



Plan National de Formation

Rendez-vous culturel et scientifique

Université de printemps d'histoire des arts

CHRONOLOGIES & AUTRES FIGURES DU TEMPS

« Le fil de l'histoire de l'art » :
Table ronde autour de Roland Recht

Vendredi 3 et samedi 4 juin 2016

Château de Fontainebleau – Festival de l'histoire de l'art

Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA



Château
de Fontainebleau

CFHA
COMITÉ FRANÇAIS D'HISTOIRE DE L'ART

Ecole du Louvre
Palais du Louvre

*Festival
de l'histoire
de l'art*

Autour de Roland Recht

Intervenants du débat :

- **Claire Barbillon**, professeure d'histoire de l'art contemporain à l'université de Poitiers
- **Guillaume Cassegrain**, professeur d'histoire de l'art moderne à l'université Grenoble Alpes
- **Sylvain Fabre**, docteur en philosophie et sciences de l'éducation, enseignant chercheur à l'ESPE de Créteil
- **Jean-François Le Van**, inspecteur d'académie - inspecteur pédagogique régional de lettres, délégué académique à l'éducation artistique et à l'action culturelle, académie de Limoges
- **Christine Peltre**, professeure à l'université de Strasbourg, présidente du Comité français d'histoire de l'art (CFHA)

Débat

Christine Peltre

Au sein des différentes interventions sur le thème de cette année, « Chronologies et autres figures du temps », le choix a été fait d'illustrer celui-ci par une émission télévisée qui donne au débat une tournure moins théorique. L'émission proposée, réalisée par Marianne Alphand et Pascale Bouhenic, diffusée le 4 décembre 2015 sur la chaîne « Histoire », s'inscrit dans la série *Un œil, une histoire* qui donne la parole à un historien d'art pour illustrer son parcours. Roland Recht – qui, à l'étranger à cette date, regrette de n'avoir pu être présent à ce débat - y orchestre sa vision de l'histoire de l'art, autour des dix reproductions qu'il a choisies, selon le principe de l'émission. Dans la liberté que procure un environnement familial, sur le ton de la conversation qui assouplit la rigueur d'une structure méditée, Roland Recht répond à la question posée d'emblée : « Pourquoi est-on historien de l'art ? » Dans un itinéraire où s'ouvrent de multiples fenêtres, s'impose la question de la chronologie et du temps, présente dans diverses enquêtes de ces dernières années - comme dans le numéro spécial de la revue *Perspective* « Périodisation et histoire de l'art », 2008-4 auquel Roland Recht a participé (« La périodisation, l'histoire, le style », p. 604-620).

Professeur au Collège de France de 2001 à 2012 où il a créé la chaire d'Histoire de l'art européen médiéval et moderne, Roland Recht a lui-même beaucoup écrit sur ces questions. Son œuvre d'historien médiéviste et son expérience de directeur des musées de Strasbourg l'ont notamment conduit à mener une réflexion patrimoniale (*Penser le patrimoine : mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 1999). Ses travaux se sont plus précisément attachés à la fin des années 1990 à la philosophie de l'art et à l'histoire de l'histoire de l'art, sujet sur lequel il a coordonné un numéro spécial de la *Revue de l'Art* (2004-4, n° 146) dont on peut retenir l'une des idées introductives, présente dans l'émission : « Ce ne sont pas les œuvres d'art qui font l'histoire de l'art, ce sont les hommes qui les regardent afin d'en dire quelque chose » (p. 5). Ces réflexions se trouvent concentrées dans l'entretien mené par Claire Barbillon, présente dans ce débat : *À quoi sert l'histoire de l'art ?* (Textuel, 2006).

Si l'émission n'est pas uniquement centrée sur la question de la chronologie ou des figures du temps, elle fait émerger plusieurs aspects que l'on peut définir ainsi pour structurer le débat et réfléchir à de nouvelles approches dans le cadre de l'enseignement de l'histoire des arts.

