

DOSSIER
LES MÉDIATIONS

L'HISTOIRE DE L'ART : LEÇONS SUR LA MÉDIATION

Antoine HENNION

« **L**e médiateur n'a pas de principe de référence pour ordonner les univers qu'il met en relation tout est bon, si ça tient momentanément ensemble. Par définition, ces associations sont temporaires et le médiateur n'en est en rien le garant lui-même disparaît de l'échange et doit être invisible pour que l'opération de connexion fonctionne [] Le médiateur agit, opère, connecte, mais il n'y est pour rien » (1) exprime ici parfaitement, par la négative, la critique « moderne » de la médiation qu'est-il possible de fonder, si l'on renonce à la transcendance ? S'il n'y a qu'associations, réseaux, passages, au nom de quoi se justifie l'action ? Peut-on instituer, sans un référent qui soit externe à ce qu'il permet d'organiser, ou d'interdire ? La psychanalyse rejoint là la sagesse des anciens pour réclamer, à la suite de Legendre, les censeurs sans qui le désir n'est tout simplement pas possible ils sont perdus, car ils ne croient plus à rien. La critique est menée de médiateurs « entremetteurs et non instituteurs » (2)

Pourtant, si on délaisse les certitudes que donne le recours à de tels fondements

éternels de l'être, il est possible de traiter de la médiation en posant les mêmes questions, en effet décisives pour les sciences sociales, mais en termes positifs et non sur le registre ambigu d'une dénonciation de la déperdition des principes. Sans pour autant négliger comme le font les interactionnistes la nécessité pour les acteurs de fonder en principe leur action, et donc leur compétence à le faire, le problème est d'analyser comment ils construisent leur monde, principes compris, alors que fait défaut le référent unanime qui leur a si longtemps facilité la tâche, au point que même les chercheurs en ont la nostalgie.

Loin d'être une déviation moderne, le problème général posé par la médiation est vieux comme le monde (ou, ce qui revient au même, comme la pensée religieuse) par quoi faut-il passer pour être ? — être un homme, un membre du groupe, un adulte, un croyant, un élu. Tant qu'il y a un Dieu, elle a un sens plein, bien loin de la dérision à laquelle l'exposent les Gentils Organiseurs du Club Méd(iation ?) Le passage fait l'Être, tant qu'Il est hors de cause la théologie installe la médiation (la Vierge, les sacrements, les prêtres) au cœur de la foi, par opposition à un rapport externe à une réalité objective. C'est la théologie qui a donné au mot les caractères qui sont encore les siens si l'objet est invisible, inaccessible, indéfinissable, s'il est même sacrilège de prétendre le connaître, et que symétriquement le sujet se définit comme manque, désir d'abolition, accomplissement par l'oubli de soi, auto-soumission à des forces venant prendre possession de soi, dans un mouvement souvent décrit où la faiblesse fait la force, où l'abandon de sa personne fait la nouvelle grandeur, alors, tout naturellement, ne pouvant s'appuyer ni sur l'objet ni sur le sujet, le discours et les pratiques développent un savoir de la médiation rites, sacrements, conditionnements, mises en état par l'obéissance consentie à une série ré-

(1) BOULLIER, 1988, p. 48

(2) *Id.*, p. 47

glée de procédures, toutes ces opérations opaques, faites dans l'ignorance et l'abandon par rapport à une finalité ou à une causalité qui définiraient clairement leur raison d'être, deviennent plus importantes que leur but ou leur résultat, notions figées, trop mécaniques, incapables de rendre compte sans reste du travail réalisé sur les personnes pour les obtenir

A ce modèle interne, participatoire, de la médiation, formulé par la religion (et souvent recopié par le commentaire artistique), répond le modèle externe, critique, proposé par les sciences sociales, tel que l'a mis en place Durkheim, lui aussi à partir de la croyance — ce n'est pas les dieux qui font la force des indigènes, ce n'est pas la crainte qui les pousse à leur rendre un culte, c'est la force collective des indigènes que les rites actualisent pour la distribuer à des individus transportés, à la fois contraints et magnifiés par cette force, que la médiation des totems leur rend présente. Durkheim forge la matrice de toutes les analyses en terme de croyance, représentation des acteurs qu'on prend au sérieux (par opposition à la dénonciation primaire portant sur l'objet de la croyance), mais qu'on explique par une autre cause que celle qu'elle se donne (dénonciation secondaire — ils ne savent pas ce qu'ils font)

Quand l'Australien est transporté au-dessus de lui-même [], il n'est pas dupe d'une illusion, cette exaltation est réelle et elle est réellement le produit de forces extérieures et supérieures à l'individu. Sans doute il se trompe quand il croit que ce rehaussement de vitalité est l'œuvre d'un pouvoir à forme d'animal ou de plante. Mais l'erreur porte uniquement sur la lettre du symbole au moyen duquel cet être est représenté aux esprits (3)

Toutes les variables de la médiation

sont en place dans ce triple jeu — attribution d'une cause de la force par les indigènes à la « chose même », dénonciation de cette attribution comme croyance des autres par le rationaliste (« en réalité, il n'y a pas de force »), enfin excuse des indigènes par l'ethnologue (« il y a bien une force ») et déplacement de l'explication (« mais elle vient d'ailleurs »)

Cercles et miroirs : une voie tracée pour la sociologie critique

Ce point de vue anticipe l'accusation que la sociologie porte contre les sujets modernes — dans cette histoire de cause sociale dissimulée, Durkheim met l'accent sur la réalité de la cause et passe sur sa dissimulation dans les images totémiques, la sociologie moderne fait au contraire remonter l'accent sur la dissimulation. Le travail est inverse, car nous sommes dedans au lieu d'être dehors. Il ne s'agit plus de montrer le fondement réel d'attitudes apparemment absurdes envers des objets arbitraires, mais de montrer le caractère réellement arbitraire de comportements apparemment fondés par la nature de nos objets. Quand la sociologie critique fait de nous de grands dissimulateurs de la cause sociale qui détermine nos choix, nos opinions, nos goûts, derrière l'affirmation dénégatrice de notre liberté individuelle, le ton a changé par rapport aux ethnologues, non l'opération — dénoncer la croyance linéaire des sujets en leurs objets, pour la rapporter à la circularité du groupe. Durkheim a jeté les bases des sociologismes actuels — il n'en coûte que de transformer la représentation déplacée sur les objets culturels en un refoulement social opéré par les acteurs et dévoilé par le sociologue (4), ou en miroirs aveugles où se perd le sens des

(3) DURKHEIM, 1912-85, p. 322, c'est nous qui soulignons

(4) Version scientiste du dévoilement critique, indissociable du nom de BOURDIEU, parti à la chasse d'une « comptabilité totale (des profits symboliques) » [1980, p. 204] ; l'auto-définition savante de la sociologie comme dénonciation de la croyance des acteurs est clairement affirmée dans une formule comme celle-ci, à propos de l'histoire sociale de l'art : « [Il s'agit] de décrire les conditions économiques et sociales de la constitution d'un champ artistique capable de fonder la croyance dans les pouvoirs quasi divins qui sont reconnus à l'artiste moderne » [1984, p. 220]

objets (5), lorsque, en bonne ethnologie positiviste, leur interprétation n'avait qu'à être tranquillement établie par l'observateur. Le sociologisme, c'est l'ethnologisme plus la dénégation. Aux origines des difficultés de la sociologie avec les objets, qu'elle hésite toujours à accepter ou à détruire (la religion, le droit, l'art, la science), il y a l'ethnologie rassurée par la « simplicité » des sociétés primitives (6), elle ne s'était pas embarrassée de réalités composées, à la fois naturelles et sociales, peuplées d'objets résistants, la distance maximale séparant l'observateur de la société observée lui épargnant certains scrupules. Durkheim a fait de cette séparation étanche le principe même du sacré. Les sociologismes modernes la reprennent, qui prennent tous les objets pour des symboles : cette innovation est une régression, un retour à l'ethnologisme durkheimien.

L'opposition entre une circularité sociologique du groupe cherchant à se représenter et un face-à-face naturel des humains avec des choses fait prendre la mesure de la généralité de cette formulation. Devant la force du totem — des médias, des marchandises, des œuvres d'art —, l'indigène — le téléspectateur, le consommateur, l'amateur — attribue à l'objet (et se réattribue en tant que sujet) les effets qu'il sent sur lui : la dénonciation ethnologique — puis son double sociologiste — rapporte le modèle causal naturel à sa « vraie » nature sociale, non pas le face-à-face des objets, propriétaires de leurs propriétés, et des sujets, dotés de leurs compétences, mais le cercle des humains, atomisés à l'état naturel, transmués en un collectif lorsqu'ils se représentent leur propre groupe à travers les médiateurs qu'ils se donnent. Dès leurs origines, le problème de la médiation est donc présent dans les sciences sociales, sous la forme de ce renversement en forme de chiasme opéré entre la réalité produite

et la production de la réalité : les moyens font les fins, c'est ce même modèle critique que la dénonciation de Boullier réapplique à lui-même, une fois la société devenue aussi incapable de fonder une croyance que le Dieu sociologique de Durkheim. Dans les deux cas, de la théologie ou de son envers la sociologie de la religion, la médiation vient opposer un contrepoint critique à une pensée centrée sur le couple sujet/objet, pour dépasser son insuffisance à en constituer les termes.

Pourtant, il semble qu'il y ait une sortie possible à ce dualisme de la foi et de la critique, qui sont d'accord pour ne faire de la médiation que le moyen actif de la croyance, qu'elle soit le plus noble de ses instruments ou le mécanisme qui la rend au néant de sa fonction sociale cachée. Parmi les problèmes que le mot désigne, il est possible de faire un choix restrictif, opéré en fonction de l'état des lieux des recherches en sciences sociales. Le thème renvoie, en effet, à plusieurs points sur lesquels des sociologues provenant de directions ou de sensibilités différentes (phénoménologie, ethnométhodologie, théorie de l'action, sociologie des sciences et des techniques) ont porté leurs regards, dont le faisceau semble avoir ouvert à un certain renouveau de la sociologie : questions sur le rôle des acteurs dans l'établissement du sens de leurs actions, sur leur capacité interprétative, sur leur compétence à fonder en principe leur action, sur les attributions de responsabilité qui font de l'acteur un résultat, et non le sujet, du déroulement de l'action, questions consécutives sur la causalité ou la finalité, incapables de rendre compte par la dualité fins/moyens ou causes/effets de ce double travail par quoi on définit et vise en même temps une cause, questions enfin sur la place des choses, nos façons de les qualifier, et symétriquement les prises qu'elles offrent, et plus généralement sur les procédures enra-

(5) Version post-moderne, tout aussi critique : « La consommation est un miroir où la société jouit superlativement d'elle-même » BAUDRILLARD, 1970, p. 312, ou « Nous voici pris dans le piège de l'Objet [] Or, nous savons que l'Objet n'est rien » [p. 316]. Le grand écart de Baudrillard entre marxisme matérialiste et post-modernisme sémiotique montre qu'il n'a pas abandonné une représentation non médiée des deux « natures » dont parle Durkheim, celle des choses et celle de la société, mais il rabat l'une sur l'autre quand Durkheim rendait leur frontière étanche.

(6) DURKHEIM, *ibid.*, p. 8.

cinées dans les objets et dans les corps, venant inscrire et stabiliser la relation au monde à travers des mixtes, mi-humains mi-matériels, que l'analyse traditionnelle, construite sur l'opposition binaire entre monde naturel et monde symbolique, entre un univers de choses et un univers de signes, n'arrive pas à penser

La musique allergique au discours critique

C'est le problème que nous avons essayé de préciser dans la *Passion musicale* (7), à partir du contraste entre les arts visuels et la musique, qui se présentent les uns comme le prototype de la relation d'un sujet à un objet, l'autre comme l'art même de la médiation. La musique a des problèmes pour définir son fuyant objet, impossible à fixer dans la matière, sans cesse obligée de le faire apparaître, par une « performance », elle accumule les intermédiaires, interprètes, instruments, supports, nécessaires à sa présence au milieu des musiciens, elle se reforme continuellement, vaste théorie de médiations en acte. Les sciences sociales sont dans la situation inverse, pour elles, loin d'être le moyen de faire apparaître les objets, la médiation est le remède miracle qui permet de s'en débarrasser, le moyen d'en faire les vecteurs d'une interprétation sociale, donc de les rapporter à autre chose qu'eux-mêmes, mais sans se contenter de les annuler ou de les naturaliser. Le livre, qui met en regard la médiation musicale, comme modèle de la construction collective d'un objet, avec le modèle symétrique proposé par les arts visuels, est né de ce croisement de la musique et de la sociologie sur les chemins étranges qui relient les objets et la médiation.

