

MÉDIATIONS ET HISTOIRE SOCIALE DE L'ART

Jean-Paul SIMON

entre ces niveaux. Cette évolution permet de revenir sur la difficile relation entre l'analyse et l'interprétation et ces réflexions peuvent être étendues à d'autres domaines (littérature, cinéma et communication). Ces travaux amènent à repenser les liens entre les objets esthétiques, les jugements de goût et la société globale.

Certes, on connaît les travers de méthodes (sociologisme ou historicisme) qui, sous prétexte d'éclairer les liens entre culture et société, aboutissent à écraser les objets esthétiques et s'avèrent finalement incapables de traiter du problème qu'elles prétendaient résoudre. En effet, l'objet et le jugement qui peuvent être portés sont dissous par la trop grande généralité des aspects sociaux auxquels ils étaient censés renvoyer. Comme le note Ernst H. Gombrich : « *Postulant l'unité de toutes les manifestations d'une civilisation, cette méthode (i.e. la "méthode exégétique" hégélienne) consiste à choisir divers éléments culturels, par exemple l'architecture et la philosophie grecques, et à se demander comment on peut montrer qu'ils sont l'expression d'un seul et même esprit* » (2).

On se trouve, dès lors, face à un cercle vicieux qui n'est pas sans rappeler le dilemme de Kant vis-à-vis de l'intersubjectivité du jugement de goût. Toutefois, si l'on laisse de côté l'hypothèse lourde d'une société, même idéalement transparente à elle-même, pour se confronter à son opacité, son hétérogénéité, en considérant ces traits non comme des obstacles, mais comme constitutifs de la société, il

« *Dieu est dans le particulier* »
Aby Warburg cité par Carlo Ginzburg

« *On ne discute pas avec l'absolu* »
E. H. Gombrich,
En quête de l'histoire culturelle

Depuis plusieurs années, l'histoire de l'art a connu un renouvellement de ses approches et problématiques. Or ces travaux sont rarement invoqués dans les recherches sur la communication et peu mis à contribution dans ce domaine (1). Pourtant, sans délaisser ses objets traditionnels (artistes et œuvres), cette discipline a multiplié les niveaux d'analyse (commanditaires, institutions, public) et les points de rencontres

(1) Ce texte est la version remaniée de notre intervention à l'université d'été du GDR Communication, Avignon, septembre 1991. Il fait écho, plus de dix années après, à un autre texte programmatique qui indiquait des jonctions entre sociologie et sémiologie : « La production du texte filmique : structures, structuration, histoire », *Ca Cinéma*, n° 20, 1980. Nous avons, depuis, avec Jacques Aumont et Marc Vernet, créé la revue de théorie du cinéma et de l'audiovisuel *Iris* avec également ce souci d'opérer des passages avec l'histoire de l'art cf. les travaux de Jacques Aumont, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989, *L'image*, Paris, Nathan, 1990 et, de Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 1988.

En ce qui concerne le champ de la communication, la notion de médiation a été avancée par Paul Beaud dans *La société de connivence* (1984) en particulier la 3^e partie « Communication : la filière inversée », pp. 205-278 ainsi que « les nouveaux médiateurs », pp. 303-313. Elle constitue un point nodal de son analyse du rôle de la communication pour les classes moyennes. P. Beaud, ainsi qu'A. Hennion, intervenaient tous deux lors de cette session d'analyse transversale consacrée à l'histoire de l'art, de l'université d'été, leur débat portait notamment sur des interprétations de l'esthétique d'Adorno. Cf. Rainer Rochlitz, *Théories esthétiques après Adorno*, Actes Sud, 1990 et pour une critique Jean-Marie Schaeffer (1992), en particulier « Conclusion. Ce qu'à méconnu la tradition spéculative », pp. 343-387.

(2) E. H. Gombrich (1992), p. 91. C'est ce travers de la théorie spéculative de l'art que démonte J. M. Schaeffer (1992). Pour une réfutation de ce point de vue cf. Rainer Rochlitz, « Esthétiques hédonistes », *Critique*, n° 540, mai 1992.

devient possible de réenvisager ce problème. Dans ce contexte, on peut multiplier les niveaux d'analyse et, de ce point de vue, la notion de médiation peut s'avérer utile, en particulier, pour l'analyse de la communication.

Une telle problématique nous paraît centrale, de façon explicite ou non, pour un ensemble de travaux que nous avons regroupés sous l'étiquette d'histoire sociale de l'art. Il nous faut d'ailleurs préciser que certains des auteurs cités récuseraient ce terme. C'est notamment le cas de M. Baxandall et surtout de E. H. Gombrich. Pour ce dernier, l'histoire sociale s'attache aux transformations sociales en tant que telles et tend, en conséquence, à négliger la dimension proprement esthétique. En revanche, l'objet de l'histoire qu'il nomme culturelle est précisément de suivre les changements de la société et les modifications de divers aspects de la culture qui les accompagnent, directement ou indirectement. Cette précaution se comprend dans le contexte de publication de ses textes (3), elle ne s'impose pas dans notre perspective qui vise à regrouper des historiens d'obédiences diverses (4). L'une des spécificités de ces travaux est aussi de ne se revendiquer ni de l'histoire de l'art (ou de la peinture) traditionnelle, ni de la sociologie de l'art, mais de combiner, de croiser des approches pour se confronter à

des objets singuliers. Cette démarche a d'ailleurs peu d'équivalent en France (5).

En nous appuyant sur différents travaux, nous nous proposons de suggérer des rapprochements entre divers domaines de recherche dont la communication. Nous souhaitons donc pointer des zones de convergence, souligner des emprunts féconds, marquer des passages possibles, y compris entre les principaux auteurs sur lesquels nous nous appuyons (Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Carlo Ginzburg, Ernst H. Gombrich, Frances A. Yates) (6). Plutôt que de présenter une recension quasi exhaustive et systématique de ces différents travaux, idée trop ambitieuse, nous avons opté pour des trajets de lecture différenciés à travers ces auteurs. Trois pistes sont ainsi explorées en suivant, à chaque fois un auteur ou des ensembles de travaux : les problèmes méthodologiques de la recherche en histoire de l'art à partir de C. Ginzburg et de E. H. Gombrich, la notion de médiation dans l'histoire sociale de l'art de S. Alpers et M. Baxandall, les relations entre pensée symbolique et communication politique selon F. Yates. La première partie identifie des problèmes communs à l'histoire de l'art et à la communication, la seconde présente des exemples de médiations, la troisième part également de cas, mais dans une perspective d'anthropologie des formes et symboles du politique.

(3) Cf. la critique virulente de l'histoire sociale selon Arnold Hauser dans GOMBRICH (1963), pp. 86-94. Il s'agit d'un texte de 1953.

(4) Nous suivons en cela la publication d'un certain nombre de travaux par la revue *Actes de la recherche en sciences sociales*. Cette revue aura largement contribué, depuis le début des années 70, à faire connaître les travaux d'histoire sociale de l'art en publiant notamment S. Alpers, M. Baxandall, C. Ginzburg, mais aussi F. D. Klingender, F. Haskell et C. Schorske. Cf. pour un panorama Enrico CASTELNUOVO, « L'histoire sociale de l'art. Un bilan provisoire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 6, décembre 1976, qui reprend aussi la controverse Antal/Gombrich. En outre, dans le contexte actuel, une confusion est possible avec les travaux d'historiens comme Roger CHARTIER qui présentent des points de convergence, ne seraient-ce que méthodologiques mais sans pour autant recouper les mêmes objets. Cf. Roger CHARTIER, *Les origines culturelles de la révolution française*, Paris, Le Seuil, coll. L'univers historique, 1990.

(5) Comme le note E. CASTELNUOVO, op. cit. P. Francastel a bien tenté d'articuler une approche micro et macro-sociologique mais non sans contradictions. P. Bourdieu a vivement critiqué cette approche.

(6) Il s'avère d'ailleurs que, sans constituer une école, ou un courant d'histoire sociale de l'art, ces auteurs se créditent mutuellement d'une influence réciproque, en général dans leur préface, ainsi, par exemple, de Svetlana ALPERS (1988) p. XII et de Michael BAXANDALL, *Patterns of Intention* (1985) PI par la suite, ce dernier mentionnant également Carlo Ginzburg. Les deux premiers auteurs se réfèrent tous deux à leurs discussions avec Ernst Gombrich et Michael Podro.

Par contre, nous ne suivons pas S. ALPERS dans *L'art de dépeindre* (1990) p. 16, AD par la suite, pour inclure au titre d'une conception anti-albertienne, Michael FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1980 (*La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990) qui nous semble relever d'une approche beaucoup plus conventionnelle de rapprochement des œuvres et des textes critiques.

HISTOIRE ET HISTOIRE DE L'ART · QUELQUES PROBLÈMES DE MÉTHODE

La publication des textes de Carlo Ginzburg sur lesquels nous nous appuyons, avant tout, pour en extraire ces quelques problèmes, s'échelonne sur plus de vingt ans (1966 à 1989) (7) Il n'est donc pas question de proposer un exposé systématique d'une pensée qui a elle-même évolué sur des points que C. Ginzburg considère comme fondamentaux. Il s'en explique dans son dernier ouvrage (8) après un premier bilan quelques années auparavant (9). Néanmoins, nous avons retenu quatre aspects qui touchent tous aux questions d'influence, d'interrelations, de diffusion, de circulation. Avant d'aborder ces aspects, un bref détour s'impose par E. H. Gombrich, référence commune de tous ces auteurs.

Ancrage : autour du rationalisme de Ernst H. Gombrich

C. Ginzburg s'appuie, en effet, sur E. H. Gombrich, le successeur de A. Warburg à la tête de l'école qui porte son nom à Londres. Ce dernier stigmatisait sous le nom de « physionomisme », la conception

de l'œuvre comme symptôme (d'une époque) et/ou symétriquement comme expression : « le style est un indice très problématique des transformations sociales ou culturelles », rappelle-t-il (10) en notant que « les grands problèmes du jour, notamment ceux qui concernent les mouvements religieux, ne se reflètent pas nécessairement dans des styles distincts » (11).