1. Chronologie et histoire de l'art, d'après la construction de l'émission

Avec une certaine liberté de ton, l'émission propose une déconstruction des schémas traditionnels, en juxtaposant des images de différents registres visuels, mais surtout issues d'époques très éloignées, associant dans la même série l'architecture médiévale de la cathédrale de Strasbourg, l'art contemporain de Penone, un dessin de Léonard de Vinci, une photographie de Stieglitz ou une vue cinématographique. Intitulé « La cathédrale et le papillon », le film revendique cette approche « papillonnante », risquant le reproche de l'approfondissement « en surface » et préférant s'attacher aux « tensions », qui naissent de ce déploiement. Si Roland Recht conçoit que l'on puisse consacrer plusieurs vies à l'étude de Léonard de Vinci, il se sent plus attiré par les « tiraillements » qui naissent de ce qu'on peut voir comme une abolition de la chronologie traditionnelle. Ainsi peut-être se dégagent avec plus de force l'« émotion » et le « sens » des images dont l'historien d'art cherche la formulation.

Profondeur ou surface : comment l'enseignement d'aujourd'hui approche-t-il cette dualité ?

2. Relation avec d'autres utilisations de l'image par l'histoire de l'art

Le principe de l'émission, auquel sont soumis les différents historiens d'art qui y participent, ne peut manquer d'évoquer l'entreprise d'André Malraux, menée à partir de 1947, d'abord avec *Le Musée imaginaire*. L'œuvre est ici reproduction, séparée de son temps et de l'objet de sa naissance. Même si ce parrainage n'est pas revendiqué par Roland Recht, on ne peut manquer d'en retrouver l'esprit : les œuvres ne sont pas vues dans la perspective d'une connaissance érudite mais dans le rapport du passé au présent, inspirant le dégagement d'un « sens » qui vient aussi de leur confrontation.

C'est à la démarche d'une autre figure de l'histoire de l'art que Roland Recht fait ici explicitement référence, en citant le nom d'Aby Warburg. Il a récemment publié un essai pour présenter *L'Atlas Mnémosyne* (Editions Atelier de l'Ecarquillé, 2012). Se définissant non comme un « historien de l'art » mais comme un « historien des images », Warburg cherche à retrouver ou à construire les liens qui paraissent unir les époques à partir de l'examen des images. Cette volonté de décloisonner le champ artistique a récemment inspiré l'exposition de Jean-Hubert Martin, *Carambolages*, placée sous le parrainage d'Aby Warburg, avec la présentation à l'entrée d'une planche de l'*Atlas*.

Dans le tableau des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, Roland Recht voit chez l'une des figures un équivalent des formules de pathos (*Pathosformeln*) définies par Warburg, c'est à dire une survivance de l'art antique exprimant une pulsion en rupture avec le reste de l'image. L'*Atlas* a ainsi proposé un inventaire des préfigurations antiques ayant contribué à l'époque de la Renaissance « à forger le style de la représentation de la vie en mouvement ».

Cette réapparition met l'historien de l'art en contact avec un monde enfui, très lointain. Il est ainsi, selon Roland Recht, plus qu'un autre représentant des sciences humaines, voué à la « mélancolie », animé par le tempérament saturnien de celui qui médite sur le temps. On retrouve ce thème cher à Roland Recht dans l'une des expositions qu'il a organisées (*Saturne en Europe*, 1988, Musées de Strasbourg) comme dans le texte qu'il a rédigé pour le catalogue de l'exposition *Mélancolie. Génie et folie en Occident* (2005-2006).

Cette dimension « mélancolique » est-elle perçue aujourd'hui dans l'enseignement de l'histoire des arts ? Est-ce sur ce mode que l'on approche « les figures du temps » ? Le débat peut s'ouvrir sur sa présence et sa légitimité.

