



HAL
open science

Histoire(s) de l'art : autonomie d'une discipline ?

Carlo A. Célius, Anne Creissels, Nicholas Mirzoeff, Émilie Goudal

► **To cite this version:**

Carlo A. Célius, Anne Creissels, Nicholas Mirzoeff, Émilie Goudal. Histoire(s) de l'art : autonomie d'une discipline? : Un débat entre Carlo A. Célius, Anne Creissels et Nicholas Mirzoeff, mené par Émilie Goudal. *Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2024, *Autonomie*, 1, pp.63-82. hal-04606041

HAL Id: hal-04606041

<https://hal.science/hal-04606041>

Submitted on 9 Jun 2024

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



AUTONOMIE

2024 – 1

Institut national
d'histoire de l'art

2024-1

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

AUTONOMIE

institut
national
d'histoire
de l'art



2024 – 1

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), Judith Delfiner (2017-2020), puis Marine Kisiel et Matthieu Légli (2020-2024) en ont été rédactrices et rédacteurs en chef. Thomas Golsenne leur succède désormais.

Directeur de publication

Éric de Chasse

Rédaction en chef

Thomas Golsenne, Marine Kisiel et Matthieu Légli

Coordination scientifique

Maxime Boïdy

Responsable éditoriale

Katia Bienvenu

Secrétariat de rédaction et de coordination éditoriale

Marie Caillat, assistée de Mathilde Arnau

Iconographie

Cloé Brosseau

Conception graphique et mise en pages

Anne Desrivères

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
Vivian Braga dos Santos
Baptiste Brun
Jean-Sébastien Cluzel
Sophie Cras
Nikolaus Dietrich
Pierre-Olivier Dittmar
Charlotte Foucher
Jérémy Koering
Guy Lambert
Hélène Leroy
Anne-Orange Poilpré
Magdalena Ruiz Marmolejo
Nancy Thebaut

Les versions numériques des numéros
ainsi que la version anglaise du n° 2024 – 1
sont accessibles à l'adresse :
journals.openedition.org/perspective

Diffusion

Le Comptoir des presses d'universités
(FMSH Diffusion)
www.lcdpu.fr/revues/perspective

Édition

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

EAN : 978-2-492607-02-8
ISSN : 1777-7852
Périodicité : semestrielle
Dépôt légal : mai 2024
Date de parution : mai 2024
© Institut national d'histoire de l'art,
2024

REMERCIEMENTS

Maxime Boidy, Marine Kisiel et Matthieu Légiise tiennent à remercier

l'ensemble des auteurs, autrices et artistes de ce numéro pour leur généreux concours, ainsi que l'équipe éditoriale de l'INHA pour son investissement exceptionnel dans cette aventure autonome ;

Diane Dufour, Christine Vidal, les équipes du Bal, ainsi que Julien Prévieux, pour leur participation amicale à la promotion de ce numéro ;

Lise Lerichomme pour avoir été la première à attirer notre attention sur l'œuvre de Kathryn Campbell Dodd et pour avoir accompagné l'élaboration de ce projet tout du long ;

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

les équipes de l'INHA, et tout particulièrement Marine Acker, Mathilde des Bois de La Roche, Athénaïs Castanet, Anna Colpaert, Marie-Laure Moreau, Elsa Nadjm et Anne-Gaëlle Plumejeau, ainsi que l'équipe de la FMSH Diffusion pour leur soutien.



ÉDITORIAL

7 – Marine Kisiel et Matthieu Légiise

INTRODUCTION

11 – *Autonomies en question*
Maxime Boidy

TRIBUNE

21 – *Le « comment » du savoir*
Susan Buck-Morss

DÉBATS

39 – *Le paradoxe de l'autonomie de l'art*
Un débat entre Claudine Cohen, Brigitte Derlon
et Monique Jeudy-Ballini, Elina Gertsman
et Itay Sapir, mené par Thomas Golsenne

63 – *Histoire(s) de l'art : autonomie d'une discipline ?*
Un débat entre Carlo A. Célius, Anne Creissels
et Nicholas Mirzoeff, mené par Émilie Goudal

83 – *Héritages et actualités de l'Isotype :
design graphique, cartographie et émancipation*
Un débat entre Alexis Anne-Braun, Pablo Ares
et Julia Rissler, Alice Creischer et Andreas Siekmann,
mené par Nephys Zwer



ENTRETIENS

103 – *Fabriques féministes de l'art et de l'histoire de l'art : une « radicalité paradoxale » ?*

Une conversation entre Fabienne Dumont et Béatrice Josse

119 – *Subvertir la politique : l'iconographie des mouvements autonomes italiens et allemands (1960-1990)*

Un entretien avec Émeline Fourment et Jacopo Galimberti, par Julien Allavena

139 – *Généalogies de l'autonomie*

Une conversation entre Sven Lütticken et Marina Vishmidt

157 – « *Poétiques de l'immatériel.* » *L'entrée des NFT dans les collections du Musée national d'art moderne*

Un entretien avec Philippe Bettinelli et Marcella Lista, par Alexandre Teinturier

ESSAIS

177 – *La politique en embuscade : trois débats autour de l'œuvre autonome et ses effets*

Jean-Philippe Uzel

191 – *Retour aux ordres.*

David Watkin (1941-2018) : l'écriture de l'histoire de l'architecture et le réveil conservateur

William Terrier

205 – *Après l'autonomie : dépasser le modernisme dans la théorie de l'art états-unienne (1970-1980)*

François Aubart

221 – *De l'avant-garde à l'art contemporain : extension ou dissolution de l'autonomie de l'art ?*

Nicolas Heimendinger

241 – « *Donnez-nous du pain, mais donnez-nous aussi des roses !* » *Esthétiques militantes, de la temporary autonomous zone à la zone d'autonomie définitive (1990-2020)*

Julia Ramírez-Blanco

●

257 – Résumés

267 – Crédits photographiques et droits d'auteur



Histoire(s) de l'art : autonomie d'une discipline ?

Un débat entre Carlo A. Célius, Anne Creissels
et Nicholas Mirzoeff, mené par Émilie Goudal

« Autonomie » et « discipline » : voilà les termes à partir desquels ce débat a été convoqué. Le seul fait d'associer ces deux notions en apparence antinomiques relevait du défi autant que d'un paradoxe *a priori* insoluble. L'autonomie est synonyme d'indépendance face à l'autorité que la discipline suggère. C'est au cours du processus de constitution de cette dernière que surgissent et se fixent les règles communes : en ce qui nous concerne, celles d'un champ savant identifié en tant qu'histoire de l'art. Que peut-on dire, à l'intersection d'une liberté que l'on se donne, d'une émancipation proclamée et d'un espace méthodologiquement normé pour fédérer un domaine de la science ?

De l'*autonomos*¹ à la *disciplina*² s'expriment des voix multisituées dans ce champ de recherche en reconfiguration permanente. Interroger les termes n'est nullement une chose anodine, tant ils charrient une polysémie et des imaginaires projetés qui en disent long sur l'état actuel de notre (in)discipline. L'histoire de l'art n'est-elle pas la matière désignée pour la formation des « conservateurs » qu'aujourd'hui on nomme « curateurs », rendant sensible le passage de l'inaliénabilité au soin des collections ? Au-delà de ces orientations, relatives au musée et aux collections, des médiateurs, des médiatrices, des artistes, des critiques d'art ou des commissaires d'exposition d'une génération nouvelle multiplient aussi les possibilités d'autonomie disciplinaire.

Cette invitation, adressée aujourd'hui à l'histoire de l'art, à se situer entre désir d'autonomie et cadre disciplinaire, n'est certes pas inédite. Nombre d'auteurs et d'autrices ont pris position en leur temps : de la « fin de l'histoire de l'art » selon Hans Belting³ à l'affirmation d'une « histoire de l'art cannibale » pour Laurence Bertrand Dorléac⁴, en passant par les interrogations plus récentes des « autorités de l'histoire de l'art »⁵ ou l'émergence incessante d'une *new art history*, jusqu'aux histoires de l'art, au pluriel... Ces prises de position critiques démontrent que la discipline est percutée par des enjeux politiques et éthiques lisibles dans les narrations et les pensées visuelles propres aux œuvres et aux images. Dans un texte de 2014, Griselda Pollock est revenue sur le vocable de « *new art history* » : « La "nouvelle histoire de l'art" ne tirait pas sa valeur de sa nouveauté, mais parce qu'elle était critique, engagée, ancrée dans l'histoire, alimentée

par les voix émergentes de groupes jusqu'alors exclus⁶. » Ces groupes prennent la parole, de manière autonome précisément, plutôt que d'attendre qu'on leur octroie un droit de cité dans la discipline. Le lieu savant se mue dès lors en champ de bataille à la croisée des disciplines, prêtant attention aux mondes trop longtemps ignorés, mais d'où les œuvres et les discours surgissent.

