

UNE HISTOIRE  
À PARTIR DE L'ART ?  
AUTOUR DE TROIS OUVRAGES  
RÉCENTS EN HISTOIRE DE L'ART

■ Charlotte Guichard, *La griffe du peintre. La valeur de l'art (1730-1820)*, Paris, Éditions du Seuil, « L'univers historique », 2018, 368 p.

■ Anne Lafont, *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Les Presses du réel, « Œuvres en sociétés », 2019, 476 p.

■ Hannah Williams, *Académie Royale. A History in Portraits*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2015, 358 p.

Ces trois ouvrages récents, quoique portant sur des thèmes fort différents en apparence, nous semblent mériter d'être évoqués ensemble. Ils ont, en effet, en commun de mettre en lumière les nouvelles directions de l'histoire de l'art en France<sup>19</sup> et peuvent être, de ce fait, le support d'une réflexion plus générale sur la pratique contemporaine de cette discipline dans la foulée de la discussion ouverte il y a peu avec le foisonnant numéro du *Mouvement social* sur les « écritures alternatives » de l'histoire. Parallèlement au mouvement que connaît la discipline historique sous l'impact de « transformations majeures du contexte et des formes<sup>20</sup> », l'histoire de l'art connaît, elle aussi, d'importantes évolutions sur tous les plans – résultat d'une mue entamée au début des années 2000 et dont on commence à voir aujourd'hui les résultats. Nous reviendrons ainsi successivement, dans un premier temps, sur chacun de ces trois ouvrages – dont il faut ici annoncer qu'ils portent sur le « long XVIII<sup>e</sup> siècle », ce qui nous poussera un peu hors des frontières chronologiques

---

19. Le livre de Hannah Williams a été publié en Grande-Bretagne, mais nous le considérerons ici du point de vue de sa réception en France.

20. A. Brodriez-Dolino et E. Ruiz, « Les écritures alternatives : faire de l'histoire "hors les murs" ? », *Le Mouvement social*, n° 269-270, 2019, p. 5.

habituelles de la revue<sup>21</sup>. Puis, nous évoquerons deux ensembles de questions qui traversent ces trois livres : le premier touche au renouvellement méthodologique de l'histoire de l'art ; le second à la place spécifique qu'y occupent les œuvres.

## La griffe du peintre : historiciser le processus de valorisation des tableaux

*La griffe du peintre* de Charlotte Guichard, paru en 2018, revient sur le processus qui, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, met la signature au centre d'une nouvelle appréhension de l'œuvre et du travail artistique. Dans la signature, à la fois trace et performance, « se nouent les fonctions de marque de qualité et d'authenticité » : dès les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, il est acquis désormais que c'est là que « se constitue l'aura du tableau » (p. 13). Un tel sujet aurait pu amener C. Guichard à proposer un « grand récit de la signature » ponctué de noms fameux. Elle choisit plutôt de mettre en lumière « une écologie de la signature, attentive aux décrochages et aux singularités » (p. 30), à travers une approche matérielle de la signature qui lui permet de se défaire autant d'une approche sacralisante de l'art (l'art comme magie, fétiche, etc.) que d'une vision sémiologique des œuvres.

À travers cette histoire sociale, esthétique et culturelle de la signature, on aborde donc une histoire élargie des arts – de la question de la reproduction imprimée et de la législation sur la propriété artistique, à l'essor d'un marché secondaire où la signature (ou, à défaut, l'attribution) des œuvres est le support de nouvelles spéculations, en passant par l'émergence d'un nouveau domaine d'expertise parmi les amateurs d'art, autour de l'identification des « monogrammes » de peintres.

De fait, du côté des artistes, la signature est une pratique relativement récente. Avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, signer une œuvre est inutile puisqu'une peinture se conçoit d'abord comme l'ornement pérenne d'un lieu spécifique (fresques, tableaux d'église...). C'est avec le tableau de chevalet que la pratique de la signature se développe, en lien avec l'exposition publique des tableaux ou la nécessité de se préserver des faussaires. Jean-Baptiste Siméon Chardin est un des premiers peintres à signer systématiquement ses œuvres, y compris les copies (ou « répétitions ») qu'il fait de ses propres toiles pour répondre à la demande du marché. Surtout, la peinture reste longtemps collective, la responsabilité auctoriale étant conçue comme distincte de l'exécution. Dans la tradition des ateliers de Titien ou de Rembrandt, le célèbre peintre François Boucher, dans les années 1770, appose encore sa signature sur les dessins réalisés par ses élèves et peut ainsi vendre une petite fortune ce que tout le monde voit alors comme des « originaux » (p. 109).

