

## AVANT-PROPOS

### Histoires de l'art et de la littérature : périodiser ? déperiodiser ? périodiser autrement ?

Alain-J. TROUVÉ

#### Résumé

On explique dans cet « avant-propos » ce qui a motivé la publication en deux volumes d'une série d'articles sur les opérations de périodisation dans les champs respectifs de l'histoire, et des histoires de l'art et de la littérature. Il s'agit de rechercher, dans l'ontologie particulière des œuvres d'art et dans le concept d'art lui-même, les raisons pour lesquelles un même projet de scander le temps pour lui donner un sens se différencie sensiblement en s'affrontant à des obstacles et à des problématiques qui, pour une part, ne sont pas de même nature. Les périodisations en histoire des arts faisant souvent l'objet de mises en cause radicales, on se demande alors pourquoi, sous quelles formes, et à quelles conditions elles pourraient conserver une valeur opératoire, une pertinence herméneutique et une utilité pratique. Telles sont les perspectives en fonction desquelles sont présentés les articles réunis dans ce numéro, et expliquée leur disposition.

**Mots-clés :** périodisation, art, littérature, temporalité, ontologie.

#### Abstract

The introductory remarks are intended to explain the object of the publication in two volumes of a series of articles about the divisions into periods used in the fields of history in and of itself and in art history and literary history. The goal of the contributions in this volume is to try to fathom why, in the specific ontology of works of art and in the concept of art itself, the very same project of dividing time into periods to make it meaningful is applied in substantially different ways when obstacles and problems which, in part, are not of the same nature are confronted. As periodizations in art history are facing substantial challenges, it must be asked why, how and in what conditions they remain operational, hermeneutically relevant and useful.

**Keywords:** periodization, art, literature, temporality, ontology.

...cet anachronisme, constitutif je crois de toute œuvre d'art.

Daniel Arasse<sup>1</sup>

### Pourquoi un second « Découper le temps » ?

Le présent volume, comme l'indique son avant-titre, vient en complément du numéro précédemment paru, lequel s'était donné pour objet

---

1. ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 223 (ces « histoires » sont une retranscription d'une série de 25 émissions, diffusées sur France-Culture durant l'été 2003).

de faire le point sur la manière dont la communauté historique envisageait, dans ses démarches les plus actuelles, le découpage du temps en segments signifiants<sup>2</sup>. On sait qu'il s'agit là d'une pratique qui, parfois contestée (même si rarement), remonte presque aux origines de l'historiographie puisque, ainsi que le rappelle Stéphane Gibert, « Thucydide, déjà, périodisait<sup>3</sup> ». Mais alors pourquoi deux volumes formant diptyque sur un même sujet, choix qui constitue une première dans l'histoire bientôt vingtenaire de la revue *Atala* ?

Lorsque le comité de rédaction a retenu le thème « découper le temps » pour l'une de ses publications à venir, il est tout de suite apparu qu'un seul volume abordant la périodisation dans plusieurs des disciplines où elle est communément mise en œuvre courait le risque d'un émiettement préjudiciable à une réflexion actualisée et approfondie. Il fut donc décidé de consacrer un premier numéro à l'histoire, dès lors que « la périodisation » est un des fondements les plus constants de son épistémologie et le soubassement inexorable (la plupart du temps) de sa pédagogie. Or, si le geste consistant à découper le temps est sujet à dispute en histoire même, à quoi bon le réinterroger lorsqu'il est exporté de cette discipline de référence vers le champ des productions littéraires et artistiques<sup>4</sup>, pour peu qu'on admette que l'histoire des historiens subsume et configure pour une part celle des historiens de l'art et de la littérature ?

En tant qu'expression d'une interaction, constitutive de leur ontologie, entre un créateur et un public, en tant aussi qu'elles reflètent un instant de la vie sociale, qu'elles « miment » une réalité effective ou imaginée (plus véritable, souvent, d'être imaginée), et qu'elles tiennent un discours sur le monde, la littérature à tout le moins, il va de soi que les œuvres d'art n'échappent ni à l'histoire, ni au temps. Tel est aussi, pourtant, ce qui fait achoppement et qui justifiait un volume complémentaire, lors même que celui-ci ne pouvait éviter, puisqu'il s'agit une fois encore d'historiciser des objets d'étude, des recoupements partiels avec le précédent : les œuvres d'art, littéraires, musicales et plastiques n'appartiennent pas au temps ou à l'histoire de la même façon que n'importe quelle autre manifestation de l'agir et du faire humains. Par exemple l'« anachronisme » qui participe de leur ontologie, selon Daniel Arasse,

2. *Atala. Cultures et sciences humaines*, n° 17, « Découper le temps : actualité de la périodisation en histoire », 2014.

3. *Ibid.*, « Avant-Propos », p. 7.

4. C'est ainsi, pour une part, que Vasari procéda lorsqu'il « inventa » l'histoire de l'art en disant avoir transposé les méthodes des historiens pour étudier les arts visuels et raconter les vies des peintres, sculpteurs et architectes de son temps. Voir à ce sujet l'article de P.-H. Frangne, et notamment la citation à laquelle est articulée la note 9.

tient à ce que plusieurs temporalités s'enchevêtrent en elles : mon présent de lecteur, de spectateur, d'auditeur ; le passé de leur production, lequel mêlait déjà des temporalités différenciées : un présent orienté vers le futur (des aspects novateurs), un présent orienté vers le passé (des héritages) ; l'intervalle entre ces deux temps, enfin, dont elles peuvent porter la marque physique, et qui, surtout, inscrit dans leur durée les diverses formes prises par leur réception, tous ces regards qui informent mon regard, ou ces écoutes qui informent mon écoute. Comme le dit encore Gilles Deleuze : « l'image même, c'est un ensemble de rapports de temps. [...] Elle rend sensible les rapports de temps irréductibles au présent<sup>5</sup>. » En d'autres termes l'œuvre d'art ne se laisse pas interpréter en fonction du seul moment qu'elle documente ; ce qui en elle est création, invention, la coupe du passé qu'elle « oublie » et la projette vers un futur qu'elle implique déjà sans le connaître.

De surcroît, des discordances, dont la signification demande à être explorée, se font jour, à l'évidence, entre les périodisations des historiens — elles-mêmes matière à débat ainsi que le démontre très éloquemment le numéro 17 d'*Atala* — et celles des historiens de l'art, voire entre les historiens de l'art et ceux de la littérature<sup>6</sup>, pour ne rien dire des asynchronies observables au sein d'une même discipline<sup>7</sup>. La multiplicité des périodisations n'affecte pas nécessairement leur pertinence ; tout bien considéré, elle est une condition de possibilité des histoires des arts et de la littérature en raison de l'hétérochronie qui se manifeste dans l'apparition et l'évolution des genres, des formes, des mouvements, des écoles, et de la variabilité en nature et en statut des œuvres auxquelles ces histoires s'intéressent.

