institut national d'histoire de l'art INHA

→ Sortie le 20 novembre 2025

Perspective : *actualité en histoire de l'art*, n° 2025-2 : *ANACHRONISMES*

En couverture : Audrey Flack, *Madonna della Candeletta* (*Someone in Brooklyn Loves Me*) [*La Vierge à la chandelle (Quelqu'un m'aime à Brooklyn)*], 2021, acrylique et technique mixte sur toile, 101,6 × 76,2 cm © Courtesy of Hollis Taggart and the Audrey Flack Marcus Estate | graphisme © Anne Desrivières.

Présentation le 4 décembre 2025, 18h30
→ INHA 2, rue Vivienne 75002 Paris

En présence de Thomas Golsenne, Hélène Valance et des auteurs et autrices du numéro.

Coordination scientifique
→ Hélène Leroy (commissaire invitée, Art Mill Museum, Doha) et Hélène Valance (InVisu, CNRS-INHA/université de Bourgogne Franche-Comté)

Rédacteur en chef
→ Thomas Golsenne (INHA/université de Lille)

Informations pratiques
19 × 26 cm | 216 p. | ill. | br.
ISBN : 978-2-492607-14-1
Prix : 28 €

Disponible en librairie et en ligne sur www.lcdpu.fr
FMSH Diffusion

Contact
revue-perspective@inha.fr
+33 (0)1 47 03 85 22

Communication et relations presse
Anne-Gaëlle Plumejeau
anne-gaelle.plumejeau@inha.fr
+33 (0)1 47 03 79 01

Double page issue de *Perspective : actualité en histoire de l'art*, n° 2025-2 : *Anachronismes*. Visuel de droite : Andreï Roublev, *La Trinité*, 1410-1427, tempera sur bois, 142 × 114 cm, Moscou, Galerie Tretiakov (13012).

6a. *Riza* (ou *oklad*, revêtement métallique protecteur et ornemental) de *La Trinité* d'Andreï Roublev, fin du XVIe siècle, Serguiev Possad, Musée historique et artistique d'État (394-ИКО).

6b. Andreï Roublev, *La Trinité*, état au début de la restauration de 1904-1905.

6c. Andreï Roublev, *La Trinité*, 1410-1427, tempera sur bois, 142 × 114 cm, Moscou, Galerie Tretiakov (13012).

en Europe. L'épisode célèbre de la découverte, par Henri Matisse, des icônes lors d'un voyage en Russie en 1911 illustre à quel point les qualités expressives de la peinture de dévotion sur bois fait alors écho à la nouvelle esthétique du début du XXe siècle[54]. On peut donc affirmer que c'est la modernité qui « invente » l'icône russe telle que nous la comprenons aujourd'hui : non comme un objet purement historique, mais comme un objet porteur d'une expression esthétique.

Pour les Russes, la peinture sur bois [*ikona*] représente l'expression la plus immédiate de la tradition nationale au début du XXe siècle. Dans le même temps, ces images « primitives » deviennent à la mode, faisant l'objet de collections et d'expositions dans lesquelles elles sont présentées comme des tableaux modernes. L'icône, héritière d'une histoire culturelle distincte, se voit ainsi intégrée au « système des arts modernes » – pour reprendre la terminologie de Paul Oskar Kristeller[55] –, bien que ce système se soit constitué, dès la Renaissance, dans une posture d'opposition et de condescendance envers l'image « médiévale » et « orientale ».