« L'art est un phare qui permet de sentir ce que nous ne savons pas encore » : c'est par ces mots qu'Angela Davis l'a défini, à l'occasion d'une conversation avec Elvan Zabunyan lors du festival d'Automne en 2023, à Paris⁷. L'histoire de l'art, dans cette perspective, se ferait la transcriptrice de l'infra-texte artistique et politique d'œuvres prétendument muettes. L'œuvre ou l'image, source matricielle et non seulement document ou illustration d'une histoire maîtresse, interroge l'espace d'autonomie dont veulent bien se doter les praticiens et praticiennes de l'histoire de l'art. Et c'est bien à l'appui de la pratique des contributeurs et contributrices de ce débat que s'esquisse la possibilité de sillonner une autonomie revendiquée. Pour Carlo A. Célius, historien et historien de l'art, spécialiste d'une histoire de l'art écrite depuis Saint-Domingue-Haïti, l'autonomie de la discipline ne peut être interrogée qu'en portant un regard critique sur la structure capitaliste de son institutionnalisation. Selon Nicholas Mirzoeff, c'est aussi en considérant le « centre » comme une marge parmi d'autres qu'une pratique activiste du visuel, opérant sciemment en dehors d'un département d'histoire de l'art, trouve son autonomie. Quant à Anne Creissels, professeure dans un département d'arts plastiques dont la formation en école d'art nourrit l'approche de l'histoire de l'art, elle déploie, dans la liberté d'une pratique ouverte de recherche-création, des conférences-performances efficaces pour désaxer les frontières disciplinaires. De la rencontre avec l'objet d'étude, le corpus, la pratique et le face-à-face avec ce que disent ou taisent les discours produits, jaillit une forme d'autonomie. Les œuvres d'art ou les images atteignent, dans le regard de celles et ceux qui les voient et les verbalisent, des lieux et des territoires qui débordent insolemment les formes institutionnalisées de la discipline.

L'indiscipline de ces pratiques polyphoniques des regards et les outils mobilisés pour construire et diffuser des narrations multiples ne nous révèlent-ils pas des fragments restitués de nos passés recomposés dans un présent indexé⁸ ? Se pourrait-il qu'ils permettent de penser activement des futurs antérieurs ou possibles ? Peut-on alors s'amarrer à d'autres méthodologies afin d'arpenter les œuvres au sein d'une histoire de l'art active, dans une position toujours critique, à la fois à distance, tout contre nos pairs/pères et ancrée dans les enjeux actuels ?

Cette autonomie au sein de la discipline, Peter Weiss l'a déjà suggérée d'une certaine manière dans son *Esthétique de la résistance*⁹. L'auteur a imaginé le musée ou la galerie comme un lieu réapproprié par les militants politiques rassemblés pour œuvrer à une autonomie de la classe ouvrière, comme le lieu d'élaboration d'une insurrection pensée au voisinage des œuvres d'art. Sommes-nous aujourd'hui parties prenantes d'une discipline qui pourrait se faire le tremplin d'une autonomie possible, réaffirmée ou en devenir ?

À l'heure où la question de la provenance des œuvres est devenue une affaire publique, où des statues tombent dans différentes villes du globe, où la circulation et l'omniprésence des images interrogent les discours qu'elles servent, tout autant que les politiques culturelles internationales, d'autres généalogies de l'art sont restituées et resituées en écho des revendications de voix et d'histoires dominées, trop longtemps réduites au silence. Les défis qui s'imposent restent nombreux et cognent furieusement à la porte de la discipline. C'est dans ce contexte que ce débat sur l'autonomie et la « discipline savante » s'engage pour penser, à plusieurs voix, une ou plutôt

des histoires de l'art. Ces échanges ne sauraient évidemment clore la réflexion sur les pratiques par lesquelles s'émanciper des voies de contrôle normatif ou des structures de pouvoir au cœur de la « police discursive¹⁰ » du savoir. Ils se proposent cependant d'ouvrir la discussion en prenant la liberté d'interroger l'autonomie en histoire de l'art, en assumant pleinement de le faire en toute indiscipline¹¹.

[Émilie Goudal]

– **Émilie Goudal.** Commençons, si vous le voulez bien, par nous intéresser à l'autonomie de l'histoire de l'art au sein même du périmètre méthodologique que se donne la discipline. Considérer un centre et des marges interroge les possibilités de s'émanciper d'une certaine autorité. L'historien de l'art polonais Piotr Piotrowski, dans un texte de 2008, questionne ainsi la verticalité – et le système hiérarchique intrinsèque – de la discipline, et en appelle à la construction non pas d'une, mais d'histoire(s) de l'art horizontale(s) plurielles. Il affirme que « pour la construction d'une histoire de l'art horizontale, polyphonique, multidimensionnelle, libre de hiérarchies géographiques [...] un modèle ouvert d'histoire de l'art globale devrait également inclure d'autres concepts enracinés dans des perspectives distinctes de la géographie critique : perspectives de genre, études ethniques, études de subcultures, etc¹². » Peut-on, dès lors, considérer qu'écrire une histoire de l'art depuis les marges relève d'une autonomie pleine et entière vis-à-vis d'un canon disciplinaire ? *A contrario* vaut-il mieux penser une autonomie relative dans la mesure où ces marges sont inévitablement considérées en relation avec un centre ?

– **Nicholas Mirzoeff.** Au moment où s'engage cette discussion, il me faut souligner que je n'enseigne plus dans un département d'histoire de l'art, ni ne me considère comme travaillant au quotidien dans ce que l'on envisage comme cette discipline. Le seul mot « discipline » m'inspire d'ailleurs un sentiment de rejet et de résistance. Pour moi, ce mot évoque celui de « punition », selon le lien mis en évidence par Michel Foucault¹³. En d'autres termes, quand je lis la citation de Piotrowski, je vois ce que l'on appelle les « études ethniques » reléguées dans les marges de l'histoire de l'art. Ne sommes-nous pas tous membres d'une ethnie en un certain sens ? Construire un tel objet d'étude revient encore à placer « au centre » la blancheur, les Blancs et ce que j'ai appelé la « vision blanche¹⁴ », pour reléguer dans les marges ceux que la vision blanche cherche à surveiller et punir afin d'exploiter leur travail. Ce débat sur le canon dure depuis que ma carrière a commencé, il y a trente ans. Comme il a peu de chances d'aboutir dans la pratique professionnelle de l'histoire de l'art, j'ai préféré travailler ailleurs, dans le domaine des études des médias, et pratiquer ce que j'appelle l'« activisme visuel ».

– **Anne Creissels.** Après une formation initiale en école d'art puis une thèse en histoire et théorie des arts à l'École des hautes études en sciences sociales (une institution qui, en France, a longtemps constitué le seul endroit de résistance à une approche formaliste et positiviste de cette discipline¹⁵), je pratique l'histoire de l'art depuis deux champs connexes : l'art et les sciences sociales et plus précisément la critique féministe (**fig. 1**). En tant que chercheuse et artiste, je suis désormais rattachée à un département d'arts plastiques, fondé sur l'articulation entre pratique et théorie, et favorisant la recherche-création.

Le rapport de l'histoire de l'art à l'art est évident et, en ce sens, considérer que la pratique artistique est aux marges de la discipline pourrait sembler paradoxal. Pour autant, faire de l'histoire de l'art depuis une position d'artiste ou en faisant siennes des opérations

propres à l'art va à l'encontre des dimensions historique (impliquant une distance temporelle) et relationnelle (impliquant une mise à distance de l'objet d'étude) de la discipline. Une recherche *en art* ou *dans une proximité avec l'art*, plutôt que *sur l'art*, constitue de fait un pas de côté¹⁶. Se décentrer implique ici de se situer à l'intérieur plutôt qu'au-dessus ou en surplomb du champ étudié, d'engager sa subjectivité, de prêter attention aux subjectivités diverses et même déniées qui traversent l'art et, par-là, de « différencier le canon¹⁷ » artistique.

Le rapport de l'histoire de l'art aux sciences sociales est un peu moins évident, en France en tout cas, où l'approche sociale de l'art n'est clairement pas une tradition (la sociologie de l'art de Pierre Francastel n'ouvrant pas les mêmes perspectives). La critique féministe et les études de genre, qui se sont immiscées en France très tardivement et très timidement en histoire de l'art, ont longtemps été considérées comme marginales¹⁸. Elles engagent l'histoire de l'art à sortir des frontières de son étroit territoire.

– **Carlo A. Célius.** Pour aborder cette question de l'autonomie, on peut considérer une discipline comme un champ discursif qui se constitue à un moment donné et dans des conditions déterminées, comme une focalisation *sur* ou *autour* d'un objet. Ainsi, un processus dont on peut retracer les étapes aboutit le plus souvent à l'affirmation d'un discours historique sur l'objet art, dans la mesure où, précisément, l'état des connaissances sur celui-ci paraît insuffisant. Mais l'organisation d'un nouveau champ repose aussi, et surtout, sur le postulat de la spécificité de son objet, dont la connaissance exige la mise au point d'approches particulières et adéquates. Cette opération s'effectue dans le cadre d'un univers discursif global. Elle consiste en la délimitation d'un champ par rapport à d'autres avec lesquels il

fonctionne dans une relation incessante à la fois d'échanges et de surveillance de ses frontières. Ces échanges forment l'un des moteurs de la recherche. À bien y regarder, en effet, les emprunts réciproques entre disciplines nourrissent les remises en question et aboutissent à des avancées notables. Au sein d'un champ, des courants de pensée s'affrontent, des expérimentations théoriques et méthodologiques se bousculent, des thématiques s'étoffent, bien souvent en lien avec l'importation et l'adaptation de propositions venues d'autres champs.

