

Une histoire de l'art au prisme de diverses méthodologies

Discussion d'Anne Lafont et Elisabeth Fritz avec Claudia Blümle, issue d'une retranscription de la table ronde organisée à l'occasion de la présentation du numéro « Agnès Humbert » de Regards Croisés (N°14, 2024).

CLAUDIA BLÜMLE : Au cours des dernières années, nous avons pris l'habitude de discuter des derniers numéros de *Regards Croisés* avec des personnes extérieures au comité éditorial afin qu'elles réagissent aux textes du dossier en fonction de leurs propres intérêts de recherche. La discussion se veut alors à la fois réception et réflexion ouverte sur et à partir d'Agnès Humbert. Avant d'aborder certains aspects de méthode, je voudrais d'abord souligner quelques points. Premièrement, le matérialisme marxiste qui, contrairement à une histoire de l'art centrée sur le niveau immatériel et spirituel de l'œuvre d'art, défend la position selon laquelle le contexte social, culturel, technique et politique doit être pris en compte dans l'analyse et l'évaluation de l'art, des objets et des techniques culturelles. Cela signifie également que la biographie de l'artiste est étroitement liée aux événements historiques et que la création artistique implique entre autres un engagement social et politique. Deuxièmement, la relation entre théorie et pratique. Humbert a d'abord étudié les beaux-arts et sa carrière se situe entre l'histoire de l'art et la muséologie, la médiation et la pédagogie. Elle a par exemple participé à la conception graphique de plans d'expositions qui n'existent malheureusement plus aujourd'hui. Nous savons qu'elle accordait une grande importance aux vitrines des expositions, dans lesquelles elle présentait des photographies et des documents afin de mettre en évidence le contexte social, technique et politique dans lequel ont créé les artistes. Elle a donc très tôt utilisé le médium de la photographie pour transposer son histoire de l'art sociologique dans l'espace de l'exposition.

Troisièmement, elle s'est également beaucoup engagée dans les visites guidées destinées à un large public, ce qui explique peut-être pourquoi Agnès Humbert est restée quelque peu invisible. Car cet aspect de la médiation, de la documentation par le biais de visites guidées est finalement un domaine peu présent dans l'histoire de l'art et qui concerne une méthode non académique, à savoir le lien entre la pratique et la théorie. La pratique est tout à la fois artistique, muséologique et médiatrice. Le quatrième et dernier aspect, pour ouvrir la discussion, concerne la relation entre le présent et l'histoire politique. Comment dépasser les frontières disciplinaires et comment concevoir des objets issus de l'art populaire à travers les techniques culturelles dans les expositions ? Cela ne concerne pas seulement l'art et les expositions, mais aussi l'histoire de l'art, la sociologie et l'ethnologie. Humbert a notamment étudié auprès de Marcel Mauss. L'un de ses domaines de prédilection était la recherche sur le terrain, la collecte, la conservation et la transmission non seulement de l'art populaire, mais aussi des techniques et des méthodes de travail culturelles, telles que la fabrication du pain. Au regard de ces éléments, j'aimerais d'abord procéder de manière chronologique et parler de la thèse de doctorat de Humbert sur Jacques-Louis David. Comment pouvons-nous situer historiquement les écrits de Humbert avant et après la Seconde Guerre mondiale ? Anne Lafont, souhaitez-vous répondre à cette question ?

ANNE LAFONT : Volontiers. Je pense en effet que nous sommes à un moment crucial, et j'aimerais revenir sur l'article d'Hubertus Kohle,¹ dans lequel il considère l'artiste comme un combattant dans la lutte des classes, à partir du petit livre d'Agnès Humbert consacré à l'art de Jacques-Louis David : *Louis David, peintre et conventionnel : essai de critique marxiste*,² et tenter, pour ma part, d'examiner la première édition de ce texte datant de 1936. Il fut publié dans la collection dirigée par le philosophe, sociologue et membre du Parti communiste Georges Friedmann, et réédité avec quelques modifications et chez un autre éditeur, après-guerre, en 1947. Mon intention est de contextualiser ce livre d'une manière différente de celle retenue par Hubertus Kohle, et tout d'abord sous l'angle du genre, car Kohle écrit que l'impossibilité pour les femmes d'accéder à l'éducation fait qu'il y en a « en toute logique peu qui [ont] produit une œuvre de quelque importance ».³ Je souhaite également replacer le livre dans le cadre spécifique de l'année 1936, de manière plus restrictive que Hubertus Kohle, qui opte pour une

contextualisation non moins juste, mais en quelque sorte plus lâche. En effet, dans son article paru dans *Regards Croisés*, Kohle pense globalement la première moitié du XX^e siècle et renvoie aux œuvres canoniques des expériences marxistes en histoire de l'art, de Max Raphael à Friedrich Antal. De plus, il s'appuie essentiellement sur l'édition de 1947. De mon côté, je voudrais mettre en parallèle de l'ouvrage d'Agnès Humbert, les travaux de quelques-unes de ses contemporaines, qui me semblent particulièrement intéressants. Et ce, précisément dans le cadre de l'échange franco-allemand. J'évoquerai donc les recherches de deux autres Parisiennes, toutes deux émigrées juives d'Allemagne : Gisèle Freund et Hanna Levy-Deinhard. La première est une sociologue et photographe ; la seconde est historienne de l'art. Toutes trois rendirent publiques leurs premières recherches précisément au cours de l'année 1936, et, s'il n'existe pas de discussions archivées entre ces trois protagonistes, toutes trois évoluaient dans les mêmes cercles, comme on va le voir.

