

JOHANNE LAMOUREUX

Université de Montréal et Institut national d'histoire de l'art, Paris

Avant-propos

« En même temps que se constituait, au XIX^e siècle, le mythe de l'autonomie de l'art comme activité séparée, dotée d'un temps et d'un espace propres, l'histoire de l'art cherchait à se construire comme un champ autonome du savoir, fabriquant à l'art une histoire séparée, qui ne serait plus solidaire d'un savoir historique général¹. »

Éric Michaud

A contrario de la fiction autarcique que dénonce Éric Michaud dans cet exergue, les textes réunis dans les deux volumes de cette anthologie rappellent l'histoire déjà longue des mécréants qui, sans toujours rejeter complètement l'autonomie de l'art et de son histoire, ont du moins cherché à les inscrire dans un contexte « social » et ont douté de la « religion de l'art » strictement envisagée comme histoire immanente de la forme.

Ces approches contextualistes, au sein desquelles le contexte n'est pas toujours défini comme un concept stable, ne serait-ce que parce que le périmètre en varie d'un texte à l'autre, sont déclinées ici sous une foisonnante diversité. Certains auteurs posent le contexte comme grand déterminant de toute causalité artistique, d'autres comme le simple cadre économique de la commande, ou une toile de fond donnée d'entrée de jeu dont l'art serait condamné à se faire l'écho ou le miroir ; mais d'autres aussi comprennent le contexte comme un ensemble de relations sociopolitiques, économiques et culturelles où se façonne et se développe une relative agentivité de l'art, qu'il revient aux historiens de l'art de faire émerger ; d'autres enfin

1. Éric Michaud, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », in *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 49.

entrevoient la production artistique, puis plus tard la culture visuelle, au sein d'une construction épistémologique engageant les conditions de possibilité de certaines œuvres, et permettant de les relire dans un double rapport de dépendance et d'autonomie par rapport aux milieux où elles apparaissent.

Un tel mélange est difficile à ordonner et c'est pourquoi nous avons généralement privilégié l'ordre chronologique de la parution initiale des sources, ce qui offre plusieurs avantages : en effet, quand elles ont déjà bénéficié d'une traduction française, cette réinsertion permet de situer, parmi des textes qui leur sont contemporains, les auteurs de la sélection. De la même façon, ce choix éditorial insère les textes rédigés en français, qu'ils soient ou non le fait d'historiens d'art français (on pense ici aux essais de Klaus Herding ou de Nicos Hadjinicolaou), parmi des textes publiés au même moment, et ce, dans une mise à plat qui exacerbe ou suspend temporairement, selon les cas, le décalage temporel entre les différentes traditions linguistiques de l'histoire de l'art, ce décalage souvent porteur de malentendus dont certains se sont pourtant avérés féconds.

Sous sa forme éditée, l'anthologie réunit aujourd'hui en deux volumes trente-trois auteurs et trente-quatre textes sources rédigés entre 1930 et 2000. Dix d'entre eux n'avaient jusqu'ici jamais été traduits en français, ce qui vaudra notamment au lectorat francophone la découverte de textes d'Arnold Hauser, John Berger, Anthony Blunt et Linda Nochlin. Chacun fait l'objet d'un commentaire inédit par un auteur différent, de manière à mettre ces extraits en tension avec des voix d'historiens de l'art actuels. Certains sont des classiques attendus, voire incontournables, particulièrement dans le premier volume, alors que d'autres enrichissent la nomenclature plus prévisible des défenseurs d'une histoire sociale de l'art et, par là même, la définition de cette approche. Les auteurs des introductions n'ont pas subi d'autres contraintes que le nombre de signes mais, comme les lecteurs pourront le constater, la consigne a été appliquée avec beaucoup de souplesse : ils et elles ont ainsi pu aborder l'auteur qui leur était confié selon la perspective qui leur convenait, de sorte qu'au final les textes sources retenus se trouvent bel et bien *commentés* davantage qu'ils ne sont *présentés* ou expliqués à travers une topique récurrente appliquant pour chaque extrait

les mêmes paramètres d'informations. Nous espérons qu'en ressortent à la fois l'apport à la discipline élargie de l'histoire de l'art et la valeur d'actualité de ces textes pour les historiens d'art d'aujourd'hui.

