



HAL
open science

Giotto et les humanistes : la découverte de la composition en peinture. Préface

Patrick Boucheron

► **To cite this version:**

Patrick Boucheron. Giotto et les humanistes : la découverte de la composition en peinture. Préface. Giotto et les humanistes : la découverte de la composition en peinture, 478, Seuil, pp.7-17, 2016, Points Histoire, 978-2-7578-6298-8. hal-03262765

HAL Id: hal-03262765

<https://college-de-france.hal.science/hal-03262765v1>

Submitted on 17 Jun 2021

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.

Préface

Soit deux chandelles. L'une éclaire davantage que l'autre. Cette différence, l'œil la perçoit nettement. Mais sans appareillage technique, nous sommes incapables d'en évaluer la proportion. On ne peut dire, sans mesure photométrique de la luminance : telle source de lumière est deux fois et demi plus intense que telle autre. Aussi Pierre Bouguer (1698-1758), mathématicien et hydrographe, fit-il cette expérience : en éloignant une bougie par rapport à l'autre, il déterminait la distance exacte à partir de laquelle l'œil d'un observateur immobile perçoit deux sources inégales de lumière avec la même intensité. Il put ainsi calculer, en 1729, dans son *Essai d'optique sur la gradation de la lumière*, que la lueur du soleil était trois cent fois plus forte que celle de la lune.

Si Michael Baxandall (1933-2008) s'intéressait au « principe de Bouguer », ce n'est pas seulement parce que l'un des derniers chantiers de sa vie d'historien de l'art le mena sur la piste intrigante de la mesure de l'ombre au siècle des Lumières¹. C'est aussi et surtout parce qu'il y voyait une métaphore puissante des rapports entre l'art et la société. Le premier, disait-il, n'est en relation avec la seconde ni comme la partie pour le tout (le pommier et la pomme) ni comme deux systèmes analogiques (la fleur et l'arbre). Ils sont, au contraire, hétérogènes l'un à l'autre. « Alors que faisons nous ? Nous suivons ce que j'appelle le principe de Bouguer » : opérer des déplacements, les écarter l'un de l'autre à partir de notre point de vue, de manière à construire une coïncidence dans notre perception. Mais on prendra bien garde ensuite de ne pas confondre cette homologie artificielle avec une analogie structurelle, précise Baxandall, car elle résulte de l'expérience de nos propres manipulations².

C'est à ce type d'opérations de pensée que nous convie la lecture du livre que voici. Son objet ? La manière dont trois générations d'humanistes italiens, de Pétrarque à Alberti — soit, globalement, de 1350 à 1450 — parlèrent de la peinture, ajustant progressivement deux ordres hétérogènes de la figuration du réel, par les mots et par l'image, pour produire une seule

¹ Michael Baxandall, *Ombres et lumières*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque illustrée des histoires »), 1999 [éd. or. 1995].

² Id., « Art, Society and the Bouguer Principle » *Representations*, 12, 1985, p. 32-43.

et même structure rhétorique, celle de la composition d'une beauté bien ordonnée. Or, cet ordre est essentiellement narratif. Car comme la belle phrase latine dont les humanistes prétendaient alors reconstituer les élégances oratoires, il ne pouvait être que hiérarchisé en périodes. Voir et interpréter une peinture du *Quattrocento* aujourd'hui revient donc à reconstituer les catégories grammaticales et rhétoriques de la *compositio* qui lui donnait son sens. Car voici le paradoxe : ces catégories de l'interprétation ont fini par s'imposer à la peinture elle-même, qu'on ne peut plus voir autrement que par le filtre des mots qui la décrivent et qui l'ordonnent.

