



**HAL**  
open science

# Vers une histoire “ sociale ” de l’art ? Aux origines d’une réflexion sur les dimensions sociales de la production artistique

Michela Passini

## ► To cite this version:

Michela Passini. Vers une histoire “ sociale ” de l’art ? Aux origines d’une réflexion sur les dimensions sociales de la production artistique. Faire l’histoire de l’art en France, 1890-1950. Pratiques, écritures, enjeux, A paraître. hal-03513029

**HAL Id: hal-03513029**

**<https://hal.science/hal-03513029>**

Submitted on 5 Jan 2022

**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.

## **Vers une histoire « sociale » de l'art ?**

### **Aux origines d'une réflexion sur les dimensions sociales de la production artistique**

#### **Michela Passini**

Lorsqu'on s'efforce de cerner les origines intellectuelles d'une histoire sociale de l'art, ce n'est pas à l'historiographie de langue française que l'on pense en premier, mais à d'autres traditions intellectuelles : la *Kulturgeschichte* germanique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle tout d'abord, puis l'histoire de l'art marxiste qui s'affirme à partir de la fin des années 1930 dans l'espace anglo-saxon autour des travaux d'auteurs comme Arnold Hauser, Friedrich Antal, Francis Donald Klingender ou Meyer Schapiro. En l'absence d'études systématiques sur l'écriture de l'histoire de l'art en France durant la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, on a souvent tendu à assimiler la tradition française à un courant formaliste dont Henri Focillon fut sans doute le représentant majeur. D'une part Focillon est, à l'époque, le seul historien de l'art français à avoir produit une théorie de l'art : conçue comme une réponse à l'abondante production théorique en langue allemande, sa *Vie des formes* (Focillon 1934) a joui d'une large fortune critique dans les milieux universitaires et son statut d'œuvre phare de la production historiographique de l'entre-deux-guerres tend à occulter l'existence de propositions méthodologiques alternatives à l'analyse formelle – chez Focillon d'abord et au sein de l'historiographie française de l'art de manière plus générale. D'autre part, dès le second après-guerre, la mémoire disciplinaire de l'histoire de l'art française s'est largement construite autour du legs de Focillon, rapidement érigé en figure mythique de fondateur d'une tradition savante unitaire et triomphante (Passini et Tchernia-Blanchard 2015).

Pourtant, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, des historiens de l'art français s'interrogent sur la manière de replacer leurs objets d'étude au sein de l'ensemble des rapports sociaux qui ont présidé à leur création : les rapports entre les commanditaires et les artistes, entre les artistes et leurs publics, ou les institutions qui en encadrent la formation et la carrière. Les réponses à ces questions ont été multiples, et il ne s'agira pas ici de décrire un processus unique et nécessaire de fondation d'une méthodologie cohérente sur une longue période. La perspective sera plutôt de cerner les moments qui ont vu une intensification des débats autour de la possibilité de retrouver les conditions sociales de la genèse des œuvres d'art, et d'étudier les textes les plus représentatifs de cette dynamique. Ainsi, au lieu de donner d'emblée une

définition, forcément téléologique, de ce que serait une histoire sociale de l'art, nous préférons essayer de restituer la logique interne des différentes tentatives de reconstituer la dimension sociale de la production artistique entreprise pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Celles-ci apparaissent tout d'abord vers 1900, autour de la réception de la *Kulturgeschichte* burckhardtienne, puis à la veille de la Grande Guerre, au point de jonction entre l'histoire de l'art, alors en cours de professionnalisation, l'histoire et les nouvelles sciences sociales, et enfin au cours des années 1930, lorsque se préparent, autour de Pierre Francastel et de ses relations avec les *Annales*, de nouvelles perspectives et des manières de faire inédites, débouchant sur l'élaboration d'une « sociologie de l'art » qui participe de l'histoire des mentalités.

### **Une *Kulturgeschichte* à la française : histoire de l'art et histoire de civilisations autour de 1900**

« Tout ce qu'on a dit en France d'un peu ingénieux sur la Renaissance a été emprunté à Burckhardt. » (Courajod 1901, p. 229). Lorsque, dans un cours prononcé en 1888, Louis Courajod pointe l'influence de l'œuvre burckhardtienne en France, sa cible est manifeste : il vise d'abord son rival Eugène Müntz et en second lieu une historiographie qui, dans la droite ligne du savant bâlois, faisait de la Renaissance un phénomène d'origine italienne et d'inspiration antique.

Si la réaction de Courajod, partisan d'une « Renaissance nationale » antérieure et autonome par rapport à la Renaissance italienne, témoigne de l'une des principales limites de la réception de l'œuvre de Burckhardt dans les milieux de l'histoire de l'art française, celle-ci aura néanmoins été essentielle pour une discipline en cours d'élaboration et notamment pour la définition d'un courant qui vise à replacer l'étude de la production artistique au sein de l'histoire des civilisations. La notion de « civilisation » (*Kultur* en allemand) devient alors un outil essentiel pour inscrire les phénomènes artistiques dans un contexte culturel et social large.