L'idée n'était pas tant de comparer directement l'objet musical, temporel, dynamique, nécessitant la procession de ses intermédiaires, et l'objet stable des arts visuels, derrière lequel disparaissent ses médiateurs plutôt, d'utiliser le contraste

entre les littératures qu'ils ont produites. La fermeté du tableau suggère naturellement la posture critique au discours sociologique au face-à-face entre l'objet et le sujet de l'admiration, il suffit de substituer la multitude des médiateurs cachés qui seuls rendent possible cette relation, du cadre, de l'institution, du marchand, aux critiques, au goût, à la différenciation sociale. Droit importée du modèle construit par Durkheim devant les totems, la médiation du sociologue introduit entre le sujet et l'objet l'écran à travers lequel ils se voient, et, à partir de ce décalage, permet de rapporter à des mécanismes sociaux souterrains ce que les acteurs attribuent à l'objet. Mais, sur l'art, c'est bien alors la redoutable résistance de cet objet qui, au moment décisif où le sociologue doit fournir ses propres interprétations, l'oblige à revenir de façon sauvage à des choix fondamentaux, opter « en dernière instance » pour le statut irréductible de l'œuvre d'art ou soulever le masque que la culture pose sur la domination, qu'il se fasse l'avocat de la nécessité d'un ordre culturel pour faire barrage au chaos ou qu'il dénonce le snobisme d'un culte déguisé en amour de l'art, il reconstruit là l'opposition que son travail devait avoir périmée, entre la représentation qui reconnaît l'objet et celle qui le rapporte à la croyance du groupe, il se replace dans « l'alternative du dévoilement ou de la naturalisation » (8).

Rendu intelligent par la solidité de l'objet qu'il dénonce, le discours critique est pris à contrepied par la musique, qui ne présente aucun objet à démasquer, qui loin de dissimuler la cohorte de ses interprètes et de ses instruments derrière l'objet qu'ils font apparaître est trop contente de les montrer. Ce sont les seuls garants visibles de son existence, le problème pour arriver à voir la musique derrière eux n'est pas de les montrer, comme le fait avec de plus en plus de finesse l'histoire de l'art pour les tableaux, mais au contraire de s'en débarrasser ! Du coup, le discours critique n'a rien à dire, que des évidences partagées. Il

(7) HENNION, 1993

(8) L. BOLTANSKI & L. THÉVENOT, 1987, p. 290

n'y a pas d'objet musical sans que tout le monde s'y mette pour le faire apparaître. Les deux ressorts du suspense sont détendus, l'évidence d'un objet à rendre à l'illusion, et le mystère de médiateurs cachés à révéler. On comprend que le verbe se soit emparé avec délices de la peinture, et ne sache que faire de la musique. Mais si le temps a passé de la critique, nous sommes sauvés d'une infirme, rebelle à sa mise en mots, orpheline du couple pervers de l'objet et de la critique, parente pauvre de la pensée dualiste sujet-objet, la musique devient l'art idéal pour livrer au sociologue le déploiement luxuriant d'un lourd tissu de médiations hétérogènes. L'évidence est symétrique, la médiation occupe le devant de la scène, et c'est le surgissement de l'œuvre et du plaisir musical qui devient mystérieux, moment de synthèse dont la théorie reste à faire — mais n'est-ce pas là simplement le monde remis dans l'ordre ? Le paradoxe critique proposait un bien curieux cheminement — partir d'une évidence de l'objet qui n'en est une pour personne, et révéler les mystères d'un travail de construction supposé invisible, en réalité familier à tous les acteurs. Il ne s'agit plus d'annuler la croyance des musiciens en montrant que l'objet auquel ils croient (et les compétences que cette foi leur permet de s'attribuer) sont les illusions collectives qui masquent une autre cause, sociale, mais de comprendre comment les musiciens installent au milieu d'eux un objet commun — les musiciens peuvent apprendre en retour au sociologue comment il peut s'arrêter sur le rôle des objets, tant dans le monde observé que dans ses analyses. La musique est un bon exemple des perspectives qu'ouvre ce renversement — au niveau même du vocabulaire employé, on y parle bien peu de sujet ou d'objet, guère d'artiste (est musicien aussi bien le compositeur que l'interprète ou le mélomane), on y parle moins d'essence que de performances, d'œuvres que de versions, d'« être » que de jeu, d'interprétation, de présence. Non pas la musique d'un côté, le public de l'autre, et entre eux des moyens

asservis — tout se joue au milieu, chaque fois, dans un face-à-face précis avec des interprètes, à travers des médiateurs matériels particuliers, instrument, partition, rampe de la scène ou lecteur de disque, séparant des vedettes et un public, des « morceaux » et des amateurs, des œuvres et des interprètes, un catalogue et un marché.

En visant ainsi à prendre pour objet la construction de l'objet musical, via le statut des objets de la musique, la médiation musicale permet de rapprocher, au-delà de la critique, les deux sens radicalement étrangers l'un à l'autre qu'a pris le mot objet pour en venir curieusement à désigner soit le principe le plus profond d'une réalité, l'Objet avec un grand O, soit au contraire ses reliquats matériels déjà à moitié morts, les objets — le dualisme a vidé dans l'un toute la substance des autres (et distribué à l'esthétique la louange de l'objet, à la sociologie la critique des objets). Car si les musiciens interprètent ce qui se passe en parlant tantôt plus de l'objet de leur réunion, tantôt plus de leur communauté, dans les deux cas ils établissent de ces situations une configuration étroitement dépendante du rapport installé, entre eux, avec des objets, et à la musique — la beauté d'une œuvre, l'identité d'un collectif, sont, parfois, de mystérieux effets de ce travail commun, ils n'en sont pas les causes.

La leçon de l'histoire de l'art

Mais c'est ici vers une leçon symétrique que nous voudrions nous tourner, celle que donne non pas la sociologie de l'art, mais son histoire, sur le statut possible des objets mixtes dans l'analyse sociale (9). Sur l'œuvre d'art, les approches sociales ont déployé un effort commun de restitution des intermédiaires de tous ordres, humains, institutionnels, matériels, par lesquels passe la relation entre l'art et le public (académies, mécènes, collectionneurs, marchands, critiques, etc.), mais cette restitution couvre les menées les plus oppo-

(9) Cette analyse est reprise de deux chapitres de *la Passion musicale*

sées, donnant un échantillon révélateur des solutions proposées par les sciences sociales pour penser les objets, au-delà des régressions symétriques où le dualisme objet/société entraîne une analyse qui ne sait pas s'arrêter sur les intermédiaires, vers une esthétique pure où les objets gravitent hors du social, ou vers un modèle ethnologique qui ne fait de l'art que le gris-gris moderne de nos sociétés. L'histoire de l'art, qui a su sortir de ce dualisme, permettra de formuler un modèle de la médiation alternatif au modèle durkheimien de la croyance, resté à la base de l'approche sociologique des objets culturels.

Le pas de deux de l'histoire et de l'histoire sociale de l'art a fait proliférer les médiateurs, des œuvres aux publics, des relations internes au milieu artistique à la diffusion et aux mécanismes collectifs de désignation de la valeur. Ce travail s'est déployé à partir de deux positions qui s'opposaient sur le statut des œuvres, à reconnaître et à mieux établir (histoire de l'art) ou à rapporter à des déterminations externes (histoire sociale). Les positions se sont ensuite rapprochées, en même temps que se confondaient les types de causes mobilisées — au départ générales, externes, explicatives, du côté de l'histoire sociale, ponctuelles, internes, implicatives, du côté de l'histoire de l'art, à l'arrivée, toutes engluées dans les médiations croisées, aucune ne pouvant être sortie du lot sans s'appuyer sur la série des autres, ni sans qu'on puisse en identifier les tenants parmi les acteurs. Parties sur l'éternelle rivalité entre sociologisme et naturalisme, avec une virulence qui en confirmait l'importance fondatrice, l'histoire de l'art et l'histoire sociale de l'art n'ont pas seulement opéré leur rapprochement en dissolvant peu à peu leur opposition dans un inventaire plus vaste de causes possibles, des

plus internes aux plus externes — elles ont fait apparaître de façon de plus en plus précise le travail de production de leur monde par les acteurs. Au point médian où tendent les deux disciplines, il reste des sensibilités distinctes. L'histoire de l'art a plus tendance à retrouver des médiateurs individuels, proches de la production, spécifiques, liés au milieu artistique (10) — suivant spontanément le programme constructiviste tracé par la perspective des « mondes de l'art » (11). L'histoire sociale préfère découvrir des médiateurs collectifs, proches de la réception et du public, plus généraux, externes au milieu artistique, de l'analyse des goûts et des pratiques des classes dominantes et des élites bourgeoises (12) à la mobilisation de tendances lourdes, comme la géométrisation de l'espace, la rationalisation et l'évolution des techniques et des capacités visuelles, les conséquences de l'écriture et les changements de fonction de l'art, en passant par la montée des classes moyennes, le début d'un calcul spéculatif, ou la demande nouvelle de décoration des intérieurs bourgeois.

Le gigantesque programme ainsi ouvert a été esquissé en partant de ses extrémités — du côté du cadre général de la signification des œuvres d'art, ou par le biais d'analyses de cas sur la réception de tel artiste, œuvre ou courant. C'est pourquoi l'essai de Panofsky sur l'Abbé Suger de Saint-Denis (13) fait figure de texte emblématique de l'approche sociologique de l'art. Le grand historien d'art, menant autour d'un personnage fascinant une analyse pénétrante des rapports entre pouvoir, théorie, religion et art, conjuguait le thème du médiateur et celui des catégories de la réception. Mais le texte se rattache plutôt de façon moins anachronique, non aux travaux ultérieurs sur les mécènes et commandi-

(10) PANOFSKY 1946-67, cf *infra*, au Piero de Ginzburg 1983, nous proposons *infra* une analyse de ce « polar » inattendu.

(11) BECKER, 1988. L'idéal en est exprimé par Gombrich, rêvant à ce que pourrait être une discipline rivale enfin intelligente — lui définissant un programme idéal, retrouvant les « menus faits de la vie sociale », il n'y inclut que les facteurs les plus internes, « statuts et règlements des loges ou des guildes, création de postes honorifiques, fondation d'expositions publiques, méthodes et programme des écoles d'enseignement artistique, rôle des "conseillers humanistes" » 1986, p. 159.

(12) Par exemple ANTAL 1948-1965, ou CROW 1985.

(13) Traduit et présenté par Bourdieu en ouverture de PANOFSKY 1967, cf aussi YATES 1985-89.

taires, axés sur l'interaction entre artistes et prescripteurs, mais à une histoire des mentalités, repérées par les réalisations artistiques. Ce qui intéresse Panofsky chez Suger (et du coup Bourdieu chez Panofsky), c'est moins « le médiateur » [p 11] que l'introduction de l'habitus de la scolastique comme « grammaire génératrice » (14) commune à l'entreprise pastorale et architecturale des cathédrales gothiques. Le livre est une leçon sur l'intériorisation des classifications, à partir du constat d'une concordance chronologique parfaite, à travers « la force formatrice d'habitudes » [p 83], et Bourdieu n'a guère à solliciter le texte pour y déchiffrer, contre la naïveté positiviste des faits qui ne se laissent interpréter que parce qu'ils sont lus avec les outils d'interprétation qui les ont faits, la recherche du « lieu géométrique de toutes les formes d'expression symbolique propres à une société » [p 135]. Il s'agit bien d'un travail sur le « public » avant la lettre, au sens de la formation des catégories de la réception. La diffusion d'une « habitude mentale » ne se fait pas à travers « le contenu conceptuel de la doctrine » mais par son « *modus operandi* » [p 89], au service de la réconciliation de la raison et de la foi, la thèse de Panofsky s'ensuit — moins celle d'une médiation de la foi par l'architecture ou réciproquement, à travers le projet de personnages comme l'Abbé Suger, que la mise en évidence d'une homologie structurale entre la foi et la raison — « De même que la scolastique classique est dominée par le principe de *manifestatio*, de même l'architecture gothique classique est dominée [] par le “principe de transparence” » [p 102]. L'église-halle du gothique tardif crée un « espace déterminé et impénétrable de l'extérieur mais indéterminé et pénétrable de l'intérieur », à la scolastique qui sépare foi et raison mais proclame que le contenu de la foi « doit rester clairement discernable » correspond « l'architecture du gothique classique [qui]

sépare le volume intérieur de l'espace extérieur tout en exigeant qu'il se projette lui-même, en quelque sorte, à travers la structure qui l'enveloppe » [p 103], pour « l'homme imprégné de scolastique ».

la panoplie de colonnettes, arcs, contreforts, remplages, pinacles et crochets est une auto-analyse et une auto-explication de l'architecture, tout comme l'appareil familial de parties, distinctions, questions et articles est une auto-analyse et une auto-explication de la raison [p 112]

Si dans le livre les matrices idéologiques préexistent donc aux dispositifs scolastiques et architecturaux qui les actualisent, la préséance de ces matrices et leur commune visée pédagogique expliquant la correspondance parfaite des deux ordres de construction, il reste que l'analyse de Panofsky était l'une des premières formulations convaincantes de la réalité et de la profondeur des liens entre art et société. Son potentiel interprétatif dépassait de beaucoup l'histoire des mentalités dont elle était issue, par la précision des mises en relation qu'il opérait, et l'intuition profonde du rôle-clé des médiateurs de ces mises en relation — médiateurs humains, comme l'Abbé Suger, matériels, comme les colonnes et les transepts, ou idéels, comme la grammaire de la raison mise en forme par la scolastique.

