

Introduction

Où se situe le temps de l'histoire de l'art ? Ce livre s'intéresse à la fois à l'image dans le temps et au temps de l'image, c'est-à-dire, d'une part, aux constructions temporelles destinées à rendre compte de l'histoire des objets visuels et, de l'autre, à leur potentiel temporel inhérent. Les chapitres s'organisent autour des questions que soulèvent ces deux aspects dans le champ de l'histoire de l'art. Pour certains, le temps historique n'est pas universel mais hétérochrone ; autrement dit, le temps s'écoule à vitesse différente selon les endroits. La discipline est ainsi confrontée à la possibilité que le temps qu'elle imagine, et sur lequel s'articule l'histoire elle-même, n'est ni uniforme ni linéaire, mais bien plutôt polyvalent et discontinu. Comment faire le lien entre les récits de la création artistique issus de différentes régions de la planète ? Peut-on imaginer une histoire de l'art mondiale ou globale si l'on admet que des traditions nationales et culturelles différentes sont incommensurables ? Le second argument repose sur l'anachronisme qu'implique l'expérience de l'œuvre d'art, sur la conscience que, quel que soit le moment de sa création, celle-ci conserve le pouvoir d'influer sur le présent. Si l'on considère que l'œuvre d'art est capable de créer son propre temps, qu'il soit anachroniste ou esthétique, on met en avant l'impact de l'horizon historique qui sert de cadre à sa réception.

Les deux arguments reposent sur une notion fondamentale : la traduction, terme qui renvoie ici plus particulièrement à l'interaction entre temporalités. La traduction est également une métaphore répandue, mais inadéquate, de la transformation de ce que l'on voit en ce que l'on lit. La traduction est impossible tout autant que nécessaire ; *impossible* parce que, comme l'a souligné Walter Benjamin, toute traduction d'une langue vers une autre entraîne la création d'une troisième qui ne correspond ni à l'une ni à l'autre, et *nécessaire*, parce qu'il n'y a aucun autre moyen de concevoir la possibilité d'une communication interculturelle, ou d'une relation entre l'image et le monde. La traduction ne garantit aucunement le passage fluide d'un récit historique à un autre, pas plus qu'elle ne rend équivalents le visible et le lisible. Si elle est invoquée ici, c'est pour souligner la difficulté

du processus permettant de mettre en relation des discours et des médiums incommensurables, avec toutes les contingences que cela implique.

Le livre se penche tout d'abord sur l'*hétérochronie*. L'histoire de l'art traditionnelle a consacré beaucoup d'efforts à classer chronologiquement les objets qu'elle s'est appropriés. En s'efforçant de maîtriser ou d'appriivoiser les œuvres d'art afin de leur attribuer plus aisément une signification, on leur assigne inévitablement une place séquentielle au sein d'un système téléologique. Inscrites dans des horizons métonymiques, elles sont placées à la distance jugée nécessaire pour qu'on puisse les soumettre à ce que l'on appelle l'interprétation historique. L'histoire de l'art peut-elle concevoir le temps d'une manière différente ? Peut-on imaginer une chronologie dissociée de la trajectoire temporelle motivée qui ne s'applique qu'à la culture euro-américaine ?

L'entreprise coloniale, qui coïncide avec l'idée que l'Occident se fait de l'histoire, est contemporaine du modernisme. Comme l'a montré Johannes Fabian, les puissances occidentales n'ont pu envisager d'asservir d'autres cultures qu'à condition de considérer celles-ci, non seulement comme exotiques d'un point de vue spatial, mais aussi attardées dans la temporalité. Le lieu authentique du temps, l'endroit où le temps comptait véritablement, se trouvait en Occident. L'histoire de l'art a du mal à se défaire d'une notion de l'histoire qui s'articule autour d'un récit hégélien conduisant de l'Antiquité à la modernité en passant par la Renaissance. Ce schéma ne laisse que peu de place à d'autres formes de temporalité. En tant qu'entreprise moderne, l'histoire de l'art, inextricablement liée à la notion de téléologie, est donc inconciliable avec l'idée d'hétérochronie (la coexistence de temps multiples). Le modernisme doit croire que le temps suit une direction, voire qu'il s'achemine vers une fin. Il ne peut accepter l'idée qu'il puisse y avoir plus d'une « forme » de temps, car son hégémonie repose sur la négation de toute alternative.