Ses conceptions fortement antiromantiques, antihistoricistes ont d'ailleurs été influencées par l'épistémologie de Karl Popper : « Ce que Popper préconise pour le scientifique s'applique également à l'érudite », souligne-t-il en ajoutant : « l'historien culturel en part jamais de rien » (12). Outre sa démarche rationaliste, il emprunte à Popper sa notion de « logique de situation » pour conserver une approche ouverte, pluraliste et récuser l'interprétation iconologique forcée des « mystères » de la signification des épigones de E. Panofsky : « Il n'y a aucune raison de penser que le plafond de la chapelle Sixtine a d'autres significations que ce qu'on y voit », tranche-t-il (13).

Chez Gombrich, l'articulation des séries sociétales et artistiques s'opère, outre le recours aux textes, par l'étude du rôle des schèmes et conventions (14) qui sont d'emblée sociales et figuratives. En étu-

(7) « De A. Warburg à E. H. Gombrich. Notes sur un problème de méthode » est paru en 1966 dans *Studi medievali*, s. 3a, VII, 1966, pp. 1015-1061, repris dans *Mythes, Emblèmes, Traces* (1989) pp. 39-96, MET par la suite (éd. italienne 1986), *Storia Notturna. Una decifrazione del sabba*, en 1989, nous suivons la version anglaise *Ecstasies* (1992). On peut noter que Michael Baxandall publie une partie de sa thèse sur les humanistes de la Renaissance italienne dans le *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXVII, 1964 et vol. XXVIII, 1965, repris *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture*, en 1989, (éd. anglaise 1971).

(8) GINZBURG (1992) cf. l'introduction pp. 1-24, qui fait remonter son projet de recherche à 1964-1965, sa première concrétisation à 1975, p. 24 Notes.

(9) Dans la préface de MET.

(10) MET p. 81. Ces conceptions se trouvent exposées dans GOMBRICH (1963). C. Ginzburg cite une conférence de 1963 « Hegel and his followers » comme particulièrement significative de son anti-hégélianisme, MET p. 259, n. 190. Il reprend ces critiques dans Gombrich (1992). Il s'en explique également dans ses entretiens avec Didier Eribon, GOMBRICH (1991). Sur les apories du « système de l'art » hégélien cf. J. M. SCHAEFFER id. chap. 3.

(11) GOMBRICH, (1992), p. 62, il donne comme exemple l'absence de preuve pour étayer la thèse du maniérisme et du baroque comme « expression » de la Contre-Réforme. Il indique même que Francis HASKELL dans *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, London/New Haven, Yale University Press, 1991 (1^{re} éd., 1963), a réfuté l'existence d'un véritable style jésuite aux intentions propagandistes.

(12) GOMBRICH (1992), p. 68. Il renvoie précisément au POPPER de « Truth, Rationality and the Growth of Scientific Knowledge », in *Conjectures and Refutations*, Londres, 1963. Il rend compte de ses relations avec K. Popper dans GOMBRICH (1991) « 2^e partie. L'art n'existe pas. 3. Le sens de l'ordre », pp. 115-119 et « 3^e partie. L'ambition d'expliquer. Physiologie du goût » pp. 166-169.

(13) GOMBRICH (1991), pp. 151-152.

(14) C'est pourquoi il s'intéresse à la caricature qui radicalise les schèmes, pour l'étude des conventions cf. en particulier GOMBRICH (1966).

diant les institutions et les genres, il entend éviter ainsi les dérapages dans l'iconographie sauvage (15) C Ginzburg porte son attention sur l'ensemble des éléments constitutifs du champ artistique œuvres/artistes/commanditaires/public, ce dernier étant dans la plupart des travaux réduit à une boîte noire Pour son *Enquête sur Piero*, il part des contenus de la commande pour les confronter à l'analyse iconographique

Se méfiant de la notion de mentalité collective, Gombrich privilégie ce qu'il nomme « attitudes mentales » (*mental set*) dans le cadre d'une théorie marquée à la fois par la psychologie (16) et par la théorie de l'information des années 50 (17) Cette dernière lui permet d'ordonner une séquence, entre émission et réception exigence (requirement)-fonction-forme-attitude mentale (*mental set*) « *La forme d'une représentation ne peut être séparée de sa fin et des exigences (requirements) de la société ou un langage visuel donné est valable* » (18) Nous verrons à quel point Michael Baxandall est plus proche de cette démarche que de celle de Panofsky (19) Indiquons néanmoins que la démarche de Gombrich ne nous séduit guère sous cette forme squelettique, à la différence de ses travaux historiques plus vastes On comprend malgré tout son intérêt historique pour les chercheurs qui le suivent (Alpers, Baxandall), comme pôle

de résistance rationaliste, dans la lignée de K Popper, aux théories trop englobantes et totalisantes, comme forme de modestie rigoureuse opposée aux idées vastes (et vagues) C'est d'ailleurs la leçon qu'en tire C Ginzburg

Sortir des argumentations circulaires

L'une des principales contributions de C Ginzburg nous paraît être sa mise en perspective de la question classique (et rebattue) des rapports art/société (20) Cette mise en perspective se double d'une réflexion sur les rôles respectifs de la théorie et de l'analyse empirique dont son *Enquête sur Piero della Francesca* donne un exemple saisissant et particulièrement brillant (21) Son objectif est, en effet, d'explicitier les modalités de déchiffrement reconstruction d'un programme iconographique, en l'occurrence celui du cycle d'Arezzo réalisé par Piero della Francesca (22), et de ce qu'il nomme « *l'énigme iconographique de la Flagellation* » (Urbino)

Il s'interroge sur le type d'articulations à établir entre l'œuvre et les données externes (politiques, par exemple la passion comme prêche en faveur de la croisade contre les Turcs pour *la Flagellation*) Dans les termes de Meyer Schapiro, il vise à établir une « *corrélation critique des formes et des significations dans les*

(15) Exemple d'un tel dérapage, la projection par Vasari d'une rougeur sur la figure de St Pierre du Paiement du tribut de Masaccio en raison de son existence dans la bible Cf E H GOMBRICH, « The Evidence of Images », in Charles S SINGLETON (ed.), *Interpretation Theory and Practice*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1969

(16) Y compris freudienne, il a collaboré avec Ernst Kris, mais également par la psychologie de la perception ce qui le conduira à étudier les mécanismes cognitifs de l'illusion avec le neuropsychologue R L Gregory, toujours dans une perspective de démontage rationaliste des fondements Cf R L GREGORY, E H GOMBRICH (eds), *Illusion in Nature and in Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1973 Cf aussi GOMBRICH (1962)

(17) L'article « Expression and Communication » date de 1962, publié dans GOMBRICH (1963)

(18) Cité par MET, p 93

(19) Comme nous l'avons indiqué, cette référence est d'ailleurs clairement assumée L'ouvrage de M BAXANDALL qui se rapproche le plus de la conceptualisation de GOMBRICH dans *Meditations on a Hobby Horse* est son *Patterns of Intention* (1985), où il radicalise son approche sur quelques cas Cf infra II p 36

(20) Il suffit de remplacer le problème terme de l'opposition par technique ou communication pour apprécier la pertinence de ces propos

(21) *Enquête sur Piero della Francesca* (1983) (l'édition italienne date de 1981) EP par la suite Le brillant de cet exercice de style n'a pas été sans susciter de vigoureuses critiques de la part de partisans d'approches plus classiques Il y suit une méthode de quasi-détective, fidèle au « paradigme indiciaire » développé dans « Traces : racines d'un paradigme indiciaire » MET, pp 139-180, où il se revendique de Sherlock Holmes

(22) Réalisé en trois temps : 1452-1455, 1455-1458, 1462-1464 Alessandro ANGELINI, *Piero della Francesca*, Florence, Scala, 1985

images avec les conditions historiques de la même période et de la même région » (23) Ginzburg entend ainsi échapper à l'alternative créativité idéaliste/sociologisme et éviter les mises en relation par trop brutales des deux séries sociétales et artistiques, la première étant de surcroît souvent de contour flou « *Il est beaucoup plus difficile d'écarter d'emblée (mais aussi beaucoup plus difficile et fatigant de pratiquer) la reconstruction analytique du réseau enchevêtré des relations microscopiques que suppose tout produit artistique même le plus élémentaire* » (24), souligne-t-il en proposant d'intensifier ces analyses plutôt que de se contenter de parallélismes « *sommaires et forcés* »

Il rejoint ainsi le programme que s'était fixé l'école dite de Warburg qui, par son attention au contexte social et culturel spécifique, s'est gardée des excès interprétatifs dans lesquels même Erwin Panofsky serait tombé. Aby Warburg, son fondateur, entendait par le recours à des textes et documents très variés, en multipliant les données iconographiques et par un travail de vérification, se sortir de ce cercle vicieux et restituer l'épaisseur des médiations entre ces deux séries. Contre toute réduction sociologiste ou analyse moniste, C. Ginzburg indique que « *l'hypothèse plus ou moins consciente à la base de cette sorte d'interprétation est naturellement que les œuvres d'art, au sens large, constituent une mine d'informations de première main, et que l'on peut donner une interprétation sans aucune médiation (c'est là*

tout le problème) de la mentalité et de la vie affective d'une époque qui peut être lointaine » (25)

C. Ginzburg vise naturellement des analyses comme celles de F. Antal, A. Hauser ou G. Lukacs, qui en restent à un niveau de grande généralité, mais aussi certaines thèses de E. Panofsky sur lesquelles il est plus intéressant de revenir. Ainsi, à propos de la perspective comme forme symbolique (26), Ginzburg note que « *sans (cette) référence à la culture humaniste du Quattrocento, nous n'aurions qu'une analogie formelle, vide de substance (distance entre l'œil et l'objet, entre l'individu et les événements du passé) et par conséquent insignifiante* » (27). Le Panofsky de ces études sur la perspective (1932), influencé par le néokantisme de E. Cassirer, est à la recherche de cette médiation par des « principes de base » qui révèlent l'attitude fondamentale d'une époque (*Zeitgeist*). Comme le note E. H. Gombrich (E. Panofsky) « *ne renonça jamais à l'ambition de démontrer l'unité organique de tous les aspects d'une époque* » (28). E. Panofsky cherche cependant à éviter de tomber dans le démon de l'analogie en marquant filiations et dépendances. Sans y arriver complètement, toutefois, aux yeux de Ginzburg (suivant Gombrich) en particulier pour la liaison trop simple entre l'architecture gothique et une « pensée scolastique » sans doute un peu trop floue (29).

