisme, de son côté, n'envisage la succession des codes, des formes, des langages esthétiques que dans l'univers séparé de l'art : à l'en croire, les systèmes littéraires, en se succédant, développent l'histoire propre des systèmes ; mais les formalistes n'ont pas les moyens (ou souvent le désir) de replacer cette évolution dans le contexte de l'histoire au sens le plus large » (p. 11-12).

¹⁶ Jauss, 1978, p. 56. Dans son introduction (p. 14), Starobinski offre sa propre traduction de ce passage, qui introduit la notion d'« horizon d'attente », que Jauss reprend à Karl Popper (p. 81-82).

¹⁷ Jauss, 1978, p. 80. Il éclaire son propos par une discussion de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert au regard du principe de la fidélité conjugale à l'époque de sa parution (p. 84-87).

¹⁸ Jauss, 1978, p. 61-63.

musées.¹⁹ Pour cette raison, il a paru important de diversifier les études de cas et aussi de consacrer une demi-journée à l'architecture et à l'urbanisme, non à ses maîtres et à ses vitrines, mais à ses formes, même les plus modestes.

L'expérience de l'art, on l'aura compris, est ici envisagée d'une manière plus ouverte et risquée que chez Jauss. A travers cette pragmatique, il ne s'agit aucunement de proposer, comme lui, une axiologie fondée sur des critères esthétiques. Il ne s'agit pas non plus d'espérer, comme Henri de Saint-Simon sous la Restauration ou Carl Einstein au début des années 1930 que l'art puisse changer la société par une volonté affirmée. Ce dernier, constatant l'emprise de « the negative and impoverishing processes of logic » dans la société et la nécessité de détruire tout « meaningful unity », mit son espoir dans un art qui refuserait d'accepter le monde comme une donnée et qui deviendrait « a human means for shaping and altering reality ».²⁰ Enfin, il ne s'agit pas de développer une théorie anthropologique universellement applicable à la manière de la notion d'*agency* d'Alfred Gell.

Le but de ces deux journées est de clarifier une proposition qui ouvre des perspectives multiples, mais déconnectées les unes des autres, donc quelque peu déroutantes. L'approche paraîtra à certains comme néo-marxiste, à d'autres comme postmoderne par son manque d'ambition totalisante, enfin à d'autres comme utile mais vaine, incapable de dépasser le terrain de la micro-histoire. Peut-être, mais rappelons que Carlo Ginzburg a souligné la force intuitive d'une telle démarche historique circonscrite. Quant à l'intérêt qu'il y aurait à revisiter le marxisme et ses avatars, il est aisé de répliquer : aussi longtemps que les historiens de l'art feront des propositions sans s'appuyer sur une théorie de la société, leur discipline restera cantonnée dans ses seules visées documentaires, classificatoires et critiques et n'offrira rien de

¹⁹ Comme l'a noté John Dewey, à la suite de discussions avec son ami Alfred Barnes, le collectionneur passionné de Cézanne et de Matisse, l'histoire de l'art institutionnelle mutile l'expérience artistique : « When an art product once attains classic status, it somehow becomes isolated from the human conditions under which it was brought into being and from the human consequences it engenders in actual life-experience » (Dewey, 2005, p. 1). La manière singulière adoptée par Barnes pour présenter sa collection d'art contemporain était une tentative de remédier à cela.

²⁰ Carl Einstein, « Gestalt and Concepts (Excerpts) », traduit et introduit par Charles W. Haxthausen, *October*, 107, Hiver 2004, p. 174-175. A propos de l'emploi de « Gestalt » par Einstein, Haxthausen écrit : « it is not synonymous with "form", "structure," or "figure" ; as Einstein writes in a passage of the essay not excerpted here, form, in contrast to the amorphous, dynamic richness of gestalt, "means delimitation, impoverishment, exclusion of the Real" » (p. 169). Dès 1819, Henri de Saint-Simon avait préconisé une même voie utopique pour l'action de l'art : « Que les artistes transportent le paradis terrestre dans l'avenir, qu'ils le présentent comme devant être le résultat de l'établissement du nouveau système, et ce système se constituera promptement » (« Lettres à ses concitoyens », *Œuvres*, Paris, 1966, II, p. 166 ; référence aimablement signalée par Thomas Schlessler).

constructif. Aussi longtemps que les enjeux de ces propositions paraîtront aussi dérisoires ou incompréhensibles aux yeux du public et que l'enfermement dans le confort étroit des spécialités prévaudra au sein de la discipline, celle-ci peinera à s'imposer.