Dans la *Civilisation de la Renaissance en Italie* (Burckhardt 1860), Burckhardt n'avait pas consacré de développement spécifique aux arts plastiques, qu'il avait abordés dans le *Cicéron* (Burckhardt 1855) et qu'il étudiera dans son ouvrage sur l'histoire de l'architecture italienne (Burckhardt (1868) 2000) et dans ses essais posthumes sur la peinture et la sculpture (Burckhardt 2006). Il s'intéressait néanmoins à l'évolution de la conception de la beauté, dont il mettait en avant l'historicité, et donc la relativité. Une même notion du beau se manifestait, selon lui, dans les arts ou la littérature et dans la parure, les costumes, l'agencement des fêtes

et des cérémonies. Ces différentes expressions de la sensibilité esthétique d'une époque et d'un groupe social demandaient d'être soumises à une analyse globale qui situait l'art dans ses expressions traditionnellement les plus hautes au sein de la culture matérielle et visuelle, comprise comme un *continuum*. Dès les années 1860 et dans le sillage de Burckhardt, des historiens de l'art germanophones tels Anton Springer, Hubert Janitschek ou, plus tard, Aby Warburg élargissent leurs recherches à des objets considérés comme marginaux et questionnent la dimension sociale de la construction de la beauté en s'intéressant non plus aux seuls artistes, mais également aux commanditaires, aux collectionneurs, au public des œuvres d'art (Espagne 2009, 2010).

Par son parcours et sa situation institutionnelle, Eugène Müntz (1845-1902) est alors sans doute l'historien de l'art français le plus à même de percevoir la nouveauté méthodologique de pareils essais. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Müntz est une figure internationale. Sa monumentale correspondance, léguée à sa mort à la Bibliothèque nationale de France, témoigne de sa notoriété et du rayonnement européen de son œuvre : en dehors de relations épistolaires avec des savants français, il en entretient de régulières avec ses collègues en Italie, Angleterre, Belgique, Espagne, Russie et dans l'espace germanique (Passini 2012a). En même temps, ses origines alsaciennes et sa maîtrise de l'allemand font de lui un interlocuteur privilégié des savants germanophones, avec lesquels il entretient des relations scientifiques et personnelles nombreuses. Ses échanges avec Janitschek, véritable initiateur d'une « École de Burckhardt » en histoire de l'art (Espagne 2010), révèlent une nette convergence d'intérêts et de méthodes entre les deux historiens.

Müntz avait lu *La Civilisation de la Renaissance en Italie* avant qu'elle ne soit traduite en français (1885), dans la troisième édition de 1877 complétée par Ludwig Geiger. Dès 1882, l'œuvre de Burckhardt est citée dans ses *Précurseurs de la Renaissance*, livre qui peut être considéré comme le manifeste de son historiographie. Alors que l'on pourrait s'attendre à trouver rangée sous cette catégorie de « précurseurs » une série d'artistes célèbres, le livre étudie les savants, archéologues, collectionneurs et mécènes dont l'action a créé les conditions de possibilité de redécouverte de l'antique, qui marque pour Müntz, comme pour Burckhardt, l'essor de la Renaissance.

À côté de Burckhardt, Hippolyte Taine a représenté une source essentielle pour Müntz. Celui-ci a côtoyé le philosophe à l'École des Beaux-Arts, où il fut son suppléant dès 1885, mais des notes de lecture datant de ses années de formation témoignent d'un intérêt bien plus précoce pour l'œuvre de Taine et font état d'une adhésion à sa méthode qu'il n'est pas excessif de définir comme enthousiaste (Passini 2012b, p. 30). Il convient d'ailleurs de

souligner que la relation entre Müntz et ses inspireurs fut celle d'un échange réciproque : ainsi, par exemple, ses études sur les collections des Médicis ont joué un rôle essentiel dans la composition de l'essai de Burckhardt sur les collectionneurs, publié à titre posthume (Ghelardi 1995, p. XIII).

Cet intérêt pour les commanditaires, les collectionneurs, les différents types de publics et notamment les femmes, comprises comme les destinataires privilégiées de certaines catégories d'œuvres, se manifeste également dans les travaux successifs de Müntz, tout d'abord dans sa monumentale *Histoire de l'art de la Renaissance*, parue en trois volumes entre 1889 et 1895. « Malgré son titre, l'ouvrage forme en réalité une histoire de la civilisation italienne, et non pas seulement une histoire de l'art. Toute la première partie de ce volume est consacrée à des vues d'ensemble sur le sentiment national, le sentiment religieux, les mœurs et l'état d'âme dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle » : c'est en ces termes que l'auteur résume et définit le sens de son travail<sup>1</sup>.

