

Histoire de l'art et histoire littéraire

Michel Hochmann, Alain Mérot

TRADUCTION **Geneviève Lambert**

DANS **REVUE DE L'ART 2006/3 N° 153**, PAGES 5 À 8

ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.153.0005

Date de mise en ligne : 16/04/2024

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2006-3-page-5?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Histoire de l'art et histoire littéraire

L'histoire littéraire connut une véritable crise dans les années 1960-1970, lorsqu'elle subit les assauts, puis le triomphe de la nouvelle critique. On remettait alors radicalement en cause la validité de ses méthodes : qu'on songe à la célèbre polémique entre Roland Barthes et Raymond Picard. Un peu plus tard, Hans Robert Jauss¹ pouvait écrire que l'histoire de la littérature était tombée dans un discrédit toujours plus grand, qu'elle était « en marge de l'activité intellectuelle du temps ». Ceux qui ont étudié les lettres pendant ces années-là se souviendront qu'on avait l'impression que seuls les textes comptaient, qu'ils n'avaient pas de sens premier ou originel et qu'on pouvait donc les lire indépendamment de leur contexte historique. Mais l'histoire de l'art resta relativement à l'écart de ces débats. On aurait pu penser, pourtant, que les Français, qui avaient joué un rôle décisif dans cette révolution méthodologique, auraient aussi bouleversé notre discipline. Il y eut certes quelques tentatives en ce sens, comme celles d'Hubert Damisch² ou de Louis Marin, qui, à partir de son *Détruire la peinture*, recourut à la sémiologie pour explorer la peinture française du XVII^e siècle.³ Mais on chercha plutôt les voies du renouveau du côté de la sociologie du goût, avec l'étude des commanditaires et des collections, ou de l'iconologie.

Aujourd'hui, on pourrait dire que la situation s'est inversée : l'histoire littéraire renaît de ses cendres, alors que les méthodes de la nouvelle critique sont parfois considérées comme passées de mode. En revanche, l'histoire de l'art semble à son tour en crise ; elle s'interroge sur son conservatisme et sur ses présupposés. Elle subit donc, avec plusieurs décennies de retard, les attaques de ceux qui s'inspirent des apports de l'anthropologie ou de la psychanalyse pour remettre en cause sa conception dépassée de l'histoire et du temps. La notion d'anachronisme, aujourd'hui en vogue, pourrait par exemple faire penser à certaines des critiques contre la quête du sens originel du texte que l'on adressait jadis à l'histoire littéraire. Il semblerait donc que les deux disciplines divergent à nouveau. Pourtant, leurs points de rencontre peuvent être nombreux et productifs. Plus que jamais, comme le constatait naguère Jacques Thuillier, « les historiens des deux domaines sont condamnés à vivre ensemble sans pouvoir se confondre et sans avoir le droit de s'ignorer ».⁴

Peut-être faut-il tout d'abord écarter les assimilations hâtives, les termes qui prêtent à confusion. La dénomination des mouvements et des styles et leur chronologie diffèrent d'une « histoire » à l'autre. Par exemple, les notions si controversées de maniérisme, de classicisme et de baroque n'y recouvrent pas les mêmes réalités. On doit rappeler la longue influence, en histoire de l'art, des catégories wölffliniennes, qui sont avant tout fondées sur des couples d'oppositions d'ordre formel (pictural/plastique, présentation par plans/présentation en profondeur...) et sont difficilement transposables, sinon de façon métaphorique, dans le domaine de la littérature.

Pourtant, Wölfflin lui-même s'était essayé à une telle transposition en cherchant à opposer le classicisme des vers de l'Arioste au baroque de ceux du Tasse, mais son analyse, et, il faut l'avouer, peu convaincante. Les séquences élaborées depuis longtemps par les historiens de l'art (classicisme-maniérisme-baroque) et de la littérature (renaissance-baroque-classicisme) ne recouvrent pas les mêmes réalités. En fait, la périodisation semble jouer un rôle moins central dans l'histoire littéraire. Les spécialistes de la poésie ou du roman s'intéressent assez peu à ces systèmes de formes censés regrouper à l'intérieur d'un même style trans-individuel les écrivains d'une certaine époque. En revanche, même si certains historiens de l'art ont remis en cause la validité d'étiquettes dangereuses à manier, celles-ci continuent à être couramment employées, faute de mieux, tantôt avec précaution, tantôt exagérément.

