



HAL
open science

Géopolitique de l'histoire de l'art

Michela Passini, Blaise Wilfert-Portal

► **To cite this version:**

Michela Passini, Blaise Wilfert-Portal. Géopolitique de l'histoire de l'art. Neil McWilliam; Michela Passini. Faire l'histoire de l'art en France (1890-1950). Pratiques, écritures, enjeux, Presses Universitaires de Strasbourg, pp.37-52, 2023, Historiographie de l'art, 9791034401468. 10.4000/books.pus.35922 . halshs-04336069

HAL Id: halshs-04336069

<https://shs.hal.science/halshs-04336069v1>

Submitted on 13 Dec 2023

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

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

Géopolitique de l'histoire de l'art

Pratique de la bibliographie et circulation de l'information. 1900-1910

Michela Passini et Blaise Wilfert

Qu'il s'agisse d'Eugène Müntz, d'Adolfo Venturi, de Bernard Berenson ou d'Aby Warburg, les correspondances d'historiens de l'art du début du XX^e siècle montrent combien la pratique quotidienne de la discipline s'est fondée sur des circulations intellectuelles très larges. Des objets – livres, documents, extraits recopiés, tirés-à-part, photographies, moulages – sont envoyés partout en Europe et au-delà ; des informations sont échangées sur différents supports, elles voyagent par les journaux et les revues, généralistes et spécialisés. Ces mobilités d'objets, de notions, de modèles historiographiques et de façons de faire nourrissent l'essor de l'histoire de l'art. Elles témoignent de la dimension intrinsèquement transnationale de son élaboration ; en même temps, elles laissent imaginer, par contraste, tout ce qui ne circule pas, n'est pas connu, se dégrade dans le déplacement, est compris en sens inverse, etc.

Qu'a-t-on pu voir, en France, de la production historiographique étrangère à une époque donnée ? Par quels canaux l'information circule-t-elle et selon quelles logiques ? Et qu'en déduire quant à la géopolitique de l'histoire de l'art et de son institutionnalisation, au moment où, comme toutes les sciences humaines, elle est prise dans une double dynamique de nationalisation et d'internationalisation, au temps des expositions universelles et des congrès internationaux ? Ces questions, rarement abordées dans les travaux historiographiques sur la discipline, nous ont semblé mériter qu'on s'y attarde. Pour ce faire, nous avons mené une enquête sur la présence et la circulation de références au discours sur les arts produit à l'étranger, et ce, à partir d'une source aussi riche que peu étudiée comme objet en soi, *La Chronique des arts et de la curiosité*, supplément de la *Gazette des beaux-arts* qui recensait l'actualité des ventes, des expositions et des publications.

Sans évidemment prétendre à l'exhaustivité, notre étude se veut une première tentative d'évaluer la transnationalité de l'histoire de l'art au moment de son institutionnalisation universitaire. Deux pistes s'ouvraient à nous, suivant les deux grandes manières de traiter la transnationalité et l'internationalisation ou l'internationalité des sciences humaines en construction, soit, d'une part, l'histoire des transferts culturels, principalement orientée vers des questions de circulations de concepts et d'œuvres et, d'autre part, l'histoire des

organisations internationales savantes et leurs effets sur l'institutionnalisation des sciences humaines. Les deux présentent des limites. Du côté de la lecture institutionnelle, le fait de se situer *a priori* au point d'observation le plus internationalisé risque de pousser à sursélectionner ceux qui ont fait le choix de l'internationalisation. Du côté de l'histoire des transferts, la limite est sensiblement la même : on a là encore affaire à un ensemble d'acteurs présélectionnés, ceux qui ont décidé, qui ont eu les moyens de participer à un transfert culturel, au risque de donner à voir un monde de circulations fluides et d'autant plus faciles qu'elles sont saisies à partir des plus accomplies d'entre elles.

On peut pourtant prendre la question dans un autre sens, plus attentif notamment aux problèmes posés par une histoire matérielle des arts et des discours sur l'art. Pour procéder à un transfert culturel, pour participer au « grand jeu » international de la science, il faut disposer d'informations, et cette information n'est universellement ni naturellement disponible, dans un monde en cours d'institutionnalisation, limité par certaines contraintes matérielles et soumis à une forte dynamique de nationalisation. De quelle information disposait-on, au début du XX^e siècle, sur la vie intellectuelle à l'étranger et plus spécifiquement sur l'histoire de l'art en train de se faire, quand on était, par exemple, un historien de l'art exerçant à Paris ? Notre perspective consiste donc à essayer de restituer la réalité du tissu conjonctif des « communautés épistémiques », de l'internationale savante, de la « République des lettres » de l'histoire de l'art, pour n'évoquer que quelques manières de désigner la *koinè* transnationale de ceux qui produisent des discours sur l'art. Que savaient réellement les uns des autres les praticiens et théoriciens du discours sur l'art, d'un pays à l'autre, d'une ville à l'autre ? Que partageaient-ils comme références savantes, comme connaissances érudites, comme outils de travail ?

Notre contribution propose une première analyse des formes quotidiennes du travail intellectuel en histoire de l'art au seuil du XX^e siècle. L'approche matérielle et technique – « au ras du sol », pour reprendre l'expression de Jacques Revel (Revel 1989) – de notre objet nous permettra d'éviter le double écueil d'une histoire intellectuelle désincarnée, qui présuppose l'universalité et la symétrie de l'information, la fluidité des circulations et la contemporanéité effective des contemporains.

Territorialité de l'information et actualité de l'histoire de l'art en 1900, 1905, 1910.
Une base de données sur *La Chronique des arts et de la curiosité*

La Chronique des arts et de la curiosité est un supplément hebdomadaire et gratuit de la *Gazette des beaux-arts*, qui paraît à partir de 1861 (et jusqu'en 1922), sous la direction particulière, dans les premières années, d'Édouard Houssaye.