« Toute langue — et pas seulement le latin humaniste — est une conjuration contre l'expérience, une entreprise collective de simplification et d'aménagement visant à transformer l'expérience en éléments manipulables » (p. 64). Lire *Giotto and the Orators* — dont la présente réédition, dans l'élégante et précise traduction de Maurice Brock, reprend le titre original du livre de 1971 — c'est donc en somme apprendre à *voir en latin*. Ou, pour le dire autrement, adopter le point de vue d'une langue en grande partie artificielle (« une langue littéraire sortie d'usage depuis mille ans ») réinventée par des humanistes qui, se flattant eux-mêmes du nom d'*oratores*, trouvaient dans le recours à la rhétorique cicéronienne de quoi épancher leur soif inextinguible de domination sociale. Car ces formes linguistiques de la perception picturale ne sont pas celles du langage ordinaire des peintres, ni même de celui de leurs commanditaires — mais bien celles de ces professionnels de l'*ekphrasis*, c'est-à-dire de la description raffinée des œuvres peintes, qui surent s'intercaler entre les producteurs et les consommateurs d'œuvre d'art.

Comment et pourquoi ? C'est un autre livre de Michael Baxandall qui en fait le récit, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, traduit en français sous le titre *L'Œil du Quattrocento*³. Prenant la suite chronologique du livre que l'on va lire, déplaçant les sources de l'enquête depuis les lettres et traités des humanistes jusqu'aux chroniques urbaines, sermons de religieux mendiants et contrats de peinture tout au long du XV^e siècle, ce livre y décrit une mutation majeure : « la substitution du talent au matériau en tant que placement » pour les clients qui passaient commande auprès des peintres. Parce que « une peinture du XV^e siècle est le produit d'une relation sociale »⁴, Baxandall avait décidé d'analyser de manière sérielle la façon dont les catégories intellectuelles de la description des œuvres réglaient la transaction contractuelle entre peintres et commanditaires. Or,

³ Id., *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque illustrée des histoires »), 1985 [éd. or. 1972].

⁴ *Ibid.*, p. 41 et p. 9.

ceux-ci étaient de moins en moins précis sur la description de la qualité des pigments, mais de plus en plus exigeants sur la nécessité, pour le maître, de laisser sa marque sur la toile. Autrement dit, le commanditaire compte désormais moins sur le chatoiement de l'or que sur l'éclat du talent pour conférer de la valeur à l'œuvre : ce qu'il achète, c'est au sens propre la main de l'artiste — *per suo pennello*, « pour son pinceau », précise un paiement à Botticelli en 1485⁵. D'où la nécessité que celle-ci soit porteuse d'un style identifiable. Ce n'est donc pas en s'échappant du carcan de la commande, mais bien en répondant à ses injonctions, que les artistes de la Renaissance travaillent à individualiser leurs manières. Or, comment celles-ci pourraient être identifiables si ces professionnels de la persuasion qu'étaient les humanistes n'inventaient pas les mots pour les dire ?

Tel est le point d'articulation fondamentale entre ces deux livres : Baxandall y envisage la peinture comme la mise en partage d'une expérience sociale. Celle des élites du XV^e siècle qui forment le groupe des commanditaires ne peut se comprendre que si « l'on établit une relation entre le style de la peinture et l'expérience d'activités telles que prêcher, danser et jauger des tonneaux »⁶. Établir cette relation revient à contextualiser l'ensemble des activités, des valeurs et des représentations sociales constituant ce moment de la culture visuelle que Baxandall désigne sous l'expression de *period eye*. Il reviendra sur cette notion dans son étude sur les sculpteurs d'Allemagne méridionale travaillant le bois de tilleul au tournant des XV^e et XVI^e siècle⁷. Car ces artistes partageaient avec leurs clients un lexique qui, là encore, façonnaient littéralement la représentation sociale de cet art envisagé comme une expérience commune.

On comprend bien combien cette « période de regard » n'est en rien un vague *Zeitgeist* qui unifierait approximativement en un air de famille différentes représentations de l'expérience humaine. C'est une « contextualisation » complexe, mais dont le contenu est davantage linguistique qu'historique⁸. Elle donne naissance à une intelligence picturale socialisée — à la manière de ce que Michael Baxandall a décrit

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 7. Sur la dimension chorégraphique de la culture visuelle renaissante, voir Georges Didi Huberman, « Au pas léger de la servante. Savoir des images, savoir excentrique », dans Pascal Haag et Cyril Lemieux dir., *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, p. 177-206, notamment p. 196.