Mais tout cela est plus ou moins régulé. Parmi d'autres facteurs de contrôle, il faut compter, dans un contexte donné, l'organisation institutionnelle même du champ, le poids de figures de référence, la nature des rapports internes de pouvoir, les mécanismes de renouvellement mis en place. Les productions depuis les marges peuvent s'inscrire ou non dans des paradigmes établis, remettre en cause ou non des relations dissymétriques, ou encore participer à la reformulation des questionnements, à l'élargissement des thématiques, au renouvellement des problématiques. Mais dès lors qu'elles se rapportent à ce qui est

1. Anne Creissels, « Mon histoire féministe de l'art », 2019, conférence-performance, 25 min, créée à l'occasion de la journée d'étude « Regards féministes. Pratiques situées en histoire de l'art et études visuelles » (Th. Golsenne [dir.]), université de Lille, 2019.





compris comme la spécificité de l'objet, y compris en participant à le redéfinir, il est difficile, me semble-t-il, de les envisager en termes d'autonomie pleine, entière ou relative. Car, en fin de compte, cette question de l'autonomie ne saurait se comprendre uniquement par rapport à la dynamique interne d'un champ, ses rapports avec d'autres champs et avec ses marges, elle touche à l'existence même du champ en tant que dispositif institutionnel. L'histoire de l'art en tant que discipline est constituée par des structures d'enseignement, des laboratoires et des programmes de recherche, un ensemble de personnes exerçant des professions similaires, éventuellement regroupées en associations, des congrès, des structures éditoriales, l'institution muséale, etc. Elle prend place dans un mode d'organisation de la production des connaissances mis en place au cours du processus de structuration du système-monde capitaliste. La question du degré d'autonomie d'un champ doit donc se poser au niveau de ses modalités de fonctionnement institutionnel en tant que telles.

2. Abraham Bosse, frontispice (détail) de Thomas Hobbes, *Leviathan, or the Matter, Forme, and Power of a Common-wealth, Ecclesiasticall and Civill*, Londres, printed for Andrew Crooke, at the Green Dragon in St. Pauls Church-yard, 1651.

– **Émilie Goudal.** Dans ses essais d'iconologie politique¹⁹, Carlo Ginzburg applique les méthodes de la microhistoire à l'analyse des images pensées dans une perspective politique. Il convoque notamment la figure du Léviathan telle qu'elle apparaît dans le frontispice, réalisé par Abraham Bosse, de l'édition de 1651 de l'ouvrage éponyme de Thomas Hobbes (fig. 2). Cette estampe, maintes fois commentée, devenue pierre angulaire de nombreux travaux d'iconographie politique, est l'occasion pour Ginzburg d'articuler une lecture de cette image en tant qu'élément nodal d'une dialectique de la terreur comme système

de gouvernance et d'assujettissement sociétal. Une telle incursion de l'historien dans l'histoire de l'art et l'étude critique des images nous rappelle la parenté dite « séculaire » des deux disciplines. Or, nourrie d'approches et d'inflexions philosophiques, sociales, politiques, anthropologiques, historiques, etc., l'histoire de l'art, fréquemment définie comme la « petite sœur de l'Histoire », est très souvent présentée comme une discipline transversale par excellence, qui serait inféodée à des disciplines maîtresses. Qu'est-ce qui, selon vous, permet à l'histoire de l'art, dans ses méthodes spécifiques, de trouver une forme d'autonomie choisie et affirmée vis-à-vis des autres sciences humaines et sociales ?

– **Carlo A. Célius.** L'histoire de l'art, en tant que champ discursif, s'est donc progressivement construite et légitimée à travers le traitement d'une série de problèmes, dont les plus déterminants sont liés aux problématiques de la forme, du style, de l'iconographie et de l'iconologie. La plupart des protagonistes qui ont poussé le plus loin les réflexions et les expérimentations méthodologiques sur tel ou tel aspect de ces questions ont eu tendance à les concevoir comme exclusifs, suffisants. On a pu penser que l'essentiel demeurerait l'analyse de la forme, dont la vie se déploierait sans rapport avec les structures sociopolitiques. Mais l'analyse formaliste a très vite fait place à la nécessité de prendre en compte la matérialité. Et, à partir de là, les questions sont devenues innombrables, relatives au choix des matériaux, à leur nature, leur provenance, leur disponibilité, leurs transformations, les techniques mises au point pour les travailler, les technologies disponibles, leurs différents usages, etc. S'est posée la question des compétences et de leurs acquisitions, de l'apprentissage et de la transmission, des traditions et des innovations. Tout cela se fait de manière organisée, est mis en œuvre par des individus pris dans des relations déterminées. Les objets créés sont destinés à des individus, des groupes, des lieux, des institutions ; ils circulent, ils font l'objet de rétention, de monstration et d'usages variés. Cette esquisse, aussi schématique soit-elle, nous renvoie d'emblée à des domaines étudiés par diverses disciplines dont les éclairages sont essentiels. Les apports des autres sciences humaines et sociales sont donc aussi légitimes que nécessaires. De même que celles-ci recourent aux résultats obtenus en histoire de l'art, voire aux procédés d'analyse qui y sont mis au point, pour renforcer, affiner, complexifier leurs propres approches, mais aussi pour repousser les limites de leur propre champ, l'histoire de l'art elle-même en fait autant, et prouve que, dans ce va-et-vient continu, elle peut s'enrichir tout en défendant un statut disciplinaire fondé sur des questions et des approches spécifiques.

– **Anne Creissels.** Je dirais que la spécificité de l'histoire de l'art tient à son objet complexe d'étude, qui ne peut être réduit ni à une formule iconographique, ni à la transposition d'une idée, ni à la production d'un « génie » artistique, ni à une manifestation culturelle ou culturelle, ni à l'expression d'un inconscient, ni à un document historique, ni à une production idéologique, ni à un outil de propagande, etc., mais qui est souvent un peu tout cela à la fois. C'est pourquoi une approche formaliste, une approche historique ou une approche strictement sociologique, philosophique, psychanalytique, anthropologique ou politique manquerait nécessairement une part de cet objet.

Il y a dans l'art quelque chose qui résiste et qui appelle l'interprétation. Et c'est quand elle se donne les moyens de cette ouverture aux interprétations multiples et croisées, quand elle s'empare des méthodologies des autres sciences humaines et sociales, en se gardant de les appliquer trop strictement, que l'histoire de l'art offre une spécificité qui n'est pas défensive mais stimulante, au plus près de ce que l'art recèle de figural²⁰. C'est d'une certaine manière en prenant l'art comme modèle, comme méthodologie, ainsi qu'Aby Warburg l'a exemplairement réalisé dans son atlas d'images, dans un véritable dialogue engageant

les affects, que l'histoire de l'art me semble toucher sa précieuse particularité. Et croiser cette approche iconologique avec des questions de genre permet, par exemple, de politiser le champ sans sacrifier la polysémie des œuvres et des images²¹.

– **Nicholas Mirzoeff.** Pour en revenir au *Léviathan*, je vous renverrai, si vous le permettez, au passage de *White Sight* où j'affirme que « le Léviathan incarnait ce que Hobbes appelait le "pouvoir visible", le pouvoir d'ordonner, et par là même de gouverner, en voyant ce qu'il y a à voir et en étant vu dans cet acte. Dans la plantation, ce mélange d'exercice du pouvoir par la vue et de racialisation était l'œuvre du contremaître²². » Le Léviathan est donc ce que j'appelle une « statue-figure », analogue aux figures de pouvoir du royaume de Kongo. Il incarnait la capacité de l'État à placer ses sujets sous surveillance, et le processus de subrogation de son pouvoir entre les mains de figures comme celle du contremaître. Dans ce genre de travail, je suis moins motivé par le désir d'accéder à l'autonomie que par la pratique de l'analyse intersectionnelle. Introduit par Kimberlé Crenshaw, le concept d'intersectionnalité nous permet de penser aux manières dont la racialisation, la fixation du genre, et la colonialité peuvent tous être exprimés dans un cadre particulier, comme celui du Léviathan²³. Cette figure n'est-elle pas, en effet, celle d'un imposant corps blanc, entièrement composé d'autres corps blancs, à un moment où la population d'origine africaine à Londres était assez nombreuse pour que la reine Élisabeth I^{re} en ait désiré l'expulsion ? De même, on part toujours du principe que le Léviathan est masculin, alors que son corps est composé d'autres corps qui apparaissent comme féminins : par quel processus les subsume-t-il donc ? La scène se déroule dans le contexte colonial, plus particulièrement sur une île avec des navires sillonnant l'océan et un fort, à l'horizon. On note que les médecins de la peste sillonnent les rues de la ville, ce qui explique pourquoi elles sont désertes – une situation qui nous est redevenue familière en 2020. En résumé, le Léviathan représente une biopolitique coloniale qui donne à voir la relation entre État, statut et statue.

– **Émilie Goudal.** Au début des années 1980, la *new art history* et le développement des « *studies* », dont certaines et certains d'entre vous ont été des acteurs et actrices importantes, ont renouvelé les méthodologies et les corpus de l'histoire de l'art par la force des théories critiques. Alors que des propositions nouvelles émanent aujourd'hui des artistes eux-mêmes et qu'une nouvelle génération transnationale d'historiennes et historiens de l'art semble forger d'autres manières de voir et d'écrire avec et sur les œuvres, alors qu'émergent notamment les questions patrimoniales des restitutions d'objets et des destitutions de statues, il apparaît paradoxal que cette « nouvelle histoire de l'art » soit méconnue des jeunes auteurs et autrices de l'art du temps présent – c'est du moins un constat dans le contexte français. Pour l'heure, très peu d'études ont été publiées pour analyser et faire l'histoire de ce mouvement radical apparu au sein de la discipline²⁴. Comment expliquer cet état de fait ? De même, peut-on, comme Gil Bartholeyns le suggère, penser les études visuelles comme « une histoire de l'art qui ne dit pas son nom²⁵ » ? Une histoire de l'art qui ferait écran, en quelque sorte ?