Il est frappant de constater que c'est par l'urgence de l'information que le fondateur de la *Gazette*, Charles Blanc, dans l'« Introduction » à son premier numéro de 1859, affirme alors la nécessité d'une nouvelle revue d'art. L'encombrement des salles de ventes et la vigueur du marché de l'art, à la faveur de la croissance économique de la décennie précédente, impliquent de donner les moyens aux nouveaux venus parmi les amateurs de trier le bon grain de l'ivraie, en leur apportant mieux que « l'érudition du quart d'heure », qui peut parfois satisfaire les nouveaux riches, mais ne peut garantir un rapport sain à la valeur esthétique. Mais il n'y a pas, alors, que la richesse et la passion de posséder des œuvres d'art qui aient connu une petite révolution : Charles Blanc affirme que « la critique a fait elle aussi de beaux progrès en France » ; dans la foulée du développement de l'histoire de l'art, elle est « devenue réservée, attentive, studieuse ». Elle peut donc vraiment éduquer les nouveaux amateurs. L'enjeu est triple : il s'agit d'informer les nouveaux acteurs de la vie artistique pour contribuer à sa saine orientation, mais de le faire de manière studieuse et attentive, c'est-à-dire en s'appuyant sur les nouvelles méthodes savantes de l'histoire de l'art, explicitement attribuées à la science allemande par Blanc, et dans une perspective internationale, puisque Blanc affirme qu'il s'agissait de « tenir la France au courant de ce qui se passe à l'étranger, et l'étranger au courant de ce qui se passe en France », se disant « heureux si, en répandant des notions indispensables à la dignité de l'esprit, ils contribuaient pour leur petite part à ce grand œuvre de civilisation cosmopolite qui semble être le rôle obligé du XIX^e siècle » (Blanc 1859).

Utilité, fiabilité, internationalité de l'information : ces principes qui président, à en croire du moins son fondateur, à l'invention de la *Gazette des beaux-arts*, paraissent avoir été aussi déterminants au cours des années 1900, comme on pouvait s'y attendre, d'ailleurs, du fait du contexte spécifique de ces années très internationales et bibliographiques pour les sciences humaines. Pour la *Gazette*, l'information internationale reste primordiale au cours des dernières décennies du XIX^e siècle, comme l'indique la présence dans ses pages de « correspondances » d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique et des Pays-Bas, assurées par des chroniqueurs de renom comme Teodor de Wyzewa, Amédée Pigeon ou Émile Michel. Cette question de l'information internationale est alors aussi au fondement du lancement de *L'Art et les Artistes*, créée par Armand Dayot en 1905. Dans son « Avant-propos » au premier numéro, en avril, Dayot écrit : « Des magazines d'art édités hors de France, traitant surtout des sujets étrangers, sont accueillis en France avec la plus grande faveur. Est-il téméraire de

supposer qu'une revue d'art français et international, éditée à Paris, au prix des plus louables efforts, trouvera un encouragement national assez grand pour vivre et prospérer ? » (Dayot 1905) Il est vrai qu'il existait dans ce domaine une concurrence étrangère nouvelle, depuis notamment la création de revues européennes, elles-mêmes justifiées par la nécessité de ne pas déparer dans la compétition internationale pour la science de l'art, comme le *Burlington Magazine*, créé en 1903, ou *L'Arte*, en 1899.

Il paraît donc particulièrement utile d'étudier la *Gazette des beaux-arts* dans la perspective d'une histoire des « parleurs d'art¹ » européens et atlantiques au cours de la décennie 1900 : il s'agit alors, et depuis plusieurs années, d'une institution importante du monde des praticiens – et des consommateurs – du discours sur les arts, dont l'une des vocations est de fournir des informations fiables, utiles et variées, dans un contexte compétitif d'institutionnalisation nationale, transnationale et internationale de l'histoire de l'art, mais aussi de concurrence entre les revues pour le contrôle du discours légitime sur les arts. Ce système de tensions fait du supplément de la *Gazette*, chargé notamment de références à la vie artistique à l'étranger, un observatoire précieux.

Travailler sur la presse pour aborder la question de la professionnalisation de l'histoire de l'art n'est pas une démarche novatrice, bien sûr, mais ces études ont en général abordé le rôle des revues savantes et des revues généralistes dans la perspective de leur participation aux controverses centrales du moment, de leur contribution à l'établissement des critères de la scientificité et de leur rôle dans la construction de la grandeur savante. Leur rôle qu'on pourrait qualifier de technique, notamment d'outil bibliographique et de veille intellectuelle, n'a pas fait l'objet d'enquêtes.

Or, le cas qui nous occupe propose dans ce domaine un effort singulier, remarquable : *La Chronique des arts et de la curiosité* se présente comme un supplément explicitement tourné vers l'information. Là où la *Gazette* publie de longs articles et porte un enjeu de visibilité, la *Chronique* est un petit fascicule qui recense par des brèves rarement signées ou, quand elles le sont, simplement par des initiales, l'actualité artistique. Chaque année paraissent une quarantaine de numéros, en moyenne de 7 à 8 pages, soit quelque 280 à 300 pages par an. La *Chronique* propose un « rubriquage » systématisé, revenant d'un numéro à l'autre avec peu de variations (propos du jour, nouvelles, comptes rendus de séances de différentes sociétés savantes et académies, correspondances de l'étranger, revue des revues,

¹ On entend ici par « parleur d'art » tout producteur d'un discours sur l'art, sans préjuger de son statut professionnel (critique, journaliste, écrivain, universitaire, conservateur de musée...), ni de la forme ou de la teneur « scientifique » de ses prises de position.

bibliographie, nécrologie, mouvement des arts, concours et expositions). À l'exception des correspondances, du propos du jour et occasionnellement de la bibliographie, qui peuvent parfois occuper une page, les informations sont courtes et ne dépassent pas quelques lignes. Si l'on considère qu'une page de la *Chronique* compte 128 lignes, on peut estimer à plus de 38 000 le nombre de lignes éditées dans ses colonnes chaque année et donc à plusieurs dizaines de milliers le nombre d'informations artistiques qu'elle publie.