⁷ Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven/Londres, 1980, p. 143 et s.

⁸ Allan Langdale, « Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye », dans Adrian Rifkin dir., *About Michael Baxandall*, Oxford, Blackwell, 1999, p. 17-35.

pour le peintre Tiepolo, en collaboration avec Svetlana Alpers, historienne de l'art flamand dont la démarche théorique apparaît à bien des égards convergente⁹. Sans doute est-ce cette dimension structurale de la nature linguistique de toute représentation picturale proposée par Baxandall qui stimulait la lecture anthropologique de Clifford Geertz. Dès 1976, ce dernier intégrait les recherches de l'historien à sa théorie générale de l'art : définir l'expérience collective qui rend possible la capacité de percevoir un sens dans les tableaux, c'est définir la possibilité même de l'art par sa « participation au système général de formes symboliques »¹⁰.

Que deux livres aussi novateurs et influents que *Giotto and the Orators* (1971) et *Painting and Experience* (1972) soient parus à un an d'intervalle suffit sans doute à expliquer la rapidité avec laquelle Michael Baxandall s'imposa dans le monde académique de l'histoire de l'art. Né à Cardiff en 1933, il avait fait ses études à Cambridge, avant de voyager en Italie, en Suisse et en Allemagne. Il revint à Londres en 1959 pour travailler d'abord à l'Institut Warburg¹¹, puis au département des sculptures du Victoria and Albert Museum¹². L'écho de ses deux livres de 1971 et 1972 lui ouvrit les portes d'une belle carrière universitaire, d'abord à Londres puis aux États-Unis (Cornell et Berkeley).

En France, leur réception critique fut contrainte par le rythme et les modalités de leur traduction. Précédant de quatre ans la mise à disposition en langue française d'un livre qui lui était pourtant antérieur, *L'Œil du Quattrocento* (1985) orientait l'accueil de *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture* (1989) vers une lecture de type sociologique. Celle-ci était d'autant plus prégnante que Pierre Bourdieu fut l'un des premiers, en France, à se saisir des analyses de Michael Baxandall pour étayer sa propre théorie de la sociologie de l'art : avec Yvette Delsaut, il prit appui sur l'étude des contrats de peinture du XV^e siècle italien pour définir l'amour de l'art comme le plaisir de se retrouver dans les peintures qu'on

⁹ Svetlana Alpers et Michael Baxandall, *Tiepolo et l'intelligence picturale*, Paris, Gallimard, 1996 [éd. or. 1994].

¹⁰ Clifford Geertz, « L'art en tant que système culturel », dans *Savoir global, savoir local. Les lieux du savoir*, Paris, PUF, 1986, rééd. « Quadrige » 2012, p. 137-175 : p. 159 [éd. or. 1976].

¹¹ Le livre est dédié à la mémoire de Gertrud Bing (1892-1964), qui assista Aby Warburg à Hambourg puis à Londres où elle succéda à Friz Saxl puis Henri Frankfort à la tête de la prestigieuse institution.

¹² C'est dans le *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* que Michael Baxandall fit paraître les articles préparatoires qui forment la matière érudite de *Giotto and the Orators* : sur le *De Politia Litteratia* d'Angelo Decembrio en 1963 (n°26, p. 304-326), Bartolomeo Fazio en 1964 (n°27, p. 90-107), Guarino de Vérone et Manuel Chrysoloras en 1965 (n°28, p. 183-204).

aime — « de s’y retrouver tout entier, s’y reconnaître, s’y trouver bien, s’y sentir chez soi, y retrouver son monde et son rapport au monde »¹³ — ne serait-ce, précisément, que parce que ce rapport au monde est forgé par un lexique que la composition de la peinture rend visible. Il y reviendra onze ans plus tard dans les *Règles de l’art*, précisant combien « l’analyse de Michael Baxandall [l’avait] ainsi encouragé à accomplir jusqu’au bout, en dépit de tous les obstacles sociaux qui s’opposent à une telle transgression de la hiérarchie sociale des pratiques et des objets, le transfert au domaine de la perception artistique de tout ce que [ses] analyses des actes rituels des paysans kabyles ou des opérations d’évaluation des professeurs ou des critiques [lui] avaient appris à propos de la logique spécifique du sens pratique, dont le sens esthétique est un cas particulier »¹⁴.

