

# Eloge de l'écrevisse pour une histoire rétrospective

## Table des matières

- [I. La roue de la Fortune](#)
- [De l'influence du présent sur le passé](#)
- [Du bon usage de la fortune critique](#)
- [Entre Charybde et Scylla](#)

## I. La roue de la Fortune

Depuis ses origines, l'histoire de l'art semble obsédée par la notion d'influence, et la recherche des sources a monopolisé bien des énergies. Certes, l'art naît de l'art, la vision vierge n'existe pas et l'originalité ne se mesure que par comparaison avec les réalisations antérieures.

Pourtant cette fixation sur les filiations, qui sous-tend la plupart des travaux dans notre discipline, n'est pas innocente. Elle implique une causalité mécanique qui s'accorde mal avec la liberté créatrice revendiquée par les artistes, d'où leur fréquente méfiance à l'égard des historiens, suspectés de vouloir réduire leur libre arbitre en les étiquetant. De plus, ce déterminisme implicite engage une vision de l'art du passé comme préhistoire de l'art moderne, remise en question par la crise des avant-gardes. Aussi cette perspective téléologique repose-t-elle sur un absolutisme axiologique devenu anachronique à l'époque du post-modernisme et de la redistribution des valeurs instaurée par le "révisionnisme" et la "revisitation" du XIXe siècle, par exemple.

Il est vrai que le relativisme a mauvaise presse et provoque encore souvent des réactions hostiles. Ces résistances nous semblent relever principalement de trois ordres: philosophique, éthique et économique. En effet, pour une esthétique qui proclame l'essence éternelle du Beau, l'impermanence des valeurs est un scandale. Pour l'artiste incompris, l'appel au tribunal du futur, qui lui rendra justice, exige également la garantie d'invariants et d'universaux. Enfin, le ressort du marché de l'art étant la spéculation, l'espoir d'une plus-value ne peut lui aussi que se fonder sur l'autorité d'une instance supérieure, le jugement de la postérité. Stendhal, champion de l'anticipation (lui qui voulait s'adresser aux lecteurs du futur), écrivait déjà, dans son *Salon de 1824* : "ce portrait pourra bien se payer 20 francs en 1880". L'argument prendra bientôt une valeur stratégique, et Zola l'utilisera dans sa critique promotionnelle de Manet, promettant à l'acheteur "une bonne affaire".

Sans doute Zola avait-il raison dans un premier temps. La légende des maudits a bel et bien consacré la revanche des exclus, et le système des avant-gardes instauré l'incompréhension, voire le scandale, en clés du succès. C'est ainsi que l'histoire officielle de la modernité s'est construite

autour du fameux Salon des refusés, toujours érigé en symbole malgré les tentatives de relativisation. Et il faut bien reconnaître que la myopie des institutions perdure, comme le montre la liste des lauréats des Bourses fédérales, dont sont absents presque tous les noms qui figurent aujourd'hui dans le palmarès des histoires de l'art suisse au XXe siècle (J. Itten, M. Bill, A. Giacometti, O. Meyer-Amden, D. Roth, J. Tinguely, entre autres).

L'histoire du goût ressemble ainsi à une vaste roue de la Fortune. Aucune consécration ne peut être considérée comme définitive, et personne n'échappe à la fluctuation des cours. Même Raphaël connut le purgatoire. Quant à l'"infortune critique" de Michel-Ange, elle est bien connue. Entré de son vivant dans la légende dorée, littéralement divinisé par ses contemporains, l'artiste fut vertement critiqué dès le XVIIe siècle, avant d'être réhabilité avec passion à la fin du XVIIIe, et surtout au XIXe. En 1781 encore, un théoricien influent, Francesco Milizia, lui reprochait de "faire grande pompe" d'une science anatomique "mal comprise", et d'être à la fois "dur, extravagant, chargé, petit, grossier et (...) maniéré". Rien de moins !