– **Nicholas Mirzoeff.** Il n'est pas difficile de retracer l'histoire de ce que l'on a appelé la « nouvelle histoire de l'art ». Ses praticiens ont exploré des directions diverses. Ceux qui travaillaient principalement dans l'histoire de l'art ont souvent abandonné ces « nouvelles » perspectives. Il faut souligner ici le travail de Thomas Crow, dont *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle* ([1985] 2000) est très différent de son ouvrage ultérieur, *L'Atelier de David* ([1995] 1997), dans lequel il revient à l'étude du style²⁶. De même, Timothy J. Clark, qui a eu une influence déterminante sur la nouvelle histoire de l'art, a récemment écrit des livres sur le modernisme



3. Kapwani Kiwanga, *Afrogalactica*, un abrégé du futur, 2011, performance avec projection d'images, de vidéos et de sons, 40 min.

et même sur Poussin²⁷. D'un autre côté, de nombreux acteurs de la première vague de la nouvelle histoire de l'art sont devenus ensuite des penseurs importants dans le domaine de la culture visuelle. Je pense ici en particulier à Griselda Pollock, Michael Ann Holly et Norman Bryson.

Une autre voie, pour beaucoup d'autres, a été de travailler plus étroitement avec des artistes, en tant que curateurs ou collaborateurs. Je pense ici à quelqu'un comme Jill H. Casid, qui est à la fois universitaire, artiste et curatrice²⁸. Je crois que le résultat, c'est que celles et ceux qui ont fondé la nouvelle histoire de l'art à l'époque ne sont plus très nombreux à en perpétuer les idées.

– **Anne Creissels.** Il est vrai que, dans le contexte français de la discipline, la nouvelle histoire de l'art a rencontré une réelle résistance et les études visuelles peinent à trouver une place. En revanche, dans les écoles d'art et les départements d'arts plastiques à l'Université, ces méthodes sont étudiées et même à l'œuvre, en particulier dans les projets de recherche-création. Les formes visuelles du savoir sont largement mobilisées, de la table de recherche à l'atlas d'images, en passant par la forme de la conférence-performance, qui constitue un lieu privilégié de questionnement des savoirs institués²⁹. L'investissement de ces formats hybrides indique de fait l'influence des théories critiques de l'image.

Ces pratiques font écho à la figure, très présente sur la scène artistique contemporaine, de l'artiste-iconographe³⁰ ou à celle de l'artiste-chercheur ou chercheuse, qui a fait l'objet de différentes publications³¹. Une artiste comme Kapwani Kiwanga, après une formation

initiale en anthropologie et religions comparées, manifeste de façon exemplaire ce rapport critique et stimulant aux images et à l'histoire, lorsqu'elle propose une fiction spéculative sous la forme d'une conférence-performance mêlant archives africaines et extraits de films de science-fiction ou quand, à travers une exposition documentant la révolte des Maji-Maji, un soulèvement de plusieurs tribus d'Afrique orientale (actuelle Tanzanie) contre les autorités coloniales allemandes entre 1905 et 1907, elle interroge les pouvoirs de certaines croyances et pratiques magiques vernaculaires (fig. 3 et 4).

Ce que les études visuelles font clairement entrer dans le champ de la recherche, ce sont les images non artistiques. Mais cette dé-hiérarchisation me semble déjà à l'œuvre dès lors qu'on envisage l'art dans une perspective sociale ou anthropologique, dès lors qu'on s'attaque aux mythes qui délimitent ce champ comme une chasse gardée. Les approches féministes ou décoloniales de l'art contribuent également à repenser la hiérarchisation des productions, en montrant quelles idéologies soutiennent la conception élitiste d'un grand art, en fait occidental- et phallogocentré, et reposant sur l'exclusion de nombreux objets et de nombreuses subjectivités.

– **Carlo A. Célius.** Toutes sortes de raisons expliquent les différences observables dans la dynamique d'un même champ, selon que l'on soit ici ou ailleurs. À part le fonctionnement de l'univers discursif global, il faut interroger le mode d'organisation institutionnelle du champ, de la formation académique à la (aux) tradition(s) de pensée, qui détermine(nt) les filiations intellectuelles privilégiées ou le statut accordé à la discipline dans le monde académique, voire dans la société. Ce dernier point est encore plus sensible en ce qui concerne l'histoire de l'art, compte tenu du statut conféré à ce qu'on appelle « art » dans un espace social déterminé, de ses fonctions sociopolitiques, de son rôle dans la différenciation sociale, mais aussi sociétale. Tous ces éléments, et d'autres, entrent en jeu pour comprendre la différence entre les espaces académiques français

4. Kapwani Kiwanga, *Kinjeketile Suite*, 2015-2016, dans l'exposition « Ujamaa », Noisiel, Ferme du Buisson, 24 avr. – 9 oct. 2016.





5. Culture taïno (Haïti et République dominicaine, Grandes Antilles), siège cérémoniel duho, XIII^e siècle – 1492, bois, 42 × 78 × 30,3 cm, Paris, musée du Louvre, pavillon des Sessions (71.1950.77.1 Am).

6. Population Ngwato (Botswana), poupée employée dans les rites de fertilité, avant 1881, calebasse, fibres végétales, perles et cuir, 26 × 8,5 × 8,2 cm, Paris, musée du quai Branly – Jacques-Chirac (71.1881.59.2).

et états-unien, par exemple. Celui-ci a l'avantage d'être plus vaste et moins centralisé, ce qui implique une plus grande diversité des profils sociologiques des enseignantes et enseignants, et des étudiantes et étudiants, et une plus grande porosité entre les champs et les luttes sociales. C'est un contexte aussi nettement plus favorable à un rapport non fétichiste à la notion d'art elle-même.

Cette dernière différence peut se mesurer par exemple en comparant, sur un seul point aussi subtil qu'essentiel, deux manuels : *Méthodes et théories de l'histoire d'art* ([2005] 2006) d'Anne D'Alleva, paru initialement en anglais, et *Histoire de l'art. Théories, méthodes et outils* (2014) par Viviane Huys et Denis Vernant³². J'ai eu beau chercher, je n'ai pas trouvé dans le premier une distinction essentielle, qui parcourt le second du début à la fin, entre « art » et « Art ». Dans le manuel français, il est précisé, page 36, que c'est à tort qu'on inclut dans « l'Art » un masque africain. La précision est fort intéressante : l'« Art » renvoie à l'art institutionnalisé en Europe à partir de la Renaissance.

En effet, à cette période s'engage un processus, non pas d'organisation, mais de réorganisation institutionnelle, qui a pour effet de regrouper sous l'appellation de « beaux-arts », de définir, de caractériser et de différencier, un ensemble de pratiques de création. C'est bien dans ce nouveau cadre que se développent et se formalisent l'histoire de l'art mais aussi l'esthétique. L'une des grandes réussites de cette tradition de pensée est d'ailleurs la construction d'une relation de synonymie entre « art » et « beaux-arts », qui demeure prégnante.

Toutefois, l'histoire de l'art n'a pu se limiter exclusivement à l'étude des arts de la Renaissance et de leurs postérités, comme le montrent, notamment, les travaux sur le Moyen Âge européen. Le développement des recherches sur cette période renvoie à la volonté des nations européennes de se doter de leurs propres histoires nationales, en cherchant à valoriser les productions antérieures au XVI^e siècle italien. Les médiévistes ont fini par se rendre compte qu'il était nécessaire d'éviter de projeter toutes les catégories forgées dans et par le discours des beaux-arts sur cette période, et préférèrent parler d'« image » avant l'époque de l'« art », c'est-à-dire avant le « règne des beaux-arts ». La même précaution s'avère nécessaire pour ce qui concerne des créations plastiques d'autres périodes, d'autres espaces géographiques, d'autres traditions – auxquelles on ne peut se contenter de recourir comme autant de contre-exemples visant à maintenir les beaux-arts au sommet d'une hiérarchie des valeurs³³. On peut aussi se demander ce que serait l'histoire de l'art si elle devait se limiter à la tradition des beaux-arts, y compris dans ses métamorphoses actuelles.

Les études sur l'image et les cultures visuelles, en ouvrant plus largement la focale, permettent de considérer les beaux-arts comme des productions visuelles au même titre que toutes les autres. De telles considérations me semblent déterminantes, et fort utiles pour aborder les situations coloniales, par exemple le cas de la colonie française de Saint-Domingue au XVIII^e siècle, où les populations africaines importées et réduites au statut d'esclaves sont considérées comme n'ayant pas d'« art ». Un tel postulat n'est pas uniquement



repris par des colons, on le retrouve dans toutes sortes d'écrits de l'époque, jusque sous la plume des philosophes³⁴. Ce discours légitimant l'esclavage, qui est aussi mobilisé dans la classification et la hiérarchisation des races, pose les beaux-arts, en tant que mode spécifique d'organisation de la création plastique, comme la mesure de toutes choses. Ainsi, si à cette époque les premiers habitants du territoire de la colonie française de Saint-Domingue ont déjà été décimés par l'invasion et l'occupation espagnoles de la fin du XV^e siècle, les vestiges de l'univers visuel des Tainos ont survécu et perduré (fig. 5). Il y a même lieu de parler de « vestiges actifs », dans la mesure où, encore abondants dans la colonie, ils font l'objet d'appropriations différenciées par tous les groupes socio-raciaux en présence, y compris par les captifs et captives africains réduits en esclavage, dont la plupart se sont efforcés de recréer des objets de leur univers visuel perdu, que les colons se sont acharnés à détruire. Maîtres et maîtresses, cependant, savent aussi utiliser contre leurs subalternes leurs propres créations. Par exemple, pour combattre les avortements suspectés d'être sciemment provoqués, ils ont obligé des femmes enceintes réduites en esclavage à porter des poupées de fécondité, selon une pratique en usage chez plusieurs peuples d'Afrique (fig. 6). Par ailleurs, en vue de leur évangélisation, l'imagerie catholique a été imposée aux esclaves qui se la sont appropriée et l'ont intensément resémantisée – action contestée à son tour par les autorités

religieuses et politiques, qui la qualifient de pratique superstitieuse. C'est dans une telle configuration, celle d'un univers visuel dominguois pluriel, dynamique et conflictuel, qu'un genre acquiert une position dominante : le portrait (fig. 7).