En effet, et c'est là une autre particularité à prendre en compte, les œuvres d'art — ces objets singuliers que les histoires de l'art et de la littérature se proposent de situer dans le temps — n'ont pas toutes le même statut, ni ne sont toujours identifiées comme telles de façon unanime. Des productions matérielles exposées au Musée du quai Branly

5. DELEUZE Gilles, « Le cerveau, c'est l'écran », *Cahiers du Cinéma*, n° 380, février 1986, p. 32.

6. De ces deux formes de discordances, on trouvera des exemples dans les articles d'A. Gaillard et de S. Krebs ; quant à leurs retentissements sur les pratiques pédagogiques on se reportera notamment aux contributions de N. Lucas, de C. Evrard et S. Lambert, et de C. Urcun.

7. Une périodisation qui vaut pour la poésie ne vaudra pas forcément dans les mêmes termes pour le roman, les segments périodiques des productions littéraires définis dans l'espace français ne seront pas nécessairement opératoires dans l'aire francophone, etc. J. Dorival évoque, dans ce volume, des cas semblables en histoire de la musique. Quant à S. Krebs elle rappelle utilement que peuvent co-exister, dans un même laps de temps, une modernité artistique et un académisme qui demeure influent dans les écoles ou sur le marché de l'art. Or les périodisations, qui privilégient d'ordinaire les changements et les ruptures, tendent souvent à occulter ce type d'asynchronie au profit de segments en apparence plus homogènes.

peut-on dire, même si la beauté fait parfois partie de leur processus de création, qu'elles sont des objets d'art et mieux (ou pis) encore des « arts premiers » ? Un récit de fiction est-il *ipso facto* une œuvre littéraire ? On voit que statuer sur la qualité même d'œuvre d'art implique des jugements de valeur et des régimes de différenciation qu'il convient chaque fois de légitimer en fonction des publics et des époques considérés. D'où il suit qu'une des spécificités de l'histoire des arts est de ne pouvoir séparer ses opérations de périodisation de la définition même des objets qu'elle entend situer et classer. En d'autres termes la périodisation dans l'histoire des arts et des lettres est un acte dont la pertinence opératoire est fortement tributaire d'une axiologie. Elle ne saurait se borner au repérage de hiatus, d'homologies ou d'analogies d'ordre temporel entre des objets constitués, car c'est elle, dans une plus ou moins large mesure, qui les constitue par le geste même qui les sélectionne et leur assigne une place et une durée dans le temps. À ce titre les consensus sont essentiellement précaires, fortement dépendants du lieu, du temps, des goûts de l'historien<sup>8</sup>, de sorte que leurs critères doivent systématiquement faire l'objet d'un questionnement et d'une argumentation si l'on entend maîtriser une axiologie en vérité impossible à neutraliser.

Enfin dernière particularité, ou dernier obstacle, et non des moindres, les œuvres d'art sont des productions à la fois collectives et individuelles. Sous le premier aspect elles peuvent plus aisément faire l'objet d'une histoire, mais comment faire entrer dans une segmentation périodique, qui présuppose des homologies, des analogies, des filiations, des synoptiques, la dimension irréductiblement subjective, idiosyncrasique, ponctuelle, inouïe que l'on reconnaît à l'acte créateur ? Si l'art est ce qui ne peut se formuler qu'en s'individuant, comment en périodiser les œuvres, quand même il demeure possible de les historiciser ? Une suite de monographies comparées ne sauraient, par exemple, construire une période, et, s'agissant des arts, la notion même de période court bien le risque de devenir totalement illusoire, ou aporétique, sans que cela compromette pour autant, on y reviendra, la possibilité d'une histoire de l'art ou de la littérature, selon leurs concepts. Ce serait donc moins l'historicisation des créations artistiques que leur périodisation, en tant que telle, qui ferait surtout problème.

Ces constats, diversement établis et médités dans le présent volume, invitaient donc naturellement à confronter, dans deux opus distincts et

8. N. Laneyrie-Dagen en témoigne de façon très probante pour ce qui est des périodisations privilégiées dans les manuels d'histoire de l'art.

complémentaires, les méthodes, les options et les enjeux de pratiques historiennes plus différenciées en profondeur que ne le laisseraient supposer les fins et les principes communs des opérations dites de « périodisation ».

## Un ordre concerté

Conformément à la ligne éditoriale rappelée dans le précédent volume et qui caractérise la revue *Atala. Cultures et sciences humaines*, la réflexion construite par la somme des diverses contributions se déploie en trois principaux moments.

Un premier ensemble, *Éclairages*, se propose de définir de manière générale — *i. e.* en termes esthétiques, philosophiques, historiques, sociologiques, philologiques — les formes originales de la périodisation telle qu'elle a été fondée, s'est trouvée mise en œuvre et s'est vue contestée au fil du temps, dans le champ propre des histoires de l'art et de la littérature. Une introduction, par Henri Zerner, pose les bases de cette approche synthétique, et cerne quelques-unes des spécificités et des apories les plus saillantes de l'histoire des arts. Après quoi deux études de philosophie esthétique analysent, l'une l'émergence, les principes et les fins de la périodisation artistique de Vasari à Hegel (Pierre-Henry Frangne), l'autre les raisons de ce qui aurait constitué, *auprès de* et après Hegel, un suspens de la périodisation étroitement historique de l'art, depuis Hölderlin jusqu'à Heidegger, en passant par Aby Warburg (Jean-Marc Hémion). Cette division constitue du même coup le lieu où se devaient d'être explicités et questionnés certains des termes les plus usités pour historiciser et situer dans l'espace et le temps ces objets singuliers que sont les œuvres de l'art : *civilisation* (Alain Vaillant), *période/époque* (Rémi Labrusse), *courant/mouvement* (Denis Saint-Amand), *style* (Klaus Speidel), *génération* (Alain Vaillant).

Dans le deuxième ensemble, *Perspectives*, les problématiques d'abord exposées de façon globale et transversale sont reprises, illustrées et approfondies sous trois angles de vue, spécifiés par leurs sous-titres.

Premier volet : « Définir et questionner des scansionnements périodiques ». Pourquoi délimiter, en se fondant en particulier sur l'essor des techniques et le prestige des arts et des lettres, un segment temporel dénommé « siècle » dans Voltaire (Myrtille Mericam-Bourdet) ? En quoi promouvoir des lieux de création d'œuvres proclamées avant-gardistes (Paris vs New York) s'avère-t-il être une forme idéologique et politique de périodisation des arts (Béatrice Joyeux-Prunel) ? Qu'y a-t-il d'artificieux,

de problématique, de stimulant aussi sur un plan pédagogique et heuristique dans les périodisations canoniques et/ou discutées de l'histoire de la musique (Jérôme Dorival) ou de l'extrême contemporain littéraire (Estelle Mouton-Rovira) ? Comment les avant-gardes pensent-elles et manifestent-elles leur rapport au passé, au présent et futur et qu'en disent à cet égard les théoriciens et les historiens de l'art (Maria Stavrinaki) ?

À la suite de ces questionnements, le second volet, « Repenser les frontières séculaires » interroge plus spécialement les inflexions, les ruptures réelles ou perçues lors des tournants séculaires, en l'espèce ceux de 1700 (Aurélia Gaillard), de 1800 (François-René Martin) et de 1900 (Colette Camelin, qui se demande où faire passer la frontière, et quelle ? entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : vers 1880-1890, en 1913... ?). À quels titres, en somme, le découpage *a priori* le plus arbitraire de tous, puisque purement arithmétique et a-référentiel<sup>9</sup> — tout au moins jusqu'à ce que les contemporains se forment, à compter du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire lorsque le temps eut cessé d'être comptabilisé en règnes, la représentation d'une identité singulière du siècle qui était le leur —, à quels titres, donc, les césures entre siècles conservent-elles une pertinence pour ce qui est des arts et de la littérature ? Quels sont les présupposés d'une telle partition ? Que permet-elle ou qu'interdit-elle d'appréhender et de penser ?