Si le modernisme est arrivé à son terme, comment l'histoire de l'art peut-elle s'accommoder de l'hétérochronie, à savoir la notion que le temps existe sous des formes multiples qui n'ont pas nécessairement de lien entre elles ? La discipline est-elle capable, par exemple, de reconnaître que l'appropriation de styles occidentaux par des cultures non occidentales n'a rien de « tardif », que les histoires subalternes ne sont pas des répétitions des histoires dominantes, et que

le « centre » n'est pas une simple copie lorsqu'il apparaît « à la marge ». Il devient essentiel d'opérer une distinction entre l'histoire en tant que manière spécifiquement occidentale d'attribuer une signification au passé selon un mode universaliste, et les récits multiples dont la pertinence reste strictement localisée. La logique de la chronologie, premier souci de l'histoire classique, est garantie par le sentiment que le temps s'achemine vers une finalité et un objectif. Mais si l'on veut ménager une place aux histoires subalternes, le temps en soi perd toute signification, et la véracité des récits qu'on en fait n'est garantie que par la force culturelle de ces derniers. Cependant, la différence temporelle importe tout autant que d'autres types de différence largement débattus et qui constituent désormais autant d'axes de recherche. Si la classe, l'ethnicité et le genre sont considérés comme des aspects signifiants du récit historique, il faut alors prendre en considération ce que dit l'anachronie, à savoir que la conception du temps varie selon les cultures.

On passe ensuite au rôle joué par l'image dans la production du temps, et aux conséquences que cela entraîne pour l'histoire de l'art. Dans une large mesure, la discipline a concentré ses efforts sur la signification de l'œuvre à l'époque de sa création. Il n'est donc guère surprenant que l'histoire de l'art considère le plus souvent l'image comme une chose inerte ressemblant davantage à un texte, et non comme un objet dont le caractère visuel le rend, *in fine*, inaccessible à la compréhension textuelle. Si l'on veut éviter de borner le temps de l'œuvre à l'horizon temporel de sa production, force est de reconnaître que celle-ci participe elle-même à sa propre réception et qu'elle possède une puissance *anachroniste*. La « présence » de l'œuvre d'art, son existence ontologique, la manière dont elle échappe à la signification tout en suscitant et en déterminant sans cesse sa propre interprétation, surgit sur le devant de la scène.

Cette manière d'envisager la relation entre l'œuvre et son interprétation historique diffère de la plupart des approches choisies au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, où les grandes innovations critiques ont souvent abouti à distancier le visuel en réduisant l'œuvre d'art à une manifestation des forces sociales et des mentalités de son époque. Dans le sillage de l'iconographie et de l'iconologie, le désir de concevoir des schémas à même de saisir le moindre aspect de la signification originelle d'une œuvre a donné naissance à des formes toujours plus ambitieuses d'histoire sociale. Dans un élan réformiste,

on a renforcé le phénomène de contextualisation en mettant en lumière la production artistique des classes moins privilégiées et des groupes marginalisés tels que les minorités ethniques et les femmes.