Inversement, C. Ginzburg critique la visée réductrice, psychologisante, à des individus, au parcours erratique du génie,

(23) Meyer SCHAPIRO, « From Mozarabic to Romanesque in Silos », in SCHAPIRO (1977), pp. 28-101. Notre traduction, c'est nous qui soulignons p. 29. M. Schapiro étudie la coexistence conflictuelle, à la fin du XI^e siècle entre deux styles distincts (mozarabique et roman) et plus précisément la façon dont l'un s'est imposé en intégrant des apports de l'autre.

(24) EP p. 18, c'est nous qui soulignons.

(25) MET, c'est nous qui soulignons.

(26) PANOFSKY (1975). Ginzburg indique que sa critique ne vise que le Panofsky de ces années 30 et que ce dernier s'est montré plus prudent par la suite, et il cite comme exemple *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1948, MET, p. 243 n. 83.

(27) MET p. 75.

(28) GOMBRICH (1992). Il s'agit d'une autre conférence prononcée en 1967, p. 46. Il adresse la même critique à Johan Huizinga dans lequel il voit la continuation de l'hégélianisme de J. Burckhardt. Notons pour continuer à tisser nos réseaux de relations que Gombrich cite dans ce texte (note 16, p. 15) l'article de C. GINZBURG des *Studi Medievali*, op. cit. note 7.

(29) PANOFSKY (1967). On trouvera dans Alain DE LIBERA, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 1991, une resituation de cette pensée scolastique qui en dégage des aspects contemporains notamment logiques. Il étudie la médiation fondamentale de la pensée arabe (Avicenne, Averroès) pour non seulement la transmission de la pensée grecque, mais également la formation de la pensée scolastique et de son cadre conceptuel.

comme il souligne les limitations des grilles internalistes, de la seule lecture stylistique des œuvres (chez A. Riegl avec le concept de *Kunstwollen* et à un moindre degré chez H. Wölfflin)

Enchevêtrements et classements : diffusion et réception

Ginzburg cherche à aborder la question de la réception des œuvres et du public. Il étudie, par exemple, le rôle de la concurrence entre peintres et commanditaires appartenant à des groupes sociaux n'ayant pas la même légitimité (30). À ses yeux, en opposition à des courants classiques de l'histoire de l'art, l'intérêt porté à certains artistes, à une certaine période ne relève pas uniquement de l'influence d'autres tableaux (sur le modèle de Wölfflin), d'autres peintres mais aussi de facteurs externes. C'est tout le problème du classement/reclassement des œuvres et de l'établissement de la hiérarchie des peintres légitimes étudié par Francis Haskell en tant qu'histoire de la fluctuation du goût et de ses conditions de formation (31).

L'« invention » de l'art roman fournit un exemple tout à fait significatif de ces processus. Elle est due à l'initiative de deux amateurs de paysages et de monuments anciens, autour de 1818, indique

René Crozet (32), pour qualifier des monuments jusque-là nommés saxons ou normands. Le XIX^e siècle, notamment sous l'impulsion de Mérimée (33) et de Viollet-le-Duc, revalorisera le « Moyen Âge » et donc aussi le gothique, considéré un siècle avant comme « inartistique » en raison de ses aspects capricieux et de l'irrationalité de ses formes (34).

C. Ginzburg étudie (35) les « écarts » des solutions picturales avignonaises par rapport à la tradition siennoise ou florentine à la suite de l'installation de la cour papale en Avignon. Ces « écarts » renvoyaient à un « changement de commanditaires et de public qui s'y était opéré » (36). Cette production artistique faisait face à un public hétérogène dans un XIV^e siècle où coexistaient gothique tardif et art renaissant, culture occitane et influence des maîtres de la France du Nord et d'Angleterre. L'esthétique de l'époque, nullement unifiée, était hétérogène lors de ce passage du gothique au renaissant où coexistent des systèmes perspectivistes, par exemple, différents et entremêlés, dont le statut iconographique renvoie à des périodes diverses (37).

L'une des traductions les plus simples de cette hétérogénéité est la difficulté qu'éprouvent les historiens de l'art pour se mettre d'accord sur les périodisations du type roman/gothique/gothique tardif ou

(30) C'est l'objet explicite de Enrico CASTELNUOVO, Carlo GINZBURG (1981) (en italien « Centro e periferia », 1979), pp. 50-72.

(31) HASKELL (1976) est significatif de cette orientation en mettant l'accent en particulier sur l'« invention » des musées et sur le rôle des collections. F. Haskell participe du même empirisme érudit que Gombrich, en poussant encore plus loin le souci de faire éclater toute généralisation, notamment, faisait remarquer Antoine Hennion lors de l'université d'été, en produisant toujours le contre-exemple qui ruine la généralisation. Cf. HENNION (1990), pp. 39-52 où il parle de « relativisme absolu » au sujet de F. Haskell. E. H. GOMBRICH (1991) indique qu'il ne suit pas Haskell dans cette voie, p. 172.

(32) René CROZET, *L'art roman*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1985, 1^{re} éd. 1962.

(33) Prosper MÉRIMÉE, *Études sur les arts du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, Arts et métiers graphiques, 1967 (1^{re} éd. 1875, les articles ont été rédigés de 1837 à 1861 par l'inspecteur général des monuments historiques Mérimée).

(34) Cité par SCHAPIRO (1977), p. 3.

(35) GINZBURG (1981), pp. 62-64.

(36) Id. p. 63.

(37) *Le Baptême du Christ* de Piero della Francesca étudié par M. BAXANDALL dans PI en fournit un exemple en soulignant la persistance chez l'un des promoteurs de la perspective de schémas plus « archaïques », moins plastiques car dépendant de conventions religieuses, dans la représentation de la façon, pour le Christ, de se tenir les pieds dans l'eau.

flamboyant/néo-gothique/ou renaissant/maniériste/baroque (38) On trouve là aussi les limites d'une approche internaliste, centrée uniquement sur la série artistique C'est sur ce problème de la datation interne que revient longuement Ginzburg dans son *Enquête sur Piero*, en insistant sur son indécidabilité et donc sur la nécessité d'en passer par des éléments externes

Histoire, micro-histoire et culture populaire · la circulation des objets culturels

Une autre originalité de l'approche de Ginzburg tient à son point de départ, à son approche « micro » de la diffusion Comme le note R. Chartier « *On cherche à entrer dans la réalité historique à partir de la singularité d'un texte, d'un objet ou d'une pratique, pour reconstituer l'ensemble des tensions, des échanges et des valeurs qui s'y sont investis* (39) » C'était typiquement le cas pour l'*Enquête*, mais c'est surtout celui du *Fromage et les vers* que Chartier tient pour « exemplaire » de cette démarche de micro-histoire (40) On comprend le sens de la citation d'Aby Warburg reprise ici en exergue (41)

Ginzburg parle de circularité pour rendre compte des formes de dialogue entre les classes dominées et les classes dominantes, de leurs influences réciproques C'est ce dialogue paradoxal entre sorciers et inquisiteurs, qu'il suit avec

cette notion de circularité dans les lectures de Menocchio, le meunier du Frioul et dans un ensemble de travaux (42) C'est l'occasion pour lui d'une réévaluation critique de l'histoire des mentalités, en particulier des conceptions d'un Robert Mandrou sur l'imposition de la culture aux classes populaires ou inversement de la « créativité populaire » Il rattache à cette dernière ce qu'il nomme le « populisme noir » du Foucault de *Moi, Pierre Rivière* qui, focalisé sur les mécanismes d'exclusion, ne parvient pas à y déceler autre chose qu'une pré-culture On retrouve ces corrélations « sauvages » dont se défie Ginzburg dans ce que Maurizio Ferraris nomme « le cauchemar de Foucault » comme écho et prolongement du « rêve de Hegel » fantasme de contrôle total et de sa réalisation dans le cadre d'une théorie, d'une micro-physique du pouvoir-savoir (43) Ginzburg fait aussi son deuil de la théorie totale et s'écarte, a fortiori, du recours à l'art comme (seul) lieu de vérité de la société, comme assumant ou devant assumer la tâche de concilier la réalisation d'une théorie totalisante sur fonds religieux comme chez Adorno

Il pose ainsi les jalons d'une nouvelle histoire des mentalités qui dépasse la conception classique de Lucien Febvre dans son *Rabelais* (la croyance comme idéologie ou pensée sauvage), en reconnaissant la « croyance comme compétence » (44) Une telle histoire ne réduit

(38) M. SCHAPIRO (1977) note déjà la difficulté de démarquer, en France, compte tenu de la continuité formelle depuis le X^e siècle, le roman du préroman! Ces difficultés sont au cœur de l'ouvrage classique de HUIZINGA, 1989 Elles font aussi l'objet pour les ruptures philosophiques et l'histoire culturelle de Florence du livre d'Eugenio Garin, *Moyen Age et Renaissance* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1969

Ces questions ont fait l'objet de nombreux travaux, on verra la solution proposée par M. BAXANDALL (le style « fleuri ») à propos des sculpteurs de la Renaissance allemande pour démarquer gothique tardif/ pré-Renaissance/flamboyant Citons seulement pour la transition Renaissance/maniérisme/baroque/classique souvent également très confuse Walter FRIEDLANDER, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Paintings*, New York, Columbia University Press, 1990 (1^{re} éd. 1957)

(39) Joël ROMAN, « Les pratiques de la lecture », Entretien avec Roger Chartier, *Préfaces* n° 1, mars-avril 1987, pp. 78-83

(40) Idem, « microstoria italiana » qu'il compare aux « case studies » américaines Parmi ces passages entre auteurs que nous indiquions en introduction, relevons encore la référence commune (Alpers, Baxandall, Ginzburg) à l'historienne américaine Nathalie Zemon Davis GINZBURG (1980) (l'édition italienne date de 1976)

(41) MET, p. 139, elle se trouve en exergue de « Traces », op. cit.