Enfin, la singularité même des productions littéraires et artistiques invitait à se demander, dans un troisième volet, non pas s'il était souhaitable de « déperiodiser » les arts et la littérature, la question demeurant posée il est vrai, mais si l'on pouvait imaginer de les periodiser autrement, avec d'autres outils, moins asservis à la linéarité chronologique des narrations « historiennes » et plus respectueux de la discontinuité avérée de l'événementialité artistique. Par exemple, les moments, plusieurs fois rejoués dans l'histoire — de Rabelais à Glissant — du passage de l'oralité à l'écriture (Anne Douaire-Banny). Ou bien la notion de « scène » empruntée à Jacques Rancière, laquelle se voit appliquée aux formes prises et aux événements créés par les éditions successives des *Pensées* de Pascal (Pierre Campion). Ou encore les scansions médiologiques, originellement élaborées par Régis Debray et permettant, dans le cas considéré, de déborder les périodisations conventionnelles du « réalisme » en confrontant les conceptions paradoxalement voisines que pouvaient en avoir un écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle tel que Flaubert et un photographe du XX<sup>e</sup> siècle tel que Walker Evans (Chloé Morille).

9. Ainsi que l'observe notamment l'historien le plus réputé de la notion, Daniel MILO, dans *Trahir le temps*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 21 (1<sup>re</sup> éd. 1991).

Quant à la dernière section de notre numéro, comme l'indique son intitulé — « Expériences » —, elle confronte les choix de périodisations et leurs fins explicites ou implicites à trois *praxis*, supposées en faire un usage « pédagogique » : celle des expositions muséales, permanentes ou temporaires (Sophie Krebs), celle de l'enseignement des arts et de la littérature au collège ou au lycée (Nicole Lucas, Clarisse Evrard, Stéphane Lambert, Claude Urcun), celle, enfin, des manuels d'histoire de l'art (Nadeije Laneyrie Dagen). Dans toutes ces situations se manifestent des tensions et des intentions, des paradoxes et des résistances, des divergences et des frictions qui révèlent, à leur manière, les effets induits par les choix de périodisation lorsqu'ils se trouvent mis à l'épreuve de leur opérativité dans des situations concrètes et non plus seulement théoriques.

Ajoutons, pour clôturer cette rapide présentation, sur laquelle on s'apprête à revenir plus en détail, qu'un numéro d'*Atala* se conclut traditionnellement par deux articles de jeunes étudiants-chercheurs, hors thématique. Si elles ne posent donc pas pour leur part de questions touchant aux opérations de périodisation, on notera simplement que, le hasard aidant, ces deux contributions réfèrent à des œuvres cinématographiques : le cinéma de Rohmer et ses affinités électives avec les *Pensées* de Pascal (Hélène Kuchmann) ; la série britannique *Downton Abbey* et l'image de l'anglicité qu'elle façonne pour des raisons politiques et idéologiques (Pauline Rouas).

### **Périodiser : un acte arbitraire, *a fortiori* pour les arts et les lettres ?**

Commençons par rappeler une distinction que pourrait masquer, ou paraître ignorer, l'avant-titre commun des volumes 17 et 18 d'*Atala* : « Découper le temps » n'est pas encore le périodiser. Le second geste pré-suppose le premier, lequel, en retour, n'implique pas nécessairement le suivant. Car disséquer le temps n'est jamais que poser des repères dans sa durée continue afin de nous situer et d'organiser nos activités dans le flux de ce qui toujours passe, nous procurant ainsi l'illusion de maîtriser ce qui nous emporte ; aussi bien l'infini ne peut-il être saisi comme une totalité qu'à la réserve de pouvoir être d'abord décomposé. On a, dès là, beau jeu de dénoncer l'arbitraire de cette « violence » faite au temps puisqu'à l'évidence elle le *trahit*, comme l'a superbement énoncé Daniel Milo<sup>10</sup>,

10. *Op. cit.*, en particulier p. 101. Cependant D. Milo, en la circonstance, songe à la « trahison » du continuum historique que représente le découpage du temps en siècles, plutôt qu'à celle de l'ontologie du temps à proprement parler.

en cela qu'elle subvertit son ontologie. Le temps, en effet, ne se confond pas avec le devenir, car il est l'ordre irréversible, sans commencement ni fin, qui le structure ou, pour le dire autrement, la route ininterrompue au long de laquelle les événements surgissent et s'effacent. Il est donc par définition arbitraire, littéralement injustifiable, mais non pas inutile, de discontinuer le temps en y marquant des siècles, des années, des jours, etc.

Cela étant, lorsqu'on entreprend de périodiser le continuum historique, on fait sensiblement plus que découper le temps pour l'appréhender ; en s'attachant à ce qui en lui *devient*, on prétend de surcroît lui donner un *sens*, on espère le rendre intelligible en ordonnant et localisant les contenus qu'on en a ainsi abstraits.

Cette opération repose par conséquent sur un certain nombre de postulats, dont l'arbitraire ne saute pas moins évidemment aux yeux. Assigner des commencements, des milieux et des fins (paradigme dramatique), définir des moments d'émergence, d'apogée et de déclin (paradigmes biologique, organique ou biographique<sup>11</sup>), repérer des solutions de continuité ou, à rebours, des phases de transition, considérer que des œuvres font événement<sup>12</sup> (en vertu de quoi certaines mériteraient la qualification de chefs-d'œuvre), identifier des mouvements, des courants, des catégories stylistiques, etc. : tout cela aboutit peu ou prou à réécrire l'histoire selon un schéma téléologique, ou tout du moins à homogénéiser, et partant à essentialiser, les divers segments ainsi modélisés. Périodiser en somme, ce n'est pas seulement se donner les moyens d'étudier un objet, c'est pour une part *l'inventer*. « L'ordre dont l'esprit a besoin est atteint grâce une classification rudimentaire ; mais il y a toujours une part d'arbitraire dans la manière de concevoir les distinctions entre les objets ; ces objets mêmes, quoiqu'ils semblent exister objectivement, n'ont souvent qu'une réalité fictive », écrivait ainsi Edward Saïd<sup>13</sup>. Aucune périodisation ne coïncide de fait avec quelque réalité que ce soit, étant entendu qu'il convient de ne pas confondre, en fantasmant une concordance effective, la réalité des phénomènes étudiés avec la conscience historique qu'on s'en forge, laquelle n'est pas destituée pour autant de sa fonction opératoire.

11. Dont Vasari, qui fonde l'histoire de l'art comme récit organisé en trois périodes, est l'inventeur, avant que ce modèle organiciste ne soit déporté par Winckelmann vers l'histoire de l'art en son propre mouvement immanent, faisant apparaître une même succession de quatre périodes, au sein d'époques qui, elles, ne se répètent pas. Voir sur ce point l'article de P.-H. Frangne.