Michel-Ange n'a pourtant jamais sombré dans l'oubli. En revanche, qui connaît encore aujourd'hui, hormis les spécialistes, le nom de Karel Dujardin? Ce peintre figurait pourtant en très bonne place dans les hiérarchies du marché de la peinture hollandaise au siècle dernier, tandis que Vermeer est absent de toutes les histoires de l'art avant son "invention" par le critique Thoré-Bürger en 1866. On pourrait aisément multiplier les exemples récents de résurrections (la plus spectaculaire étant peut-être celle de V. Hammershoi), et la consultation des livrets des Salons illustre assez la fréquence des passages aux oubliettes de l'histoire. Malgré l'inversion des stratégies consécutive à la faillite de l'art officiel, le pari sur le futur reste toujours aussi risqué, et ce n'est pas le roman des grands collectionneurs qui viendra le démentir: pour quelques chanceux - les seuls dont on parle - combien d'espoirs déçus ?

## De l'influence du présent sur le passé

Or, le catalogue des oublis et des redécouvertes, des condamnations et des réhabilitations, met en évidence l'influence qu'exerce l'art du présent sur notre perception des oeuvres du passé. Le principe rétrospectif, ou rétroactif, qui fonde la relativité des valeurs esthétiques, fait qu'à chaque génération, le point de vue se déplace, la perspective change et l'horizon se transforme. Ainsi la réhabilitation de Michel-Ange est-elle liée aux courants romantiques, comme celle du Baroque le sera aux séquelles de l'Impressionnisme. L'effet peut d'ailleurs jouer dans les deux sens: si J. Burckhardt est sévère pour Rembrandt, c'est qu'il n'aime pas Delacroix. Inversement, l'hédonisme champêtre d'un Karel Dujardin ne pouvait que plaire aux contemporains des peintres de Barbizon. Et le luminisme de Vermeer n'est pas sans rapport avec la sensibilité des successeurs de Corot. En 1891, devant son tableau du Musée de Braunschweig, E. Verhaeren déclarait: "Si le faire n'était pas si précis, le dessin si lisse, la facture si propre et reposée, on se croirait en présence d'un Manet: ce coin de table est d'un moderne. Il semble vu par un impressionniste. Les ombres sont colorées et légères ..."

Au XXe siècle, la succession des avant-gardes et leur quête paradoxale de précurseurs à des fins de légitimation n'ont fait que mettre en évidence l'accélération du phénomène. Si le Cubisme a pu se chercher des racines dans la tradition méditerranéenne, c'est en instaurant une nouvelle lecture, formaliste, des primitifs et des classiques français. Quant au purisme géométrique des églises vides de Saenredam, autre résurrection moderne, il est valorisé par le culte de l'espace plastique qui se développe au XXe siècle. Il suffit de parcourir les illustrations du *Monde comme labyrinthe* de G.R. Hocke pour réaliser ce que la reconsidération du Maniérisme doit au Surréalisme, dont les catalogues d'ancêtres ont inspiré les nombreuses anthologies du fantastique parues depuis.

Arcimboldo ou Monsù Desiderio sont, d'une certaine manière, des créatures de Breton et de ses amis. Mais c'est aussi une nouvelle image que ces derniers ont conférée à des artistes connus, comme Uccello, qui intéressa entre autres De Chirico, Breton et Soupault, ou Seurat, qui figure paradoxalement dans la fameuse page de la revue *View* ou Max Ernst rend hommage à ses précurseurs. Plus récemment, le dernier Monet a été revalorisé par le tachisme informel et l'abstraction lyrique, tandis que la réhabilitation du trompe l'oeil bénéficiait d'un nouvel éclairage de la part de l'hyperréalisme.

