

Hubert Locher & Maria Männig (dir.)
*Lehrmedien der Kunstgeschichte.
Geschichte und Perspektiven
kunsthistorischer Medienpraxis*

Monika Wagner
*Kunstgeschichte in Schwarz-
Weiss. Reproduktionstechnik
und Methode*

Hélène Trespeuch

Les deux ouvrages qui font l'objet de ce compte-rendu conjuguent l'historiographie et les études sur la culture visuelle. L'historienne de l'art allemande Monika Wagner, comme la vingtaine d'auteurs et d'autrices que réunit l'ouvrage dirigé par Hubert Locher et Maria Männig, s'interrogent en effet sur l'histoire visuelle de la discipline histoire de l'art : quel rapport aux images les historiens et historiennes de l'art entretiennent-ils ? Comment celui-ci a-t-il évolué au fil du temps ?

L'imposant *Lehrmedien der Kunstgeschichte* fait suite à un colloque organisé en 2018 par le Centre de documentation allemand pour l'histoire de l'art de la Philipps-Universität de Marbourg, plus connu sous le nom de Bildarchiv Foto Marburg. Ce centre réunit depuis plus d'un siècle un très important fonds de photographies d'œuvres d'art.¹ L'ouvrage, comme son titre l'annonce, s'intéresse exclusivement à la question de l'enseignement, à ses évolutions matérielles, et tout particulièrement aux différents supports des reproductions d'œuvres d'art (gravure, dessin, moulage, livre illustré, manuel, film, photographie papier, diapositive projetée, diaporama numérique, etc.) qui ont pu servir ou servent encore d'appui à l'enseignement de l'histoire de l'art, traitant aussi plus ponctuellement de la pratique du dessin comme outil de remémoration et d'analyse.

L'ensemble est composé d'études de cas, sans ambition d'exhaustivité. Certaines des analyses sont ainsi centrées sur les pratiques d'enseignement propres à quelques historiens de l'art, tels les Allemands Wilhelm Lübke (par Alexandra Axtmann), Bruno Meyer (par Maria Männig), Aby Warburg et Erwin Panofsky (par Tobias Teutenberg), ou l'Italien



Hubert Locher & Maria Männig (dir.), *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2022, 432 pages.

Giovanni Previtali (par Rossella Monaco). D'autres s'interrogent davantage sur le rapport privilégié d'une discipline à certains médias, comme l'archéologie classique et son goût persistant pour l'objet, au fondement des dactylothèques et collections de monnaies, médailles et antiques universitaires (texte d'Ortwin Dally), ou l'histoire de l'art médiéval qui, en France, a développé un rapport privilégié à la photographie en noir et blanc grâce aux éditions Zodiaque créées en 1950 et leur revue homonyme (texte de Bernd Carqué). Il y est question également de dispositifs particuliers de monstration : du développement à la fin du XIX^e siècle de la lanterne magique pour projeter des sélections d'images (après que Carl Gropius a importé à Berlin le diorama parisien de Louis-Jacques Mandé Daguerre en 1827, ce que souligne Maria Männig), qu'étudie Andreas Zeising ; de ses mutations ultérieures, telles que le diaporama de type « Powerpoint » et des nouvelles possibilités offertes par la réalité virtuelle auxquelles s'intéresse Robert S. Nelson ; ou encore des apports à la recherche que peuvent constituer des bases de données d'images numériques, ce que met en avant Georg Schelbert. Le contact direct avec les œuvres d'art, essentiel en histoire de l'art, n'est pas oublié puisque deux articles sont consacrés aux voyages d'étude : Ute Dercks s'intéresse aux cours d'été à Florence qu'organisa August Schmarsow à partir de 1888, œuvrant ainsi à la fondation du Kunsthistorisches Institut de Florence ; Jasmin Kolkwitz revient quant à elle sur l'importance et la signification d'une excursion dans un cursus universitaire en histoire de l'art, avant d'étudier le cas particulier d'une excursion à la Documenta 14 à Cassel en 2017.

Comme dans la plupart des actes de colloque, les points de vue sont divers, mais ouvrent des perspectives riches et complémentaires, tout particulièrement ici sur l'histoire de la discipline, l'histoire de son enseignement et les études visuelles. À la convergence des mêmes thématiques, il est intéressant d'indiquer l'existence d'initiatives francophones semblables au cours des dernières années : l'ouvrage dirigé par l'historienne de l'art Marion Lagrange, *Université & histoire de l'art. Objets de mémoire (1870-1970)*, paru aux Presses universitaires de Rennes en 2017,² réunissait les actes d'une journée d'étude et d'un colloque organisés à Bordeaux en 2012-2013, quand l'ouvrage dirigé par Denise Borlée et Hervé Doucet, *La plaque photographique. Un outil pour la fabrication et la diffusion des savoirs (XIX^e-XX^e siècle)*, publié par les Presses universitaires de Strasbourg en 2019,³ faisait suite à un colloque organisé par ces deux historiens de l'architecture à Strasbourg en 2016. Dans le champ des expositions, deux catalogues peuvent également être

