



**HAL**  
open science

## Les historiens de l'art en médiateurs : formes de la transmission

Irene Baldriga, Hortense Belhôte, Jérôme Glicestein, Bendor Grosvenor,  
Myriam Metayer

### ► To cite this version:

Irene Baldriga, Hortense Belhôte, Jérôme Glicestein, Bendor Grosvenor, Myriam Metayer. Les historiens de l'art en médiateurs : formes de la transmission. *Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2022, Raconter, p. 125-146. hal-03815739

**HAL Id: hal-03815739**

**<https://hal.science/hal-03815739v1>**

Submitted on 14 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



## RACONTER

2022 - 2 Institut national  
d'histoire de l'art

2022-2

# PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

# RACONTER

institut  
national  
d'histoire  
de l'art



## 2022 – 2

*Perspective* a été fondée à l'Institut national d'histoire de l'art par Olivier Bonfait, en 2006. Depuis, Marion Boudon-Machuel (2009-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), Anne Lafont (2013-2017), puis Judith Delfiner (2017-2020) en ont été rédactrices et rédacteur en chef. Marine Kisiel et Matthieu Léglise leur ont succédé en novembre 2020.

### Directeur de publication

Éric de Chassey

### Rédaction en chef

Marine Kisiel, Matthieu Léglise

### Coordination scientifique

Anne-Orange Poilpré

### Responsable éditoriale

Katia Bienvenu

### Secrétariat de rédaction et de coordination éditoriale

Marie Caillat

### Relecture

Marc Budin

### Iconographie

Cloé Brosseau

### Conception graphique et mise en pages

Anne Desrivières

### Logo

Marion Kueny

### Impression

Snel Grafics SA

Z.I. des Hauts-Sarts, rue du Fond des Fourches, 21  
B-4041 Vatterem, Belgique

### Comité scientifique

Laurent Baridon

Jérôme Bessière

Olivier Bonfait

Marion Boudon-Machuel

Esteban Buch

Véronique Dasen

Dominique de Font-Réaulx

Rossella Froissart

Vincent Guichard

Christian Joschke

Anne Lafont

Antoinette Le Normand-Romain

Olivier Meslay

Philippe-Alain Michaud

France Nerlich

Pierre Rosenberg

Alain Schnapp

Victor Stoichita

Isabel Valverde Zaragoza

### Comité de rédaction

Francesca Alberti

Basile Baudez

Philippe Bettinelli

Vivian Braga dos Santos

Baptiste Brun

Jean-Sébastien Cluzel

Sophie Cras

Servane Dargnies-de Vitry

Nikolaus Dietrich

Pierre-Olivier Dittmar

Charlotte Foucher

Jean-Marie Gallais

Jérémie Koering

Hélène Leroy

Anne-Orange Poilpré

Nancy Thebaut

**Les versions numériques des numéros  
sont accessibles à l'adresse :**  
**[journals.openedition.org/perspective](http://journals.openedition.org/perspective)**

### Diffusion

Le Comptoir des presses d'universités  
(FMSH Diffusion)

[www.lcdpu.fr/revues/perspective](http://www.lcdpu.fr/revues/perspective)

### Édition

Institut national d'histoire de l'art (INHA)  
2, rue Vivienne – 75002 Paris  
[revue-perspective@inha.fr](mailto:revue-perspective@inha.fr)

EAN : 978-2-917902-47-9

ISSN : 1777-7852

Périodicité : semestrielle

Dépôt légal : octobre 2022

Date de parution : octobre 2022

© Institut national d'histoire de l'art,  
2022

La revue *Perspective*  
est soutenue par l'Institut  
des sciences humaines  
et sociales du CNRS.



## REMERCIEMENTS

L'équipe de rédaction et Anne-Orange Poilpré tiennent à remercier

William Kentridge et son studio, ainsi que Carole Billy (galerie Marian Goodman) pour leur générosité ;

Felicity Pricam et Maxime Boidy pour leur coopération ;

les auteurs, les membres du comité scientifique et du comité de rédaction, les chercheurs et les traducteurs sollicités durant la préparation de ce volume pour leur précieuse contribution ;

Paola Boué, Thomas Lemire et Alexis Thierry pour leur participation à l'édition de ce numéro ;

les équipes de l'INHA, et tout particulièrement Marine Acker, Mathilde des Bois de La Roche, Victoria Le Boloc'h-Salama, Marie-Laure Moreau, Émeline Mouasseh, Elsa Nadjm, Anne-Gaëlle Plumejeau et Alexandra Thiélin, ainsi que l'équipe de la FMSH Diffusion pour leur soutien.



## ÉDITORIAL

6 – Marine Kisiel et Matthieu Léglise

## INTRODUCTION

12 – *Récit image mouvement*  
Anne-Orange Poilpré

## TRIBUNE

29 – *Mais qu'est-ce que vous racontez ?*  
– *Une extravagance*  
Macha Makeïeff

## DÉBATS

39 – *Quelle(s) histoire(s) du cinéma pour le XXI<sup>e</sup> siècle ?*  
Un débat entre François Albera, Mark Cousins,  
Gian Luca Farinelli, Sylvie Lindeperg et Élodie Tamayo,  
mené par Ada Ackerman et Massimo Olivero

69 – *Narration / abstraction : réflexions croisées  
entre médiévistes et contemporanéistes*  
Une discussion entre Yve-Alain Bois, Manuel Fontán  
del Junco, Elina Gertsman et Aden Kumler,  
menée par Vincent Debiais

97 – *Des récits visuels : narratologie et histoire de l'art*  
Un débat entre Raphaël Baroni, Guillaume Cassegrain,  
Agnès Guiderdoni et Sandrine Hériché-Pradeau,  
mené par Jérémie Koering

125 – *Les historiens de l'art en médiateurs :  
formes de la transmission*  
Un débat entre Irene Baldriga, Hortense Belhôte,  
Jérôme Glicenstein et Bendor Grosvenor,  
mené par Myriam Métayer

## ENTRETIENS

149 – « *Il n'y avait pas de mot pour ça et pourtant  
c'est arrivé* »  
Entretien avec Roland Betancourt, par Marion Loiseau

165 – *Par-delà la comparaison. L'image, le texte,  
la méthode*  
Traduction inédite d'un texte de William John Thomas  
Mitchell, par Maxime Boidy



## ESSAIS

**189** – *Raconter une histoire, raconter l'histoire. Penser la peinture narrative à la période moderne (1435-1775)*  
Susanna Caviglia

**203** – *Dialectique Orient-Occident. La mise en récit historique de l'art religieux en France par Émile Mâle*  
Mathieu Beaud

**215** – *Des images claires dans des pièces obscures. Les représentations du Jātakamālā au Tibet oriental (1450-1550)*  
Jean-Baptiste Georges-Picot

**229** – *Pour une histoire queer de l'art : récits alternatifs et expériences de déplacement*  
Damien Delille

**249** – *Une fiction objective : John Rewald et l'invention de la fin de l'impressionnisme*  
Olivier Schuwer

**263** – *Prêter l'œil et l'oreille. Les vite de l'art brut ou la parole confisquée*  
Baptiste Brun

**277** – *L'historien en producteur d'images. Mises en récit de l'architecture moderne durant l'émergence du postmodernisme*  
Pierre Farret

**293** – *Récit, genre et tournant « cinématique », ou retour au cinéma. La redéfinition des archétypes du conte de fées et de l'horreur dans l'art de l'image en mouvement : l'expérience britannique*  
Elisabetta Garletti

**307** – *La reprise de l'histoire. Révisions du récit national dans les œuvres de Titus Kaphar, Sonya Clark et Fabiola Jean-Louis*  
Hélène Valance

## LECTURES

**323** – *Aux racines du voir : enjeux contemporains de l'anthropologie figurative de Philippe Descola*  
Thomas Golsenne

•

**341** – Résumés

**357** – Crédits photographiques et droits d'auteur



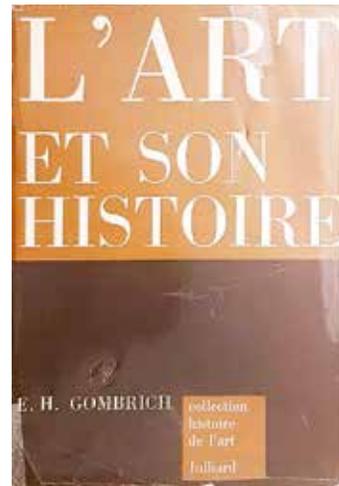
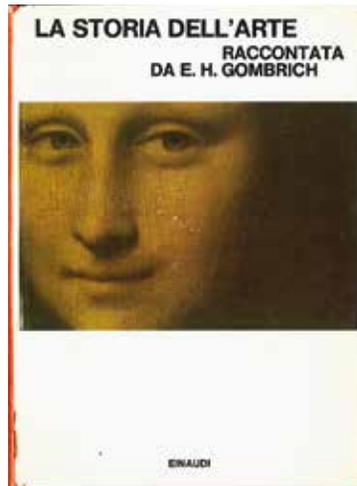
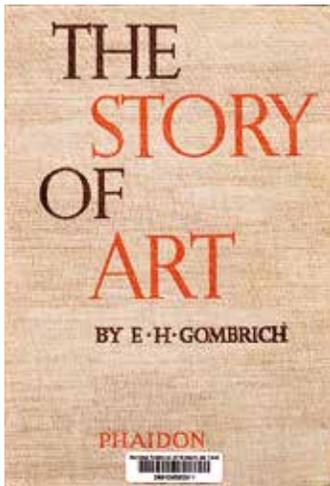
# Les historiens de l'art en médiateurs : formes de la transmission

Un débat entre Irene Baldriga, Hortense Belhôte,  
Jérôme Glicenstein et Bendor Grosvenor,  
mené par Myriam Métayer

L'idée que l'histoire de l'art s'incarne aussi au travers d'une constellation de récits mis à la portée de tous suppose d'envisager l'ancrage dans l'espace public de pratiques de transmission des savoirs sur l'art et, ce faisant, d'attribuer de l'intérêt à leur nature itérative. Elle implique par ailleurs de reconnaître la légitimité de nombreux dispositifs (parmi lesquels les dispositifs éditoriaux, muséologiques, télévisuels, numériques et plus largement médiatiques) qu'on pourrait croire éloignés des impératifs de la recherche compte tenu de leur fonction médiatrice. À vouloir considérer ces pratiques et ces dispositifs, on est conduit à concevoir l'histoire de l'art non plus seulement sous l'angle de la construction du discours historique mais aussi sous l'angle de la fabrique d'histoires aux formes d'énonciation multiples. Un tel changement de perspective, au lieu d'entretenir la distinction hiérarchique entre le domaine de l'élaboration des savoirs et celui de leur communication, invite au contraire à interroger les interpénétrations entre *faire* l'histoire de l'art et *raconter* des histoires de l'art. Si le présent débat vise à sonder les formes et les enjeux actuels de ces imbrications, il convient d'en esquisser au préalable les jalons historiques et les cadres théoriques. En effet, toute recherche qui s'engage à historiciser des pratiques et des corpus relevant de la transmission des savoirs sur l'art ne peut faire l'économie d'une approche réflexive sur les modalités de l'écriture historique.

L'écriture de l'histoire de l'art est étroitement associée à l'acte de raconter, autrement dit à la narration. À juste titre, il n'est pas inutile de rappeler que les *Vies* de Giorgio Vasari (1550-1568) et de Karel Van Mander (1604) sont des récits sous plusieurs de leurs aspects. Chez les deux auteurs, le texte se développe selon des procédés narratifs types, en particulier l'anecdote et la description. Chaque « vie » constitue un récit biographique déterminé par un schéma narratif commun. Enfin, par-delà les caractéristiques de la narration, les « vies » déploient un récit – au sens d'histoire racontée – propre à véhiculer des valeurs collectives, tendues vers l'idéal de la perfection en art.