3. Intérêt de l'émission dans le cadre de l'enseignement de l'histoire de l'art

La question de l'enseignement est directement abordée dans l'émission avec les souvenirs du lycéen, notant que pendant sa scolarité les élèves du lycée Fustel de Coulanges n'ont jamais pénétré dans la cathédrale de Strasbourg, située à côté, sous la conduite d'un professeur. Inversement, Roland Recht rend hommage à l'enseignement exemplaire de Louis Grodecki, auprès de qui il a développé sa passion pour l'architecture et qui l'a initié vers 1960 à l'œuvre de Warburg. Plus généralement, les travaux de Roland Recht se sont attachés à la question de la transmission, en s'intéressant aux outils de l'histoire de l'art, qu'il s'agisse des textes, par exemple de la description (*Le Texte de l'œuvre d'art. La Description*, PUS, 1998) ou, plus récemment, à l'image et à ses supports : dans le cadre de l'intérêt actuel pour les fonds photographiques des universités, suscitant plusieurs colloques, il a présenté comme une « enquête nécessaire » les recherches sur *l'instrumentarium* des historiens de l'art et des archéologues (*La Revue de l'art*, 2015-3, n° 189). Ces questions mettent en évidence l'évolution d'un enseignement dans son discours - « le récit de l'histoire de l'art » - par exemple avec le recours au comparatisme. S'il s'agit là de construire l'histoire d'une discipline, les réflexions qu'elle suscite sur l'utilisation actuelle de l'image ne sont pas sans profit pour les méthodes pédagogiques d'aujourd'hui.

Celles-ci, dont on lit la présence en filigrane dans l'émission avec l'interrogation sur le rôle de l'historien de l'art, ont fait l'objet de relectures par Roland Recht à l'occasion de publications de manuels autour de 1995, dans un article intitulé : « Manuels et histoires générales de l'art » (*Revue de l'art* de 1999, 124-2). Plusieurs propositions y sont faites qui peuvent alimenter une discussion autour des « figures du temps ». Notant l'attention trop faible apportée à l'image au profit des textes, Roland Recht souhaitait alors l'élaboration d'un « programme visuel », la création d'une « didactique de l'image » comme André Chastel l'avait définie dans *Le Grand atelier d'Italie, 1460-1500* (1965). Il pensait aussi que manquait dans ces manuels « une définition de l'histoire de l'art comme histoire et une définition méthodique de son objet » et qu'il s'imposait de « comprendre le devenir historique de chaque œuvre à travers les regards qui l'ont scrutée ».

Quelle attention accorde-t-on aujourd'hui aux outils dans la transmission ? Comment sont-ils utilisés dans la traduction des « figures du temps » ?

Claire Barbillon

Il y a presque une provocation à la structure chronologique dans le choix de ces dix cartes postales qui se présentent comme un puzzle - il y a d'ailleurs l'idée du puzzle à la fin dans ce jeu du déplacement de cases. Une provocation, donc, à ce qui serait une structure chronologique stricte. Et pourtant, Roland Recht est un médiéviste qui a inscrit ses travaux dans une temporalité assez stricte. Il a bien sûr son champ de réflexion jusqu'à l'art contemporain, mais jamais il n'a commis d'ouvrage qui s'autorise la même liberté que l'on trouve ici dans ce film.

J'y vois donc une espèce de jeu, au sens le plus noble du terme, c'est-à-dire quelque chose d'allégorique. D'ailleurs, le titre *La Cathédrale et le papillon* n'est pas là par hasard : ce n'est pas seulement l'idée de papillonner. J'y vois une chose intéressante qui est le rôle du rapport avec la nature. Dans ce film, il y a des choix, des options qui, me semble-t-il, sont plutôt de l'ordre de l'espace que de l'ordre du temps. J'y ai repéré trois dominantes.

D'abord, l'accent mis sur le rôle du rapport de l'art à la nature. Le film dit par images : il y a presque autant de temps passé à filmer les images, ce qui provoque une forme de mise en abyme, dans la mesure où un médium donne à voir un autre médium. Le seul rapport au réel, c'est quand Roland Recht se promène dans la nature où se trouve dans la cathédrale de Strasbourg. Je trouve cela intéressant d'avoir choisi de parler des chapiteaux de la cathédrale comme d'un herbier. Cela me renvoie à l'idée que finalement derrière tout cela, le message que fait passer le film est celui de la liberté de l'historien de l'art. Le langage de l'historien de l'art est ici revendiqué comme un langage libre.

