Document generated on 09/25/2024 10:26 a.m.

RACAR : Revue d'art canadienne
Canadian Art Review

RACAR
Revue d'art canadienne | Canadian Art Review

Loren Partridge et Randolph Starn, *A Renaissance Likeness; Art and Culture in Raphael's « Julius II »*. Berkeley, University of California Press, 1980. (A Quantum Book) 160 + xix p., 40 illus., 15,95 $

Gérard Le Coat

Volume 10, Number 1, 1983

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1074654ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1074654ar

See table of contents

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)
1918-4778 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Le Coat, G. (1983). Review of [Loren Partridge et Randolph Starn, *A Renaissance Likeness; Art and Culture in Raphael's « Julius II »*. Berkeley, University of California Press, 1980. (A Quantum Book) 160 + xix p., 40 illus., 15,95 $]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *10*(1), 114–115. https://doi.org/10.7202/1074654ar

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 1983

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Ancelet-Hustache, trouva à Rome « une solidité intérieure ... un sérieux sans sécheresse » et parvint grâce à l'art antique, à mettre fin « au temps des soupirs nostalgiques ». Cependant, comme nombre de ses contemporains, il se réconcilie avec l'art médiéval, spécialement avec l'architecture gothique dont le summum est pour lui la cathédrale de Strasbourg qu'il nomme dans *Dichtung und Wahrheit* « une révélation » (II, ix ; cité p. 117). Plus encore, ce néo-classique proclame son admiration pour le baroque. À propos du *Retour des champs* de Rubens, Gœthe n'hésite pas à déclarer que « ce sentiment et cette vision de la nature ont aujourd'hui tout à fait disparu ». Et il complète sa pensée par une affirmation dont l'extrémisme est en droit de surprendre : « nos peintres n'ont plus de poésie » (entretien avec Eckermann, 11 avril 1827 ; cité p. 203). Il semble qu'il reste chez Gœthe au moins un soupir nostalgique au sens propre du mot, c'est-à-dire lié au désir de retour. Réflexion passéiste sentimentale d'un homme qui, lorsqu'il s'entretient avec Eckermann, va bientôt atteindre sa quatre-vingtième année, ou conviction profonde étayée de faits précis? Quoi qu'il en soit, cette prise de position péremptoire en faveur de l'art du 17e siècle non moins que d'autres ayant trait au Moyen Âge confirme l'importance de la catégorie historique comme mode de connaissance au 19e siècle et annonce par la distanciation qu'elle implique vis-à-vis du présent l'instauration à venir de la *Kunstwissenschaft* marquée comme on sait par l'idée maîtresse d'un recensement et d'une sanction des œuvres-clés ayant façonné l'Occident moderne en vue de la mise en place d'un conservatoire culturel.

Pour autant qu'il soit bien entendu que l'ouvrage de John Gage ne constitue en aucun cas un effort de restitution globale de la pensée de Gœthe en matière d'art, on ne peut que recommander sa lecture. La sélection de Gage nous aide à reconstituer la filière qui, de Winckelmann à Wölfflin, conduit à Warburg et à Panofsky.

GÉRARD LE COAT
Université de Lausanne

LOREN PARTRIDGE et RANDOLPH STARN *A Renaissance Likeness; Art and Culture in Raphael's « Julius II »*. Berkeley, University of California Press, 1980. (A Quantum Book) 160 + xix p., 40 illus., 15,95 $.

Loren Partridge et Randolph Starn enseignent à l'Université de Californie à Berkeley. Dans le premier cas, l'enseignement a trait à l'histoire de l'art et dans le second, à l'histoire tout court. Cet aspect disciplinaire me semble devoir être souligné dès les premières lignes de ce compte rendu car il met d'emblée en évidence la bidimensionnalité de l'ouvrage. Certes, le cadre de référence reste chronologique, mais la focalisation diffère. C'est ce qui fait l'intérêt de cette étude sur l'art et la culture dans le *Jules II* de Raphaël (cf. le sous-titre).