Or l'intérêt de Müntz pour les commanditaires, les collectionneurs, le marché de l'art et la condition sociale des artistes doit être compris à la lumière d'un contexte international de l'historiographie de l'art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui voit émerger des propositions méthodologiques radicalement opposées à la *Kulturgeschichte* et à sa démarche contextualiste. À partir du milieu des années 1870, la communauté scientifique est profondément partagée face à la publication des premiers travaux de Giovanni Morelli (1816-1891) (Anderson 1994). Celui-ci se réclame du pur exercice de l'œil, apanage du « connaisseur », et prône une lecture des œuvres d'art résolument internaliste et exclusivement visuelle. Il s'en prend à l'« histoire des civilisations » qui, à ses yeux, se sert des œuvres comme de simples documents, et dénonce une histoire de l'art universitaire qui a perdu le contact direct avec l'œuvre d'art pour privilégier la seule recherche en archives. Müntz, explicitement visé dans certains écrits de Morelli, a été l'un de ses principaux adversaires. Leur rivalité se cristallise notamment autour d'un débat sur la paternité raphaëlienne d'un livre d'esquisses ombrien du début du XVI<sup>e</sup> siècle, conservé aux Gallerie dell'Accademia de Venise (Passini 2011). Cette polémique, qui a marqué une véritable fracture au sein de la communauté des historiens de l'art au milieu des années 1880, nous intéresse moins pour son objet – l'attribution à Raphaël de l'album d'esquisses – que par les prises de positions méthodologiques des différents acteurs.

---

<sup>1</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, Correspondance d'Eugène Müntz, NAF 11315, f. 272 : minute d'une lettre d'Eugène Müntz à un destinataire inconnu, s. d.

Aux yeux de Müntz, la seule analyse visuelle est insuffisante pour comprendre la genèse d'une œuvre. L'œuvre d'art entretient des rapports extrêmement étroits avec le contexte politique, social, intellectuel qui l'a vu naître ; à son tour, elle l'éclaire. En écrire l'histoire signifie donc la replacer d'abord dans le cadre plus large de l'histoire sociale, religieuse, intellectuelle de son époque, comprendre à qui elle était destinée et interroger les modalités concrètes de sa vision, de sa circulation, de sa commande. Pour ce faire, l'historien de l'art se doit de réunir une vaste documentation, explicitant les conditions matérielles de la création de l'œuvre, sa destination et tous les aspects de son existence que nous appellerons aujourd'hui sa « vie sociale ». Par ses interventions contre Morelli, Müntz s'affirme ainsi comme le porte-parole d'une histoire des civilisations qui, dans ses pratiques, est particulièrement attentive à la recherche documentaire et à la publication de sources. Louis Dimier, son élève, creusera le même sillon et, lors des polémiques qui suivront l'exposition des Primitifs français, en 1904, plusieurs observateurs internationaux, tels Georges Hulin de Loo et Aby Warburg, reconnaîtront en cette pratique éminemment documentaire et contextualiste le caractère distinctif de la tradition française de l'histoire de l'art (Passini 2012b, p. 95-97).

### **À la Sorbonne : histoire de l'art, histoire et sciences sociales**

En France, l'essor d'une histoire de l'art universitaire s'est fait en étroite imbrication avec la professionnalisation de l'histoire, autour d'un programme commun dont les principaux promoteurs sont les historiens Ernest Lavisse et Henry Lemonnier (1842-1936), ce dernier, titulaire de la première chaire d'histoire de l'art, créée à la Sorbonne en 1899 (Therrien 1998, p. 287 *sq.*). Sous l'égide de celui-ci, les premiers historiens de l'art professionnels formés à la faculté de lettres de Paris s'entraînent à une pratique de la discipline nourrie par l'ambition de restituer les conditions matérielles de l'activité artistique et de comprendre les mondes sociaux au sein desquels elle se déploie.

Lemonnier prône une histoire de l'art « historienne », dont la « scientificité » se fonde sur une nette prise de distance à l'égard de la discipline voisine de l'esthétique. L'ambition d'inscrire l'histoire de l'art parmi les disciplines historiques se traduit, dans ses travaux, en un large effort de contextualisation. Dans les volumes de l'*Histoire de France* dirigée par Lavisse et qu'il a rédigés – les deux volumes du cinquième tome allant des guerres d'Italie à la fin du règne d'Henri II –, les arts, tout comme la littérature et les sciences, représentent autant d'entrées d'une histoire de la civilisation. Les « conditions de la production artistique » (Lemonnier 1911, p. 314 *sq.*) sont abordées dans des chapitres spécifiques retraçant le statut

social des artistes et les relations qu'ils entretiennent avec le pouvoir. Son ouvrage le plus important, *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin* (Lemonnier 1893), interroge dès le premier chapitre les rapports entre « l'art et l'histoire », autrement dit entre les facteurs esthétiques et les dimensions politiques, culturelles et sociales de la production artistique. La question fondamentale est celle de l'hétéronomie de l'art : si, pour Lemonnier, elle est de l'ordre de l'évidence, encore faut-il « déterminer les forces auxquelles l'artiste obéit » (p. 6). Il consacre ainsi un chapitre central de son livre à la « condition sociale des artistes » (p. 119 *sq.*) : il reconstitue les cadres institutionnels au sein desquels ils évoluent, leur formation, leur situation économique, et étudie l'affirmation et les transformations des termes qui les désignent dans la langue française. L'art, écrit-il, « n'exige pas seulement un ensemble de connaissances, dont quelques-unes touchent à la science, il embrasse aussi des opérations de tout ordre, où se présentent des questions administratives, financières et même juridiques » (p. 129).

