



La lettre du Collège de France

35 | décembre 2013
La Lettre n° 35

Entretien avec Roland Recht

Roland Recht



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lettre-cdf/2401>

DOI : [10.4000/lettre-cdf.2401](https://doi.org/10.4000/lettre-cdf.2401)

ISSN : 2109-9219

Éditeur

Collège de France

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 27-30

ISSN : 1628-2329

Référence électronique

Roland Recht, « Entretien avec Roland Recht », *La lettre du Collège de France* [En ligne], 35 | décembre 2013, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 17 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lettre-cdf/2401> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lettre-cdf.2401>

Ce document a été généré automatiquement le 17 août 2022.

Tous droits réservés

Entretien avec Roland Recht

Roland Recht



Votre enseignement s'est inscrit dans une succession de chaires d'histoire de l'art au Collège de France, et en même temps il a proposé une nouvelle manière de poser la question de l'histoire de l'art, de sa nature et de sa fonction. La question du style est au cœur d'un parcours qui vous a conduit à aborder des thèmes très variés. Que représente pour vous le style ?

La question du style constitue en effet un fil rouge depuis mes premiers travaux. Mais la notion elle-même n'a pas conservé pour moi la même définition. J'ai été l'élève puis l'assistant de Louis Grodecki, lui-même disciple de Focillon qui fut un grand formaliste. Pour eux, le style désigne un ensemble de caractères généraux qui permettent d'ordonner les œuvres dans l'espace et dans le temps. Dans une deuxième phase, le style désignait pour moi plutôt un modèle interprétatif fondé sur une relation binaire entre un artiste et son commanditaire. Dans ce cas, le style est une

réponse donnée à un programme donné et dans des conditions historiques bien spécifiques. Aujourd'hui, j'aurais tendance à revenir à l'analyse détaillée du style afin de déconstruire l'œuvre pour en dégager les unités formelles significatives, mais jusqu'au seuil au-delà duquel plus aucune unité n'a de sens. On quitte alors le point de vue global de la première phase pour se rapprocher de l'œuvre d'une manière et avec un regard que j'appellerais « archéologiques ». L'art médiéval offre un champ d'étude idéal pour une telle approche puisque la grande majorité des œuvres sont anonymes. Alors que jusque dans les années 1970 l'examen du style avait pour fin d'attribuer chaque œuvre à une « main » à laquelle on donnait un nom d'emprunt, aujourd'hui, en particulier sous l'influence de l'archéologie du bâti, il s'agit d'aller le plus loin possible dans la connaissance des techniques, des traditions artistiques transmises, des outils, de l'organisation du travail au sein d'un atelier ou d'un chantier, etc. Mais après tout, l'aspect technique du style est introduit au XIX^e siècle par Gottfried Semper et un anthropologue comme Franz Boas avait déjà donné une prépondérance au maniement des outils...

Vous distinguez deux aspects : un élément taxinomique qui sert notamment à attribuer une œuvre à un style, et un autre aspect qu'on pourrait rapprocher de l'idée d'archéologie chez Michel Foucault, qui concerne la mise en place des conditions de possibilités de certaines manières de se représenter et de faire les choses.

Le danger que l'on court dans le maniement de telles notions réside dans plusieurs tentations: voir de grands mouvements cycliques, des phases d'apogée et de décadence, fonder des hiérarchies, faire du style l'expression d'une culture donnée, etc. Dès que l'historien de l'art vise un système, il fait passer la singularité de chaque œuvre au second plan. Or, ce qui l'intéresse avant tout, c'est cette singularité, comment a-t-elle été possible en un temps donné et que nous apprend-elle aujourd'hui sur son propre temps et sur le nôtre...



Vous parlez d'une œuvre unique, pas de l'œuvre complète d'un artiste.