12. Il suffit de songer au procès de *Madame Bovary* pour mesurer qu'aucune œuvre d'art n'est, de soi, un événement singulier qui s'abstrait du temps, puisque l'événement lui-même est aussi, pour une large part, une construction sociale.

13. *L'orientalisme*, Paris, Le Seuil, « Points », 2005, p. 110.

Ces évidences vont tellement de soi — quels que puissent avoir été les effets pernicioeux de leur absence de conscientisation — qu'il semble presque vain de les rappeler. Mais une fois reconnues pour ce qu'elles sont, leur mérite est de permettre de se recentrer sur les seules interrogations qui vailent lorsqu'on entreprend de sélectionner et de périodiser des objets tels que les productions de l'art, en vue de les rapatrier dans l'ordre de l'intelligible. Tentons d'en énoncer les principales, que l'on retrouvera diversement formulées ou implicitement prises en compte dans la plupart des contributions de ce numéro :

– Eu égard aux créations de l'art, qu'est-ce qui serait susceptible de rendre plus arbitraire et donc plus injustifiable, comparativement à d'autres objets, leur assignation à une « période » ?

– Compte tenu de la nature particulière des œuvres artistiques, de quels types de représentations, de quels genres de préjugés (normatifs, axiologiques, politiques ou autres) doit-on se montrer spécialement averti lorsqu'on se livre à une opération de périodisation, pour peu qu'on souhaite lui conserver une pertinence interprétative et heuristique ?

– Quelles évolutions, au cours de ces dernières décennies, ont contraint à reconsidérer les scansion périodiques héritées (siècles, mouvements, styles, générations...) et les critères servant à les établir dans les histoires de l'art et de la littérature ?

– Pourquoi s'évertuer à périodiser les arts et la littérature si l'on reconnaît la part d'arbitraire censée discréditer inéluctablement une telle ambition en révélant l'inadéquation relative (d'autres diront radicale) du projet à son objet ? Et dès lors quelles démarches imaginer, quels moyens se donner pour concevoir une histoire des arts procurant d'utiles repères tout en se montrant respectueuse de la temporalité du temps ainsi que de la complexité du réel en général et de la spécificité des œuvres d'art en particulier ?

Arrêtons-nous d'abord sur la première de ces questions, la plus cruciale du fait de son incidence sur l'élaboration des segmentations du temps, ou des espaces-temps, dans le champ spécifique des arts et des lettres, à telle enseigne qu'elle a motivé notre approche de la périodisation en deux volets.

Henri Zerner insiste d'emblée, dans son introduction, sur cette particularité à laquelle se confronte l'histoire des arts, et l'article de Jean-Marc Hemion déploie cette singularité dans une perspective heideggerienne : les œuvres d'art sont moins inscrites dans le temps qu'elles ne s'en extraient. Rémi Labrusse, pour sa part, après avoir noté la propension de l'œuvre d'art à « déborder les cadres de l'histoire qui l'accueill[e]

sans pouvoir la circonscrire », souligne, en une frappante formule, qu'elle incarne plus qu'aucun autre fait de culture, « la capacité de l'intelligence à trouver l'histoire ».

Certes, certains événements du passé conservent pour nous une manière de présence du fait des chaînes causales ou des témoignages qui les relient à notre actualité ; néanmoins leur jadis, et même leur naguère, demeurent irrémédiablement révolus, tandis que les œuvres d'art continuent d'exister dans notre présent et, mieux encore, d'y rayonner de leur *présence*. Les replonger dans un moment du temps où elles trouveraient leur raison d'avoir été ne suffit pas, loin s'en faut, à expliquer leur raison *d'être*. Cela même pourrait nuire au but recherché. Ainsi le narrateur, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, salue-t-il, dans la salle de musée, l'idée plus authentique que, « par sa nudité et son dépouillement de toutes les particularités », elle suggère des « espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer », à l'encontre de « la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit qui les isole d'elles<sup>14</sup> ». On trahirait donc par principe, en les périodisant, la vérité des œuvres d'art, plus « violemment », plus scandaleusement que pour tout autre objet justiciable d'une analyse historique puisque c'est par où elles échappent au temps qu'elles manifestent leur essence. Dans l'article qu'il consacre au concept d'époque, Rémi Labrusse, rejoignant sur ce point la pensée du narrateur, évoque la mélancolie suscitée par ce rêve muséographique pour le moins ambigu d'une mise au présent du passé que prétendraient réaliser les *period rooms*<sup>15</sup>, et souligne la discordance que ces émanations de l'historicisme rendent paradoxalement flagrante entre période et geste créateur.

Toutefois, n'est-ce pas imputer les travers de l'organicisme, de l'historicisme et du positivisme à une histoire de l'art ou à une histoire littéraire de nos jours plus lucidement conscientes de la fonction principalement exploratoire et heuristique de leurs opérations de périodisation que de leur reprocher leurs illusions essentialistes, absolutisant ce qui n'est qu'un acte d'explication ? Et qui oserait nier que replacer la genèse et la réception des œuvres dans le contexte et la dynamique d'une époque, d'un courant, d'une génération, des normes qu'elles s'efforcent d'accomplir, puisse contribuer à éclairer ce par quoi justement elles s'arrachent au temps et

14. PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988. Le passage cité figure dans la deuxième partie (p. 6) de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, roman dont l'édition originale date de 1918.

15. Rappelons que les *period rooms* sont, dans les musées, des salles historiques regroupant et disposant des objets en sorte qu'ils restituent dans leur homogénéité les intérieurs d'une époque.

demeurent dans leur inaltérable présence, par-delà les outrages auxquels les expose leur fragilité matérielle ? En somme une « *epochè* » de l'histoire esthétique, telle que Jean-Marc Hémion en analyse les motifs chez Hölderlin, Warburg et Heidegger, n'est pas le corollaire obligé d'une attention particulière à ce qui, dans les œuvres d'art, permane et *demeure*, à la condition, s'entend, qu'elle ne se fonde plus sur les présupposés en vigueur aux temps de Vasari et de Winckelmann et qu'elle invente de nouvelles approches historiennes du fait artistique (voir *infra*).

Tel n'est pas, quoi qu'il en soit, l'unique soupçon qui entache l'effort de périodisation des œuvres d'art. Diverses considérations, inspirées par des courants de pensée qui se sont affirmés et affermis au cours des dernières décennies, ont entretenu une forme de « malaise<sup>16</sup> », pour ne pas dire de suspicion, à l'endroit de la périodisation dans les arts. Pour autant ces mises en cause, loin qu'elles aient découragé toute ambition de périodiser, ont plutôt contribué à affiner les façons de découper le temps, de telle sorte que les historiens de l'art et de la littérature sont devenus beaucoup plus au fait des préjugés, des représentations, des artifices d'une entreprise dont nombre de postulats encourageaient, à bon droit, les foudres de la critique. Se sont ainsi développées une historiographie et une historiosophie de la périodisation des arts dont témoignent amplement, on va le voir, les articles réunis dans ce volume.

