Critique, science et histoire de l'art : questions de terminologie

Autor(en): **Junod, Philippe**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **39 (1982)**

Heft 2: **Kunstkritik, Architekturkritik und Kunstwissenschaft in der Schweiz**

PDF erstellt am: **01.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-167871

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Critique, science et histoire de l'art: questions de terminologie

par PHILIPPE JUNOD

Dans les sciences dites humaines, les mots assument une fonction instrumentale. Pour mesurer l'efficacité de ces outils, il importe de questionner leur genèse. Soumise à l'épreuve de l'enquête historique, l'opposition classique entre «critique d'art» (*Kunstkritik*) et «science de l'art» (*Kunstwissenschaft*) apparaît comme grevée d'une triple contingence: linguistique, chronologique, et sociale. Linguistique: en ce que les termes mêmes de l'opposition appartiennent à un système, l'articulation du champ lexical allemand, qui n'est pas transposable dans une autre langue. Chronologique: car leur définition s'est cristallisée à une époque, celle du néo-positivisme, dont l'épistémologie paraît aujourd'hui dépassée. Sociale enfin: dans la mesure où l'organisation conceptuelle correspond ici à une division du travail, à une répartition professionnelle résultant d'une situation historique, d'une conjoncture socio-économique particulière, bien plus qu'à la nature de l'objet étudié ou à la logique du champ méthodologique. Et l'on notera au passage l'intérêt que pourrait revêtir une histoire sociale des écrits sur l'art (ou *Kunstliteratur*, autre vocable intraduisible) qui reste presque entièrement à faire[1].

C'est une banalité que d'affirmer la relativité des concepts au milieu et aux circonstances dans lesquels ils ont été forgés. Les mots ont une histoire, et celle-ci détermine aussi leur sens actuel. Cette évidence permet de rappeler que l'expression «critique d'art» ne correspond pas exactement à l'allemand *Kunstkritik*. En effet, une longue tradition, toute française, d'écrivains critiques, auteurs de «salons», puis de «préfaces» (genre moderne lié à l'évolution du marché), et qu'illustrent, depuis Diderot, une pléiade de noms prestigieux, a contribué à fixer l'image d'une activité qui tente aujourd'hui de s'organiser en profession autonome. Dans cette perspective, le critique, qui à l'origine se définissait comme amateur vis-à-vis de l'artiste praticien[2], tend progressivement à se différencier du théoricien, qu'il soit artiste pédagogue ou savant universitaire. De nos jours, pour le grand public, le critique d'art est un journaliste qui rend compte d'expositions en exprimant à titre personnel des jugements de valeur sur des œuvres particulières. Les qualités qu'on attend de lui sont la sensibilité et l'intuition: il doit pouvoir prévoir l'évolution artistique.

Il est évident que cette définition naïve fait problème. Si l'opposition entre critique et création a depuis longtemps été ouvertement contestée, notamment par Baudelaire, Wilde ou Valéry, celle qui distingue le dilettante du professionnel semble se maintenir pour des raisons idéologiques, dont l'occultation sous-tend la dynamique du marché de l'art: le critique, de nos jours, est souvent un agent hautement spécialisé, rouage important du système complexe de consécration et de diffusion (musées, galeries, biennales, jurys de concours, édition, etc), et son activité, même lorsqu'elle est indépendante, a, par sa portée économique, des conséquences manifestes sur l'orientation de la production[3].

La *Kunstwissenschaft*, de son côté, n'est pas non plus l'équivalent de la «science de l'art». Cette notion, qui n'a d'ailleurs pas de correspondant en anglais (où l'empirisme a longtemps tenu en échec tout terrorisme théorique), ni même en italien (malgré une forte influence allemande et un penchant marqué pour l'esthétique philosophique), est née dans un contexte précis, d'une situation polémique particulière: dans l'Allemagne du tournant du siècle, où le climat néo-kantien imprimait à l'esthétique une orientation formaliste dont le purisme (la fameuse *reine Sichtbarkeit*) eut pour effet l'affirmation de l'autonomie de l'art. L'expression française, au contraire, s'est répandue après la deuxième guerre mondiale dans un milieu qui, s'il n'était pas exempt de tentations formalistes, comme le montre la vogue du structuralisme, n'en allait pas moins s'ouvrir à une perspective interdisciplinaire alimentée par le prestige nouveau des «sciences humaines» (linguistique, sociologie, ethnologie, psychologie, etc.), et qui devait déboucher sur un décloisonnement et une ouverture vers l'histoire globale faisant écho à l'idéal défini par Warburg deux générations plus tôt.