mentionnés : celui qui accompagna l'exposition *Diapositive. Histoire de la photographie projetée* qui s'est tenue au Musée de l'Élysée à Lausanne en 2017 (sous la direction d'Anne Lacoste, Nathalie Boulouch, Olivier Lugon et Carole Sandrin) ; la même année, le Palais de Tokyo à Paris présentait l'exposition *Dioramas*, organisée par Claire Garnier, Laurent Le Bon et Florence Ostende. Si, dans ces deux derniers cas, le propos était avant tout centré sur les appropriations artistiques de ces dispositifs, ces expositions ont permis néanmoins de retracer avec intelligence l'histoire de ces inventions, de leurs développements ultérieurs et du champ de possibles qu'elles ont ouvert.

L'essai de Monika Wagner analyse également l'enseignement de l'histoire de l'art, s'intéressant surtout aux images présentes dans les publications de figures importantes de la discipline, tels qu'Alois Riegl, Erwin Panofsky, Svetlana Alpers, etc. En cela, elle partage l'intérêt que Hubert Locher porte, par exemple, au livre comme support de diffusion de l'histoire de l'art qui, dans *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, s'intéresse tout particulièrement aux manuels d'histoire de l'art. Toutefois, la problématique de l'un n'est pas celle de l'autre. L'étude de Hubert Locher porte sur les canons longtemps véhiculés par ces ouvrages, dénoncés et remis en cause depuis plusieurs décennies en raison de leur dogmatisme et des invisibilisations répétées qu'ils ont perpétrées. L'enquête de Monika Wagner porte sur une tout autre forme d'exclusion, celle d'un type d'images : les reproductions d'œuvres d'art en couleur. Elle observe en effet que, dans le milieu de l'histoire de l'art, les reproductions des œuvres ont pendant longtemps – jusque dans les années 1970 – été diffusées en noir et blanc, alors même qu'un certain nombre de progrès techniques permettaient, dès le début du XX^e siècle, de reproduire des œuvres d'art en couleurs. Pourquoi ? Pourquoi une discipline aussi attachée à la peinture a-t-elle si longtemps perçu avec une certaine forme d'hostilité les lithographies ou photographies en couleur ?

Son essai concis tente de répondre à cette question importante. Il est divisé en 6 parties. La première développe le cadre de ce questionnement en rappelant que, dès 1947, André Malraux dans *Le Musée imaginaire* mettait en avant les apports et les limites de la reproduction des œuvres d'art, en raison des effets de cadrage, d'agrandissement, mais aussi parce que le noir et blanc contribua à donner la primauté au dessin. Il appelait de ses vœux les reproductions en couleur, soulignant que, bien qu'imparfaites, ces dernières permettaient d'évoquer des œuvres, sans avoir pour effet de négliger ou oublier les originaux. Pour autant, Monika Wagner constate que l'histoire de l'art a continué pendant quelques décennies encore à se concentrer sur le noir et blanc.⁴

Monika Wagner, *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiss. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen : Wallstein Verlag, 2022, 215 pages.



Le second chapitre de l'ouvrage indique que, d'un point de vue technique, la reproduction en couleur se développa dès la fin du XIX^e siècle, mais qu'elle se limita alors à des publications populaires de vulgarisation, ainsi qu'à des affiches ou des cartes postales. Dans le milieu de l'histoire de l'art en revanche, nombreux furent ceux qui rejetèrent de telles images, à l'instar de l'historien de l'art Bruno Meyer qui fut pourtant un pionnier de l'enseignement à partir de photographies et de diapositives, développant lui-même une entreprise de « photogrammes en verre ». Celui-ci arguait que la couleur avait un pouvoir séducteur qui risquait d'empêcher l'exercice de la raison. Aussi, l'enseignement de l'histoire de l'art se développa pendant des décennies en noir et blanc, favorisant l'analyse de la composition des œuvres, des lignes directrices, du dessin plutôt que la couleur. Ces analyses rappellent celles développées par Nathalie Boulouch dans *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur* (2011). Analysant le lent processus de légitimation artistique de la photographie couleur effectif à partir des années 1970, l'historienne de la photographie met en avant le fait que la couleur a longtemps été un repoussoir, car considérée comme vulgaire par les artistes photographes qui ne voulaient pas que leurs œuvres puissent être confondues avec celles des amateurs, ou celles des publicités.