L'histoire de l'art de la colonie française de Saint-Domingue à l'Haïti d'aujourd'hui ne peut guère se circonscrire au simple récit d'un transfert, de l'implantation et de l'acclimatation des beaux-arts. Et l'*art-beaux-arts* participe ainsi de l'appareillage symbolique de la domination coloniale, voire impériale ; la fonction qui lui est dévolue au sein même de la société coloniale esclavagiste le confirme. Mais en tant que production visuelle, il est l'objet d'appropriations par les différents groupes en présence, générant des conflits qui révèlent l'acuité des enjeux visuels pour ces derniers. Ainsi, poser « l'art » comme un phénomène constitutif de la culture visuelle facilite sa mise à distance et permet de mieux l'appréhender et de mieux percevoir ses enjeux.

Si une culture visuelle est nécessairement plurielle, comment fonctionnent les multiples créations (ou les multiples sources de production qui la constituent) les unes par rapport aux autres ? Quels rôles les unes jouent-elles par rapport aux autres dans un univers social ? Quels types d'images sont produits dans une société à un moment donné ? Qui les fabrique et de quelle(s) façon(s) circulent-elles ?

7. Carmontelle, *Mademoiselle Desgots, de Saint-Domingue, avec « son nègre » Laurent*, 1766, sanguine, crayon et aquarelle sur papier, Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris (D.4498).



Comment les valorise-t-on ? Qui valorise quoi et pour quoi ? Comment les uns et les autres agissent-ils à partir de leur culture visuelle de référence ? La culture visuelle n'étant l'apanage d'aucune communauté en particulier, dans un contexte où plusieurs groupes humains se trouvent en présence, il convient de s'intéresser à leurs cultures visuelles respectives et aux aspects de celles-ci, repérables dans la situation considérée. C'est en replaçant l'art dans une telle dynamique que je me suis efforcé de mettre au jour ses enjeux dans l'organisation et la reproduction des rapports sociaux en contexte colonial esclavagiste³⁵. Tout cela n'est pas sans incidences sur la période postcoloniale et postesclavagiste.

– **Émilie Goudal.** Certains musées dans lesquels se déploie l'histoire de l'art à l'épreuve des œuvres et collections proposent un parcours par périodes et chefs-d'œuvre choisis. Dans une perspective très actuelle, cette discussion est l'occasion d'interroger la possibilité de s'émanciper d'une construction des discours de la discipline par le haut, généralement autour de chefs-d'œuvre et de figures tutélaires (artistes ou historiens de l'art incontournables). Aussi, comment trouver une autonomie vis-à-vis d'une histoire des œuvres illustres, ou des « grands hommes », pour embrasser une histoire de l'art qu'on pourrait qualifier, métaphoriquement, d'histoire de l'art « par le bas » ? On pourrait citer à cet égard le travail curatorial d'artistes du British Black Art Movement, comme Lubaina Himid et son exposition « *The Thin Black Line* » (Londres, Institute of Contemporary Arts, 1985 ; fig. 8), et Rasheed Araeen, avec « *The Other Story* » (Londres, Whitechapel Gallery, 1989), au sein d'un contexte de montée du racisme et des discriminations sociales ; ou encore celui de Kristine Khouri et Rasha Salti, avec « *Passé inquiet : musées, exil et solidarité*³⁶ », un programme toujours en cours d'expositions archivistiques et spéculatives, pensé à partir de la première « *Exposition internationale d'art pour la Palestine* » de 1978 (Beyrouth ; fig. 9a-b) et placé sous le signe des solidarités artistiques (fig. 10).

– **Anne Creissels.** L'investissement du musée par des pratiques curatoriales ou performatives qui engagent un dialogue critique avec les chefs-d'œuvre, parallèlement à la réflexion menée par les conservateurs et les conservatrices sur les manières de montrer des collections problématiques, par exemple celles qui véhiculent une idéologie coloniale ou sexiste, participe de ce mouvement de déconstruction de l'art et de l'histoire de l'art comme champs neutres. La figure du génie créateur comme celle de l'institution muséale répondent à une vision parcellaire, morcelée et décontextualisée de l'art. Il apparaît nécessaire que le musée fasse ce travail d'analyse de ses présupposés idéologiques et se transforme en outil critique.

Griselda Pollock en appelle à la création d'un musée virtuel, seul capable d'accueillir les subjectivités enfouies³⁷. Sans doute faut-il penser d'autres musées, les multiplier (qu'ils soient imaginaires, virtuels, féministes, décoloniaux, etc.), en produire pour soi et pour



8. Lubaina Himid (dir.), *The Thin Black Line* (première de couverture), cat. exp. (Londres, Institute of Contemporary Arts, 1985), Hebden Bridge/Londres, Urban Fox Press/ICA, 1985.



9a-b. *International Art Exhibition for Palestine/ al-Ma'rad al-tashkili al-'alamī min ajl Filasṭīn* (première et quatrième de couverture), cat. exp. bilingue (Beyrouth, 21 mars – 5 avr. 1978), Beyrouth, PLO Unified Information, Plastic Arts Section, 1978.

les autres, afin de susciter d'autres regards, de renouveler en profondeur notre rapport à l'art et de pouvoir exercer ce dont l'art est porteur, à savoir une liberté critique d'interprétation.

– **Carlo A. Célius.** Le musée d'*art-beaux-arts*, au cœur de l'institution muséale, est une pièce maîtresse de l'histoire de l'art. La fonction sociale, culturelle, idéologique, qui lui est dévolue s'éclaire lorsqu'on le compare aux musées dits d'ethnologie, de civilisation, d'arts populaires : autant d'établissements matérialisant le mode de classification, évoqué précédemment, qui place l'art (l'« Art ») au sommet d'une hiérarchie des valeurs. L'organisation des parcours autour des chefs-d'œuvre répond ou correspond à cette logique qui, si elle a bougé et bouge encore, sous-tend le regard porté pendant longtemps sur des œuvres de créateurs et de créatrices issus de groupes minoritaires en Europe ou aux États-Unis. Ce type de marginalisation, au cours du XX^e siècle, longue période réputée contestataire et révolutionnaire sur le plan artistique, révèle à quel point l'art dit moderne, tel qu'il a été compris et mis en valeur, ne visait pas à défaire toutes les hiérarchies. Évidemment, l'une des données constitutives de cette dite modernité, le « primitivisme », imaginaire occidental qui, projeté sur l'Autre, le renvoie à une condition « première », est là pour nous le rappeler. Gagne-t-on au change avec l'« art contemporain » ? Cette appellation, Rolando Vázquez la perçoit comme un prolongement de la politique temporelle à l'œuvre dans la modernité, telle qu'elle fut définie en Europe. Il y voit la persistance de la colonialité, dans la mesure où s'y trouvent reconduits une classification temporelle et ce qu'elle implique en termes de discrimination et d'exclusion³⁸.

Autrement dit, sans occulter les transformations

survenues ces dernières années, et notamment l'intégration d'artistes des Suds dans le marché global de l'art dit contemporain³⁹, la production des marges n'est pas une chose du passé. Les potentialités critiques que ces dernières recèlent sont précieuses et il convient de les faire fructifier. Mais la perspective d'une histoire autonome des marges revient à poser les conditions d'institutionnalisation de cette forme d'histoire.

– **Nicholas Mirzoeff.** Voilà plus d'un siècle que le musée et ce que l'on appelle « chef-d'œuvre » font l'objet d'une contestation politique. Il y a eu l'action directe menée par les suffragettes contre des peintures comme *La Vénus à son miroir* de Diego Velázquez

et le *Portrait de Thomas Carlyle* – le penseur réactionnaire – de sir John Everett Millais (fig. 11), qui faisaient alors l'objet de tous les éloges. L'attaque du second par Anne Hunt est à l'origine de ce que j'ai appelé « Carlyle le balafré [*Slashed Carlyle*] » (2014), ouvrant de nouvelles perspectives sur sa théorie coloniale de la visualité que l'on connaît généralement sous le nom de vision du monde « du héros » ou « du grand homme ». Ces peintures lacérées des suffragettes ont été les premières œuvres dada, plus incisives – à tous les sens du terme – que le *L.H.O.O.Q.* (1930) de Marcel Duchamp, qui affublait la Joconde d'une moustache. Cette campagne n'a pris fin qu'avec le déclenchement de la Première Guerre mondiale en août 1914. Dans le même ordre d'idées, les historiens commencent à comprendre que les demandes de restitution d'œuvres artistiques pillées n'ont rien de nouveau. Dans le cas du Bénin, qui fait figure de cause célèbre dans ce débat, la première demande faite par les Oba, pour la restitution d'œuvres pillées dans le cadre de l'expédition punitive britannique de 1897, remonte à 1936. Et, pour ce qui est du Royaume-Uni d'aujourd'hui, il faut signaler le Caribbean Artists Movement des années 1960, qui a organisé des expositions et des colloques, et a récemment été mis sur le devant de la scène dans l'exposition « *Life Between Islands* » à la Tate Britain (2021-2022), organisée par David A. Bailey.