(42) Outre GINZBURG (1980, 1992), *Les batailles nocturnes Sorcellerie et rituel agraire en Frioul XVI^e-XVII^e siècles*, Lagrasse, Verdier, 1976 ; rééd. Paris, Flammarion, 1984 (édition italienne 1966)

(43) Maurizio FERRARIS, « De la décision qui fonde un Etat », communication au colloque *Le cinéma fasciste italien*, Paris, Centre Pompidou, 1985 Il renvoie à *Surveiller et punir* surtout

(44) Alain BOUREAU, « La croyance comme compétence Une nouvelle histoire des mentalités », *Sciences humaines, sens social Critique*, n° 529-530, juin-juillet 1991 Lucien FEBVRE, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle la religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1942

plus ces mentalités à des formes passives de domination, mais accorde une certaine autonomie à ces cultures populaires/paysannes, sans tomber dans une surinterprétation romantique de leur créativité Il lie, par exemple, l'autoformation de Menocchio le meunier, ses aspirations à la réforme de la société et le moment où deux monopoles prennent fin celui de l'écrit avec l'invention de l'imprimerie, celui de la religion avec la réforme Il y décèle l'émergence d'un « progressisme » La circularité se fait dans cette interrelation, dans ces interstices Elle évite des mécanismes d'imposition unilatérale et aboutit à des « formations de compromis » entre ces différentes formes culturelles (45)

DES MÉDIATIONS DANS L'HISTOIRE SOCIALE DE L'ART : M BAXANDALL, S ALPERS

Nous avons regroupé dans cette catégorie d'histoire sociale de l'art deux historiens qui entendent, chacun à sa façon, se démarquer de différents courants de l'histoire de l'art S Alpers précise que sa démarche ne relève pas de l'histoire de la peinture stricto sensu, mais plutôt des images et en particulier d'images « non classiques » (46) Elle emprunte à M Baxandall sa notion de « culture visuelle » pour l'appliquer à la peinture hollandaise

Michael Baxandall . une sociologie de l'œil (47)

M Baxandall précise aussi que son objet ne se réduit pas non plus à « la seule pein-

ture » (48) Par rapport à la mise en corrélation des séries sociétales et artistiques, sa thèse s'énonce simplement « *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* (49) » Avec les modalités de cette traduction, on retrouve le « *réseau enchevêtré de relations microscopiques* » dont parlait Ginzburg Baxandall explore également des hypothèses générales sur la peinture, les relations respectives entre les peintres et leurs clients comme réponse à une commande, aux conditions du marché de la peinture qui s'opèrent à travers institutions et conventions Cette démarche est particulièrement explicite dans la monographie qu'il consacre aux sculpteurs de la Renaissance allemande (50) Nous isolerons quatre exemples de ces modalités, dans quatre ouvrages (51), sans viser à restituer la totalité de la démarche Il s'agit juste d'éclairages, ce qui présente, bien sûr, le risque non nul de rendre schématique les travaux pourtant sophistiqués d'un auteur qui se défie de toute généralisation abusive Ce risque est d'ailleurs encore plus grand avec ceux de S Alpers qui s'avèrent encore plus rétifs aux tentatives de synthèse

L'œil du Quattrocento · la peinture et le savoir des marchands italiens

Baxandall cherche à reconstruire le style cognitif propre au Quattrocento, ou plus exactement de la partie du public qui, confrontée à la peinture, pouvait l'influen-

(45) Jacques Le Goff parle d'un compromis religieux entre « *superstitions et religion* », de « *synthèse magico-religieuse* » dans son introduction in Jacques LE GOFF, René RÉMOND, (sous la dir de), *Histoire de la France religieuse*, tome 1 Des origines au XIV^e siècle, Paris, Le Seuil, 1988, p 37 Cf dans ce volume la contribution de Jean-Claude SCHMITT, « Les "superstitions" », pp 419-551, qui traite également de ces rapports entre religions populaires et autorités religieuses

(46) Alpers (1990) AD, p 16

(47) Nous empruntons ce titre au numéro des *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 40, novembre 1981, dans lequel le chapitre 2 « L'œil du Quattrocento » de l'ouvrage du même titre (1985), OQ par la suite, avait été publié, pp 10-49 Cf la présentation de M BAXANDALL par Pierre BOURDIEU et Yvette DELSAUT, « Pour une sociologie de la perception », pp 3-9 du même numéro

(48) OQ, p 7, mais intéresse l'histoire de la Renaissance

(49) Idem, c'est nous qui soulignons

(50) *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, (1980), LS par la suite Ce dernier travail, publié à partir d'une série de conférences à Oxford en 1975, avait été précédé par la publication de plaquettes du Victoria & Albert Museum : *German Wood Statuettes 1500-1800*, 1967 et *South German Sculpture 1480-1530*, 1974

(51) Outre LS, OQ et PI déjà cités, des *Humanistes à la découverte de la composition en peinture* (1989), HD par la suite

cer (classe des commanditaires) Il considère le tableau non plus comme un artefact unique issu de la création du peintre, mais comme le résultat de la collaboration du peintre et de son public Le premier visualisait, par profession, une histoire sainte enseignée par ailleurs, notamment par les prédicateurs dont les sermons « *préparaient le public au répertoire des peintres, et les peintres respectaient la catégorisation émotionnelle généralement admise* » (52)

Le pouvoir émotionnel de la gestuelle des prédicateurs renvoyait, au même titre que celle des personnages représentés, notamment au répertoire traditionnel de manifestations théâtrales, aux figures réglées de danse En même temps, il relevait d'une interprétation codée des mouvements du corps comme mouvements de l'âme conformément à l'interprétation de la peinture occidentale selon la voie anagogique, du matériel à l'immatériel, formulée par Suger au Moyen Age (53) Les peintres puisaient également dans le répertoire théâtral pour attirer l'attention et désigner l'action centrale, par l'intermédiaire d'un relais du spectateur dans la pièce (le tableau), d'un personnage jouant le rôle du cœur (le festaiuolo) (54)

Le rôle des mathématiques commerciales utilisées par les marchands fournit un exemple encore plus frappant de ces interrelations Piero della Francesca avait d'ailleurs rédigé un manuel à l'usage des marchands « *Les capacités que Piero (ou n'importe quel autre peintre) utilisait pour analyser les formes qu'il peignait étaient les mêmes que celle que Piero ou tout*

commerçant utilisait pour jauger les quantités » (55) En raison de la complexité du commerce local (absence de poids, de mesure et même de monnaie unifiée), les commerçants devaient être particulièrement habiles dans le maniement de proportions et de la règle de trois Ceci se retrouve dans le jeu subtil des espaces d'un Piero della Francesca Baxandall parle d'une « *dramatisation de la géométrie* » (56) « *Le statut des capacités mathématiques dans la société était, pour le peintre, un encouragement à les affirmer ouvertement dans ses peintures C'était pour qu'il manifeste cette aptitude que son patron le payait* » (57)

Baxandall traite de la « *signification morale et spirituelle* » de la perspective linéaire On perçoit bien ici la distance avec l'approche de Panofsky de cette même question Ce dernier y décelait rien moins que la « *fondation de la conscience historique moderne* » même s'il nuancait en renvoyant à « *une attitude de fond à l'égard du monde caractéristique et ce dans la même mesure, du créateur comme individu d'une époque particulière, d'un peuple particulier, d'une communauté culturelle unique* » (58) La coupure est donc moins forte et la différence tient plus à une volonté de ne pas généraliser, où se manifeste l'influence de Gombrich, d'en rester à une focale plus courte, où l'on retrouve le souci de la micro-histoire La méthode d'analyse des textes et de mise en corrélation est très largement similaire, mais l'accent se porte du côté de médiations choisies de préférence dans la série sociétale

(52) OQ, p 88

(53) Sur ce point, cf E PANOFSKY, « L'abbé Suger de Saint-Denis », (Abbot Suger, Princeton University Press) in Panofsky (1967)

(54) Il cite cette recommandation d'ALBERTI dans *Della Pictura* : « *J'aime qu'il y ait un personnage qui nous prévienne et qui nous instruisse de ce qui se passe dans le tableau* », OQ, p 115 Nous avons étudié cette fonction de relais spectatorielle dans la peinture et le cinéma dans Jean-Paul Simon, « Sur le sujet de l'énonciation cinématographique », *Le filmique et le comique*, Paris, Albatros, coll Ca Cinéma, 1979, pp 95-136 et « Énonciation et narration Gnarus, Auctor et Protée », in J -P Simon, M Vernet (sous la dir de), *Énonciation et cinéma, Communications*, n° 38, 1983

(55) OQ, p 135

(56) A propos de la *Bataille de San Romano* de Paolo Ucello, il rejoint d'une autre façon des conclusions de l'analyse formelle de Serres (1974)

(57) OQ, p 153, c'est nous qui soulignons BAXANDALL met aussi en garde contre le danger d'une surinterprétation de cette corrélation : ainsi chercher des séries harmoniques dans les peintures, p 150

(58) Cité par GINZBURG, MET

Les schèmes de l'intention : Locke, Chardin et la netteté

En outre, Baxandall cherche à « *sortir d'explications trop spéculatives pour pouvoir servir dans l'explication de cas particuliers* » (59) Il s'en explique dans un ouvrage plus méthodologique, construit autour de quatre exemples (60) dans lequel il explique son refus d'analyser la signification (meaning), à la différence toujours de Panofsky, et où il récusé vivement la notion même d'influence Il leur substitue un système de critique inférentielle qui reconstruit une chaîne qui va de la fixation d'une directive générale (*brief* ou *general charge*) à l'élaboration d'une description pertinente pour conduire à un artefact en passant par la formulation des termes du problème tel qu'il est ressenti à l'intérieur d'une culture Il nous fait suivre cet entrelacs de médiations en mettant en lumière les différents éléments à travers quatre exemples contrastés un pont en acier sur la Forth (l'objet historique), le portrait de Kahnweiler par Picasso (les conditions de l'intentionnalité visuelle), *Une dame qui prend du thé de Chardin* (l'articulation entre l'histoire de la peinture et l'histoire des idées), le *Baptême du Christ* de Piero della Francesca (les variations des styles cognitifs des cultures visuelles)