Les thèses préparées et soutenues sous sa direction en ces premières années du XX<sup>e</sup> siècle témoignent de la diffusion d'un modèle d'écriture de l'histoire de l'art dans lequel la restitution du contexte politique, social et culturel de la création prend une importance fondamentale. Parmi les élèves directs de Lemonnier, celui qui, plus que tout autre, a recueilli cet héritage est sans doute Léon Rosenthal (1870-1932) (Chambalhac, Hohl et Tiller 2013).

Socialiste, attiré par les sciences sociales naissantes et engagé dans le mouvement de l'« art social », Rosenthal dépasse dans ses travaux majeurs la recontextualisation des œuvres et des mouvements pour proposer une enquête « sociologique » sur l'une des grandes transformations récentes de la peinture en France : la transition du romantisme au réalisme. Déjà dans l'un de ses premiers textes, publié en 1894 dans la *Revue internationale de sociologie* fondée par René Worms, l'historien aborde les relations que la sphère du social entretient avec la création artistique et littéraire (Rosenthal 1894). L'article, intitulé « Les Destinées de l'art social d'après P.-J. Proudhon », dénonce la vision proudhonienne des rapports entre art et société, que Rosenthal perçoit comme simpliste et bâtie sur un déterminisme rigide, et met en avant une conception de la dynamique art-société beaucoup plus souple et complexe. Paru dans une revue affichant sa visée réformatrice, ce texte annonce la vision de l'art comme élément structurel du contexte social que Rosenthal développe quelques années plus tard. Même si elle reste isolée, cette collaboration à la *Revue internationale de sociologie*, qui prend place au moment où Rosenthal se rapproche du Parti socialiste, témoigne d'une familiarité avec les milieux des sciences sociales, assez inhabituelle chez les historiens de l'art français de cette époque.

En 1900, Rosenthal soutient à la Sorbonne sa thèse sur la peinture romantique, qu'il dédie à son maître Lemonnier (Rosenthal 1900). La question des rapports entre l'art et la société qui le voit naître est déjà au cœur de son propos, mais l'étude des conditions sociales de la peinture reste séparée de l'analyse de sa dimension visuelle et esthétique, l'une suivant l'autre dans deux sections distinctes de l'ouvrage. Rosenthal établit une coupure nette entre les « causes extérieures », sociales et politiques, de la révolution romantique, qui « déterminent une atmosphère générale », mais n'exercent pas d'« action directe » sur les artistes, et les « causes intérieures », les « faits d'ordre artistique », qui agissent puissamment sur l'évolution d'un style (p. 41). Il reste en cela proche de son maître Lemonnier et d'une génération de chercheurs formée par celui-ci, qui a construit ses ouvrages autour du même schéma binaire : la restitution du contexte d'une part, l'analyse stylistique des œuvres de l'autre.

C'est dans un volume paru en 1914 et considéré aujourd'hui encore comme un classique de l'histoire de l'art, *Du romantisme au réalisme* (Rosenthal (1914) 1987), qu'il parvient à articuler ces deux dimensions de son écriture et à livrer une histoire globale de la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle. L'ouvrage aborde la phase postérieure à celle traitée dans la thèse, qui portait principalement sur la Restauration : étendant son analyse à la monarchie de Juillet, Rosenthal se mesure au problème du passage du romantisme à une esthétique qui en était issue, mais qui devait marquer une rupture radicale dans l'histoire de l'art en France. Comment expliquer l'évolution du style ? Les « événements publics » revêtent désormais à ses yeux un rôle essentiel dans cette transition. Il est donc nécessaire d'étudier les « passions politiques et sociales » en même temps que les « différentes formes de l'activité intellectuelle » (p. 26). De plus, si dans sa thèse, Rosenthal avait pratiqué une histoire des chefs-d'œuvre et déclarait ne vouloir s'attacher qu'aux « héros », aux « manifestations capitales » de l'art (p. 2), *Du romantisme au réalisme* annonce une historiographie où l'intérêt documentaire prime sur les considérations de qualité ou de prestige des œuvres (p. XXVII).