Le second joker de l'histoire sociale : le commanditaire

Cette première piste, tournée vers le public et la réception, sera suivie par les plus « sociaux » des historiens d'art récents, comme Baxandall sur *l'Œil du Quattrocento* (15) cf *infra* ou Alpers sur l'art hollandais au XVII^e siècle (16). L'autre piste ouverte par l'interprétation sociale, également préfigurée par Panofsky, consiste à se tourner vers les œuvres pour s'attaquer

(14) BOURDIEU, 1984 propose, p 152 cette qualification théorique rétrospective du travail de Panofsky

(15) BAXANDALL, 1985

(16) ALPERS, 1990

à l'analyse des acteurs, des procédures, des institutions qui leur attribuent significations et usages. Engagés sur cette voie, bien peu de monde, en histoire sociale, le livre d'Antal sur la peinture florentine au XIV^e dilue ce programme dans la casuistique de "lower, middle and upper" bourgeoisies mises en rapport avec les styles de Giotto et de ses successeurs, affublés d'un qualificatif moralisant (sévère, rigoriste, superficiel) selon leur rapport à telle ou telle classe (17). Le livre de Hauser (18) qui a fondé l'histoire sociale de l'art est construit autour d'un partage désastreux entre les détails accumulés hors théorie et la répétition d'une cause unique, la montée de la bourgeoisie, l'effort d'explication se trouvant concentré sur le rapport aux mécènes — insistance non pas due à la découverte historique de leur rôle, mais à la nécessité de trouver des porteurs de valise de la bourgeoisie, les commanditaires sont les personnages rêvés à transformer en suppôts des intérêts de classe.

A côté de ce danger de fermeture mécanique sur le médiateur parfait chargé d'incarner à lui seul l'influence de la société sur l'art, la double sensibilité sociale au public et au commanditaire contenait en germe tous les ingrédients d'une analyse sociale de l'art comme production de leur monde par ses acteurs, et les historiens sociaux n'ont pas attendu la sociologie pour entreprendre le travail. Wackernagel le réalisait dès 1938 sur le « monde de l'artiste » florentin (le sous-titre, "projects and patrons, workshop and art market", en précisait déjà l'hétérogénéité radicale), si la formulation théorique est minimale, le travail descriptif de restitution des médiations est remarquable. Outre les « commissions », ces « grands projets » de la Renaissance (le Duomo, le Palais Vecchio, Santa Maria Novella), les commandes et les mécènes, les ateliers et le marché, il fait apparaître la religion, les guildes, la démographie, l'organisation de

la production, et jusqu'au public. Ce repeuplement que nous donnons comme le mouvement de progression de l'histoire de l'art, Wackernagel en avait posé tous les jalons, en respectant précisément le mode d'assemblage, hétérogène, partiel et emboîté (des humains, des rapports, des associations, des institutions), il n'y manque que les techniques et les œuvres, en revanche, contrepartie de sa problématique en creux des conditions, les médiations présentées restent cantonnées à un rôle passif. Il ne consacre par exemple que quatre pages au marché, précieuses mais limitées, décrivant en détail les modes de paiement et donnant des indications sur les prix.

Au-delà de ces manques, c'est dans cette direction que la jonction sera faite entre les approches historiques et les approches sociologiques de l'art, les premières dotées d'un nouveau répertoire d'acteurs et d'outils pour suivre les multiples usages de l'art, les secondes sorties des généralités sur la stratification sociale et obligées de composer avec la diversité et l'ingéniosité des acteurs qui se sont chargés avant elles de définir à la fois les objets artistiques, les conditions de leur diffusion et de leur durabilité, et les cadres de leur appréciation différenciée. Le passage est désormais facile entre les deux disciplines, depuis les débuts polémiques où une histoire sociale de l'art globalisante, reprenant surtout au marxisme ses défauts, faisait bravement face à la tradition érudite. Le travail de restitution minutieuse des aspects historiques de la production artistique mené par celle-ci est maintenant appliqué à tous les acteurs du monde de l'art, et non aux seules œuvres, et le domaine est sorti des anathèmes réciproques que se lançaient, d'un bord à l'autre du fleuve de la croyance, les gardiens du temple et les mécréants qui dénonçaient dans le culte de l'art un culte déplacé de la domination sociale.

(17) ANTALL, 1948, pp 172-173

(18) HAUSER, 1951-82

L'histoire sociale prête à accepter des acteurs enfin actifs ?

Si l'on relit l'histoire sociale en ayant en tête la transformation des types de causes et de causalité mises en œuvre par la discipline pour rapprocher l'art et le social, causes de plus en plus actives et explicitement portées par les acteurs, on la voit se rapprocher dans ses objets et ses méthodes de l'histoire de l'art tout court, une fois débordées les limites de celle-ci, dictées par l'esthétisme, le culte des grandes œuvres, l'accent mis sur les seules productions au détriment des producteurs — inversement l'histoire de l'art n'a eu de son côté aucune difficulté à mettre son immense érudition au service de la restitution minutieuse des médiations les plus inattendues des œuvres, et bientôt autant de leur diffusion et de leurs avatars dans le temps et l'espace que de leur création. Le livre des White sur *la Carrière des peintres au XIX^e siècle* (19), cité par les sociologues autant que par les historiens, a marqué cette possible réconciliation. La thèse est celle du passage du monde réglé par l'academi(sm)e et l'Etat à un monde régulé par des "middle men", les marchands et les critiques, autour du Salon des indépendants, le livre analyse l'évolution des institutions et l'organisation du milieu, l'enseignement, le rapport des peintres aux expositions, aux commandes, aux critiques, aux marchands, il met en évidence le rôle de la démographie croissante de la population des peintres, souligne l'influence des changements dans les matériaux et les techniques ou dans les modalités de l'apprentissage, donne une analyse de la circulation de l'argent. Cela en a fait le modèle d'une histoire sociale spécifique au monde de l'art étudié, repeuplante et non dépeuplante à la Hauser — sans remonter toutefois jusqu'à l'analyse des œuvres — il est clair que les auteurs n'ont réussi leur travail qu'en se mettant à l'abri de toute interrogation sur elles, les styles

ne sont abordés que par la bande, à propos du changement des modes d'apprentissage — trois pages [pp 98-100] montrent les « sujets et les styles » évoluer des portraits aux paysages en relation avec les techniques de transmission et les usages de la peinture.

Mais dès que chez les historiens d'art la barrière infranchissable entre l'œuvre et ceux qui œuvrent autour d'elle est tombée, le repeuplement du monde de l'art a pu commencer, par rapport au sanctuaire seulement rempli de tableaux prestigieux et d'artistes uniques de l'histoire de l'art traditionnelle, mais aussi par rapport au théâtre d'ombres que nous présentait l'histoire sociale de l'art, dans lequel les hommes et les choses de l'art n'étaient que les animations des forces sociales réelles qu'il fallait découvrir derrière eux. Ce sont désormais des acteurs à part entière et non des ectoplasmes que nous allons voir ce gigantesque travail de restitution intercaler entre l'objet d'art et le sujet de goût. Comme dans le cas de l'histoire sociale, le débat sur le rôle des commanditaires et des mécènes à partir de la Renaissance italienne, ouvert notamment par Haskell (20), est un excellent révélateur des problèmes posés à l'histoire de l'art. Une fois lancée sur la piste des médiateurs à pourchasser, elle s'est emparée avec délices de tous ceux qui se sont présentés, en commençant par les intermédiaires officiels les plus évidents, mécènes, princes, marchands, conseillers. Mais elle a vite discuté un recours « social » trop facile à ces personnages, qui ne leur donne de l'importance que pour en faire les représentants passifs de causes élues sans eux. Découvrant sans cesse de nouveaux relais derrière ceux qu'elle enregistrait, elle a mené son travail de restitution en rapprochant de plus en plus les analyses portant sur les acteurs et les analyses portant sur leurs œuvres, devant un tel repeuplement de son univers, elle a enfin été obligée de préciser le rôle qu'elle attribue aux médiateurs qu'elle découvre — ou de

(19) WHITE, 1965-91

(20) HASKELL, 1963-91

montrer comment ils se le sont attribué

On trouve dans Lytle & Orgel (21) un exposé des interprétations contradictoires de l'importance des mécènes, à l'analyse traditionnelle par Janson d'une relation à deux entre artiste et mécène [pp 344-353], Hope oppose une relation à trois, entre artiste, commanditaire et conseiller humaniste [pp 293-343] il conteste l'importance de « programmes » selon lui moins dictés aux artistes par les “patrons” et les “advisers” que par une histoire sociale de l'art pressée d'offrir ce rôle, d'abord au commanditaire ou au mécène, puis, à la suite de nombreux démentis, tout aussi pressée de le reporter sur les “learned advisers” (22) Ces conseillers humanistes férus de textes, rouage dissimulé de la machine à produire les nouvelles représentations bourgeoises, auraient rempli de leur savoir la demande en creux formulée par le commanditaire, et décrit dans les moindres détails à la fois le programme littéraire que le tableau devait traduire en image et la façon de procéder, se révélant ainsi les véritables prescripteurs de l'art de Grands trop vagues et distants dans leurs commandes Hope, au-delà de la discussion historique sur les rares influences dont on est sûr qu'elles ont eu une action réelle, relève le problème de fond posé par cette chasse à l'homme, passant d'un personnage à l'autre comme le détective cherchant le coupable dissimulé Méthode biaisée, qui se met dans la nécessité rhétorique d'isoler un responsable principal et de faire des autres les instruments passifs, voire manipulés, de cette « main cachée », dont la découverte résout l'énigme du sens de l'œuvre, fait du détective le vainqueur, et des limiers précédents les dupes de versions fallacieuses de l'histoire

Mais il est rare que le choix de ces types de causalité mobilisés par l'analyse soit discuté, internes ou externes, plus indivi-

duels ou plus sociaux La position de Warnke en prend tout son poids Exprimer l'idée que l'histoire de l'art fonctionne comme une restitution aveugle de médiations, il donne le principe d'un tri à opérer entre médiateurs selon qu'il les voit plus ou moins facilement porter une cause qui les dépasse, incarner le social « A la différence des commanditaires individuels, les institutions représentent des instances de médiation où s'organise une pluralité de besoins, de normes, de stratégies » (23) Warnke prend ainsi tout le monde à contrepied s'opposant au culte du particulier fidèlement observé par les historiens d'art, il défend une approche en terme d'institutions expressément parce qu'elles rendent compte de la généralisation, et permettent d'inscrire dans les œuvres les normes collectives, refusant la simple restitution de médiateurs de plus en plus spécifiques, précis et locaux, il réclame de dépasser une histoire de l'art cramponnée aux commanditaires, aux corporations et aux académies, et de s'attacher à des causes plus sociales (24), mais il s'oppose autant, de façon plus originale, à la fausse évidence du “demand pull” de l'histoire sociale les institutions, loin d'être les supports des idéologies d'une classe ou l'expression des intérêts des artistes (intérêts ou idéologies déterminant les œuvres d'art à travers elles), sont au contraire ce qui a permis de leur faire barrage Les institutions sont les nouvelles structures qui ont permis de soustraire l'art à la demande sociale directe Dans la foulée, les dogmes intouchables de l'histoire sociale sont révisés, puisque la thèse est que ce ne sont pas les villes qui ont fait la Renaissance, à travers l'affirmation d'une bourgeoisie nouvelle contre les cours conservatrices Seules, de lourdes institutions, capables de s'affranchir des contraintes du temps, ont pu parrainer de grands projets artistiques

(21) LYTLE and ORGEL, 1981

(22) GOMBRICH [1983] n'a pas non plus résisté à la tentation d'en faire le joker caché, derrière le mécène roi-de-cœur, dans son article sur l'influence des *umanisti* à la Renaissance

(23) WARNKE, 1989, p 4

(24) Critiquant la position de P HIRSCHFELD, 1968, sur le *Mäzene*, il vise à travers lui la tendance de l'histoire de l'art à devenir une « double biographie » des mécènes et des artistes

— et ce sont justement les cours qui l'ont fait, dès le milieu du XIII^e siècle, dans un large mouvement qui conduit de la fin du haut Moyen Age à Giotto (1329) celui-ci, archétype de l'artiste moderne pour les historiens d'art, travaillant enfin à la commande en faisant respecter son style, a d'abord été promu à la Cour de Naples. Les temps modernes ont été faits par les princes, non par la bourgeoisie, ce sont eux qui, par les anoblissements, ont fait le regard moderne sur l'art comme valeur autonome. Le regard posé sur l'œuvre d'art comme un objet extérieur à la société était déjà là, dans les cours.