Bref, on n'en finirait pas d'énumérer les cas d'effet rétroactif. Quatre exemples significatifs nous suffiront à en souligner l'intérêt. Goya semble n'avoir jamais connu le purgatoire; mais on peut se demander si c'est bien le même artiste qu'ont admiré les générations successives de spectateurs. L'étude historiographique de N. Glendinning analyse les diverses images de son oeuvre qui se sont succédé, depuis le siècle des Lumières jusqu'à celui de Freud, en passant par le Romantisme, le Réalisme, l'Impressionnisme, l'Expressionnisme, et le Surréalisme. L'histoire de la *Joconde* de Léonard, dont les métamorphoses se poursuivent sous nos yeux, a fait l'objet d'enquêtes manées par R. McMullen, J. P. Guillerm ou Isa Bickmann. La même démonstration a été menée à propos des *Ménines de Velázquez* par C. Kesser, qui met l'accent sur les paraphrases et parodies picturales dont le tableau fut l'objet jusqu'à nos jours. Mais tout autant que les variations d'un Picasso sur tel tableau classique, les copies et les faux, qui sont aussi datés, constituent des documents précieux pour une histoire de la vision. L'exemple des *Pèlerins d'Emmaüs* de Van Meegeren (1935-43, Musée de Rotterdam) est révélateur à cet égard: s'il trahit aujourd'hui sa parenté avec les "réalismes" de l'entre-deux-guerres, après avoir longtemps trompé les connaisseurs, c'est précisément que la distance qui nous sépare de la polémique met en évidence l'évolution du regard. Quant à Vermeer lui-même, il serait aisé de démontrer qu'il fut successivement réaliste, impressionniste, cubiste ou surréaliste (avec Dali) avant d'intéresser les iconologues.

Ainsi, l'historiographie suit une courbe parallèle à celle de la succession des styles: à chaque étape, la vision rétrospective éclaire, tel le faisceau d'un projecteur, une nouvelle facette du corpus. Ou, pour user d'une autre métaphore, chaque époque se reflète dans le passé comme dans un miroir. Si nous préférons éviter l'image traditionnelle des lunettes, c'est qu'elle implique une idée de passivité alors qu'il s'agit d'un processus dynamique, qui n'est d'ailleurs pas réservé aux seuls arts visuels. Comme le remarquait Borgès en 1951: "Le fait est que chaque écrivain crée ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur." Dans cette perspective, tout emprunt aux styles antérieurs constitue autant la cause que la conséquence de la redécouverte. Ainsi, les promoteurs des retours successifs à l'antique, comme ceux du *gothic revival* et de tous les mouvements "néo" qui se sont succédé depuis, auraient pu souscrire à la remarque de Pissarro à propos des japonais: "ils confirment notre vision".

## Du bon usage de la fortune critique

On connaît la célèbre formule de Marcel Duchamp sur "les REGARDEURS qui font les tableaux". Généralement citée pour étayer la thèse de la subjectivité individuelle, elle est trop souvent détachée de son contexte, une interview de 1957, dont voici la suite: "On découvre aujourd'hui le Greco, le public **peint** ses tableaux trois cents ans après l'auteur en titre. Je m'intéresse beaucoup à ce qui peut s'écrire à propos de "la mariée" ..." Le moins que l'on puisse dire est que, sur ce point, Duchamp n'aura pas été déçu ...

La même année, lors d'une table ronde à Houston, il développait sa théorie de la réception: "Considérons d'abord deux facteurs importants, les **deux pôles** de toute création d'ordre artistique; d'un côté l'artiste, de l'autre le spectateur qui, avec le temps, devient la postérité [...] En dernière

analyse, l'artiste [...] devra attendre le verdict du spectateur pour [...] que finalement la postérité le cite dans les manuels d'histoire de l'art. [...] Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. Cette contribution est encore plus évidente lorsque la postérité prononce son verdict **définitif** et réhabilite les artistes oubliés."

En 1965, Duchamp déclarait encore, en paraphrasant la définition surréaliste de l'image: "L'œuvre d'art est toujours basée sur les deux pôles du contemplateur et du créateur, et l'étincelle qui jaillit de cette action bipolaire donne naissance à quelque chose - comme l'électricité. Mais le contemplateur a le dernier mot, et c'est toujours la postérité qui fait le chef-d'œuvre."