Dès l'introduction, Rosenthal affirme s'être « livré à une enquête de sociologie » et se réfère explicitement à Taine. Tout en se démarquant du déterminisme de l'auteur de la *Philosophie de l'art*, il convoque sa méthode comme le remède à une histoire de l'art incapable de penser les œuvres dans leurs relations avec les autres activités humaines (p. XXVI-XXVII). Si l'œuvre de Rosenthal s'inscrit dans un courant « historien » de l'histoire de l'art initié à la Sorbonne par Lemonnier, et que d'autres élèves de celui-ci, tel Jean Locquin, montrent à la même époque une ambition similaire de questionner les conditions sociales de production des œuvres d'art (Locquin (1912) 1978 ; Rossi Pinelli 2014),

Rosenthal est en revanche le seul à faire état d'une volonté aussi précoce et explicite d'exploiter les outils élaborés par les sciences sociales. De ce point de vue, *Du romantisme au réalisme* reste une expérience isolée – son auteur ne parviendra d'ailleurs jamais à la consécration universitaire que l'envergure de ses recherches pouvait lui faire espérer.

D'autres historiens se tournent, surtout à partir des années 1920, vers les sciences sociales en plein essor. Ainsi Focillon, par exemple, intègre les questionnements de la psychologie clinique et de l'ethnographie mais, globalement, ce sont les aspects culturels de la production artistique, plus que ses dimensions à proprement parler sociales, qui intéressent les historiens de l'art français des années 1920 et 1930.

### **L'« histoire totale » de l'art de Pierre Francastel**

En 1930, Pierre Francastel soutient à Paris sa thèse *La Sculpture de Versailles. Essai sur les origines et la formation du goût français classique* (Francastel 1930). Dans ce premier travail, la question des relations unissant l'art à la société au sein de laquelle il surgit se dessine avec force. Francastel affirme la nécessité, pour toute recherche sur l'art se voulant historique, de procéder à une analyse fine des facteurs sociaux de la création artistique – une analyse qui sache cerner les dimensions techniques, économiques, mais aussi intellectuelles et plus largement culturelles de la production d'œuvres d'art. Dès l'introduction, il explique ainsi que son ouvrage « conçu sur un plan original, a pour objet l'art de Versailles, considéré en lui-même comme l'une des manifestations de la civilisation de l'époque, et en particulier de la société où cet art s'est exprimé le plus complètement et avec le plus de bonheur » (p. III).

Sous l'angle de la méthode, l'ouvrage ne s'éloigne pas de l'historiographie contemporaine : il s'agit d'éclairer la genèse et la fortune de certaines formes à travers la restitution d'une série d'éléments contextuels, à la fois politiques, sociaux et culturels. La manière dont ces domaines – l'artistique et le « social » – s'articulent n'est pas explicitée. Un tournant est en revanche atteint, quelques années plus tard, en 1937, avec *L'Impressionnisme. Les Origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, issu des cours tenus par Francastel à l'Institut français de Varsovie entre 1935 et 1936, qui témoigne d'un questionnement nouveau et d'une ambition méthodologique inédite (Francastel 1937).

L'objectif, clairement défini dès les premières pages, est d'essayer de comprendre l'impressionnisme de manière globale. L'impressionnisme n'est ni le résultat de « nouveautés d'expression » – Francastel critique notamment l'idée selon laquelle il apporterait un rendu mimétique de lumière – ni l'effet de « nouveauté de procédé » – il ne dérive pas de la simple modification de la technique picturale. Ce n'est pas non plus une phase récurrente dans le

développement des styles, selon la vision cyclique, assise sur une esthétique formaliste, prônée entre autres par Werner Weisbach dans son ouvrage de 1911, *Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*, pour lequel l'impressionnisme serait un phénomène formel lié à la dissolution des styles, que l'on retrouve aussi bien dans l'art hellénistique que dans le baroque. Francastel prend nettement ses distances vis-à-vis de ces différentes interprétations événementielles de l'impressionnisme, et reformule l'objet de ses recherches d'une tout autre manière : « Il ne s'agit pas de savoir si les peintres français du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle ont apporté des nouveautés soit d'expression soit de procédé – cela va de soi – mais s'ils ont vraiment donné, comme ils l'ont proclamé, une nouvelle vision totale de l'univers. » (p. 7).

La perspective est de comprendre l'impressionnisme comme porteur d'une telle « vision totale » de la réalité : dès lors, il s'agit pour Francastel de poser les premiers jalons d'une histoire *totale* de l'impressionnisme, qui doit se fonder sur « une connaissance aussi générale et exacte que possible du milieu contemporain dans toute sa complexité », mais qui doit surtout procéder à l'étude de ce que Francastel appelle les « transformations de l'attitude esthétique ». Des problématiques se dessinent, à travers lesquelles il devient possible de cerner ces modifications fondamentales de la sensibilité esthétique : l'une d'entre elles, et sans doute l'une des principales, est la question de la représentation et de la construction de l'espace – thème destiné à revêtir un rôle central dans la réflexion de Francastel.