Nous avons retenu l'exemple le plus proche d'une sociologie de l'œil, celui des relations entre les théories de la perception visuelle au XVIII^e siècle, entre la pensée de Locke et le tableau de Chardin Il traite du rôle de la vulgate lockienne, issue de son empirisme pour la résolution de problèmes de perception que se posait Chardin à travers la notion de « netteté » (*distinctness* accommodation et acuité) Ce dernier cherchait à focaliser la vision du spectateur plutôt que la laisser se perdre

dans un espace pictural homogène pour la vision Dans le tableau décrit, il s'agit d'attirer l'attention sur la main au détriment du visage de la femme

Baxandall s'empresse de souligner que Chardin n'avait nul besoin d'avoir lu Locke mais qu'il peignait imprégné de cette vulgate lockienne diffusée par une série de médiateurs (*middle-men*) C'est cette médiation qu'il analyse (61) En revanche, nous avons besoin de ce relais pour s'approcher des schèmes de la pensée de cette époque Ce rôle du « lockisme » ne fournit cependant qu'une condition nécessaire mais non suffisante Encore faut-il trouver la passerelle avec les questions proprement picturales c'est le rôle de la notion de « netteté » « *Le "lockisme" était nécessaire pour articuler le déploiement pictural de la netteté, d'un autre côté, la netteté était nécessaire pour conférer aux distinctions lockiennes une présence picturale spécifique* » (62)

L'intérêt est pour Baxandall de justifier un point de passage entre les « idées » et les œuvres qui ne soit pas trop abstrait ou trop général, qui enrichisse de surcroît l'analyse critique et l'histoire culturelle Il se démarque, dès le début du chapitre, des analogies et des mises en parallèle trop arbitraires, des relations de co-occurrences « sauvages » Il critique, par exemple, une analogie souvent faite entre le premier cubisme de Picasso et la nouvelle physique de Planck et d'Einstein à propos de la relativité et la place de l'observateur Faute d'établir un lien indirect et surtout de trouver le bon niveau de médiation par rapport à l'expérience visuelle entre la série artistique (l'univers de Picasso) et la série scientifique (l'univers d'Einstein), une telle analogie risque d'en rester à un niveau de généralité de fait peu productif Il précise, à ce propos, que l'établissement

(59) OQ, p 48

(60) PI, op cit

(61) La traduction française donne pour *middle-men*, personnages intermédiaires Il s'agit de Philippe La Hire, figure de proue des mathématiciens français autour de 1700 et formé à la peinture, de Sébastien Le Clerc, auteur d'un traité sur la vision et de Pieter Camper, un médecin également formé à la peinture qui avait consacré sa thèse aux théories de la perception en particulier aux questions d'acuité visuelle qui intéressaient Chardin Nous ne sommes pas loin ici du modèle de la « traduction » élaboré par Michel Serres et appliqué à Carpaccio, Jules Vernes comme à Tintin et que réélaborerons ensuite Michel Callon et Bruno Latour pour l'appliquer à la science

(62) PI, p 103, c'est nous qui traduisons La citation se trouve p 172 de la traduction française

d'un tel lien pour être fructueux présuppose d'une part que les idées renvoient de façon directe à un aspect précis de l'expérience visuelle (i.e. un équivalent visuel *pictorial corollary* comme dans le cas de Chardin), qu'elles puissent entrer, à ce titre, dans la « directive » du peintre. D'autre part que l'on puisse avancer un indice de la possibilité d'un tel rapprochement à cette époque. Un tel indice est difficile à trouver, pour M. Baxandall, en ce qui concerne Picasso et Einstein en 1906.

Alberti médiateur entre les humanistes et l'invention de la composition picturale

On trouve ce même souci de ne pas aborder la peinture comme une « simple histoire sociale illustrée » (63) à partir « d'analogies faciles entre milieux "bourgeois" et "aristocratiques" d'une part, et styles "réalistes" et "idéalistes", d'autre part » (64), dès ses premiers travaux consacrés aux humanistes. Cette fois, M. Baxandall explore « l'intérêt pour les relations unissant les habitudes de langage à l'attention visuelle » (65) en étudiant, d'une part, « les conditions linguistiques et littéraires dans lesquels les humanistes opéraient lorsqu'ils formulaient des considérations sur la peinture » (66), d'autre part, l'apport le plus intéressant de ces humanistes, l'élaboration du concept de « composition » par Alberti en 1435. C'est sur cette « découverte » que nous allons revenir.

La figure du médiateur est ici Alberti, un peintre doté d'une solide formation et d'une culture humaniste importante. Son

traité *De pictura* (1435), rédigé en latin néo-classique, va au-delà des analogies superficielles entre peintres et écrivains, pour établir une relation théorique d'ordre général. L'auteur va transposer la notion de « *compositio* » comme hiérarchie de quatre niveaux de formes littéraires (du mot à la phrase ou période), de la rhétorique à la peinture (de l'élément de la surface plane au tableau) : « *La compositio est cette méthode de peinture par laquelle les parties sont composées en œuvre de peinture () Les parties de l'histoire sont les corps, la partie du corps est le membre, et la partie du membre est la surface plane* » (67). Cet assemblage ordonné se justifie par un principe narratif commun à la peinture et à la littérature.

Cette médiation de la rhétorique avait déjà été notée, en 1961, par Robert Klein. Dans un texte consacré à la perspective (68), il indiquait que ce problème de la perspective était plus lié aux problèmes de composition narrative (*istoria*) qu'à l'intelligibilité abstraite de l'espace. Soulignant le caractère institutionnel de la perspective, R. Klein indiquait aussi que l'« *idée d'une "perspective de composition" n'était pas la simple fantaisie d'un grammairien* » (69).

Pas plus que dans le cas de Chardin, il n'est question d'influence directe de cette conception rhétorique sur l'activité concrète des peintres. Baxandall indique, au contraire, qu'elle jouera d'abord sur la formation des mécènes humanistes (70), contribuera à leur équipement culturel qu'ils réutiliseront dans un second temps à l'occasion de leurs commandes d'œuvres.

(63) OQ, p. 232

(64) idem

(65) HD, p. 12

(66) HD, p. 11, on retrouvera ces catégories et le vocabulaire dans le chapitre 3 de OQ. Cf. « 4. Catégories et classification », pp. 178-231.

(67) Alberti cité par HD, p. 160. Baxandall qualifie de « cicéronien » le prisme à travers lequel la peinture est vue dans le Livre II qui traite de la composition picturale.

(68) « Pompos Gauricus et son chapitre "De la perspective" » *The Art Bulletin*, XLIII, 1961, pp. 211-230 repris dans KLEIN (1970), pp. 237-277. R. Klein s'interrogeait sur les raisons des « défauts » du système perspectiviste proposé par Gauricus (perspective humaniste de composition) ce qui l'amène à souligner le rôle de la narration par rapport à l'espace illusionniste, et leurs contradictions.

(69) Idem, p. 245.

(70) Il cite, en particulier, Frédéric de Montefeltre, duc d'Urbino, le commanditaire de Piero della Francesca pour *La Flagellation* où Ginzburg a identifié le fils du duc à l'issue de son enquête.

Le « fleuri » : les sculpteurs de la Renaissance allemande

Comme dans ses autres travaux, le propos est d'une histoire culturelle de la Renaissance, ici allemande à l'époque où Dürer exerçait à Nuremberg (71). Ainsi que nous l'avons indiqué, c'est son ouvrage le plus systématique, sans doute en raison de son aspect monographique. Il suit, de façon explicite, les différents aspects des relations entre peintres, leurs clients et les conditions de production, circulation et de consommation des œuvres. On retrouve la séquence déployée dans *Patterns of Intention*, mais sur une période plus homogène et de façon plus détaillée. Sa démarche l'amène à traiter aussi bien du matériau propre à ces sculptures (le bois de tilleul) qui présente des avantages matériels mais aussi symboliques, que des fonctions de ces sculptures pendant la pré-réforme, du marché ou des styles individuels.

La notion de directive (72) est ici précisée, notamment vis-à-vis du rôle du marché : « *Un marché est vu ici simplement comme un intermédiaire à travers lequel une société peut traduire à la fois des faits généraux la concernant et des préoccupations similaires sur l'art dans une directive que l'artiste peut comprendre. Parce que la plupart des sociétés sont complexes, il y a habituellement une pluralité de marchés incarnant diverses directives. L'artiste ne devient jamais une créature du marché : il peut choisir celle des directives qu'il adoptera et répondre à quelques-unes des suggestions qu'elle implique, en ignorer d'autres, et parfois même les retourner de façon ironique* » (73). On constate à quel point il refuse toute forme de déterminisme incapable de rendre compte des singularités. Il renvoie dos à dos les positions symétriques d'hypodétermination (l'artiste « *est comme un oiseau* ») et d'hyperdétermination (la dernière instance).

La période est particulièrement intéres-

sante pour suivre l'organisation des marchés, car c'est une période de transition entre le rattachement (autour de 1400) aux ateliers des grandes églises, puis aux princes (1600). Les sculpteurs peuvent dès lors (74) être les maîtres d'ateliers indépendants. Il montre cette lutte économique pour l'organisation du marché entre les corporations (les « guilders ») et les princes-mécènes qui détenaient le capital. Les premiers étaient favorables à une répartition du marché sur la base de cartels restreignant l'entrée localement, mais cette organisation du marché était trop instable, compte tenu de la nature des produits. C'est finalement une organisation monopoliste qui prévaudra, sous deux formes. Soit sous la forme d'un monopole intégré, le sculpteur devenant maître d'œuvre et coordonnant les autres corps de métiers pour répondre à la commande. Soit, sous la forme d'une concurrence monopolistique, le sculpteur développant une stratégie de différenciation de ses productions lui assurant ainsi un monopole. Dans ces cas précis, on suit les conséquences stylistiques de ces options.