Aujourd'hui, le pendule s'éloigne de la sémiotique pour se rapprocher de l'esthétique, point d'origine du projet de l'histoire de l'art. Il est désormais plus malaisé de distinguer le fossé qui sépare l'œuvre du spectateur. L'œuvre d'art est considérée comme agent à part entière, et non plus comme simple reflet de mentalités, et elle collabore à la production de la signification. Dans l'approche contextuelle, l'œuvre était un objet dont le message avait été crypté au moment de sa création, et dont il fallait déchiffrer le programme idéologique ; l'approche plus récente se fonde sur le principe que l'interprétation repose sur un échange entre l'œuvre et le spectateur. Bien entendu, ce mouvement de balancier qui caractérise la recherche en histoire de l'art depuis cent cinquante ans se poursuit. La tension entre des exigences apparemment contradictoires – la reconnaissance de la spécificité de la présence esthétique d'une œuvre et l'interprétation de sa signification sociale et culturelle – a été, et est encore, source de fructueux échanges entre chercheurs.

Les différents discours proposés aujourd'hui soulèvent de passionnantes questions concernant l'interprétation historique. Où se situe, par exemple, la « politique » de l'interprétation ? Le politique se situe-t-il au niveau du contenu de l'œuvre, du pouvoir qu'elle a d'absorber et de diffuser des idées sociales et culturelles, ou dans sa capacité à excéder les limites du langage et à créer un univers propre ? Peut-on établir une distinction entre ces deux fonctions ? Peuvent-elles se recouper, et de quelle manière ? Toutes deux dépendent d'une interaction avec le spectateur pour que la magie opère. On oppose souvent esthétique et interprétation politique mais il faut sans doute se rendre à l'évidence : l'une ne peut exister sans l'autre.

C'est la notion de *différence* qui semble offrir l'une des clés de ce paradoxe. Dans les années 1980, le terme renvoyait, en histoire de l'art, à une certaine forme de politique identitaire, et servait à attirer l'attention sur les questions de classe, de genre, d'orientation sexuelle, de race, d'ethnicité ou d'origine nationale. Ici, la notion désigne simplement l'hétérogénéité des temporalités. Il ne s'agit pas de figer les distinctions entre différentes zones temporelles, mais de s'intéresser au jeu dynamique et sans cesse changeant des forces qui réifient et transforment à la fois les relations entre temporalités.

Le terme « différence » est utilisé ici pour mettre en exergue la diversité des formes de temps, et pour indiquer que temps et lieu coïncident de telle manière qu'il est bien difficile de démêler l'un de l'autre. Il sert également à établir une distinction entre le temps esthétique créé par l'objet et les conventions temporelles du lieu de la réception. L'expérience de l'image est distincte du temps qui l'entoure. Une œuvre peut nous figer sur place, pour ainsi dire, et exiger que nous reconnaissons une forme de perception différente de celle du contexte dans lequel elle se situe. La *différence* renvoie ainsi à la perception consciente que les temporalités précèdent notre présence et en dépendent. Elle pointe vers l'impression d'oscillation, le sentiment que l'« objectivité » n'est baptisée ainsi qu'à la suite d'une rencontre avec un objet. Dans ce contexte, le terme renvoie ainsi aux hétérogénéités du temps, sachant que les distinctions temporelles ne peuvent être ni pleinement décrites ni précisément définies.

La première partie du livre, « Le temps », se compose de trois chapitres qui posent directement la question de l'hétérochronie, c'est-à-dire celle du temps de l'histoire de l'art dans le contexte postcolonial. Le chapitre « La modernité est-elle multiple ? » se demande si, à une époque de plus en plus consciente de la mondialisation des échanges culturels, où l'on souligne le caractère non synchrone du contemporain (le temps ne s'écoule pas partout à la même vitesse), il est possible d'échapper à l'emprise de l'idéologie qui a inventé le modernisme artistique. Dans le sillage de la colonisation, un ensemble de facteurs économiques, technologiques, militaires et culturels contribue à faire du temps de l'Europe occidentale et de l'Amérique du Nord l'étalon qui sert à calibrer tous les autres. Qu'on le veuille ou non, ces hiérarchies existent bel et bien. Ce livre cherche à savoir s'il est possible de dépouiller la notion de chronologie, étroitement liée au *statu quo* global, de ses connotations évolutionnistes. Si l'écoulement du temps a une signification, celle-ci doit sans cesse être déchiffrée, selon un processus qui relève de la traduction : traduction du temps en texte, et de différents temps en textes pour les rendre intelligibles les uns aux autres. Même si la traduction trahit toujours des relations de pouvoir entre langages et, par extension, attire l'attention sur les pouvoirs respectifs attribués au visuel et au textuel, elle constitue sans doute une bonne métaphore de travail, et nous évite de retracer une trajectoire prétendument unifiée et nécessaire de l'écoulement du temps.