Après les événements du 7 octobre 2023, je trouve émouvant que vous mentionniez l'« Exposition internationale pour la Palestine » de 1978. Dans de nombreux pays, et surtout peut-être en Allemagne, il serait impossible de proposer et, à plus forte raison, d'organiser de telles expositions aujourd'hui. Nombreuses sont les expositions d'artistes à être déprogrammées, tout comme les rencontres avec des universitaires ou des écrivains, pour cause d'anti-antisémitisme insuffisant selon les derniers critères en vigueur. Au moment où je parle, en février 2024, je compte plus de vingt cas de déprogrammations de ce genre, qui vont d'expositions dans des grands musées internationaux à des postes d'enseignement. La philosophe Susan Neiman a parlé de « *McCarthyisme philosémite* » dans la *New York Review of Books*⁴⁰. Lorsque la célèbre artiste juive sud-africaine Candice Breitz a abordé le sujet dans une publication sur un réseau social, son exposition à Sarrebruck, en Allemagne, a été déprogrammée, comme pour prouver quelque chose⁴¹. Ironiquement, ce même courant qui récemment dénigrait ce qu'il appelait la « *cancel culture* » chez des penseurs antiracistes n'a aucun état d'âme à déprogrammer certains événements et à dicter certaines positions sur la Palestine. Ajoutons à cela que, si l'exposition de 1978 avait été entendue – ainsi qu'une œuvre comme *Un captif amoureux* (1986) de Jean Genet –, la catastrophe de 2023-2024 aurait très bien pu être évitée.

De ce point de vue, on peut constater qu'en matière d'activisme visuel il n'y a pas de « progrès » linéaire. Alors que, dans les années 1970, le panoptique de Jeremy Bentham, conçu à la fin du XVIII^e siècle pour la surveillance et le redressement des prisonniers, des patients et des travailleurs d'usine, semblait être le principal appareil de la culture visuelle, il est devenu clair pour moi depuis un certain temps que c'est désormais le poste de contrôle



10. Vue de l'exposition « *Passé inquiet : musées, exil et solidarité* », Paris, palais de Tokyo, 16 févr. – 30 juin 2024.

[*checkpoint*], comme on peut le voir en Palestine⁴². Le poste de contrôle représente à la fois un élément matériel de l'environnement construit et un appareil de racialisation de la surveillance. Ce nouveau mode opératoire consiste à observer une population et, en même temps, à la répartir selon une hiérarchie racialisée par recours à des structures architecturales comme des murs et des postes de contrôle, mais aussi à des technologies numériques comme des caméras de surveillance et des codes-barres biométriques, tout en reposant, en dernière instance, sur le jugement des soldats en faction, qui ont un pouvoir absolu sur les entrants. Le poste de contrôle n'a pas d'ambition de redressement sur ceux qu'il place sous surveillance. Ses seules fonctions sont la prévention et la détection. Alors que le système judiciaire peut prétendre préférer la libération de nombreux coupables à la condamnation d'un innocent, le poste de contrôle, lui, préfère renvoyer d'où ils viennent la plupart de ceux qui auraient pourtant le droit de le franchir, plutôt que de laisser entrer un seul résistant à l'occupation. Cette démarcation est si absolue qu'en décembre 2023, l'armée israélienne a tué trois otages de son propre État qui agitaient un drapeau blanc, parce qu'ils se trouvaient à Gaza et qu'ils étaient par là même automatiquement suspects.

En janvier 2023, les États-Unis ont restitué à la Palestine une cuillère rituelle datant d'environ 800 avant notre ère, pillée dans les territoires occupés près d'Hébron et acquise par Michael Steinhardt⁴³ (fig. 12). Steinhardt, devenu milliardaire en tant que *trader* de fonds spéculatifs, a fondé l'organisation Birthright Israel, qui offre à des jeunes Juifs l'opportunité

de voyager gratuitement en Israël pour renforcer leur soutien à l'État. Des accusations de harcèlement sexuel portées contre lui en 2019 ont amené plusieurs organisations non gouvernementales juives à rompre leurs liens avec lui⁴⁴. En 2021, le procureur du district de Manhattan a révélé qu'il avait acquis pour plus de 80 millions de dollars d'œuvres pillées, qu'il doit désormais restituer. L'école où j'enseigne à la New York University, la Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development, porte également son nom. Si je cite cet exemple, c'est pour montrer que les approches intersectionnelles et activistes ne sont pas tant une option parmi d'autres que la condition même d'un travail contemporain dans le domaine des arts visuels, que l'on considère les antiquités ou des œuvres d'art plus récentes.

Après la pandémie de Covid-19, la résurgence du suprématisme blanc et ce qu'il faut bien appeler aujourd'hui la seconde Nakba (catastrophe) laissent peu de place à ce qu'Antonio Gramsci appelait jadis l'« optimisme de la volonté ». Mais je tends à croire que ce genre d'impuissance et de dépression sont des tactiques déployées pour défendre un capital racial de plus en plus précaire. « Pas à pas, on pose des questions [*preguntando caminamos*] », disent les zapatistes. C'est le

11. Emery Walker, photographie du *Portrait de Thomas Carlyle* par sir John Everett Millais après l'attaque d'Anne Hunt, 1877.





travail de l'intellectuel que de poser toujours les questions difficiles, au risque d'en pâtir dans sa carrière ou dans son avancement. Je trouve mon inspiration chez le poète et critique palestinien Refaat Alareer, qui a été tué par une frappe israélienne en décembre 2023, et qui a écrit ces vers prophétiques : « Si je dois mourir, que cela soit porteur d'espoir, que cela devienne une histoire⁴⁵. » Trouver cet espoir, telle est l'œuvre de veille [*wake work*] » qu'il reste à accomplir, selon le mot de Christina Sharpe⁴⁶, par-delà toutes les chamailleries disciplinaires.

12. Cuillère rituelle ornée, 800-700 avant notre ère (Khirbet el-Qôm, région d'Hébron ?), ivoire, restituée à l'Autorité palestinienne, à Bethléem, le 5 janvier 2022, par les autorités états-uniennes.

La contribution de Nicholas Mirzoeff
a été traduite de l'anglais par Étienne Gomez.

Carlo A. Célius

Historien et historien de l'art, Carlo A. Célius est directeur de recherche au CNRS, membre de l'Institut des mondes africains (IMAF, CNRS-UMR 8171, IRD-UMR 243). Ses recherches portent sur Haïti, de la période coloniale à aujourd'hui, et explorent l'art et la culture visuelle ; l'histoire de l'ethnologie ; les expériences, connaissances et usages du passé. Il a notamment publié : *Hector Hyppolite. Création plastique et autofiction* (Paris, CIDIHCA France, 2023) ; *Création plastique d'Haïti. Art et culture visuelle en colonie et post-colonie* (Paris, Éditions de la MSH, 2023) ; *Langage plastique et énonciation identitaire. L'invention de l'art haïtien* (Québec, Presses de l'Université Laval, 2007). Il a dirigé plusieurs numéros de revues, dont *Création plastique d'Haïti (Gradhiva, n° 21, 2015)* ; *Création plastique, traites et esclavages (Cahiers des Anneaux de la mémoire, n° 12, 2009)* et *Haïti et l'anthropologie (Gradhiva, n.s., n° 1, 2005)*.

Anne Creissels

Agrégée d'arts plastiques et docteure en histoire et théorie des arts, Anne Creissels est professeure en arts plastiques à l'université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis et artiste dans le champ de la performance. Membre de l'AIAC, elle est chercheuse associée au CEHTA (EHESS). Ses recherches, à la fois théoriques et artistiques, portent sur la survivance de mythes dans l'art contemporain et la mémoire inconsciente des images ; les représentations et constructions identitaires dans l'art ; le geste dansé dans sa dimension performative et son lien aux arts visuels ; les pratiques d'incorporation du savoir et du langage. Elle a notamment publié *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain* (Paris, Le Félin, 2009) ; *Le Geste emprunté* (Paris, Le Félin, 2019), et codirigé un numéro de la revue *Déméter. Théories et pratiques artistiques contemporaines*, intitulé *La Conférence comme performance : formes et actes du discours (XIX^e – XXI^e siècle)* (avec B. Boisson, L. Corbel et C. Noûs, n° 5, 2020-2021).

Émilie Goudal

Émilie Goudal est professeure junior, titulaire de la chaire « Imaginaires émancipés », au Centre d'étude des arts contemporains (CEAC), à l'université de Lille. Ses travaux portent sur les inter-pénétrations entre art contemporain, politique et enjeux de mémoire(s), notamment en Allemagne, en Algérie et en France, ainsi que sur les questions de restitution et de « patrimoine partagé » depuis le contexte de la décolonisation. Elle a publié de nombreux articles sur ces sujets et est l'autrice d'une thèse, parue sous le titre *Des Damnées de l'Histoire. Les arts visuels face à la guerre d'Algérie* (Dijon, Les Presses du réel, 2019).

Nicholas Mirzoeff

Nicholas Mirzoeff est un activiste visuel qui travaille au carrefour de la politique, de la race et de la culture visuelle mondiale. Il enseigne dans le Department of Media, Culture and Communication de New York University. En 2020-2021, il a été ACLS/Mellon Scholar and Society fellow en résidence à la Magnum Foundation, à New York. Il a notamment publié : *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness* (Cambridge, The MIT Press, 2023) ; *The Appearance of Black Lives Matter* (Miami, Name Publications, 2017) ; *How To See The World* (Londres, Pelican, 2015) ; *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (Durham [NC], Duke University Press, 2011). Il a été commissaire de l'exposition « Decolonizing Appearance », au Center for Art Migration Politics (Copenhague, sept. 2018–mars 2019) et il a collaboré à un projet d'art public mondial en 2020 avec l'artiste Carl Pope, la poète Karen Pope et la galeriste Lisa Martin, intitulé « The Bad Air Smelled of Roses ».