L'enjeu du style apparaît clairement. On comprend le rôle, dans le répertoire des compétences visuelles caractéristique, de l'œil de l'époque (*period eye*), de la virtuosité calligraphique de l'art de l'écriture tel qu'il était enseigné dans certaines écoles (*modi scribendi* : d'où le nom d'écoles « modistes »). Ce style *fleuri* se retrouvait aussi subsumé sous le même concept de *Fioritur* dans la musique des Meistersinger de Nuremberg et participait de cette culture de l'époque. C'est pourquoi Baxandall propose de désigner ces sculptures par ce terme de « *fleuri* » (*florid*).

Décrire, dit-elle : Svetlana Alpers, « l'œil de l'histoire » et la représentation néerlandaise

Baxandall souligne à quel point il est

(71) La période choisie va de 1475 à 1525. Sur Dürer et Nuremberg cf. The Metropolitan Museum of Art, New York/ Germanisches National Museum, Nuremberg, *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*, Munich, Prestel-Verlag, 1986.

(72) Nous avons traduit ainsi le terme « brief » qui signifie aussi en anglais juridique « dossier » (*legal brief*).

(73) LS p. 95 : c'est nous qui soulignons.

(74) Dans les villes de plus de 20 000 habitants : Augsbourg, Nuremberg, Strasbourg, Ulm pour la région étudiée.

nécessaire, pour comprendre ces sculptures allemandes, d'échapper à la grille de lecture issue de la tradition artistique franco-italienne dans laquelle la sculpture est marginale (75) La virtuosité graphique est aux antipodes de la précision affichée des mathématiques appliquées italiennes S Alpers, qui lui emprunte sa notion de culture visuelle (76) pour éviter de telles erreurs de lecture, cherche aussi à s'affranchir de ce poids pour les images « nonclassiques » C'est pourquoi elle s'en prend vigoureusement à Panofsky, coupable, à ses yeux, d'écraser l'iconique sous le narratif, la culture « visuelle » du Nord sous la culture « textuelle » italienne Comme Baxandall, elle récuse la notion de signification « *Ce que je conteste, c'est le bien-fondé de l'idée classique en histoire de l'art de la signification* » (77) Elle ajoute « *Ce qui est nécessaire, et ce qui fait défaut aux historiens de l'art, c'est une conception de la représentation* » (78)

La catégorie de la description lui paraît fondamentale pour comprendre cette culture visuelle et « *définir le système particulier de conventions, métaphores directrices, présupposés intellectuels qui régissait cette peinture* » (79) Parmi les modèles qu'elle étudie, la cartographie représente une médiation particulièrement importante, car le tableau est considéré comme une carte, un miroir, « *une surface sur laquelle on exprime le monde, sur laquelle on l'inscrit, plutôt que comme une scène destinée à représenter les grandes actions humaines* » (80) ou une fenêtre se-

lon le schéma italien depuis Vasari Toujours par opposition à cette peinture italienne, à l'importance des discours humanistes que nous avons vu, la peinture hollandaise « *(C') est davantage l'œuvre d'une main experte obéissant à un œil attentif que l'œuvre d'un esprit érudit* » (81)

La médiation s'opère ici à partir d'une conception de l'histoire très différente, liée à la connaissance historique par la cartographie (la Hollande est alors le premier pays producteur de cartes murales) comme système de description du monde Cette vision cartographique fournit le pendant de la vision mathématisée des marchands italiens « *La géographie (est) l'œil et la lumière de l'histoire les cartes nous permettent de contempler dans notre logis, directement sous nos yeux, des choses qui sont fort lointaines* » (82) Un autre « réseau enchevêtré » concourt à rendre les circonstances favorables pour les « *faiseurs d'image* » qu'informe ce projet pictural implicite depuis longtemps de la géographie Dans ce réseau, elle distingue des facteurs économiques et sociaux comme le système foncier (elle souligne le lien entre « *le peintre, l'arpenteur et la propriété foncière* » [83]), le poids des villes (les vues topographiques des villes sont traitées comme des paysages)

Alpers partage avec Baxandall sa réticence à généraliser Ce dernier procède (84) à des monographies d'artistes en indiquant clairement qu'il ne s'agit nullement de poursuivre sa démonstration, mais, au contraire, d'en atténuer le schématisme

(75) LS p 143

(76) AD p 25

(77) AD p 23 n°1 Cette critique vise explicitement E PANOFSKY (« Iconographie et iconologie », *Essais d'icologie Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967) et ses disciples Elle s'appuie toujours sur E H Gombrich qui juge la signification insaisissable, GOMBRICH (1991), p 153

(78) Idem, c'est nous qui soulignons

(79) AD p 367

(80) AD p 237 Nous suivons ici le chapitre IV « L'appel de la cartographie dans l'art hollandais », notons que cette traduction de Jacques Chavy diffère, souvent fortement, de celle de Francine Muel-Dreyfus du même chapitre publié par *Actes de la Recherche en Sciences Sociales, La peinture et son public*, n° 49, septembre 1983, sous le titre plus évocateur « L'œil de l'histoire L'effet cartographique dans la peinture hollandaise du 17^e siècle »

(81) AD p 386, cette formulation résume brillamment ses chapitres II « Ut pictura, ita visio Le modèle képlérien de l'œil et la conception nordique de l'acte pictural » et III « D'une main loyale et d'un œil fidèle L'art de la représentation »

(82) Johan BLAEU, *Le Grand Atlas* Amsterdam, 1663 cité AD p 274

(83) Nous reprenons ici le sous-titre donnée par F Muel-Dreyfus pour la quatrième partie du chapitre

(84) LS « VII Individuals », pp 164-216

Alpers manifeste aussi un malin plaisir à se prendre en défaut de généralisation théorique. Elle indique, avec quelque goumandise, comment Rembrandt s'écarte de son modèle d'art descriptif.

Elle revient d'ailleurs sur ce cas, en lui consacrant une étude spécifique qui le réintroduit dans cette culture hollandaise à l'extérieur de laquelle elle l'avait placé (85). Elle (se) justifie en indiquant que la Hollande n'était pas seulement un pays leader pour les cartes et les instruments d'optique, mais tout autant pour la finance, le commerce et la conduite des affaires et que Rembrandt permet justement de suivre ce lien. Elle étudie quatre figures de Rembrandt (le peintre, l'acteur, le metteur en scène et l'entrepreneur), mais surtout elle rend compte de leur mise en relation. Ainsi, l'épaisseur de la matière peinte sur la toile (en opposition au lisse de l'art hollandais), la surreprésentation de la main, comme les autoportraits, sont autant de façon de mettre en valeur le travail du peintre et de légitimer sa place. Dans cette présentation de soi va aussi jouer le modèle du théâtre de son époque, tout comme il jouera sur sa conception de la représentation. L'atelier de Rembrandt sera dès lors non seulement un instrument de reproduction du monde en fonction de ces modèles scénographiques, mais aussi une entité économique de production pour un marché. On retrouve les conflits entre modèle d'organisation de marchés vu avec Baxandall dans la mesure où Rembrandt optera délibérément pour le modèle de la libre concurrence (*market place*) plutôt que pour le mécénat traditionnel (*patronage*). Il revendiquera ainsi non seulement une liberté vis-à-vis de ces commanditaires mais aussi pour lui-même. Alpers relie cette revendication à l'individualisme communément attribué au peintre, mais

ceci éclaire aussi encore d'une autre façon la centration sur soi (importance quantitative des autoportraits). L'ensemble (la touche, la scénographie, les sujets) prend une nouvelle cohérence pour Alpers, il s'agit d'une stratégie de différenciation commerciale. L'artiste vend son image et sa propre marque *Pictor economicus*, le premier du genre, note-t-elle, en citant un commentateur français du XVIII^e : « *Il n'aimoit que sa liberté, la Peinture, et l'argent* » (86).

L'« entreprise » de Rembrandt a consisté donc à anticiper sur la formation du marché de l'art, à privilégier cette forme de diffusion de ces œuvres au détriment d'autres plus courantes à l'époque : mécénat, commandite d'où ses difficultés notoires avec ses commanditaires comme l'attestent les incidents bien connus avec les édiles locaux d'Amsterdam autour de la *Ronde de nuit*. Il organisait, en outre, son système de production (l'atelier) en conséquence.

Effet pervers de l'organisation mise en place par le peintre qui encourageait ses étudiants à copier ses autoportraits, l'identité picturale de ses toiles était menacée par la prolifération de copies qu'il avait lui-même encouragées. Du même coup, le peintre s'est trouvé largement responsable de la mise en doute de l'authenticité de ses œuvres qui a conduit, depuis peu, à la désattribution, y compris de certaines de ses œuvres les plus connues (87).

HISTOIRE, PENSÉE SYMBOLIQUE ET COMMUNICATION POLITIQUE

F. M. Dreyfus, introduisant Alpers, indique qu'elle montre que « *l'image jouait en Hollande un rôle équivalent à celui du théâtre anglais, cette "arène dans laquelle l'Angleterre d'Elisabeth se donnait en re-*

(85) ALPERS (1988) Point de passage elle crédite dans AD, p. 373, n° 1 Baxandall de l'idée du rôle de la matière picturale dans les œuvres de Rembrandt.

(86) J. B. DESCAMPS, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, 1753-64*, cité AD, p. 148, n° 1.

(87) Elle cite notamment *Le cavalier polonais* de la Frick Collection (New York) et *David et Saul* (La Haye).