C'est justement sur cette dernière conception du récit que se fonde la vulgarisation<sup>1</sup> de l'histoire de l'art, telle qu'elle se développe à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Encore dans les années 1960, les nombreuses collections éditoriales



1a-c. Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, Londres, Phaidon, 1950 ; *La Storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Maria Luisa Spaziani (trad. it.), Turin, Einaudi, 1966 ; *L'Art et son histoire*, Édith Combe (trad. fr.), Paris, René Julliard, 1963 (premières de couverture).

de vulgarisation contribuent à véhiculer un récit eurocentré et patriarcal de l'histoire des chefs-d'œuvre de l'art. Mais dans le même temps, elles puisent leur légitimité en empruntant leurs formes aux modèles institutionnels de l'encyclopédie, de la monographie ou encore du catalogue d'œuvres, comme la collection de fascicules « Grands Peintres » (Paris, Hachette-Fabbri, 1966-1969)<sup>2</sup>. Dans le registre télévisuel, une équivalente conception

factuelle de l'accessibilité aux savoirs sous-tend par exemple l'émission *Palettes* (Alain Jaubert, 1988-2003). Le gage de scientificité semble alors reléguer au second plan la narration comme forme de transmission privilégiée. Cette démarche, notamment au cours des années 1970-1980, cohabite avec d'autres types de production où l'acte narratif est central, que l'on pense à l'épisode de la série *Voices* que John Berger conçoit avec Susan Sontag, éloquentement intitulé *To Tell a Story* (Channel 4, 1983), ou à la manière dont Teri Wehn Damisch<sup>3</sup> place au cœur de ses documentaires la parole d'artistes et de penseurs, jetant des passerelles entre les arts et les continents, de *Zig Zag* (1975-1981) à *Ping-Pong* (1977-1981), à partir des réflexions menées depuis le service de la recherche de l'ORTF.

Au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la valeur que les historiens de l'art accordent à la narration évolue de manière significative. Celle-ci s'inscrit d'ailleurs en toile de fond de l'entreprise de transmission des savoirs sur l'art la plus traduite dans le monde. Elle est en effet au cœur de la démarche de Ernst H. Gombrich quand il rédige *The Story of Art* (Londres, Phaidon, 1950), dont il justifie le caractère narratif par la sélection des œuvres présentées et le public visé. L'histoire de l'art qu'il raconte est une *story* – au sens de récit – destinée à de jeunes gens en quête de connaissances. À cet égard, nul autre titre que celui de la traduction italienne n'a su rendre aussi évidente la démarche de l'auteur : *La Storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich* (Turin, Einaudi, 1966 ; fig. 1 a-c). Un demi-siècle plus tard, Daniel Arasse explore, quant à lui, l'efficacité méthodologique de la narration avec les six fictions narratives qu'il compose et réunit dans *On n'y voit rien. Descriptions* (2003). Ainsi, pour se jouer du « sérieux historique<sup>4</sup> » mais aussi pour mieux décrire et donner à voir les œuvres, il emprunte aux normes de la fiction la distinction entre auteur et narrateur ainsi que la mise en scène de personnages dans des situations imaginaires. Ernst Gombrich et Daniel Arasse ont ouvertement

exploité la dimension cognitive<sup>5</sup> de la narration pour s'adresser à un auditoire élargi. Toutefois, parce que le caractère narratif de leur ouvrage respectif est expressément revendiqué, leur démarche est, en leur temps, plutôt exceptionnelle.

En revanche, de nos jours, l'intérêt pour le récit s'affirme au point de devenir une composante clé de la valorisation des pratiques de l'histoire de l'art auprès des publics. Avec l'émergence des podcasts et des réseaux sociaux, les historiens de l'art ont la possibilité de se raconter, en présentant leurs recherches à la première personne tout en intégrant les ingrédients du schéma narratif type (situation initiale, élément perturbateur ou déclencheur, péripéties ou actions, élément de résolution, situation finale)<sup>6</sup>.

Malgré cet exposé sommaire et partiel, les quelques exemples considérés me paraissent autoriser deux constats. En premier lieu, au cours de son développement, l'histoire de l'art a accordé des fonctions différentes à la narration, et cette dernière n'a pas toujours constitué une condition préalable à la transmission des savoirs. De là découle le second constat : il faut nécessairement définir et problématiser ce qu'on entend par narration. Doit-on seulement la considérer lorsqu'elle s'affirme comme un moyen d'échange auquel ont recours les historiens de l'art, que ceux-ci se positionnent ou non en spécialistes ? Peut-on au contraire concevoir que les médiations des savoirs sur l'art relèvent exclusivement de procédés d'énonciation ? Ou bien encore, faut-il avoir recours aux théories du récit – et à leur vocabulaire – pour analyser des corpus et des pratiques relevant de la transmission des savoirs sur l'art ?

C'est sous l'impulsion du tournant narratif<sup>7</sup>, que s'impose, à partir des années 1990, l'idée que l'histoire est un récit. À la suite des thèses défendues par Hayden White, pour qui « le récit historique est [...] un système discursif de production de sens<sup>8</sup> », les débats ont notamment porté sur le point de bascule entre l'écriture littéraire et l'ambition d'objectivité de l'écriture scientifique, d'une part, et sur la tension entre récit portant sur le réel et récit de fiction, d'autre part<sup>9</sup>. Il revient de souligner l'originalité de la contribution de Gérard Noiriel, qui a déplacé ces débats sur le terrain d'une réflexion sociale menée autour du métier d'historien. Il a particulièrement montré dans quelle mesure la tension entre ces pôles est décuplée lorsque ce dernier s'adresse « à un public plus large que le groupe professionnel dont il fait partie<sup>10</sup> », et d'ajouter :

La légitimité de l'historien, pour l'opinion publique, est liée à son image de spécialiste, titulaire de compétences qui garantissent la vérité des propos qu'il développe dans ses écrits. Dans son effort de vulgarisation, l'historien ne peut pas, par conséquent, franchir les limites qui le feraient basculer dans la littérature<sup>11</sup>.

Si les historiens de l'art semblent avoir été relativement hermétiques aux débats des historiens, depuis une vingtaine d'années l'intérêt grandissant pour des formes de narration s'inscrivant à la croisée de l'histoire, de la littérature et de la fiction<sup>12</sup> atteste de l'évolution des pratiques en la matière. Celles-ci ouvrent à une conception du récit où la relation discursive avec les publics dépasse l'enjeu du régime de vérité propre aux disciplines historiques, d'une part, et, d'autre part, celui de la transmission des savoirs pour atteindre les dimensions affective et émotionnelle de la connaissance et de la perception de l'art<sup>13</sup>. Des chercheurs dans le domaine de la littérature se sont déjà emparés de ces questions à travers l'étude des procédés narratifs<sup>14</sup>. De telles recherches interdisciplinaires esquissent l'une des voies possibles pour considérer les médiations à partir des théories du récit. Le débat qui s'ouvre ici emprunte une autre, en confrontant les expériences et les points de vue de quatre personnalités dont les pratiques de l'histoire de l'art – de la recherche à l'enseignement, en passant par l'exposition ou encore la performance, et bien entendu l'écriture, que ce soit pour l'édition

(sous toutes ses formes), les médias radiophoniques ou télévisuels –, rejouent et questionnent diversement le régime de vérité aussi bien que les modalités du récit, constitutifs du discours historique.

[Myriam Métayer]

## La voix du narrateur

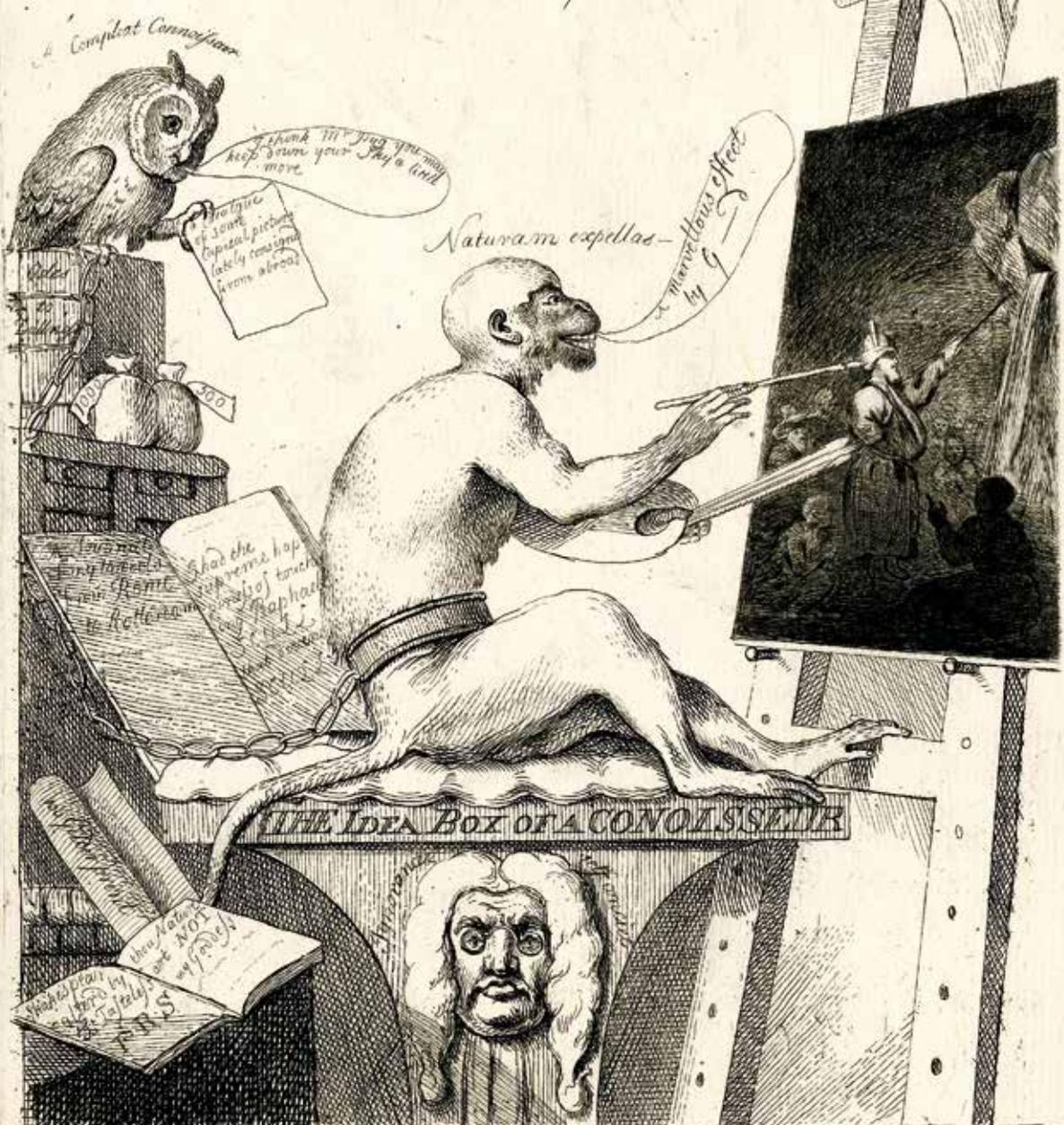
– **Myriam Métayer.** Considérons tout d’abord la place du narrateur. Si l’on s’en tient à des définitions élémentaires, dans le discours historique – analytique et argumentatif –, l’historienne ou l’historien de l’art s’énonce comme le locuteur mais est invisibilisé(e) au sein d’un système d’énonciation qui le situe à distance de son objet d’étude<sup>15</sup>. Dans quelle mesure cette posture perd-elle de sa pertinence dès lors qu’il ou elle, se positionnant comme spécialiste, entend établir une connexion directe avec un public élargi ? N’est-ce pas l’occasion de se raconter et, partant, par le biais de l’espace scénographique, des dispositifs de communication médiatique et numérique ou bien encore de l’écrit, de s’extraire d’un rapport d’autorité vis-à-vis de celles et ceux à qui il s’adresse ?