Oui, je parle d'un objet unique, qui ne peut être remplacé par aucun autre, même de la main du même artiste. Du moins est-ce ainsi que nous devons caractériser les

œuvres d'art dans la mesure où nous ne prenons pas en compte le phénomène de la sérialité. Or, admettre que chaque œuvre est singulière, signifie qu'il y a dans chacune quelque chose d'irréductible au style. Après tout, dans chaque œuvre, l'artiste manie un ensemble de symboles, plus ou moins intentionnels, et de formes, mais au moment précis où il les manie, il est dans une disposition psychique donnée, qu'il ne retrouvera plus jamais. Mais, et je reviens ici à votre référence à Foucault, les possibilités de représenter les choses posent à la fois le problème de la forme et de la signification de cette forme : celles-ci ne peuvent être saisies par un public que dans le cadre d'un horizon d'attente, sinon il ne les comprendrait pas. Cela veut dire qu'un artiste s'empare d'un registre symbolique qu'il partage avec les hommes de son temps (et parfois au-delà) tout en l'enrichissant, c'est-à-dire en le transformant à son tour.

Mais il reste un lien avec la taxinomie : on continue à faire comme s'il y avait une sorte de type idéal ou de prototype, soumis à des variations, et à partir duquel on cherche à constituer des classes.

Et la vraie question, c'est de se demander à quoi une telle opération peut bien servir. Est-ce que cette construction sert uniquement à faire des attributions, des répartitions spatio-chronologiques ou a-t-elle d'autres fonctions ? Je crois qu'elle sert précisément à une herméneutique de l'art. À l'aide des objets, nous parvenons à remonter aux modalités selon lesquelles leur forme a été produite. Il s'agit, comme le dit Wilhelm Dilthey, de « mieux comprendre l'auteur qu'il ne s'est compris lui-même ».

Mais l'idée de style suppose une configuration cohérente et c'est là un *a priori* dangereux. Durant tout le Moyen Âge et jusqu'à l'époque classique, les artistes ont été beaucoup plus polyvalents que nous ne le pensons. Puis nous connaissons des artistes qui, à la Renaissance, réalisent aussi des décors de fêtes ou des scénographies princières. Encore à l'entrée du XIX^e siècle, un peintre pratique la restauration en même temps qu'il produit ses propres œuvres. C'est la naissance de l'artiste moderne, au milieu du XIX^e siècle – que met en scène l'atelier de Courbet –, qui met peu à peu fin à ce type d'activité qui était l'équivalent d'une grande versatilité.

Dans l'art d'aujourd'hui, le style comme phénomène collectif a disparu. Si nous sommes dans une esthétique de l'indéterminé, comme vous le dites, le style est-il encore un concept opératoire pour analyser l'art qui se produit actuellement ?

Je pense que non. Le refus du style, c'est-à-dire la lutte contre toute forme d'identification à un modèle unique, est un trait de caractère de quelques-uns des artistes les plus significatifs du XX^e siècle : je pense d'abord à Picasso, mais aussi à Marcel Duchamp, plus près de nous à Gerhard Richter et à Giuseppe Penone. Picasso est à lui seul toute l'histoire de la peinture ; Duchamp va jusqu'à évacuer la main, l'écriture autographe, sauf dans la signature – ses *ready-made* – ; Richter retravaille de larges pans de l'histoire de la peinture du XX^e siècle – abstraction, hyper-réalisme ; Giuseppe Penone ne part jamais de l'écriture mais de l'observation, et la cohérence de son œuvre vient de son regard concentré sur l'homme et la nature. À l'opposé de ces attitudes, il y a le marché de l'art qui exige de chaque production artistique une unité suffisante pour qu'elle soit conforme à l'horizon d'attente du public, et donc des collectionneurs : immédiatement identifiable.

Paradoxalement, la volonté de s'affranchir des contraintes et de revendiquer une totale liberté de création aboutit à la dictature de la reproduction de soi : l'artiste est contraint de

ne plus offrir que des productions dont on est sûr qu'elles seront identifiables. Comment penser des formes nouvelles comme les installations, par exemple ?