### Prises de conscience et remises en question : les mots et les choses

L'article dans lequel Béatrice Joyeux-Prunel étudie la manière dont s'est forgé le mythe suivant lequel Paris, fertile terreau des avant-gardes picturales et littéraires dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, aurait été supplanté dans ce rôle par New York après la Seconde Guerre mondiale, met clairement au jour le jeu des idéologies et des conflits de pouvoir ou d'autorités (politiques, savantes, marchandes...) que dissimule en vérité ce supposé modèle spatio-temporel de l'art moderne, encore largement colporté. Elle établit par la même occasion le lien avec l'un des grands courants intellectuels qui ont contribué à ruiner ce type d'historiographie géocentrée en démasquant ses présupposés : ce qu'il est convenu d'appeler les études postcoloniales (*Postcolonial studies*), impulsées par des travaux comme ceux d'Edward Saïd que nous citons à dessein plus haut.

16. C'est le mot choisi par Henri Zerner dans son introduction. « Malaise dans la périodisation » est par ailleurs le titre de l'éditorial de Thomas DaCosta Kaufmann, qui fait office de prélude au numéro consacré par la revue de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à la périodisation en histoire de l'art (« La périodisation, l'histoire, le style », *Perspective. La revue de l'INHA*, n° 4, 2008).

À l'heure de la *Global history* et de la géographie de l'art<sup>17</sup>, dans la ligne aussi des *Gender* et des *Cultural studies*, il devient difficile d'ignorer les scléroses normatives (art vs non-art, chefs-d'œuvre vs œuvres mineures, etc.), les poncifs sexistes, idéologiques, moraux, subjectifs, langagiers, les enjeux politiques et économiques, les engourdissements et les conformismes de tous ordres qui sous-tendent des périodisations que l'usage semblait avoir validées. Ce ne sont donc pas seulement l'affinement des recherches érudites, le décloisonnement de disciplines recoupant leurs méthodes et leurs acquis (sociologie, anthropologie, histoire culturelle...) la prise en compte de nouvelles données (formes de sociabilité, marchés de l'art et de l'édition, publics, rôle des institutions), ni encore une conscience plus nuancée et plus avisée de la complexité de tous les phénomènes temporels, qui ont conduit à reconsidérer des découpages périodiques plus ou moins établis dans l'histoire des arts et des lettres ; c'est aussi un retour critique sur une pratique régulièrement mise en accusation et qui ne peut plus s'exercer sans se demander comment et pourquoi elle s'exerce.

Chaque mot, chaque concept utilisé pour périodiser, chaque dénomination de l'objet sur lequel porte cette opération, devient du même coup l'occasion d'une interrogation préalable, qui ne le tient plus pour allant de soi ; de quels héritages, de quelles représentations est-il grevé ? Avec quelles réserves le conserver ? Quel autre vocable lui préférer ? Une historisation un peu subtile des œuvres de l'art, désireuse de surmonter une forme de naïveté positiviste, se doit évidemment de réfléchir sur elle-même, conformément à une tradition herméneutique bien établie. Ainsi Aurélia Gaillard, qui se demande s'il y a lieu de maintenir l'idée d'un *tournant* observable dans les productions littéraires aux alentours de 1700, avant d'en relever des marques concrètes et probantes, commence par justifier la préférence qu'elle donne à ce mot sur d'autres désignations possibles : *crise*, *charnière*, *rupture*<sup>18</sup> ; elle confirme ainsi que définir un moment périodique, c'est toujours prendre place dans un débat, opter pour une interprétation. Quelques-uns des principaux mots usités pour périodiser les arts et les lettres font pareillement l'objet,

17. Prenant acte de ce que les formes et les contenus de l'art en un temps donné varient considérablement d'un espace à l'autre, elle intègre cette donnée à la définition de périodes, lesquelles selon l'endroit d'où on les considère, ne recouvrent pas les mêmes phénomènes (la Renaissance et le baroque en Europe centrale vs en Amérique latine par exemple). Voir l'article de Thomas DaCosta Kaufmann cité *supra*. On notera que Vasari, déjà, liait spatialisation et périodisation en s'intéressant non seulement aux peintres, mais à leur territoire, en particulier aux villes (Florence, Venise...) comme centres artistiques plus ou moins influents.

18. Voir dans ce volume, p. 185.

dans la première partie de ce numéro, d'une réévaluation critique qui, en étudiant leurs emplois, en décèle aussi les présupposés, les limites, voire les acceptions douteuses<sup>19</sup>.

Un même recul historiographique et critique nourrit, dans l'article de Nadeije Laneyrie-Dagen, la réflexion sur les choix de périodisations, la manière de les distribuer et de les présenter dans quelques manuels d'histoire de l'art qui font autorité, dont le sien<sup>20</sup>. Après avoir rappelé avec humour la pesanteur des contraintes éditoriales et la manière dont sont présupposées les attentes du public — considérations pragmatiques dont l'incidence sur ce que l'on imagine être des décisions purement auctoriales est trop souvent méconnue —, elle montre que les choix de périodisation n'émanent pas seulement des faits, mais que, dans le pire des cas, ils reconduisent des stéréotypes, trahissent des goûts, des préférences, des spécialités personnelles<sup>21</sup>, et que, dans le plus favorable, ils correspondent à des options interprétatives mûries, témoignant d'une prise en compte des suspicions et des attaques précédemment évoquées. On verra donc, en lisant plus au long l'article de Nadeije Laneyrie-Dagen, comment une réflexion théorique profondément renouvelée sur les principes et les enjeux de la périodisation des arts, peut s'articuler, sans rien sacrifier de sa subtilité, à des perspectives didactiques et pédagogiques concrètes (voir *infra* la dernière partie de cet avant-propos). Ce qui nous ramène à l'une des questions que nous posons plus haut, et qu'il convient d'aborder maintenant car elle est au cœur des articles réunis dans ce numéro d'*Atala*.

### **Pourquoi – faut-il? – continuer de périodiser les arts et la littérature?**

Pourquoi, en effet, s'obstiner à périodiser, sinon parce qu'on reconnaît, en dépit de toutes les réticences qu'on peut à bon droit formuler à son encontre, surtout dans le champ des arts et des lettres, des vertus à une opération que l'on sait passablement douteuse. Arguer de l'inertie des habitudes acquises, des obligations induites par les structures institutionnelles — postes universitaires répartis de manière clivée entre seiziémistes, dix-septiémistes, etc. ; manuels et systèmes d'évaluation pédagogiques ; schémas périodiques en vigueur dans des lieux d'enseignement qui ne s'appellent apparemment pas sans raison des « conservatoires »<sup>22</sup> — ne suffit pas,

19. Voir respectivement dans ce volume les articles de A. Vaillant, R. Labrusse, D. Saint-Amand, K. Speidel.

20. LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Histoire de l'art pour tous*, Paris, Hazan, 2011.

21. Ce que J. Dorival souligne aussi, à propos de Boulez notamment ; voir *infra*, p. 151.

22. À l'image de ce que montre J. Dorival au commencement de son article ; voir *infra*, p. 140.

quand même il s'agirait là de contraintes empiriques déterminantes, à justifier le maintien d'une pratique qui devrait trouver en elle-même, fût-ce au prix de réformations radicales dans ses méthodes et ses champs d'application, les fondements de sa légitimité.