NOTES

1. Du grec *autos*, « soi-même », et *nomos*, « règle », soit les règles que l'on se donne, tout autant que la notion d'agir par soi-même.
2. Du latin *disciplina*, « éducation », qui sous-tend la dimension pédagogique comme la notion d'obéissance à l'autorité, aux règles, jusqu'à son sens latin chrétien où il désigne le « châtiment ».
3. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Jean-François Poirier, Yves Michaud (trad. fr.), Paris, Jacqueline Chambon, 1989 [éd. orig. : *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983].
4. Laurence Bertrand Dorléac, « L'histoire de l'art et les cannibales », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 45, janv.-mars 1995, p. 99-108.
5. À ce sujet, voir le programme du cycle de rencontres « Autorités de l'histoire de l'art », dirigé par Mathilde Arnoux, Lena Bader et Clément Layé au Centre allemand d'histoire de l'art de Paris, en collaboration avec l'Institut polonais, 2016-2017 [URL : <https://www.dfk-paris.org/fr/page/autorites-de-lhistoire-de-lart-1457.html>].
6. « “[N]ew art history” referred to took its value not from being new but from having been critical, engaged, historically grounded, fueled by the emerging voices of hitherto excluded constituencies. » Griselda Pollock, « Whither Art History? », *Art Bulletin*, vol. XCVI, n° 1, mars 2014, p. 9-23, ici p. 9 (notre traduction).
7. Angela Davis, « Conversation avec Elvan Zabunyan », Paris, Théâtre de la Ville, 19 nov. 2023, voir la vidéo publiée sur la chaîne YouTube du théâtre [URL : https://www.youtube.com/watch?v=kK6A_GbizFw].
8. Adrian Piper, « Xenophobia and the Indexical Present », conférence de 1989, publiée sous le titre « La Xénophobie et l'indexation du présent ».

- Marie-Françoise Foex (trad. fr.), dans Monique Nicol (dir.), *Adrian Piper, textes d'œuvres et essais*, cat. exp. (Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 31 janv. – 25 mai 2003), Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 2003, p. 97-106 [éd. orig. : dans Mark O'Brien (dir.), *Reimaging America: The Arts of Social Change*, Philadelphie, New Society Press, 1990].
9. Peter Weiss, *L'Esthétique de la résistance*, Éliane Kaufholz-Messmer (trad. fr.), Paris, Klincksieck, 2017 [éd. orig. : *Die Ästhetik des Widerstands*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1975].
10. Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
11. Anne Lafont, « Ceci n'est pas de l'histoire de l'art... Du sort des approches visuelles en France », *Histoire de l'art*, n° 70 : *Approches visuelles*, 2012, p. 5-12.
12. Piotr Piotrowski, « Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art », Katarzyna Cohen, Olga Frydryszak-Retat (trad. fr.), Christine Macel (dir.), *L'Art à l'ère de la globalisation. Modernités et décentrement*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2022, p. 30-44, 43 [éd. orig. : « Prostorovy obrat aneb Horizontalni dejiny umeni/On the Spatial Turn, or Horizontal Art History », *Umění/Art*, vol. LVI, n° 5, 2008, p. 378-383].
13. L'auteur fait ici référence à la traduction anglaise de *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (Paris, Gallimard, 1975), intitulée *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, Alan Sheridan (trad. angl.), New York, Pantheon Books, 1977 (NdT).
14. Nicholas Mirzoeff, *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness*, Cambridge, The MIT Press, 2023.
15. La situation, depuis 20 ans, a évolué, avec la présence accrue, dans des départements d'histoire de l'art, de chercheurs et de chercheuses usant de méthodologies renouvelées et nourries de théories critiques, féministes et décoloniales, qui font bouger la discipline. Cependant, beaucoup ont davantage été accueillis au sein d'écoles d'art ou de départements d'arts plastiques que dans l'histoire de l'art disciplinaire.
16. Cette terminologie (recherche *sur, en, avec*) est celle proposée par Pierre-Damien Huyghe, dans *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, 2017.
17. J'emprunte cette formule à Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres/New York, Routledge, 1999.
18. Voir l'état des lieux que nous dressions, avec Giovanna Zapperi, des liens entre genre et histoire de l'art dans un numéro de *Perspective* datant de 2007. Si la situation a évolué, dans le sens d'un renouvellement salutaire, les raisons de ce retard demeurent les mêmes. Anne Creissels, Giovanna Zapperi, « Histoire de l'art en France et *Gender Studies* : un mariage contre nature ? », *Perspective*, n° 4 : *Genre et histoire de l'art*, 2007, p. 710-715 [DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3577>].
19. Carlo Ginzburg, *Peur, révérence, terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, Martin Rueff (trad. fr.), Dijon, Les Presses du réel, 2013 [éd. orig. : *Paura, reverenza, terrore. Rileggere Hobbes oggi*, Parme, Monte Università di Parma, 2008].
20. L'icônologie analytique proposée par Hubert Damisch dans *Le Jugement de Pâris* (Paris, Flammarion, 1992) en est un bon exemple.
21. À cet égard, la journée d'étude intitulée « Aby Warburg et le genre ? », organisée par Giorgio Fichera et Simon Séguier Faucher à l'INHA, à Paris, le 1^{er} juin 2022, a permis de vérifier la vitalité de telles approches.
22. « *Leviathan manifested what Hobbes called "visible power", the power to order, and thereby govern, by seeing what there is to see and being seen to do so. In the plantation colony, this combination of administering power by seeing and racializing was the work of the overseer.* » Mirzoeff, 2023, cité n. 14, p. 47.
23. Kimberlé Williams Crenshaw, « Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », Oristelle Bonis (trad. fr.), *Cahiers du genre*, n° 39, 2005, p. 51-82 [éd. orig. : « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, 1989, vol. 43, n° 6, p. 1241-1299].
24. On peut citer l'ouvrage de Jonathan Harris, *The New Art History: An Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2001. Mais cette « nouvelle histoire de l'art », critique et radicale, n'est souvent évoquée que de manière très fragmentaire ou anecdotique dans des travaux récents sur l'historiographie de l'histoire de l'art (lorsqu'elle n'en est pas absente), comme dans l'ouvrage de Michela Passini, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017.
25. Gil Bartholeyns, « Un bien étrange cousin, les *visual studies* », dans *Idem* (dir.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 5-25, ici p. 6.
26. Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, André Jacquesson (trad. fr.), Paris, Macula, 2000 [éd. orig. : *Painters in Public Life in 18th Century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1985] ; *L'Atelier de David. Émulation et révolution*, Roger Stuveras (trad. fr.), Paris, Gallimard, 1997 [éd. orig. : *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, New Haven, Yale University Press, 1995].
27. Timothy J. Clark, *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*, New Haven, Yale University Press, 2006.
28. Voir son site Internet pour plus de détails sur son travail [URL : <http://jillhcasid.net>].
29. Voir Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les Presses du réel, 2018 ; Bénédicte Boisson, Laurence Corbel, Anne Creissels et Camille Nous (dir.), *Déméter. Théories et pratiques artistiques contemporaines*, n° 5 : *La conférence comme performance : formes et actes du discours (XIX^e – XXI^e siècle)*, 2020-2021 [URL : <https://demeter.univ-lille.fr/categorie/5/ete-2020>] ; Laurence Corbel, Christophe Viart, *Paperboard. La conférence performance : artistes et cas d'étude*, Paris, T and P Publishing, 2021 ; Sandrine Morsillo, Diane Watteau (dir.), *Les Enseignements de l'artiste en conférencier*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021.
30. Garance Chabert, Aurélien Mole (dir.), *Les Artistes iconographes*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.
31. Voir Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou (dir.), *Le chercheur et ses doubles*, Paris,