– **Irene Baldriga.** Dans l’imaginaire collectif, l’histoire de l’art est largement grevée par l’idée qu’elle est une discipline élitiste, réservée à un cercle d’experts et d’initiés<sup>16</sup>. Cet aspect quasi identitaire est très ancré parmi le grand public (une de ses plus célèbres manifestations étant le combat féroce de William Hogarth, et d’autres autour de lui, contre les « connoisseurs<sup>17</sup> » ; **fig. 2**) et demeure un fardeau extrêmement pesant, au point d’avoir entravé, à l’époque moderne, la diffusion d’une culture générale en histoire de l’art à l’école et l’action concrète des musées. Si en France, comme on le sait, un enseignement « pratique » des arts a longtemps prévalu, et si l’on a plutôt privilégié dernièrement une approche interdisciplinaire de l’histoire « des arts<sup>18</sup> » (avec un risque potentiel de délégitimation des épistémologies), l’Italie n’a pas davantage réussi à faire de l’histoire de l’art une discipline majeure qui soit intégrée dans le « socle commun » des fondamentaux<sup>19</sup>. En vertu de l’approche participative de la culture, désormais largement privilégiée, et de la nécessité d’un nouvel engagement politique (de plus en plus orienté vers les grands thèmes humanitaires et de la durabilité), je considère que les instruments les plus efficaces pour faire de l’histoire de l’art un véritable patrimoine commun sont, d’une part, l’approche narrative (qui s’entend dans l’optique de l’attribution de sens formulée par Jerome Seymour Bruner dans ses théories pédagogiques<sup>20</sup>) et, d’autre part, sa déclinaison politique (que j’entends personnellement comme engagement civique, dans le cadre d’une « esthétique de la citoyenneté » qui se définit comme un militantisme fondé sur la compréhension du patrimoine historico-artistique et du paysage)<sup>21</sup>. Proposer l’histoire de l’art sous la forme d’un récit permet d’accompagner le processus d’identification du citoyen avec son territoire, en le rendant non seulement conscient mais également responsable du discours culturel. Dans le même temps, l’approche narrative permet de relier les œuvres d’art, les lieux et les expériences de vie, en libérant la discipline de la question de l’érudition pure qui, d’un côté, conduit à l’attributionnisme et, de l’autre, à une critique se complaisant dans une autosatisfaction rhétorique réservée à quelques initiés. Le rôle de l’historien de l’art prend une nouvelle dimension, dans la mesure où il participe de plus en plus souvent au discours public du sujet des grandes questions de la durabilité, de la préservation du paysage, du droit au patrimoine en ce qu’il constitue l’une des composantes du bien-être, de la conscience

2. Paul Sandby ?, *Pug the Painter*, vers 1754, pointe sèche, Londres, The British Museum, Prints and Drawings (1868,0808.3969).

*Pug the Painter*  
 following the example of Mess<sup>rs</sup> Scumble Asphaltum, & Varnish

*O imitatores servum pecus* —



*To the Despisers of all pretended Connoisseurs & all Imitators (but those of Nature) this plate is most humbly dedicated.*

1754.



et de la maturation de la mémoire collective. Telle est la condition pour actualiser la réflexion sur l'histoire de l'art et la faire apparaître significative aux yeux du grand public, y compris en termes de dialogue interculturel.

– **Hortense Belhôte.** S'extraire d'un rapport d'autorité me semble constituer le b.a.-ba de la pédagogie. Tous les bons professeurs savent qu'ils ont souvent à gagner dans l'invisibilisation de leur ascendant et la mise en place d'une relation d'égalité avec l'étudiant. Une telle posture permet de désinhiber et de responsabiliser l'apprenant, cela force l'empathie et facilite un mimétisme parfois nécessaire au processus d'apprentissage. Je pense que c'est principalement cet objectif de transmission qui pousse l'historien de l'art à faire glisser le cadre de l'énonciation savante quand il s'adresse à un public de non spécialistes. Parler à la première personne consiste à avoir recours à une rhétorique qui a fait ses preuves.

Ce qui m'a toujours fascinée, c'est plutôt le fantasme d'anonymat porté par la mythologie universitaire. Déceler les marques de la porosité entre l'individu et son sujet de recherche était mon jeu favori durant mes études. Je me souviens que c'était plus facile lors de séminaires ou de colloques car l'oralité et la présence physique impliquent une mise en jeu du corps qui a déjà quelque chose d'impudique en regard d'un idéal d'objectivité désincarnée. Deviner les traits de l'existence derrière le masque de l'historien me plaisait mais me rassurait aussi. J'étais tranquilisée d'abord de constater que l'être n'est pas contraint à une dissociation mortifère,

et au sujet de la valeur de ce que j'étais en train d'apprendre. On ne passe pas dix ans de sa vie à travailler sur un sujet de thèse qui ne représente pas une forme de nécessité, pour nous et pour le monde. Bien sûr, l'école de recherche à laquelle on appartient compte, mais je crois qu'on ne survit pas si l'objet de l'étude ne trouve pas d'écho, d'ancrage autobiographique. Le savoir est un élan vital, et c'est infiniment rassurant de le constater. Il ne s'agit pas en disant cela de minimiser la rigueur scientifique ni de ramener les débats théoriques dans le domaine des opinions personnelles. Il s'agit plutôt de valoriser notre discipline en tant que pratique, et de ne pas en avoir honte. Les archéologues n'ont pas la même vie que les conservateurs, les fonds d'archives des médiévistes ne se trouvent pas dans les mêmes lieux que ceux des modernistes, on ne dépouille pas des statistiques relatives aux *non-fungible tokens* (NFT, « jetons non fongibles ») comme on fouille des sites funéraires à Alexandrie. Votre corps n'adopte pas la même posture ni ne décrit le même parcours dans l'espace si vous étudiez des miniatures persanes ou des trous de poteaux. Pour ma part, je dois bien avouer par exemple que mon goût pour les châteaux d'Île-de-France allait de pair avec celui de la conduite de véhicules motorisés. Le choix d'un objet d'étude est toujours un choix de vie, même quand on ne le dit pas.

Dans « Merci de ne pas toucher », une web-série écrite et réalisée en 2021 pour la chaîne Arte, j'ai précisément travaillé à développer le contexte de la prise de parole. Dans chacun des épisodes, j'analyse l'iconographie, l'histoire et le style d'une peinture européenne de la période moderne, dans le contexte d'une scène de vie quotidienne chaque fois différente : dans un garage pour Titien (*Diane et Callisto*, 1556-1559, Londres, National Gallery), chez un primeur pour Michel-Ange (*Le Pêché originel*, 1512, au plafond de la chapelle Sixtine, au Vatican), à la laverie pour Pierre Paul Rubens (*Hercule et Omphale*, 1603, Paris, musée du Louvre ; **fig. 3a-f**) ou sur un terrain de foot pour Édouard Manet (*L'Origine du monde*, 1866, Paris, musée d'Orsay). À l'humour de l'anachronisme, s'ajoutent l'humilité du quotidien et l'incarnation par l'action. La frontière



3a-e. Hortense Belhôte (autrice et actrice), Cécilia de Arce (réalisatrice), *Programme mixte*, épisode issu de la série « Merci de ne pas toucher », Arte / Kazak productions, 2020.

3f. Pierre Paul Rubens, *Hercule et Omphale*, 1603, Paris, musée du Louvre (INV 854).

entre l'art et la vie s'atténue en même temps que celles qui séparent le passé du présent et le professeur de l'étudiant. Le discours est pris dans une certaine mise en scène des corps et dans une suite de gestes et de postures quasiment chorégraphiques, qui relèvent autant de l'anecdote que du symbole. On y joue sur la polysémie du langage et la surprise sensorielle.

– **Bendor Grosvenor.** Toute œuvre d'art nécessite un récit pour la décrire. En règle générale, ce récit était familier à ses destinataires au moment de sa création ; par exemple, un tableau religieux pouvait illustrer un épisode biblique qui leur était bien connu. Avec le temps, certaines significations se sont perdues, et c'est le rôle de l'historien d'art que de redécouvrir ces récits, en se fondant sur des indices souvent rares ou lacunaires.

Il faut ajouter à cela le fait que chaque narrateur – ou historien de l'art, en l'occurrence – s'adresse à un public spécifique, qu'il soit académique, composé de visiteurs de musées ou, comme c'est mon cas, de téléspectateurs. Chacun d'entre eux exige une approche différenciée. Dans un contexte académique, un vocabulaire strictement professionnel peut être employé, qui peut sembler excluant aux yeux du plus grand nombre. Dans les musées, les conservateurs doivent estimer les connaissances des publics acquis et nouveaux afin d'ajuster leur narration en conséquence. Pour ceux qui tentent d'attirer les publics de masse vers l'art, il convient de s'assurer au préalable que le récit est accessible, intéressant et pertinent pour ces spectateurs en particulier.

En tant que présentateur de programmes artistiques diffusés par la British Broadcasting Corporation (BBC), j'ai fait des films sur de grands maîtres comme Pierre Paul Rubens ainsi que sur des artistes moins connus, comme Francesco Trevisani. Toutefois, je ne peux pas me permettre de considérer que l'audience a trop de connaissances préexistantes, ou au contraire trop peu. Je me dois de présenter mon récit d'une manière à la fois originale (pour le public qui sait déjà tout au sujet de Rubens) et engageante (pour le public qui n'a jamais entendu parler de Trevisani, et qui pourrait bien préférer zapper sur une autre chaîne). Je m'efforce donc de trouver des éléments dans les biographies de Rubens et de Trevisani qui me semblent susceptibles d'intéresser le public. Mon rôle, en tant qu'évangéliste de l'histoire de l'art, c'est de répandre la bonne parole aux nouveaux convertis et de susciter chez eux le désir d'aller voir les œuvres de ces artistes dans les musées. La mission du conservateur de musée consiste à prendre le relais sur le segment suivant du parcours de cette audience. Et le rôle du spécialiste est de les conduire à un niveau ultérieur encore. Chaque narrateur de cette histoire a un rôle bien spécifique ; aucun n'a plus de valeur qu'un autre.

– **Jérôme Glicenstein.** La relation avec le grand public ne va pas de soi, puisqu'elle implique de savoir s'adresser à lui en adaptant son vocabulaire, en tenant compte de ses connaissances, en étant capable de le séduire. Pour ces raisons, une présentation d'œuvres d'art faite par une personnalité médiatique – animateur de télévision, acteur, écrivain à succès – sera toujours préférée à celle d'un historien de l'art professionnel. Pour le reste, il ne faut pas sous-estimer le rôle joué par les conservateurs de musées dans la diffusion de l'histoire de l'art auprès du grand public. Après tout, ce sont des professionnels de la médiation (par le biais de leurs publications, conférences, expositions). Ils ont cependant une relation ambivalente vis-à-vis de l'histoire de l'art, au sens universitaire du terme, en raison d'une triple allégeance envers leurs autorités de tutelle, envers leurs pairs et envers leurs publics. Cette situation explique sans doute leurs choix d'artistes et d'œuvres ; des choix où la notoriété, les sommes en jeu, l'intégration dans de grandes collections, l'importance accordée par la critique ou le grand public, jouent un rôle significatif. La programmation des grands musées est fortement dépendante des profits médiatiques ou financiers qu'il est possible d'espérer lors des différents événements qui y sont organisés. Pour ce qui est des publics,

les enquêtes qui leur sont consacrés ont changé de nature au cours du temps. Au départ, il s'agissait d'évaluer le confort de visite<sup>22</sup>, puis il s'est agi de mesurer les différences sociales qui conditionnent l'accès au musée<sup>23</sup>. Ces dernières décennies, les enquêtes de marketing s'intéressent semble-t-il plutôt aux besoins des consommateurs que sont les visiteurs<sup>24</sup>.