On trouvait déjà cette thèse chez Haskell quand, pour expliquer le déclin du baroque, il oppose l'art très « public » des Italiens à la vision « personnelle » des Hollandais, des Espagnols et des Français (25), lui aussi est loin d'assimiler d'office les princes au conservatisme, à la fin du baroque, le meilleur art est à la dévotion des puissants en déclin, d'autant plus soucieux d'offrir un art qui dénie leur déclin. Les aristocratiques mécènes italiens ne sont pas moins « cultivés et libéraux » que les nouveaux bourgeois du Nord, au contraire. C'est leur libéralisme et leur ouverture mêmes qui empêchent le crime parental nécessaire pour fonder l'art moderne. Il n'y aura pas d'Académie en Italie — mais contre l'académisme il n'y aura pas non plus d'art bourgeois, ni de Lumières. « L'hétérodoxie a été tuée par la douceur » [p. 703]. Pourquoi s'opposer aux plus tolérants des mécènes ? Si le « niveau général de la peinture » est plus élevé alors en Italie, ce déclin commun à l'art et aux princes en sera la contrepartie. « Le prix à payer fut des plus sévères, [...] la chute de Venise signifiait bel et bien l'expiration de la peinture italienne » [p. 704].

La récurrence infinie des intermédiaires

Haskell porte la paternité de l'ouverture toujours plus fuyante de la perspective des intermédiaires de l'art, la vogue des recherches sur les collectionneurs, dont il avait souligné le rôle central (26), ou les cabinets de curiosité, est caractéristique notamment chez Alsop (27) et Schnapper (28). Les travaux de K. Pomian (29) insistent eux sur un certain sens de l'histoire, qui va de l'érudition à l'art, d'une « culture de la curiosité » [p. 61], développée par les philosophes et les amateurs nobles, et d'un jeu d'amateurs visant à produire un « abrégé de l'univers » [p. 64], à une activité de marchands qui nous conduit droit aux origines des musées, dont la collection est en quelque sorte l'institution fondatrice (30).

Le glissement décisif tient moins au nombre qu'à la nouvelle densité des interventions. Les interstices se remplissent, faisant passer sans solution de continuité de la matérialité des œuvres à leur évaluation, là où la négligence des intermédiaires laissait croire à un face à face entre l'œuvre et les cadres sociaux de son appréciation. Dans cette logique, la liste des médiateurs va ajouter aux humains les institutions, les normes, les langages, les codes, jusqu'aux matériaux utilisés. Non plus, comme l'histoire sociale, à tour de rôle, selon les options théoriques du chercheur au fil des analyses, selon le recours qu'en ont eu des intervenants réels. Ce choix théorique n'est pas tant revendiqué que porté par une attention extrême au choix des objets d'étude, qui vont paraître impliquer d'eux-mêmes le point de vue selon lequel ils sont étudiés. Et, en effet, *tous* les phénomènes auxquels l'histoire de l'art fait désormais la faveur de son élection sont des procédures de médiation. cata-

(25) HASKELL, 1963-91, p. 702

(26) HASKELL 1976-86 ou « Un Turc et ses tableaux dans le Paris du XIX^e », 1989, p. 362

(27) ALSOP, 1982

(28) SCHNAPPER, 1988

(29) POMIAN, 1987

(30) Sur la question de la formation historique des idées modernes de collection, de musée, de patrimoine et de politique culturelle, on se reportera à Poulot 1981

logues, attributions, restaurations, salons, répertoires, classements, manuels. Cédant sans avoir à se faire violence à son penchant pour la surenchère dans la subtilité et l'érudition (quand la sociologie est toujours prête à dénoncer les complaisances de ceux qui en savent trop), l'histoire de l'art a plutôt tendance à accélérer le mouvement qu'à le modérer. ainsi de l'attention aux objets de deuxième degré, comme les copies (31) ou les « repentirs », ces versions superposées laissées par les dessinateurs, d'un bras, d'un geste, d'une courbe, comme s'ils pouvaient ainsi leur rendre la vie, ou de l'intérêt explicite pour les œuvres détruites, meilleurs révélateurs des principes de conservation que celles qui survivent, dans la *Géographie artistique* proposée par Gamboni (32)

Les travaux sur les copies décalent encore d'un cran le problème de la valeur, non plus du côté des « acteurs eux-mêmes », mais du côté des « objets eux-mêmes », tout aussi dignes d'être mis entre guillemets — c'est-à-dire d'être arrachés à leur triste eux-mêmitude. Sénéchal retrace les débats sur les mérites respectifs du plâtre ou du marbre pour les copies de statues antiques, ouvrant, à partir de la matière, sur le choix entre l'art comme forme idéale abstraite (le plâtre) ou comme objet unique (le marbre). À côté d'arguments esthétisants (Etienne Falconet fait l'éloge du plâtre comme « apologie de l'immaculé ») ou pédagogiques (il permet une meilleure « lecture » des statues), les défenseurs de la copie proposent une définition de l'art qui choisit la forme contre la matière, l'universalité dans le temps et dans l'espace contre la localisation et l'usure à Rome. « A Rome, on admire plus qu'on ne réfléchit » (33). La copie joue un rôle essentiel dans la production du règne de l'original qui la disqualifiera. Le plâtre est à la naissance du comparatisme, il a permis de rapporter chaque statue à l'en-

semble d'un corpus daté et classé, et du coup de provoquer « l'éveil du soupçon » [p. 9] à l'égard des statues romaines. quand les originaux donnent l'impression du déjà vu, on s'interroge sur les signatures, on rappelle la rareté des grands noms lus chez Plin, on fait de mieux en mieux la distinction entre copies, répliques, variantes tardives, et, parti de l'éloge de la copie, on se trouve bientôt placé dans un monde entièrement centré autour de sa dévalorisation et du culte nouveau de l'original ! Point piquant de l'analyse, le monde romain que ce mouvement avait d'abord élu comme étant le temple de l'original (il en avait donc loué la nouveauté et l'unicité) se révèle travailler entièrement sous l'empire de la copie en série, de la « sérialité » [p. 21] (34) — ce sont les copies modernes qui ont fait découvrir aux nouveaux spécialistes, comme Pierre-Jean Mariette (*Traité des pierres gravées*) (35), le marché et le fonctionnement des ateliers dans l'Antiquité comme une production déjà très active de copies anciennes.

Ce jeu de renvois continus, qui trouve à plaisir toujours un nouveau médiateur derrière le modèle précédent, ne va plus laisser subsister aucun point fixe, aucune cause hors de cause, il pourra enfin remonter aux tableaux, et à l'artiste lui-même, qu'Alpers (36) reconstruit comme producteur de sa propre autorité future, de son nom. après Rembrandt, on dira « un » Rembrandt. Après Rembrandt, mais non sans lui, comme dans l'histoire traditionnelle — comme résultat de l'incroyable stratégie qu'il déploie, de l'atelier au marché. Détaché des fonctions, des commanditaires, des acheteurs qui le définissaient, c'est désormais le tableau qui revient les définir. Comment mieux dire que, de même que les copies ont produit leurs originaux, ou les collectionneurs les objets dignes d'être collectionnés, l'établissement

(31) cf. *infra*, HASKELL & PENNY, 1988, SÉNÉCHAL, 1989

(32) GAMBONI, 1987, pp. 11/12

(33) FALCONET

(34) ou aussi HASKELL et PENNY, 1988

(35) MARIETTE, 1750

(36) ALPERS, 1991

du tableau comme cause d'un nouveau monde de l'art est l'objet même du travail de l'artiste, et plus généralement des « membres » du monde de l'art ? C'est eux qui font basculer le tableau d'un univers social ou religieux où il était le signe ou le guide du groupe, à un univers artistique où le groupe se signe devant lui

A l'aide de quatre ouvrages majeurs récents de l'histoire de l'art, nous voudrions pour conclure montrer la mise en œuvre possible d'analyses qui, de diverses façons, périmement en acte l'opposition esthétique/sociologisme, en étant capables de parler à la fois et dans les mêmes termes de l'art et du social, des œuvres et de leur valeur

M. Baxandall : les éléments intégrés d'une culture visuelle

L'accent mis sur les catégories de la réception, reliées au rôle des commanditaires, fait de *l'Œil du Quattrocento* (37) un répondant du livre de Panofsky sur celui du XIII^e. Le passage obligé par le commanditaire est d'abord saisi à travers les contrats très explicites passés avec les artistes : ils précisent sujets, méthodes, matériaux et couleurs, et de plus en plus ils requièrent le pinceau du maître, refusant formellement le recours aux assistants, stipulation qui prouve qu'est reconnue comme source première de la valeur du tableau la qualité de l'artiste, tandis que se trouve reléguée à l'arrière-plan l'ancienne qualification artisanale, mêlant savoir-faire et qualité des matériaux [p 29]. Thème classique, cher à l'histoire sociale de l'art. Mais c'est en tant que stratège que, de façon plus originale, le mécène intéresse Baxandall, « agent actif, déterminant, pas nécessairement bienveillant » [p 9], dont le projet fonctionne comme double révélateur, sur le sens que ses contemporains donnaient à un tableau et sur les catégories pertinentes pour l'analyser. Le mécène n'est pas le support inconscient d'intérêts ou de représentations collectives qui le dépassent, c'est un acteur qui cherche à sta-

biliser sa relation à d'autres acteurs en les visant concrètement à travers l'inscription de son projet dans l'objet précieux qu'est le tableau, combinant des effets de placement allant du général au particulier comme dit l'un d'eux, je le fais pour « la gloire de Dieu, l'honneur de la cité et ma propre mémoire » [p 11]

On mesure le chemin parcouru depuis Panofsky, à partir d'une exigence nouvelle, à la fois théorique et méthodologique : l'interdiction de généraliser des grandes formes idéologiques ou des systèmes de classification, relus par le chercheur moderne comme des archives de la pensée à partir de l'analyse directe des objets qu'ils ont laissés, en opérant de larges parallèles qui accentuent leur apparence de plans homogènes et cohérents, facilement déductibles des points fixes établis par la recherche historiographique

Nous en tirons trois leçons principales

– 1) Il faut pousser l'analyse beaucoup plus près des pratiques, mêler les ordres hétérogènes où elles mettent en œuvre leur opérationnalité, pour retrouver « les pratiques visuelles d'une société, [celles de ce] marchand qui fréquente l'église et qui aime la danse » [pp 165-166], c'est à travers les capacités de ce dernier à prêcher, danser, jauger des tonneaux, que Baxandall reconstitue son outillage perceptif « L'œil spirituel et moral » [p 158] de celui qui voit les tableaux, essentiellement à l'église, et reconnaît le donataire, est continûment entraîné par la fonction religieuse, autour du trio narrer, mémoriser, émouvoir, qui résume dans la pratique pastorale une théologie du rôle respectif des textes et des images, elle induit une façon de regarder entièrement orientée vers la compréhension de la Parole, à travers un ensemble de codes immédiatement déchiffrés par les contemporains, et perdus pour nous — tels la hiérarchie des couleurs (or-outremer-ordinaire) [pp 18 *sqq.*], ou le langage des gestes où Baxandall retrouve les codes de la *bassa danza*

– 2) Il faut saisir le caractère réciproque et continu de la formation des habitudes visuelles par les objets et des œuvres par les habitudes, et non s'en tenir à la dualité d'une imposition de la culture par le bas (déduire les œuvres des habitudes) ou par le haut (déduire l'œil d'un siècle du programme des œuvres) « Les facteurs sociaux favorisent la constitution de dispositions et d'habitudes visuelles caractéristiques, qui se traduisent à leur tour en éléments clairement identifiables dans le style du peintre » [p 7] Baxandall remonte aux habitudes techniques du regard à travers une série de procédés mnémotechniques ou de gris-gris mathématiques, formant un code pratique des formes, et habituant le marchand à mesurer — ce qui explique, dans les tableaux, les jeux si fréquents sur les proportions, ou la série 6 8 9 12 de l'harmonie [p 150], et la présence insistante des objets servant à cela, « bassins, colonnes, tours de brique, carrelages, et ainsi de suite » [p 137], qui sont là pour « donner à la disposition une occasion de s'exercer » [p 140] Ou le tableau comme entraînement de l'œil Les sources ne sont plus les indices isolés d'un plan que l'historien reconstitue, elles regorgent elles-mêmes de prescriptions et de normes visant à établir ces cohérences, et il faut les prendre dans le *continuum* qu'elles tissent, traces passives d'une disposition révélée ailleurs ou efforts explicites pour forger ou redresser des habitudes On est aux antipodes de l'affirmation personnelle d'un goût vécu comme subjectif pour une œuvre perçue comme objet esthétique

– 3) Enfin, en liaison avec ces points de méthode, il faut s'interdire radicalement d'opérer des liens dès lors qu'ils ne sont pas réalisés par un intermédiaire identifiable

La force de conviction de Baxandall tient au fait qu'il n'« invente » aucun lien qui ne soit explicitement effectué et désigné comme tel Ainsi dénonce-t-il les déchiffreurs de symboles et de codes secrets

(p 130) dont les hypothèses de « sens caché » sont à la fois ruineuses sur le plan scientifique (tout est possible) et contraires à ce que les documents d'époque permettent de supposer (38)

Pour interpréter, au XV^e siècle, la mine déconfite de Marie face à l'Ange, il n'est guère pertinent de la rapporter à quelque extase désirante d'un sujet fendu mieux vaut connaître la classification des cinq « conditions » de l'Annonciation (il s'agit de la peinture des sentiments de la Vierge), cela évite les contresens dus à un étonnement anachronique