Le deuxième point, qui est très important : il met l'accent sur le langage. Dès la première définition, il se positionne dans sa posture d'historien de l'art comme quelqu'un qui va « surmonter une tension entre les œuvres d'art et les mots ». Il le reprend pour l'architecture, lorsqu'il dit que ce qu'il l'a finalement fasciné, c'est la pratique de « mettre en mots ». C'est une chose qu'il faut que nous gardions tous en mémoire car finalement, lorsque l'on cherche à définir l'histoire de l'art par rapport à toutes les autres postures qu'on peut avoir vis-à-vis de l'art, il est vrai que les historiens de l'art sont des herméneutes, des gens qui interprètent, donc qui « mettent en mots ». Ils ne sont peut-être pas que cela ; c'est à Guillaume Cassegrain - qui me disait mettre l'accent sur les mots écrits - que je répondais qu'il existe une autre façon de faire de l'histoire de l'art, qui est d'accrocher, de montrer, de faire le geste qui construit un dispositif. La personne qui organise une exposition fait aussi de l'histoire de l'art. Ceci n'est pas présent dans le film. Ce qu'a donc voulu nous dire Roland Recht, c'est que l'histoire de l'art est de la mise en mot. Cela reste à discuter.

La troisième chose qui m'a frappée, c'est l'espace, beaucoup plus que le temps. Il a parlé de ces mises en scène d'objet, de cette appréhension des œuvres qui sont dans un espace qui n'est pas clos comme celui de la toile ; il a justement parlé de « l'à-côté de l'œuvre » comme dans ces mises en scène centrifuges, baroques souvent, où l'on se dit que l'œuvre se poursuit finalement au-delà du cadre. L'importance de l'analyse de l'espace est donc fondamentale, qui, à mon sens, dans ce film en tout cas, dépasse de beaucoup la prise en compte diachronique.

Guillaume Cassegrain

Ce qu'il faudrait peut-être signaler, c'est que ce film fait partie d'une série. Ce n'est pas un film entièrement pensé autour de Roland Recht. Tous les historiens de l'art invités à participer à cette série se soumettent tous à la règle qui est de choisir des images et de les disposer sous forme de cartes postales. La liberté de l'historien de l'art dans ce film tient principalement aux lieux qu'il visite, ce qui est aussi instructif, sur le plan du rapport qu'entretient l'historien avec son savoir - c'est encore là une règle du jeu qu'il respecte.

Ce que je retiendrais pour les questions qui nous occupent, à savoir de chronologie d'une part, et de diffusion d'un savoir scientifique auprès des élèves du secondaire d'autre part, c'est premièrement que l'exposition du rapport au savoir de l'historien de l'art dans ce film se fait par le biais d'images reproduites. Il y a effectivement ces visites au musée de Strasbourg et dans la cathédrale, où Roland Recht insiste sur le fait qu'il est important de connaître les tailles, de prendre les mesures de l'œuvre, mais cela se fait quand même par le biais des cartes postales, de reproductions sous format de cartes postales. Ça me semble intéressant parce que souvent lorsque l'on enseigne, dans une salle, avec des reproductions photographiques, le fait est qu'on ne peut déplacer un amphithéâtre en Italie pour montrer les œuvres aux élèves. On s'excuse toujours de faire cela. C'est sans doute un manque mais c'est aussi une qualité de cette discipline qu'est l'histoire de l'art et qui ressort dans ce film. L'histoire de l'art, en tant que savoir, en tant que discipline, ne peut pas exister sans la reproduction photographique. S'il n'y avait pas eu l'invention de la photographie, il n'y aurait pas eu