Pendant, si la signature n'est pas systématique, elle n'est pas une pratique nouvelle : les premières signatures d'artistes datent de l'Antiquité. Giorgio Vasari est le premier à faire du nom et de l'attribution un élément central dans l'appréhension des œuvres et leur évaluation – une démarche qui est au fondement de l'histoire de l'art (chap. 1). Mais la nécessité d'authentifier des œuvres naît surtout avec l'essor

21. Précisons, pour le lectorat peu familier de l'historiographie et des périodisations en histoire de l'art, que l'étude des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles y a longtemps été particulièrement marquée par « le culte de l'expertise attributionniste » et « l'exclusive monographique, catalographique, patrimoniale » (A. Lafont, *L'art et la race...*, *op. cit.*, p. 21-22).

du collectionnisme et du marché de l'art : l'identification des signatures est un nouveau savoir-faire, associé au commerce – en particulier au marché secondaire des œuvres, auquel les artistes ne participent pas. Les peintres ne tenaient donc pas en grande estime ces nouveaux experts de la signature (chap. 2).

Au cours du second XVIII<sup>e</sup> siècle, la signature, sans être la règle, devient fréquente et s'installe dans le tableau selon un ensemble de conventions tacites. On signe de plus en plus avec son nom seul (sans prénoms ni titres), parfois avec la date, plutôt en cursives qu'en capitales, c'est-à-dire plutôt sur le modèle des signatures d'actes notariés que sur celui des inscriptions à la romaine ; on signe plutôt en bas du tableau, même si les peintres s'amuse parfois avec leur autographe – Chardin fait de sa signature un graffiti sur un mur d'atelier, tandis que Boucher signe en lettres dorées sur un coffret à bijoux, transformant ainsi son nom en marque de luxe. Surtout, la signature s'autonomise par rapport au plan pictural, elle casse l'illusion de la représentation, « fait événement » dans le tableau (p. 59) et en rappelle « le statut matériel » (p. 83, chap. 3). Comme une marque d'artisan certifiant la provenance et la qualité des objets produits, la signature est d'abord la marque d'un atelier et peut donc être, paradoxalement, le seul élément de la main du maître dans le tableau, comme du temps de Raphaël. Mais de plus en plus souvent, l'autographe, trace physique de la main de l'artiste, devient l'élément déterminant de la valeur du tableau. Le goût des amateurs pour ce qui est de la main des peintres – les originaux (signés ou non) – va de pair avec l'essor d'un goût nouveau pour les dessins et les esquisses. L'intérêt pour la signature annonce donc aussi la prise de conscience de la force symbolique du nom de l'artiste : signer, c'est faire œuvre, marquer de son nom pour la postérité. Bien avant Marcel Duchamp et son célèbre urinoir, le jeune Hubert Robert entreprend, en un geste artistique non dénué d'humour, d'apposer sa signature sur les monuments antiques dans la Rome du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (chap. 4).

À la fin du siècle, en outre, commence à se poser la question de l'impact du musée dans l'essor de cette pratique de la signature : les artistes, en effet, ne conçoivent plus de la même manière une fresque ou une toile commandée pour un décor privé et un tableau destiné à l'exposition, c'est-à-dire « à une jouissance décontextualisée » (p. 167), susceptible d'être acquis et revendu, donc qu'il faut pouvoir identifier même sur le marché secondaire. On invente alors le cartel ainsi que le cartouche sur le cadre contenant le nom de l'artiste, afin d'informer le public (chap. 5).

La signature des peintres femmes fait l'objet d'un chapitre spécifique, car non seulement leur nom change au cours de leur vie, mais, du patronyme au nom d'épouse, il n'est de toute façon jamais complètement le leur. Si le choix pratique de traiter à part les artistes femmes peut être à double tranchant<sup>22</sup>, C. Guichard met en

22. Ce traitement à part est fort bien justifié, mais on regrette la perspective assez victimaire qui oriente ce chapitre et un traitement des sources un peu rapide qui surprend dans un ouvrage par ailleurs irréprochable sur ce point. Le cas bien documenté de Vigée-Lebrun, par exemple, les propos qu'elle tient sur son mari (qui la dépouillerait de son argent), l'idée d'une « rivalité » avec sa consœur Labille-Guiard (p. 192) ou les circonstances particulières de leur élection à l'Académie sont bizarrement traités avec peu de recul et assez superficiellement. Surtout, l'autrice multiplie les exemples de signatures de femmes, mais sans jamais s'attacher vraiment à l'une ou l'autre d'entre elles – là aussi, on est à l'inverse de ce qui fait l'intérêt des autres chapitres, où quelques cas choisis (Chardin, Fragonard, David, Boilly) font l'objet d'études approfondies. On sort un peu de ce chapitre avec l'impression que toutes les artistes femmes sont entravées par le lourd stigmate que leur condition fait peser sur leur carrière (ce qui serait