Le point le plus important marqué par les travaux de Baxandall n'est peut-être pas celui qu'il affiche, la reconstitution de l'« œil » d'un siècle Ils permettent surtout de combler le fossé entre les analyses des tableaux et celles des acteurs, et tout autant entre les analyses de la réception et celles de la production Alors qu'il présente unilatéralement son travail depuis le pôle de la réception, il n'est pas une catégorie qu'il dégage qui ne puisse être utilisée pour parler du travail de la production des tableaux, et qui ne soit directement repérable dans les sources nous révélant les catégories d'alors — ceci étant une condition de cela La sensibilité à la facture des tableaux (matériau, sujet, composition) rétablit la continuité entre sociologie de la culture et histoire de l'art Baxandall n'est pas isolé, en cela Alpers réalise le même travail sur la peinture hollandaise au XVII^e, pour restituer un art avec ses catégories un monde vu à travers les actions des hommes, l'idéal artistique d'« une main experte obéissant à un œil attentif » (39), qu'on ne peut estimer ni à l'aune du modèle narratif italien, ni en la rapportant aux préceptes moraux qu'elle contient, ce qui la néglige cette fois comme procédé spécifiquement visuel Elle cite l'expression de Baxandall, « culture visuelle » [p 25], pour parler de ce mélange d'habitudes, de dispositifs techniques, d'usages et de mots qui font de la peinture hollandaise un outil descriptif (parmi d'autres,

(38) AKRICH in MOULIN, 1989, p 444

(39) ALPERS, 1990, p 386

tels que les cartes ou la *camera oscura*)
« *Ut pictura, ita visio* » [ch 2]

C Ginzburg : de l'interprétation à l'enquête

Ginzburg a travaillé dans la même direction dans *l'Enquête sur Piero della Francesca* (40) Le coup de force de ce livre contre les « interdits » disciplinaires prolonge la leçon de Baxandall, dans deux directions liées entre elles, et exposées avec vigueur et clarté

– 1) Ginzburg propose un renversement méthodologique du statut de la peinture, pour faire des tableaux des « documents d'histoire politique et religieuse » [p 18] , mais il ne s'agit pas d'un emprunt de nouvelles sources poliment souscrit par l'histoire auprès de l'histoire de l'art , l'enjeu est au contraire de pousser le plus en avant la provocation de l'histoire de l'art à partir de l'histoire, de montrer qu'il n'y a pas de limite donnée, d'ordre de réalités juxtaposées qui ferait qu'au-delà d'une limite le ticket de l'historien ne serait plus valable la coupure entre l'intérieur et l'extérieur du tableau n'est pas une division globale, autour de laquelle installer les campements disciplinaires, elle joue sur chaque détail de la réalisation et de l'interprétation d'un tableau Ce qu'il démontre en prenant position sur les problèmes les plus spécialisés de l'histoire de l'art, comme la datation, l'attribution, la définition iconologique des sujets Il est très conscient des enjeux de son geste

Si je m'étais servi des peintures de Piero comme de témoignages sur la vie religieuse du *Quattrocento*, ou si je m'étais limité à reconstruire le milieu des auteurs de la commande originaires d'Arezzo, j'aurais pu entretenir avec la corporation des historiens de l'art un rapport probablement pacifique, [alors que le fait d'avoir remis en cause] la chronologie de certaines des œuvres majeures [de Piero] apparaîtra probablement comme une provocation [p 19]

Il ne s'agit pas de faire dans le symbole et l'« iconographie sauvage » [p 17] , il faut s'en tenir à un principe d'« exhaustivité, de cohérence et d'économie » du puzzle, critère que Ginzburg reprend à Settis (41) L'enquête permet de poser la question (rebattue, mais non moins réelle) du rapport entre l'œuvre d'art et le contexte social où elle est née, [car elle permet la] reconstruction analytique du réseau enchevêtré des relations microscopiques que suppose tout produit artistique [contre les] sommaires parallélismes, plus ou moins forcés, entre des séries de phénomènes artistiques et des séries de phénomènes économiques et sociaux [*ibid*]

Nous ne saurions mieux dire

La réinterprétation proposée par Ginzburg fait clairement apparaître l'étroite dépendance entre ce qu'on voit et ce que le dispositif disciplinaire et méthodologique qu'on se donne donne à voir le fait d'être historien (et non historien d'art) ouvre les actions déchiffrables des protagonistes de la genèse d'un tableau à des possibles que l'histoire de l'art n'envisage tout simple-

(40) GINZBURG, 1983

(41) SETTIS, 1987 Il plaide pour une position analogue de l'enquête, entre « d'un côté, l'interprétation "vulgaire", aux frontières de l'anecdotique [], de l'autre, le refus de toute interprétation en termes de sujet identifiable » [1987, p 68] L'analyse par Settis du « sujet caché » de la *Tempête* fait deux points précieux : en faisant le tableau des interprétations rivales fournies par les commentateurs du mystérieux tableau [résumé pp 86-87], il décale l'analyse, la faisant passer des éléments livrés par l'œuvre au déchiffrement des modes de lecture qui lui sont appliqués projections de problématiques, lecture esthétique anachronique, romances sociales ou biographiques, débat entre tenants de l'existence ou non d'un sujet pour le tableau, « volonté de lire à tout prix » le désir d'émancipation de l'artiste par rapport au commanditaire, etc , et de façon plus neuve encore, il ne s'arrête pas au déchiffrement du « sujet caché » du célèbre tableau, il pose explicitement le problème du principe de ce voilement, comme moyen de généralisation de la capacité d'un tableau à avoir du sens, grâce aux possibilités d'« actualisation » du thème ainsi ouvertes pour l'humaniste vénitien : « Vêtu comme un gentilhomme contemporain, l'Adam de la *Tempête* n'est Adam que dans la mesure où chacun de nous l'est aussi Actualiser le thème, c'est aussi un moyen de cacher le sujet [] Pour l'artiste, en dissimulant le sujet conformément aux vœux du commanditaire, un nouvel espace s'ouvrait entre le thème proposé et le tableau » [p 156]

ment pas. Seule la sûreté de l'historien l'autorise, contre l'interprétation du *Baptême* comme rachat par le marchand Graziani de ses péchés d'usure, à serrer comme un nœud autour du tableau des liens aussi distincts, par leur origine et leur niveau de généralité, que le Concile de Florence sur l'unité des églises d'Orient et d'Occident, le thème de la Trinité, et l'hommage politique rendu avant le schisme à Traversari. Ensemble politico-religieux que Ginzburg retrouve dans le cycle d'Arezzo, à partir de la même lecture sur les églises d'Orient (la Reine de Saba) et d'Occident (Salomon), l'influence de Traversari, et l'appel du cardinal Bessarion à la croisade contre les Turcs [pp 56-63]

– 2) L'autre point capital porte sur l'intérêt stratégique spécifique de la représentation picturale : non pas sa capacité abstraite à véhiculer un sens « symbolique » (42), mais sa capacité concrète à faire double sens, à rapporter une situation présente à une situation passée, à épingleur un sentiment privé sur un élément de la foi ou de l'histoire collective, bref à faire circuler du sens entre le particulier et le général — ainsi de l'interprétation donnée de la Flagellation d'Urbino, où le double sens fonctionne à deux niveaux, donnant lieu à une triple superposition, étroitement tributaire de la réalisation perspective qu'en fait Piero. Le tableau rapporte, en effet, vingt ans après la mort de l'adolescent, le souvenir de la souffrance partagée d'un père (le destinataire) et d'un parrain (le commanditaire), d'abord à la souffrance actuelle des chrétiens d'Orient menacés par les Turcs (contre lesquels le commanditaire se bat pour lever une croisade à laquelle le destinataire est hostile), ensuite à la souffrance du Christ, permise par la lâcheté de Ponce-Pilate — tout comme celle des chrétiens d'Orient vient de la lâcheté de l'empereur, quand de plus la perte subie d'un fils humaniste et parlant grec et latin ressemble à la perte imminente des richesses culturelles grecques de Constantinople tombée aux mains des Turcs, et que la posture du

fil disparu, innocente victime, ressemble à celle du Christ, on comprend à quel point est faible l'explication externe d'un tableau en termes « symboliques », l'art faisant appel à la religion au profit de l'intérêt politique ou social (mais ces ordres étant mobilisés globalement, tout constitués), au regard de la puissance d'une explication stratégique du tableau, comme outil actif (mais parmi d'autres) de l'imposition partagée d'un sens à une situation.

Voilà des médiateurs autrement actifs que les mécènes de l'histoire de l'art traditionnelle — sociale ou non. Parce que celle-ci applique en creux à l'objet de leur commande une définition déjà stabilisée et autonomisée de l'œuvre d'art, elle est prise devant leur geste dans une oscillation caractéristique, de type reconnaissance/dénonciation. Ou bien, acceptant prématurément une trop foite gratuité de l'art, par rétroprojection de sa propre définition disciplinaire, elle attribue au mécène la grandeur et la générosité d'un investissement dans une valeur qui ne pouvait alors rapporter à son auteur qu'une reconnaissance incertaine, tardive et indirecte. Ou bien, refusant au mécène ce désintéressement supposé, elle donne dans la suspicion envers les mobiles véritables et cachés de son geste, maintenant dénoncé par un rapprochement immédiat à des intérêts dissimulés derrière le désintéressement — et ce sont toujours les mêmes intérêts, figés, bien pauvres, qui reviennent alors : la recherche du prestige, ou le « blanchiment » de l'argent gagné en quantité trop importante pour être honnête. Le défi de Ginzburg est là : en sortant de « l'histoire de l'art » pour faire « l'histoire » de l'art, on peut remplir des rôles autrement décharnés, comme ceux des commanditaires, et procéder à travers l'enquête policière sur les indices à « la reconstruction analytique du réseau de relations où les œuvres prennent forme », seule cette rigueur peut résoudre les problèmes de datation, d'identification des personnages, de sujet, et permettre de lire des implications politiques et religieuses que la lecture stylistique

(42) GINZBURG vise la « méthode dite warburgienne » du déchiffrement de symboles

tique ne peut voir. L'enquête se substitue à l'interprétation. Le statut de la commande change du tout au tout. Il passe de l'influence externe d'une variable donnée sur un plan défini, la peinture, à un jeu interne riche, complexe, qui va du détail de l'œuvre et du détail de la technique de représentation, à la manœuvre stratégique qu'est l'offrande d'un tableau. C'est exactement là le passage de la cause à la médiation.

Précisons encore ce point : les représentants passifs requis par l'histoire sociale étaient des personnages dotés d'un répertoire d'attitudes possibles étroitement circonscrit a priori par l'affiliation anachronique de la peinture à l'histoire de l'art : prestige, rachat de la richesse, démonstration du pouvoir, tous ces mobiles présupposent en creux une place déjà stabilisée de ce qu'est le tableau — un morceau de l'histoire de l'art. On a alors affaire à une relation causale externe entre deux ordres de réalité construits en face à face. Les médiateurs poursuivis par Ginzburg, eux, déploient leur activité dans un jeu total, loin de ce détachement, de cet investissement indirect, différé, à quoi les réduit la définition acceptée de l'art comme beauté gratuite, ils se servent d'un tableau et des rapports qu'il permet d'établir pour des enjeux cruciaux, ici religieux et politiques. Pour cela, ils s'appuient non sur « l'art » en général, matérialisé par un tableau particulier, mais au contraire, en situation, sur toutes les composantes possibles de l'acte particulier que constitue la commande, la production et l'offrande d'un tableau (du sujet au peintre, de la réputation en général à la réalisation particulière, etc.), inversement, le don d'un tableau est un des éléments d'une série ouverte de relations de force, d'alliances, de sollicitations et de menaces. C'est en retour la fixation de sens régulièrement obtenue par le recours à sa matérialité qui fera progressivement apparaître le tableau au centre d'une réalité artistique stable, résistant à la dissolution des rapports d'offrande et de signification qui le font naître.

Au-delà du relativisme : peut-on généraliser ?

La leçon de l'histoire de l'art va plus loin, car si l'accord est fait sur la nécessité de retrouver des médiateurs spécifiques, historiquement identifiés, modifiant par leur action la définition de l'art et les critères de sa qualification, la théorisation en reste ouverte. Elle peut conduire soit à un historicisme érudit, qui promeut en exigence épistémologique le refus de toute cause générale, et fournit à plaisir les contre-exemples historiques qui infirment toute tentative de généralisation. Haskell (43) pousse le plus loin ce « relativisme absolu » : suivant les rachats, les évaluations changeantes, les réinterprétations des tableaux rapportés d'Italie sous Napoléon par les Français pour constituer dans des musées nationaux un patrimoine public sous le mécénat éclairé de la France, puis massivement rachetés aux enchères par des Anglais pour former les premières grandes collections privées modernes, il montre que rien ne reste à l'abri des aléas et des variations dans la valeur successive, tant esthétique que financière, qui sera affectée aux tableaux par ces déplacements, de l'extraction italienne à l'estimation anglaise en passant par la consécration française (ces phases construisant les trois références modernes de la valeur des tableaux, la première historique et nationale, la deuxième culturelle et universelle, la dernière enfin économique et privée). Cérémonie décapante, défi lancé tant à l'esthète persuadé de la transcendance de la beauté qu'au sociologue pressé de rapporter ces variations à une explication qui se tienne mieux que ce chaos de circonstances hétéroclites, imprévisibles, rétives à toute sommation.