Nous avons décidé de procéder à son dépouillement pour saisir l'ampleur, la qualité, les logiques et la géopolitique de l'information sur l'étranger qui y figure, ce qui impliquait, bien sûr, au moins une part de traitement sériel des données. Compte tenu de la masse documentaire que représente la *Chronique*, il ne pouvait être question de procéder autrement que par sondage et sous la forme d'une base de données. Nous avons donc choisi les années 1900, 1905 et 1910, pour permettre à la fois de minimiser les biais (l'arbitraire arithmétique contre le choix d'années *a priori* importantes), de disposer de données réparties sur une part significative de la période, mais aussi de procéder à un dépouillement intégral de chacune de ces années. Enfin, nous avons resserré notre focale sur ce que la *Chronique* désignait d'emblée comme outils bibliographiques par son rubriquage : les sections « revue des revues » et « bibliographie », soit un volume d'ensemble de dépouillement de 1 248 pages pour ces trois années, le principe étant donc de recenser les mentions de références à des *publications* étrangères.

À l'épreuve des faits, cependant, le projet a évolué, pour des raisons d'apparence technique au premier abord, mais aux implications intellectuelles importantes. L'évolution majeure a consisté à se défaire de la référence à l'*étranger*. Elle paraît évidente, dans le cadre d'une histoire *transnationale*, où l'on mesure la présence de l'étranger dans le national, l'existence de liens sociaux entre des phénomènes nationaux et des phénomènes étrangers ou les circulations d'objets à travers les frontières nationales. Pourtant, le cas de la *Chronique* met en évidence tout ce que ce raccourci peut avoir d'insatisfaisant. Tout d'abord parce que présenter la revue comme un moyen d'approcher ce qui était mis à la disposition du public *français* est erroné : rien n'indique que son lectorat ait été seulement français, au contraire même, puisqu'on sait que la *Gazette* était disponible dans nombre d'institutions étrangères d'importance qui y étaient abonnées. Par ailleurs, on ne sait pas non plus si la *Gazette* bénéficiait d'une diffusion nationale telle qu'elle puisse servir de truchement évident pour informer – dans les deux sens du terme – une communauté savante *nationale*. D'un strict point de vue empirique, on ne peut donc attribuer de territorialité à la *Gazette* autre que celle

de son lieu de *production* (qu'il s'agisse d'impression, de composition ou de localisation de ses contributeurs et donc de rédaction), en l'espèce, Paris.

La réalité de la source nous a amenés à suivre le même raisonnement concernant le caractère « étranger » des informations disponibles dans les pages de la *Chronique*. Relever les imprimés étrangers pouvait signifier noter les mentions d'imprimés en langue étrangère (mais alors, les ouvrages et articles imprimés en Belgique ne comptaient pas comme étrangers) ou alors les imprimés dont l'auteur n'était pas français, quelle que soit la langue de l'œuvre (mais alors, les articles publiés par des Français dans des revues étrangères, même en langue étrangère, ne rentraient par exemple pas dans le cadre). En fait, assigner une « identité » nationale à une œuvre, à un texte, est bien difficile, et cette assignation aurait interdit de tenir compte d'une autre forme de territorialité, celle de la localité, qui s'est révélée la seule vraiment solide. Il ne s'agissait sur ce point, d'ailleurs, que de prendre au sérieux ce qu'indiquent toutes les sources concernant les imprimés, c'est-à-dire un lieu de publication qui est toujours une *ville*.

Nous avons donc décidé de nous en tenir à un *double principe local* : notre enquête porterait sur une revue publiée et fabriquée à Paris et, à ce titre, elle renseignerait sur la capacité d'une institution parisienne à produire une information large concernant les discours sur l'art, sans préjuger de son lectorat ; elle porterait sur les mentions qui étaient faites dans ce périodique de journaux, de revues et d'ouvrages publiés *ailleurs*, en dehors de la métropole parisienne, en s'appuyant sur le lieu d'édition indiqué par la source. Ce recalibrage, lié aux contraintes propres à une source, s'est avéré à la fois libérateur et particulièrement ajusté aux logiques d'une histoire matérielle de l'histoire de l'art. Libérateur, parce qu'il permet de réaliser empiriquement l'un des objectifs de l'histoire transnationale, celui de se défaire des *a priori* du nationalisme méthodologique et d'étudier les circulations propres à la *koinè* de l'histoire de l'art comme un système à la fois infranational et supranational, animant un réseau interurbain. Ajusté, parce que c'est dans le système technique et social que constitue la métropole ou la grande ville que s'élabore le travail savant, et donc aussi la production des revues qui l'appuient.

Du point de vue de l'accès aux savoirs, pensés comme des discours *et* comme des systèmes sociaux et techniques qui les rendent possibles et disponibles, il est tout à fait différent pour un acteur de se situer à Paris et non en province. Un praticien du discours sur l'art, qu'il soit universitaire, critique mondain ou, de manière plus réaliste, placé dans une position intermédiaire à ces deux figures polaires, lorsqu'il exerce à Paris, dispose d'un environnement particulièrement favorable pour son activité, notamment en ce qui concerne la

mobilisation de l'information sur ce qui se fait, se publie et se dit sur son champ de travail. Il dispose de librairies riches et nombreuses pour s'achalander en nouvelles parutions, qu'il s'agisse de périodiques ou de monographies ; il dispose de bibliothèques, de musées, mais aussi de collections privées de premier rang plus ou moins accessibles ; il dispose enfin de réseaux personnels particulièrement différenciés et denses de collègues, d'étudiants et de connaissances susceptibles de fournir à leur tour des informations, des références et même des ouvrages ou des reproductions, ceux-ci étant particulièrement nombreux bien sûr dans les grandes villes, notamment autour des expatriés ou des visiteurs temporaires venus de loin. La *Chronique*, en tant que périodique, est naturellement liée à ce cadre urbain. C'est dans le contexte parisien qu'elle est produite : imprimée à Paris, elle est conçue et mise en œuvre dans les bureaux de la *Gazette*, et la mobilisation d'informations à laquelle elle procède est le produit de sa capacité à tirer parti des réseaux dont elle dispose.