tout cas clairement en évidence toute la panoplie de stratégies de ces artistes pour se réapproprier leur nom par tableaux interposés : Nisa Villers utilise un prénom singulier (ici, un diminutif peu commun), Adélaïde Labille-Guiard accole son nom d'épouse au nom de son père et crée ainsi une identité unique, etc. Comme leurs collègues hommes, les artistes femmes jouent, elles aussi, avec leurs signatures : songeons à Anne Vallayer-Coster qui s'amuse face à Chardin, non seulement en reprenant un sujet traité par lui pour son morceau de réception mais, en plus, en le signant comme lui ; ou à Marie-Guillemine Benoist qui signe au-dessus du pouce de son modèle, associant le nom et la main en un message évident (chap. 6).

Incontournable figure de la peinture de cette époque, David incarne l'affirmation de l'individualité artistique : sa signature suit l'évolution du temps. Marque d'atelier sous l'Ancien Régime, elle devient certificat d'authenticité, et cette transformation accompagne celle du statut de ses collaborateurs : de moins en moins autonomes dans leur contribution à l'œuvre de David, ils sont même, dans les dernières années de sa carrière, liés à lui par un contrat. Sous l'Empire, la grande peinture implique toujours l'intervention concrète de plusieurs personnes sous une seule signature, mais la conception de l'œuvre n'est, de fait, plus du tout collective (chap. 7). Au XIX<sup>e</sup> siècle, les conventions en matière de signature sont fixées au point que, du fantasque Louis-Léopold Boilly à Gustave Courbet, le rebelle, ceux qui les enfreignent font scandale. Charlotte Guichard revient longuement sur Boilly, peintre fascinant souvent sous-estimé, qui multiplie les gestes artistiques autour de la signature. Il expose par exemple, au Salon de 1812, un trompe-l'œil figurant un crucifix accroché au mur, avec, en guise de signature, sa (vraie) carte de visite peinte comme si elle avait été négligemment glissée dans le cadre du tableau : avec ce trompe-l'œil dans le trompe-l'œil, le peintre montre qu'il a bien conscience de ce qui se joue alors autour de son nom (chap. 8).

## Académie royale : saisir une institution par les portraits de ses membres

Lieu de formalisation des principes qui vont structurer la vie artistique et l'appréhension de l'art en France jusqu'au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle au moins, l'Académie royale de peinture et de sculpture est sans cesse mentionnée en histoire de l'art, mais elle a jusqu'alors surtout été étudiée au prisme des discours produits en son nom, et la réalité sociale de ce collectif d'artistes regroupés sous la tutelle directe de la monarchie reste fort mal connue. La première originalité du livre de Hannah Williams est donc de voir dans l'Académie non cette instance marmoréenne qui a été figée dans l'histoire comme le conservatoire des normes et des règles de la peinture classique, mais d'abord un lieu où l'on vit et où l'on travaille. La deuxième originalité du livre

---

sans doute à relativiser un peu, surtout pour cette époque) et qu'elles évoluent dans une sphère professionnelle à part, dont les hommes seraient absents, tout comme les femmes sont absentes des autres chapitres du livre. Il est dommage qu'il n'y ait pas plus d'allers-retours entre les pratiques des deux sexes et une inclusion plus grande de la perspective des femmes dans le propos général : il est certes important de parler des femmes, mais la grille de lecture du genre aurait peut-être davantage permis, dans l'analyse, de sortir ces artistes de ce statut homogène de mineures éternelles ou d'exceptions dans l'exception. Dans cette perspective, il aurait été intéressant par exemple de rapprocher le soupçon portant sur les femmes de n'être pas autrices de leurs toiles (rappelé p. 195) de ce même soupçon lorsqu'il concerne des hommes (tel qu'évoqué p. 161-164).

est que, dans cette logique, son autrice choisit d'étudier l'Académie non à travers des textes, mais à travers des images – en l'occurrence, les portraits d'académiciens et d'académiciennes produits par des académiciens et des académiciennes. De cette manière, H. Williams « réhumanise » l'Académie, en donnant à voir (littéralement) les artistes qui la composent. Elle met ainsi en lumière des modes de sociabilité et des pratiques spécifiques, mais aussi une identité et une culture collectives en train de se constituer. Il s'agit bien d'offrir une « histoire alternative de l'Académie » (p. 6) conçue, pour la première fois, comme une communauté d'individus liés entre eux par un même système de croyances (un « esprit de corps », dirait Bourdieu).