Comment comprendre autrement l'organisation d'expositions telles que « L'impressionnisme et la mode » (musée d'Orsay, 2012-2013) ? On ajoutera, pour ce qui est des conservateurs, que leur position institutionnelle les conduit régulièrement à assumer une expertise – y compris auprès des médias grand public – pour ce qui est des objets qu'ils conservent, ce qui les place en position d'autorité et ne contribue pas toujours à les rendre plus accessibles.

## Mettre en récit pour mieux faire voir

– **Myriam Métayer.** Raconter les images, les objets, les œuvres, à partir d'une intrigue tendue vers un dénouement constitue-t-il un acte de séduction, une manière d'emporter l'adhésion du public ? Peut-on en faire le moteur d'une expérience esthétique, d'un apprentissage du regard ?

– **Bendor Grosvenor.** Il y a plusieurs manières de « séduire » le public à partir de l'histoire d'une œuvre d'art. La première, et la plus conventionnelle, consiste à élaborer un récit autour des différents éléments qui concernent l'artiste, le sujet et le contexte de l'œuvre. Néanmoins, cette approche peut parfois s'avérer magistrale, son objectif premier visant à transmettre des connaissances. Si, en revanche, la finalité d'un récit est d'attirer un public qui ne s'intéresse pas d'ordinaire à l'histoire de l'art, alors il faut envisager une autre approche, apte à engager une discussion avec le public, qui s'apparente davantage à un dialogue. Bien évidemment, dans un programme télévisé, par exemple, il n'est pas possible d'inviter littéralement le public à participer à une discussion. Vous devez donc inviter les téléspectateurs à y participer mentalement et stimuler leurs réflexions et leurs conversations à propos de l'œuvre que vous êtes en train de présenter.

Un des moyens les plus efficaces à cet égard consiste à jouer sur l'effet de mystère, en proposant au spectateur de participer à l'aventure d'une découverte. Dans ce portrait, qui est le modèle ? Dans telle scène de genre, quel est le sujet ? Qui l'a peinte ? Si nous la restaurons, pourrions-nous améliorer son état ? Dans le monde de la télévision, susciter un parfum de mystère est une méthode largement répandue dans de nombreux domaines. Mais en histoire de l'art, la répugnance à s'éloigner des méthodes « traditionnelles » voire « élitistes » de la discipline, comme le *connoisseurship*, ou à se concentrer sur la matérialité des objets et même à questionner la pertinence d'une attribution, ont empêché les historiens de l'art d'atteindre de nouveaux publics. Que cela nous plaise ou non, les gens aiment les histoires, et cela fait partie du rôle de l'historien de l'art que de leur en raconter.

– **Jérôme Glicenstein.** Raconter des images, des objets ou des œuvres, quel que soit le dispositif mis en œuvre, revient à les traduire dans un autre type de langage : ce que le linguiste Roman Jakobson qualifiait de traduction intersémiotique (dont l'*ekphrasis* est un bon exemple)<sup>25</sup>. La question est de savoir si l'opération de traduction vise alors à constituer un équivalent de l'œuvre traduite ou s'il s'agit de la transformer en autre chose. L'hypothèse que nous retiendrons ici est que la narration ajoutée aux œuvres n'en est jamais un simple reflet ou un complément utile : elle influe sur leur perception et leur compréhension, au point de faire corps avec elles. Dans le contexte d'une exposition, d'une conférence, d'un article, les œuvres sont de fait constamment prises au sein de dispositifs dont il est difficile de les isoler complètement.

Les questions de séduction, d'adhésion du public ou d'éducation au regard devraient, de ce fait, être observées selon une autre perspective. La séduction et l'adhésion supposent de convaincre quelqu'un : ce qui est au cœur des procédés rhétoriques, lesquels ont eu de fait une influence sur l'élaboration des récits d'histoire de l'art ou la constitution des musées<sup>26</sup>. Simultanément, la rhétorique est aussi une action qui vise à agir sur l'opinion. De ce fait, plutôt que de parler d'éducation au regard, peut-être vaudrait-il mieux parler de construction d'un certain type de regard. La volonté d'éduquer au regard, d'« apprendre à voir », apparaît alors comme le point culminant d'une forme de discours autoritaire : il y a une personne qui « sait », qui a un point de vue informé, qui doit entraîner son interlocuteur sur son terrain d'expertise et le convaincre de l'importance de ce qu'elle dit.

De manière plus positive, il est aussi possible de considérer que les œuvres d'art n'existent socialement, quoi qu'il arrive, que dans des formes de mises en scène, plus ou moins bien constituées, dont l'ambition est généralement de convaincre de leur intérêt. Apprendre à voir, dans ce cas, revient à apprendre à apprécier les œuvres à leur « juste valeur », c'est-à-dire selon les enjeux qui leur sont associés à un moment donné.

– **Hortense Belhôte.** L'histoire de l'art, dans ses fondamentaux, consiste à mettre des mots sur des choses. C'est un exercice de séduction autant que d'argumentation, qui use conjointement des outils de la littérature et de la démonstration scientifique. C'est d'abord une affaire de traduction, en effet, de l'expérience du visible, qui se déroule dans l'espace et dans le temps. La première étape de l'appréhension de l'œuvre est donc d'en faire une description, qui a une valeur épistémologique mais n'est jamais très loin de l'exercice littéraire. Le genre de l'*ekphrasis* déjà évoqué, par exemple, dans la littérature antique, consiste en une description d'œuvre, réelle ou fictive, dont il est d'ailleurs difficile aujourd'hui d'attester avec certitude l'existence. Ce que j'ai pu constater dans l'écriture des scénarii de la série, c'est que l'exercice littéraire joue ensuite très rapidement avec les codes de la démonstration, de l'argumentation ou de la dissertation. C'est une manière de dérouler les éléments dans un certain ordre, de frotter les idées entre elles, jusqu'à, dans le meilleur des cas, un dénouement de sens. On peut penser par exemple aux techniques de mémorisation par visualisation d'un palais mental, où le discours vient s'appuyer sur une déambulation fictive, une sorte de simulation d'une expérience de vie.

Envisager l'aspect littéraire de l'histoire de l'art ce n'est pas la ramener à un art du langage sophistiqué. Je rapprocherais volontiers ce rapport à la parole performative de celui du droit, où la mise en récit permet de nommer le visible tout en conditionnant notre manière de le juger. Au fil des mises en mots, on constitue un champ du savoir en même temps qu'on élabore des méthodes d'appréhension de l'objet. Dans ce cadre, la « séduction » du lecteur ou de l'auditeur peut très bien être entendue comme une exigence formelle qui agit de manière structurante sur le discours scientifique et non contre celui-ci. Si j'avais fait une thèse, elle aurait justement eu comme objectif de réconcilier l'histoire de l'art français en tant que discipline avec ses origines littéraires galantes au XVII<sup>e</sup> siècle. Car c'est bien au sein des exigences de la conversation mondaine du gentilhomme qu'André Félibien développe ses premiers écrits esthétiques<sup>27</sup>. Et la galanterie, c'est un peu de la séduction... mais il n'y aurait rien d'infâmant à imaginer que l'histoire de l'art ait pu être inventée, par hasard, en cherchant une technique de drague.

– **Irene Baldriga.** Les projets d'aménagement de Carlo Scarpa, un des plus grands muséographes de l'après-guerre, démontrent bien la pertinence de l'approche narrative dans la transmission du patrimoine. Comme l'a montré Filippo Bricolo, Scarpa y a recours à des outils caractéristiques de la narratologie, comme la prolepse, afin de rendre plus intéressante la rencontre avec les œuvres et surtout pour impliquer le spectateur à travers un mécanisme

de participation concrète au « récit » de l'histoire de l'art<sup>28</sup>. Scarpa conçoit des parcours de visite qui deviennent des expériences de découverte. La relation entre l'espace architectural et l'œuvre est conçue pour susciter des émotions, en faisant du visiteur le protagoniste de sa visite. Grâce à des solutions muséographiques très précises, Scarpa anticipe par exemple la rencontre avec une œuvre, en la rendant visible de loin avant qu'on ne puisse la rejoindre. Ou bien, il place un objet de manière insolite (en l'isolant voire en le tournant, de manière à présenter son revers ou son dos au regard) dans le but de susciter la curiosité du visiteur. En travaillant sur la dilatation et le resserrement des espaces, mais surtout en jouant sur l'effet produit par la lumière (qui dévoile, révèle ou cache), Scarpa construit des environnements d'exposition qui dans l'ensemble fonctionnent exactement comme les moments d'un scénario littéraire ou cinématographique (fig. 4a-b). La mise en place d'un dispositif d'exposition, même temporaire, doit s'appuyer sur une structure narrative pour garantir un parcours de découverte qui soit à la fois participatif et signifiant.

Raconter ne signifie pas seulement construire un parcours fluide de causalité ou de linéarité chronologique, avoir recours à un style envoûtant ou intégrer les informations du contexte historico-culturel aux éléments biographiques : il s'agit surtout d'avoir recours à des stratégies (comme les retours en arrière, les anticipations temporelles, les confrontations, etc.) aptes à impliquer nos interlocuteurs sur le plan émotionnel et à susciter leur curiosité. Je crois que la muséologie représente aujourd'hui le terrain au potentiel le plus prometteur pour reconfigurer une histoire de l'art qui puisse à la fois répondre aux exigences de philologie, de dialogue avec le public et avec le présent, tout en réaffirmant le caractère primordial de la qualité de l'expérience esthétique, à savoir d'une rencontre éclairée avec l'œuvre d'art, apte à faire du spectateur un interlocuteur actif<sup>29</sup>. On reconnaît de plus en plus au musée la capacité de promouvoir la connaissance et l'inspiration, tout en rendant la culture à la fois plus actuelle et accessible. L'apprentissage informel revêt une importance croissante y compris dans les établissements pédagogiques, comme l'école, au point qu'un espace privilégié pour ce type d'expérience peut devenir un terrain d'expérimentation pour les professionnels de la pédagogie. C'est la signification du musée-communauté, du musée-chantier, du musée-laboratoire : en ce lieu, il est possible d'activer des expériences où la délectation esthétique et culturelle peut être de l'ordre du jeu, du divertissement, de l'exercice émotionnel, de la pratique citoyenne. Le caractère physique des actes de regarder, de se déplacer, de toucher s'allie à la méditation, au souvenir, à l'implication cognitive, à une émotion personnelle. On valorise dans l'expérience



4a-b. Carlo Scarpa, scénographie de la galerie des sculptures (deuxième et troisième salles), Vérone, museo di Castelvecchio, 1957-1975. Photographies de Klaus Frahm.

de visite une complexité et une richesse de l'humain qui font de l'expérience culturelle un véritable moment de transformation, au point qu'elle peut provoquer la rencontre entre la mémoire collective et individuelle. Il est possible de retrouver ainsi – c'est-à-dire dans une narration articulée, compétente mais émotionnelle – une plasticité de la connaissance qui se compose d'œuvres, de témoignages, d'éléments historiques, de contextes culturels.