Dans le domaine des arts appliqués, le sort réservé à la couleur fut plus favorable, comme le souligne le troisième chapitre de l'essai de Monika Wagner. « L'acceptation plus élevée de la couleur dans les arts décoratifs est favorisée, d'une part, par le caractère utilitaire des artefacts généralement sans auteur et, de ce fait, par le rang inférieur qu'ils occupent dans la hiérarchie des arts. »⁵ D'autre part, des auteurs comme Gottfried Semper ou Alois Riegl étaient en contact direct avec des artefacts colorés, plus qu'avec des reproductions. Aussi, les ouvrages de ces derniers – *Der Stil* de G. Semper (1860-1862) et *Die spätromische Kunstindustrie* d'A. Riegl (1901) – présentent quelques lithographies en couleur – qui disparurent parfois au gré des rééditions, pour des raisons financières, quand les photographies en noir et blanc furent parfois remplacées par des images de moindre qualité.

Les quatrième et cinquième chapitres s'intéressent au difficile rapport à la couleur qu'ont entretenu deux célèbres historiens de l'art, Heinrich Wölfflin et Erwin Panofsky, puis deux critiques et théoriciens de l'art, Julius Meier-Graefe et Carl Einstein. Si le premier perçut les limites des reproductions en noir et blanc sans avoir jamais recours à la couleur dans ses publications, le second la rejeta fermement. Panofsky préférait la clarté et la pureté de la ligne à la matérialité de la couleur ; en outre, il souligna les difficultés d'appréciation causées, dans les reproductions des œuvres en couleur, par le changement d'échelle et par l'absence d'un traitement chromatique entièrement mécanisé. Carl Einstein fut moins catégorique, mais n'accepta la couleur que lorsqu'elle était subordonnée à la forme, condamnant des usages artistiques trop affectifs de la couleur. Dans ce paysage, Julius Meier-Graefe se distingua par l'attention à la couleur dont il témoigna dans ses publications sur l'art de la fin du XIX^e siècle, tout particulièrement dans ses descriptions des couleurs des œuvres de Hans von Marées dans le catalogue raisonné qu'il consacra à l'artiste allemand en 1909-1910, puis dans la collection de *facsimile* en couleurs de très grande qualité qu'il publia à partir de 1917 avec l'éditeur Reinhard Piper.

Enfin, dans un sixième et dernier chapitre, Monika Wagner traite des bouleversements qu'opéra à partir des années 1970 la large diffusion de la couleur dans la sphère scientifique de l'histoire de l'art – qu'elle impute notamment à l'industrialisation de l'*offset*. Elle démontre notamment comment les travaux de l'historienne de l'art américaine Svetlana Alpers se sont appuyés sur des photographies de détails en couleur de tableaux, comme ses essais *The Art of Describing* (1983) et *Rembrandt's Enterprise* (1988).

D'une grande clarté, l'ouvrage de Monika Wagner ouvre un champ étonnamment peu exploré en histoire de l'art. Principalement centré sur des grandes figures du paysage allemand de l'histoire de l'art, il laisse espérer d'ultérieurs développements de la recherche, par exemple sur la situation en France, ou sur des objets d'étude différents, comme les catalogues d'exposition.

- 1 Ce fonds de photographies d'œuvres d'art a été numérisé et est désormais accessible en ligne sur le site suivant : <http://www.bildindex.de/>.
- 2 Voir la recension 'Anna-Lena... Brunecker, « Marion Lagrange (Hg.), *Université & Histoire de l'Art. Objets de mémoire (1870–1970)* », *Regards croisés*, no. 13, 2023, p. 123-125 | *Regards croisés* [En ligne], no. 13, 2023, mis en ligne le 3 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/regardscroises/815> [consulté le 22/08/2024]
- 3 Voir la recension de Béatrice Adam et Markus A. Castor, « Denise Borlée & Hervé Doucet (Hg.), *La Plaque Photographique. Un Outil pour la Fabrication et la Diffusion des Savoirs (XIX^e–XX^e Siècle)*. Leonie Beiersdorf, Georg Ulrich Großmann & Pia Müller-Tamm (Hg.), *Licht und Leinwand. Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert* », *Regards croisés*, no. 11, 2021, p. 193-201 | *Regards croisés* [En ligne], no. 11, 2021, mis en ligne le 1^{er} juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/regardscroises/458> [consulté le 22/08/2024].
- 4 Sur ce point, on ne peut que regretter que la version poche de l'ouvrage de Malraux (voir par exemple Gallimard, Folio Essais, Paris, 2020) reproduise uniquement des œuvres en noir et blanc (172 illustrations), alors que la version originale de 1947 contenait 20 reproductions en couleur et 66 en noir et blanc.
- 5 Monika Wagner, *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiss. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen : Wallstein Verlag, 2022, p. 49 : « Die höhere Akzeptanz von Farbe im Kunstgewerbe verdankt sich zum einen dem Gebrauchscharakter der meist autorlosen Artefakte und dem damit einhergehenden niederen Rang in der Hierarchie der Künste. »