Aussi, ce qui m'intéresse, c'est d'examiner de plus près leurs publications respectives à cette période très particulière du Front populaire, car Humbert, Freund et Levy-Deinhard formulent les premiers travaux marxistes, en écho à ceux de Max Raphael. Ce dernier, suicidé à New York en 1952, était l'auteur de *Proudhon, Marx, Picasso : trois études sur la sociologie de l'art*, ouvrage qui avait paru en 1933, soit trois ans auparavant. Or, ces trois femmes ont développé, à partir de leurs domaines professionnels respectifs, une approche sociale, économique et matérialiste de l'art, voire une sociologie de l'art. À mon avis, trois raisons expliquent ce phénomène en 1936. Tout d'abord, l'entrée des femmes dans le monde professionnel de l'art, sur le plan universitaire et muséal, transforme les pratiques et le questionnaire de l'histoire de l'art de l'entre-deux-guerres, comme le montre le livre de Charlotte Foucher-Zarmanian.⁴ Ensuite, les années 1930 voient se déployer la pression politique du fascisme européen : face aux régimes totalitaires en Allemagne, en Italie et en Espagne, la France, en général, puis l'élection du Front populaire représentent une alternative politique favorable aux approches sociales et matérialistes de l'œuvre d'art. C'est dans ce contexte que l'émigration allemande, et en particulier la pensée marxiste de l'école de Francfort, s'est implantée alors à Paris. Enfin, les tensions dans le milieu de l'ethnographie parisien quant aux pratiques de collecte et de conservation, après les grandes razzias africaines de la mission Dakar-

Djibouti, de 1931 à 1933, et les correspondances avec les méthodes d'enquête et de collecte dans le domaine des coutumes et traditions françaises, encouragent l'exploration de nouvelles voies dans le chantier de l'histoire de l'art et du patrimoine. Par conséquent, je pense que l'on peut contextualiser plus précisément le *David* d'Agnès Humbert, et, d'une manière générale, sous l'angle générationnel, les publications des années 1930 qui présentaient une ambition sociologique. Je ne donnerai qu'un petit aperçu du contexte. La photographe et sociologue Gisèle Freund, originaire d'Allemagne, a étudié à Francfort sous la direction de Karl Mannheim ; elle était proche de Theodor Adorno et Norbert Elias. Ce dernier lui a suggéré d'écrire une thèse sur la photographie dans la France du XIX^e siècle : déjà photographe, elle pouvait ainsi allier théorie et pratique. Elle a donc commencé sa thèse à Francfort, mais l'arrivée au pouvoir du régime nazi l'a contrainte à l'interrompre ; elle s'est donc rendue à Paris, en 1933, pour la poursuivre.

Freund rédigea donc sa thèse sous la direction du philosophe et germaniste Charles Lalo, un proche de Walter Benjamin, qui avait intercédé en faveur de Benjamin pour qu'il puisse travailler à la Bibliothèque nationale et qui avait plaidé auprès du gouvernement de Vichy pour la libération de ce dernier en 1940. Charles Lalo était donc une figure clé du milieu parisien des émigrés juifs allemands. Germaniste, auteur de *L'art et la vie sociale*,⁵ publié en 1921, et de nombreux livres co-écrits avec sa femme, Anne-Marie, sur l'esthétique musicale, il était, dans la tradition de Durkheim, un précurseur de l'esthétique sociologique en France, et celui à qui on doit d'ailleurs la formulation de ce champ, alors nouveau. Gisèle Freund obtint son doctorat à Paris en 1936, l'année-même de la publication de *Louis David, peintre et conventionnel : essai de critique marxiste* d'Agnès Humbert, avec une thèse intitulée « La photographie en France au XIX^e siècle, essais de sociologie et d'esthétique ».⁶ À la même époque, sa carrière de photographe prend définitivement forme. Walter Benjamin venait de publier en 1931 sa *Petite histoire de la photographie*,⁷ une étude qui doit être lue en parallèle de la lecture de son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.⁸ De cet essai, également paru en 1936, émerge la notion d'aura matérielle et spirituelle, particulièrement associée au caractère unique de l'œuvre d'art, dans un monde où, depuis le XIX^e siècle, les inventions technologiques ont modifié les modes de production artistique et le rapport à la valeur de l'*unicum*. Benjamin et Freund entretiennent alors des relations

étroites. La thèse de Freund doit donc être comprise en discussion avec les travaux de Walter Benjamin, de Charles Lalo et de Norbert Elias, car elle examine, parallèlement à leurs recherches, les conditions matérielles de la production artistique, mais aussi l'histoire de sa réception et de ses usages sociaux. Cette perspective méthodologique, également promue par Lalo, fait reposer la thèse sur le constat que la classe sociale module les formes, mais que les formes, elles-aussi, façonnent les sociétés. C'est sous cet angle, à mon avis, que l'on peut comprendre l'empreinte de l'École de Francfort.

Avant de fuir à Paris en 1933, Hanna Levy-Deinhard avait, quant à elle, étudié l'histoire de l'art, la philosophie et la littérature allemande à Munich. Elle obtint également son doctorat en France en 1936 avec une thèse intitulée « Heinrich Wölfflin, sa théorie, ses prédécesseurs »,⁹ qu'elle avait elle-aussi rédigée sous la direction de Charles Lalo, et sous celle d'Henri Focillon, alors figure centrale de l'histoire de l'art française, socialiste, professeur à la Sorbonne, bientôt élu au collège de France mais, quelques mois plus tard, exilé aux États-Unis où il résida à partir de 1940. La thèse d'Hanna Levy-Deinhard tenait en une analyse marxiste de l'œuvre de Wölfflin, formaliste allemand – alors encore vivant puisqu'il n'est mort qu'en 1945 – et auteur, pour faire très court, d'une théorie du balancier des styles.