S’il est fréquent, surtout en France, d’identifier le travail de Michael Baxandall à l’histoire sociale de l’art, celui-ci ne s’est jamais défini comme un sociologue de l’art. Il est vrai qu’il fut d’abord un élève d’Ernst Gombrich, dont le « nouveau positivisme » proposait, dans les années 1960, une microsociologie des institutions artistiques qui faisait front aux projets plus totalisants de Frederick Antal ou Millard Meiss. Se tenant prudemment à distance de toute théorisation trop explicite, Michael Baxandall aimait à se présenter comme le dernier des empiristes anglais. De sa formation intellectuelle à Cambridge, il revendiquait surtout le sérieux philologique, au moment où les travaux de Paul Oskar Kristeller (l’auteur moderne le plus cité dans le livre présent), mais aussi d’Eugenio Garin (sur la rhétorique humaniste notamment) et de Giuseppe Billanovich (sur Pétrarque) illuminaient la belle saison des études humanistes. Mais Baxandall admettait aussi qu’il y avait subi l’influence de la philosophie du langage de Bertrand Russell et Ludwig Wittgenstein — retenant notamment de ce dernier la nécessité de toujours articuler la signification d’un mot à son usage dans le langage¹⁵. Méfiant vis-à-vis du structuralisme, craignant ce qu’il interprétait comme son relativisme linguistique, Michael Baxandall pourrait difficilement apparaître comme un ardent défenseur du *Linguistic turn*. Il admet pourtant l’influence des travaux de Fredric Jameson, et notamment de *The Prison-house of Language*¹⁶. On redécouvre aujourd’hui

¹³ Yvette Delsaut et Pierre Bourdieu, « Pour une sociologie de la perception », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, p. 3-9 : p. 7.

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 433.

¹⁵ « Interview with Michael Baxandall, February 3rd, 1994, Berkeley, CA », *Journal of Art Historiography*, 1, 2009, p. 1-31 (accessible en ligne : <http://arthistoriography.wordpress.com/number-1-december-2009/>).

¹⁶ Fredric Jameson, *The Prison-house of Language: a critical account of structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

en France cet audacieux théoricien de la littérature, sartrien dans sa conception d'un « marxisme culturel » pour lequel « l'acte esthétique est lui-même de nature idéologique, et la production de formes esthétiques ou narratives doit être perçue comme un acte proprement idéologique, ayant pour fonction d'inventer des "solutions" imaginaires ou formelles à d'insolubles contradictions sociales »¹⁷.

Ainsi peut-on dégager aujourd'hui un autre horizon de réception intellectuelle du livre majeur de Michael Baxandall, au moment où l'on réévalue la dimension politique d'une histoire de la rhétorique médiévale¹⁸. Sans doute est-il difficile de ne pas le comparer au classique *Architecture gothique et pensée scolastique* d'Erwin Panofsky, œuvre sur laquelle plane également l'ombre portée de la lecture qu'en fit Pierre Bourdieu¹⁹. Le *modus operandi* des Sommes théologiques produit sur l'architecture gothique cet effet de *manifestatio* (révélation et élucidation de ce qui devient manifeste) en jouant de la clarification et de la conciliation des contraires. N'obéit-il pas au même rapport analogique que la *compositio* dont Baxandall étudie le déploiement dans l'*historia* des peintres (en italien *storia*, que l'on traduira ici par « histoire représentée ») tout comme dans les périodes oratoires des discours humanistes²⁰ ? Il est vrai qu'il peut compter, comme Panofsky avec Suger, sur un texte recteur : le *De pictura* de Leon Battista Alberti qui définit la *compositio* comme « cette façon réglée de peindre par laquelle les parties sont composées dans l'œuvre de peinture »²¹. Ce qui a pour conséquence, ainsi que l'avait lumineusement noté Daniel Arasse, de faire passer l'œuvre de peinture d'un art

¹⁷ Id., *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, Paris, Questions théoriques (« Saggio Casino »), 2012, p. 97 [éd. or. 1981].