(88) *Actes de la recherche*, n° 49, op. cit. p. 72.

présentation à elle-même" » (88) C'est à ces mécanismes de représentation du politique (89) que s'intéresse Frances A. Yates qui suit notamment ces liens entre le pouvoir royal anglais, le théâtre shakespearien et la philosophie de la Renaissance. Elle se situe, comme le signale B. Barret-Kriegel (90), entre histoire culturelle et histoire politique. F. Yates ne peut être rattachée à cet ensemble même flou d'histoire sociale dont nous avons pourtant fait apparaître les liens, bien que F. Yates appartienne à l'école de Warburg et évoque aussi le rôle et l'influence de E. H. Gombrich (91).

Son travail fournit un exemple presque canonique d'un cheminement complexe dans un entrelacs de médiations, tant la matière étudiée est riche et hétérogène. Elle suit l'évolution de l'idée impériale telle qu'elle se développe au Moyen Âge pour analyser l'idée de réforme impériale dans le comportement des monarchies nationales en Europe au moment de la Renaissance. L'idée de « *renovatio* » de l'Empire romain, du rôle de l'empereur comme représentant de Dieu dans le monde temporel, alter ego du pape face au

monde spirituel, est ré-activée d'abord par les carolingiens autour de Charlemagne avant tout sur le plan symbolique, l'autorité de l'empereur n'étant nullement comparable à celle du pape. Elle est reprise, à la fin du Moyen Âge, par Frédéric II Hohenstaufen, empereur du Nord et roi de Sicile, qui s'appuie sur un fort développement du droit romain face au droit canonique de l'église (92). Ce modèle sicilien de monarchie romaine universelle se voit repris à son tour par Dante (*Monarchia*) puis par les humanistes, dont Pétrarque, qui insistent sur les discontinuités dans l'histoire mais, cette fois, en valorisant l'héritage romain au détriment des barbares du nord (l'empereur). Ceci se traduit, sur le plan politique, par la naissance d'un républicanisme et le déploiement de la rhétorique impériale de l'âge d'or. Machiavel rejette l'empire tout en conservant l'idée d'un renouveau par réactivation des origines. Intégrant les critiques des humanistes du Nord (sous l'influence d'Erasmus et des mouvements protestants) contre la corruption de l'église, Charles Quint entend affirmer sa

(89) C'est aussi le cas de Maurice Agulhon dont nous avons déjà présenté les points de jonction entre son travail et une histoire sociale de la communication cf. J.-P. SIMON, « Modestes propositions pour une histoire du présent : la communication comme entrelacs de médiations », *La communication une interrogation philosophique, Réseaux*, n° 46, 1991.

Cf. Maurice AGULHON, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1913*, Paris, Flammarion, 1989. Cet ouvrage fait suite à *Marianne au combat, l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979. Également *Histoire vagabonde*, Paris, Gallimard, 1988, en particulier la deuxième partie « Monuments », pp. 101-206 et dans la quatrième partie « Anthropologie et politique », « Politique, images, symboles dans la France post-révolutionnaire », pp. 283-318.

(90) Blandine BARRET-KRIEDEL, « Frances Yates et la Renaissance européenne », *L'Europe, Philosophie politique*, n° 1, 1991, pp. 31-40.

(91) Elle fut la lectrice en histoire de la Renaissance de l'institut Warburg. Ces travaux sont aussi nettement antérieurs aux précédents, les premiers remontent à 1934, elle rend hommage directement à Aby Warburg. Elle appartient donc, comme Gombrich, à la seconde génération des « warburgiens » et Baxandall à la troisième. Elle indique dans la préface d'*Astée* (1989) que le travail de recherche sur laquelle elle s'appuie est antérieur à 1950. C'est à cet ouvrage que nous renvoyons.

Comme le souligne B. Barret-Kriegel, son œuvre a mis longtemps à diffuser, elle note que sur les cinq livres publiés en français, trois l'ont été « dans des collections d'occultisme, la série X de la littérature scientifique ». Pourtant, comme le note B. Barret-Kriegel « son immense mérite est d'avoir distingué à l'intérieur de ce que l'on appelle le néo-platonisme et qu'on s'accorde à trouver au principe du nouvel esprit scientifique de la Renaissance, deux disciplines qui l'ont alimenté : l'hermétisme et le kabbalisme ». Ces éléments ont connu un regain d'intérêt cf. J.-C. Schmidt op. cit. et l'ouvrage de A. De Libera pour le rôle de l'astrologie chez Dante, mais on trouve déjà des analyses proches dans Robert KLEIN, « L'enfer de Ficin », *La forme et l'intelligible*, op. cit. pp. 89-124 (ce texte date de 1961 et fait suite aux travaux de A. Chastel et de E. Panofsky sur Ficin) ainsi que chez E. Garin « Magie et astrologie dans la culture de la Renaissance » et « Considérations sur la magie », *Moyen-Âge et Renaissance*, op. cit. pp. 120-150 (ces textes datent respectivement de 1950 et 1953) mais E. GARIN analysant plus récemment la figure du philosophe à la Renaissance soulignait encore « il s'agit d'un philosophe qui prend aussi les apparences d'un magicien et d'un astrologue, et le cas échéant, d'un homme de science » « Le philosophe », in E. GARIN (sous la dir. de), *L'homme de la Renaissance*, Paris, Le Seuil, coll. L'univers historique, 1990 (éd. italienne 1988).

(92) Frédéric II constitue une étonnante figure de « traducteur ». Comme l'a montré A. De Libera op. cit., il est aussi l'inventeur d'une « demande philosophique », d'une demande d'expertise des princes pour résoudre les questions qu'il doit régler. Son traité de fauconnerie recensait le savoir de son époque. Cf. aussi l'ouvrage classique d'Ernst H. KANTOROWICZ, *Frédéric II*, Paris, Gallimard, 1987.

propre puissance temporelle face au pape (Clément VII) rendu responsable des dissensions. Pour cela, il insiste sur son rôle d'unification et de pacification et sur sa mission réformatrice, y compris sur le plan spirituel. C'est dans ce contexte qu'en Angleterre, les Tudor, et particulièrement Elisabeth I, assimileront cette délégation divine en se débarrassant purement et simplement du pouvoir spirituel, en assumant la direction de l'église anglicane.

Ces luttes pour le pouvoir qui se traduisent par des luttes d'idées, se caractérisent par une extraordinaire mobilisation de symboles pour la représentation du pouvoir, de pouvoirs en concurrence. Pour ne prendre qu'un exemple, la représentation de la vierge Marie est remplacée sur les frontispices des nouvelles bibles anglicanes par celle d'Elisabeth I. L'analyse de ce coup de force symbolique est significative de la façon dont F. Yates articule les luttes politiques et le symbolique, de sa « prise en compte (de) l'importance des médias d'alors » (93). Elle porte son attention sur trois modalités de cette mise en représentation du politique et de ses conflits :

– l'imprimerie, la production et la diffusion de différents ouvrages outre la Bible (ainsi du *Livre des martyrs de Foxe* (1563)), mais aussi leur iconographie, leur traduction et leur circulation d'un pays à l'autre (ainsi de la *Paraphrase d'Érasme sur le nouveau Testament*) (94),

– l'iconographie et les « directives » du pouvoir politique quant à sa représentation et aux formes de l'allégorie politique, en particulier la série des portraits

d'Elisabeth I (95),

– la scénographie des spectacles (le théâtre de Shakespeare et les ballets royaux en France), de l'organisation de processions en France sous le règne d'Henri III, des fêtes en France (96) et en Angleterre, de la mise en scène de la chevalerie élisabéthaine à travers les tournois du couronnement d'Elisabeth.

Cette mise en représentation passe par tout un réseau de symboles que l'on retrouve d'un « média » à l'autre et qui converge autour de celui d'*Astrée*, vierge de justice chez Virgile, qui a quitté le monde après l'âge d'or, mais qui doit revenir (97). Ce thème renvoie à la résurgence d'un empire fort, Elisabeth I en impératrice du monde marque le retour d'*Astrée*. On suit cette figure par déplacements et condensation de sens autour d'une série mère nourricière vierge/vierge marie/reine vierge/justice/vestale/lune/reine des fées (98). Ce thème est lié à celui de l'Hercule gaulois également pacificateur, « tueur des monstres de la guerre et de la désunion, restaurateur de la paix impériale » (99) qui caractérise des représentations d'Henri IV en France.

Nulle trace non plus, ici, d'une détermination unilatérale, d'un symbolisme univoque. F. Yates souligne les « composants mythologiques complexes et contradictoires du symbolisme Elisabeth-Virgo » (100) qui est un « symbole malléable » (101), recoupant ainsi les travaux des sémiologues sur la polysémie des signes et surtout des images ainsi que l'herméneutique indiciaire de Ginzburg. Nous avons vu à quel point un programme iconogra-

(93) Frédéric LAMBERT, « Les représentations du politique à la Renaissance. Histoire et sémiologie », *Critique*, n° 516, mai 1990, pp. 402-420.

(94) « Deuxième partie. La réforme impériale Tudor », pp. 57-150.

(95) Idem et « La chevalerie élisabéthaine », pp. 151-213, « Le triomphe de la chasteté », pp. 191-206 ainsi que l'appendice I « Portraits allégoriques de la Reine Elizabeth I à Hatfield House », pp. 409-415. On peut comparer à l'analyse que propose Louis MARIN, *Le portrait du roi*. Paris, Minuit, 1983.

(96) « Les magnificences pour le mariage du duc de Joyeuse, Paris, 1581 », pp. 257-293, « Des processions religieuses dans Paris 1583-1584 » et « Dessins des processions », pp. 294-357. J. HUIZINGA avait décrit les fêtes de la cour des ducs de Bourgogne dans la seconde moitié du XVI^e siècle, op. cit. pp. 239-242, de l'édition anglaise.

(97) *Quatrième Eglogue*, ce thème donne son titre au livre.

(98) On retrouve le Shakespeare du *Songe des nuits d'été* et la légende de la *Fairy Queen*.

(99) « Astraea et l'Hercule gaulois », pp. 397-407, p. 400, Henry IV est associé à Astrée par Honoré d'Urfé dans son *Astrée*.