Mais le relativisme n'est pas l'issue la plus intéressante du mouvement — en niant toute cause, il ne fait que tenir une sorte de miroir sarcastique devant les tenants d'une cause régulière, quelle qu'elle soit. D'un général bien ordonné, il renvoie à un particulier où tout est fortuit. Rien

(43) HASKELL, 1986

n'oblige à basculer ainsi de la reconnaissance de causes régulières, externes, stables, à l'abandon de toute cause, il est possible, une fois fait le deuil des explications finales, de comprendre comment un monde se tient, et rend des choses et des hommes d'inégales valeurs, des causes contradictoires, hétérogènes, sans cesse composées et réinterprétées, peuvent néanmoins produire du stable, à condition d'être aussi mêlées avec les choses. C'est vers cette construction croisée des humains par les choses et des choses par les humains que tendent les travaux d'histoire de l'art, soucieux de rétablir au cas par cas non seulement la complexité et l'unicité ultimes de chaque fait, mais aussi la façon dont certains se dégagent peu à peu, se stabilisent, se généralisent — quitte à recourir pour cela à la fois à des volontés construites et à des circonstances aléatoires, à des projets explicites et à des effets pervers, à des propriétés recherchées et à des caractères apparus.

Il faut voir que, selon les constructions disciplinaires, les mots recouvrent des sens différents. Le relativisme avec lequel flirtent les sociologues n'est pas celui qui vient aux historiens d'art (44). Le premier porte sur la valeur, le second sur la cause. Le sociologue est relativiste en ce qu'il conteste le caractère absolu des jugements esthétiques, mais il ne l'est guère lorsqu'il les rapporte à des causes sociales, l'historien d'art, lui, laisse ouverte la question de la valeur, partagé entre le constat historique de ses variations constantes et le sentiment qu'une analyse incapable de la reconnaître n'a pas d'intérêt, mais il est intransigeant dans le refus de reconnaître le caractère absolu de toute explication causale. D'où un dialogue de sourds, autour de cette question. En effet, partant de ces deux positions inverses, l'introduction des médiateurs est perçue de façon oppo-

sée depuis les deux disciplines. Vue de la sociologie, elle représente le risque majeur, qui peut faire abandonner le projet scientifique et, selon l'expression consacrée, « sombrer » dans le relativisme, en brisant le moteur même de l'explication sociale, au profit du simple suivi local et conjoncturel des valeurs et jugements des acteurs (45). Mais, aveuglés par leur combat avec eux-mêmes, les sociologues ont du mal à comprendre que, vue de l'histoire de l'art, loin d'être relativiste, l'introduction des médiateurs est au contraire ce qui peut tempérer le relativisme naturel du domaine esthétique. Gombrich le dit explicitement : « L'approche par les sciences sociales peut intervenir comme un correctif important [au relativisme radical] du *De gustibus non est disputandum*, [en aidant] à réfléchir sur les rôles sociaux que jouent ces activités variées que nous regroupons sous le terme d'"art" (46) ».

F Haskell : un réseau de causes partielles et hétérogènes

Sur le plan théorique, Haskell ne dit rien d'autre : « [Il est] possible d'éviter les sables mouvants du relativisme esthétique total en postulant qu'un élargissement d'horizons et des connaissances plus approfondies aboutiront » (47). Lui qui pourchasse avec délices les perpétuelles mutations du goût en fonction des facteurs les plus divers, et paraît donc être deux fois relativiste, contre la transformation de l'art en valeur indiscutable par l'esthétique et contre sa réduction par une cause surplombante, ne se voit nullement comme un champion du relativisme : il refuse d'« admettre que les variations du goût dans le domaine artistique [soient], à l'instar des divinités païennes, si totalement arbitraires et capricieuses qu'on ne peut que les observer — et leur rendre un culte » (*ibid*,

(44) « Il est hasardeux de braver le relativisme en matière de valeur artistique et de soutenir qu'il existe même dans le domaine fuyant du jugement esthétique des affirmations qui sont vraies et d'autres qui sont fausses » GOMBRICH 1983, p. 406.

(45) De la seule vision de « relations de personne à personne », comme dit Bourdieu à propos de l'interactionnisme symbolique [1980, p. 98, note 9].

(46) GOMBRICH, 1983, p. 411.

(47) HASKELL, 1986, p. 214. C'est toujours un relativisme absolu qui est refusé, « total », « radical », alors qu'un relativisme relatif qui permet de se décoller des valeurs du monde observé est une méthodologie obligée.

p 15] S'il se laisse parfois entraîner par le penchant iconoclaste qui sommeille en tout historien d'art, il est l'ardent défenseur de l'explication spécifique, passant par des causes propres à chaque cas, partielles, hétérogènes, mobilisées par des acteurs identifiables, ce qui est très différent d'un refus de toute cause. Il est de ceux qui explicitent le mieux cette théorie pratique de la causalité qu'a adoptée naturellement l'histoire de l'art.

Il est souvent impossible de rendre compte de manière précise de ces évolutions [celles des réputations des statues dans l'espace et le temps], bien que nous ayons indiqué les cas où, à notre avis, un facteur particulier — l'enthousiasme d'un artiste ou d'un amateur influent, l'humeur d'un restaurateur plein d'imagination, le poids du pouvoir politique, les circonstances d'une découverte inattendue, une orientation nouvelle de l'érudition — a pu en être la cause (48).

Outre l'attaque contre les défenseurs de causes toutes faites, il faut lire là non pas la revendication de la relativité de toutes les explications (idée banale de l'infinie variété des points de vue possibles sur un objet, qui place l'hétérogénéité des causes du côté de l'observateur), mais un plaidoyer explicite pour la pluralité et l'hétérogénéité des causes *du côté de la réalité même*. C'est là accorder de plein droit un pouvoir explicatif *suffisant* à une précarité hétéroclite et fastidieuse de facteurs. Ajouter un principe supérieur, plus cohérent, qu'il soit esthétique ou social, n'ajoute rien, au contraire, cela enlève à la force des choses le plus puissant des ciments : leur composition. C'est prendre l'effet pour la cause. Un développement explicite de cette théorie de la causalité composée se trouve dans *Pour l'amour de l'Antique*. Le problème posé par les statues antiques que l'ouvrage présente est celui du caractère relatif du goût, chez les amateurs mêmes. Parmi elles, « un nombre relativement réduit atteint un rang particulier qui fut souvent reconnu (et parfois stimulé)

par la façon dont elles furent exposées » [p 12], devenues pour quatre siècles le canon même de la beauté, elles sont à nouveau érodées par le travail de l'appréciation pour devenir ce qu'elles sont pour nous, « des copies romaines abondamment restaurées d'originaux hellénistiques » [p 11]. La question est directement celle de l'objet : qu'est-ce qui fait que c'est de l'art ? Mais il s'agit d'un problème relevant désormais de l'analyse empirique, posé sur un cas idéal, faisant varier le jugement d'un extrême à l'autre, de l'incarnation même de l'absolu au charme désuet d'anciennes idoles démasquées. *l'Hercule Farnèse*, pour J. Addison l'une des « quatre plus belles figures, sans doute, qui subsistent aujourd'hui », est devenu pour un historien moderne « un gros sac repoussant de muscles gonflés » [p 11].

En se donnant pour objet de la recherche ces statues romaines « universellement reconnues » puis historiquement dévaluées, on s'impose en effet empiriquement d'utiliser les mêmes termes dans l'explication, sans s'autoriser à changer de registre selon qu'on considère ou non qu'on a affaire à des œuvres de grande valeur. Haskell montre la variation d'un jugement absolu : il oblige donc l'esthéticien, qui explique le succès par la valeur esthétique des statues, à expliquer leur dévaluation, mais il a auparavant montré l'absolutisation d'un goût circonstanciel : il oblige donc autant le sociologue, ravi de prouver la relativité de la valeur en reliant la chute des statues aux changements du goût, à expliquer comment elles ont d'abord su pendant si longtemps braver ces variations du goût ! La stabilisation dans des objets est aussi dure à expliquer que la variation dans les catégories de leur appréciation. Les grandes œuvres peuvent descendre du panthéon : la transcendance de leur beauté ne suffit pas à les protéger de la contingence sociale, inversement, la conjonction de l'action isolée de certains acteurs, de la dureté de certains matériaux, de ces facteurs partiels et hétéroclites qui donnent de l'allergie au sociologue, a suffi

à remplir ce panthéon des mêmes œuvres pendant quatre siècles

Cet équilibre fait la force du texte, entre l'extrême variabilité du goût et la longue stabilité néanmoins acquise par ces statues avant leur déclin rapide et radical. Loin d'obéir à l'arbitraire du sujet, ces fluctuations sont fortement contraintes. Elles portent sur la matière autant que sur les catégories de l'appréciation esthétique. Elles passent par une foule d'intermédiaires, dont seule l'action combinée peut rendre compte tour à tour de l'ascension et du déclin des œuvres. Haskell et Penny ont recours aux techniques de reproduction et à l'analyse des matériaux employés, remontent à l'installation du goût pour la statuaire, retrouvent les critères d'évaluation à travers les usages en matière de restauration, et la montée du débat sur la nécessité même de restaurer, ils insistent sur l'effet d'exposition, sur l'influence réciproque qu'ont eue l'une sur l'autre la reconnaissance d'œuvres canoniques et la naissance de l'érudition et de l'histoire de l'art, ils soulignent le rôle personnel d'un Winckelmann. La circularité constitutionnelle de la grandeur des œuvres est constamment montrée, mais c'est une opération pratique et non plus le ressort caché qui rend à l'illusion sociale le pouvoir que les sujets aveugles attribuent à leurs idoles. Les statues sont grandes parce qu'elles sont copiées, commentées, reproduites, déplacées, et elles sont d'autant plus convoitées qu'elles sont plus grandes, mais il faut suivre pas à pas cette consécration croisée, qui en fait, à travers les académies, un idéal de la beauté, et les objets privilégiés de la quête des collectionneurs, grands et petits, publics et privés.

La liste de causes tautologiques, en spirale, que les auteurs opposent à toute réduction, sociologique (la désignation fait la valeur) ou esthétique (la valeur entraîne la désignation), ne peut elle-même se juger

qu'au coup par coup, selon l'équilibre plus ou moins réussi entre les propriétés des statues et l'intervention des humains qui s'affairent autour d'elles. La démonstration est claire sur les musées, de la Tribune et des Offices à Versailles et au musée Napoléon, qui choisissent les œuvres canoniques et rendent canoniques les œuvres qu'ils choisissent, ou sur le jeu politico-artistique des grands de ce monde, quête acharnée des objets qui sont les signes de la puissance, par des puissants dont l'acharnement à les conquérir en fait les signes de la puissance. Inversement, ils ne choisissent pas n'importe lesquels. Elle est aussi souvent plus inattendue : ainsi cette statue « volée » à Ostie par un amateur, Gavin Hamilton, qui ne prend pas de valeur en Angleterre parce que du coup elle n'a pas reçu le sceau originel romain [p. 84], ou ce roi de Naples trop aristocrate qui, soustrayant ses statues à la procession dégradante des candidats à l'admiration, les empêche en définitive d'accéder au panthéon ! Le pillage même a été un élément essentiel de la valorisation (Haskell le souligne gentiment dans la préface française). Les auteurs insistent constamment sur la diversité des garants nécessaires à ce jeu, voyageurs, « intellectuels », artistes, esthéticiens, grands noms des arts et de la littérature (Diderot, Goethe), collectionneurs et amateurs précurseurs, intermédiaires véreux mais efficaces et connaisseurs, comme Albani, enfin spécialistes archéologues, antiquaires et historiens d'art, culminant avec Winckelmann (49).

Loin de permettre d'étalonner les variations du sujet qui le contemple, la fixité de l'objet est un résultat non recherché au départ du changement du cadre d'appréciation des statues. Apparaissent par contraste les caractères du cadre d'appréciation ancien, en tous points inverses du nôtre : continuité entre le sculpteur contemporain

(49) Leur rôle est montré à propos de la restauration : d'abord « évidente », elle révèle un cadre d'appréciation très différent de celui qui prévaut à la fin, quand elle est condamnée, un joli jeu de jambes de l'*Hercule Farnèse* [p. 123] permet de montrer qu'il n'y a pas là seulement changement dans l'« œil » qui regarde un objet resté « le même », mais transformation matérielle continue de l'objet ; la statue ancienne étant mutilée, le sculpteur della Porta lui refait deux jambes, magnifiques selon Michel-Ange ; on retrouve les jambes originales — on les trouve moins belles, on garde les jambes neuves ! puis on expose les vieilles à côté de la statue restaurée ! ce n'est qu'au XVIII^e qu'il paraît évident qu'il faut rendre à Hercule ses jambes romaines.

et l'ancien, primauté de la fonction esthétique « directe » (plaire aux yeux) sur l'indirecte (respecter le modèle antique), grande indifférence à l'objet même au profit de ce qu'il peut générer, bref, il fonctionne sur la confusion entre l'original et les copies, percevant mal la distinction qui finira par tuer les statues romaines. L'élargissement du spectre des copies possibles (matière, taille, techniques de reproduction, coût, fonctions), accroissement à la base de l'importance croissante de l'opposition original/copie, entraîne une montée simultanée de la valeur des originaux et du nombre des copies et, parallèlement, une disqualification esthétique de la copie (matériau de moins en moins précieux et inaltérable, exercice devenu scolaire, grands artistes qui refusent d'en faire). Un mouvement en spirale aboutit, d'un « amour de l'antique » proche du goût pour les reliques, peu esthétisé, prenant en bloc les statues pour leur témoignage sur Rome, à leur canonisation esthétique et à leur transformation en modèle et en objet de désir pour les collectionneurs, la canonisation lance le mouvement de copie, lequel crée l'érudition sur les originaux, ce qui établit peu à peu l'opposition original/copie, si bien que le point d'origine recule, et que les « originaux » originaux deviennent bientôt des copies, basculant dans l'antichambre tardif où s'entassent pêle-mêle les copies de l'art grec, de la Rome antique aux nôtres. Disqualification par les Grecs, et non remplacement par eux : les statues romaines resteront les seules connues aussi universellement. Elles ne feront que perdre au passage le privilège d'être l'étalon universel du goût.