d'histoire de l'art. Il y aurait eu un discours de l'art, comme celui qui se tenait depuis longtemps - celui de l'amateur, du connaisseur. Mais l'histoire de l'art scientifique n'est envisageable que par la reproduction photographique. Cela permet, en premier lieu, un enseignement : la première action des premiers grands instituts d'histoire de l'art en Allemagne a été d'acheter des reproductions. Dans le premier département d'histoire de l'art à Berlin est conservé un nombre invraisemblable de diapositives qui ont été commandées, bien plus que les livres. C'est donc ce nouveau support qui permet de diffuser ce savoir spécifique qu'est l'histoire de l'art. Cela permet de montrer les œuvres, et cela permet, comme nous le montre Roland Recht dans ce film, de les comparer : quand on est devant une œuvre, cela ne permet pas de la comparer à une autre sans se déplacer. On ne peut pas les avoir ensemble. La reproduction photographique permet ces comparaisons. Wölfflin, avec ses premiers cours, a beaucoup utilisé cette possibilité offerte par la reproduction. C'est ce que fait aussi ici Roland Recht, en comparant des images qui n'ont pas grand-chose à voir ni dans le temps, ni dans la forme, mais cela crée un certain type de savoir : l'histoire de l'art. Cela me semble important car cela permet de valoriser ce rapport à la reproduction.

L'autre question que je voudrais me poser après ce film, c'est moins « qu'est-ce qu'un historien de l'art ? » que « que faire avec un historien de l'art ? ». Le problème qui se pose à nous est que cet historien de l'art est l'occasion de travailler notre rapport à la mémoire et au temps, car l'historien de l'art est lui-même une figure de ce temps qui nous intéresse. Comme l'a dit Roland Recht, l'historien de l'art a, par son travail, un penchant, une propension à la mélancolie : il travaille avec des images anciennes, avec des morts. Comme il le montre très bien, les images sont porteuses aussi d'un autre temps que leur propre temps de création : c'est le temps où on les voit. Il y a donc tout ce filtre temporel qui passe dans le savoir de l'historien de l'art. Son savoir propre, celui qu'on peut utiliser ou diffuser, ce savoir est lui-même soumis au temps. C'est la règle du jeu : on peut rendre obsolète un savoir en apportant une nouveauté à la discipline, mais cette nouveauté sera elle-même obsolète plus tard. Il y a aussi une temporalité un peu particulière dans l'histoire de l'art, qui fait qu'il y a des historiens qu'on ne lisait pas, qu'on trouvait « ringards », qui reviennent et sont porteurs d'une modernité. C'est le cas d'une grande figure, dont parle Roland Recht, qui est Aby Warburg. Après avoir été délaissé, il devient tout d'un coup la figure de la modernité : on ne peut plus travailler sans Aby Warburg. Panofsky, qui était le grand modèle, devient quant à lui ringard. Le savoir de l'historien de l'art est donc lui-même empreint de cette temporalité, d'un temps bouleversé.

Sylvain Fabre

Le film me paraît particulièrement éclairant de l'ensemble complexe de connaissances, de compétences et de culture (pour reprendre les axes de notre nouveau « Socle commun ») qui contribuent au parcours d'un historien de l'art et qui peuvent servir d'appui pour une pensée de la formation en histoire des arts au primaire et au secondaire.

Je m'interrogerai sur ce document à partir de mon expérience de formateur en philosophie et en éducation artistique, ainsi que de chercheur : j'ai fait une thèse sur l'enseignement des arts plastiques au collège en suivant sur un peu plus de deux ans quelques classes dans des activités avec leur enseignant d'arts plastiques, avec des artistes intervenants et des médiateurs dans différentes institutions culturelles et des musées. J'essaie donc de mettre en relation les finalités de l'école et une réflexion sur le projet éducatif, une approche didactique sur les manières de faire et une analyse des élèves.

La notion socio-didactique sur laquelle je m'appuierai est celle de « posture », telle que la définissent Élisabeth Bautier et Dominique Bucheton¹. Cette notion vise à mettre en évidence la manière dont les élèves interprètent les situations scolaires, et en particulier d'écriture ; elle interroge le sens donné aux propositions et les types de connaissances mobilisées qui résultent du cadrage opéré par ces postures. Elle aide donc à penser à la fois des finalités, des valeurs, ainsi que les savoirs et les savoir-faire impliqués par ces finalités et valeurs. Comment se construisent et s'infléchissent de telles postures ? Des processus longs et complexes sont à l'œuvre, qu'il est difficile d'objectiver et de didactiser². Le portrait de l'historien de l'art manifeste donc, au travers des propos mais aussi des images, un ensemble de postures qui font que la personne filmée agit, parle, ou écrit en historien de l'art. Il s'agira pour moi d'interroger la manière dont un homme comme Roland Recht a pu devenir historien de l'art, non pas tant en déployant une approche biographique qu'en considérant la multiplicité des postures que le film fait entrevoir.