En 1937, soit un an après la soutenance de sa thèse à la Sorbonne, Hanna Levy-Deinhard donne, lors du 2^e Congrès international d'art et d'esthétique à Paris, une conférence sur la nécessité d'une sociologie de l'art. Elle part ensuite au Brésil en 1938, où elle s'intéresse, entre autres, au baroque colonial. En 1948, elle s'installe à New York, où elle décède en 1983 après une vie très difficile. En 1975, dans un article du *Art Journal*,¹⁰ elle décrit son parcours qui a été celui de la survie professionnelle et financière plus que de la recherche. Ayant beaucoup travaillé comme guide touristique à New York, les quelques articles scientifiques qu'elle a publiés après la Seconde Guerre mondiale l'ont contrainte à revenir sans cesse sur ce qu'elle avait fait dans les années 1930, entre Munich et Paris, car elle n'avait pas le temps de développer de nouvelles recherches, étant donné qu'elle devait subvenir à ses besoins immédiats. Dans un article programmatique en anglais, Levy-Deinhard revient sur le lien nécessaire entre l'histoire de l'art et la sociologie de l'art, dont on peut relever deux arguments importants. Elle constate tout d'abord qu'il existe une définition commune

de l'objet d'art pour les deux disciplines : en d'autres termes, il s'agit d'entités concrètes reconnues comme des œuvres d'art, même si la notion évolue au fil du temps. Elle insiste sur ce point. Il s'agit donc d'entités concrètes qui sont produites, vendues, achetées, détruites, appréciées, rejetées, *etc.* par des personnes issues de différentes communautés. Hanna Levy-Deinhard ajoute que les deux disciplines utilisent des catégories complexes, abstraites et imprécises telles que le style, l'influence, le goût, la tradition, *etc.* Elle poursuit en expliquant l'interdépendance des deux disciplines. L'histoire de l'art s'intéresse à la datation, à l'attribution et à la classification des objets d'art, tandis que la sociologie de l'art identifie les facteurs religieux, économiques, politiques et sociaux qui jouent un rôle dans la production, la signification et même, selon elle, la vie d'un objet d'art. La première, c'est-à-dire l'histoire de l'art, s'intéresse aux objets individuels, tandis que la seconde les pluralise et les institutionnalise en observant les coutumes, les mœurs et leur processus de communication. Selon Levy-Deinhard, la fusion des deux disciplines est souhaitable, voire nécessaire, mais elle se heurte à deux obstacles du point de vue de l'histoire de l'art. Pour Levy-Deinhard, comme pour beaucoup d'autres, le problème réside en effet du côté de l'histoire de l'art : l'hyperspécialisation, et j'utilise ici ses propres termes, l'expertise muette, l'expertise figée, la surabondance de faits qui empêche les interprétations, la dépendance vis-à-vis des sciences naturelles comme modèle épistémologique, le refus de l'incertitude et de la recherche. Elle parle, je cite, d'un « fétichisme des faits, des données documentaires » et de l'abandon de la théorie et de l'examen des jugements de valeur, au profit d'une objectivité trompeuse qui se croit exempte de tout biais. Une sorte de positivisme naïf. L'histoire de l'art serait alors empêtrée dans une objectivité intenable, car les sciences humaines seraient une science de l'interprétation. Aux yeux de Levy-Deinhard, il est nécessaire d'expliquer les faits et les phénomènes, après les avoir observés avec soin. En d'autres termes, je dirais que pour elle la tâche explicative doit venir en aide à la tâche descriptive, qui ne peut être une fin en soi. Levy-Deinhard affirme également que l'objectif de la mutualisation disciplinaire est loin d'être atteint en 1975 et elle écrit : « L'extraordinaire richesse documentaire qui caractérise la recherche actuelle en histoire de l'art a-t-elle vraiment conduit à un approfondissement de notre compréhension de l'art dans l'histoire, de la dimension sociale de l'art dans son ensemble ou de

chaque œuvre d'art en tant que phénomène social ? »¹¹ D'une manière générale, la réponse est non.

Je conclurai donc sur Agnès Humbert dans ce contexte particulier. Comme nous l'avons vu, elle est peintre, donc praticienne, comme Gisèle Freund, et travaille au musée des arts et traditions populaires, ayant étudié l'histoire de l'art à l'École du Louvre et à la Sorbonne. Elle est donc l'autrice d'un ouvrage intitulé *Louis-David, peintre et conventionnel, essai de critique marxiste*, paru en 1936, qui sera réédité en 1947 sous le titre moins caractérisé sur le plan politique : *Louis David*.