Histoire enfin nouée, remplie de matière autant que de jugements, animée d'acteurs réels, aussi attentive aux qualités des objets qu'à leur qualification par les humains. Mais Laocoon ou Hercule n'ont plus la cote. Une histoire de l'art symétrique peut-elle dire aussi quelque chose des grands artistes, de ceux que notre

modernité a constitués comme des individus isolés, dotés de toute la supériorité du génie, à l'abri de leurs propres œuvres ?

Le « Rembrandt » de S. Alpers . portrait de l'artiste en médiateur

Avec le livre d'Alpers sur « Rembrandt entrepreneur » (50), le danger est inverse. En s'attachant à l'analyse d'un grand peintre, elle emprunte une forme traditionnelle. Retour à une complaisance d'historien d'art, à la périphrase amoureuse qui entoure les grands maîtres ? L'objectif du livre est au contraire de traiter à la fois et dans les mêmes termes du peintre, de la peinture et de la société. Sur le chemin des œuvres, la relecture sociale de Baxandall nous a laissés armés de sujets, de programmes, de personnages, d'un vocabulaire de commentateurs contemporains, de consignes sur l'auteur ou les pigments. Ginzburg et Haskell ont ajouté une dynamique rétablissant la continuité historique entre les relations qu'entretenaient les acteurs de l'époque et leur usage de l'art. A ce point, la coupure entre explications esthétiques et explications sociales est suturée. Mais il y a encore un absent de marque dans ce tableau, c'est le grand artiste. Pour passer sans solution de continuité de l'art à la société, il reste à refaire de lui le fabricant de ses peintures, comme choses et comme œuvres. C'est précisément en rendant à l'artiste sa capacité d'agir qu'Alpers montre qu'il est possible d'ouvrir la barrière sacrée entre analyses de l'objet et analyses sociales. Ce livre est un défi jeté aux problèmes les plus difficiles qui se posent à la discipline dès qu'elle renonce à l'opposition rassurante entre l'exégèse érudite des œuvres et la restitution des éléments les plus divers de son contexte. Qu'est-ce que la valeur d'une œuvre ? Peut-on analyser le génie sans se contenter de l'hagiographie ou du silence ?

Le livre, construit en boucle, part du

(50) Titre d'une conférence, plus fidèle à l'original, *Rembrandt's enterprise: the studio and the market* [1985], que la traduction française, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent* [1991], qui rapatrie le livre dans une histoire de l'art plus scandaleuse, mais moins corrosive.

problème de la valeur, posé ces temps-ci, non sans un parfum de scandale, par la série de désattributions à laquelle l'œuvre de Rembrandt a été confronté. La perte du nom connu de son auteur fait régresser cruellement le même tableau, du cercle fermé où il bénéficiait de la surcote du marché, de l'abondance du commentaire esthétique et de la consécration muséographique, il rejoint le stock des tableaux d'écoles, dans les salles thématiques des musées. Pris à revers par la fausse attribution qui a accumulé les louanges sur un tableau qui n'était pas du maître, doit-on rire des prédécesseurs, reconnaître que nous créons artificiellement la rareté d'un talent en l'isolant d'une foule de peintres voisins, en tirer au contraire gloire supplémentaire pour Rembrandt devenu inspirateur d'un style, philosopher sur le caractère si relatif du jugement humain ?

Le problème des désattributions est (avec celui des faux) un classique de l'histoire de l'art : il pose crûment le problème de la valeur. Alsop l'abordait, à propos du Grünwald du Cleveland Museum acheté un million de dollars, puis désattribué, mais c'était pour s'étonner qu'on ne s'étonne pas de ces déceptions, alors qu'il s'agit du « même » tableau, et reprendre le modèle prévisible de l'étiquette qui prime l'œuvre : “Grünwald’ was the category, and the picture had to be condemned because it did not belong to the correct category” (51). La réponse d'Alpers est plus fine et convaincante : rétablir le peintre dans la production de sa peinture, à partir d'une définition de la valeur de ses tableaux par lui-même. La confusion sur l'auteur de certains tableaux n'est pas le fruit de notre sottise, mais le résultat paradoxal du travail minutieux de Rembrandt. Alpers le montre installer dans sa peinture et autour d'elle les raisons qui feront de ses tableaux (et de ceux de quelques autres) des Rembrandt. Un homme produit son propre nom, que l'histoire de l'art, le marché de la peinture et la voracité des musées vont ensuite amplifier indéfiniment en s'en emparant : « Singularité ex-

ceptionnelle, valeur monétaire, aura esthétique, le nom de Rembrandt rassemble des notions différentes, mais néanmoins convergentes, de valeur » [p. 14]. Ce n'est pas l'observateur moderne qui décrète ce qu'est la valeur d'un tableau, il est au contraire prisonnier du lent façonnage qui nous lègue des définitions naturelles de la peinture, du peintre, de la vérité d'un tableau, assemblées peu à peu par le travail collectif des peintres et du milieu de la peinture. Le peintre n'est pas seulement un producteur de peinture. Il est un acteur social, qui produit en même temps que sa peinture les critères selon lesquels elle sera évaluée et le réseau qui assure son usage, sa transmission et sa vente. Alpers interprète ainsi le fameux portrait de l'usurier contemplant son argent comme un esthète un tableau — « identification que [Rembrandt] établissait, entre deux types de valeur, l'art et l'argent » [p. 229].

Le livre rétablit l'artiste comme un médiateur de son art, parmi d'autres, avec lesquels il interagit. D'où le titre provocateur — l'« entreprise » de Rembrandt, qui en recompose une unité socio-artistique, mêlant les stratégies inextricablement picturales et sociales qu'il a, comme on ne saurait dire plus justement, mises en œuvre : la technique employée pour donner à ses tableaux l'opacité d'un matériau qu'on ait envie de toucher, l'organisation de la production dans son atelier comme une représentation théâtrale, son rapport à la tradition et aux princes, enfin la stratégie délibérée qui lui a fait privilégier le marché.

Premier terme de son équation : la peinture, c'est le tableau, une surface matérielle couverte de couches opaques avec des instruments dont on voit la trace. À l'opposé de l'esthétique léchée de l'illusion descriptive de l'école flamande autant que de la conception italienne d'une fenêtre narrative ouverte sur le monde, Rembrandt montre la peinture elle-même, le travail avec truelles et pinceaux, le grain et l'épaisseur de la pâte. De là aussi l'insistance sur la main, l'outil des outils, il

(51) ALSOP, 1982, p. 76

peint Aristote, la main sur la statue d'Homère pour le philosophe comme pour le peintre, la main est l'instrument de l'appréhension du monde. L'accent mis sur la matérialité de la peinture isole Rembrandt dès son temps comme individu-peintre « Ce moi fut, pour l'essentiel, le produit de son invention propre » [p 61] Non pas, comme les romantiques s'en sont emparé, en tant que génie rejeté par sa société, bien au contraire, comme fruit d'une stratégie délibérée pour assurer son style comme personnel « Rembrandt fut l'un des créateurs de l'individualité. Au point que ses dernières œuvres sont devenues une pierre de touche de la conception que la culture occidentale se fait, depuis lors, de l'unicité irréductible de l'individu » [p 187]

Deuxième terme de l'équation, le théâtre. Que peint Rembrandt ? Des acteurs. Des groupes d'élèves disposés selon sa mise en scène, pour mimer les scènes, et « représenter la vie comme s'il s'agissait d'un événement ayant pour cadre l'atelier » [p 145] Il ne copie pas les sujets classiques à partir des tableaux anciens mais de leur reconstitution dans son atelier, lorsqu'il « répète » un tableau plusieurs fois, il tourne autour de la scène, faisant varier l'angle de « prise de vue ». Loin d'être le jeu de mot que la divergence des genres produira, le double sens théâtral et pictural du terme représentation signe l'identité profonde du travail opéré, Rembrandt abandonnant « la description d'actions pour présenter l'action de peindre comme un spectacle offert à notre contemplation » [p 87] Ce qu'Alpers dégage des innombrables autoportraits de Rembrandt comment mieux dire que le peintre est un acteur qu'en le montrant se regarder jouer devant un miroir, guettant ses expressions pour les peindre ? L'autoportrait, c'est l'obéissance de l'artiste à l'injonction de se comporter comme un acteur. Rembrandt se peint en train de peindre, comme il peint son atelier. Le lien est fait avec l'insistance sur la peinture même comme objet de nos regards. De même dans le choix des sujets, Judas par exemple, ou la femme de Samson. Des imposteurs, qui ne pensent pas ce qu'ils sont — le disciple ou

l'épouse. Des acteurs, des techniciens de la représentation. Rembrandt les peint non pour les condamner moralement, mais parce que ce qui l'intéresse, c'est le fait de représenter. C'était la peinture elle-même, sur le tableau, dans l'atelier ou dans ses sujets, lorsqu'il se regarde dans le miroir ou qu'il prosterne Judas aux pieds des Pharisiens, c'est la technique de l'acteur, exprimant des sentiments par ses gestes, par son visage. Le modèle théâtral rompt le face à face anachronique entre nous et le tableau, que redouble l'opposition romantique entre la société et l'artiste. Le peintre est moins un créateur qu'un acteur dans la longue chaîne de la représentation.

Troisième terme. Si le monde est un théâtre, et que le représenter est le travail de l'acteur et du peintre, l'atelier devient l'instrument d'un retournement décisif. Rembrandt n'a plus à s'occuper de maîtriser le monde, il n'a qu'un objectif, s'assurer la maîtrise de son atelier. A la différence de ses contemporains, il refuse le voyage en Italie, le poste auprès d'un prince, le mariage bien ajusté qui rapatrie dans un monde social plus élevé le peintre et couronne son succès. Il ne s'agit plus d'utiliser la peinture pour une réussite sociale, mais d'installer la peinture comme valeur sociale. Extraordinaire interprétation d'un portrait de Jan Six, où on voit le bourgmestre impatient enfiler ses gants et se tourner déjà vers la porte. Le mécène ancien ne supporte pas le travail interminable de retouche qu'impose Rembrandt. Le peintre est au service du modèle. Si c'est le modèle qui est au service de la peinture, il s'en va, tout simplement. Comment Rembrandt retourne-t-il cette défaite ? Il peint le départ du mécène !