La révolution d'Octobre, l'Europe et le marché de l'art

Au début du XXe siècle, les icônes se popularisent progressivement en « Occident », portées par un contexte culturel et intellectuel propice à l'association entre la tradition de « Byzance » et l'art russe. Ce mouvement s'appuie sur une volonté de réhabiliter un patrimoine national perçu comme authentique et enraciné dans l'histoire spirituelle et artistique de la Russie. Toutefois, cette réévaluation ne suffit pas à elle seule à provoquer la large diffusion du terme « icône » et de la « mode » des images que ce mot recouvre. Pour que cette dynamique prenne une ampleur internationale et s'impose dans l'imaginaire collectif, il a fallu une secousse historique de grande envergure : la révolution d'Octobre. Cette dernière entraîne l'émigration de nombreux intellectuels russes vers l'Europe de l'Ouest, bouleversant la perception de l'art russe et byzantin. Parmi ces émigrés figurent Kondakov et Muratov, qui publient respectivement à Prague et à Paris, contribuant à faire découvrir l'icône au public occidental.

Vue de l'exposition du CATPC, « Two Sides of the Same Coin » [« Deux faces de la même médaille »], Eindhoven, Van Abbemuseum, 2024.

Longtemps considéré comme le péché capital des sciences historiques, l'anachronisme fait pourtant partie, souvent inconsciemment, des pratiques de l'histoire de l'art, notamment à travers l'usage courant de notions forgées au XIXe siècle en Europe. Cependant, il peut aussi être pensé comme un outil méthodologique permettant de construire d'autres histoires de l'art, faisant naître de nouvelles questions, de nouveaux objets, de nouvelles muséographies. Les auteurs et les autrices de ce numéro font le point sur ces différents recours scientifiques et artistiques à l'anachronisme, des plus poétiques aux plus politiques.

Sommaire

ÉDITORIAL
– Thomas Golsenne, « Pour une histoire de l'art inactuelle »

INTRODUCTION
– Hélène Leroy, Hélène Valance, « Formes de l'anachronisme »

DÉBATS
– « Anachronismes dans les arts et les histoires de l'art de l'Amérique latine » Un débat entre María Victoria Dahbar, Sandra Gamarra Heshiki et María Soledad García Maidana, mené par Vivian Braga dos Santos
– « L'anachronisme comme politique de *display* : stratégie curatoriale ou impensé culturel ? » Un débat entre Melanie Bühler, Patricia Falguières et Pierre Leguillon, mené par Anne Dressen et Hélène Leroy

ENTRETIEN
– « Sortir des temporalités dominantes : démoderniser le musée ? » Un entretien avec Charles Esche, par Hélène Valance

REGARD SUR UNE COLLECTION
Une sélection d'œuvres et de documents issus des collections patrimoniales de la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, qui font écho au thème de ce numéro de *Perspective*

GRAND ANGLE
– Pascal Griener, « Penser l'histoire en acte : les *period rooms* dans les musées germaniques au XIXe siècle »
– Ivan Foletti, Adrien Palladino, « Le mythe de l'"icône" : anachronisme et désir moderniste »

FOCUS
– Javier Ortiz-Echagüe, Celia Vega Pérez, « Une modernité sans avant-gardes : la photographie du futur et la fin de l'art selon Albert Robida »
– Enguerrand Lascols, « L'art et le peuple hors du temps : une histoire ethnographique de l'art durant les années 1930 »
– Aurélie Petiot, « "Vertige anachronique" ? Citations anti-impérialistes de William Morris dans l'art contemporain »

LECTURES
– Vincent Debiais, « Anachronique, utopique, achronique »

Extraits

Anne Dressen et Hélène Leroy, dans « L'anachronisme comme politique de *display* : stratégie curatoriale ou impensé culturel ? » Un débat entre Melanie Bühler, Patricia Falguières et Pierre Leguillon, mené par Anne Dressen et Hélène Leroy (p. 47-72).