Dans son travail fin d'analyse des portraits, qu'elle examine sous tous les angles possibles, H. Williams mâtine son savoir-faire d'historienne de l'art de différents outils conceptuels et méthodologiques issus de l'ethnographie (la « description dense » de Clifford Geertz est mobilisée à plusieurs reprises) ou de la micro-histoire (et assurément, certains passages du livre évoquent le patient travail d'enquête de Carlo Ginzburg sur son meunier du Frioul). En étudiant les portraits non comme des formes qu'il s'agirait de resituer dans la grande histoire des formes et d'interpréter, mais comme « des histoires racontées dans un langage propre » et « les produits de la rencontre entre au moins deux personnes » (le ou la peintre et son modèle) (p. 6), H. Williams fait de son corpus de portraits une source historique inattendue dont on découvre l'incroyable richesse.

L'ouvrage, clairement problématisé, est extrêmement structuré et tire méthodiquement le fil de son enquête. Les trois premiers chapitres sont consacrés aux portraits officiels, c'est-à-dire aux tableaux réalisés par les portraitistes qui postulent à l'Académie. Ces morceaux de réception sont soigneusement conservés et exposés par l'institution pour illustrer sa propre histoire. En examinant les toiles elles-mêmes, l'autrice piste d'abord les évolutions, les points communs et les singularités de ces portraits officiels, qui sont à la fois des exercices de style et des rituels codifiés et qui, en cela, montrent ce qu'est (censé(e) être) un académicien ou une académicienne à un moment donné de l'histoire de l'institution. Hannah Williams se penche ensuite sur le contexte dans lequel ces tableaux sont produits, elle reconstitue la complexité des règles administratives, des hiérarchies internes, des normes et des coutumes régissant l'intronisation de nouveaux membres au fur et à mesure de l'histoire de l'Académie et de ses rapports avec le pouvoir, la corporation ou le commerce. Dans cette perspective, un chapitre tout à fait original est consacré à l'environnement dans lequel ces portraits étaient exposés (on y reviendra) : l'autrice propose ainsi une analyse solide et passionnante du rôle quasi « totémique » de ces portraits officiels dans la définition tant concrète que symbolique de l'espace dévolu à l'institution.

Dans une seconde partie, les portraits produits par les membres de l'Académie dans un contexte plus personnel, hors des contraintes formelles de l'institution, sont analysés comme des traces des relations entre les artistes : ils révèlent l'étroite imbrication des réseaux familiaux, amicaux et professionnels, mais aussi les antagonismes personnels et les rivalités intestines de peintres qui, tous et toutes, vivaient dans une relative promiscuité (généralement dans le quartier du Louvre et du Palais-Royal, voire au sein du palais du Louvre lui-même jusque sous l'Empire). Cette proximité affective et spatiale des individus et des familles, parfois sur plusieurs générations, se complique, en effet, de la hiérarchie rigide et de la forte concurrence qui caractérisent le fonctionnement de l'institution académique, créant souvent

des injonctions contradictoires et des tensions interpersonnelles dont les portraits intimes gardent des traces.

## L'art et la race : questionner l'image de l'Autre et l'universalisme des Lumières

C'est peu de dire que l'ouvrage d'Anne Lafont aborde un sujet sensible et politique, mais il le fait, en outre, depuis un point de vue singulier : celui de l'image. L'introduction du livre, rédigée à la première personne et s'ouvrant de façon révélatrice sur la question « Comment... ? », est un exercice remarquable de réflexivité en histoire de l'art – on peut dire qu'il s'agit là d'une rareté dans la discipline. Ici, l'exercice est clairement imposé par le sujet : Anne Lafont raconte comment elle a construit son objet, elle confie ses tâtonnements méthodologiques et conceptuels, ses doutes, voire son « inconscience » tant face à la complexité du sujet que face à l'ampleur et l'hétérogénéité des sources.

L'idée de départ était de « révéler, au sens strict, un corpus inédit [d'images], c'est-à-dire une présence africaine nombreuse mais restée jusqu'alors invisible » (p. 5). L'autrice fait alors l'histoire de la manière dont « l'image des Noirs dans l'art occidental » a été abordée depuis les années 1960. Elle montre comment l'intérêt pour cette question s'ancre dans l'histoire du mouvement pour les droits civiques et comment la manière d'envisager cet objet a progressivement évolué jusqu'à la nécessaire déconstruction de ces trois catégories (« Noir », « art », « Occident ») qui, peu à peu, ne font plus sens<sup>23</sup>. Nous voilà donc de retour au point de départ ? Pas tout à fait. Anne Lafont propose alors une passionnante discussion épistémologique, depuis le contexte français, autour de la catégorie de *race* qui « ne s'est pas imposée d'entrée » dans son travail (p. 33), mais qui a « l'avantage de traduire un imaginaire globalisant, essentialisant du Noir, imaginaire qui traverse les époques, parfois jusqu'à aujourd'hui » (p. 35). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la race est encore une notion ordinaire, instable, polysémique, qui n'est pas « le lieu de positions idéologiques claires » (p. 34). L'autrice propose donc de reconstituer « le processus imaginaire et discursif d'altérisation des Noirs » (p. 52) élaboré durant cette période entre l'Europe, l'Afrique et les colonies outre-Atlantique.