En 1967 enfin, dans les *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Duchamp revenait une nouvelle fois sur la question du "spectateur posthume", qui lui tenait décidément très à cœur, et définissait ainsi la relation esthétique: "c'est un produit à deux pôles; il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui la fait." Et plus loin: "le chef d'œuvre en question est déclaré en dernier ressort par le spectateur. C'est le regardeur qui fait les musées [...] Qu'une société se décide à accepter certaines œuvres et elle en fait un Louvre, **qui dure quelques siècles**. Mais parler de vérité et de jugement réel, absolu, je n'y crois pas du tout."

Quelle leçon l'historien de l'art peut-il tirer des propos de Duchamp ? Un tel relativisme conduit-il inéluctablement à l'agnosticisme et à la démobilisation ? Si le scepticisme paraît justifié lorsqu'il vise la permanence des hiérarchies et des palmarès, dont l'histoire du goût a assez démontré la fragilité, il n'y a pas là une raison suffisante pour renoncer, comme le voulaient certains positivistes, aux jugements de valeur: ceux-ci sont immanents à tout acte critique, et mieux vaut les expliciter que les occulter, tout en sachant qu'ils ne résisteront peut-être pas à l'épreuve du temps. Mais la consécration n'est qu'une des fonctions de la critique, son rôle le plus important restant celui de l'interprétation. Or, sur la question du sens, la théorie des regardeurs nous semble ouvrir des perspectives fécondes.

Depuis la parution de l'ouvrage de G.H. Hamilton sur Manet, la multiplication des études sur la "fortune critique" s'est accélérée. Même s'ils sont trop souvent entrepris dans une perspective hagiographique, et limités à la constitution de sottisiers ou à la distribution de mentions pour intuitions prophétiques, ces travaux témoignent de l'apport de l'esthétique de la réception élaborée par l'Ecole de Constance. Pourtant, en 1977, N. Hadjinicolaou pouvait encore poser cette question cruciale: "pour quoi faire ?" Bien que le déficit méthodologique ait été partiellement comblé depuis, D. Gamboni pouvait cependant stigmatiser, en 1996, la diversité et l'hétérogénéité des approches et des conceptions en la matière. Si l'origine de ces recherches est à situer dans le cadre de l'essor de l'histoire de la critique d'art, d'où leur polarisation fréquente autour des textes, il apparaît aujourd'hui évident que leur extension à d'autres modes de réaction devant l'œuvre d'art - collections, attribution, restauration, vol, copie, variation, parodie, falsification, vandalisme, etc - peut fournir un accès privilégié à une nouvelle histoire de la vision, conçue non pas à la manière de Wölfflin, déterministe et a priori, mais empirique, a posteriori, à l'écoute de la pluralité des voix. C'est dans cette perspective que l'étude de la postérité d'une œuvre, comme celle que J. Stückelberger consacre aux héritiers de Rembrandt, peut échapper au traditionnel paradigme de l'influence.

# Entre Charybde et Scylla

"Mes vers ont le sens qu'on leur prête", écrivait Valéry. La polysémie pratiquée par certains Symbolistes est à l'origine de l'esthétique moderne de "l'oeuvre ouverte". Reste à en tester la légitimité pour l'historien en la déployant dans la durée. La pluralité des sens, chaque génération ajoutant le sien, se présente alors comme une stratigraphie chronologique. L'utopie naïve de l'objectivité positiviste a vécu, et le relativisme semble triompher.