Chronologie et autres figures du temps

La vision du film s'inscrit dans une Université de Printemps consacrée à la question de la chronologie. L'enjeu premier de celle-ci porte sur la manière dont les élèves peuvent s'approprier des repères temporels qui aident à élaborer leurs expériences des œuvres, et qui seront consolidés en retour par la familiarité acquise dans la relation avec ces œuvres.

Il serait d'ailleurs possible d'avancer que la chronologie résulte de l'articulation entre des nombres (1785, 1907, 1343...), des noms (David, Picasso...) et des œuvres (*le Serment des Horaces*, *les Demoiselles d'Avignon*, ...) : nombres, noms et œuvres se consolident réciproquement, dans un processus long et fragile, comme le montrent les difficultés qu'ont nos élèves.

Le projet éducatif de l'école d'aujourd'hui vise à dépasser une simple mémorisation, à l'inverse de ce qui pouvait être fait au début du XXe siècle et que rapporte Alain Corbin dans son exposé inaugural. Elle accepte le long travail où la chronologie n'est qu'un aspect, certes fondamental, d'une compréhension du passé et de la rationalité de l'histoire. La chronologie s'ouvre donc à « d'autres figures du temps » : celles-ci contribuent à construire un rapport au temps et aux œuvres plus sensible et plus rationnel. Elles peuvent être pensées comme contribuant par des voies multiples à l'élaboration d'une « posture historique » à même de s'ouvrir à des œuvres étrangères et étranges, de quitter les évidences perceptives et cognitives pour entrer dans ces autres formes de sensibilité et de pensée à laquelle invitent les œuvres d'art³.

Le portrait de Roland Recht est particulièrement intéressant par les très nombreuses « autres figures du temps » qu'il convoque. La chronologie y est d'ailleurs peu présente : une seule date est mentionnée, très rapidement. Ce n'est pas que Recht ignore la chronologie, mais bien qu'elle lui est totalement familière, qu'elle n'a pas besoin d'apparaître et qu'elle se tisse intimement avec, par exemple, cette autre figure du temps que sont les chrononymes : ces mots comme « la Réforme » qui condensent un ensemble de faits historiques et qui renvoient aux faits et aux croyances communes à une époque. Pour l'historien, la connaissance des dates n'est qu'un aspect minime d'un rapport beaucoup plus complexe et compréhensif aux œuvres et au temps.

¹ Élisabeth Bautier, Dominique Bucheton, « L'écriture : qu'est-ce qui s'enseigne, qu'est-ce qui est déjà là ? » in *Le Français aujourd'hui*, n°111, 1995, p. 26-35.

² Sylvain Fabre, « La classe à l'épreuve des dispositions : l'exemple des arts plastiques au collège » in *Éducation et Didactique*, 9-3, 2015, p. 95-107.

³ Sylvain Fabre, « L'histoire des arts et le temps à l'œuvre » in *Le Français Aujourd'hui*, n°128 « Histoire des arts : de la notion à la discipline », 2013, p.31-42.

Trois figures du temps apparaissent ainsi chez Recht :

La mélancolie :

C'est la conscience du temps passé et de son irréversibilité. Le travail de l'historien est solidaire d'une méditation sur la manière dont les restes du temps se déploient devant nous, du désir de retrouver du proche dans ce qui s'éloigne. La chronologie est peut-être inséparable de cette conscience d'une fuite du temps et de la perte qui en résulte.

La simultanéité de la vision des reproductions :

Recht manipule les cartes postales, en opérant différents rapprochements. Le format de la carte postale crée une homogénéité des formes, il incite à un déplacement sans fin dans le temps, par-delà toute linéarité chronologique.