C'est donc le célèbre portrait de Raphaël qui sert de point de départ à cette réflexion qui concerne, l'œuvre d'art servant ici de révélateur, l'histoire des idées et, au delà, l'histoire de la culture. Nous savons qu'il convient de distinguer entre histoire des idées, histoire de la culture et sociologie de la culture, de même qu'entre histoire sociale et histoire des mentalités. De nombreux domaines d'investigation sont en train, dans les années 1980, de se développer et se consolider en rapport avec le contexte de la production artistique. Ce n'est point mon propos d'entreprendre ici l'étude, même brève, de ces différences, mais simplement de constater une volonté d'ouverture d'autant plus réjouissante qu'elle a mis plus longtemps à se manifester.

Ce qui frappe dans les méthodes d'investigation sélectionnées par les deux chercheurs, c'est à la fois un goût du pointillisme et un désir d'aller au delà de ce pointillisme pour rejoindre une macro-approche qui deviendrait à proprement parler socio-culturelle. Mais la synthèse de la micro- et de la macro-analyse est bien loin d'être réalisée. Il faut dire que l'objectif n'est sans doute pas aisé à atteindre. Il faut dire encore que ce que l'on demande à un historien comme à un historien de l'art est de fournir des informations précises et circonstanciées sur des points de détail plutôt que des vues globalisantes sur une époque et sa culture. L'historien comme l'historien de l'art n'ont ni les mêmes objectifs ni les mêmes méthodes analytiques que les spécialistes de l'histoire sociale ou de l'histoire des mentalités. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'ils ont accès grâce à l'investigation de la production artistique d'une époque à l'histoire des idées, avec tout ce que ce domaine comporte d'abstraction. La difficulté pour eux de faire le point d'une culture vient du fait qu'ils ne sont pas accoutumés à envisager l'art comme traduction d'une réalité sociale établissant certains rapports entre artistes-producteurs et leurs commanditaires-diffuseurs, et entre ces diffuseurs et les publics spécifiques qui « consomment » la production artistique. La peur du « généralisme » autant que celle de sortir d'une discipline à laquelle ils ont consacré beaucoup de temps et d'énergie (et qu'ils enseignent) les empêchent d'aborder directement les problèmes, c'est-à-dire selon des critères sociologiques. Et pourtant, si l'on entend par généralisme « dilettantisme discutable » (comme c'est souvent le cas chez les spécialistes), ni l'historien de la culture ni le sociologue de la culture ne sont des généralistes. Simplement, ils optent pour l'étude des grands problèmes posés par l'existence d'institutions socio-économiques et socio-politiques qui impliquent un certain nombre de contraintes et d'interdits et façonnent en quelque sorte le comportement des usagers de la culture en fonction des milieux socio-professionnels dans lesquels ils évoluent, en fonction du sexe et de l'âge également. Ce sont ces variables qui retiennent l'attention de ces chercheurs plutôt que tel ou tel traitement artistique d'un sujet.

En ce qui concerne objectifs et méthodes, les hésitations des auteurs apparaissent d'ailleurs déjà clairement dans l'Avant-propos. Ils relèvent la fragmentation de l'information sur l'époque de Jules II : « From the art historians ... there is no shortage of very good work on *individual artists* or commissions in Julian Rome. What is usually lacking is a thoroughgoing concern for the historical setting and the interrelationships of form, content, and style » (nous soulignons ; la culture concerne le groupe et non l'individu, des points de vue historique/

sociologique). Les auteurs semblent déplorer la persistance de l'« art historical detective work » et concluent que c'est sans doute « the range of scholarly specialization [which] has become too small » (p. xvii). Je trouve ces commentaires très révélateurs des mutations qui prennent place durant ces années 1980, surtout lorsqu'il est ajouté : « It is a welcome sign, *though not always a very carefully articulated one,* that *some* current attempts to see art in context take wide-ranging views of culture » (nous soulignons ; reste à savoir ce qui est pensé par « wide-ranging » ... et atteint).