Le premier chapitre de *L'art et la race* porte sur la construction de la blancheur, ce « contre-champ incontournable » (mais rarement objectivé) de la représentation des Noirs (p. 41). Anne Lafont s'intéresse à la manière dont la blancheur extrême, qui, parce qu'elle est propre aux classes dominantes, est érigée en idéal de beauté. En historienne de l'art, elle s'intéresse précisément aux moyens techniques de rendre cette blancheur, et de la mettre en valeur dans les portraits. On le sait, la présence d'un ou une domestique noir en contrepoint graphique est l'un de ces artifices. Mais l'autrice va plus loin. Par exemple, le motif récurrent des joues roses dans les portraits d'aristocrates évoque cette idée, courante au XVIII<sup>e</sup> siècle, selon laquelle les émotions ne peuvent se lire que sur des visages blancs. De la blancheur associée à la transparence de l'âme dans le registre pictural ou poétique, on arrive au

23. On renverra ici à l'historiographie transnationale et transdisciplinaire, autour de la question de la représentation des Noirs, analysée par ailleurs par Anne Lafont : « La représentation des Noirs : quel chantier pour l'histoire de l'art ? », *Perspective*, n° 1, 2013, p. 67-73.

discours philosophique puis social et politique, selon lequel, en contrepoint logique, la noirceur, opaque, doit conduire à la défiance... Comment se fier à un individu impénétrable ?

En lien avec ce développement, le chapitre 2 analyse précisément la manière dont, pour rendre compte de la variété de l'espèce humaine, « les normes scientifiques s'attaquèrent au corps africain », fondant une « nouvelle anthropologie » qui conduisit peu à peu à la muséification de l'humain (p. 88-89). Or, contre toute attente, cette anthropologie se détache de la couleur de peau, perçue comme conjoncturelle, évolutive et superficielle : la vraie différence se trouve alors dans le « dur », le squelette, l'anatomie. Anne Lafont étudie en particulier la taxinomie produite par le naturaliste Pierre Camper et publiée en 1791, à l'origine du modèle de l'évolution de l'angle facial (formé par le front, le nez et le menton). Camper figure la variation morphologique humaine en comparant le crâne d'un homme noir au crâne imaginaire d'une statue antique. S'il est ordinaire, à cette époque, de voir dans l'Apollon du Belvédère un parangon de la beauté humaine (c'est-à-dire blanche), il reste surprenant de constater qu'un naturaliste puisse en dessiner le squelette, et le mettre sur le même plan que des squelettes réellement collectés, cette opération étant en outre au fondement de la nouvelle anthropologie physique qui justifiera toute la politique coloniale européenne au XIX<sup>e</sup> siècle.

Les chapitres 3 et 4 déplacent le regard en étudiant la circulation, entre les Antilles, la France et les jeunes États-Unis, de deux grands ensembles d'images mettant en scène des individus noirs : l'archétype du « serviteur noir » (qui n'exclut pas l'individualisation du modèle, tout en symbolisant l'opulence et l'exotisme et en offrant un support à la *maestria* des peintres), et celui du combattant noir, qui incarne momentanément un certain héroïsme révolutionnaire et dont le fameux portrait du député Jean-Baptiste Belley par Girodet est emblématique. Variant les sources, le chapitre 5 offre, autour de trois groupes d'objets (cotonnades, céramiques et pendules), quelques belles démonstrations d'histoire connectée appliquée à l'histoire des arts décoratifs – les nombreux liens qui y sont mis en évidence entre iconographie, économie transnationale, histoire sociale et philosophie politique sont particulièrement intéressants et on regrette presque que cette partie ne soit pas davantage développée. Loin de ces questions, le dernier chapitre traite de la représentation de la violence esclavagiste et coloniale, de la soumission des corps comme de la dépossession<sup>24</sup>. Véritable tabou iconographique avant le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, la violence est euphémisée de toutes les manières possibles. Or c'est la lutte abolitionniste qui en rend soudain possible la représentation : paradoxalement, la réalité de l'esclavage ne peut être traduite en images qu'à partir du moment où elle devient moralement insupportable.