Seule la version de 1936 a été publiée aux Éditions sociales internationales dans la collection du sociologue Friedmann. Compagnon de route d'Humbert, communiste, il a été son interlocuteur dans la compréhension du marxisme et des explorations sociales et culturelles soviétiques et son allié dans sa volonté de diffuser l'art et la culture auprès des classes populaires et ouvrières. Le livre d'Agnès Humbert sur David, qui s'inscrit dans une approche matérialiste, est un plaidoyer pour les convictions politiques d'une historienne de l'art insatisfaite de l'état et de l'ambition de sa discipline. Son étude, comme elle l'explique plus tard, est une réponse à une conférence de l'École du Louvre sur David, qui le place naturellement entre deux batailles, entre deux exploits militaires. Agnès Humbert considère cette interprétation comme indépendante de l'engagement politique et du travail stylistique de David. Elle rejette donc une approche romanesque, littéraire et fictionnelle et propose une approche plus scientifique et factuelle qui, selon elle, est plus vivante et plus vraie. Il s'agit donc d'une tentative méthodologique née d'une frustration scientifique et politique. Elle publie ce livre au moment-même où elle rejoint, professionnellement mais d'abord à titre gracieux, l'équipe du Musée national des Arts et Traditions populaires, qui se veut une vitrine de la politique culturelle du Front populaire. Enfin, Agnès Humbert explique, comme Gisèle Freund et Hanna Levy-Deinhard, que comprendre le processus artistique signifie comprendre comment il est lié aux conditions matérielles et sociales, mais aussi étudier la manière dont l'art façonne la société.

En résumé, on peut dire qu'en 1936, deux expérimentations, l'une plus théorique, l'autre plus politique, se sont rencontrées à Paris : d'un côté, sur le plan académique, la sociologie de la connaissance de Karl Mannheim et le marxisme de l'École de Francfort, et, de l'autre, sur le plan des politiques

publiques, la démocratisation du patrimoine et de la culture en général, à l'aube de la montée du Front populaire. La rencontre de ces initiatives dans le Paris de 1936 a ouvert un nouvel horizon disciplinaire et professionnel qui n'eut pas vraiment d'avenir en France avant les années 1970. C'est sous cet angle que l'ouvrage d'Agnès Humbert a eu un caractère particulièrement novateur à l'époque.

CLAUDIA BLÜMLE : Vous avez déjà répondu à une question que je me posais. Je me demandais si l'art était uniquement influencé par les événements sociaux ou si, à l'inverse, il façonnait l'espace social, l'environnement. Vous avez également répondu à cette question en faisant référence à Norbert Elias et à l'École de Francfort et j'aimerais également poser la question à Elisabeth Fritz : comment situeriez-vous Agnès Humbert dans le discours théorique ?

ELISABETH FRITZ : J'ai trouvé très intéressant que vous, Anne, ayez établi ces comparaisons avec d'autres personnalités autour de l'année de 1936. Je me suis également demandé dans quelle mesure Agnès Humbert est un cas représentatif en ce qui concerne les objets d'analyse, les fondements théoriques ainsi que les lieux d'action de ce que l'on peut appeler une histoire de l'art socialement engagée. Il y a certainement, tout d'abord, l'engagement politique actif d'Humbert dans le Réseau du musée de l'homme. Mais comment pouvons-nous réfléchir de manière plus générale aux types et aux approches d'une histoire de l'art socialement orientée en tant que méthode particulière de notre discipline ? Quels sont les critères ou les caractéristiques permettant de répondre à cette définition ? Et quelle est la spécificité de cette méthode dans ce contexte historique, mais aussi dans une perspective contemporaine ?

Chez Agnès Humbert, je vois plusieurs critères ou caractéristiques qui pourraient être ceux d'une histoire de l'art socialement orientée. Tout d'abord, pour elle, il ne s'agit pas seulement d'engagement social et d'une activité politique pour elle-même, mais vraiment d'aborder et de traiter des questions sociales en tant qu'historienne de l'art et commissaire d'exposition. Bien sûr, dans son travail sur Jacques-Louis David, Humbert s'appuie explicitement sur les théories de Marx pour comprendre l'évolution d'un artiste qu'elle décrit, je dirais, assez opportuniste, ainsi que pour montrer

l'approche engagée de l'artiste lui-même. Elle pensait par ailleurs qu'il s'agissait de la première fois que la méthode marxiste était appliquée à l'histoire de l'art en France. Au vu de l'étude de Max Raphael, mentionnée à l'instant par Anne Lafont, ce n'était pas le cas, mais il est très intéressant qu'elle se soit vue comme une pionnière. Ce n'est qu'après coup qu'elle a pris conscience du caractère explosif de cette méthode, encore expérimentale à l'époque.¹² Il s'agit pourtant bien d'une approche marxiste, en ce qu'elle souhaite « rechercher dans quelle mesure les événements, les conditions matérielles influent sur l'œuvre d'une artiste ». ¹³ Et c'est à cette idée d'une sociologie, d'une historicisation de l'art au sens plus global que s'est intéressée Humbert, c'est cette idée qui caractérise son « marxisme » par une approche humaniste et non dogmatique. Humbert explique que David lui-même souhaitait comprendre l'humanité de son époque à travers les différentes personnes qu'il représentait, en peignant plutôt des portraits des membres d'une classe sociale que des individus. En outre, elle fait parfois des comparaisons assez audacieuses, par exemple avec Pablo Picasso ou, peut-être plus surprenant encore, avec François Boucher, en tant qu'artiste décoratif ayant un goût pour « l'humanité de son temps ». ¹⁴

Dans ce contexte, il est remarquable qu'Humbert préfère la notion de la « vie » à celle de « réalité », qui serait certainement la catégorie marxiste la plus courante. Mais c'est la vie, le vivant, auxquels elle se réfère pour saisir l'idée d'être dans le monde dans un sens matériel ainsi que le fait d'être active en face de cette réalité concrète. Je pense que c'est cela qu'elle entend lorsqu'elle parle de « l'art dans la vie ».