On voit par là que les mots n'ont effectivement pas le même sens selon la date et le milieu où ils sont employés. Aussi devons-nous nous demander quelle est leur portée aujourd'hui. En d'autres termes, l'alternative «critique d'art/science de l'art» est-elle encore pertinente? Pour tenter de répondre, nous examinerons quatre axes d'opposition fréquemment invoqués pour définir les termes.

1. *Objectif vs subjectif.* On sait que, contrairement à Baudelaire, qui voulait la critique «partiale, passionnée, politique», Riegl souhaitait que l'historien de l'art fasse abstraction de ses goûts personnels. Est-ce là chose possible? La réfutation du positivisme a suffisamment démontré que la tentative de séparer science et valeurs n'est qu'illusion. Et il suffit de relire *Das Problem der Form* de Hildebrand, les *Elementargesetze der bildenden Kunst* de Hans Cornelius, ou les *Grundbegriffe* de Wölfflin, par exemple, pour se convaincre que toute élaboration de principes et de lois, dans le domaine artistique, ne peut être que normative.

2. *Général vs particulier.* Cette opposition, elle non plus, ne résiste pas à l'examen. Certes, la critique d'art s'affirme d'abord comme la saisie d'œuvres individuelles; mais elle ne peut les juger qu'au nom de principes généraux, au moins implicites. En retour, toute élaboration de principes ne peut se fonder que sur l'examen d'œuvres particulières[4], sous peine de se couper de toute réalité artistique.

3. *Théorique vs empirique.* La réfutation de cette opposition rejoint la précédente: en tant que pratique, la critique d'art ne saurait se passer de conceptualisation[5], et, réciproquement, la théorie artistique doit se nourrir d'une expérience sensible.

4. *Intemporel vs actuel.* Si la critique d'art est souvent définie par la date de son objet, l'art contemporain, on voit mal de quel droit on pourrait lui interdire de s'intéresser à l'art du passé. Par ailleurs, l'existence d'invariants dans le domaine artistique, qu'a prétendu codifier une certaine *Kunstwissenschaft*, paraît de plus en plus chimérique aujourd'hui.

Ce dernier point montre aussi que l'opposition critique/science de l'art n'est pas seulement anachronique, mais qu'elle manque encore de cohérence systématique dans la mesure où elle est loin de couvrir toute l'étendue du champ du discours sur l'art. En effet, si l'on peut admettre que l'esthétique peut être inclue dans le concept de «science de l'art», du moins dans son acception française[6], comme le prouve par exemple l'intitulé de l'«Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art» de Paris, on ne voit pas par contre où mettre l'histoire de l'art. Faudra-t-il alors proposer de nouvelles oppositions? Dire que la critique vise le seul art moderne, comme tendent à le faire croire les statuts de l'AICA (Association internationale des critiques d'art), l'histoire s'occupant du passé et de son évolution, et la «science» de l'atemporel et du transhistorique? Edifice bien fragile, car l'historien peut étudier le présent[7], et l'on ne voit pas pourquoi l'histoire aurait moins que la théorie artistique droit au titre de science (dont il conviendrait d'ailleurs de remettre en question le prestige en interrogeant ses motivations sociales). Enfin, on sait combien la *Kunstwissenschaft*, tout comme l'histoire de l'art du reste, demeure tributaire de l'art contemporain qui définit, qu'elle le veuille ou non, ses catégories autant qu'il détermine ses curiosités.

Ici encore, il faudrait remonter dans le temps, faire l'histoire de l'histoire de l'art, interroger les origines sociales de ce cloisonnement, montrer comment cette discipline, qui conquiert son autonomie au XIXème siècle, devient peu à peu une spécialité, chasse gardée des cénacles universitaires, d'où certaine mauvaise réputation et, il faut bien le reconnaître, quelques-uns de ses défauts. On verrait alors que critique, théorie et histoire de l'art, qui étaient encore pratiquées de manière unitaire et indifférenciée de Vasari à Winckelmann, se sont progressivement constituées en activités distinctes au gré d'une répartition du pouvoir dans un champ artistique profondément bouleversé par l'apparition du musée, le développement des moyens de reproduction et l'évolution du marché. C'est dire que leur opposition n'a rien d'organique.

