

nom d'un artiste déprécié par ses contemporains ou oublié par l'histoire? L'excentricité du collectionneur, moquée au XIX^e siècle dans la littérature et les éphémères, dévalorise-t-elle l'œuvre? Le statut fluctuant du collectionneur, tantôt doté d'un «flair» incontestable, tantôt amateur ignorant, influence-t-elle la valeur de l'art? De la réflexion amorcée par Guichard, plusieurs pistent restent donc encore à défricher et à explorer, ce qui n'affecte aucunement la valeur ou la pertinence de cette fascinante étude. Guichard retrace la généalogie de la signature en insistant sur son caractère indicel. C'est ici que l'approche anthropologique du tableau, inspirée des travaux d'Alfred Gell et promise en introduction par Guichard, prend tout son sens⁴. Exposés en filigrane de l'analyse épigraphique, les réseaux se créent timidement entre les lignes, la signature authentique étant, selon l'autrice, créatrice de relations sociales (p. 23). Si elle renvoie en primauté à la présence de l'artiste, la signature attire aussi le regard des amateurs, collectionneurs, marchands et autres contre-facteurs. Véritable condensé d'érudition, *La griffe du peintre* propose un parcours stimulant qui, illustré de détails somptueusement tactiles, instaure une brève et émouvante filiation avec les artistes et éclaire leurs motivations auctoriales. ¶

Marie-Lise Poirier est doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.
—poirier.marie-lise@courrier.uqam.ca

1. Daniel Arasse, *Pour une histoire rapprochée de la peinture*, 1^{re} éd. 1992, Paris, Flammarion, 2021, p. 13–14.

2. Claudine Giacchetti, «Fabrication de médiation: Les Contemporains d'Eugène de Mirecourt», dans Sylvie Mougin, dir., *La médiation*, Actes de colloque, Reims, Presses universitaires de Reims, 2006, p. 380.

3. Charlotte Guichard, *Graffiti: inscrire son nom à Rome (XVI^e-XIX^e siècle)*, Paris, Seuil, Coll. «L'Univers Historique», 2014.

4. Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. Sophie Renaut et Olivier Renaut, 1^{re} édition 2009, Paris, Les Presses du réel, 2010.

Péter Bokody et Alexander Nagel, dir.

Renaissance Metapainting

Londres/Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2020

348 pp. 153 illus.

€ 125 (relié) ISBN 9781912554263

Itay Sapir



À écouter les mauvaises langues, toute l'histoire de l'art d'obédience «théorique» ou «poststructuraliste», reniant la portée mimétique de l'art, voire l'existence d'une réalité objective en général, finit nécessairement dans un cul-de-sac où elle ne trouve rien d'autre dans l'art qu'une réflexion sur l'art lui-même. Chaque médium, pour cette histoire de l'art iconoclaste à plus d'un titre, ne penserait qu'à ses propres conditions de possibilité, à ses modalités d'énonciation et à son pouvoir de persuasion; la peinture, par exemple, ne sortirait jamais de sa «bulle», de ce circuit fermé où sa raison d'être ne dépasse guère, ou en tout cas pas de manière intéressante, les limites du médium lui-même. Selon l'acte d'accusation, cette tendance théorique devrait être critiquée comme une forme d'«escapisme», comme l'était souvent «l'art pour l'art» dans toutes ses réincarnations. De nos jours, où ce sont de nouveau les vecteurs sociaux et politiques de l'art qui prennent le devant, où l'art est de plus en plus considéré (à juste titre) comme toujours inséré dans un champ de pouvoirs, de privilèges et de dominations, l'art qui ne pense qu'à l'art n'a pas la cote, et l'histoire de l'art qui ne cherche (et ne trouve) rien d'autre dans les œuvres risque d'être perçue comme élitiste et stérile. La défense, quant à elle, affirmerait qu'extraire de l'art une autoréflexion veut dire s'attaquer aux questions les plus fondamentales concernant cette activité humaine apriori étrange, celles qui échappent

le mieux aux présuppositions naïves sur la correspondance entre l'art et la réalité, l'art et son «contexte». Les avocat-es du diable ajouteraient qu'en fin de compte, dévoiler dans l'art une pensée sur lui-même n'exclut nullement d'y déceler des liens à des questions politiques, sociales ou philosophiques qui dépassent de loin le domaine artistique à proprement parler.