En ce qui concerne les études d'Agnès Humbert sur les Nabis, réalisées après la guerre, elle choisit encore et toujours l'approche d'une histoire sociale ou sociologique, mais cette fois fondée sur ses propres relations biographiques à ce milieu d'artistes. Selon Humbert, c'est le collectif, non l'artiste individuel, ainsi que l'évolution dans un certain contexte social qui font l'artiste et « le grand maître ». Par exemple, elle essaie de relativiser le statut singulier de Maurice Denis en traitant cet artiste, l'un des plus connus du mouvement des Nabis, dans le contexte plus large du « nabisme ». Elle y inclue également les noms de Georges Lacombe, qu'elle appelle « le Nabi inconnu », et celui de Paul Ranson, qualifié de « Nabi oublié ». J'ai par ailleurs beaucoup apprécié que le livre d'Humbert comporte un chapitre retraçant les biographies de ces artistes avant qu'ils n'appartiennent au

groupe des Nabis, et pose donc rétrospectivement la question de savoir qui ont été les futurs Nabis. Cela souligne encore une fois l'idée d'une évolution temporelle, selon laquelle on devient Nabi, on ne naît pas Nabi. Dans le même esprit Humbert a, dans un article pour la *Revue des arts* en 1957, comparé deux tableaux, peints par Aristide Maillol et Émile Bernard. Récentement entrés dans la collection du Musée national d'art moderne, ils montrent tous les deux des femmes avec des ombrelles. Elle les appelle alors des « testaments picturaux », conformes à « la mode et [aux] préjugés de la fin du XX^e siècle ».15 De nouveau, ce n'est pas l'individualité et l'originalité mais le commun de ces œuvres d'art dans leur propre temps auquel elle s'intéresse.

Finalement, il faut mentionner l'engagement d'Agnès Humbert pour les objets de folklore et pour la médiation dans les musées ainsi que dans les médias populaires qui soutiennent son but de contextualiser les beaux-arts dans un cadre de culture visuelle plus générale. Et je pense que, comme je l'ai déjà dit, c'est cette approche qui consiste à se confronter aux questions sociales en tant qu'historienne de l'art et commissaire d'exposition qui fait la spécificité de Humbert, et non pas seulement l'usage de théories marxistes ou l'engagement dans la résistance. Ce sont vraiment la méthodologie, les concepts et les objets de sa propre discipline qui font d'elle une figure extraordinaire.

ANNE LAFONT : J'étais en train de réfléchir en vous écoutant et j'aimerais réagir. Je trouve que la dimension pionnière de la démarche d'Agnès Humbert et de Max Raphael réside dans le fait qu'ils utilisent les outils marxistes, bien que ce soit un peu exagéré de l'exprimer ainsi, et qu'ils les revendiquent, dans les exemples que vous avez retenus, afin de comprendre un art contemporain ou postérieur à Marx. Or, pour ce qui concerne le peintre Jacques-Louis David (1748-1825), c'est différent : Humbert utilise la théorie explicative marxienne de la société, considérant que celle-ci opère à un niveau de généralité en mesure d'être décliné face à une période plus ancienne encore que celle de Marx. C'est sous cet angle que je trouve son approche particulièrement audacieuse, et notamment par rapport à Max Raphael.

CLAUDIA BLÜMLE : La méthode d’Humbert est toujours consacrée aux bouleversements historiques et c’est peut-être aussi une des raisons pour lesquelles ce contact avec le présent rend aujourd’hui la position d’Agnès Humbert si intéressante. Dans l’espoir d’un monde nouveau et avec des questions sur la façon de représenter de manière vivante l’art, les objets ou les cultures techniques, qui disparaissent également dans différents domaines. Elisabeth Fritz a soulevé la question de savoir si la vie est marquée d’une part par l’amitié et d’autre part par le travail commun. J’ai également trouvé très intéressant qu’elle souligne que, dans une motivation marxiste, les expositions sont toujours des expositions collectives et donc un travail commun, à la croisée des disciplines du design, de l’exposition, de la psychologie, de la technologie et de l’histoire de l’art. C’est aussi une question très actuelle que nous nous posons, à savoir dans quelle mesure cette histoire de l’art sociologique est à nouveau d’actualité. Peut-on mettre en relation cette position historique avec la question de la pertinence sociale actuelle de la discipline de l’histoire de l’art ? Quelles impulsions pouvons-nous en tirer pour notre travail actuel ?

ELISABETH FRITZ : Je pense que ce qui relie l’approche d’Agnès Humbert à certaines positions actuelles, c’est l’accent mis sur la pratique collaborative, en particulier dans les musées et les expositions. Ce n’est donc pas l’artiste ou l’œuvre elle-même qui sont socialement engagés, mais leur présentation, et c’est à l’histoire de l’art qu’il revient d’assurer cette médiation, cette présentation. Je pense que cela est très pertinent aujourd’hui, avec les études curatoriales et toutes les approches qui s’intéressent à la question de la contextualisation pour promouvoir une certaine réception par le public et pour permettre un échange animé sur l’art. De plus, je dirais que l’aspect collectif du travail, en particulier en ce qui concerne les expositions, est pour Agnès Humbert fortement lié à l’idée de la vie que j’ai abordée précédemment. Je pense que le point de départ de tout son travail a toujours été la vie qui lui est contemporaine, la vie concrète de son présent et la façon dont les gens vivent tous ensemble. Ce sont donc des notions très actuelles que nous discutons encore aujourd’hui.

Revenant sur la question de l’historicité et de l’actualité de l’approche particulière d’Agnès Humbert, je me suis demandé s’il y avait certaines vagues, des cycles ou des conjonctures voyant l’émergence de positions

socialement engagées dans notre discipline. On peut supposer que ces vagues accompagnent toujours de bouleversements politiques – par exemple dans les années 1930, 1960 ou 1990 et, bien sûr, également dans les dernières décennies. Il est évident que nous sommes actuellement dans l'une de ces phases où nous voulons savoir quelle est la pertinence et la signification de notre discipline.