En demeurant fidèle au parti pris initial d'une présentation chronologique, l'anthologie se révèle plus historiographique que méthodologique, ce qui n'exclut pas que certains des commentateurs contemporains aient choisi d'aborder les apports ou les opérations méthodologiques que déploie le texte source. L'organisation chronologique et le découpage de l'ouvrage en deux volumes actualisent une vaste gradation dans la prise en compte des données contextuelles et sociales de l'œuvre tout en faisant apparaître le contraste entre deux grandes voies du développement de l'histoire sociale de l'art. Ainsi la césure a été placée au seuil des années 1970 et le second tome s'ouvre sur un inédit (en français) de Linda Nochlin. Cet extrait ne concerne donc pas, comme on aurait pu s'y attendre compte tenu de l'apport de premier plan de l'histoire de l'art féministe à l'histoire sociale de l'art, les prémisses de l'histoire de l'art féministe que Nochlin avait déjà commencé à poser et qu'elle allait relancer, en collaboration avec Ann Sutherland, avec « Women Artists 1550-1950 », la grande exposition qui s'est tenue en 1977 au Brooklyn Museum. Le texte de Nochlin retenu pour l'anthologie porte plutôt sur la question du réalisme et, à ce titre, il est extrêmement emblématique des déplacements qu'opère l'histoire sociale de l'art des années 1970, si on la compare au modèle contextualiste qui avait précédemment prévalu. Il se mesure au XIX^e siècle, période critique pour cette nouvelle génération, car elle offre l'occasion d'ébranler le fantasme autarcique de l'art sur le terrain de prédilection – la seconde moitié du siècle – où l'histoire formaliste de l'art moderne venait d'en achever (dans tous les sens du terme) la construction. Ce déplacement temporel allait modifier les ressources et les outils des historiens de l'art. La primauté accordée au déterminant économique du mécénat devenait moins pertinente et l'existence, sur cette période, de nouvelles ressources documentaires refocalisaient l'attention non pas sur le catalyseur économique, mais sur la reconnaissance et l'analyse de diverses médiations sociales (dont la naissance du marché et le développement de la critique d'art) et iconographiques (à travers les nouvelles techniques de reproduction mécanique et la presse illustrée). L'horizon d'attente des premiers regardeurs et la mise en parallèle de l'art

avec une culture visuelle élargie devenaient des repères décisifs de cette nouvelle histoire sociale de l'art dont la présente anthologie suit la mouvance jusqu'en l'an 2000, sans bien sûr la limiter aux seuls développements liés au XIX^e siècle.

Les deux tomes de cette anthologie ont connu une longue gestation dont on ne saurait imputer la complexité à la seule ambition d'englober en une seule sélection des visions aussi différentes de ce qui peut constituer la prise en compte des circonstances accompagnant la production artistique. Initialement intégrée au sein d'un vaste programme de recherche de l'Institut national d'histoire de l'art (dont Philippe Bordes dirigeait alors le département des études et de la recherche) et ayant pour but de favoriser, grâce à un généreux mécénat de la Fondation de France, la reconnaissance de l'histoire sociale de l'art en France, l'anthologie devait trouver place parmi d'autres projets bibliographiques, éditoriaux et événementiels autour d'un entendement large de l'histoire sociale, c'est-à-dire des histoires sociales de l'art.

Sarah Linford, pensionnaire de la Fondation de France à l'INHA de 2007 à 2009, en eut d'abord l'idée et la responsabilité, mais la préparation de l'ouvrage fut stoppée peu après sa mise en chantier. En 2013, après quatre années d'une dormance quasi complète, le projet, largement mais inégalement développé, fut repris sous la direction de Neil McWilliam, d'abord en collaboration avec Todd Porterfield et Rossella Froissart, puis ensuite avec l'équipe actuelle, notamment Constance Moréteau qui, ayant connu, comme chargée de documentation de la Fondation de France à l'INHA, les premiers balbutiements de l'anthologie, l'a accompagnée jusqu'à sa conclusion. La sélection des textes devant alors être élargie pour corriger des omissions, l'anthologie eut bientôt des allures de somme ; et les changements au sein de l'équipe éditoriale sont en grande partie imputables aux engagements préalables de certains de ces collaborateurs qui ont dû se désister devant l'ampleur de la tâche et le calendrier serré des derniers mois. Leur passage a néanmoins laissé des traces intellectuelles dont nous leur sommes reconnaissants, notamment au chapitre de la sélection des textes où initialement ne figurait presque aucune source rédigée par des historiennes de l'art, qu'elles soient ou non féministes.

Je voudrais bien sûr exprimer ma reconnaissance aux auteurs qui ont accepté de nous suivre jusqu'à la matérialisation de cet ouvrage. Au nom de l'Institut national d'histoire de l'art, je souhaite aussi remercier chaleureusement la Fondation de France, notamment François Hers et Catia Riccaboni, pour leur soutien à la fois économique, logistique et intellectuel, au fil des différentes étapes de cette longue aventure. Enfin, on me permettra de remercier de plus proches collaborateurs en les personnes d'Anne-Laure Brisac-Chraïbi, responsable éditoriale à l'INHA, et de Neil McWilliam, dont le leadership éditorial, tout empreint de finesse et de pragmatisme, a littéralement porté la réanimation de ce chantier. Particulièrement en cette dernière année, leur élan, leur rigueur et leur détermination, aiguillonnés certes par un désir pressant, ont rendu possible la conduite à terme d'un projet exigeant et ambitieux.