Ce principe s'est avéré plus facile à appliquer pour les publications de monographies, souvent localisées, que pour celles de périodiques, dont le lieu d'édition n'était que rarement mentionné. Il est aussi rapidement apparu que la « qualité » des informations (en termes d'information positive, bien sûr, sans préjuger d'autres interprétations) contenues dans les pages de la *Chronique* était fort variable, allant du recensement intégral et pointilleusement précis de périodiques savants rédigés en langue étrangère à de simples allusions. Les mentions « hâtives », pour nous incomplètes, ou lacunaires, ne l'étaient toutefois probablement pas pour les contemporains, qui disposaient inévitablement, pour certains au moins, de références que nous n'avons plus et, à ce titre, elles devaient faire leur office d'informations positives. Pour refléter ce fonctionnement probable et ne pas manquer trop de données, il a donc été décidé de « compléter » l'information en localisant, dans la mesure du possible, les imprimés mentionnés à partir de nos sources d'information contemporaines.

Ceci exclut de notre base de données toutes les références implicites à des imprimés, par évocation floue (« contrairement aux articles déjà publiés sur la question ») ou *name dropping* (« d'innombrables études locales, par MM. de Nino, Bindi, Pannella, Piccirilli, pour les Abruzzes, Cosimo de Giorgi, Sante-Simone, F. Sarto, Bernich, Avena pour les Terres d'Otrante et de Bari, de Dom Piscicelli et Dom Latil pour le Mont-Cassin, par MM. Croce, Ceri, G. Frizzoni, Krauss, C. von Fabriczy, pour les provinces napolitaines, etc., etc. ») : tous les imprimés présents dans la base de données sont des imprimés « palpables » par le lecteur de la source, repérables par une recherche bibliographique. C'est donc pour ces imprimés uniquement que le lieu d'édition, s'il n'était pas précisé, a été recherché grâce à des sources contemporaines.

À l'issue du dépouillement des rubriques « revue des revues » et « bibliographie » des années 1900, 1905 et 1910, la base de données compte donc 2 067 entrées : 1 818 articles de revues et 249 livres. Pour donner une idée de ce que représentent ces références hors-Paris restituées par la *Chronique* dans l'ensemble des données bibliographiques dispensées par la revue, on peut dresser un tableau des comptes rendus dans chacune des deux rubriques qui nous concernent :

Bibliographie	1900	1905	1910
Nombre de recensions*	86	104	162
Nombre de recensions hors-Paris*	42	66	81
% par rapport à l'ensemble de la revue	49 %	63 %	50 %

* Ces données ne tiennent pas compte des traductions (3 en 1900, 3 en 1905 et 5 en 1910).

Revue des revues	1900	1905	1910
Nombre de revues recensées	66	83	42
Nombre de revues hors-Paris recensées	32	37	20
% par rapport à l'ensemble de la revue	48 %	45 %	48 %

Quelles que soient les évolutions internes à la revue (l'augmentation significative du nombre d'ouvrages qui font l'objet de comptes rendus et la concentration sur un plus petit nombre de revues), les pourcentages sont sensiblement proches (à l'exception de la bibliographie 1905, où les titres édités hors-Paris atteignent 63 % des ouvrages recensés). On peut donc évaluer que notre base de données représente approximativement la moitié de la masse documentaire bibliographique proposée par la *Chronique* à ses lecteurs.

Le monde (de l'art) vu de Paris : le champ de vision d'un lecteur de la *Chronique des arts et de la curiosité*

Le 8 janvier 1898, l'historien de l'art allemand Wilhelm Vöge remercie Eugène Müntz pour son « mot dans la *Chronique* » : il fait allusion au compte rendu que celui-ci a consacré à son dernier livre, *Raffaël und Donatello* (Vöge 1896), dans *La Chronique des arts et de la curiosité*. Les références à la *Chronique* émaillent la correspondance de Müntz qui, proche de la rédaction de la *Gazette des Beaux-Arts* et véritable entrepreneur de la professionnalisation de la jeune discipline, se sert de cet espace privilégié pour signaler ou faire signaler par des collègues les ouvrages français et étrangers qu'il considère comme essentiels². Celui de Müntz n'est qu'un cas parmi d'autres – un des rares cas, toutefois, que l'on peut étudier dans le détail grâce à son abondante correspondance –, mais il témoigne des enjeux d'une histoire de l'art qui, au temps de sa première institutionnalisation, se dote d'une série de dispositifs d'échange d'informations et de connaissances, mais aussi et surtout de contrôle de la production historiographique, qui permettent d'instituer un corps de spécialistes légitimes. La critique bibliographique en est alors l'un de plus efficaces.

Que fait précisément la *Chronique* de ce point de vue ? Tout d'abord, on l'a dit, elle recense une série de titres, de mentions bibliographiques, à la fois d'articles et d'ouvrages, auxquels peuvent être consacrés des commentaires plus ou moins longs (fig. 1).