Enfin, je voudrais souligner la diversité des types de textes et des maisons d'éditions plus ou moins académiques dans les écrits d'Agnès Humbert, y compris le format personnel du journal intime et du témoignage. Aujourd'hui, on tend aussi davantage à rendre explicitement visible la position personnelle à partir de laquelle on formule des thèses scientifiques et des récits historiques. Mais Humbert développe également une approche originale dans un format plutôt traditionnel comme la monographie sur Jacques-Louis David (1947). Ainsi, si celle-ci est structurée dans un ordre chronologique, respectant la biographie, il y a aussi une préface très réflexive sur la méthode qu'elle applique ainsi que de petits détails subtils dans les titres de chapitres comme « Lutte » (autour de la présentation du tableau *Brutus* au Salon du 1789) ou « Louis David, conventionnel » et « Monsieur David, premier peintre de l'empereur », qui soulignent vraiment le changement du rôle social de l'artiste. Quant aux catalogues d'expositions, auxquels Humbert a bien sûr contribué plusieurs fois, ce sont toujours des projets collectifs avec le but de rendre la culture et l'art accessibles pour un public aussi large que possible. On peut ajouter, qu'Agnès Humbert utilise un langage vraiment plaisant pour ses lecteurs et lectrices, en concluant ces textes souvent avec « ... », afin de signaler qu'il faut soi-même continuer la réflexion.

ANNE LAFONT : Je soulignerais la pratique curatoriale d'Agnès Humbert sous l'angle du travail collectif, mais il est vrai qu'elle est aussi présente dans les revues, qui sont un autre lieu de travail collectif. Pour ce qui concerne la vie, la vitalité de l'histoire de l'art, j'ai compris, en lisant l'introduction programmatique de son ouvrage sur David, qu'elle souhaite rendre les choses plus vivantes. En ce sens, il me semble qu'elle veut vraiment les rapprocher du présent. L'écriture de l'histoire, selon Agnès Humbert, devrait permettre que les faits passés et les choses anciennes ne restent pas inaccessibles d'un point de vue contemporain. Par ailleurs, dans son livre sur David, je ne

trouve pas le texte particulièrement convaincant sur le plan fondamental, ce que relève d'ailleurs Hubertus Kohle. En substance, Humbert relate que David a dû s'émanciper d'un milieu social d'Ancien Régime pour devenir une figure révolutionnaire, puis finalement une sorte de traître, puisqu'il abandonna la cause révolutionnaire à la faveur de sa carrière personnelle. Elle reconstitue tout cela dans un texte assez court. C'est la première partie, programmatique, qui est intéressante dans ce livre, même si Humbert ne la développe pas complètement, ne la met pas vraiment en œuvre par la suite. Dans celle-ci, elle appelle à reprendre la discipline pour ouvrir de nouvelles voies. Et contrairement à Gisèle Freund ou même à Levy-Deinhard, le cœur de l'ouvrage ne correspond pas au programme annoncé en ouverture, et elle s'est d'ailleurs quelque peu éloignée de cette première version dans la seconde de 1947, en raison des critiques que le livre de 1936 avait essuyées.

CLAUDIA BLÜMLE : J'aimerais poser une dernière question avant d'ouvrir la discussion avec le public, à propos d'un aspect que vous avez mentionné tout au début, qui concerne Gisèle Freund ainsi que cette idée de rendre l'histoire contemporaine. Ce qui m'a aussi beaucoup intriguée, c'est le rôle que joue la photographie dans l'œuvre d'Agnès Humbert, en particulier à la fin de son livre sur les Nabis. On trouve non seulement la reproduction des œuvres d'art mais encore les portraits photographiques des artistes. Et, pour Maurice Denis notamment, elle présente dans les vitrines de l'exposition le milieu dans lequel ils ont travaillé et expose son portrait photographique. Elle insiste par ailleurs sur le fait que la reproduction photographique est plus importante selon elle que l'œuvre originale, une idée assez proche de Walter Benjamin et la destruction de l'aura de l'œuvre. Cela me paraît très intéressant parce que c'est un travail d'historiens et historiennes de l'art avec la photographie qui n'est ni stylistique, ni comparatif, qui n'est pas non plus une typologie, mais qui est documentaire et qui veut rendre ce milieu social non seulement visible mais même présent. Et je trouve le fait que Gisèle Freund soit photographe extrêmement intéressant. On a également compris l'importance de la photographie pour elle, en ayant vu ses portraits. Mais quel est le statut de la photographie pour l'histoire de l'art, surtout pour une histoire de l'art sociologique ? Et quand, exactement ? J'ai trouvé ces questions, ainsi que les liens avec Gisèle Freund et

Walter Benjamin, très stimulants. Il y aurait encore énormément de discussions à ouvrir ici, mais je crains de devoir conclure malheureusement.