On ne saurait également assimiler la « consommation » et la « réception » de l'œuvre d'art à celles de l'œuvre littéraire. Il est naïf de transposer mécaniquement la théorie de la réception selon Hans Robert Jauss⁵ au domaine de l'histoire de l'art, même si celui-ci place sous la dénomination commune d'« histoire de l'art » celle qui concerne les œuvres littéraires et celle qui prend en compte les œuvres artistiques (plastiques) proprement dites. Si les études sur le public de l'artiste peuvent s'inspirer de celles consacrées au public littéraire (notamment celui du théâtre)⁶, les différences apparaissent bien. Les circuits de production, de communication et de réception ne sont pas les mêmes quand on passe d'un moyen d'expression à l'autre. C'est pourquoi les enquêtes sur la commande et la collection artistiques se sont développées tout à fait indépendamment de l'histoire littéraire. La notion de mécénat continue de susciter des travaux pluridisciplinaires, autour de figures exemplaires comme Isabelle d'Este, Mazarin ou Madame de Pompadour, mais ici encore, son application au domaine des « beaux-arts » a révélé certaines particularités. Une histoire sociale de l'art a donc pu s'affirmer à côté de l'histoire sociale de la littérature.

L'œuvre d'art comme l'œuvre littéraire sont des « objets présents qui ont un passé ».⁷ A tout moment du temps, elles ont pu être des *événements* actuels et manifester une *présence* irréductible. Cette notion d'événement a été au cœur de la théorie et de l'histoire littéraire des quarante dernières années (structuralisme de l'« Ecole de Prague », *Rezeptionsgeschichte* de l'« Ecole de Constance »...) Plus tôt, semble-t-il, que l'histoire littéraire, l'histoire de l'art a mis l'accent sur l'évolution du regard et des jugements critiques portés sur les artistes au fil du temps. En France, le livre-modèle (d'autant plus singulier qu'il refusait tout *a priori* théorique) a été sans doute *Le dossier Caravage* d'André Berne-Joffroy.⁸ Avec ce que les Italiens nomment *fortuna critica*, s'est imposé à la fin du siècle dernier un modèle d'enquête sur lequel peut s'appuyer une histoire de l'art qui ne relève plus de l'« objectivisme historique » ni de la « philologie » traditionnelle, avec sa « métaphysique implicite de la tradition », mais qui, au contraire, est conçue comme « un facteur de médiation permanente entre l'art du passé et celui du présent ».⁹ De nombreuses études ont été récemment menées autour de telle ou telle œuvre, comme celle d'Andreas Prierer, qui a analysé de façon très complète la fortune des *Noces de Cana* de Véronèse, au travers des appréciations qu'en ont données les textes et des interprétations qu'en ont livrées les artistes au cours du temps.¹⁰