Il ne s'agit plus, ici, d'établir et d'étudier des correspondances entre la production artistique et son contexte culturel et social, mais de comprendre, à un niveau différent, comment les artistes organisent une série d'éléments irréductiblement visuels et comment, par ce biais spécifiquement *visuel*, ils participent de l'ensemble des activités humaines qui constituent une civilisation. L'art en sera donc un des révélateurs.

Dans son ouvrage sur l'impressionnisme, Francastel n'explicite pas entièrement sa démarche, mais dans le chapitre final, « Impressionnisme et art moderne », on remarque une invitation, relevée déjà par Jean-Louis Ferrier, à s'inspirer de méthodes de la linguistique. Ce sera plus tard un point fondamental de la méthode de Francastel qui, en 1961, insistera sur « les principes essentiels de la théorie de Saussure dont il est urgent de faire application aux arts » dans son article « Art et histoire : dimension et mesure des civilisations », publié dans les *Annales* (Francastel 1961). Or, en 1961, la référence à Saussure se comprend dans le contexte d'un intérêt grandissant pour la linguistique, qui s'affirme comme une véritable discipline pilote des sciences humaines et sociales. Le *Cours de linguistique générale* de Saussure (1916), réimprimé en 1955, est alors l'un des ouvrages-clés du renouveau

structuraliste de ces disciplines. En 1937, toutefois, cette familiarité avec les méthodes de la linguistique est beaucoup moins commune en dehors des cercles des spécialistes et semble indiquer, chez Francastel, un intérêt particulièrement précoce<sup>2</sup>.

Pour comprendre le sens que prend ce renvoi à un champ disciplinaire autre, il convient d'aborder les ouvrages publiés après la Seconde Guerre mondiale, et notamment une série de textes programmatiques, qui éclairent rétrospectivement le cheminement de Francastel pendant la période de l'entre-deux-guerres. 1937, l'année de la synthèse sur l'impressionnisme, a marqué un tournant dans la trajectoire de Francastel à un autre niveau également : après avoir dirigé l'Institut français d'histoire de l'art de Varsovie, il rentre en France et est nommé maître de conférences à l'université de Strasbourg, où il rencontre les initiateurs des *Annales*. C'est après la guerre, en 1948, qu'il est appelé par eux à rejoindre la VI<sup>e</sup> section de l'École pratique des hautes études, où est créée la chaire de « sociologie des arts plastiques ».

Remarquons d'abord, dans la dénomination de cet enseignement, l'absence du terme « histoire ». Sans vouloir établir de parallélisme mécanique avec les choix des *Annales*, dont Francastel se montre, par ses contributions à la revue, un observateur attentif mais critique, il est intéressant de souligner la proximité avec le changement du nom de la revue à la tête de laquelle se trouvent désormais Lucien Febvre et Fernand Braudel : à partir de 1946, les *Annales d'histoire économique et sociale* prennent le nom d'*Annales. Économie, société, civilisation*. L'élimination du mot « histoire » est le signe d'un changement d'orientation important et d'une volonté d'aller plus avant dans l'entreprise de rapprochement avec les autres sciences sociales, dans le contexte intellectuel du second après-guerre, où celles-ci exercent une véritable pression sur l'histoire. C'est d'ailleurs dans une revue de sociologie, *L'Année sociologique*, fondée par Durkheim, que Francastel définit les tâches d'une sociologie de l'art, dans un article qu'il intitule « Art et sociologie », paru en 1948, l'année même où il entre à la sixième section (Francastel 1948).

L'article de 1948 définit les domaines de la sociologie de l'art d'une manière qui se rapproche des travaux menés dans les mêmes années en Grande-Bretagne et plus tard en Italie, et qui se réclament explicitement d'une *histoire sociale* de l'art. Francastel invite à étudier la place des artistes dans la société, le rôle des mécènes et des commanditaires, les conditions concrètes de la production des œuvres, les publics. Les références qu'il mobilise se

---

<sup>2</sup> Nous pourrions avancer, sous forme d'hypothèse, sa familiarité avec les pays de l'Europe de l'Est : en 1929 avait paru à Prague, mais en français, l'ouvrage fondamental de Roman Jakobson, *Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves*, fortement marqué par l'enseignement de Saussure.

différencient toutefois nettement de celles qui alimentent la réflexion de Friedrich Antal ou d'Arnold Hauser en Grande-Bretagne – que Francastel critiquera d'ailleurs durement – ou, un peu plus tard, d'Enrico Castelnuovo ou de Giovanni Previtali en Italie, à savoir Halbwachs sur la mémoire collective et le temps, ou Piaget sur l'organisation de l'espace dans la pensée de l'enfant. De plus, Francastel introduit ici la notion de « signe plastique » : il assimile donc explicitement l'art au langage, mais insiste sur la spécificité de ce langage plastique qui est irréductible au langage verbal ou écrit. Dès lors il n'est pas surprenant qu'il se réclame de la *Vie des formes* de Focillon qu'il qualifie d'« ouvrage fondamental pour la connaissance des mécanismes intellectuels de l'œuvre d'art ».