24. Ce chapitre est le seul à aborder de front la question des représentations de l'esclavage selon le genre. Anne Lafont explique qu'il s'agit d'une préoccupation arrivée tardivement dans ses schèmes d'analyse, à l'instar de l'écriture inclusive dont elle regrette de ne pas l'avoir utilisée pour son livre (p. 467). En guise d'addendum féministe à *L'art et la race*, on se reportera donc au petit livre qu'A. Lafont a par ailleurs consacré à Madeleine, modèle du célèbre *Portrait d'une femme noire* de Marie-Guillemine Benoist (*Une Africaine au Louvre en 1800. La place du modèle*, Paris, Éditions de l'INHA, 2019). Le catalogue de la remarquable exposition *Le modèle noir. De Géricault à Matisse* (Paris, Flammarion, 2019), récemment organisée au musée d'Orsay et à laquelle A. Lafont a été associée comme membre du comité scientifique, propose des développements complémentaires pour une prise en compte de l'intersectionnalité dans la représentation des Noirs et des Noires.



Après ces six chapitres en forme d'études de cas, Anne Lafont conclut son ouvrage comme elle l'a ouvert – par plusieurs questions. Voici l'une d'elles : à un moment où les populations « primitives » font l'objet de tant de discussions, pourquoi, effectivement, n'y eut-il pas « d'imagerie d'un état naturel supposé des Africains, et encore moins d'une société africaine millénaire ? » (p. 388). L'autrice rappelle ainsi l'utilité d'analyser la production (ou l'absence) d'images à un moment donné de l'histoire, à l'aune de ce qu'il est alors possible (ou impossible) de penser : outre que les élites européennes n'ont aucun intérêt, sur le plan économique, à humaniser les personnes noires en (se) les représentant comme membres de communautés familiales ou sociales dotées d'une histoire, de valeurs et d'une culture propres, il faut rappeler que les contacts des Européens avec l'Afrique au XVIII<sup>e</sup> siècle sont extrêmement limités, restreints aux comptoirs marchands des côtes méditerranéennes et atlantiques. L'Afrique « de l'intérieur » ne sera colonisée que plus tard, l'Europe ignore non seulement tout de la vie en société des Africains, mais n'a jamais vu non plus d'artefacts produits en Afrique. Cette méconnaissance totale explique « la circulation d'une iconographie orientable, empruntable et transférable » (p. 412). Forme vide que l'on remplit au gré de l'actualité, des influences et des besoins jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'image de l'Africain et de l'Africaine est produite par (et pour) des personnes pour lesquelles l'individu noir n'existe que comme esclave<sup>25</sup>. Dans tout cela, A. Lafont montre combien la représentation des personnes à la peau noire cristallise toutes les contradictions des Lumières : la philosophie universaliste et émancipatrice bute (encore<sup>26</sup>) sur cette figuration de l'Autre, contrepoint fictif d'une norme blanche fictive, mais dont l'exploitation et la négation comme être sensible sont au fondement de la prospérité économique de la métropole.

## Combinaisons méthodologiques, réflexivité et narration

Outre la période sur laquelle ils portent, *La griffe du peintre, Académie royale et L'art et la race* présentent plusieurs éléments en commun, révélateurs d'un renouvellement acquis et fort réjouissant de l'histoire de l'art ces dix dernières années<sup>27</sup>. Précisons d'ailleurs qu'on peut voir la trace de ces éléments dans de nombreux autres travaux importants, en cours ou récemment parus en histoire de l'art : par cohérence et par crainte d'en omettre certains, cependant, on se limitera ici essentiellement aux recherches des autrices dont il est déjà question dans cette note.

La première de ces caractéristiques significatives d'un renouvellement de la discipline est la mobilisation récurrente et revendiquée des outils méthodologiques et conceptuels des sciences sociales. Non que les historiens et historiennes de l'art n'y

25. Rappelons que, d'après Aurélia Michel (*Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, Paris, Éditions du Seuil, 2020), le mot « nègre » désigne originellement non pas la personne noire, mais spécifiquement l'esclave à la peau noire.

26. Sur cette question, voir la réflexion, nourrie d'éléments biographiques, menée par Maboula Soumahoro dans *Le Triangle et l'Hexagone. Réflexions sur une identité noire*, Paris, La Découverte, 2020 ; et, récemment paru, J.-F. Schaub et S. Sebastiani, *Race et histoire dans les sociétés occidentales (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Albin Michel, 2021.

27. On peut d'ailleurs considérer comme un indice du caractère établi de ces nouvelles orientations, le fait que ces trois livres sont tirés non de recherches exploratoires ou marginales dans la discipline, mais de travaux académiques aboutis et validés par les pairs dans des espaces académiques centraux : une thèse au Courtauld Institute (H. Williams) et deux habilitations à diriger des recherches à Sciences Po et Paris 1 (C. Guichard et A. Lafont).