L'installation pose des problèmes très intéressants. Elle est d'abord appropriation d'un espace, ou plutôt d'un *locus* dont les contours ne sont en général guère nettement arrêtés. L'installation d'artiste est sujette à des variations, selon le *locus* choisi. Elle s'empare par conséquent d'une partie plus ou moins grande de l'espace muséal ou de la galerie, et, dans sa définition, elle ambitionne d'être à la fois le contenu et le contenant, ce qui était bien la visée des avant-gardes dont elle est née : l'artiste ne crée pas seulement un objet mais aussi le lieu de son exposition. Enfin, bien plus que toute œuvre d'art, l'installation est tributaire de la prise de vue photographique qui en mémorise le dispositif général.

C'est un problème de notre époque : nous sommes capables de prendre au sérieux toute forme, mais nous ne savons plus très bien ce qui relève de la catégorie « art » et ce qui n'en relève pas. Qu'est-ce qui constitue cette catégorie, qui intègre dans un concept unique des choses infiniment variées ?

À partir du moment où la *mimesis* et le concept de beauté idéale qui s'y rattachait ont été congédiés, ils l'ont été au profit de la nouveauté – Baudelaire lui a donné un nom, déjà au milieu du XIX^e siècle : la modernité ! Ce qui fait sens à partir de Duchamp – pour simplifier – c'est la nouveauté d'une idée, d'un geste, d'une attitude, d'une forme, fussent-ils choquants ou même triviaux. Or, rien n'est plus éphémère que le nouveau... Bien sûr, ce que je dis là n'est pas vrai pour l'ensemble de la production artistique de ces dernières décennies : l'abstraction continue d'exister, le réalisme aussi, et l'un comme l'autre produisent des œuvres très intéressantes, qui peuvent parfaitement répondre à la définition d'un art comme recherche de la beauté. Mais cela ne tient plus lieu de référence universelle et le public doit donc « apprendre » à regarder le monde des formes autrement que pour y chercher une satisfaction esthétique, qui n'est souvent que la confortable satisfaction de retrouver ce que l'on connaît déjà.



Ce qu'on connaît ainsi, c'est ce que l'histoire de l'art a rendu familier. Vous avez fait l'histoire de cette discipline. Pourriez-vous rappeler dans quel contexte elle est née ?

Wilhelm von Humboldt a procédé à deux grandes réformes : la conception du musée et la définition de l'université. L'un et l'autre seront désormais des lieux où se forment la culture et la sensibilité de la bourgeoisie. Le goût des voyages puis le développement des procédés photographiques, vont fortement contribuer à mettre à la disposition de celle-ci une vue d'ensemble sur ce que nous appellerions le patrimoine mondial.

En Allemagne, par ailleurs, l'histoire de l'art n'est pas qu'une branche de l'histoire, c'est aussi la philosophie et l'esthétique. Au cours du XIX^e siècle, les premiers grands historiens de l'art allemands, comme Franz Kugler par exemple, hégélien comme beaucoup de ses contemporains, cherchent dans l'œuvre d'art à identifier l'esprit d'un moment, l'esprit d'un peuple. C'est ainsi que se forment les premiers manuels qui prétendent embrasser la très longue durée et le monde entier. Cette fois, il n'y a plus de césure : il n'y a plus un Moyen Âge dont on ne parle pas, et la perspective historique se poursuit jusqu'au présent – 1840 pour Kugler. Son ambition est celle d'une histoire universelle de l'art. Dans son manuel d'architecture, il parle de l'architecture de la Chine, de l'Inde – qu'il n'avait pas vues – mais tout cela est mis sur un même plan et manifeste une prise de conscience de la relativité du monde européen, même si les Européens restent toujours au centre, cette fois parce que c'est leur regard qui découvre tout cela et qui le conçoit comme un tout. Quant à l'histoire de l'art, elle est née, en effet, en plein historicisme, c'est-à-dire lorsqu'on pensait, comme Ranke, pouvoir décrire le passé « tel qu'il avait été ». L'art a alors pu être considéré comme un témoin capital dans cette entreprise de reconstitution du passé.