Ces prises de position trouvent leur expression définitive dans *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, paru en 1951 (Francastel 1951). Francastel y reconstitue, sur un temps long d'inspiration braudelienne, l'essor et le déclin d'une modalité de perception et de construction de l'espace, en liaison étroite avec l'essor et le déclin d'un état de civilisation. Dans son introduction, il insiste sur la nécessité « d'étudier les œuvres de la peinture comme un système de signes » et affirme que cette étude doit participer d'une exploration, menée par différentes disciplines, « des réflexes et des structures mentales du passé comme du présent » (p. 10).

Le paradigme linguistique, dont Francastel se réclame ici et qui structurera certains de ses travaux ultérieurs, telle l'étude « Art et histoire : dimension et mesure des civilisations » (Francastel 1961), lui permet de penser l'art comme un fait de civilisation, mais d'éviter en même temps tout déterminisme ou réductionnisme. L'analogie avec le langage, que la linguistique saussurienne conçoit comme un système clos, permet de postuler l'autonomie du visuel, non dans le sens d'un développement des formes indépendant des réalités sociales, mais dans le sens d'une irréductibilité constitutive de ce « langage plastique » à d'autres moyens d'expression, et, surtout, dans le sens d'une affirmation de l'historicité propre du langage visuel. Comme le remarque Nathalie Heinich, « c'est, potentiellement, une histoire des mentalités à partir des grandes œuvres de l'histoire de l'art qui se dessine ainsi, grâce à ce retournement faisant de l'art non le reflet de ses conditions de production mais le créateur de visions du monde qui lui sont contemporaines » (Heinich (2001) 2004, p. 22).

Pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les historiens de l'art français expérimentent de multiples solutions pour rendre compte des relations que les évolutions de la création artistique entretiennent avec les transformations de la société. À l'aube du siècle, au croisement de l'importation du modèle de la *Kulturgeschichte* burckhardtienne et de la

professionnalisation des disciplines historiques portée par le courant méthodique (Delacroix, Dosse et Garcia 2007), l'histoire de l'art s'interroge sur l'art comme reflet de l'état d'une civilisation et, dans le même temps, s'attache à déceler les conditions concrètes de production des œuvres, en s'intéressant notamment aux éléments qui pourraient en déterminer la genèse (formation des artistes, goût des commanditaires ou des publics...). Dans l'entre-deux-guerres, un historien de l'art comme Francastel commence des recherches qui aboutiront à une « sociologie de l'art » davantage apparentée à une anthropologie de la culture qu'à une histoire sociale d'inspiration marxiste, telle qu'elle se développe en Grande-Bretagne et en Italie. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'à cette époque, malgré les articles de Jacques Mesnil présentant les activités de la Bibliothèque Warburg aux lecteurs français (Mesnil 1926, 1929), l'œuvre de l'historien de l'art hambourgeois et de ses collaborateurs ne semble pas avoir capté l'intérêt des chercheurs français, à l'exception de quelques étudiants du groupe de Focillon, tels Chastel ou Sezneq.

Pendant toute la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, l'histoire de l'art telle qu'elle a été pratiquée en France se caractérise par une relative fermeture vis-à-vis à la fois du projet warburgien d'une anthropologie de la culture et des solutions inspirées par le marxisme, élaborées au cours des années 1930, notamment en Grande-Bretagne. Les historiens de l'art français semblent explorer des voies alternatives, au croisement de la prise en compte historique du contexte social, politique et culturel de la création, et d'une histoire des mentalités qui fait de l'œuvre d'art le révélateur d'un imaginaire et d'une mémoire collective. La position d'un Francastel, qui revendique l'autonomie du visuel tout en lui attribuant une fonction sociale – en tant que système de signes qui « encode » une vision du monde – aura ouvert des pistes de recherches inédites qu'exploiteront, dans les années 1950 et 1960, des historiens comme Hubert Damisch.