« L'anachronisme est souvent associé à une erreur, à une confusion des temps, à un défaut et à un *a priori* négatif. L'un de ses effets majeurs est de provoquer des points de rupture. Appliqué au contexte muséal, il peut parfois être choisi pour son pouvoir disruptif, mais il peut aussi révéler des limites épistémologiques, jusque-là peu étudiées.
Les muséographes ont traditionnellement organisé les espaces de manière chronologique, par aires géographiques et écoles stylistiques. Après les *Wunderkammern* [cabinets de curiosités], conçues pour et par les souverains, qui organisaient le savoir par juxtaposition symbolique de différents artefacts hétérogènes, les premiers dispositifs publics ont cherché à suivre une logique chronologique plus apparente, poussant même jusqu'à la recréation d'époques, simulées à travers les « capsules temporelles » des *period rooms*. Ces ordonnancements se voulaient – et se veulent encore – pédagogiques, mais ils traduisaient aussi une vision impérialiste et occidentale fondée sur l'accumulation des richesses, le contrôle du monde et la notion de progrès.
Une telle organisation chronologique et une hiérarchisation au profit de certaines écoles ou genres stylistiques ont ainsi prévalu dans la majorité des musées d'art, jusque dans les années 1950 et l'émergence de la muséologie. L'ère moderniste a repris le principe chronologique à son compte, bien qu'en l'épurant. Aujourd'hui, on mesure rétrospectivement à quel point les classifications héritées du XIXe siècle traduisent des hiérarchies entre les objets et entre leurs créateurs et créatrices : lorsqu'ils sont ordinaires, populaires, ou qu'ils proviennent de cultures éloignées, les objets ont ainsi été progressivement exposés dans des musées spécialisés où ils sont abordés comme s'ils étaient en dehors de l'histoire. L'ordonnancement de la plupart des musées suit finalement les organisations discriminantes de l'histoire de l'art canonique, qui reflètent celles de la société et des rapports de pouvoir en place.
On pourrait aussi avancer que le musée est, depuis son origine, le lieu par excellence de l'anachronisme, au sens où la plupart des œuvres exposées ont été sorties du contexte dans lequel elles ont été produites. De plus, toutes les œuvres traversent le temps et peuvent, à ce titre, être considérées comme polytemporelles et transhistoriques. Mais tout semble mis en place pour le faire oublier. »

Patricia Falguières, dans « L'anachronisme comme politique de display : stratégie curatoriale ou impensé culturel ? » Un débat entre Melanie Bühler, Patricia Falguières et Pierre Leguillon, mené par Anne Dressen et Hélène Leroy (p. 47-72).

« – Patricia Falguières. [J]e reprendrais les mots [de l'historien de l'art Giulio Carlo] Argan : le modèle idéal du musée n'est pas le musée d'art ancien, mais le musée d'art contemporain. On ne peut

percevoir l'œuvre ancienne que du point de vue de l'aujourd'hui, il n'y a d'histoire de l'art que contemporaine. Ce qui ne présage en rien de l'intérêt ou de la pertinence des questions que nous adressons à l'œuvre ancienne… N'oublions pas que la révolution muséale accomplie par les Italiens dans les années 1950 s'inscrivait dans un mouvement puissant de rénovation de l'histoire de l'art et de son inscription sociale. Quand ils concevaient le musée comme un espace public contre toutes les formes de privatisation patrimoniale, campaniliste, religieuse, réactionnaire, ils repensaient aussi l'enseignement de l'histoire de l'art et les formes d'éducation populaire par le livre et les périodiques. Argan a rédigé des manuels d'histoire de l'art pour les lycées qu'on a encore plaisir à lire aujourd'hui. Les éditions Fabbri ont publié la collection « I Maestri del colore » (1963-1967 ; 1976-1977 ; 1991-1992) ; les éditions Skira ont mobilisé les meilleurs spécialistes pour donner aux jeunes Italiens un premier accès à l'histoire de l'art ; Roberto Longhi ou Carlo Ragghianti ont eu recours très tôt à la télévision et au cinéma, etc. Ce qui paraît aujourd'hui tout à fait singulier, c'est que l'histoire de l'art n'était alors jamais opposée à l'art contemporain, comme cela se fait si souvent en France aujourd'hui encore. Au contraire, voici comment Palma Bucarelli présente le Centre pour la fonction éducative des musées qu'elle vient de créer à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome : « Il s'agit de familiariser le public avec les méthodes d'interprétation objective des œuvres d'art les plus neuves pour qu'il puisse saisir les œuvres d'art du passé d'un point de vue moderne et, du même coup, faciliter sa compréhension de l'art contemporain. » On croit rêver !