Le désir d'éviter à la fois un niveau d'abstraction élevé et l'enlisement dans le détail historique part d'un bon sentiment mais ne semble pas toujours être concrétisé. Je prendrai pour exemple l'examen quasi clinique de la barbe papale, « the famous beard » (p. 43-47). Nous apprenons qu'elle a pu être occasionnée par le manque d'eau chaude (p. 43), ou encore par un souci d'individualisme, ou encore par un vœu, ou encore par le désir du pape d'assumer l'identité d'un guerrier, voire d'un empereur. Il peut cependant également s'agir pour lui de véhiculer l'image d'un grand-prêtre en souvenir de la barbe d'Aaron, ou peut-être de celle de saint Pierre. Les auteurs rappellent encore que certaines allégories de la Renaissance associaient la barbe du dieu solaire Sérapis à celle du Christ. Cependant, ils ajoutent que le pape était comparé à la réincarnation de César (qui, à notre connaissance, ne portait pas de barbe). Cette compilation d'hypothèses sur les raisons d'une ornementation pileuse aussi évidente est bien sûr étayée de citations. Ceci n'empêche pas l'exposé de privilégier sans aucun doute possible le détail historique. Parmi d'autres exemples de ce souci du détail poussé à l'extrême, il faut mentionner l'examen des six bagues portées par le pape : diamants, rubis, émeraudes. Ces bagues peuvent être un signe de mégalomanie. Elles peuvent indiquer qu'il y a chez l'homme quelque chose du parvenu (« a parvenu touch », p. 60). Cependant, elles peuvent être symboliques de mariage mystique et de fidélité, ou encore se rapporter aux vertus théologiques à cause de leurs couleurs.

Cette accumulation hypothético-déductive cesse avec l'épilogue car, selon les auteurs : « We need analytical distinctions to differentiate and bring into focus what might otherwise remain indistinct or be altogether missed ... But we should not be satisfied with accepting bits and pieces in lieu of something whole » (p. 105). S'ensuit un effort de synthèse et de « culmination » (p. 108), quoique, de l'aveu des auteurs, il s'agisse de termes « extremely problematic for characterizing High Renaissance culture ». On est dès lors en droit de se demander pourquoi ils souhaitent les utiliser comme base conceptuelle de leur épilogue. Nous trouvons ici une position d'ambiguïté et de réticence qui traduit bien certaines difficultés de l'*histoire* de l'art actuelle. Il y a d'une part rejet déclaré d'une investigation stylistique lié à un cadre de référence exclusivement historique. Les auteurs souhaitent ouvertement ce que l'on pourrait appeler une « nouvelle histoire de l'art » (de même que les historiens, tel Le Roy-Laduric, parlent de « nouvelle histoire »). Ils évoquent « a renewed sense of inquiry ... the old assumptions of virtually inevitable progress to a determined end can certainly go unlamented » (p. 111) et l'on perçoit qu'ils cherchent une terminologie et une base conceptuelle nouvelles (celles qu'ils adoptent est teintée d'anthropologie culturelle ; ainsi la toile de Raphaël devient « a cultural artifact »). Mais d'autre part, il y a incertitude quant à jusqu'où il est possible de ne pas aller trop loin. Il y a la peur de sortir du cadre établi de la discipline et d'être taxé d'hérésie. Il y a enfin le problème de l'équipement conceptuel qu'exige le recours à des cadres de référence exogènes.

Finalement, la culmination annoncée, on s'en souvient, comme « problématique », est atteinte et l'on comprend enfin qu'il s'agit tout simplement d'une « general proposition » (p. 112) : cette culture de la haute Renaissance se caractérise par « a 'showing forth' in particular forms of the precepts, ultimately of the divine principles, which particular things were taken to exemplify ». À part le terme *epiphany* utilisé pour désigner cette culture, on ne voit pas bien ce qu'apporte cette évidence. Il semble que *culmination* et *généralisation* soient ici synonymes. Il semble d'autre part que l'utilisation d'un terme emprunté à la tradition judéo-chrétienne suffise à justifier l'épilogue. *Épiphanie* voulant dire *manifestation,* on en vient à la notion de « culture comme manifestation », qu'il est en effet difficile de mettre en doute.

Les difficultés que rencontrent les auteurs ne doivent pas nous faire oublier qu'ils ne sont pas responsables du contexte difficile dans lequel ils se trouvent, ni leurs efforts interdisciplinaires louables pour sortir du dilemme ; ni surtout l'excellent travail de recherche auquel ils ont procédé pour déchiffrer le tableau sélectionné.

Venant après l'épilogue, les références bibliographiques sont très complètes – couvrant des domaines très divers – et seront très utiles à l'étudiant. Très bonne qualité des illustrations.

GÉRARD LE COAT
Université de Lausanne