recouraient jamais auparavant, mais l'usage nous en semble aujourd'hui à la fois plus assumé, plus central dans l'argument global de ces travaux et théoriquement plus solide<sup>28</sup>. De plus, alors que le tropisme traditionnel de l'histoire de l'art la menait généralement davantage vers la philosophie ou la sémiologie, on découvre une histoire de l'art désormais nourrie d'anthropologie, d'histoire sociale, d'études culturelles ou de sociologie, qui s'empare volontiers des dernières tendances de l'historiographie (l'histoire globale, par exemple, ou les études sur le genre et les sexualités) ainsi que des possibilités offertes par les humanités numériques<sup>29</sup>. On a déjà mentionné le recours à l'ethnographie et à la micro-histoire de H. Williams<sup>30</sup>, mais A. Lafont, de même, consacre un long passage de son livre à la manière dont elle s'est approprié les travaux de Claude Blanckaert, historien des sciences, et on peut noter la proximité de l'approche de C. Guichard autour de l'autographe (qu'il soit apposé sur un tableau ou sur un mur<sup>31</sup>) avec le projet d'anthropologie de l'écriture porté par Béatrice Fraenkel ou avec la sociologie pragmatique de Luc Boltanski. Loin d'être abandonnées, cependant, les méthodes traditionnelles de l'histoire de l'art sont alors adaptées, combinées à ces outils empruntés ailleurs, en une combinaison originale qui répond elle-même à l'originalité des objets étudiés. Parallèlement aux multiples travaux se revendiquant de l'héritage de l'histoire sociale de l'art élaborée au cours du second XX<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup> – travaux qui ont permis l'étude fine des instances et des personnes impliquées dans la production, l'expertise, le commerce, la collection, la circulation, la réception ou la mise en musée de l'art – c'est, en effet, à un véritable retour à l'œuvre comme objet que l'on assiste, dans la foulée d'une histoire matérialiste de l'art ou d'une histoire de la culture visuelle dont les trois ouvrages étudiés sont emblématiques.

28. Voir le constat (mêlé de regret) que faisait à ce sujet dès 2008 un historien de l'art états-unien, reconnu, aujourd'hui retraité : « Les historiens de l'art aujourd'hui ne possèdent pas beaucoup des connaissances auparavant considérées comme fondamentales [par exemple savoir dater et localiser des œuvres d'art], alors que d'autres domaines de savoir (par exemple la familiarité avec des théories herméneutiques plutôt récentes, fréquemment non relatives à l'art ou à l'histoire) passent souvent pour indispensables » (T. DaCosta Kaufmann, « Malaise dans la périodisation », *Perspective*, n° 4, 2008, p. 597).

29. Mentionnons, dans cette perspective, les travaux menés dans le cadre du programme Artl@S (<https://artlas.huma-num.fr/fr/>), emblématique du « tournant spatial de l'histoire de l'art » (voir aussi l'ouvrage majeur de T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin et B. Joyeux-Prunel (dir.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham, Ashgate, 2015). Dans ce domaine, H. Williams, habituée à naviguer du micro au macro, a mis en place, peu après la parution de son livre et en complément de celui-ci, un outil en ligne permettant de visualiser sur un plan de Paris les trajectoires résidentielles des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture en fonction de leur spécialité (sculpture, portrait, etc.) sur un segment chronologique déterminé : H. Williams et C. Sparks, *Artists in Paris. Mapping the 18th-Century Art World* ([www.artistsinparis.org](http://www.artistsinparis.org)). On peut saluer le soutien de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) apporté à la mise en place de bases de données susceptibles d'être utiles aux professionnelles et professionnelles de l'histoire de l'art et des musées via le portail Agorha (<https://agorha.inha.fr/inha-prod/jsp/portal/index.jsp>).

30. Voir son étude à la fois fine et « dense », audacieusement présentée comme une enquête policière, de la mort du peintre François Lemoyne : H. Williams, « The Mysterious Suicide of François Lemoyne », *Oxford Art Journal*, vol. 38, n° 2, 2015, p. 225-245.

31. Voir le précédent ouvrage de C. Guichard : *Graffiti. Inscrire son nom à Rome, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

32. Voir la récente somme parue sur ce « courant » ancien et fort hétérogène de l'histoire de l'art : N. McWilliam, C. Moréteau et J. Lamoureux (dir.), *Histoires de l'art. Une anthologie critique*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, vol. 1 et 2. Pour une vision plus historiographique, voir M. Passini, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017, chap. 9.