A titre de conclusion, nous voudrions plaider la cause de l'histoire, en espérant qu'on ne verra ici ni plaidoyer pro domo ni expression d'un annexionnisme impérialiste. Car nous affirmons que, de même qu'il n'y a pas de critique possible sans système implicite, ni de «science de l'art» sans expérience concrète, ni l'une ni l'autre ne peuvent s'exercer valablement aujourd'hui sans conscience historique. La preuve nous semble en être fournie, une fois encore, par une question de terminologie. Jusqu'ici, nous n'avons interrogé que le premier terme de chaque expression: *critique* d'art, *science* de l'art. Qu'en est-il du second? Nous savons maintenant que le mot «art» a lui aussi une histoire[8]. La notion même de *Kunstwissenschaft* date d'une époque où l'on croyait savoir ce que c'était que l'art. Qui donc pourrait le prétendre aujourd'hui[9], alors que le phénomène artistique tend à être appréhendé non plus comme un objet, mais comme une *relation* sujet/objet? Et c'est bien parce que l'un *et* l'autre, l'œuvre *et* le spectateur, sont des entités historiques que ni la critique d'art ni la «science» de l'art ne peuvent échapper à l'histoire.

Histoire des formes – mais aussi histoire de leur perception. Si l'on admet que toute œuvre a un sens (des sens) et que la fonction du discours sur l'art est de viser ce sens; si l'on admet d'autre part que ce sens n'est pas déposé, enfermé une fois pour toutes dans la forme de l'œuvre, mais qu'il est le produit d'un regard, c'est-à-dire d'une relation entre deux pôles, on n'échappera pas à la conclusion que le sens est le résultat d'une double relativité historique: celle qui lie l'objet artistique à son contexte (circonstances, situation dans laquelle il a été produit) et celle qui unit le récepteur à son milieu (bagage socio-culturel qui conditionne la perception). Voilà pourquoi toute critique lucide ne peut qu'être historique. Mais c'est aussi pourquoi l'histoire de l'art, comme la *Kunstwissenschaft*, ne peut éluder le problème de la subjectivité et de la genèse des valeurs.

NOTES

[1] Nous avons tenté de poser quelques jalons dans ce sens dans notre *Transparence et opacité*, Lausanne (L'Age d'Homme) 1976, pp. 120–126, 222–225 et passim.

[2] Cf. A. DRESDNER, *Die Entstehung der Kunstkritik*, 1915, rééd. München (Bruckmann) 1968, pp. 29 sq., 108 sq., et 205 sq.

[3] Cf. R. MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Paris (Minuit) 1967, Ch.4.

[4] Il s'agit en fait d'un *circulus methodicus* analogue à celui qu'a défini E. PANOFSKY pour l'historien. Cf. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft,* Berlin (Hessling) 1964, pp. 35sq. et 96, n. 12, *Studies in Iconology,* New York (Harper) 1965[4], p. 11, n. 3, et *Meaning in the Visual Arts,* Garden City (Anchor Books) 1955, p. 9.

[5] Pour un panorama récent de la problématique, cf. *Teorie e pratiche della critica d'arte,* Atti del Convegno di Montecatini, maggio 1978, Milano (Feltrinelli) 1979.

[6] Ce n'est pas le cas en Allemagne, où FIEDLER opposait *Kunsttheorie* à *Aesthetik,* ou DESSOIR et UTITZ *Kunstwissenschaft* à *Aesthetik.*

[7] Comme le montre avec éclat l'exemple de ROBERTO LONGHI (cf. E. HÜTTINGER, *Stilpluralismus im Werk von R. Longhi,* in: W. HAGER (ed.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus,* München [Prestel] 1977, pp. 125 et 128). Et si B. CROCE ou L. VENTURI ont eux aussi tenté d'assimiler histoire et critique d'art, ils ont été précédés en France par BOUGOT, dont l'*Essai sur la critique d'art* date de 1877 (cf. R. VERBRAEKEN, *David jugé par ses contemporains et par la postérité,* Paris [Laget] 1973, p. XVII, qui donne d'autres références utiles à ce propos).

[8] Cf. P.O. KRISTELLER, *The modern System of the Arts: a Study in the History of Aesthetics,* in: Journal of the History of Ideas, XII, 1951, pp. 496–527 et XIII, 1952, pp. 17–46 (traduction italienne: Firenze, Uniedit, 1977), et T. DE MAURO, *Il linguaggio della critica d'arte,* Firenze (Vallecchi) 1965, pp. 39 sq.

[9] Cf. W. HOFMANN, *Kunst – was ist das?,* Hamburg (Kunsthalle) 1977.