(100) Idem p. 132.

phique directif comme celui de la peinture religieuse de la Renaissance laissait de nombreuses plages de variations, des zones de flou, d'ambivalence et de contradictions. Elle souligne toutefois que l'une des grandes différences entre ces représentations française et anglaise tient à des modes de production très différents. En France, la conception de la mise en spectacle du pouvoir est confiée à des professionnels rétribués sur la base d'une division du travail de représentation entre les professions concernées (poètes, humanistes, musiciens, comédiens). En Angleterre, scénographie et propagande relèvent d'amateurs éclairés et non d'une école d'art officielle.

Conclusion : médiations et hétérogénéité

Avant de présenter quelques conséquences pour l'approche des processus de communication, nous pouvons proposer une définition de la notion de médiation à partir des cas présentés. La médiation est un opérateur d'interconnexion entre des séries dont le parcours confère du sens rétrospectivement à ces séries. Elle est clairement, du même coup, une construction de l'analyste au même titre que les séries qu'il identifie. Pas plus que la notion de code en sémiologie, elle ne se trouve dans la nature (102). Repérage et construction des séries relèvent de l'analyse empirique, de la saisie du particulier dont nous avons vu l'importance au travers de l'érudition déployée par les travaux présentés.

Dans son analyse des médiations et de la communication, P. Beaud indiquait : « *Ce qui est en jeu. C'est à tous les échelons de la société, l'établissement de relais grâce auxquels l'Etat, le pouvoir politique,*

l'administration sondent la demande sociale et négocient le consensus. Cette négociation concerne aujourd'hui l'ensemble des médias » (103). Dans cette perspective, c'est donc l'ensemble de ces relais qui font médiation qu'il importe de saisir (104). On retrouve d'une autre façon la structure de l'analyse des formes généralisées de la communication que propose J. Habermas et qu'il emprunte de façon critique aux « médias généralisés » de T. Parsons. La différence principale tient ici à l'attention accordée au particulier et non à l'élaboration d'un système abstrait-formel qui perd en finesse ce qu'il gagne en ampleur dans la *Théorie de l'agir communicationnel*.

Au contraire, ces travaux nous amènent à faire ressortir non une unification formelle, mais l'hétérogénéité des médiations entrevues, et, ceci, a plusieurs conséquences. La première est d'insister sur la prise en considération de l'hétérogène en tant que tel. A. Hennion parle de « *monde composé* » (105) et renvoie aux méthodologies développées dans les travaux de l'école de la traduction ou dans la référence à des univers-actions différents selon L. Boltanski et L. Thévenot. La première étudie des chaînes de traduction et de déplacements sur la base de négociations locales entre micro-acteurs et se passe d'une hypothèse d'homogénéisation. Pour les seconds, l'hétérogénéité est moins entre acteurs et relais, elle tient à celle des référents.

La seconde conséquence est que cette coexistence d'éléments et de facteurs hétérogènes affecte aussi la conception du temps qui n'est plus linéaire ni cumulatif. M. Serres parle d'un temps « *plié, chiffonné* » ou « *toré* » pour rendre compte de la persistance d'archaïsmes au début de

(101) Idem

(102) Christian METZ y insistait fortement dans *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, réédition Paris, Albatros, coll. Ca Cinéma, 1977.

(103) Op. cit. p. 219

(104) On en trouvera des exemples dans Patrice FLICHY, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, Paris, La découverte, coll. Histoire des sciences, 1991, en particulier l'analyse qu'il fait de la médiation de la construction de la famille victorienne pour le développement de la pratique musicale et la diffusion du phonographe, pp. 97-106. Autre exemple, l'analyse de Pierre CHAMBAT, « La place du spectateur. De Rousseau aux *reality shows* », *Esprit*, 1, janvier 1993, de la dimension politique du spectacle de Rousseau à la télévision contemporaine.

(105) Op. cit.

la science, pour justifier sa mise en relation, en voisinage d'éléments éloignés dans le temps (106) et sa méthode d'« *explication locale/démonstration globale* » Nous sommes toujours dans les trajets du particulier (107)

Ces relais intertemporels, qui condensent une longue histoire, se trouvent dans les analyses de Ginzburg et tout particulièrement dans son dernier ouvrage (108), comme dans celles de Yates que nous avons compressées Jurgis Baltrusaitis avait débusqué derrière nombre de réalisations scientifiques (transmission par satellites, télescope, hologramme, four so-

laire) un fond légendaire, un entrelacement d'« *une science légendaire et d'une légende scientifique* » (109) Le temps doit être considéré comme feuilleté, comportant des strates plus ou moins anciennes, mais non contemporain-unifié

Il s'ensuit aussi, pour suivre J M Schaeffer, qu'« *il n'y a pas une histoire, mais des histoires, et leur multiplicité est celles des intrigues compossibles avec un corpus de traces données* » (110) Si « *Dieu est dans le particulier* », l'enfer est dans les détails pour reprendre une expression connue Là réside la difficulté pour passer du local au global

(106) Dans ses entretiens avec Bruno Latour, Michel SERRES, *Eclaircissements Entretiens avec Bruno Latour*, Paris, François Bourin, 1992 Pour l'étude de la communication, Hermes est un opérateur de rapprochement M Serres voyait dans cette opération de ré-injection d'un sous-ensemble sur un ensemble le théorème canonique de la représentation « L'ambrosie et l'or », « III Peinture », *La traduction Hermès III*, Paris, Minuit, 1974

(107) E Panofsky présente une illustration plaisante de ces trajets en analysant *Les antécédents idéologiques de la calandre Rolls-Royce*, Paris, Le Promeneur/ Quai Voltaire, 1988, (paru en anglais en 1963), étude en fait de l'anglicité de l'art anglais, le titre étant pour Panofsky « *une plaisanterie* » p 49 pour cette calandre qui « *résume, douze siècles de préoccupations et d'aptitudes anglo-saxonnes* »

L'une des spécificités du travail de l'historien de l'art Jurgis BALTRUSAITIS était d'explorer de tels trajets multiséculaires, particulièrement dans un polyptique consacré aux dépravations de la pensée et de la forme et qui comprend *Anamorphoses*, 1955, *Aberrations*, 1957, qui explorent la réalité de visions légendaires, *La quête d'Isis* 1967, qui suit l'évolution d'un mythe et *Le miroir* Essai sur une légende scientifique Révélation, science-fiction et fallacies, Paris, Le Seuil/ Elmayan, 1978, tous ces ouvrages à l'exception du dernier ont été publiés chez Olivier Perrin (nouvelle édition Flammarion) Nous avons présenté ce travail en tentant d'ailleurs d'utiliser des concepts de M Serres dans J P SIMON, « *Autour du miroir* », *Ca Cinéma* n°17, juin 1979 et « *Conversation, sur le miroir* », Entretien avec Jurgis Baltrusaitis, (avec Christian Descamps), idem

(108) *Ectasies*, op cit

(109) BALTRUSAITIS (1978)

(110) Id pp 127-128 dans le cadre d'une critique de l'historicisme qui s'appuie sur K Popper et sur Paul Veyne

RÉFÉRENCES

- ALPERS Svetlana, *L'art de dépeindre La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990 (*The Art of Describing*, Chicago, University of Chicago Press, 1983)
- Rembrandt's Enterprise The Studio and the Market*, Chicago, University of Chicago Press, 1988 (L'atelier de Rembrandt, Paris, Gallimard, 1991)
- BALTRUSAITIS Jurgis, *Le miroir Essai sur une légende scientifique Révélation, science-fiction et fallacies*, Paris, Le Seuil/Elmayer, 1978
- BAXANDALL Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Londres/ New Haven, Yale University Press, 1980
- L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985 (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Londres, Oxford University Press, 1972)
- Patterns of Intention On the Historical Explanation of Pictures*, Londres, Yale University Press, 1985 (*Les formes de l'intention*, Nîmes, Ed Jacqueline Chambon, 1991)
- Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, Le Seuil, coll Des travaux, 1989 (*Giotto and the Orators Humanists Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Londres, Oxford University Press, 1971)
- BEAUD Paul, *La société de connivence Médias, médiations et classes sociales*, Paris, Aubier, coll Res Babel, 1984
- GINZBURG Carlo, *Le fromage et les vers L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980
- Enquête sur Piero della Francesca*, Paris, Flammarion, 1983
- Mythes, Emblèmes, Traces Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989
- Ecstasies Deciphering the Witches' Sabbath*, Londres, Penguin Books, 2^e ed, 1992 (*Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, 1992),
- (avec Enrico CASTELNUOVO), « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 40, novembre 1981
- GOMBRICH Ernst H., *Art and Illusion A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon Books, 1962, (*L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971)
- Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Londres/ New York, Phaidon Press, 1963, (*Méditations sur un cheval de bois*, Mâcon, Ed W, 1986)
- Norm and Form*, Londres, Phaidon, 1966
- En quête de l'histoire culturelle*, Paris, Ed Gérard Monfort, 1992 (éd anglaise 1969, Oxford University Press),
- (avec Didier Eribon), *Ce que l'image nous dit Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Adam Biro, 1991
- HASKELL Francis, *Rediscoveries in Art Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London, Phaidon, The Wrightsman Lectures, 1976 (*La norme et le caprice Redécouvertes en art*, Paris, Flammarion, 1986)
- HENNION Antoine, « De l'étude des médias à l'analyse des médiations esquisse d'une problématique », *Médiaspouvoirs*, n°20, 1990
- HUIZINGA JOHAN *L'automne du moyen âge*, Paris, Payot, 1989

KLEIN Robert, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, coll Tel, 1970

PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, coll le Sens commun, 1967

La perspective comme forme symbolique, Paris, Minuit, coll le Sens commun, 1975

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'âge de l'art moderne L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll Essais, 1992

SCHAPIRO Meyer, *Romanesque Art*, New York, George Braziller, Collected Papers I, 1977

SERRES Michel, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Herman, 1974

Sociologie de l'œil, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n° 40, novembre 1981

YATES Frances Amelia, Astrée, *Le symbolisme impérial au XVI^e siècle*, Paris, Berlin, coll Littérature et politique, 1989 (*Astrea, the Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, Ark Paperbacks, 1975)