ELISABETH FRITZ : Lorsqu'on réfléchit à la photographie, il me semble également très intéressant d'analyser les photographies d'Agnès Humbert comme celle utilisée pour annoncer notre table ronde, qui la présente assise devant une bibliothèque, un livre à la main.¹⁶ En Allemagne, il existe un groupe de travail sur les femmes historiennes de l'art avant 1970 (*Arbeitsgruppe Kunst-historikerinnen vor 1970 : Wege – Methoden – Kritiken*), groupe constitué en 2018 au sein de l'association « Ulmer Verein ».¹⁷ Leurs publications traitent certes de ces femmes de manière individuelle, comme pour Stella Kramrisch, mais elles adoptent aussi pour ce sujet une perspective plus systématique, en demandant par exemple : quelles théories, méthodes et critiques les premières historiennes de l'art ont-elles développées, et quels points de vue et interprétations ont-elles apportés à l'art ? Dans ce contexte est paru également un cahier thématique sur les images et les représentations de la figure de l'historienne de l'art,¹⁸ ce qui me semble une question passionnante et pertinente. Cela constituerait donc une autre perspective : quelle est l'iconographie attachée à ces intellectuelles ?

En outre, je trouve très important de se demander plus généralement de quelle manière nous pouvons parler d'une figure comme Agnès Humbert aujourd'hui. Que signifie le fait d'utiliser son nom comme titre de cette édition de *Regards Croisés* ? Bien sûr, c'était une personnalité extraordinaire, qui mérite qu'on lui consacre une publication propre, mais comment peut-on éviter de reproduire l'image d'altérité, présumé nécessaire pour le succès d'une femme intellectuelle, ainsi qu'éviter de la prendre seulement comme un « cas typique » ? Si on pense aux historiennes de l'art comme, par exemple, Rosa Schapire, Stella Kramrisch, Renate Wagner-Rieger ou Jutta Held, et tous leurs sujets et méthodes de recherche tellement différents, est-ce que le fait que ce sont toutes des femmes suffit à les traiter comme un groupe cohérent ?

Aujourd'hui il y a beaucoup d'expositions et de publications qui ont pour but de « corriger » le canon de l'histoire de l'art en y intégrant divers « autres », antérieurement exclus des narrations normatives – patriarcales, occidentales ou culturelles. Ces projets s'intitulent par exemple « Les femmes géniales », « Voici, elles sont là ! », « Et pourtant elles existent ! »

etc. Ces essais de correction pourraient suggérer qu'il suffit de compléter les histoires existantes simplement en les enrichissant des noms des individus « oublié-es », sans questionner les narrations elles-mêmes, ainsi que les structures sociales qui les conditionnent. Récemment, il y eu également plusieurs expositions dédiées à une seule femme artiste, avec les exemples d'artistes reconnues comme Hilma af Klimt, Artemisia Gentileschi ou Rachel Ruysch. Ces femmes sont habituellement présentées dans la tradition des « grands maîtres » de l'art, comme ayant construit une œuvre exceptionnelle de leur propre temps. Les modèles de l'artiste-auteur, de l'originalité, de l'œuvre autonome et du génie singulier restent donc intacts, en élargissant le champ seulement par l'intégration des nouveaux acteurs, ici des actrices. Cette approche était déjà profondément critiquée par Linda Nochlin dans les années 1970, qui a postulé que « les femmes géniales » n'ont vraiment pas existé dans la même mesure que leurs homologues masculins. Cela dit, Nochlin souligne également que ce n'est pas à cause d'un déficit « naturel » d'intellect ou de talent, mais simplement parce que les structures psycho-sociales n'ont pas permis aux femmes artistes de développer une telle carrière ou de s'identifier avec le rôle du génie. Or je dirais que ce n'est pas moins important concernant la place des femmes dans l'histoire des universités ou musées. L'exemple d'Agnès Humbert montre très bien qu'elle était aussi, dans une certaine mesure, exclue d'une carrière comme historienne de l'art ou d'un poste plus prestigieux au musée, y restant toujours assistante, collaboratrice ou conservatrice soit ad-jointe soit à titre honoraire.

Il est certainement important d'honorer cette femme comme « figure d'exception » et il est enrichissant et d'un grand mérite de traiter ses activités et écrits du point de vue historiographique. Néanmoins je voudrais demander si le format monographique est encore approprié pour une figure comme Agnès Humbert, qui est alors présentée comme « historienne de l'art singulière » et dont seul le nom apparaît sur la couverture de ce numéro de *Regards Croisés*, sans préciser par exemples quels contenus, théories ou méthodes elle a défendus dans notre discipline. De plus, dans les articles de cette édition, on trouve de nouveau des références à sa perspective artistique plutôt qu'analytique, ce qui mène à une certaine relativisation de sa contribution intellectuelle et théorique.¹⁹ Il faut également considérer que la fonction de la médiatrice de l'art ainsi que l'expertise dans des

champs dites « mineurs », comme la peinture de genre ou les arts appliqués, sont souvent accompli par ces femmes en histoire de l'art.

Toute cette problématique que je viens d'esquisser est également thématifiée dans le numéro dont nous discutons par les éditrices Charlotte Foucher Zarmanian et Marie Gispert.²⁰ Par ailleurs, dans un article sur les « Historiennes de l'art », Charlotte Foucher Zarmanian parle des « cas significatifs » en comparant Gabrielle Rosenthal comme « femme d'historien de l'art », Clotilde Brière-Misme, « la spécialiste », et Agnès Humbert, qu'elle appelle la « marxiste et féministe ». ²¹ Cette façon de différencier de manière très concrète des types et stratégies parmi les historiennes de l'art me semble un chemin tout à fait approprié. Il est nécessaire de ne pas les présenter uniquement comme des victimes de leur situation ou comme des combattantes solitaires, mais comme des personnages ayant joué un rôle très actif dans leur propre vie. Elles ont alors décidé en toute conscience comment agir dans cette situation difficile, notamment en collaborant avec d'autres individus.