Peut-on pour autant faire fi de toute enquête historique, et se complaire dans l'anachronisme ? Ce serait tomber dans un solipsisme égocentrique et mutilant, qui réduit le tableau au rôle d'écran de projection, et le passé au statut de pur fantasme. Tel nous semble parfois être le cas de Breton, qui développe dans *L'Art Magique* sa conception de l'histoire de l'art. Loin de nous l'intention de nier l'apport du Surréalisme, qui a renouvelé notre vision, et nous a valu tant de (re)découvertes. Mais il y a lieu de souligner l'incompatibilité qui oppose "l'œil sauvage" à une approche historique: pour Breton, c'est la négation, l'ignorance volontaire du contexte qui est érigée en source de valeurs. Chez Jérôme Bosch ou Léonard de Vinci par exemple, il cherche un "message demeuré partiellement indéchiffré et dont les intentions secrètes ou encore obscures sont, à n'en pas douter, ce qui leur confère à nos yeux, un prestige exceptionnel." (p. 68). Conscient des "effets rétroactifs", qu'il revendique (p. 64), le poète peut ainsi faire de Bosch un "visionnaire intégral" (p. 169 sq.) et noter, à propos des xylographies de Dürer, que l'attraction qu'elles exercent sur nous [...] est fonction du plus ou moins grand pouvoir qu'elles ont de nous déconcerter." (p. 63). Et ne va-t-il pas jusqu'à déclarer que "le jeu de l'un dans l'autre pourrait être également appliqué par récurrence au déchiffrement de telles œuvres plastiques ..." (p. 42) ?

Il est certain que Max Ernst n'aurait pas peint sa *Tentation de saint Antoine* en 1945 s'il n'avait pas connu celle de Grünewald. Mais s'est-on assez interrogé sur l'impact que ne peut manquer d'avoir la connaissance du tableau surréaliste sur notre vision du retable d'Isenheim ? Voilà qui ne fait pas pour autant de maître Mathis un surréaliste avant la lettre. Pareillement, de l'étrange analogie qui semble apparenter *A l'heure de l'observatoire - les amoureux*, de Man Ray (1932-34), à la *Nuit d'été sur le Fjord d'Oslo* d'Edvard Munch (1900), on ne saurait inférer une filiation autre que celle d'une vision rétrospective. Il en va de même de la *Ville abandonnée* de F. Khnopff (1904) ou de *La maison du mystère* de W. Degouve de Nuncques (1892), dont les redécouvertes ont sans doute bénéficié de "l'effet Magritte". Il est donc temps de réviser dans cette perspective la terminologie courante qui nous fait parler de la "modernité" d'une œuvre ancienne ou dire qu'elle anticipe ou préfigure une œuvre postérieure.

Frappé par la "modernité" d'une nature morte de Van der Heyden, nous avons voulu soumettre cette illusion à l'épreuve du regard d'un artiste contemporain dont certaines œuvres nous paraissent présenter quelque éléments communs. Dans sa réponse, Jean Lecoultre nous confirmait ne pas avoir connaissance du tableau hollandais, mais confirmait notre impression: "Vous avez raison d'y trouver une parenté avec mon travail, troublante, cependant pas toute proche. Je la vois dans la sensation de collage - réel chez moi -, de supposé disparate, de dissonance aussi ..." Or, il est évident que le paradigme du collage ne saurait s'appliquer à une création du XVIIe siècle, dont les apparentes ruptures relèvent au contraire de celui de la "Wunderkammer".

Tout rapprochement crée du sens. "Voir, c'est saisir spontanément des rapports", remarquait Redon. Grande est la tentation d'en abuser, comme le montre le pouvoir discrétionnaire de certains commissaires d'expositions, nouvelles vedettes du show business contemporain. Le risque, c'est de voir les œuvres exploitées comme simples matériaux d'une mise en scène usurpatrice et autoréférentielle. L'historien, pour sa part, préférera le principe du puzzle à celui du collage, l'enquête et l'interrogation à la projection délibérée. Car si l'on admet, avec Duchamp, que le

phénomène esthétique, comme la relation perceptive, a deux pôles, il en découle que la fonction et la responsabilité de la critique consiste à rendre compte d'une double situation, celle de l'objet, et celle du sujet.

La première est donnée par le contexte originel, qui détermine le sens premier de l'œuvre, un peu comme le fond influe sur la perception de la figure dans la ségrégation du champ visuel.