Pour le dossier de cette hypothétique défense, le nouveau recueil d'articles *Renaissance Metapainting* contribue par des arguments forts, des exemples édifiants et une consolidation générale de l'utilité de la métapeinture, et donc à la fois des œuvres qui prennent en considération leur propre médium et d'une histoire de l'art qui insiste à décrire et à analyser ces œuvres précisément de ce point de vue-là. Les onze études de cas fascinantes présentées ici montrent comment la métapeinture, à la Renaissance, permet de faire des liens entre contenu et forme, liens qui sont, assurément, ce que l'histoire de l'art a de plus intéressant à offrir. Elles donnent lieu, de surcroît, au développement de réflexions sur les rapports entre passé et présent artistique, sur la spécificité des styles historiques, sur la réappropriation et l'originalité et sur beaucoup d'autres thèmes primordiaux de la discipline.

Les saints patrons du projet sont présentés dès le début, et on revient souvent à leurs enseignements. Ils se nomment Leo Steinberg, Michel Foucault, Hans Belting et surtout Victor Stoichita; ce recueil est, en

quelque sorte, le «prequel» de l'ouvrage fondamental de ce dernier, *L'Instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes* (Droz, 1999), puisqu'il cherche à démontrer que l'autoréflexion en peinture précède la période décrite par Stoichita et décrétée par lui comme un point tournant, à savoir le XVI^e siècle. C'est de la préface de Lorenzo Pericolo à la réédition anglaise du livre de Stoichita (Londres, Harvey Miller, 2015) qu'est citée ici (p. 143) la définition la plus concise de la métapeinture: «the whole gamut of pictorial devices through which painting stages its fictiveness». Ces «dispositifs picturaux» incluent, par-dessus tout, les images-dans-les-images ou les tableaux-dans-les-tableaux; en fait, en lisant le recueil dans l'ordre, on a d'abord l'impression que ces mises en abyme sont le vrai sujet du livre, puisque les premiers articles en parlent tous (et puisque les *Images-within-Images in Italian Painting* sont le sujet et le titre d'une monographie de l'un des éditeurs de ce volume, Péter Bokody – quelques cas fascinants d'intertextualité picturale durant le siècle suivant la mort de Giotto sont présentés dans son essai ici). Mais par la suite, les possibilités d'un auto-discours pictural s'élargissent et se varient bien davantage. Dans tous ces cas, comme le dit joliment Nicholas Herman, «[t]he images encode their own theory» (p. 139).

Une des belles originalités de ce livre, c'est qu'il oscille entre un *edited volume* habituel et une anthologie de textes fondamentaux sur le sujet: c'est en incluant les premières traductions anglaises de trois textes plus anciens sur la métapeinture, écrits par trois historiens de l'art célèbres, que la sélection gagne, au-delà de la profondeur historique, une épaisseur historiographique. Le choix de Bokody et Nagel a été d'intégrer deux des trois essais plus anciens dans les sections générales, «Origin

and Reception», «Transformations» (il y a aussi une section appelée «Reflexive Devotion»), alors que leur format, leur mode de discours et parfois leur sujet initial différent des articles écrits spécialement pour la publication. Ces chapitres n'utilisent pas le terme explicite de métapeinture, même si le lien avec le thème est évident (ce qui est vrai aussi, curieusement, pour l'essai de Nagel, pourtant un des directeurs de la publication!). L'intégration de ces textes est moins parfaite d'un point de vue technique aussi: le renvoi aux images apparaissant ailleurs dans le volume manque parfois, par exemple, et le choix des illustrations accompagnant l'essai d'André Chastel est curieux, puisqu'il ne correspond pas à celui de la version française, et que dans certaines reproductions manquent des parties importantes pourtant analysées par l'auteur. Wolfgang Kemp et, encore davantage, Chastel ne profitent pas non plus d'une traduction très élégante; dans ce dernier cas, on se désole de repérer même certaines erreurs de traduction (ainsi, les «pièces» de théâtre de Calderon et Corneille seraient bien plus idiomatiques en «plays» qu'en «pieces»). Mais c'est surtout, pour Chastel, l'intérêt même de l'article qui peut être remise en cause. Il est placé comme épilogue à la fin du livre, et en le lisant après les études sophistiquées, détaillées, théoriquement solides écrites pour le volume, on se dit qu'on ne fait plus l'histoire de l'art comme aux années 1960, et tant mieux: cette manière de passer en revue des dizaines d'images de toutes les époques et les cultures, ce genre d'itinéraire de «chefs-d'œuvre», n'est pas inintéressante mais semble, dans le contexte d'un livre académique, trop dilettante et un peu superficielle. En revanche, la traduction d'un essai de Klaus Krüger (publié à l'origine en 1993) est particulièrement bienvenue, puisque cet historien de l'art, très important dans le monde germanophone et d'une grande finesse