Une intemporalité des notions plastiques :

Ces manipulations s'appuient sur une universalité et une intemporalité des notions plastiques (par exemple l'espace, travaillé dans plusieurs images). Les enseignants d'arts plastiques, en particulier, savent jouer de cette intemporalité pour construire une relation à des œuvres éloignées dans le temps.

J'ai pu compter jusqu'à vingt-cinq figures du temps dans le film. Je n'en retiendrai que quelques-unes qui me paraissent avoir une valeur médiatrice, c'est-à-dire pouvoir constituer des appuis pour un travail d'enseignement, en donnant des objectifs intermédiaires et des modalités d'action :

Des figures du temps médiatrices pour l'élaboration d'une posture historienne

Le vestige trop vu mal vu

Recht souligne qu'il allait au lycée en passant devant la cathédrale de Strasbourg. Il la voyait donc tous les jours mais personne ne la lui a jamais montrée et elle est restée un objet opaque jusqu'à ce qu'il en devienne le spécialiste... La quasi-totalité des établissements scolaires se trouve ainsi à proximité d'une église, d'un monument aux morts qui sont rarement vus mais qui manifestent la présence du passé. Ils pourraient éveiller un intérêt pour les œuvres d'art en montrant leur possible familiarité et en transformant ce qui n'est plus vu en objet de questionnement et de recherche.

La description

Lorsqu'il présente une œuvre, Recht commence par la décrire. Avant même toute connaissance historique, le temps de la description construit un parcours du regard qui jette un pont avec l'œuvre nouvelle. Recht lui-même souligne l'importance du vocabulaire en architecture car il permet de nommer chaque partie des bâtiments, donc de pouvoir analyser des formes en ayant le sentiment d'une première maîtrise qui aide à approfondir la recherche. La description de l'œuvre rapproche l'historien de son objet et ouvre vers une périodisation (ainsi à propos de Hans Baldung Grien). Notons que l'observation est nourrie par les affects personnels (« je trouve que ces têtes de chevaux sont totalement humaines »), la description constitue donc aussi un pont entre les dimensions émotionnelle et rationnelle de la pensée historienne.

Le temps de la production

Recht analyse *Le Mépris* de Godard comme du cinéma sur le cinéma, les *Demoiselles d'Avignon* du point de vue de ce qui se passe dans l'atelier. Il est attentif au moment où quelque chose pourrait dérapier dans la peinture de Stoskopff en considérant ce qu'ont de touchant, les « indices de maladresse » qu'il perçoit chez le peintre. L'historien de l'art traverse les époques en interrogeant le travail de la création et en cherchant la manière dont un peintre du passé a pu résoudre des problèmes intemporels (par exemple quand Recht cherche à démêler la position des sept verres transparents). Une vision du détail permet de se rapprocher de l'architecte (ainsi en allant dans le triforium de la cathédrale de Strasbourg).

Le processus de la fabrication apporte également un levier pédagogique par son intemporalité, et il peut être intéressant de le faire expérimenter par des élèves comme une médiation pour comprendre les œuvres du passé (cette démarche est d'ailleurs proposée par Marc Bayard, du Mobilier National, lors de la table ronde de la matinée).

L'intemporalité de l'expérience humaine

Les œuvres traduisent des expériences humaines universelles, en même temps qu'elles peuvent susciter des émotions universelles, comme l'effroi que peuvent faire naître *Les Demoiselles d'Avignon*. De même, lorsque Vinci situe la place de l'âme au centre de la tête, il manifeste un questionnement anthropologique qui s'inscrit dans une histoire des idées mais qui traduit aussi une interrogation existentielle. L'architecture, encore, est un objet anthropologique ; il faut s'y déplacer, en éprouvant une universalité du corps, de sa taille, et de son rapport à l'espace, par laquelle tout élève d'aujourd'hui retrouve une expérience du passé. Dans le film encore, Recht souligne la banalité de la photographie de Stieglitz et de ce qu'il voit depuis sa fenêtre. Les œuvres d'art peuvent donc solliciter des élèves parce qu'elles font écho à leurs propres expériences.