La transition est faite avec le dernier terme de l'équation, le choix du marché. Non qu'on voie Rembrandt romantiquement hésiter entre deux voies déjà tracées et héroïquement préférer le jugement du marché à la faveur des puissants. Mais bien que son pari lui impose, s'il veut placer dans la peinture même l'origine de sa valeur et non dans les réseaux de ses commanditaires, de créer son marché en forçant les demandeurs à payer le prix. Étonnante stratégie, de l'enchérissement de la

peinture Elle ressemble aux techniques modernes des salles de ventes parce qu'elle les préfigure il collectionne, rachète très cher, rachète l'ensemble de ses eaux-fortes, il se couvre de dettes jusqu'à réaliser une banqueroute elle aussi très moderne c'est un moyen de gestion, qui libère les créanciers et relance la machine du crédit Que dit cette stratégie financière risquée de Rembrandt, au pays du capitalisme naissant ? Si vous voulez mes tableaux, il faut payer le prix, c'est moi que vous achetez, il n'y a rien là d'une métaphore je paie mes dettes avec mes tableaux, et vous me rouvrez un crédit illimité sur l'espoir d'avoir mes tableaux J'ai donné du crédit à mes tableaux D'une relation d'homme à homme, l'acquisition de tableaux passe désormais par la circulation des biens, elle glisse du "man to man" au "man to goods" La mise en place du marché moderne de la peinture est réalisée par un peintre hollandais du XVII^e

La boucle du départ est bouclée pourquoi a-t-on pris tant de tableaux de ses élèves pour des Rembrandt ? Pourquoi n'a-t-on pas parlé, comme pour les grands Renaissants ou Rubens, d'une « école », des tableaux de son atelier ? C'est que Rembrandt n'a pas produit un style, mais Rembrandt même C'est ma peinture qui vaut, vous ne pouvez m'imiter, il faut ou faire votre nom, ou vous faire passer pour moi Les attributions de tableaux à Rembrandt n'ont en effet cessé d'augmenter dans les années qui ont suivi sa mort Victoire posthume extraordinaire d'un homme qui a réellement encouragé, dans son atelier, un genre qui n'a pas d'autre sens la copie de ses auto-portraits ! « Comment peut-il exister une copie d'un auto-portrait ? La question n'est plus d'ordre philosophique mais porte sur la diffusion de l'image du moi » [p 278-9] Qu'est-ce qu'un autoportrait fait par un autre que soi ? C'est un portrait de l'artiste en moi vainqueur La valeur des peintres ne passera plus par la reconnaissance qu'ils sauront obtenir de ceux qui détiennent les vraies valeurs, sociales — étonnant contrepoint à Rembrandt que la stratégie de Bol, ce collègue qui, enfin bien marié, arrête aussitôt de peindre ! La valeur de l'art pas-

sera désormais exclusivement par les tableaux eux-mêmes, nommés du nom du peintre, qu'un Rembrandt a su doter d'un prix

L'effet de vérité obtenu par une bonne relecture des œuvres manquait à la première génération des historiens sociaux de l'art, les empêchant de dépasser le stade de la reconnaissance ennuyée du bien-fondé de leurs hypothèses Alpers prouve qu'une histoire sociale de l'art peut s'attacher à un artiste sans faire l'impasse sur la grandeur et le génie d'un homme, génie n'a pas à être opposé au calcul, aux déterminations sociales C'est dans le même mouvement qu'on est un grand artiste et un grand marchand, que par une stratégie inédite on reformule les définitions sociales de la peinture et que, inversement, une société porte à bout de bras vers le succès un homme qui fait en peinture ce que d'autres font partout dans les Pays-Bas du XVII^e siècle s'ouvrir sur des choses un crédit illimité

L'heureux interdit de l'histoire de l'art

L'histoire et l'histoire sociale de l'art ont opéré leur passage à la médiation la cause ne vient plus soit de l'œuvre, à qui il suffit de dresser le plus beau cadre possible, soit de la société, origine d'artéfacts qui n'en sont que les fameux reflets, c'est le travail des acteurs pour mettre en cause leurs rapports dans des objets qui devient l'objet de la recherche, et montre la voie à suivre pour repeupler les autres univers où humains et choses composent leur représentation croisée Restitution des médiations qui rend caduque l'opposition entre les signes et les choses, et montre comment, de façon locale, hétérogène et spécifique, un travail continu de recomposition projette l'instabilité de nos rapports dans « des choses qui durent » (Durkheim), donnant en retour à nos rapports une part de leur dureté Comment faisons-nous le monde qui nous fait ? C'est sur une théorie de l'action que débouche l'analyse des médiations L'art en devient un exemple privilégié, s'il s'agit de comprendre comment l'homme réalise des choses

Le langage avait fourni aux sciences sociales le cas extrême, idéal, d'un média sans matière. Il semble désormais salubre de reprendre le problème de la représentation sociale et des objets par lesquels elle passe par une autre entrée — n'importe laquelle, la matière et son travail par l'homme y seront forcément plus indissociablement mêlés. La technique, les médias, l'art, posent la même question : comment les choses ont-elles un sens ? Les médias insistent sur le pôle du sens, la technique sur celui des choses — et les premiers sont volontiers sociologistes, tandis que la seconde se débat avec l'interprétation naturaliste. L'art est entre les deux. Comme les médias ou la langue et à la différence de la technique, il est très proche d'une interprétation sociale : la vision esthétique la plus transcendante comme la plus naturalisante ne peuvent faire oublier qu'il est fait par des humains pour des humains. Mais à la différence du signe, il n'accepte pas pour autant l'annulation de son matériau par la lecture linguistique, son opacité s'y refuse (52). L'art prend aussi bien à contrepied son interprétation emblématique que son interprétation naturelle, il n'est ni chose lui-même, ni simplement là pour une autre chose. Médiateur il est, médiateur il reste.

La réponse esthétique consistait à affranchir l'art de la médiation en proclamant son autonomie conditionnelle. « Non pas simple négligence, [] l'absence de médiation qui, dans l'écriture d'Adorno, s'exprime parfois de façon brutale, n'est pas une clause formelle mais un parti pris. Elle est non pas un "raccourci"

mais un effort délibéré de *penser hors de la médiation* » (53). Cherchant "a two-dimensional criticism in a one-dimensional society", Marcuse dit de même "I see the political potential of art in art itself [] Art is largely autonomous vis à vis the given social relations [It] both protests these relations, and transcends them" (54). Autonomie illusoire, sa proclamation renvoie soit à un sujet esthétique transcendantal, soit à la naturalisation d'un objet d'art promu seul maître de son sort. Et paradoxalement, effet ou cause, l'art offre d'autant plus facilement prise à l'explication sociologique que les défenseurs de son autonomie ont mieux réussi à en faire un domaine clos. Ce que reconnaissait Adorno, mais grâce à la dialectique c'était pour en faire gloire à l'art, dans son impossibilité même. « La situation de l'art est aujourd'hui aporétique. S'il cède de son autonomie, il se livre au mécanisme de la société existante, s'il reste strictement pour soi, il ne se laisse pas moins intégrer comme domaine innocent parmi d'autres » (55).

La réponse qu'apporte l'histoire de l'art est toute différente. Elle fait le vide avec du plein. Ou, ce qui est dire la même chose, elle respecte les médiateurs — jusqu'à s'aveugler, parfois. Ni l'opacité des choses-signes, ni la transparence des signes-choses. Comme le montre Marin, pour affranchir de la sémiologie la théorie de la représentation qu'il lit dans le travail des peintres, c'est l'accumulation des opacités qui permet la signification (56). La matière — et la manière, le support, le grain, le cadre —, tous comptent au plus haut point, il ne s'agit pas d'en abstraire le

(52) L'esthétique s'appuie sur elle pour refuser le sociologisme ; cf. JUNOD [1976], ou BAKHTINE, qui plaide contre l'affiliation à la linguistique d'une histoire de l'art « anti-esthétique » [1987, p. 26].

(53) MAKARIUS [1975, p. 193] ; l'article [intitulé « Adorno et le viol de la médiation » !] vise à rationaliser des phrases du type « [Les dissonances de Schönberg] parlent [aux auditeurs] de leur propre condition. C'est pour cela qu'elles leur sont insupportables » [Adorno 1962, p. 19].

(54) MARCUSE, 1979, p. 9.

(55) ADORNO, 1974, p. 314.

(56) MARIN les déploie à l'envi, s'intéressant au matériau et aux supports, aux murs, à la disposition des tableaux, à la place laissée au spectateur, etc. Ayant rappelé « les deux dimensions, transitive et réflexive, du signe-représentation », il justifie son « insistance mise à explorer de façon privilégiée les modes et les modalités, les moyens et les procédures de la présentation de la représentation [] », l'attention portée aux dispositifs de la présentation, conditions de possibilité et d'effectivité de la représentation de peinture, comme le cadre, le décor, le plan de représentation, etc. » [1989, p. 10]. Il donne comme programme explicite de l'histoire de l'art la restitution des médiateurs de la représentation.

signe qu'ils ne feraient que porter, mais au contraire de surcharger de tout leur poids l'idée représentée. La sociologie de Durkheim avait dépeuplé la zone intermédiaire entre les signes et les choses. L'histoire de l'art la repeuple. Elle est remplie de mixtes, de choses qui font signe, de signes indétachables de la matière.

Au modèle linguistique de toute interprétation (les objets sont des écrans, caractérisés en termes d'aux par leur transitivité — que montrent-ils ? — et leur réflexivité — en quoi impriment-ils leur forme à ce qu'ils montrent ?), l'histoire de l'art a opposé un interdit muet. Elle ne se donne pas le droit d'annuler les médiateurs, ce faisant, elle s'interdit l'opération la plus courante par laquelle nous généralisons, c'est-à-dire, après avoir transformé un objet en médiateur, de le rapporter à la cause qu'il représente. Interdit étrange, suggéré par le double repoussoir de l'esthétisme et du sociologisme,

qui la fait systématiquement s'arrêter au milieu du chemin. Il permet d'opposer, à la généralisation qui ne laisse pas d'objet particulier derrière elle, un modèle de la particularité généralisée, propre à l'art. Inversion du rapport entre les représentants et ce qu'ils représentent. Il faut la particularité de chaque représentation, non la généralité de la représentation. Seul compte chaque fois ce tableau-ci. Et pour cela, il faut tout le monde, dans le tableau, il faut sa matière, son lieu, les gestes qui l'ont fait, ceux qui l'ont présenté, qui l'ont « montré montrer » (57), ceux qui l'ont nommé, attribué, vendu, acheté, exposé, reproduit, admiré. Il faut la prolifération de médiateurs qui restent en place, humains et matériels. L'indispensable présence (58) de tous est la condition paradoxale de cette représentation.

Non pas substitution, mais addition des signifiants. La chose « pour » l'autre chose, toujours. Mais non pas à sa place à son service.

(57) « Toute représentation *se présente* représentant quelque chose » MARIN, *op cit*, p. 55

(58) G. STEINER 1990, défend les « réelles présences » de l'art, de belle façon ; dommage qu'il revienne plus simplement à la défense du temps ancien, où l'on croyait encore

RÉFÉRENCES

- ADORNO T W , 1974, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck
- ADORNO T W , 1962, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard
- ALPERS S , 1990, *l'Art de dépeindre La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard
- ALPERS S , 1991, *l'Atelier de Rembrandt*, Paris, Gallimard
- ALSOP J W , 1982, *The rare art traditions*, New York, Harper & Row
- ANTAL F , 1948, *Florentine painting and its social background*, London, Routledge & Kegan Paul
- BAKHTINE M , 1975-87, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard
- BAUDRILLARD J , 1970, *la Société de consommation ses mythes, ses structures*, Paris, SGPP
- BAXANDALL M , 1985, *l'Œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard
- BECKER H S , 1988, *les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion
- BOLTANSKI L , THÉVENOT L , 1987, *les Economies de la grandeur*, CEE, vol 31, Paris, PUF
- BOULLIER D , 1988, *Connecter n'est pas instituer*, Rennes, LARES
- BOURDIEU P , 1980, *le Sens pratique*, Paris, Minuit
- BOURDIEU P , 1984, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit
- CROW T , 1985, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven-London, Yale UP
- DURKHEIM E , 1912-85, *les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF
- GAMBONI D , 1987, « Introduction » à *la Géographie artistique*, Ars helvetica vol 1, Disentis, Desertina
- GINZBURG C , 1983, *Enquête sur Piero della Francesca*, Paris, Flammarion
- GOMBRICH E H , 1983, *l'Ecologie des images*, Paris, Flammarion
- GOMBRICH E H , 1963-86, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais*, Macon, Ed W
- HASKELL F , 1963-91, *Mécènes et peintres*, Paris, Gallimard
- HASKELL F , 1986, *la Norme et le caprice Redécouvertes en art*, Paris, Flammarion
- HASKELL F , PENNY N , 1988, *Pour l'amour de l'Antique*, Paris, Hachette
- HASKELL F , 1989, *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard
- HAUSER A , 1951-82, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, Le Sycomore
- HENNION A , 1993, *la Passion musicale*, Paris, Métailié
- HIRSCHFELD P , 1968, *Mäzene die Rolle des Antraggebers in der Kunst*, Munich, Deutscher Kreustverlag
- JUNOD P , 1976, *Transparence et opacité*, Lausanne, L'Age d'Homme
- LYTLE G F , ORGEL S e d , 1981, *Patronage in the Renaissance*, Princeton, Princeton UP

- MAKARIUS M , 1975, « Adorno et le viol de la médiation », in *Présences d'Adorno*, Paris, UGE, p 193
- MARCUSE H , 1979, *The aesthetic dimension*, London, Macmillan
- MARIN L , 1989, *Opacité de la peinture Essai sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher
- MOULIN R , dir , 1989, *L'Année sociologique*, « Art et sciences sociales », 39
- PANOFSKY E , 1967, *Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de l'Abbé Suger de Saint-Denis*, Paris, Minuit, 2^e éd 1974
- POMIAN K , 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard
- POULOT D , 1981, « L'avenir du passé Les musées en mouvement », in *Le Débat*, mai 81, pp 105-115
- SCHNAPPER A , 1988, *le Géant, la licorne et la tulipe*, Paris, Flammarion
- SÉNÉCHAL P , 1989, « Original et copie » , original italien 1986, « Originale e copia Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770 », in *Memoria dell'antico nell'arte italiana III Della tradizione all'archeologia*, Settis dir , Turin, Einaudi, pp 149-180
- SETTIS S , 1987, *l'Invention d'un tableau La Tempête de Giorgione*, Paris, Minuit
- STEINER G , 1990, *Réelles présences*, Paris, Gallimard
- WARNKE M , 1989, *l'Artiste et la cour*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme
- WHITE H & C , 1965-91, *la Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion
- YATES F , 1989, Astrée *Le Symbolisme impérial au XVI^e siècle*, Paris, Belin