Par-delà le vieux débat, remontant au moins au *Laocoon* de Lessing, sur les analogies entre le visuel et le poétique ou l'irréductibilité de l'un à l'autre, les deux disciplines se sont livrées à d'intéressantes confrontations. On a pu par exemple tenter de préciser un « langage » ou une « grammaire » des arts plastiques et de l'architecture (avec leur vocabulaire, mais aussi leur syntaxe et leur expression) et affiner ainsi la perception de l'architecture du passé comme du présent. Un « langage » – universel – s'opposerait à des « langues » particulières. On a pu séparer ce qui relève d'une sorte de grammaire universelle de l'architecture et, au contraire, de ses formes vernaculaires, de ses inflexions nationales ou régionales. La même approche serait sans doute fructueuse dans le domaine de l'ornement. Cette opposition langage/ langues a sous-tendu l'étude fine de mouvements picturaux internationaux comme le caravagisme : on a repéré les traits généraux du « langage » caravagesque et ses différentes inflexions nationales. On a pu montrer aussi que la notion d'école, fondamentale en histoire de l'art, s'était formée, dans une large mesure, sur le modèle des querelles qui avaient agité les lettrés italiens à propos de ce que l'on appelle la question de la langue. Ainsi, comme l'a remarqué Silvia Ginzburg, les idées que défend Giovanni Battista Agucchi, sa définition de la géographie artistique italienne, dérivent des réflexions sur les dimensions régionales de la langue italienne qui étaient débattues à Rome, à la fin du XVI^e siècle.¹¹

Après les travaux de Marc Fumaroli¹², l'histoire de la rhétorique connaît aujourd'hui une nouvelle faveur. Or, nous devons être conscients qu'une bonne partie de ce que l'on appelle la théorie

de l'art est directement reprise des modèles offerts par la poétique et la rhétorique. Michael Baxandall et Sylvie Deswarte ont étudié les parallèles entre l'*Institution oratoire* de Quintilien et le *De Pictura* d'Alberti.¹³ De même, la notion d'artiste universel, qui permet à Vasari d'égaler le génie de Michel-Ange ou de Raphaël, mais que l'on retrouve aussi chez Félibien, dans son éloge de Poussin, dérive directement de celle du parfait orateur décrit par Cicéron.¹⁴ Les notions de *costume* ou de *décorum* sont bien évidemment communes aux arts visuels et à la littérature. John Shearman et Antonio Pinelli ont montré que certaines figures rhétoriques comme l'oxymore, qui caractérisent la poésie pétrarquaisante du XVI^e siècle, pouvaient être mises en parallèle avec le *contrapposto* ou la figure *serpentinata* des peintres et des sculpteurs maniéristes.¹⁵ Shearman a également tiré profit, dans son analyse du maniérisme, d'autres catégories essentielles de la rhétorique antique : la *copia* (abondance) et la *varietas*. Les traités de poétique et de rhétorique sont depuis Cicéron et Horace jusqu'à la période moderne, remplis de références à la peinture, qui sont souvent riches d'enseignement et dont on n'a pas toujours tiré parti. L'aspect le mieux étudié sans doute été le *sublime* (d'après Longin, traduit par Boileau au XVII^e siècle) ; sa transposition dans le domaine du visuel a été particulièrement à l'honneur ces dernières années.¹⁶

On sait le rôle fondamental qu'eut la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote pour l'établissement d'une série de normes et d'une première classification des genres au XVI^e siècle. Mais on n'a peut-être pas assez étudié la portée de ce texte dans le champ de la théorie et de la pratique des artistes. C'est pourtant sur une comparaison entre trois peintres (Polygnote, Pauson et Dionysios) qu'Aristote fondait son explication des différences entre la tragédie et la comédie et, assez tôt, les lettrés cherchèrent à trouver des équivalents contemporains à ces trois artistes de l'Antiquité. Thomas Puttfarken a récemment étudié, à ce propos, les nouvelles réflexions sur la tragédie qui se développèrent à Padoue, dans l'*Accademia degli Infiammati*, et l'influence que celles-ci purent exercer sur les peintures mythologiques de Titien.¹⁷ La peinture d'histoire, qui relève à la fois de la tragédie et de l'épopée, a suscité nombre d'études récentes : ainsi, plusieurs travaux sur Le Tasse théoricien ont montré son influence sur les peintres du XVII^e siècle, à commencer par Poussin.¹⁸ Mais d'autres genres, comme le paysage, lié à la pastorale en littérature¹⁹, ont commencé à susciter l'intérêt des historiens de l'art. Des concepts polyvalents comme celui de clarté, récemment étudié lors d'un colloque²⁰, devraient aussi permettre aux historiens de l'art d'apporter leur point de vue dans des débats dont on avait pu les croire exclus.