## De l'histoire des œuvres à l'histoire par les œuvres. Les images, au centre des regards

Quoique ouvertes aux sciences sociales, ces trois recherches sont indéniablement ancrées en histoire de l'art, notamment en ce que l'art – œuvre, image, objet – reste au centre de l'attention des autrices. En cohérence avec son approche inspirée des études visuelles, A. Lafont contourne la distinction, fondamentale en histoire de l'art, entre les images auxquelles la culture dominante a accordé le statut d'œuvres et les pièces d'une autre nature (planches anatomiques, illustrations d'ouvrages, objets décoratifs...), qui n'en constituent pas moins l'environnement visuel d'une époque donnée<sup>33</sup>. Or, à ces deux ensembles, à la fois distincts et participant d'un tout, l'autrice applique la même méthode d'analyse : chaque image est rapportée à un double contexte, celui de sa fabrication et de son usage, et celui de sa transmission jusqu'à nous. En effet, contre une certaine histoire de l'art qui tend à « neutraliser les images par le musée » (p. 40), l'analyse en termes de culture visuelle implique notamment la « conscience de cet anachronisme », « les strates d'appropriation ainsi révélées [étant] comme autant d'injections de sens et de non-sens », dont il s'agit de tenir compte (p. 9-10). Anne Lafont rappelle effectivement l'importance d'étudier l'environnement visuel d'un espace social à un moment donné pour le saisir dans ses mutations et ses contradictions : loin d'être de simples dépôts d'un possible *Zeitgeist*, les images analysées par l'autrice ont « des incidences directes sur [...] la "gestion" politique des Africains en Europe et dans les colonies » (p. 40), elles peuvent être « des agents forgeant de nouvelles réalités » (p. 134). L'histoire de l'art s'offre ainsi à la lecture dans une formule qu'on pourrait dire décroisée, en ne référant plus seulement les œuvres étudiées à d'autres œuvres, mais en faisant de l'art un support, parmi d'autres, de l'expression de la culture visuelle propre à une époque.

Autre manière de (re)considérer les œuvres en leur redonnant leur statut d'objet concret, en tant qu'il ne fait pas que « signifier » quelque chose, mais peut aussi avoir une action sur les personnes et les événements, une histoire matérielle de l'art s'est fortement développée ces dernières années, inspirée notamment des travaux d'Arjun Appadurai ou Bruno Latour<sup>34</sup>. Ainsi, dans *La griffe du peintre*, C. Guichard s'intéresse non seulement à la matière picturale elle-même (empâtements, pigments, repentirs, rayures, inscriptions, etc.), mais aussi aux évolutions du cadre, des cartels et à tous les indices matériels de la « carrière » du tableau, tous ces éléments étant susceptibles d'apporter des informations inédites sur l'histoire de l'œuvre et, partant, sur celle du monde de l'art. Dans cette même perspective, H. Williams mobilise une remarquable variété d'archives (inventaires, plans, correspondances, mémoires...) pour reconstituer minutieusement le contexte matériel dans lequel les portraits qu'elle étudie étaient accrochés – dans quelle pièce précisément, sur quel

33. Sur l'approche visuelle en histoire de l'art et sa réception française relativement tardive, voir A. Lafont, « Ceci n'est pas de l'histoire de l'art... Du sort des approches visuelles en France », *Histoire de l'art*, n° 70, 2012, p. 5-12.

34. A. Appadurai, « Introduction: Commodities and the Politics of Value », in A. Appadurai (dir.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1986, p. 3-63 et B. Latour, *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, Gallimard, 1989. Sur ce « tournant matériel » de l'histoire de l'art et sa réception en France, voir C. Guichard, « Image, art, artefact au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet », *Perspective*, n° 1, 2015, p. 95-112.

L'histoire de l'art s'est progressivement hissée hors des rôles dans lesquels elle a longtemps été cantonnée – ceux de supplément d'âme ou de science pour musées – pour s'imposer comme une contribution singulière à une meilleure connaissance du passé, une *histoire à partir de l'art*<sup>39</sup>, car, comme le montrent chacune à leur façon Charlotte Guichard, Hannah Williams et Anne Lafont dans leurs différents travaux, l'étude des images révèle des réalités qu'on ne peut trouver dans les sources écrites.

Séverine SOFIO

---

dant, l'histoire de l'art reste fort segmentée (à la fois entre différentes spécialités plus ou moins autonomes et entre archéologie, musées et Université – un éclatement identitaire auquel l'INHA, créé en 2001, tente de remédier) et dominée sur le plan académique. Rappelons que l'histoire de l'art en France est une très jeune discipline, longtemps cantonnée aux musées, enseignée à l'université à partir de 1958 seulement, toujours dépourvue de Capes et d'agrégation et rattachée à l'histoire dans les sections 21 et 22 du CNU ou dans les sections 32 et 33 du CNRS, où elle est numériquement très minoritaire.

39. Il faut sans doute préciser que ce point de vue ne s'oppose pas à l'idée d'une spécificité de l'histoire de l'art comme savoir et savoir-faire – par rapport à l'histoire en particulier. Voir les interventions de Christian Michel sur la pratique de la monographie dans S. Bann *et al.*, « Un genre à repenser, une formule à renouveler ? », *Perspective*, n° 4, 2006, p. 518-533.