En ce qui concerne les périodiques, les titres les plus représentés sont les grandes revues spécialisées anglophones, germanophones et italiennes. Le *Burlington Magazine* (9 % des mentions de revues dans la *Chronique*), première revue britannique d'histoire de l'art, créée en 1903, se veut une plateforme de dialogue pour les praticiens d'une discipline qui, en Grande-Bretagne, n'a pas de place dans l'enseignement universitaire. On trouve ensuite deux grandes revues germanophones (8 % des mentions) : *Die Kunst*, éditée à Munich par Bruckmann dès 1900 et axée sur le débat artistique contemporain, et la *Zeitschrift für bildende Kunst*, fondée en 1866 et publiée par l'un des principaux éditeurs allemands d'histoire de l'art, Seemann, à Leipzig. Dirigée jusqu'en 1895 par Carl von Lützow, professeur d'histoire de l'art à la Technische Hochschule de Vienne, puis par Max Georg Zimmermann, elle s'affirme comme l'un des lieux du débat érudit et spécialisé : à partir du

² La correspondance et les papiers d'Eugène Müntz sont conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France : NAF11278-11315 et NAF 21483-21500, NAF 22390. Sa correspondance avec certains de ses homologues allemands a été publiée par Michela Passini (Passini 2012), alors que ses échanges avec les historiens de l'art italiens ont été étudiés par Alice Legé (« I corrispondenti italiani di Eugène Müntz », thèse de doctorat, Università Statale di Milano, 2014).

milieu des années 1870, elle fait paraître, par exemple, les premiers articles de Giovanni Morelli sur les collections de peinture de la Galerie Borghèse de Rome, qui déclenchent de violentes polémiques sur la pratique de l'attribution et ses enjeux méthodologiques. À côté des revues anglophones de critique, plus que d'histoire de l'art, comme *The Studio* et le *Magazine of Art* (respectivement 7 % et 5 % des mentions), les bibliographes de la *Chronique* donnent la priorité à une autre revue germanophone d'érudition, le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (6 %), publié à Stuttgart dès 1876 et fondé lors du premier congrès d'histoire de l'art (Vienne, 1873). Les écarts, on le voit, sont très faibles, et l'on peut donc considérer que ces titres dessinent, pour le lecteur de la *Chronique*, une sorte de panthéon des grandes revues internationales en histoire de l'art.

Par rapport au discours sur l'art en anglais – représenté majoritairement par des revues d'art comme le *Magazine of Art* et l'*Art Journal* – le lecteur de la *Chronique* perçoit probablement la production périodique germanophone comme dominée par un savoir érudit, qui se concentre prioritairement sur l'analyse d'œuvres anciennes, notamment antiques, de la Renaissance ou « nationales ». Différentes mentions associées aux titres des revues ou aux noms d'auteurs lui apprennent que cette histoire de l'art s'exerce dans des lieux spécifiques – musées, universités, institutions de recherche –, qu'il s'agit donc d'une historiographie professionnelle. Outre la *Zeitschrift* et le *Repertorium*, cette histoire de l'art germanophone déjà très structurée est représentée par des revues plus sectorielles (*Zeitschrift für Christliche Kunst*, *Die graphischen Künste*, *Blätter für Gemäldekunst*, citées en moindre proportion, entre 2 et 3 %) et par les périodiques édités par les grands musées et institutions patrimoniales (*Jahrbuch der Königlich-preußischen Kunstsammlungen*, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, *Mitteilungen der K.K. Central-Commission*, entre 1 et 2 %). La sélection bibliographique de la *Chronique des Arts et de la Curiosité* a donc pu contribuer à la perception, très répandue dans les textes d'historiens de l'art français sur la situation de la discipline, de la primauté de l'espace germanique dans l'élaboration et la normalisation d'une *histoire* de l'art.

Le lecteur de la *Chronique* des années 1900-1910 pouvait aussi percevoir une autre tendance en cours : l'émergence de l'Italie comme lieu de production d'une histoire de l'art structurée et non plus seulement comme terrain d'étude pour des érudits étrangers. En plus de *L'Arte* (5 % des mentions de revues dans la *Chronique*), la revue fondée par Adolfo Venturi, titulaire de la première chaire italienne d'histoire de l'art (Université de Rome, 1901), on voit apparaître, bien qu'elles soient moins citées que les grandes revues anglophones et germanophones, une multitude de revues spécialisées, qui naissent au tournant du siècle et

sont souvent l'expression de milieux érudits régionaux ou locaux : la *Rassegna d'Arte* (Milan, fondée en 1901) de Corrado Ricci, Guido Cagnola et Francesco Malaguzzi Valeri, autres figures de proue, avec Venturi, de l'institutionnalisation de la discipline dans la péninsule (4 %) ; *Emporium* (Bergame, fondée en 1895), dirigé par le critique Vittorio Pica et qui se partage entre l'art contemporain et les articles d'érudition (2 %) ; le *Bollettino d'Arte* (Milan, 1907), émanant du ministère de l'Instruction publique, animé par Corrado Ricci et centré sur la vie des musées et les questions de gestion et protection du patrimoine (2 %) ; la *Rivista d'arte* de l'éditeur Olschki (Florence), enfin, fondée par un des premiers professeurs universitaires d'histoire de l'art italiens, Iginio Benvenuto Supino (1 %) (Cioffi et Rovetta 2007, Sciolla 2003). Remarquons encore la présence de *Oud Holland* et *Les Arts anciens de Flandre* (1 %) – qui témoignent de l'intérêt des bibliographes de la *Chronique* pour l'actualité de la recherche sur l'art flamand et hollandais, terrains classiques de la discipline, ainsi que de la revue de l'avant-garde tchèque, *Volné Směry* (2 %).