## Fictionnaliser les savoirs ?

– **Myriam Métayer.** La fiction, autre forme de récit, est-elle à même de faciliter la compréhension des méthodes de l'histoire de l'art – enquête historique, recherche archivistique, analyse iconographique, analyse de données, conservation, restauration... – et, par extension, du rôle et des moyens d'action des historiennes et historiens de l'art dans la société ? Selon leurs spécificités, en quels termes les supports et les contextes de la diffusion des savoirs permettent-ils aux publics de percevoir la frontière entre, d'une part, faits historiques et documents d'archives et, d'autre part, récits de fiction donnant libre cours à l'imagination ?

– **Bendor Grosvenor.** Il n'y a pas besoin d'avoir recours à la fiction pour éclairer l'histoire de l'art. Celle-ci est assez riche en soi, il suffit de savoir où et quoi regarder.

– **Irene Baldriga.** À ce sujet, je crois qu'il est important d'amorcer une réflexion méthodologique. Il me semble que le terrain de la fiction reste un champ insidieux, qui se traduit dans bien des cas par des résultats décevants (je rencontre souvent des « occasions manquées »). Il ne s'agit pas de débattre de son opportunité, mais bien de l'approche adoptée et des choix opérés : la narration cinématographique ou littéraire peut faire des prouesses pour approcher le grand public, en menant la lecture de l'œuvre d'art vers une certaine complexité, qui se traduit par la compréhension du contexte et par une perspective interdisciplinaire, en d'autres termes, elle peut consister en une sorte de dévoilement de la méthode adoptée par l'historien d'art dans son propre travail de recherche<sup>30</sup>. La narration filmique peut nous aider à enrichir le récit philologique sans pour autant le pervertir : je pense à des expériences intelligentes où le cinéma a su créer des espaces d'imagination et de séduction centrés sur la matérialité et sur les processus créatifs (les pratiques d'atelier, par exemple), sans

corrompre la vérité documentaire, mais au contraire en stimulant la curiosité du public vers l'approfondissement et la connaissance des phénomènes culturels. *La Jeune Fille à la perle* (Peter Webber, 2003 ; **fig. 5**) a offert au public la possibilité d'accéder au monde intime et intense de la culture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, en s'attardant sur « le goût des choses », mais aussi sur le matériau pictural lui-même, sur l'étude de la lumière, sur les temps très longs de réalisation, sur le rapport entre compétences pratiques, métier, inspiration. On a recréé un monde plausible, tout en s'autorisant les libertés de la fiction, qui aident le spectateur à pénétrer la coupe transversale d'une époque si fascinante mais, au fond, méconnue du grand public.

5. Peter Webber, *La Jeune Fille à la perle* (capture), 2003.



Cependant, il serait intéressant de valoriser la richesse de la méthode d'investigation<sup>31</sup> – que la fiction nous a justement appris à apprécier sous la forme narrative, c'est-à-dire comme un enchaînement de déductions et d'événements – comme approche des problématiques culturelles et pas seulement pour la construction du roman noir.

– **Jérôme Glicenstein.** La question de la frontière entre faits historiques et fiction est difficile à aborder<sup>32</sup>. Il peut sembler séduisant de recourir à la fiction, ou tout au moins à la narration, pour présenter des éléments d'histoire de l'art à un public élargi : on est au cœur de la vulgarisation, laquelle a souvent utilisé des formes narratives, même pour les recherches scientifiques les plus complexes.

Des questions se posent néanmoins lorsque la « scénarisation » du travail de recherche, transformée éventuellement en véritable enquête policière, devient plus passionnante que l'objet même de la recherche.

Un autre type de problème provient de l'utilisation d'artifices visant à rendre les objets d'étude aussi vivants que possible – reconstitutions, narrations à la première personne, introduction d'éléments hétérogènes. Dans le meilleur des cas, ce genre de démarche conduit à recontextualiser les œuvres au sein de l'histoire culturelle (on pense à l'exposition « Bohèmes » au Grand Palais en 2012-2013 ; **fig. 6**) ; dans le pire cela conduit à L'Atelier des lumières, une initiative qui se présente comme une manière ludique de découvrir les œuvres de Van Gogh, Klimt ou Kandinsky. Des documents y sont mis en scène, en compagnie de reproductions des œuvres, au sein de dispositifs multimédia qui évoquent plus qu'ils ne montrent. Dans ce type de cas, on n'est plus devant les œuvres – et encore moins devant le travail des historiens de l'art – mais devant autre chose : une nouvelle forme de divertissement à prétention culturelle. Le problème de la reconstitution historique est qu'on ne sait jamais jusqu'où il est possible d'aller sans transformer les objets présentés en autre chose que ce pour quoi ils ont été réalisés. Si une fiction est construite à partir de ces objets, on est tenté de penser qu'ils sont instrumentalisés au profit d'une forme narrative qui ne les concerne pas. Mais, à l'inverse, la volonté de « neutralisation » des objets, ou de mise à distance par l'isolement, n'est pas si neutre que cela non plus, puisqu'elle postule une autonomie qui est, elle aussi, une forme de fiction.

– **Hortense Belhôte.** Il me semble important d'établir une frontière nette entre la documentation et l'invention. J'ai beaucoup de mal à lire des romans historiques justement à cause de cela. Pour la série « Merci de ne pas toucher », j'ai puisé le contenu dans des ouvrages scientifiques et dans les cours que j'ai suivis. Il s'agit bien d'une diffusion médiatique d'un savoir produit par l'Université. Je ne voulais ni m'attribuer des découvertes ni ajouter d'analyse que je n'aurais pu lire dans les travaux d'un autre. Ce que j'ai ajouté fonctionne à la manière de « commentaires », comme des notes de bas de page ou « en marge » : par l'image d'abord, car je situe délibérément la scène dans un contexte qui n'a rien à voir avec le tableau ; et par les mots, lors de petits décrochages dont le niveau de langue laisse peu de place à la confusion de registre. Par exemple, comparer *La Laitière* de Johannes



6. Vue de l'exposition « Bohèmes », Paris, Grand Palais, 26 septembre 2012 – 14 janvier 2013.



7a. *L'Hermaphrodite endormi*, II<sup>e</sup> siècle, copie romaine d'un original hellénistique du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Paris, musée du Louvre.

Vermeer (vers 1658, Amsterdam, Rijksmuseum) à un film pornographique des années 1990 crée un effet à la fois amusant et pédagogique, mais ne consiste certainement pas à révéler une filiation artistique directe. Par ailleurs je n'ai pas l'impression d'avoir particulièrement eu recours à la fiction proprement dite, car les mises en scène contemporaines, aussi acidulées soient-elles, ont une valeur de contrepoint

documentaire, à propos de notre époque, nos sociétés et nos quotidiens. La dimension créative autour du discours historique était une manière pour nous de répondre à la question : à quoi peut servir l'histoire de l'art aujourd'hui ? L'idée est de « prouver » que cette science peut être utile pour comprendre nos cultures à rebours, et être agissante comme levier d'émancipation. Lorsqu'on regarde *Hercule et Omphale*, par exemple, ou *L'Hermaphrodite endormi* (II<sup>e</sup> siècle, copie romaine d'un original hellénistique du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Paris, musée du Louvre), on peut difficilement soutenir que la déconstruction du genre est une invention du XXI<sup>e</sup> siècle (fig. 7a-b).

## La communication numérique et ses formes de narration

– **Myriam Métayer.** Avec la pandémie de Covid-19, la communication numérique (blogs, web séries...) a joué un rôle accru non seulement dans l'accessibilité des savoirs mais aussi dans la production de nouvelles formes de narrations. Entre pédagogie et divertissement, comment façonne-t-elle des *histoires* de l'art à même de sensibiliser à l'art des publics variés, quelles qu'en soient les tranches d'âge et les catégories sociales ?

– **Hortense Belhôte.** Je n'ai pas d'idéal de sensibilisation de masse à l'art. Pendant l'écriture de la série, j'étais surtout hantée par la peur de reproduire des dominations de classes. Je



ne voulais pas participer à l'hégémonie de la culture bourgeoise à laquelle il s'agirait d'intégrer de nouveaux publics, plus jeunes ou plus pauvres. Eu égard à ces questions, la notion de médiation culturelle est discutable. Et en étant produite par la chaîne Arte, j'étais complètement du côté du service public, c'était risqué. Heureusement, en parallèle, un autre mouvement est apparu sur Internet. La diffusion de l'histoire de l'art s'y fait plus horizontalement, sans financement, et cet aspect me plaît. Via des comptes Instagram, des podcasts ou des vidéos, diffusés sur les réseaux sociaux, des individus ont développé des discours en marge des structures dominantes. Bien sûr ils en sont parfois les rejetons « ratés », et ils finiront peut-être par être récupérés par ces institutions, mais leur légitimité ne s'est pas construite suivant cette logique, et cela change tout. En retour, leur présence, leur pratique et leur audience nouvelle obligent les détenteurs du pouvoir à se remettre en question. C'est une forme de libération par le bas.

Il me semble que la grande avancée pour la discipline dans son ensemble c'est qu'il n'est plus possible de nier cette pluralité des discours. La possibilité d'être lu, écouté et jugé au-delà de ses pairs permet de lutter contre un certain entre-soi. L'École du Louvre, pour ne citer qu'elle, n'a jamais été réputée pour sa sensibilité aux discours féministes, queer ou décoloniaux, par exemple. Désormais elle doit *a minima* faire avec, et c'est une très bonne chose. Car le monopole de la pensée conduit à son assèchement, et nous avons tous à gagner à ce que notre élite ne se définisse pas par son étroitesse de vue.

Les véritables perdants de cette démocratisation numérique de l'histoire de l'art, et je m'en réjouis, ce sont les demi-experts. Cette posture de l'entre-deux, médiatique et un peu datée (des années 1990 sans doute), qui a longtemps usé de l'argument d'autorité du passé pour véhiculer une histoire figée et partisane, est obsolète. N'assumant ni la rigueur scientifique ni la subjectivité, elle n'a pas vocation à entrer en dialogue, que ce soit avec les universitaires ou avec les usagers d'Instagram, et sera amenée, on l'espère, à s'éteindre à petit feu.

**7b.** *Vénus à son miroir* de Diego Vélasquez (*La Toilette de Vénus*, dite aussi *Vénus Rokeby*, 1647-1651, Londres, The National Gallery) selon Hortense Belhôte, dans l'épisode *Aphrodite's Child*, de la série « Merci de ne pas toucher », Arte / Kazak productions, 2020.

– **Bendor Grosvenor.** L'ère numérique devrait être un nouvel âge d'or pour l'histoire de l'art. Nous sommes des professionnels des images, or les images n'ont jamais été aussi abondantes dans nos vies quotidiennes. Mais même avant la pandémie, j'étais surpris du faible investissement du potentiel d'Internet, par les historiens de l'art comme par les musées, pour capter de nouveaux publics. Cela s'explique sans doute d'abord par la réticence des musées à simplifier et à autoriser la reproduction gratuite des images numériques des œuvres d'art de leurs collections. Toutefois, l'histoire de l'art a elle-même érigé une barrière excluante autour d'elle, notamment en raison du langage qu'elle emploie : complexe, verbeux et bavard<sup>33</sup>. Pour les publics non-initiés, elle semble impénétrable, voire ennuyeuse. Or si nous souhaitons toucher de nouveaux publics grâce aux moyens numériques, il nous faudra rivaliser avec les réseaux sociaux, les actualités, les jeux, les films pour retenir leur attention. L'histoire de l'art doit désormais être instantanément engageante, vibrante, fascinante.