[…]

Je voudrais insister sur le moment que nous vivons. Ce qui nous menace, nous le voyons en action tous les jours. Ce sont ces formes de « privatisation », de destruction de l'espace public, que les rénovateurs des musées italiens après 1945 avaient combattu de manière exemplaire : privatisation économique des musées et des espaces d'exposition, assèchement des ressources des musées publics au profit des fondations d'entreprises et des projets spéculatifs ; renoncement de la puissance publique à toute ambition culturelle dans le champ médiatique ; privatisation campaniliste (l'esprit de clocher du Puy-du-Fou en est une bonne illustration) ; repli nationaliste lorsque l'appel à un « grand récit national » émane du sommet de l'État… On voit ce qu'il en est quand le président des États-Unis se met à contrôler les programmes d'exposition de la Smithsonian Institution, mais la volonté de créer un « musée de l'histoire de France », il y a quelques années, sortait du même tonneau. Partout, retour de l'emprise religieuse et menaces de censure. L'assaut contre l'espace public, contre les « sensibles communs », est généralisé. Il faut que nous prenions acte de ce qui se joue sous nos yeux : le fascisme n'est pas une page à tourner, il est devant nous. »

Małgorzata Mirga-Tas, *Ré-enchanter le monde*, 2022, installation, techniques mixtes sur tissu, Varsovie, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, photographie Tytus Szabelski, Archiwum Zachęty.

La revue *Perspective* : *actualité en histoire de l'art*

Publiée depuis 2006 par l'INHA, *Perspective* se consacre tous les six mois à une thématique transversale. Outil de référence, elle publie des textes inédits, historiographiques et critiques de grands spécialistes sur les approches, les orientations et les enjeux qui font l'actualité de la recherche internationale en histoire de l'art.

Directrice de publication
Anne-Solène Rolland

Rédacteur en chef
Thomas Golsenne

Comité scientifique
Laurent Baridon, Jérôme Bessière, Olivier Bonfait, Marion Boudon-Machuel, Esteban Buch, Éric de Chassey, Véronique Dasen, Judith Delfiner, Dominique de Font-Réaulx, Rossella Froissart, Christian Joschke, Marine Kisiel, Anne Lafont, Matthieu Léglise, Olivier Meslay, Philippe-Alain Michaud, Pierre Rosenberg, Alain Schnapp, Victor I. Stoichita, Isabel Valverde Zaragoza.

Comité de rédaction
Francesca Alberti, Vivian Braga dos Santos, Baptiste Brun, Jean-Sébastien Cluzel, Ersy Contogouris, Sophie Cras, Charlotte Denoël, Nikolaus Dietrich, Pierre-Olivier Dittmar, Anne Dressen, Charlotte Foucher Zarmanian, Nathalie Ginoux, Jérémie Koering, Guy Lambert, Thierry Laugée, Hélène Leroy, Anne-Orange Poilpré, Magdalena Ruiz Marmolejo, Emilie Salaberry-Duhoux, Nancy Thebaut, Stéphanie Wyler.

Responsable éditoriale
Katia Bienvenu

Secrétariat de rédaction
Marie Caillat

Iconographie et suivi administratif
Cloé Brosseau

Conception graphique et mise en pages
Anne Desrivières

Édition
Institut national d'histoire de l'art – 2, rue Vivienne 75002 Paris

Derniers numéros parus
2022 – 1 Transports
2022 – 2 Raconter
2023 – 1 Obscurités
2023 – 2 Mode(s)
2024 – 1 Autonomie
2024 – 2 Corps extrêmes
2025 – 1 Travail
2025 – 2 Anachronismes

À paraître
2026 – 1 Apprendre