Parfaitement conscients des limites d'un découpage du temps en séquences plus ou moins unitaires, pouvant aller du « tournant » séculaire ou de l'année charnière à la méga-période panofskienne, certains contributeurs plaident ici en faveur d'un « envers et contre tout » diversement argumenté. L'efficacité pédagogique est, bien entendu, l'une des justifications les plus communément avancées. Après avoir montré combien le schème périodique en vigueur dans les conservatoires est sujet à caution, Jérôme Dorival insiste sur le fait qu'il aide malgré tout les étudiants à construire des repères, dont l'utilité *paradoxe*, au sens le plus littéral, est de permettre de lancer des discussions fécondes faisant apparaître les raisons pour lesquelles ces segmentations périodiques sont « discutables ». Claude Urcun, qui s'affronte aux exigences des programmes de 2010 enjoignant aux professeurs de lettres de contribuer à l'enseignement de l'histoire de l'art, observe que, nonobstant la légèreté avec laquelle on présuppose une telle compétence chez les littéraires et le flou conceptuel qui entoure les définitions et les périodisations de l'impressionnisme, du réalisme et du naturalisme, les rapprochements de textes et d'œuvres artistiques ainsi sollicités n'en permettent pas moins aux élèves de concevoir l'intérêt de telles relations, via une pédagogie plus variée et plus ouverte, qui ne se contente pas de les présenter comme autant de normes, mais qui prend soin d'en interroger les fondements et la pertinence. La démarche didactique de Clarisse Evrard et Stéphane Lambert fait écho à cet argumentaire en montrant que l'étude de tableaux de David, prise en charge conjointement par des professeurs de lettres classiques et d'histoire, amène, une fois posés les repères d'un moment artistique dit « néo-classique », à questionner une définition dont on sait le caractère problématique à travers une contextualisation historique qui invite à nuancer ses critères définitionnels, une fois qu'ils ont été pédagogiquement construits.

L'argument pédagogique a donc sa valeur, indéniable. La périodisation des œuvres de l'art, fût-elle approximative et discutable, favorise chez des esprits en formation une intelligibilité et une lisibilité du temps qui permet, à tout le moins, de prendre la mesure de l'intérêt que présente leur ancrage dans une histoire qu'ils doivent bien apprendre à se figurer.

Mais à quel type de représentations, précisément, cette historisation périodique est-elle adossée ? Serait-elle une manière de s'accorder sur l'idée

que l'art a une histoire, c'est-à-dire que les formes et les styles connaissent un développement linéaire plus ou moins ordonné ? C'est bien tout le problème, car depuis Hegel, ainsi que le rappellent Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Hémion, un tel présupposé est largement battu en brèche<sup>23</sup>. Hans Belting va jusqu'à affirmer, dans *L'Histoire de l'art est-elle finie*<sup>24</sup>?, que l'héritage vasarien s'est perdu et que la notion même d'histoire dans le domaine de l'art relèverait désormais d'une simple croyance. L'émergence de l'art dit moderne, les manifestes des artistes d'avant-garde, dont la logique fut tout à fait distincte de celle des critiques d'art, auraient, selon Hans Belting, fait imploser l'idée d'une représentation unitaire de l'art (*l'ars una*), et avec elle celle d'un modèle historien unique. Néanmoins, puisque les prétentions à une absolue autonomie esthétique ne se soutiennent pas, il demeure qu'il faut imaginer de nouveaux instruments pour penser, dans l'histoire certes mais non pas sur le mode d'une diachronie linéaire faite d'inflexions et de ruptures chères à l'histoire de l'art académique, les arrière-plans culturels et sociaux des créations artistiques. Dans la continuité des analyses historiographiques de Hans Belting, c'est la thèse défendue par Pierre-Henry Frangne à la fin de son article, où il fait valoir que certains des meilleurs historiens d'art d'aujourd'hui, et cela valait déjà pour une grande part de l'œuvre de Panofsky<sup>25</sup>, ne périodisent pas, au sens conventionnel du terme, les œuvres, les styles, les courants. Les circonstances historiques, sociales, culturelles, intellectuelles, biographiques de la genèse des formes, des genres, des théories esthétiques, ne sont certes pas négligées. Mais ce qui importe, dans les histoires de l'art d'aujourd'hui — et ce n'est pas pour rien, sans doute, que la retranscription d'une série d'émissions radiophoniques confiées à Daniel Arasse s'intitule *Histoires de peintures*<sup>26</sup> et non « histoire

23. L'histoire de l'art est finie, selon Hegel, parce qu'il aura correspondu à un mode transitoire de prise de possession du monde par l'esprit, relayé désormais par la philosophie. L'art continue bien sûr, mais il est désormais purement considéré comme art (*i.e.* quelque chose d'autonome et d'absolu), ce qui inaugure à son endroit de nouveaux modes de compréhension dès lors que les modèles anciens d'historiographie (Vasari, Winckelmann...) ne sont plus pertinents pour comprendre son futur.

24. BELTING Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983 ; trad. fr. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

25. Voir également dans l'article de J.-M. Hémion la citation de Panofsky qui appelle la note 47.

26. *Op. cit.* Le pluriel est évidemment éloquent quant au fait de choisir des « moments » plutôt que de se référer à une histoire unitaire et continue de la peinture. Il implique en outre la présence d'une voix et d'un corps qui situent le discours savant de l'historien dans un rapport très intime aux œuvres d'art et aux auditeurs à qui il s'agit de communiquer une fascination. Quant à la « période » embrassée par les analyses d'Arasse (*circa* 1250/1185-1920), et qu'il avoue être « beaucoup trop grande », elle est bien définie dans les termes de H. Belting que nous citons peu après, puisqu'elle correspond selon ses dires à « la cohérence d'un problème historique à long terme » (chap. 3), à savoir les questions conjointes de l'imitation de la nature et de la perspective. Autant dire que l'analyse de problèmes et de solutions (pour les peintres comme pour les spectateurs de leurs œuvres) prime largement sur celle de la périodisation.

de la peinture » — n'est pas à proprement parler une *historia* qu'on pourrait encore envisager sous une forme téléologique, mais plutôt une « histoire de solutions sans cesse nouvelles, écrit Hans Belting, au problème toujours renouvelé de ce qui constitue une "image" et de ce qui en fait une vision convaincante de la vérité à un moment donné<sup>27</sup> ».

De là un autre argument, plus convaincant sans doute, et surtout infiniment plus prudent, qui ne va pas, du reste, sans laisser entrevoir un fond de mauvaise conscience : celui de la valeur heuristique et rhétorique du geste de périodisation lorsqu'il est maintenu, sans relever pour autant du régime traditionnel d'une histoire de l'art plus ou moins héritière du modèle vasarien ou winckelmannien. C'est par exemple le point sur lequel insiste Estelle Mouton-Rovira dans sa réflexion sur la périodisation de l'extrême contemporain littéraire. Il y a certes à la fois un problème de visée (quel intérêt ?) et de méthode (manque de recul, prégnance d'une axiologie, pulsion irrépressible de narrativisation) à vouloir historiciser la littérature au présent. Néanmoins, rechercher les conditions d'une périodisation contemporaine fait naître un principe de responsabilité de l'universitaire ou du critique : à quels titres se permet-on de situer et de juger des œuvres ou des auteurs contemporains les uns par rapport aux autres sachant que le rôle du critique, quoi qu'en dise le mythe d'une réévaluation radicale de ses jugements par la postérité, est déterminant dans l'établissement d'un canon d'œuvres de référence ? Périodiser le contemporain n'est-ce pas aussi un moyen de légitimer et d'introduire dans les modes vie et de raisonnement actuels des créations dont on fait apparaître le positionnement à l'égard d'héritages anciens ? Périodiser peut donc être un moyen efficace d'interroger les fonctions et les formes de l'art d'aujourd'hui, qui ne s'abstrait pas plus qu'hier de son temps, et de les situer dans une dynamique de création ouverte, sans perspectives téléologiques définies.