– **Jérôme Glicenstein.** L'expérience du Covid-19 a permis d'éprouver la différence qu'il peut y avoir entre une expérience de rencontre directe avec des œuvres d'art (quels que soient les dispositifs d'exposition et de médiation) et l'expérience d'infinie distance et de nivellement universel des images qu'apporte la communication à distance par écrans interposés. Bien avant l'épidémie, le développement des moyens de communication numérique avait déjà eu un impact considérable sur la diffusion dématérialisée de l'histoire de l'art – à la fois pour les spécialistes et pour le grand public. On pense en premier lieu aux institutions muséales, où d'innombrables initiatives ont été entreprises depuis une vingtaine d'années : mise en ligne des fonds d'images ou d'archives, blogs, lettres d'information, applications et événements en tout genre. Il faudrait regarder en détail les études d'impact de ces dispositifs, ce qui permettrait sans doute d'observer leurs conséquences sur la perception des savoirs sur l'art par les différentes catégories de publics.

Ceci étant dit, l'intérêt pour l'histoire de l'art procède également d'une appropriation de ses objets par tout un chacun. C'est particulièrement visible sur les blogs d'amateurs d'art, sur les chaînes YouTube consacrées à des œuvres ou à des courants artistiques et sur les réseaux sociaux, avec parfois des discussions passionnantes qui échappent complètement au contrôle des spécialistes ou des institutions artistiques.

8. Double page reproduisant une photographie de Martin Parr (*Paris, Le Louvre*, 2012), publiée dans *La Joconde. Exposition immersive*, cat. exp. (Marseille, palais de la Bourse, 2022), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais / Musée du Louvre, 2022.



– **Irene Baldriga.** Je crois également que les musées ont joué un rôle déterminant. La crise sanitaire a accéléré un processus déjà amorcé, en rappelant l'urgence d'exploiter les ressources digitales liées aux collections, mais aussi d'élaborer de nouvelles formes de communication, afin d'entretenir le lien avec le public et de compenser l'impossibilité du rapport direct avec les œuvres d'art, sans toutefois s'y substituer. Tel est le véritable enjeu : faire bon usage des technologies numériques signifie atteindre de nouveaux publics et les attirer vers la jouissance du patrimoine culturel, en diffusant des connaissances mais surtout en stimulant leur sensibilité et en leur

transmettant un sentiment de désir en matière d'expérience esthétique. Aujourd'hui, le podcast muséal me semble un des phénomènes les plus intéressants en matière de narration historico-artistique : accessible, économique, polyvalent et extrêmement participatif, adapté à toutes les générations ou presque si le registre linguistique et le format sont appropriés<sup>34</sup>. Son atout majeur est justement la nature non visible du contenu, propre par conséquent à stimuler l'imagination et à solliciter une expérience directe avec l'original. L'autre aspect à prendre en compte porte sur la possibilité de coproduction de ressources dont les réseaux sociaux peuvent s'emparer : le partage de contenus sur les canaux d'Instagram, par exemple, peut être analysé pour étudier les réactions du public, y compris dans une perspective de narration collective<sup>35</sup>.

## De la réduction des savoirs

– **Myriam Métayer.** La démarche qui consiste à s'adresser à un public élargi est aisément suspectée de véhiculer une représentation réductrice des connaissances en matière d'histoire de l'art. En dehors de la valorisation des chefs-d'œuvre et des « grands » artistes, quels récits sont possibles ? L'horizon d'attente des publics postule-t-il l'existence d'un récit canonique ne laissant place qu'à une frange d'artistes, ne privilégiant qu'un nombre réduit de périodes historiques ?

– **Jérôme Glicenstein.** La valorisation d'un petit nombre d'œuvres canoniques est parfois vue comme une réponse à une demande émanant du public, mais en réalité elle est également suscitée par les institutions et leurs autorités de tutelle. Le Musée national d'art moderne est ainsi, paraît-il, à la recherche de « chefs-d'œuvre » susceptibles de bien représenter cette institution aux yeux du grand public. En faisant cela et en insistant sur telle ou telle œuvre, il renforce auprès du public l'idée selon laquelle il existerait des « chefs-d'œuvre incontournables<sup>36</sup> ». C'est un peu un cercle vicieux. D'un certain point de vue, la discussion échappe largement aux débats touchant à l'histoire de l'art et à sa vulgarisation, comme le montre l'exemple du musée du Louvre. Différents sondages l'ont montré : la plupart des visiteurs y vont d'abord pour voir la *Joconde*<sup>37</sup> (fig. 8).

Peut-être faudrait-il alors déplacer le problème et considérer que la question du souhait du grand public de toujours être confronté à une même histoire n'est jamais que le reflet de notre société et de la manière dont l'information y circule de manière redondante<sup>38</sup>. Face à cela, il est toujours possible de proposer autre chose, d'autres récits, et c'est ce que font les expositions temporaires et les musées de nombreux pays, en particulier en Amérique du Nord<sup>39</sup>. Bien entendu, ce genre de réorientation est plus facile à opérer pour les institutions où les publics n'ont pas d'attentes préalables trop fortes. Dans le cas contraire, cela peut poser des problèmes : il suffit de se souvenir des polémiques déclenchées par le déplacement temporaire de la *Joconde* lors de la rénovation de la salle des États.

– **Irene Baldriga.** L'intérêt croissant pour le patrimoine local est aujourd'hui l'un des aspects les plus dynamiques de l'expérience de l'histoire de l'art. Par la force des choses, la crise sanitaire a renforcé les liens avec les territoires, en stimulant l'enrichissement d'une « culture de proximité » qui a conduit les citoyens à redécouvrir leurs lieux de vie, leurs espaces d'appartenance. J'ai trouvé admirable et précieux que tant de petits musées italiens, par exemple, s'engagent massivement pour produire des contenus à destination des écoles contraintes à l'enseignement à distance : on a élaboré de nouvelles narrations, en vue de retisser les liens entre les citoyens et les territoires et d'encourager les processus

de réappropriation symbolique du patrimoine culturel<sup>40</sup>. La mise en avant d'une narration (et d'une co-narration) du patrimoine culturel (qui englobe également le paysage) suscite un intérêt concret pour les expériences réelles d'appartenance et désamorce le mécanisme – à la fois limité et délétère – d'une valorisation orientée vers les seuls « grands » artistes. C'est dans cette direction qu'il faudra reformuler un canon de l'histoire de l'art qui soit le fruit de narrations « autres », à leur tour élaborées sous l'effet d'une accessibilité des œuvres oubliées depuis des décennies, en raison des aménagements et de choix d'exposition très éloignés de ce qui fait notre époque.

– **Bendor Grosvenor.** Précisons tout de suite une chose, ce ne sont pas les publics qui ont créé le canon. Ce sont les historiens de l'art. D'après mon expérience, les publics se moquent de savoir si l'artiste auquel ils s'intéressent est obscur ou « majeur ». Ils se préoccupent seulement de savoir si l'œuvre d'art est fascinante et bien présentée, et si les histoires qui l'entourent valent la peine qu'on y passe du temps.

Le public tient également à ce que l'œuvre soit « bonne » – ou, en d'autres termes, un chef-d'œuvre – et c'est là que l'histoire de l'art ne doit pas avoir peur d'émettre des « jugements de valeur ». Dans leur vie quotidienne, les gens portent des jugements de valeur sur tout, depuis le goût de leur café matinal jusqu'à la qualité de leur dîner. Les historiens de l'art devraient en faire autant. Le public n'a pas de limites en ce qui concerne le niveau de connaissances qu'il peut absorber. Même à partir d'un programme destiné à un public de masse, on peut transmettre des connaissances très spécialisées. Au contraire, il y a peu de choses que le public apprécie moins que d'être pris de haut ou traité avec condescendance. (Les universitaires qui soupçonnent les émissions de véhiculer une représentation réductrice des savoirs n'ont probablement pas regardé beaucoup de programmes d'histoire de l'art.) Le tout étant de trouver un équilibre qui permette à l'expert comme au novice de suivre le récit. Mais cela n'est possible que si les individus qui réalisent le programme et qui y contribuent détiennent une véritable expertise.

– **Hortense Belhôte.** La vulgarisation c'est politique et cela peut être dangereux. Il faut le dire, le redire, et c'est très important de se poser constamment la question du conditionnement du discours et de la réduction qu'il suppose. Mon unique cheval de bataille est armé contre ceux qui ne se la posent pas, ou qui refusent de se la poser, prétextant les caractères prétendus nécessairement positif de toute pédagogie ou inoffensif de tout divertissement.

J'ai l'impression, pour ma part, de sensibiliser davantage à l'histoire de l'art qu'à l'art. Et la chose fondamentale que l'histoire de l'art m'a apprise c'est la pensée complexe. C'est une discipline abyssale, à la croisée de toutes les sciences historiques, humaines et sociales, auxquelles il faut ajouter des modules en sensibilité, connaissance de soi et virtuosité oratoire... C'est un fantasme humaniste inaccessible ! Et c'est précisément par cette qualité, sa folie ou le caractère extravagant de ce rêve, que l'histoire de l'art peut être une science réjouissante. Il est à mon sens tout à fait possible de concevoir des formats de vulgarisation qui, dans la joie, ne renonceraient en rien à cette complexité.

Dans « Merci de ne pas toucher », j'essaie de ne pas simplifier. Avec les mots, je tente de produire une sorte de note de synthèse de ce que des chercheurs ont pu mettre des années à écrire sur une œuvre et j'y ajoute une dimension contemporaine par l'image. Cela oblige le spectateur à mobiliser, en plus de l'attention cognitive classique, une certaine disponibilité émotionnelle. Souvent les deux se nourrissent par analogies, rendant le tout plaisant et finalement pas si difficile. Mais l'effort que cela demande à l'individu occidental, habitué à ce qu'on s'adresse tantôt à son esprit et tantôt à son cœur, suppose aussi un véritable travail d'ouverture. L'enjeu est de reconstituer, en vidéo, l'expérience d'un spectateur devant

une peinture ancienne. Il nous faut toujours jongler simultanément entre les informations historiques auxquelles nous avons accès, notre sentiment au présent et les associations d'idées activées par notre mémoire. Le tout en un « coup d'œil ». La série agit comme un entraînement à cette expérience, qui rendra peut-être le marathon muséal moins douloureux pour le spectateur la fois prochaine. Et même si on ne devient pas un surhomme à la fin d'une course, on ne s'en est jamais senti si proche. On touche du bout du doigt l'ascèse paradoxale de l'historien de l'art, qui consiste à essayer d'embrasser constamment la totalité d'une œuvre tout en acceptant qu'elle se dérobe.

Les contributions d'Irene Baldriga et de Bendor Grosvenor ont été traduites de l'italien et de l'anglais par Géraldine Bretault.

## Irene Baldriga

Irene Baldriga est professeur de muséologie et de médiation muséale à la Sapienza – Università di Roma. Elle s'intéresse depuis de nombreuses années aux politiques muséales et à l'éducation au patrimoine, en particulier aux approches narratives et au rapport entre citoyenneté, identité et mémoire. Elle participe à des projets internationaux sur les nouveaux publics et la nouvelle muséologie (avec un accent sur le rôle du musée dans les démocraties modernes) et elle est membre du Groupe de recherche sur l'éducation et les musées (GREM, université du Québec à Montréal). Parmi ses dernières publications : *Diritto alla bellezza. Educazione al patrimonio artistico, sostenibilità e cittadinanza* (Florence, Le Monnier Università, 2017) ; *Estetica della cittadinanza. Per una nuova educazione civica* (Florence, Le Monnier Università, 2020) ; elle a rédigé le manuel *Lo Sguardo dell'arte* (Milan, Mondadori, 2022).