En Allemagne, à cette position historique et spéculative vis-à-vis de l'art, s'ajoute l'idée d'une herméneutique de l'art. Dilthey par exemple insiste beaucoup sur la manière dont une œuvre d'art répond à des questions que nous nous posons sur nous-même. Nous nommons « histoire de l'art » une discipline dans laquelle entre en fait une dimension philosophique, ce qui n'est pas du tout le cas quand on parle de l'histoire de l'art, en tant que discipline historique.

L'histoire de l'art est le résultat d'une évolution culturelle. Vous évoquez l'influence des expositions universelles, de la vogue des arts décoratifs et de la manière dont les arts entrent dans ce qu'on peut appeler le mode de vie bourgeois comme un élément très valorisé, etc. Quelle place faites-vous aux éléments sociologiques à la fois dans la production de l'histoire de l'art et dans l'évolution des arts et de leur place dans la société ?

Il faudrait distinguer différentes sociologies. Il arrive que l'historien de l'art se rende compte qu'il trouve chez tel ou tel sociologue, non pas nécessairement des réponses aux questions qu'il se pose, mais peut-être des questions parallèles. À une époque, Norbert Elias me semblait pouvoir ouvrir des perspectives sur toute la question de la codification. Dans mon cours de 2004-2005 sur les arts de cour vers 1400, j'ai abordé cette question de la codification des maintiens, du lien avec les costumes, et de la distinction entre une codification qui serait sociale et une codification introduite dans la représentation du social. Pour en parler, nous nous servons d'images ; Norbert Elias lui-même procède ainsi. Depuis, avec Pierre Bourdieu et ses élèves, on s'est tourné vers l'étude sociologique du marché de l'art, et cela a fourni des modèles opératoires pour l'étude économique du marché de l'art dans les Pays-Bas au XV^e ou

au XVII^e siècle par exemple. Sans parler des travaux de Bourdieu sur le musée et sur la pratique photographique.

Vous dites que la photographie a changé l'art, mais aussi la représentation de ce qu'était l'art, au sens où la manière dont on faisait de l'histoire de l'art a changé à partir du moment où l'on pouvait disposer de reproductions des œuvres, par exemple.

Que la photographie ait introduit des changements dans les pratiques artistiques est une évidence – regardez l'importance qu'elle a dans le processus créatif chez Picasso ou chez Rodin. Mais elle a aussi changé l'histoire de l'art en tant que discipline. En particulier, la photographie rendait possible une étude comparative des styles. Elle a permis la constitution de vastes photothèques favorisant l'étude de l'iconographie – voir par exemple la documentation photographique réunie par le Warburg Institute (Université de Londres).

La photographie, dites-vous, démultiplie la capacité de comparer et fait évoluer la discipline. Des dispositifs techniques nouveaux donnent accès à d'autres manières de procéder et de penser. Cette attention aux techniques et aux pratiques concrètes d'une discipline – et à ses aspects sociologiques – se retrouve aussi en philosophie des sciences, par exemple. Est-ce une orientation récente ?

Des historiens de l'art, notamment en Allemagne et aux États-Unis, ont commencé il y a une trentaine d'années à s'intéresser à l'importance du médium photographique pour l'histoire de l'art: les premières photographies des monuments, la fameuse campagne héliographique, la création des grandes maisons d'édition comme Braun ou Alinari – bref, tout ce qui au XIX^e siècle a permis peu à peu une reproduction de plus en plus fidèle des œuvres d'art. Il s'est formé peu à peu une histoire photographique de l'art. La plaque de verre, les diapositives, le PowerPoint d'aujourd'hui, racontent des histoires de l'art différentes. L'appareil a donc une influence sur la façon dont le professeur fait son cours: image projetée, mobilisant l'attention de toute une salle comme au cinéma, ou reproduction gravée distribuée dans la salle quand il n'y avait pas encore de projecteurs, comme au temps de Jacob Burckhardt. Alors la question se pose: comment l'historien de l'art qui a besoin de l'image construit-il son discours à partir des différents supports qu'il utilise? C'est une question largement inexplorée, en grande partie parce que ces procédures sont rarement documentées.