CLAUDIA BLÜMLE : Ces réflexions constituent une excellente conclusion à notre discussion, qui nous incite encore davantage à relire aujourd'hui les textes d'Agnès Humbert. Au nom de toute la rédaction de *Regards Croisés*, je tiens à vous remercier chaleureusement, chères Anne Lafont et Elisabeth Fritz, pour cet échange éclairant et approfondi dans le sens d'un « *Blickwechsel* » franco-allemand.

- 1 Hubertus Kohle, « L'artiste comme combattant de la lutte des classes – L'art de Jacques Louis David selon Agnès Humbert », *Regards Croisés* [En ligne], no. 14, 2024, mis en ligne le 5 février 2025, consulté le 09 octobre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/regardscroises/1348>.
- 2 Agnès Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste*, Paris : Éditions Sociales Internationales, 1936. Texte réédité sous une forme légèrement modifiée sous le titre *Louis David : peintre et conventionnel*, Paris : Éditions hier et aujourd'hui, 1947.
- 3 Hubertus Kohle, « L'artiste comme combattant de la lutte des classes », art. cit.
- 4 Charlotte Foucher-Zarmanian, *La conquête d'une autorité. Historiennes de l'art en France*, Dijon : Presses du réel, 2025.
- 5 Charles Lalo, *L'art et la vie sociale*, Paris : Gaston Doin, 1921.
- 6 Gisèle Freund, *La photographie en France au XIX^e siècle, essais de sociologie et d'esthétique*, Paris : Adrienne Monnier, La Maison des Amis des Livres, 1936.

- 7 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], traduit de l'allemand par André Gunthert, *Études photographiques*, no. 1, novembre 1996, p. 6-39.
- 8 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris : Payot, 2013.
- 9 Hanna Levy-Deinhard, *Henri Wölfflin. Sa théorie. Ses prédécesseurs*, Rottweil : Rothschild, 1936. Il s'agit de l'ouvrage tiré de sa thèse soutenue la même année à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, sous la direction d'Henri Focillon et de Charles Lalo.
- 10 Hanna Levy-Deinhard, « Reflections on Art History and Sociology of Art », *Art Journal*, 35, no. 1, 1975, p. 29-32.
- 11 *Ibid.*
- 12 Agnès Humbert, *Louis David. Peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 7 et 8 :
« C'était alors, à ma connaissance, la première fois qu'on tentait, en France, d'appliquer la méthode marxiste à l'histoire de l'art. [...] Il m'était impossible de comprendre en quoi la méthode que j'avais choisie pouvait être pleine de *puérités, d'énormités et de considérations tendancieuses* ».
- 13 *Ibid.*, p. 7.
- 14 Agnès Humbert, *Louis David*, Paris, 1940, n. p. [3-4] : « Ses tableaux, du premier au dernier, portent l'empreinte de la classe sociale pour laquelle ils sont peints. Il [J. L. David] essaye à être aimable et presque badin lorsqu'il décore, à la manière de Boucher, les petits hôtels, des filles d'Opéra commandités par les fermiers généraux [...]. »
- 15 Agnès Humbert, « Deux "testaments" picturaux. Musée national d'art moderne », *La Revue des arts*, no. 7, 1957, p. 37-38.
- 16 URL : <https://www.ehess.fr/fr/rencontre/voix-aux-chapitres-12-regards-crois%C3%A9s-sur-l'historienne-lart-agn%C3%A8s-humbert>.
- 17 URL : http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14618.
- 18 Voir *kritische berichte*, 49, no. 4, 2021, *Die Kunsthistorikerin? Bilder und Images*, édité par Brigitte Sölch, Jo Ziebritzki et Anja Zimmermann.
- 19 Voir Aurélien d'Avout et Clément Sigalas / Agnès Humbert, « "Des souvenirs si vivants" : le journal de guerre d'Agnès Humbert. Suivi d'extraits choisis de *Notre guerre. Souvenirs de résistance* d'Agnès Humbert », *Regards Croisés*, no. 14, 2024, p. 55-59, ici p. 57 :
« Plus qu'en critique d'art, c'est en artiste qu'Agnès Humbert appréhende le monde inquiétant de la captivité. » ; Annegret Kehrbaum, « Agnès Humbert et les Nabis », *Ibid.*, p. 92-106, ici p. 93 : « Il faut souligner ici que la forme du livre et, plus généralement, son approche de la transmission s'expliquent par cette situation : Humbert était elle-même avant tout une artiste. »

- 20 Charlotte Foucher Zarmanian et Marie Gispert, « Bâtir un musée populaire selon Agnès Humbert », *Ibid.*, p. 30-41, ici p. 38 : « Le silence historiographique accompagnant la figure d'Agnès Humbert est finalement assez significatif de la place que l'on a bien voulu accorder aux femmes dans les institutions muséales. En confrontant ce silence à la réalité des sources, on prend conscience d'une chose essentielle : les femmes ne sont en réalité absolument pas absentes de ces lieux culturels et elles doivent donc être réintégrées dans une histoire des musées. Mais cela suppose aussi de considérer cette histoire, non comme la somme de parcours individuels exemplaires, mais bien comme une construction collective dans laquelle toutes et tous ont pu jouer un rôle : aux historiennes et aux historiens de l'art de s'en emparer de manière tout aussi collégiale. »
- 21 Charlotte Foucher Zarmanian, « Historiennes de l'art : Gabrielle Rosenthal, Clotilde Brière-Misme et Agnès Humbert », dans Neil McWilliam et Michela Passini (éds.), *Faire l'histoire de l'art en France (1890-1950)*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2023, p. 53-69, URL : <https://doi.org/10.4000/books.pus.35937>.