## Hortense Belhôte

Hortense Belhôte est à la fois enseignante en histoire de l'art et interprète pour le théâtre, le cinéma et la danse contemporaine. À la croisée de ses pratiques, elle développe ses « cours spectaculaires », dont *L'érotisme dans l'art classique* qui a donné lieu à la première saison de « Merci de ne pas toucher », une web-série pour Arte. Elle y mêle savoir universitaire, culture populaire, autobiographie et humour.

## Jérôme Glicenstein

Jérôme Glicenstein est professeur au département Arts plastiques de l'université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis, où il a créé en 2009 le master « Médiation, Exposition, Critique ». Ses recherches au sein de l'UR 4010 AIAC-EPHA portent principalement sur l'art contemporain et son exposition. Il est par ailleurs responsable de la rédaction de la revue *Marges* (Presses universitaires de Vincennes). Parmi ses principales publications personnelles : *L'Art : une histoire d'expositions* (Paris, Presses universitaires de France, 2009), *L'Art contemporain entre les lignes* (Paris, Presses universitaires de France, 2013), *L'Invention du curateur* (Paris, Presses universitaires de France, 2015).

## Bendor Grosvenor

Après avoir étudié l'histoire à l'université, Bendor Grosvenor a rejoint le marché de l'art à Londres en 2005. Depuis 2017, il se consacre à l'écriture et à la télévision. Ses émissions pour la BBC incluent *Fake or Fortune?* et *Britain's Lost Masterpieces*. Pour cette dernière, il a notamment découvert des tableaux de Pierre Paul Rubens, Claude Gellée, Sandro Botticelli. Il signe une chronique récurrente dans *The Art Newspaper*.

## Myriam Métayer

Myriam Métayer est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université Bordeaux-Montaigne. Depuis 2014, au sein du Centre de recherche en histoire de l'art (CRHA) François-Georges Pariset (UR 538), elle codirige l'axe « Histoire de l'art : écrits, discours, langages » dans le cadre duquel a été publié l'ouvrage collectif *Le récit de l'histoire de l'art. Mots et rhétoriques d'une discipline* (Le Kremlin-Bicêtre, Éditions Esthétique du divers, 2017). Ses recherches actuelles portent sur l'histoire et les enjeux de la vulgarisation des savoirs sur l'art.

## NOTES

1. Voir Yves Jeanneret, *Écrire la science. Formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1994. J'emploie ici ce terme dans son acception historique. Comme l'indique Yves Jeanneret, « le projet vulgarisateur s'inscrit dans une histoire. À l'époque où il a trouvé sa première expression accomplie, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, il s'est défini comme une croisade généreuse consistant à apporter à l'homme de la rue un savoir simplifié » (*ibid.*, p. 7). Selon le même auteur, la vulgarisation entraîne avec elle « le mécanisme-spatial (la "diffusion"), puis l'économique-social (la "popularisation"), vite mêlé de culturel-distinctif (la "vulgarité") et parfois associé au linguistique-discursif (l'"interprétation") » (*ibid.*, p. 15).

2. Relevons que deux études récentes ont mis en évidence la place déterminante de la vulgarisation dans le processus d'institutionnalisation de l'histoire de l'art comme discipline : Friederike Kitschen, *Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860-1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2021 ; Massimo Ferretti (dir.), *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, Pise, Edizioni delle Normale, 2021. Pour le cas de « Grands Peintres », je renvoie aussi à Antonie R. Wiedemann, « "Quick, Accessible to Everyone and Delightful": History and Art History in Popular Italian Magazines of the 1960s », dans Barbara Korte, Sylvie Paletscheck (dir.), *Popular History Now and Then: International Perspectives*, Bielefeld, Transcript, 2012, p. 185-202.

3. Voir le colloque « Teri Wehn Damisch. Un dialogue transatlantique des arts » (Paris, INHA, 13-16 avril 2022), organisé par Christa Blümlinger (ESTCA, université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis), Catherine Gonnard (INA), Sylvie Lindeperg (HiCSA/université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne), Marie-Charlotte Téchené (ESTCA/INA).

4. Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Gallimard, 2003, p. 26.

5. Dans la mesure où la narration, en insérant les œuvres et les artistes moins dans l'histoire (temps historique) que dans une histoire (temps raconté), renforce l'attention du lecteur et de ce fait sa compréhension du contenu du texte.

6. Il apparaît difficile d'avoir une vue d'ensemble des nombreux dispositifs accessibles en ligne. On peut néanmoins renvoyer à la série de podcasts de l'INHA « La recherche à l'œuvre », diffusée pendant l'été 2020. Des chercheurs étaient invités à présenter leurs travaux tout en s'accordant avec le cadre narratif type. Voir : « "La recherche à l'œuvre". Le podcast de l'Institut national d'histoire de l'art », Institut national d'histoire de l'art, 1<sup>er</sup> mai 2022 [URL : <https://www.inha.fr/fr/actualites/actualites-de-l-inha/en-2020/la-recherche-a-l-oeuvre-le-podcast-de-l-institut-national-d-histoire-de-l-art.html>].
7. Le tournant narratif, ou *narrative turn*, désigne communément la reconnaissance de la valeur du récit dans le champ des sciences humaines. Voir Martin Kreiswirth, « Narrative Turn in the Humanities » dans David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge, p. 377-382.
8. François Hartog, *Croire en l'histoire* (2013), Paris, Flammarion, 2016, p. 112-113. Pour les thèses développées par Hayden White, voir notamment : Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973 ; *idem*, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.
9. Parmi les études abondantes, les publications de François Hartog, de François Dosse et de Philippe Carrard ont le mérite d'offrir une vue synthétique des débats. Voir en particulier : Hartog, (2013) 2016, cité n. 8 ; François Dosse, « L'histoire entre science et fiction », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, « Faire et refaire l'histoire », 2011 [URL : <http://www.fabula.org/acta/document6399.php>] ; Philippe Carrard, *Le Passé mis en texte. Poétique de l'historiographie française contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2013.
10. Gérard Noiriel, *Sur la « crise » de l'histoire* (1996), Paris, Flammarion, 2005, p. 353.
11. *Ibid.*
12. Les enjeux des usages de la fiction dans la recherche fondamentale ont été l'objet d'un débat mené par Anne Lafont et publié en 2017. La valeur de la fiction dans la vulgarisation y était aussi questionnée. Voir Anne Lafont, Mark Ledbury, Krista Thompson, Pierre Wat et Olivier Weller, « L'histoire de l'art à l'aune de la fiction. Pour une extension du domaine de la recherche », *Perspective*, n° 2017-1 [DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.7078>].
13. Que l'on pense par exemple aux romans d'Adrien Goetz.
14. Dominique Vaugeois et Johnnie Gratton (dir.), « Fictions et savoirs sur l'art », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 8, 2014 [URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/current/showfoc>].
15. Je renvoie à l'étude d'Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 2014.
16. Hal Opperman, « The Thinking Eye, the Mind That Sees: The Art Historian as Connoisseur », *Artibus et Historiae*, vol. 11, n° 21, 1990, p. 9-13.
17. « The connoisseurs and I are at war » (1737), voir Jonathan Conlin, « "At the Expense of the Public": The Sign Painters' Exhibition of 1762 and the Public Sphere », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 36, n° 1, 2002, p. 1-21. Sur la satire portant sur les connoisseurs, voir aussi Sandra Costa, Giovanna Perini Folesani, *I savi e gli ignoranti. Dialogo del pubblico con l'arte (XVI-XVIII secolo)*, Bologne, Bononia University Press, 2017.
18. Jean-Miguel Pire, « André Chastel et l'histoire de l'art comme combat politique », dans Claudio Gamba, Annick Lemoine, Jean-Miguel Pire (dir.), *Argan et Chastel, l'historien de l'art, savant et politique. Le rôle des historiens de l'art dans les politiques culturelles françaises et italiennes*, actes du colloque (Rome, Académie de France à Rome – villa Médicis / Accademia nazionale dei Lincei, 2012), Paris, Mare et Martin, 2014, p. 41-52.
19. Irene Baldriga, « La didattica della storia dell'arte e le sfide della complessità: paesaggi educativi, questioni di metodo, nuovi approcci », *Il capitale culturale*, n° 24, 2021, p. 69-83 [URL : <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/2744/1970>].
20. Jerome Seymour Bruner, « Narrative and Paradigmatic Modes of thought » (1985), dans *In Search of Pedagogy. The Selected Works of Jerome Bruner*, New York, Routledge, 2006, II, p. 116-128 ; *idem*, *The Culture of Education*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1996. Pour une synthèse sur la question du signifié chez Bruner, voir José González-Monteagudo, « Jerome Bruner and the Challenges of the Narrative Turn: Then and Now », *Journal of Narrative Inquiry*, n° 21, 2011, p. 295-302.
21. Irene Baldriga, *Estetica della cittadinanza. Per una nuova educazione civica*, Florence, Le Monnier, 2020.
22. Benjamin Ives Gilman, « Museum Fatigue », *The Scientific Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier 1916, p. 62-74.
23. Pierre Bourdieu, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1969.
24. Jean-Michel Tobelem, « Le marketing au musée », *Public et musées* n° 2, 1992, p. 49-70.
25. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, I. *Les Fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963, p. 79.
26. Sur l'influence de la rhétorique pour ce qui est de la conception des musées : Jérôme Glicenstein, « La rhétorique au musée », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 6, 2010, p. 177-186.
27. À ce sujet, voir notamment : [André Félibien], *Lettre contenant la description de la maison de Vaux*, Paris, [sans nom d'imprimeur ni d'auteur], 1661, rééditée par Jacques Thuillier, « Avec La Fontaine chez Foucquet : André Félibien à Vaux-le-Vicomte (1660-1661) », *Le Fablier, revue des amis de La Fontaine*, n° 11, 1999, p. 15-51 ; Olivier Bonfait (dir.), *La Description de l'œuvre d'art, du modèle classique aux variations contemporaines*, actes du colloque (Rome, Académie de France à Rome – villa Médicis, 2001), Rome / Paris, Académie de France à Rome – villa Médicis / Somogy, 2004 ; Volker Kapp, « André Félibien, historien des bâtiments du roi et promoteur de la littérature d'art en France », dans Laurence Richer (dir.), *Littérature et Architecture*, actes de colloque (Lyon, université Jean Moulin – Lyon 3, 2003), Lyon, CEDIC, université Jean Moulin – Lyon 3, 2004 ; Jacqueline Lichtenstein,

*La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989 ; Jean Serroy, (dir.), *Littérature et Peinture au temps de Le Sueur*, actes du colloque (Grenoble, musée de Grenoble / université Stendhal, 2000), Grenoble, musée de Grenoble, 2003.

**28.** Filippo Bricolo, « Carlo Scarpa ed il racconto di Castelvecchio. Analisi narratologica della Galleria delle Sculture », *FA. Magazine del Festival dell'Architettura*, n° 45/46, 2018, p. 38-47 [URL : <http://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/166>] ; voir aussi Orietta Lanzarini, *The Living Museums. Franco Albini – BBPR – Lina Bo Bardi – Carlo Scarpa*, Rome, Produzioni Nero, 2020.

**29.** Un aspect très important à cet égard concerne le thème de la relation avec la mémoire et avec la valeur de la temporalité. Voir Irene Baldriga, *Un Van Gogh per Snoopy. Esperienza estetica, conoscenza, emozione*, Florence, Le Monnier Università, 2020 ; Irene Baldriga, « Il museo e la politica del ricordo: patrimonio negato e condiviso », dans *Coordenadas culturales en la museología del presente*, actes du colloque (Madrid, Museo nacional del Prado, 2021), à paraître.