Quelle est la responsabilité de l'historien de l'art dans la société ? Pourquoi est-il important de savoir regarder les œuvres d'art ?

Nous sommes submergés par les images: c'est un constat banal. En même temps, tout le cursus de l'éducation va à l'opposé de l'apprentissage d'une plus grande acuité du regard. Regarder autrement les choses, voir ce qui nous entoure, comprendre ce que c'est qu'une image, la différence entre l'image et le tableau: ce sont des compétences largement laissées en friche. Or le flux des images est si envahissant, notamment en raison de l'omniprésence des médias audiovisuels, que l'on ne sait plus voir. Voir, c'est marquer un temps d'arrêt dans le flux. Un temps pour la contemplation et la réflexion qui avancent toujours ensemble. Une peinture ou un monument d'architecture forment des configurations complexes qu'aucun regard, même informé, ne peut balayer d'un coup sans en perdre de la substance.

Comment faire une place à l'art dans l'éducation ? Comment apprendre aux enfants à regarder, alors que la plupart du temps, on cherche à leur apprendre à faire ?

Contrairement à une opinion partagée par un grand nombre, et en particulier par nos ministres de l'Éducation nationale successifs, je ne pense pas que faire une place à l'art dans le cursus scolaire passe exclusivement et prioritairement par la créativité. Il y a une nécessité absolue de donner à chacun les outils conceptuels afin de former ce que j'appellerais sa sensibilité critique. Et cela passe nécessairement par la réflexion, par le langage qui se livre, avec le regard, à un jeu de stimulations réciproques.

Historien de l'art, vous avez aussi été responsable de musées, commissaire d'expositions. Vous avez écrit sur l'art du Moyen Âge et des ^{xviii}e et ^{xix}e siècles, mais aussi sur l'art de ces quarante dernières années... Quel est le lien entre ces activités ?

Elles tournent autour de l'étude, de la conservation et de la mise en valeur des œuvres d'art d'une part, et d'autre part autour de l'art en train de se faire. Je pense avoir eu une chance unique de pouvoir me livrer à toutes ces activités qui m'ont fait aborder l'œuvre d'art et nos méthodes sous des angles chaque fois différents. C'est à la tête des huit musées de Strasbourg que je pense avoir le plus appris, à la fois sur les enjeux théoriques de ce que l'historien de l'art fait, sur la mise en valeur patrimoniale et sur la question de l'exposition. Mon travail s'est accompli au contact des artistes vivants et des œuvres du passé, ce qui fut un enrichissement extraordinaire pour quelqu'un qui n'avait fait qu'écrire et enseigner. Je dois dire que je n'imagine pas un historien de l'art se désintéressant de l'art contemporain, ou alors c'est une attitude dogmatique. Cela dit, la meilleure façon de se fermer entièrement à l'art de son temps, est encore de s'immerger totalement dans celui d'un passé plus ou moins lointain. Et il me semble que la cécité est une infirmité particulièrement répandue dans notre discipline. Apprendre à voir des œuvres du ^{xiii}e siècle, peut rendre totalement aveugle à des œuvres du ^{xi}e ou même du ^{xiv}e. L'historien de l'art n'est peut-être pas le mieux armé pour appréhender un domaine qu'il ne connaît pas bien. Les jardins que nos collègues cultivent sont souvent de très petits jardins, des plates-bandes seulement et ils dressent volontiers, entre le leur et celui du voisin, de hauts murs. Je pense que le positivisme est un mal très répandu, toujours et encore, sa forme caricaturale étant l'attributionnisme : une certitude qui ne se fonde sur rien d'autre que sur elle-même.

AUTEUR

ROLAND RECHT

Titulaire de la chaire d'Histoire de l'art européen médiéval et moderne de 2001 à 2012