- B42, 2016 ; Sandra Delacourt, *L'Artiste-chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd*, Paris, B42, 2019 ; Marion Boudier, Chloé Déchery (dir.), *Artistes-chercheur-e-s, chercheur-e-s-artistes. Performer les savoirs*, Dijon, Les Presses du réel, 2022.
- 32.** Anne D'Alleva, *Méthodes et théories de l'histoire de l'art*, Aude Cirié (trad. fr.), Paris, Thalia, 2006 [éd. orig. : *Methods and Theories of Art History*, Londres, Laurence King, 2005] ; Viviane Huys, Denis Vernant, *Histoire de l'art. Théories, méthodes et outils*, Paris, Armand Colin, 2014.
- 33.** Sur ces questions, voir Claudine Cohen, Brigitte Derlon, Elina Gerzman, Thomas Golsenne, Monique Jeudy-Ballini et Itay Sapir, « Le Paradoxe de l'autonomie de l'art », *supra*, p. 39-62.
- 34.** David Hume, *Essais moraux, littéraires et politiques, et autres essais*, Gilles Robel (éd.), Paris, PUF, 2001, p. 418 ; Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, dans *CŒuvres philosophiques*, t. I, Ferdinand Alquié (éd.), Paris, Gallimard, 1980, p. 505.
- 35.** Carlo A. Célius, *Création plastique d'Haïti. Art et culture visuelle en colonie et postcolonie*, Paris, Éditions de la MSH, 2023.
- 36.** Lire, sur ce sujet, Kristine Khouri, Rasha Salti (dir.), *Past Disquiet: Artists, International Solidarity and Museums in Exile*, Varsovie, Museum of Modern Art in Warsaw, 2018. L'exposition a été montrée au Museu d'Art Contemporani de Barcelone (20 févr. – 1^{er} juin 2015), à la Haus der Kulturen der Welt à Berlin (19 mars – 9 mai 2016), au Museo de la Solidaridad Salvador Allende à Santiago (Chili, 7 avr. – 12 août 2018), au Sursock Museum à Beyrouth (27 juill. – 1^{er} oct. 2018), puis au Zeitz Museum of Contemporary Art Africa du Cap (3 août 2023 – 24 mars 2024) et au palais de Tokyo à Paris (16 févr. – 30 juin 2024), avant que d'autres dates et lieux ne soient programmés.
- 37.** Griselda Pollock, « Visions du sexe. Représentation, féminité et modernité dans les années vingt », dans Régis Michel (dir.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 41-96.
- 38.** Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Amsterdam, Mondriaan Fund, 2020.
- 39.** Larissa Buchholz, *The Global Rules of Art: The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2022.
- 40.** Susan Neiman, « Historical Reckoning Gone Haywire », *The New York Review of Books*, 19 oct. 2023 [URL : <https://www.nybooks.com/articles/2023/10/19/historical-reckoning-gone-haywire-germany-susan-neiman/>].
- 41.** Catherine Hickley, « Candice Breitz Exhibition in Germany Is Cancelled over her Middle East Views », *The Art Newspaper*, 29 nov. 2023 [URL : <https://www.theartnewspaper.com/2023/11/29/candice-breitz-exhibition-in-germany-is-cancelled-over-her-middle-east-views>].
- 42.** Voir Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (1999), New York, Routledge, 2023, p. 224-226.
- 43.** Sarah Cascone, « The U.S. Has Returned its First Looted Antiquity to the Palestinian Authority: A Disgraced Collector's Iron-Age Spoon », *Artnet*, 6 janv. 2023 [URL : <https://news.artnet.com/art-world-archives/us-repatriate-first-looted-antiquity-to-palestine-2239461>].
- 44.** Sharon Otterman, Hannah Dreyfus, « Michael Steinhardt, a Leader in Jewish Philanthropy, Is Accused of a Pattern of Sexual Harassment », 21 mars 2019 [URL : <https://www.nytimes.com/2019/03/21/nyregion/michael-steinhardt-sexual-harassment.html>].
- 45.** Rafqa Touma, « "If I Must Die, Let it Bring Hope": The Power of Poetry in the Palestinian Struggle », *The Guardian*, 12 déc. 2023 [URL : <https://www.theguardian.com/world/2023/dec/12/israel-hamas-war-palestinian-poetry-gaza>].
- 46.** Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham (NC), Duke University Press, 2016, p. 13-22.

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.

photo © 2024 Amgueddfa Gaerfyrddin/Carmarthenshire Museum (p. 6) | © Kathryn Campbell Dodd/photo © Jacob Whittaker (p. 9) | © Andrea Fraser, courtesy of Marian Goodman Gallery (p. 12, 143) | photo © Chicago History Museum, ICHI-183700 (p. 13) | © 1996 Mark Lombardi/Digital image Whitney Museum of American Art/Licensed by Scala (p. 16-17) | photo © The Trustees of the British Museum (p. 19) | photo © Berlin, Akademie der Künste, Archives Walter Benjamin (p. 21-22) | © Robert Edgar (p. 24) | © John Berger (p. 26, 28, 29 et 30) | © D.R./photo © archives personnelles (p. 26, 27, 30, 45, 76, 79, 103, 122, 128, 129-131, 135, 147, 149, 163-164, 192, 194-195, 199, 207, 216 et 245) | © Estate Brassai (p. 31) | © R. Hamilton. All Rights Reserved, Adagp, 2024 (p. 32) | © Susan Buck Morss (p. 35) | photo © Gallica/Bibliothèque nationale de France (p. 44) | photo © Mildred Budny (p. 46) | photo © Centre national de Préhistoire/Ministère de la Culture/photo © N. Aujoulat (p. 49) | photo © Mitro Hood (p. 50-51) | photo © Monique Judy-Ballini (p. 52-53) | © Broadview Press (p. 54) | photo © University and State Library Darmstadt (p. 55) | © Anne Creisels (p. 66) | photo © RMN-Grand Palais (Institut de France)/Gérard Blot (p. 67) | © Adagp, Paris, 2024/Photo © Mick Bello (p. 70) | © Adagp, Paris, 2024/© photo Émile Ouroumov, 2016 (p. 71) | photo © musée du quai Branly – Jacques Chirac, Dist. GrandPalaisRmn/image musée du quai Branly – Jacques Chirac (p. 72-73) | photo © CC0 Paris Musées/Musée Carnavalet – Histoire de Paris (p. 74) | © Lubaina Himid (p. 75) | photo © Amélie Goudal (p. 77) | photo © National Portrait Gallery, Londres (p. 78 et 108) | © Adagp, Paris, 2024 (p. 83, 90, 93, 95, 97, 143 et 158) | photo © Österreichisches Gesellschafts und Wirtschaftsmuseum (p. 84) | photo Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading (p. 85) | © Iconoclasistas (p. 86 et 98) | © Alfredo Wagner Berno de Almeida/photo © éditions du Commun (p. 89) | © Alice Creischer et Andreas Siekmann (p. 92) | photo © Anke Riesenkamp (p. 104-105) | © Kathryn Miller/© Photographer Michael Honer, Courtesy the artist and Michael Honer (p. 106) | © Margaret Harrison/photo © Fred Scruton (p. 107) | photo © The National Gallery, Londres, Dist. GrandPalaisRmn/National Gallery Photographic Department (p. 108) | © ADAGP, Paris, 2024/ Courtesy Galerie Papillon (p. 109) | © Nil Yalter (p. 110) | © Lea Lublin, courtesy Nicolas Lublin/MOMA/1 mira Madrid (p. 111-112) | © Mierle Laderman Ukeles/photo © Frac Lorraine, Metz (p. 111) | © Núria Güell (p. 113) | © Adagp, Paris, 2024/Photo © Eric Chenal (p. 115) | © D.R./photo © PM Press (p. 123-124) | © Larry Fink (p. 125) | © Dino Fracchia (p. 126) | photo © Kunstmuseum den Haag/Bridgeman Images (p. 130) | © Milli Gandini (p. 132) | © D.R./photo © Papiertiger (p. 133) | © Sven Lütticken (p. 140) | © Kertin Stakemeier et Marina Vishmidt (p. 141) | © Adagp, Paris/© Artists Rights

Society (ARS), New York. Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York (p. 142) | © CCWAH (p. 142) | © Park McArthur (p. 144-145) | © Alice Creischer and Andreas Siekmann (p. 150) | © courtesy Of Diversity of Aesthetics (p. 152) | © Robert Alice (p. 159) | © Robness (p. 165) | © Robness/© D.R./photo © Centre Pompidou MNAM-CCI, HELENE MAURI (p. 167) | © Adagp, Paris, 2024/photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn/Georges Meguerditchian (p. 168) | © Rafaël Rozendaal (p. 172) | Photo © Scala, Florence (p. 181) | © Adagp, Paris, 2024/photo © Service de la documentation photographique du MNAM – Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP (p. 185) | © Dana Schutz. Courtesy the artist, David Zwirner, Contemporary Fine Arts, Berlin, and Thomas Dane Gallery (p. 186) | © Henry Taylor. Courtesy the artist and Hauser & Wirth/photo © Cooper Dodds (p. 188) | © Gavin Stamp (p. 193) | © Thames and Hudson/photo © archives personnelles (p. 198) | © Adagp, Paris, 2024/photo Chris Burnside (p. 210) | © MIT Press Journals (p. 211) | © Sherrie Levine (p. 212) | © Semio-text(e) (p. 215) | © Real Life Magazine/© Sherrie Levine (p. 218) | © Pierre Bourdieu/photo © Éditions du Seuil, 1992/ © Éditions Points, 1998 et 2015 (p. 224) | photo © Performing Arts Journal, Inc (p. 227) | © Nicolas Heilmendinger (p. 229) | © 2024 Calder Foundation, New York/ADAGP, Paris /© D.R./photo © documenta archiv (Dauerleihgabe der Stadt Kassel)/Foto Günther Becker (p. 230) | photo © documenta archiv/Brigitte Hellgoth (p. 231) | photo © Archives nationales/photo © Benjamin Fellmann (p. 232) | © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/Adagp, Paris 2024/photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. GrandPalaisRmn/Jacques Faujour (p. 233) | © Andrew Wiard (p. 242) | © Jay Jordan (p. 243 et 253) | © Marc Pataut (p. 246) | © Oriana Elicabe (p. 248 et 250) | © Julia Ramirez-Blanco (p. 251)

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^{er} 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.



AUTONOMIE

Perspective interroge ici l'autonomie en art à partir de quelques moments clés comme l'essor de la philosophie esthétique au XVIII^e siècle ou encore le formalisme moderniste et les avant-gardes du siècle dernier. Toutefois, peut-on penser cette notion seulement à partir d'usages circonscrits et revendiqués ? Est-il possible d'envisager plus largement les jalons de son histoire ? Historiennes et historiens de l'art, de l'architecture, anthropologues, philosophes et artistes se penchent sur le mythe et la préhistoire de ce concept à travers les liens de l'histoire de l'art aux autres sciences humaines, les rapports de l'art, des œuvres et des artistes aux champs social ou moral et aux luttes politiques, ou encore en approchant les œuvres et les images comme des vecteurs d'émancipation ou des moteurs d'autonomie.



Perspective 2024 – 1
Mai 2024
ISBN : 978-2-492607-02-8
Prix du numéro : 28 €

institut
national
d'histoire
de l'art