Aurélia Gaillard pour sa part démontre aussi l'efficacité heuristique de la notion de tournant séculaire, tout artificieuse et conventionnelle qu'elle puisse paraître. Parler de tournant 1700, comme d'un moment homogène et autonome, conduit à découvrir l'existence d'une poétique singulière et à prendre en compte des *minores* fort intéressants, généralement oubliés des histoires littéraires traditionnelles. De même François-René Martin, en interrogeant le tournant 1800, montre tout l'intérêt qu'il y a à se pencher sur l'historiographie de la période et à s'intéresser, ce faisant, à ces « Barbus » fort méconnus dont Ingres était proche et qui,

27. BELTING Hans, *op. cit.*, p. 6.

dans l'entourage même de David, inventent une rupture « primitiviste » radicale avec la tradition classique, préfigurant en outre la « Bohème » des années 1830.

Reste que, dans le cas particulier des œuvres d'art, la périodisation est aussi très souvent abandonnée, désormais, par choix ou tout simplement parce qu'elle échoue dans des impasses pragmatiques. Sophie Krebs, par exemple, rappelle que nombre d'institutions muséales, et plus encore d'expositions temporaires, ne proposent plus d'accrochage des œuvres qui les situe selon une forme d'échelonnement temporel. Soit parce qu'elles privilégient des regroupements thématiques ou des contextualisations plurielles (mélangeant diverses formes d'art) — modes de présentation dont l'accessibilité est supposée plus grande ou plus attrayante pour le visiteur d'aujourd'hui —, soit parce que la plupart des musées doivent composer avec un fonds très lacunaire, qui leur interdit une présentation chronologique tant soit peu éclairante de leurs collections.

De là à penser que la périodisation est un *modus operandi* dont on peut aisément se passer, voire dont il serait préférable de se passer dans le domaine des arts et de la littérature, le pas semble aisé à franchir.

## Périodiser autrement ?

De fait, un tel pas a souvent été franchi, et les voix des « déperiodiseurs » auxquels s'en prenait autrefois Panofsky<sup>28</sup>, continuent de se faire entendre. Parmi les tenants les plus notoires d'une dénonciation de la « périodologie » comme simple commodité esthétique, on peut citer l'historien d'art américain George Kubler (1912-1992) et son célèbre ouvrage *Formes du temps : remarques sur l'histoire des choses*<sup>29</sup>. Et ils sont nombreux avec lui ceux qui plaident en faveur de l'anachronisme ou de la déperiodisation de l'art. N'est-ce pas moins cependant — on l'a laissé entendre — le geste de périodisation en tant que tel qui se trouve discrédité que d'anciennes conceptions et de tendancieux présupposés qui pourraient être contournés, ou tentés de l'être, par des approches renouvelées, moins fossilisantes et intellectuellement plus fécondes ?

Dans son introduction, Henri Zerner montre que l'opération de périodisation peut revêtir des acceptions et emprunter des voies tout à fait originales, afin d'éviter les conjectures et les logiques artificieuses d'une historiographie académique. Après avoir étudié les implications du titre

28. Voir en particulier dans ce volume l'article de J.-M. Hémion.

29. KUBLER George, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962 ; trad. fr. Paris, Champ Libre, 1973.

de l'ouvrage qu'on vient de mentionner, il évoque ce qu'il appelle l'approche tridimensionnelle de George Kubler et le type de séquences nouvelles qu'il imagine, très différentes de ce qu'on juge ordinairement être des segments temporels. Faisant retour à l'idée de cycle, Kubler considère en effet que telle forme d'art, tel problème artistique accompli, dans des conditions toujours différentes, des cycles semblables, mais dont les étapes (forme précoce, forme de maturité...) ne se succèdent pas selon un schéma chronologique linéaire, le temps devant être plutôt conçu comme un tissu formé de fils entrecroisés. De fait, lorsque le problème se modifie dans une phase donnée, de nouvelles séquences apparaissent avec leur propre trajectoire temporelle, s'entremêlent avec d'autres. De sorte que la date d'une œuvre importe moins « que son "âge" dans une suite donnée de tentatives et d'échecs<sup>30</sup> » et que peuvent coexister dans une même période temporelle des œuvres témoignant d'une approche située à un stade différent de problématisation de la question qu'elles *réfléchissent*. Ainsi l'histoire de l'art se ramène en l'espèce à un questionnement sur le développement des formes selon le *tempo* propre à chaque cycle, et l'on comprend que s'effondre, avec une telle approche, la notion même de *Zeitgeist*. On entendra cela d'autant mieux que l'évolution des styles d'un même artiste est rarement elle-même linéaire ; souvent apparaissent des synchronies dont ne saurait rendre compte la distinction de « périodes » successives et délimitées dans la trajectoire d'un créateur<sup>31</sup>.

On pourrait également mentionner, comme le fait Jean-Marc Hémion, pour ce qui est de l'invention d'autres formes d'historiographie de l'art étrangères aux pratiques usuelles de périodisation, le cas exemplaire entre tous d'Aby Warburg, et la conception de son « *Bilderatlas Mnemosyne* », collection iconographique destinée, selon une belle formule de Georges Didi-Huberman « à "échantillonner", par images interposées, le grand chaos de l'histoire ». *Atlas Mnemosyne* : montage d'environ 2 000 photographies et reproductions, donc, chargées de faire apparaître, par leurs rapprochements, des « énergies configurantes<sup>32</sup> » et, par-delà toute périodisation, les mouvements contradictoires et complémentaires de dislocation du monde et de sa reconstruction par le trésor des formes comme réponses aux souffrances de la vie et aux désordres de la guerre.

30. Voir BELTING Hans, *op. cit.*, p. 29.

31. Voir, pour un développement plus approfondi sur ce point, l'article « Style » rédigé par K. Speidel, qui se conclut par des propositions très stimulantes.

32. Mot tiré de l'éloge funèbre d'Aby Warburg, par son ami Ernst Cassirer, et cité par DIDI-HUBERMAN Georges, « Échantillonner le chaos : Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, n° 27, mai 2011.

Dans le présent numéro d'*Atala*, plusieurs auteurs associent leur réflexion théorique à la mise en œuvre d'une forme de périodisation, historique certes, mais discontinue et non linéaire. Anne Douaire-Banny, spécialiste des littératures dites *francophones* (sectorisation à la dénomination problématique, comme on sait), situe les œuvres dans l'histoire relationnellement et non chronologiquement. Le biais choisi est celui de la thématisation du passage de l'oralité à l'écriture, telle qu'elle apparaît dans l'histoire de la littérature de Rabelais à Édouard Glissant ou Patrick Chamoiseau, passage dont on sait qu'il a souvent constitué un marqueur périodique de choix pour dater l'invention d'une littérature ou signifier la reconnaissance de sa genèse. Pour Anne Douaire-Banny nécessité fait loi, en quelque sorte, puisqu'elle estime impossible une périodisation *chronologique* des littératures francophones.