Le style ?

Recht souligne le maniérisme d'une église gothique, maniérisme qui résulte de ce que la forme ne suit plus la fonction... La caractérisation par les styles dépasse l'exercice scolaire et traduit une capacité du regardeur à mettre en relation les temps, pour créer des ponts par-delà les époques et affirmer une subjectivité singulière en même temps qu'érudite. Ici, la figure du temps mobilisée suppose une connaissance très solide et une réflexion approfondie sur les styles. A-t-elle valeur médiatrice ? Ou affirme-t-elle au contraire combien le plaisir de l'historien de l'art suppose des connaissances étendues et une longue pratique ?

La croissance végétale ?

J'évoquerai enfin l'importance dans le film de la végétation comme modèle d'une croissance lente qui met en relation l'homme et la nature, en même temps peut-être que les hommes du passé avec ceux d'aujourd'hui. L'historien est ainsi ému devant l'empreinte de la main de Giuseppe Penone dans un arbre. Son intérêt mélancolique pour le passé s'appuie peut-être sur cette conscience cosmologique d'une force de la nature dont l'homme hérite, et qui lui fait comparer les piliers d'une église à des arbres. Des longs plans montrent l'historien se promenant en forêt ou dans ce qui semble être son jardin, cultivé avec soin. Il est probable que nos élèves s'intéressent davantage aux œuvres du passé lorsqu'ils peuvent s'appuyer sur la conscience d'un temps long, d'une force de croissance intemporelle, d'une appartenance à un univers nourricier. Ce qui peut valoir comme médiation est aussi ici une condition, renvoyant aux modes et aux lieux de vie des élèves de même qu'à leur histoire

familiale. On voit en quoi le projet de l'histoire des arts et l'ambition d'une Refondation de l'école sont inséparables d'une réflexion sur la société, comme le souligne Alain Corbin.

Les rencontres d'un homme qui papillonne...

En conclusion, un des apports particulièrement importants de la réflexion de Roland Recht tient à sa dimension réflexive et épistémologique : Recht s'interroge ailleurs sur l'histoire de l'art et sur les enjeux historiques de l'émergence de sa discipline⁴. Dans le film proposé, il se met en scène comme un homme du présent rencontrant le passé, comme un historien qui interroge les œuvres dans leur historicité en même temps qu'il est conscient de leur caractère « anachronique »⁵, comme un érudit encore qui accueille ses émotions mais sait les distinguer de son travail de chercheur.

C'est à une telle circulation entre les époques et les dimensions de la subjectivité que nous invitons nos élèves : des expériences aident à la formation d'une posture qui sollicite ces déplacements. Pour cela, la rencontre avec des médiateurs peut avoir un effet considérable : Recht lui-même évoque ses propres maîtres, comme Louis Grodecki. Mais les évolutions de la culture offrent d'autres voies possibles de médiation : notre historien rapporte la naissance de son intérêt pour l'histoire de l'art au personnage joué par Alain Cuny dans *La Dolce Vita* de Fellini, propriétaire d'une collection qu'il présente dans un discours « analytique et esthète » selon Recht. L'intérêt pour l'histoire de l'art tient peut-être bien à des rencontres, où opère la séduction d'une voix et où se mettent en jeu des processus identificatoires ...

Une question posée lors de l'université était celle de l'intérêt du documentaire sur Recht pour des élèves : peut-être l'école gagne-t-elle à penser les différentes rencontres qu'elle propose et le sens de celles-ci. Je soulignerai l'intérêt du film pour la formation des enseignants et leur réflexion sur la place de l'histoire des arts dans le projet éducatif d'une école de la Refondation.

⁴ Roland Recht, *Penser le patrimoine*, Paris, Hazan, 1999.

⁵ Ph. Filliot (2011), « Petit éloge paradoxal d'un point de vue anachronique en histoire des arts » in G. Boudinet, *Enseigner l'histoire des arts : enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, vol. I, p. 81-92.