théorique (surtout en ce qui concerne le paradoxe entre le naturalisme de l'art du *trecento* et son insistance sur le caractère foncièrement fictionnel de la peinture), est trop peu accessible pour les personnes qui ignorent la langue de Goethe.

Si je critique le choix des images dans le cas de Chastel, c'est que par ailleurs le livre est une merveille de beauté visuelle, débordant de reproductions de grande qualité et parfois d'une relative rareté. La conséquence inévitable de cette corne d'abondance est que l'on devient cupide: on se désole parfois, par exemple, que certains détails clés pour la discussion ne se donnent pas en reproduction spécifique. Peu importe: la beauté du livre, pour un recueil d'articles de ce genre, est véritablement exceptionnelle. Pour ce qui est de ce qu'on peut appeler les «valeurs de production» plus générales, le constat est un peu moins reluisant, comme il arrive, hélas, trop souvent de nos jours. Étant donné que les maisons d'édition ont abdiqué le travail d'édition au sens propre, le degré de «finition» des articles varie selon l'attention et la rigueur des auteur-es. L'article fort intéressant de Beate Fricke, par exemple, traitant brillamment du précoce *Homme de douleurs* de Dürer, aurait profité d'un travail de relecture plus rigoureux.

Deux essais singulièrement réusis sont présentés par Nicholas Herman et par Shira Brisman. Herman propose une discussion tellement approfondie des concepts fondamentaux de la métapeinture (tels que *self-reflexive*, *self-aware*, *illusionism*, trompe-l'œil et *pictorial inventiveness*) qu'on regrette presque que sa contribution ne fasse pas partie de l'introduction de l'ouvrage. Ses cas d'études, dans un article particulièrement long et riche, sont exemplaires également, puisqu'ils dépassent le canon habituel pour s'intéresser aux livres enluminés et à leur mille et une astuces sophistiquées pour disséquer leur propre médium et commenter d'autres types de supports artistiques. Brisman, pour sa part, commence

son article avec quelques images-dans-les-images mais annonce d'emblée explicitement son intention d'aller ailleurs. Dans son analyse des images mariales de Jan Gosart, un tour de force d'une iconographie s'intéressant aux formes et d'un formalisme ne boudant pas le «contenu», l'auteure nous montre comment se met en œuvre (et se met en scène) une connexion «between content and process» (p. 292).

L'étude de Robert Brennan sur les fresques de Giusto de' Menabuoi non seulement rend justice à ce peintre padouan d'adoption, fascinant et trop peu étudié, mais démontre de façon fort nuancée comment Giusto utilise la métapeinture et la réflexion médiale pour commenter des enjeux politiques cruciaux de son temps, à Padoue. Plus au nord encore (ce qui démontre, par ailleurs, l'étendue du terme «Renaissance» dans le titre de l'ouvrage), Erik Eising propose une riche et intéressante généalogie de la représentation de la peinture de chevalet *dans* les peintures néerlandaises du xv^e siècle, même si ses observations souffrent parfois légèrement du syndrome de l'*homeosis* décrit par Steinberg, la tendance des historien-nes de l'art à discerner des similarités entre des choses qui, dans les faits, sont dissemblables. Finalement, Anna Degler s'intéresse aux attributs des saint-es, surtout aux yeux ensorcelants tenus, comme il se doit, dans la main de Sainte Lucie, dans une peinture du Ferrarais Francesco del Cossa, cet artiste amoureux des détails intrigants. À travers le concept derridien du *parergon*, Degler propose un parcours convaincant reliant technique picturale, matérialité des pigments et séduction du regard—une métaphore parfaite pour cet ouvrage splendide, où la virtuosité théorique des auteur-es, combinée avec la beauté très matérielle de l'objet-livre, finissent immanquablement par nous inspirer et nous séduire. ¶

Itay Sapir est professeur au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.
—sapir.itay@uqam.ca