En ce qui concerne l'Europe occidentale (Grande-Bretagne, espace germanique, Italie), la *Chronique* livre une représentation assez fidèle de l'étendue et de la composition du système international des revues d'histoire de l'art : la liste des périodiques cités ne semble pas présenter de lacune significative. En l'état actuel de la recherche sur l'historiographie de l'art, ses organes et ses lieux, il est en revanche plus difficile d'établir si la *Chronique* est exhaustive et fiable lorsqu'il s'agit de rendre compte des travaux produits aux Pays-Bas, ou dans des territoires géographiquement et intellectuellement plus éloignés, comme ceux de l'Europe de l'Est. L'absence d'archives rend en outre impossible, ou du moins extrêmement problématique, la reconstitution du fonctionnement concret des opérations de référencement effectuées par la *Chronique*, ainsi que le rôle des intermédiaires auxquels elle fait appel. Pourquoi, parmi les revues tchèques, seule *Volné Směry* apparaît-elle ? Est-ce le fait d'un médiateur particulièrement actif, qui aurait informé les rédacteurs de la *Chronique* de l'existence de ce périodique, oubliant les autres, ou de choix de distribution internes à *Volné Směry*, dont la rédaction aurait considéré comme un enjeu prioritaire le fait d'être visible sur la scène artistique parisienne, éminemment centrale et prestigieuse ? Il est impossible, pour l'instant, de répondre à ces questions. Des éclairages intéressants viendront d'un travail de dépouillement croisé : restituer le champ de vision d'un lecteur du *Burlington Magazine*, de *L'Arte*, du *Repertorium für Kunstwissenschaft* ou de *Volné Směry*, par une enquête similaire à celle menée sur la *Chronique*, permettra de mieux saisir les logiques spatiales, intellectuelles et géopolitiques qui président à la circulation de l'information.

La liste des auteurs les plus cités dans la *Chronique* donne des indications précieuses sur la composition sociale de l'ensemble des producteurs autorisés de discours sur l'art en Europe. Elle s'ouvre par une personnalité absolument centrale du monde de l'histoire de l'art et du système muséal non seulement allemand, mais européen : Wilhelm Bode, directeur des musées berlinois et spécialiste reconnu de la sculpture italienne de la Renaissance. Toutefois, à part Bode et Adolfo Venturi, cette liste fait apparaître un panorama des producteurs d'histoire de l'art très différent de celui que l'on pourrait imaginer à partir des hiérarchies disciplinaires que reflètent *a posteriori* les synthèses sur l'histoire de l'histoire de l'art. Ce ne sont pas les noms de Riegl, Wölfflin ou Warburg que le lecteur de la *Chronique* voit le plus fréquemment cités, mais des auteurs maintenant peu connus, comme le milanais Gustavo Frizzoni, disciple de Morelli et représentant majeur de la pratique du *connoisseurship*, ou le très international Cornél von Fabriczy, un Hongrois formé à Vienne, Karlsruhe et Zurich, qui publia dans les principales revues allemandes, françaises et italiennes d'histoire de l'art au tournant du siècle.

D'un point de vue professionnel, cette liste livre l'instantané d'une histoire de l'art en voie de structuration et d'une communauté savante fluide, au sein de laquelle s'articulent érudition et mondanité : s'y côtoient des universitaires (Venturi), des responsables d'institutions muséales et patrimoniales (Bode, Dodgson, von Frimmel, Ricci), mais aussi des profils différents, qui se partagent entre l'histoire de l'art et la critique et animent des revues, comme Pica, Holmes ou Fry – ces derniers, à la fois spécialistes d'art ancien et critiques militants, sont parmi les co-fondateurs du *Burlington Magazine* et ont été *curator* pour différents musées ou à l'occasion d'expositions. D'autres encore, comme Frizzoni et Fabriczy, historiens très reconnus dans leurs domaines respectifs – la peinture et l'architecture de la Renaissance italienne – n'exercent aucune fonction officielle ; d'autres, enfin, tel Ludwig Hevesi, sont des écrivains avec une activité de critiques d'art.

Si l'on croise cette liste avec d'autres sources sur les acteurs de l'histoire de l'art en voie d'institutionnalisation, telles les listes des conférenciers aux premiers congrès internationaux, on s'aperçoit aisément que, dans ce cas aussi, la *Chronique* semble rendre compte de façon relativement exhaustive de la composition des réseaux internationaux des parleurs d'art les plus influents. Bode, Venturi et Fabriczy participent à plusieurs reprises aux congrès internationaux d'histoire de l'art, dont les deux premiers comptent d'ailleurs parmi les organisateurs. Les rédacteurs de la *Gazette des beaux-arts*, dont la *Chronique* dépend – Eugène Müntz, Salomon Reinach, Charles Ephrussi, Roger Marx... –, sont, en France, parmi les historiens de l'art à la fois les plus « centraux » et les plus internationaux. Responsables

d'institutions patrimoniales et artistiques parisiennes ou titulaires des premières chaires consacrées à la discipline, ils sont au cœur du « monde des arts » de l'une des capitales culturelles européennes, et c'est précisément leur positionnement à l'hyper-centre du système national des beaux-arts qui en fait les récepteurs privilégiés des travaux et recherches menés à l'étranger. Ainsi, il n'est pas surprenant de constater que la liste des historiens de l'art les plus cités dans la *Chronique* recouvre aussi en grande partie celle des principaux correspondants d'Eugène Müntz.