L'anachronisme restant le péché capital aux yeux de l'historien, il faut donc réhabiliter une certaine objectivité: tout n'est pas possible n'importe quand, et l'on ne saurait projeter n'importe quoi sur une œuvre sans la dénaturer. C'est à éviter ce travers que doit servir l'histoire de l'art, qui peut aider à reconstituer les circonstances de sa genèse, sa fonction, son premier public, le cadre des choix offerts à l'artiste, l'état des codes à l'époque, etc. Seule cette curiosité permet de conserver à l'expérience esthétique son rôle de dialogue, et d'en faire le lieu d'une découverte de l'autre.

Il importe toutefois de réaliser qu'il ne peut s'agir que d'un idéal asymptotique, où le questionnement importe autant que la réponse. Le passé n'étant pas connaissable en soi, jamais donné, mais toujours à reconstruire, cette objectivité ne sera jamais que relative. Deux auteurs ont récemment montré que le problème du dépaysement et de l'altérité se pose en termes analogues dans le temps et dans l'espace. Pour D. Lowenthal, "le passé est un pays étranger", et pour T. Lenain, la compréhension du passé est assimilable à un processus interculturel.

Si la projection rétrospective est inévitable, il faut l'assumer, et voir en elle une source de valeurs. Dans une interview où il insistait sur l'importance, dans la création artistique, du "troisième acteur: le spectateur", Pierre Soulages déclarait: "Après le temps de gestation est arrivé le moment où l'œuvre devient chose, objet. Elle est là de toute sa présence, et le regard qui s'y arrête met en œuvre une nouvelle aventure qui va se passer dans l'esprit et les émotions de celui qui regarde. [...] C'est pourquoi les œuvres du passé, même le plus lointain, peuvent encore nous parler [...] Elles nous parlent parce que nous sommes encore capables d'y investir à notre tour du sens, du sens pour nous, aujourd'hui, même si l'œuvre a été créée il y a mille ans." Riegel l'avait déjà compris: "il n'existe [...] pas de valeur d'art absolue, mais uniquement une valeur d'art relative, actuelle." Et de conclure que "certaines œuvres d'art anciennes répondent au 'vouloir artistique' moderne". La définition de ce point de vue constitue ainsi la deuxième tâche de la critique.

Mais comment concilier ces deux objectifs ? Et, si l'on admet le principe de la pluralité des sens successifs, comment articuler les maillons de la chaîne qui relie le sens originel, à reconstituer, et celui de notre présent, sans lequel le passé reste muet ? Car, en dernière analyse, la richesse de l'œuvre réside aussi dans la distance entre le regard de l'auteur, premier spectateur de son tableau, et le nôtre. Et faute de souscrire à une formulation aussi radicale que celle de N. Hadjinicolaou, qui veut que l'œuvre d'art ne soit "pas autre chose que l'histoire de sa fortune critique", on ne peut que donner raison à P. Vaisse lorsqu'il constate que l'historien "se situe nécessairement, qu'il en ait conscience ou non, au terme d'une longue réception, et qu'il en dépend tant qu'il n'en aura pas soumis l'histoire à un examen critique."

Dans un excursus fort stimulant, M. Baxandall a montré, à propos de la relation Cézanne / Picasso, que l'agent actif n'était pas le premier, mais bel et bien le second: par ses choix, sa relecture, c'est Picasso qui a influencé Cézanne, c'est à dire modifié la vision que nous en avons. Nous proposons de prendre ce paradoxe à la lettre et d'inverser ainsi la perspective chronologique. Toutes les histoires de l'art commencent par l'âge des cavernes pour aboutir au contemporain. Pourquoi ne pas partir de notre actualité pour remonter dans le temps ? Adopter la démarche rétrograde de l'écrevisse permettrait de ne pas être dupe de l'illusion téléologique et de restituer à la relativité son dynamisme fécond. Dans cette perspective, l'actualité ne se présente plus comme le résultat prédéterminé d'une évolution nécessaire, mais bien comme le principe de l'"invention" d'un patrimoine en perpétuelle redéfinition.