**30.** À cet égard, il est intéressant de souligner la manière dont le médium cinématographique a représenté un terrain de compréhension pour l'histoire de l'art elle-même, comme dans le cas des « critofilms » réalisés par Carlo Ludovico Ragghianti après la Seconde Guerre mondiale : « depuis longtemps, je suis convaincu de l'opportunité, pour ne pas dire de la nécessité, pour le spécialiste de l'art, de se familiariser avec cette expérience et de l'approfondir, non pas par désir snob ou par ostentation de la nouveauté, mais précisément pour pouvoir augmenter et préciser, par le biais de l'usage actif et conscient de ce langage semblable en substance au langage "figuratif", ses propres possibilités d'investigation des œuvres d'art [*da lungo tempo sono convinto dell'opportunità, per non dire della necessità, che lo studioso d'arte si familiarizzi con questa esperienza e l'approfondisca, non per uno snobistico desiderio o per una ostentazione di novità, ma proprio perché possa aumentare e precisare, con l'uso attivo e conscio di questo linguaggio eguale in sostanza a – quello "figurativo", le proprie possibilità di indagine delle opere d'arte*] ». Carlo Ludovico Ragghianti, *Arti della visione*, I. *Cinema*, Turin, Einaudi, 1975, p. 225-240.

**31.** Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e Storia*, Turin, Einaudi, 1986, p. 158-209.

**32.** Voir par exemple : Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.

**33.** Paul Barolsky, David Carrier *et al.*, « Writing (and) the History of Art », *The Art Bulletin*, vol. 78, n° 3, 1996, p. 398-416 [DOI : <https://doi.org/10.2307/3046192>].

**34.** Je pense par exemple aux conversations informelles du British Museum, aux propositions insolites du Metropolitan Museum of Art sur le rapport entre art et bien-être, à la proposition « Meet me at the Museum », produite par Art Fund au Royaume-Uni ou à la série « Museum Confidential » réalisée par le Philbrook Museum of Art de Tulsa ; dans l'ensemble de ces cas, le musée sort de ses murs, révèle ses coulisses et dialogue avec le monde extérieur et avec l'actualité.

**35.** Irene Baldriga, « Narration, mémoire, identité : expérience du patrimoine et public post-moderne », dans *Nouvelles Perspectives dans l'approche des publics*, actes de la journée internationale d'étude et de recherche (Paris, École du Louvre, 2019), Paris, Documentation française, à paraître.

**36.** Voir par exemple, dans la presse écrite : Inès Boittiaux, « Cultes ! 10 chefs-d'œuvre du Centre Pompidou à voir absolument », *Beaux-Arts*, 22 janvier 2022 [URL : <https://www.beauxarts.com/grand-format/cultes-10-chefs-doeuvre-du-centre-pompidou-a-voir-absolument/>] ; et à la radio : Julien Baldacchino, « 40 ans du Centre Pompidou : 15 perles à découvrir (ou redécouvrir) dans la collection du musée », *France Inter*, 1<sup>er</sup> février 2017 [URL : <https://www.franceinter.fr/culture/40-ans-du-centre-pompidou-15-perles-a-decouvrir-ou-redecouvrir-dans-la-collection-du-musee>].

**37.** Sur la question du chef-d'œuvre, voir : *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, Gallimard, 2000, spécifiquement sur la construction du chef-d'œuvre, l'article de Werner Spies, « La carrière d'un chef-d'œuvre : *Guernica* », p. 105-136.

**38.** Voir, entre autres références : Béatrice Fleury, Jacques Walter, « L'information médiatique : un domaine foisonnant de recherche », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 5, 2014 [DOI : <https://doi.org/10.4000/rfsic.1071>].

**39.** C'est notamment le cas au Museum of Modern Art de New York. À ce sujet, voir : Karen Wilkin, « Navigating the New MoMA », *The New Criterion*, vol. 38, n° 4, décembre 2019, p. 9 [URL : <https://newcriterion.com/issues/2019/12/navigating-the-new-moma>].

**40.** L'offre didactique était vraiment très riche et variée. Je cite à titre d'exemple les cas des musées de la Commune de Rome (« Patrimoine à distance ») ou du Parc archéologique de Paestum et de Velia.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayants droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

© William Kentridge (p. 6, 8-9 et 18-19) / photo © Sebastiano Luciano (p. 9) | © Arkhè (p. 15-16) | photo © akg-images / André Held (p. 20 et 24) | © The British Library Board (p. 23) | © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal (p. 25) | photo © Marion Gronier (p. 30) | photo © Philippe Biolato / ville d'Aix-en-Provence (p. 31) | photo © Raymond Sarti (p. 32) | photo © Richard Boutin (p. 34-35) | © Institut Lumière (p. 45) | © Mark Cousins (p. 49) | © coll. La Cinémathèque française / © Constantin Belinsky / Adagp, Paris, 2022 (p. 50) | © Bertrand Mandico (p. 53) | © Adagp / Comité Cocteau, Paris, 2022 (p. 63) | © Hessisches Landesmuseum Darmstadt / Wolfgang Fuhrmannek (p. 72) | © Bibliothèque municipale de Lyon (p. 73-74 et 77) | © Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne (p. 76) | © The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence (p. 80, 87, 249) | © Sol LeWitt / Adagp, Paris, 2022 (p. 81) | © Gallica / Bibliothèque nationale de France (p. 82, 238, 253 et 257) | © Ad Reinhardt / Adagp, Paris, 2022 (p. 84) | © Succession H. Matisse / photo RMN-Grand Palais / Gérard Blot (p. 86) | © Robert Ryman / Adagp, Paris, 2022 (p. 87) | © Éric Vandeville / akg-images (p. 98) | © 2022 Heirs of Josephine N. Hopper / Adagp, Paris, 2022 / Collection Walker Art Center, Minneapolis (p. 104) | © akg-images / Cameraphoto (p. 107) | © Bibliothèque nationale de France (p. 108-109, 253 et 328) | © 2022 Cindy Sherman, avec l'autorisation de l'artiste et de Metro Pictures, New York (p. 113) | © Flammarion, 1981 (p. 117) | © Phaidon (p. 126) | © Einaudi (p. 126) | © René Julliard (p. 126) | © The Trustees of the British Museum (p. 129, 170) | © Arte / Kazak productions (p. 130-131 et 139) | Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux (p. 131) et Hervé Lewandowski (p. 138) | © Archivio Carlo Scarpa, museo di Castelvecchio, Vérone (p. 135) | photo © PMG/SIPA (p. 137) | © Martin Parr / Magnum Photos (p. 140) | © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Raffaello Bencini (p. 154) | © André Corboz, Adagp, Paris, 2022 (p. 160-161) | © University of Chicago Press (p. 165) | © Houghton Library, Harvard University (p. 167) | photo © Galerie Martel / © Art Spiegelman, 1973, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, reproduit avec l'autorisation de The Wylie Agency (UK) Limited (p. 173) | photo © The New York Public Library Digital Collections (p. 175) | © René Magritte / Adagp, Paris, 2022 / photo © 2022 Museum Associates / LACMA. Licenciée par Dist. RMN-Grand Palais / image LACMA (p. 178) | © Columbia University Libraries (p. 182) | © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (p. 192) | © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola (p. 193) | © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz (p. 194) | © The State Hermitage Museum / photo © Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets (p. 195 et 198) | © National Galleries of Scotland, Dist. RMN-Grand Palais / Scottish

National Gallery Photographic Department (p. 197) | photo © Jean-Baptiste George-Picot (p. 217 et 225) | avec l'autorisation de © Luo Wenhua (p. 218) | © Rubin Museum of Art (p. 219, 221-223) | photo © Nils Martin (p. 219) | photo © Xie Jinchun (p. 223) | © Wu Tsang / photo © 2022. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala / Bill Orcutt (p. 230) | © Man Ray 2015 Trust / Adagp, Paris, 2022 (p. 233) | © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris 2022 (p. 233) | © Jersey Heritage Collections (p. 234) | © Pauline Boudry, Renate Lorenz et Werner Hirsch / Marcelle Amix galerie (p. 235) | © Trinity College Cambridge (p. 236) | © Galerie Buchholz (p. 237) | photo © Tim Stüttkin (p. 241) | © Akram Zaatar / eHashem El Madani collection, avec l'autorisation de l'Arab Image Foundation, Beirut / photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian / Philippe Migeat (p. 243) | © Reina Gossett et Sasha Wortzel / photo © New Museum (p. 244) | © Chancellerie des universités de Paris, bibliothèque littéraire Jacques-Doucet (p. 255) | © National Gallery of Art, Washington, DC, Gallery Archives (p. 256) | © Michel Tapié de Ceyleran (p. 267) | © archives de l'association Marco Decorpeliada (p. 268-269) / photo © Marc Damage (p. 269) | © Biblioteca Apostolica Vaticana (p. 272) | © éditions Artulis / © Pierre Richard (p. 273) | © Charles Jencks (p. 279) | © Thames & Hudson (p. 283) | © Electa (p. 284-285) | © Ludwig Mies van der Rohe, Adagp, Paris, 2022 (p. 285 et 287-288) | © Penguin Books (p. 287) | © Alvar Aalto Foundation / © F.L.C. / Adagp, Paris, 2022 (p. 288) | © Marianna Simnett and Jerwood / FVU Awards (p. 295, 297-298) / photo by Rob Battersby (p. 295) | © Jamie Crewe / LUX Scotland (p. 301-302) | © Titus Kaphar, avec l'autorisation de l'artiste et de Gagolian (p. 311-312) / photo © Jeremy Lawson (p. 311) | © Sonya Clark, avec l'autorisation de l'artiste (p. 313-314) | © Fabiola Jean-Louis, avec l'autorisation de l'artiste (p. 315-316) | © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Poncet (p. 325) | © Division of Anthropology, American Museum of Natural History (p. 326) | © Warlukurlangu artists of Yuendumu / © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais (p. 327) | © Clare Twomey (p. 331) | © absolut MEDIEN GmbH (p. 332) | © Rosemarie Trockel / Adagp, Paris, 2022 (p. 335) | © New York, The Metropolitan Museum of Art (p. 337) | © New York, Brooklyn Museum (p. 338).

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. En application de la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins - 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.

# RACONTER

Là où apparaît une image, qu'elle soit fixe ou animée, figurative, aniconique, matérielle ou mentale, surgit une histoire et une manière d'en agencer le récit. L'image et l'objet d'art racontent, et ces récits ne cessent de générer des récits : fictions ou légendes, articles scientifiques ou divagations rêveuses, dialogues des œuvres entre elles ou soliloques de spectateurs. Enracinée depuis l'Antiquité dans l'exercice narratif de l'*ekphrasis*, l'histoire de l'art explore, depuis les travaux de Giorgio Vasari et de Karel Van Mander, les formes de la narration, de l'anecdote à la légende biographique, des grands récits de l'autonomie moderniste ne cessant de dire la fin de la peinture qui raconte aux fictions d'objectivité. Qu'il s'agisse des récits sur lesquels se fondent les œuvres d'art, de ceux que constituent ses regardeurs ou des mises en récits opérées par les historiens de l'art, ce numéro entend s'emparer de l'acte de raconter comme d'un outil heuristique fécond. Ainsi les spécialistes ici rassemblés interrogent-ils, du Moyen Âge au présent le plus récent, les rapports de différents médias – image, texte imprimé, exposition ou vidéo – et médiums artistiques – décors, manuscrits, peinture, architecture, performance, bande dessinée, arts séquentiels, cinéma... – à l'histoire et aux histoires de l'art.



Perspective 2022 – 2  
Octobre 2022  
ISBN : 978-2-917902-47-9  
Prix du numéro : 25 €

institut  
national  
d'histoire  
de l'art