Une étude des sujets des ouvrages ou articles cités serait également des plus intéressantes. Elle livrerait notamment un aperçu synthétique des terrains prioritaires pour l'histoire de l'art en voie de construction et constituerait une excellente base pour repenser, dans une perspective très matérielle, la réception des grands débats scientifiques internationaux de l'époque. Demandant un travail imposant d'indexation des références citées qui, à son tour, nécessiterait une réflexion sur la pertinence et les limites des critères d'indexation, une telle enquête n'a pas pu être réalisée dans le cadre de cet article. Contentons-nous, pour l'instant, d'une dernière remarque sur la nature des références mobilisées par les bibliographes de la *Chronique*. Qu'est-ce qui circule précisément ? De quoi les références bibliographiques de la *Chronique* sont-elles le vecteur ? Il s'agit avant tout de noms : ceux d'auteurs qui, pour les contemporains informés et dans un contexte de la discipline fortement clivé, renvoient à une pratique, à des choix méthodologiques, à des enjeux politiques... Des noms qui sont parfois des « marques » très prestigieuses, dont la circulation structure la construction de réputations et de célébrités. Mais il s'agit également de noms d'éditeurs et de villes, qui dessinent la carte des centres les plus actifs de l'histoire de l'art en voie d'institutionnalisation.

La géopolitique de l'histoire de l'art à l'aube du xx^e siècle

La leçon la plus frappante de cette étude pourrait bien être celle qu'apporte la mise en série des lieux de publication des imprimés d'histoire de l'art recensés par la *Chronique*, qui peut fournir, par le biais d'une mise en carte, une approximation de ce que pouvait représenter le monde professionnel des historiens d'art vu de Paris. On a dit plus haut l'importance du lieu d'édition pour établir une géopolitique réaliste des savoirs ; la localisation de l'imprimé savant permet de donner un aperçu des hauts lieux de la production scientifique, et d'esquisser, quand on se place dans l'un de ces hauts lieux, le panorama de ce qu'on en percevait, des parties du monde savant qui comptaient et de celles qui restaient invisibles, en

se fondant sur une focalisation métropolitaine qui ne se réduit pas aux logiques nationales même si, évidemment, elle n'en est pas totalement indépendante.

Les deux cartes qui suivent offrent un résumé mis en forme spatiale de cette géopolitique de l'histoire de l'art vue de Paris à la Belle Époque. Elles ont été construites en retenant le lieu de publication apparent dans la *Chronique* ou restitué par nos recherches et en les regroupant par ville puisque c'est la ville d'édition qui est retenue par les bibliographes de la *Chronique*, la taille des cercles figurant sur le fond de cartes dépendant bien sûr du nombre de références bibliographiques localisées à cet endroit. Notre choix s'est porté sur un fond de carte blanc, sans indications de frontières nationales, pour nous en tenir au *localisme méthodologique* qui a orienté notre recherche, seul à même de restituer la logique avant tout urbaine de l'édition et de ne pas imposer *a priori* de cadre national aux circulations intellectuelles de l'époque.

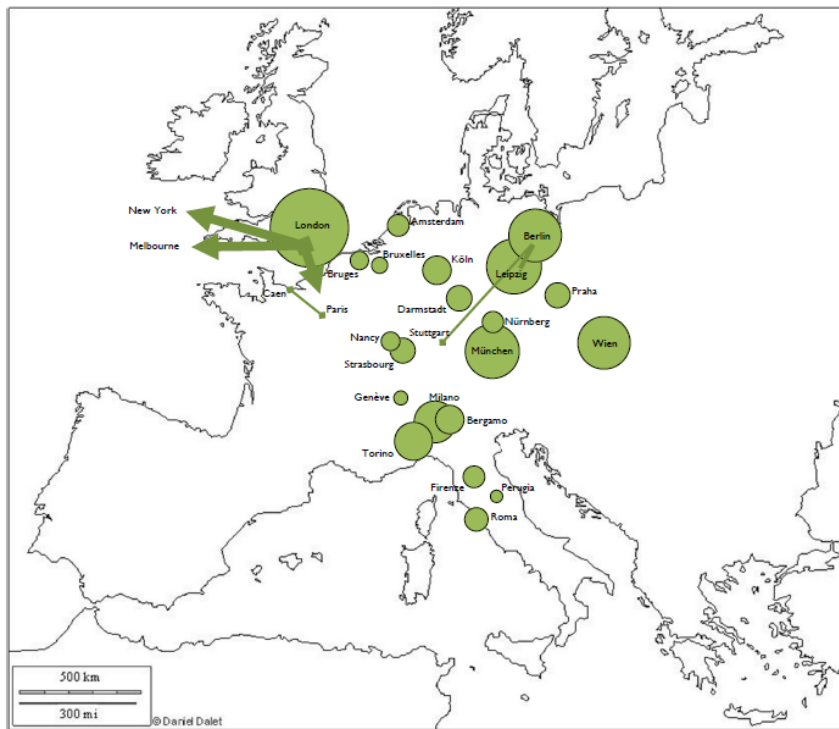
Les deux permettent de visualiser la géographie des lieux d'édition – des ouvrages pour la première, de l'ensemble des références (ouvrages en volume et articles publiés dans des périodiques) pour la seconde. Plus que les développements précédents, fondés sur des graphiques, elles font ressortir très clairement non seulement le monde plein des villes d'édition germanophones, organisé autour du quatuor Leipzig, Berlin, Vienne et Munich et de ses quatre centres secondaires (Prague, Nuremberg, Cologne et Darmstadt), mais également la montée en puissance de l'édition italienne et la centralité nouvelle de l'histoire de l'art produite dans le Nord de l'Italie, autour des grands centres éditoriaux de Milan et Turin. Les deux montrent en outre le rôle décisif de Londres comme capitale de l'histoire de l'art et sa fonction de connecteur avec le monde transatlantique.