La transposition de la littérature à la peinture ou à la sculpture et réciproquement pose d'autres problèmes, qui peuvent se résumer en deux mots : description et programme. Les études récentes sur l'*ekphrasis* antique, renouvelée à l'époque moderne, ont mis en évidence la durable vitalité de genres littéraires descriptifs²¹ qui prennent en compte les qualités spécifiques (les supériorités ?) des arts visuels et s'efforcent de les tourner à l'avantage de la parole dite ou écrite. A partir de la rhétorique et de la poétique classiques, on a pu dégager des modèles de composition différents, valables dans les arts visuels comme en littérature : la description par juxtaposition contre la *storia* hiérarchisée.²² Quant à la notion de programme, centrale dans l'iconologie depuis Warburg, puis Panofsky, elle a accredité, sans doute excessivement, une conception du décor ou du tableau comme discours complexes, jouant sur différents niveaux de sens. Après la Galerie François Ier de Fontainebleau ou la Galerie Farnèse à Rome, c'est maintenant le tour des grands décors français du XVII^e siècle, notamment ceux de Versailles, à faire l'objet de savantes gloses.²³

De telles études montrent-elles la prééminence de la littérature sur la peinture et les efforts des artistes pour se plier aux contraintes d'un discours pré-existant, ou, au contraire, la liberté de la peinture, qui joue sur d'autres contraintes, spatiales ou techniques, pour produire son propre effet ? Julian Klieman a étudié, de façon concrète, les relations entre Alexandre Farnèse, le commanditaire, son conseiller iconographique Paolo Giovio, et son peintre Giorgio Vasari, lors de la conception du décor de la salle des Cent Jours à la Chancellerie, à Rome. Il a montré que l'idée de programme iconographique, à laquelle nous recourons aujourd'hui, est anachronique, car l'invention « se développe dans le dialogue entre le commanditaire et le conseiller littéraire, d'une part, et entre ce dernier et l'artiste, d'autre part ». Elle n'est donc pas, comme la notion de programme pourrait le laisser croire, une « donnée fixe, établie une fois pour toutes ».²⁴

Ces quelques exemples veulent montrer la complémentarité des approches dans les champs de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire. Complémentarité, et non pas parallélisme exact ou subordination – les objets et les méthodes étant fort différents. Loin d'entretenir la confusion, des entreprises pluridisciplinaires, comme la spectaculaire exposition récemment consacrée à *La Mélancolie* (Paris, Grand Palais, 2005-2006), devraient aider à percevoir un riche contrepoint,

où les œuvres d'époques différentes (montrées) répondent à un vaste corpus de textes (non montrés, mais cités dans le catalogue), qui forme l'arrière-plan de l'exposition, son substrat nécessaire. Si les notions empruntées au domaine de la linguistique ou de l'histoire littéraire ont pu se révéler opérantes pour mieux comprendre certains aspects des œuvres d'art, la part de celles-ci qui est irréductible au langage continue d'intriguer et de provoquer historiens et critiques. Françoise Bardou s'irritait naguère de voir les interprètes d'un tableau comme *Le Concert champêtre*, nourris de culture littéraire, passer le plus souvent à côté de l'essentiel, qu'elle nommait « picturalité ». ²⁵ La difficulté étant que préciser cette « part du peintre » n'est, malgré tout, possible qu'à l'aide des mots ...

Michel Hochmann, Alain Mérot

Michel HOCHMANN, directeur de recherches à l'EPHÉ-INHA, 2 rue Vivienne, 75002 Paris.

Alain MÉROT, professeur à l'Université Paris IV-Sorbonne, INHA, 2 rue Vivienne, 75002 Paris.