Le chapitre « A-t-on encore besoin d'une Renaissance ? » se penche sur le phénomène de périodisation en histoire de l'art, sur sa structure chronologique, et analyse sa valeur historique inhérente. Inscrites dans la série chronologique, ces catégories sont-elles utiles en dehors de la logique évolutionniste qu'elles servent ? A-t-on bien pris conscience, par exemple, que l'idée de Renaissance a sans cesse évolué depuis son « invention » au XIX^e siècle, et qu'aucune définition ne parviendra jamais à saisir l'essence de ce splendide et distant univers ? Mais peut-on s'en passer ?

Le troisième chapitre, « La contemporanéité hétérochrone », prolonge l'analyse de la périodisation en examinant les débats actuels sur la nature de l'art contemporain à l'époque postcoloniale, alors que l'hétérochronie commence à s'imposer comme une évidence. L'impossibilité apparente de définir ce moment de production artistique, impossibilité qui revient souvent à reconnaître que des formes différentes de temps coexistent sur la planète, risque d'empêcher la prise en compte de différences temporelles et culturelles. Même s'il n'existe aucun consensus concernant la définition à donner à ce « maintenant », il est malgré tout essentiel de lui attribuer certaines caractéristiques, même éphémères, si l'on prétend faire œuvre d'historien.

La deuxième partie du livre, « L'histoire », se penche sur la capacité de l'œuvre à créer son propre temps, une forme de temps souvent rapportée à l'expérience esthétique. Comment conserver l'altérité du visuel, puisqu'il faut recourir au langage pour lui donner sens ? Cette interrogation se prolonge sur quatre chapitres. « Les études visuelles et le tournant iconique » sert d'introduction à la confrontation de deux manières différentes d'appréhender l'image. Une tradition essentiellement anglo-américaine voit dans l'image un produit culturel, porteur d'une signification à déchiffrer ; d'autres approches d'origine anglophone, française ou germanophone la considèrent comme un agent capable d'influer sur sa propre réception. Ces deux approches radicalement différentes recouvrent un éventail particulièrement riche d'interprétations allant de la sémiologie à la phénoménologie, ce qui démontre tout le potentiel des études visuelles et leur compatibilité avec la vénérable discipline de l'histoire de l'art.

Dans « Les corbeaux de Bruegel », on se penche sur la présence ontologique de l'image et on s'interroge sur la capacité du texte à lui rendre justice. Comment l'œuvre continue-t-elle à susciter des interprétations au fil du temps ? Comment parvient-elle à se défaire des

filets du langage qui menacent de l'étouffer sous les mots ? Pourquoi, en l'espèce, les spécialistes de Bruegel ont-ils consacré tant d'efforts au déchiffrement et au décodage de ses œuvres ? Est-il possible d'aller au-delà du travail imaginatif de l'interprétation pour apercevoir l'objet qui l'a suscité ? La description traduit-elle le visuel en mots, ou remplace-t-elle simplement une image par d'autres ? Même si le verbe peut paraître pauvre lorsqu'il s'agit de donner sens et signification au visuel, la traduction sert malgré tout de métaphore au travail de l'interprétation historique. Si la chronologie motivée cesse d'être la muse de l'histoire, le moteur dont dépend la compréhension du passé, la traduction pourrait bien alors lui succéder.