¹⁸ Voir notamment Benoît Grévin, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII^e-XV^e siècle)*, Rome, École française de Rome (BEFAR), 2008 ; Id., *Le parchemin des cieux. Essai sur le Moyen Âge du langage*, Paris, Le Seuil (« L'univers historique »), 2012.

¹⁹ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1967, avec sa fameuse postface où Pierre Bourdieu, saluant dans ce livre « sans nul doute un des plus beaux défis qui ait jamais été lancé au positivisme » (p. 135) y trouve matière à théoriser sa notion d'*habitus* — qui n'est pas sans rapport avec ce que Michael Baxandall appelle dans *Giotto and the Orators* les *habits with langage* des humanistes dès lors qu'ils discutent sur la peinture.

²⁰ Allan Langdale, « Linguistic Theories and Intellectual History in Michael Baxandall's *Giotto and the Orators* », *Journal of Art Historiography*, 1, 2009, p.1-14 : p.11 (accessible en ligne : <http://arthistoriography.wordpress.com/number-1-december-2009/>).

²¹ Leon Battista Alberti, éd. et trad.. Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Paris, Le Seuil (« Sources du savoir »), 2004, p. 129.

mnémonique à un art rhétorique, où il s'agit désormais de convaincre le spectateur par un récit ordonné²².

« On peut sans trop s'avancer dire que ce qu'on explique, quand on veut expliquer un tableau — ou plutôt quand on souhaite l'interpréter en termes historiques — ce n'est pas le tableau lui-même, mais le tableau tel qu'on se le représente à travers une description qui n'en donne qu'une interprétation partielle »²³. Les contraintes de l'interprétation par les règles grammaticales de la description, les limites d'une description qui n'est rien d'autre que la description d'une image telle qu'on croit l'avoir vue, et les zones d'ombre d'un voir qui ne peut se saisir que dans les possibilités du langage : voici peut-être les enjeux les plus essentiels des analyses de ce livre. Comme le fait justement remarquer Daniel Russo, elles sont finalement proches des réflexions contemporaines de Jacques Derrida, depuis *La Grammatologie* (1967) jusqu'à *La Vérité en peinture* (1978). Car ces mots qui disent la peinture, tout en cherchant à maintenir la visualité immédiate de l'œuvre d'art, « rendent absent ce qu'ils devaient préserver », désignant non pas la chose mais sa perte²⁴. Et si les deux chandelles du principe de Bouguer représentaient moins l'éclat hétérogène de l'art et de la société que les lueurs inégales des mots et des images ? Car on ne saurait voir que ce que l'on ne peut nommer. Et ce que nous ne pouvons mettre en mots nous demeure d'une certaine manière invisible.

PATRICK BOUCHERON

²² Thomas Golsenne, « Le portrait du Diable entre “memoria” et “historia” », préface à Daniel Arasse, *Le Portrait du Diable*, Paris, Arkhé, 2009, p. 9-23. Voir aussi, sur ce thème, Maurice Brock, « La phobie du “tumulte” dans le *De pictura* », *Albertiana*, 6, 2005, p. 119-180 et Patrick Boucheron, « L'implicite du signe architectural : notes sur la rhétorique politique de l'art de bâtir entre Moyen Âge et Renaissance », *Perspectives*, 2012, p. 173-180.

²³ Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1991 [éd. or. 1985], p. 35.

²⁴ Daniel Russo, « Penser en interdisciplinarité dans une UMR de sciences humaines et sociales (2007-2011) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 15, 2011, p. 305-318 : p. 310 (accessible en ligne : <http://cem.revues.org/12112>). C'est sous ce titre obscur que se dissimule sans doute l'une des présentations les plus subtiles des enjeux théoriques soulevés par le travail de Michael Baxandall.