NOTES

1. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. française, Paris, Gallimard, 1978, rééd. collection « Tel », 1990, p. 23.
2. H. Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, 1972.
3. L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris, 1977.
4. J. Thuillier, « Histoire de l'art et histoire littéraire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, colloque du centenaire, 1999, p. 150-156.
5. H. R. Jauss, *op. cit.*, voir notamment la section intitulée : « Histoire et Histoire de l'Art », p. 88-134.
6. Voir notamment H. Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
7. J. Thuillier, *art. cit.*
8. Paris, 1959 ; réédité quarante ans plus tard (Paris, 1999) avec des « réflexions quasi-posthumes » de l'auteur. Une édition italienne est parue en 2005.
9. H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 114.
10. A. Prieuer, *Vorbild und Mythos. Die Wirkungsgeschichte des Hochzeit zu Kana Paolo Veroneses*, Sigmaringen, 1997.
11. S. Ginzburg, « Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia », dans *Poussin et Rome*, actes du colloque sous la direction d'O. Bonfait, Chr. L. Frommel, M. Hochmann et S. Schütze, Rome, 1994 (1996), p. 273-291 (en particulier p. 278-280).
12. M. Fumaroli, *L'Ecole du Silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, 1994.
13. Cf. l'introduction de S. Deswarte à L. B. Alberti, *De la Peinture. De Pictura* (1435), trad. J.-L. Schefer, Paris, 1992.
14. A propos de l'influence de l'*Orator* de Cicéron sur la théorie de l'art, voir notamment le commentaire de Fr. Goyet à *La Défence et illustration de la langue française*, dans J. Du Bellay, *Œuvres complètes*, vol. I, préparé par Fr. Goyet et O. Millet, Paris, 2003, en particulier p. 361-362.
15. J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967 ; A. Pinelli, *La bella Maniera*, Turin, 1993.
16. B. Saint-Girons, *Fiat lux, une philosophie du sublime*, Paris, 1993 ; *Le paysage et la question du sublime*, catalogue d'exposition, Musée de Valence, 1997 ; S. Hache, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, 2000 ; C. Nau, *Le temps du sublime. Longin et le paysage poussinien*, Presses universitaires de Rennes, 2005.
17. Th. Puttfarcken, *Titian and Tragic Painting. Aristotle's Poetics and the rise of the modern artist*, New Haven, 2005.
18. Le Tasse, *Discours de l'art poétique, Discours du poème héroïque*, traduction et édition de Fr. Graziani, Paris, 1997 ; G. Careri (dir.), *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, actes du colloque organisé au Musée du Louvre, 1996, Paris, 1999. *Id.*, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, 2005.
19. Voir ainsi J. Dixon Hunt (éd.), *The Pastoral Landscape, Studies in the History of Art*, 36, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers, Washington, 1992.
20. *La Clarté à l'âge classique*, colloque international, Institut d'études romanes, Université de Copenhague, 26-28 mai 2005, actes à paraître.
21. Voir ainsi R. Recht (dir.), *Le texte de l'œuvre d'art : la description*, ouvrage collectif, Strasbourg et Colmar, 1998 ; O. Bonfait, *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, actes du colloque organisé à l'Académie de France à Rome, 2001, Rome et Paris, 2004.
22. M. Baxandall, *Giotto and the Orators : Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, 1971 ; trad. française : *Les humanistes et la découverte de la composition en peinture*, Paris, 1989 ; M. Hochmann, « L'ekphrasis efficace. L'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVI^e siècle », dans *Peinture et Rhétorique*, actes du colloque sous la direction d'O. Bonfait, Rome, 1993, Paris, 1994, p. 43-76.
23. Voir ainsi la thèse de N. Milovanovic sur le grand décor peint à l'époque de Colbert : *Du Louvre à Versailles. Lecture des grands décors monarchiques*, Paris, 2005.
24. J. Kliemann, « Programme ou interprétation ? A propos des fresques de Vasari à la Cancelleria », dans *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, études réunies par S. Deswarte-Rosa, Paris, 1994, p. 75-98.
25. Fr. Bardou, *Le Concert champêtre*, Paris, 1995-1996, 2 vol.