Dans un esprit voisin, mais inspiré de la périodologie spécifique structurée par les médiasphères que théorisent les analyses médiologiques, Chloé Morille repense la notion de « réalisme » à une échelle temporelle et géographique différente de celle utilisée par les périodisations conventionnelles. Elle rapproche de la sorte l'esthétique d'un écrivain français du XIX<sup>e</sup> siècle, Flaubert, de celle d'un photographe américain du XX<sup>e</sup> siècle, Walker Evans, en faisant apparaître une continuité « transmédiatique » qui se trouve de fait occultée par les périodisations en vigueur dans les histoires de la littérature et de la photographie, rarement tangentielles, il faut bien le reconnaître. Apparaissent ainsi les bornes temporelles d'un processus historique qui conduit d'une hégémonie de l'écrit à une hégémonie du visuel.

Pierre Champion, quant à lui, réinvestit la notion de « scène » empruntée à Jacques Rancière en l'appliquant à un moment particulier de l'édition des *Pensées* de Pascal. Quels sens des *Pensées* font apparaître des moments marqués par l'empreinte d'un éditeur qui affirme, lorsqu'il est d'importance, s'être appuyé pour ordonner cette œuvre « virtuelle » en somme, sur des considérations intellectuelles, historiques, biographiques nouvelles ? Car les œuvres d'art, si elles appartiennent bien à l'histoire, ne lui appartiennent pas d'une manière identique pour toutes, explique Pierre Champion, mais chacune selon une modalité particulière et contingente qui en dit peut-être plus sur leur nature et leurs enjeux qu'une histoire dont les périodisations conventionnelles, toujours plus ou moins fondées sur l'idée d'une consécution déterminée d'événements, effaceraient le caractère singulier de l'acte et de l'événement qu'elles constituent. C'est cette dimension de contingence, d'imprévisibilité, d'indécidabilité qu'il conviendrait de respecter en inscrivant les œuvres dans une histoire

par principe rebelle, on l'a rappelé au début de cet avant-propos, aux logiques de causalité. Et c'est ainsi que procède Pierre Campion, à la manière de Rancière, en racontant et en étudiant les circonstances de l'édition Faugère, ou la scène des « *Pensées*, 1842-1845 ».

Mais si l'œuvre d'art est une réalité finie, irrépérable, dont l'insularité incite à étudier ce qui fait son irréductible singularité, l'art, lui, est un concept, inhérent à la définition de l'œuvre elle-même et qu'elle réalise en tant qu'œuvre d'art, précisément. Partant, l'art a bel et bien un statut historique qui transcende l'achèvement et l'événement de l'œuvre dont l'existence et la durée sont liées aux regards qui en constituent l'être et en garantissent la survie. Cette dynamique de l'art<sup>33</sup>, effectuant dans les œuvres son essence, peut donc faire l'objet d'une histoire qui la périodise à compter du moment où le concept d'art lui-même a été conscientisé, c'est-à-dire à partir de la Renaissance, comme le rappelle ici Pierre-Henry Frangne. Et la segmentation de ce processus en étapes, en moments, en tournants, peut se faire, aujourd'hui, dans le cadre d'un manuel d'histoire de l'art, selon des démarches inventives qui tiennent compte des diverses considérations que nous avons évoquées. Ainsi, consciente pour sa part de ce qu'il serait utopique de prétendre neutraliser, comme on l'a noté plus haut, tout parti pris axiologique, Nadeije Laneyrie Dagen a choisi de croiser dans son *Histoire de l'art pour tous* : une périodisation chronologique (des grands mouvements de la création) avec une géographie de l'art (mondialisée) et une périodisation du regard ; quels rapports le public européen a-t-il entretenu, à telle ou telle époque, avec son propre héritage (occidental) et avec les créations étrangères à cet héritage (arts de l'Islam, de l'Asie...), parfois découvertes très tardivement (arts de la préhistoire, arts premiers...)?

On ne devrait donc plus concevoir, au regard de l'extrême complexité des phénomènes étudiés, *une* périodisation des histoires de l'art et de la littérature, mais pour les arts en général et pour chaque art en particulier, des périodisations plurielles, qui multiplie les angles de vue et diversifie les savoirs mobilisés : histoire (religieuse, politique, économique, culturelle, sociale), anthropologie, sociologie, psychologie philosophique ou clinique. C'est le parti pris nettement affirmé et solidement argumenté d'Alain Vaillant<sup>34</sup>, par exemple, dans son ouvrage consacré à *L'Histoire littéraire*<sup>35</sup>. De fait, ainsi que le rappelle Henri Zerner dans son introduction,

33. On notera, à cet égard, qu'une des meilleures histoires de la littérature, aujourd'hui, s'intitule *La littérature française : dynamique et histoire* (deux volumes sous la dir. de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 2007).

34. Auteur dans ce volume des notices consacrées aux mots « Civilisation » et « Génération ».

35. VAILLANT Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « U », 2010.

« chaque médium, chaque genre, a sa propre dynamique ». Il ne s'agit donc pas d'établir des corrélations déterministes entre des faits de nature différente, mais de restituer la dynamique de l'art en feuilletant des chronologies parallèles dont la stratification devrait, pour le moins, donner une idée non réductrice des manières singulières d'être de leur temps, d'être et de demeurer dans le temps, de s'émanciper de leur moment aussi, de sombrer dans l'oubli parfois, qui caractérisent les œuvres plastiques, musicales et littéraires.

En présentant ce numéro 18 de la revue *Atala* sous l'angle d'une problématisation des enjeux de la périodisation dans l'histoire des arts et de la littérature, on est loin d'avoir épuisé l'intérêt et la diversité des réflexions déployées dans les 24 contributions qu'il réunit sur ce sujet. Toutes proposent des réponses, des exemples, des illustrations témoignant de ce que peuvent être une périodisation réfléchie, un problème repensé, des perspectives théoriques et/ou pratiques renouvelées ; et l'on ne peut qu'inviter, pour conclure, à découvrir la richesse dont témoigne chacune d'elles.

*Je tiens à exprimer ici quelques remerciements appuyés :*

... à Michèle Rosellini, pour l'aide précieuse apportée dans la coordination de ce numéro ;

... au comité de rédaction de la revue *Atala* pour son soutien en des moments parfois difficiles, ainsi que pour ses suggestions toujours pertinentes, et plus spécialement à Jean Le Bihan, Stéphane Gibert, Richard Le Roux, Claude Urcun, Jean-Marc Hémion, Pierre-Henry Frangne ;

... à Klaus Speidel et à Alain Vaillant, pour avoir relevé l'un et l'autre, avec brio, le défi d'écrire un article dans des délais extrêmement contraints (respectivement sur les notions de « style » et de « génération ») ;

... et bien sûr à tous les auteurs pour leur cordialité, leur disponibilité et la confiance qu'ils nous ont accordée.