Le chapitre « Mimèsis et iconoclasme » s'intéresse à la magie de la vraisemblance, à la capacité qu'elle a d'échapper en apparence à l'emprise du temps, et de conserver son pouvoir de fascination à des moments historiques extrêmement différents. Les artistes contemporains sont tout aussi capables d'exploiter ce pouvoir que leurs homologues de la Renaissance. Que peuvent-ils nous apprendre sur le mécanisme de la vraisemblance ? Avec ses clichés hyperréalistes de maquettes en carton méticuleusement élaborées, l'artiste allemand Thomas Demand, par exemple, tourne en dérision la tradition qui veut que la mimèsis ne soit qu'une simple imitation de la nature. En attirant l'attention sur le fait que l'imitation est en réalité un processus créatif visant à persuader le spectateur que l'œuvre d'art correspond à sa perception, ces photographies poussent à s'interroger sur l'effet de présence de l'illustre tableau d'Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, et sur le potentiel de signification de cette image. Comme dans les photographies de Demand, la magie mimétique est délibérément remise en cause par le tableau, suggérant son statut allégorique pour son public d'origine, tout comme pour ceux qui le contemplant aujourd'hui.

Le dernier chapitre de la deuxième partie, « La distance impossible », se penche sur l'historiographie concernant Albrecht Dürer et Matthias Grünewald afin d'analyser la manière dont les spécialistes ont tantôt accentué, tantôt effacé l'intervalle entre passé et présent. Entre le début de la Grande Guerre et la fin du second conflit mondial, le travail des historiens allemands a été profondément marqué par une rhétorique nationaliste. Ils ont ainsi effacé la distance temporelle entre leur époque et l'Allemagne du XVI^e siècle afin de souligner les continuités définissant l'identité éternelle de l'Allemagne. Après la

Seconde Guerre mondiale, Erwin Panofsky, à propos des mêmes artistes, souligne les différences entre horizons historiques plutôt que leurs aspects communs. Selon lui, la Renaissance se caractérise par le fait qu'elle se conçoit comme un moment spécifique, distinct à la fois du Moyen Âge et de l'Antiquité (idée qu'il rattache explicitement à la découverte de la perspective linéaire), et cette notion est en elle-même une métaphore de la capacité de l'historien éclairé (rationnel et non plus nationaliste) à discerner la « vérité » historique. La distance historique, autrefois négligée pour servir les intérêts d'une idéologie raciale, devient le moyen par lequel la prétendue autonomie du passé garantit la véracité des archives historiques. Le chapitre se conclut sur une question : si l'on admet que l'image est capable d'influer sur sa réception, que l'expérience esthétique est souvent décrite comme une fusion entre sujet et objet, comment s'accommoder alors de ce « cordon sanitaire » placé autour du passé pour le tenir à distance ?

Les deux axes de réflexion de ce livre – la nature de l'histoire et sa relation avec l'image en tant qu'agent – s'articulent bien entendu autour du temps. Au lieu de proposer des réponses, même provisoires, aux questions auxquelles est confrontée aujourd'hui l'histoire de l'art, ces essais mettent en avant quelques interrogations tenaces. Si le temps n'est pas universel, mais multiple, les historiens de l'art doivent alors réexaminer la manière dont on l'envisage dans les régions du monde considérées comme dominantes, et dans celles traditionnellement jugées subalternes. Si l'image suscite sa propre réception, comment l'incorporer dans un récit diachronique ? Peut-on apprivoiser sa temporalité récalcitrante ? Aujourd'hui, la réflexion sur l'œuvre d'art et l'étude de son histoire mettent au défi une discipline qui s'efforce de trouver le moyen de concilier temporalités alternatives et aspirations universalistes de ses récits, et à prendre en compte la vie des images au-delà du moment de leur création.

PREMIÈRE PARTIE

LE TEMPS