## Bibliographie

- Anderson 1994 – Jaynie Anderson, « Derrière le pseudonyme », dans Giovanni Morelli, *De la peinture italienne. Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture à propos des collections des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, éd. Jaynie Anderson, Paris, Lagune, 1994, p. 15-97.
- Burckhardt 1855 – Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Bâle, Schweighauser, 1855 ; trad. fr. : *Le Cicerone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, éd. Wilhelm Bode, trad. Auguste Gérard, Paris, Firmin-Didot, 1885-1892.
- Burckhardt 1860 – Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Bâle, Schweighauser, 1860 ; trad. fr. : *La Civilisation en Italie, au temps de la Renaissance*, éd. Louis Geiger, trad. M. Schmitt, Paris, E. Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1885.
- Burckhardt (1868) 2000 – Jacob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1868 ; rééd. sous le titre *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, t. V : *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, éd. Maurizio Ghelardi, Bâle/Munich, Beck, 2000.
- Burckhardt 2006 – Jacob Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, éd. Maurizio Ghelardi, Susanne Müller et Max Seidel, t. XVI : *Die Kunst der Renaissance*, vol. I : *Geschichte der Renaissance in Italien. Die Malerei nach Inhalt und Aufgaben. Randglossen zur Sculptur der Renaissance*, Bâle/Munich, Beck, 2006.
- Chambalhac, Hohl et Tiller 2013 – Vincent Chambarlhac, Thierry Hohl et Bertrand Tillier (dir.), *Léon Rosenthal, 1870-1932. Militant, critique et historien d'art*, Paris, Hermann, 2013.
- Courajod 1901 – Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre. 1887-1896*, éd. Henry Lemonnier et André Michel, t. II : *Origines de la Renaissance*, Paris, Picard, 1901.
- Delacroix, Dosse et Garcia 2007 – Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, *Les Courants historiques en France*, Paris, Gallimard, 2007.
- Espagne 2009 – Michel Espagne, *L'Histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Belin, 2009.
- Espagne 2010 – Michel Espagne, « Hubert Janitschek », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris, Éditions du CNRS, 2010, p. 99-106.

- Ferrier 1976 – Jean-Louis Ferrier, « Avant-propos », dans *id. et al., La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, actes de colloque (Paris, 1974), Paris, Denoël et Gonthier, 1976, p. 11-14.
- Focillon 1934 – Henri Focillon, *Vie des formes* (1934), Paris, PUF, 2012.
- Francastel 1930 – Pierre Francastel, *La Sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique*, Paris, Albert Morancé, 1930.
- Francastel 1937 – Pierre Francastel, *L'Impressionnisme. Les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, Paris, Les Belles Lettres, 1937.
- Francastel 1948 – Pierre Francastel, « Art et sociologie », *L'Année sociologique*, 2, 1948, p. 491-528.
- Francastel 1951 – Pierre Francastel, *Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Lyon, Audin, 1951.
- Francastel 1961 – Pierre Francastel, « Art et histoire. Dimension et mesure des civilisations », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 16/ 2, 1961, p. 297-316.
- Ghelardi, 1995 – Maurizio Ghelardi, « Introduzione », dans Jacob Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento*, t. IV : *I collezionisti*, éd. et trad. Maurizio Ghelardi et Susanne Müller, Venise, Marsilio, 1995.
- Heinich (2001) 2004 – Nathalie Heinich, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001 ; rééd. 2004 (« Repères »).
- Lemonnier 1893 – Henri Lemonnier, *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, Hachette, 1893.
- Lemonnier 1911 – Henri Lemonnier, *Les Guerres d'Italie. La France sous Charles VIII, Louis XII et François I<sup>er</sup> (1492-1547)*, t. V, vol. I : Ernest Lavis (dir.), *Histoire de France illustrée, depuis les origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Hachette, 1911.
- Locquin (1912) 1978 – Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Henri Laurens, 1912 ; rééd. Paris, Arthena, 1978.
- Mesnil 1926 – Jacques Mesnil, « La Bibliothèque Warburg et ses publications », *Gazette des beaux-arts*, 68/14, 1926, p. 237.
- Mesnil 1929 – Jacques Mesnil, « Conférences de la Bibliothèque Warburg », *Gazette des beaux-arts*, 71/1, 1929, p. 319-320.
- Passini 2011 – Michela Passini, « “Raffaels venezianisches Skizzenbuch”. Eine wissenschaftstheoretische Debatte am Beginn der modernen Kunstgeschichte », dans Élisabeth Décultot, Gilbert Heß et Elena Agazzi (dir.), *Raffaël als Paradigma*.

- Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin/New York, De Gruyter, p. 367-388.
- Passini 2012a – Michela Passini (dir.), *Correspondance allemande d'Eugène Müntz. Aux origines de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Passini 2012b – Michela Passini, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris, Maison des Sciences de l'homme (« Passages »), 2012.
- Passini et Tchernia-Blanchard 2015 – Michela Passini et Marie Tchernia-Blanchard, « André Chastel et Henri Focillon, ou la construction d'une mémoire disciplinaire », dans Sabine Frommel et Michel Hochmann (dir.), *André Chastel*, actes de colloque (Paris, INHA, décembre 2012), Paris, Picard, 2015.
- Rosenthal 1894 – Léon Rosenthal, « Les destinées de l'art social d'après P.-J. Proudhon », *Revue internationale de sociologie*, 2, 1894, p. 689-703.
- Rosenthal 1900 – Léon Rosenthal, *La Peinture romantique, essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830*, Paris, L.-H. May, 1900.
- Rosenthal (1914) 1987 – Léon Rosenthal, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Henri Laurens, 1914 ; rééd. Paris, Macula, 1987.
- Rossi Pinelli 2014 – Orietta Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, Turin, Einaudi, 2014.
- Therrien 1998 – Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, CTHS, 1998.