Par rapport à la première, la deuxième carte comporte des éléments qui invitent à compléter et en même temps à nuancer ce tableau. Elle livre notamment deux données intéressantes concernant la perception, par un lecteur de la *Gazette*, du dynamisme de villes comme Bergame et de Strasbourg. Si, du point de vue de la publication d'articles, elles se positionnent loin derrière Londres, Berlin ou Turin, sous l'angle de la production d'ouvrages en volumes, elles ont dû sembler particulièrement actives au public de la *Gazette des Beaux-Arts*. Les deux villes s'affirment en effet au début du XX^e siècle comme deux pôles importants de l'écriture de l'histoire de l'art, Bergame avec l'Istituto d'arti grafiche, éditeur à la fois prolifique et prestigieux, et Strasbourg avec des maisons d'édition, tel Heitz, qui publie les travaux universitaires issus de l'Institut d'histoire de l'art. Conçu comme un avant-poste de la science germanique en territoire annexé, celui-ci est l'un des centres les plus importants de l'histoire de l'art en pleine institutionnalisation : dirigé par le spécialiste de la Renaissance

italienne Hubert Janitschek, puis par le médiéviste Georg Dehio, il accueille entre autres Wilhelm Vöge, Aby Warburg ou Paul Clemen. Cette surreprésentation des deux villes doit toutefois relever également de biais d'une nature différente : la présence de correspondants locaux particulièrement actifs, la visibilité des thèses allemandes sur l'art médiéval et la Renaissance pour Strasbourg, ainsi qu'un fort intérêt de la rédaction de la *Gazette* pour ces deux pôles du système de l'histoire de l'art. Là encore, le manque d'archives de la revue ne nous permet pas d'avancer d'hypothèse plus circonstanciée.

Enfin, le caractère de ce monde savant que les deux cartes montrent de la manière la plus saisissante est son étroitesse géographique. Les blancs d'une carte sont toujours paradoxalement le signe d'un continent noir : l'histoire de l'art vue de Paris fait littéralement disparaître l'est et le sud-est de l'Europe, mais aussi le Nord scandinave et le sud-ouest hispanophone et lusophone, de même, d'ailleurs, pour l'essentiel, que la « province » française, qui ne semble exister pour les curieux d'art de Paris que lorsqu'elle s'approche des frontières de la germanophonie. Et encore n'évoque-t-on ici que l'Europe : le vaste monde est totalement absent. Si l'absence de publications venues d'Afrique ou d'Asie ne peut pas surprendre, puisque l'on ne parle ici que des discours sur l'art pratiqués à l'européenne, entre l'université, le marché de l'art et la culture mondaine, on aurait pu s'attendre à voir apparaître des références russes, polonaises, espagnoles, roumaines ou hongroises, notamment. Une explication pourrait peut-être rendre compte de cette géopolitique réductrice, inégale et ethnocentrique : cette nébuleuse pourrait au fond correspondre aux frontières du débat transnational très actif sur l'interprétation – et la captation, inévitablement – de la Renaissance, ou plutôt des renaissances, pour inclure la question du gothique et de son assignation à telle ou telle origine nationale. On sait que ce débat a été un lieu central d'élaboration des grands récits nationaux d'histoire de l'art et donc aussi de la professionnalisation nationale de l'histoire de l'art, notamment en Allemagne et en France (Passini 2012, entre autres p. 80). L'étude systématique des thématiques abordées par la revue, qui reste à faire, pourra peut-être confirmer ce point.

Principales villes d'édition (≥1%) des imprimés d'histoire de l'art édités hors-Paris cités dans la *Chronique des arts et de la curiosité* 1900-1910



Fond de carte : [cartothèque en ligne](http://cartothèque.en.ligne). © histgeo.ac-aix-marseille.fr. 3 janvier 2013

Source : base de données constituée à partir du dépouillement systématique de la *Chronique des arts et de la curiosité*, 1900, 1905, 1910 et de la *Revue des deux mondes*, 1900, 1905, 1910. Institut d'histoire moderne et contemporaine (ENS-CNRS), juillet 2014.

London	393
article de revue	360
livre, catalogue, etc.	33
Leipzig	195
article de revue	168
livre, catalogue, etc.	27
München	189
article de revue	180
livre, catalogue, etc.	9
Berlin	179
article de revue	150
livre, catalogue, etc.	29
Wien	177
article de revue	168
livre, catalogue, etc.	9
Milano	113
article de revue	90
livre, catalogue, etc.	14
Torino	93
article de revue	93
London, Paris, New York, Melbourne	87
article de revue	87
Köln	54
article de revue	54
Bergamo	54
article de revue	37
livre, catalogue, etc.	17
Leipzig, Berlin	45
article de revue	43
livre, catalogue, etc.	2
Darmstadt	43
article de revue	43
Prague	42
article de revue	42
Strasbourg	42
article de revue	30
livre, catalogue, etc.	12
Roma	37
article de revue	33
livre, catalogue, etc.	4
Amsterdam	33
article de revue	28
livre, catalogue, etc.	4
Firenze	32
article de revue	24
livre, catalogue, etc.	8
Nürnberg	31
article de revue	30
livre, catalogue, etc.	1
Nancy	24
article de revue	24
Bruges	23
article de revue	23
Berlin, Stuttgart	19
article de revue	19
Paris, Casen	19
article de revue	19
Bruxelles	18
livre, catalogue, etc.	12
article de revue	6
Genève	14
article de revue	13
livre, catalogue, etc.	1
Perugia	11
article de revue	11

Bibliographie

Blanc 1859 – Charles Blanc, « Introduction », *Gazette des Beaux-Arts*, 1, p. 5-15.

Cioffi et Rovetta 2007 – Rosanna Cioffi et Alessandro Rovetta (dir.), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milan, Vita e Pensiero, 2007.

Dayot 1905 – Armand Dayot, « Avant-Propos », *L'art et les artistes*, 1, 1905.

Revel 1989 – Jacques Revel, « L'histoire au ras du sol », préface à Giovanni Levi, *Le Pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1989.

Sciolla 2003 – Gianni Carlo Sciolla, *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milan, Skira, 2003.

Vöge 1896 – Wilhelm Vöge, *Raffaël und Donatello: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst*, Strasbourg, Heitz, 1896.

