

Le 12 décembre 2014 à l'INHA s'est tenue la présentation de l'ouvrage *Argan et Chastel, l'historien de l'art, savant et politique. Le rôle des historiens de l'art dans les politiques culturelles françaises et italiennes* actes du colloque des 16 et 17 mars 2012 à l'Académie de France à Rome et à l'Accademia nazionale dei Lincei, co-dirigés par Claudio Gamba, Annick Lemoine et Jean-Miguel Pire, Paris, Mare et Martin, 2014.

Jean-Miguel Pire  
*Directeur-adjoint de HISTARA*

Très brièvement, il convient d'abord d'évoquer les raisons principales qui ont conduit à cette publication et, avant celle-ci, au colloque de 2012 dont elle est issue. Ensuite, sera abordé le contenu de ce projet et en quoi cette figure du savant-politique peut-elle constituer une voie de recherche intéressante. Le point de départ du projet de colloque fut la célébration du centenaire naissance de Giulio Claudio Argan (1909-1992). Argan est un historien de l'art important. Son manuel a longtemps été l'une des bases de l'enseignement scolaire italien dans cette discipline. Mais il a eu également une véritable carrière politique qui le conduira jusqu'au Sénat et à la Mairie de Rome où, dans les années 1980, il sera le premier maire appartenant au parti communiste Ce double parcours académique et politique nous a conduit à penser qu'Argan incarnait assez bien la figure du « savant politique », c'est-à-dire celle d'un homme pleinement légitime dans le champ scientifique, d'abord connu pour cette raison, mais également investi dans les affaires de la Cité, et allant jusqu'à s'engager dans leur conduite. Pratiquement son contemporain, à quelques années près (1912-1990), André Chastel a un parcours assez similaire quoique présentant des différences radicales. A maints égards, il représente une variation de ce thème du savant politique. Figure lui aussi dominante de la discipline dans son pays, savant incontesté et très puissant, Chastel n'a pas hésité à s'engager dans les affaires de la cité. Mais à la différence d'Argan – et c'est une différence capitale – il s'est jamais engagé politiquement, il n'a jamais sollicité de mandat électoral. En fait, c'est par d'autres voies qu'il a néanmoins pesé sur certaines politiques qui regardent les questions patrimoniales et artistiques, et concernent son champ de compétence. J'en distinguerais trois en particulier : la création de l'Inventaire général des richesses de la France, l'introduction d'un enseignement d'histoire de l'art dans la scolarité et la création de l'INHA.

L'idée du colloque est donc née de ce parallélisme entre deux figures contemporaine et dont on célébrait le centenaire de la naissance. Par leur singularité, l'action et la pensée de Argan et de Chastel nous incitait à prendre en considération un certain mode de mêler le travail du savant et l'implication dans les affaires de la cité. En fait, il s'agissait d'une certaine façon d'articuler, d'une part, le travail scientifique à son niveau d'excellence le plus élevé, et d'autre part, le moyen d'inscrire les fruits de ce travail dans l'orientation du cours des choses. Car c'est bien ce qui se joue derrière la proposition de ce concept de « savant-politique » : comment un homme ou une femme de science, sans renoncer à rien de ce qui constitue son intégrité de chercheur, est capable de sortir de son laboratoire pour que son expertise puisse peser sur l'action publique. Ce n'est pas seulement un expert qui vient délivrer son savoir sur la sollicitation du décideur : au plan de la *méthode*, il est bien lui-même un « politique » dans la mesure où il se donne les moyens d'intervenir dans le débat public, voire dans le mécanisme de la décision publique. Sur le fond, il est aussi « politique » dans la mesure où il ne limite pas son propos à cette expertise, car il entend se situer à un niveau supérieur du

débat, dans la mesure où il prend en compte des éléments sociétaux et « civilisationnel » de ce débat. Le savant-politique entend bien inscrire ses considérations de spécialiste dans un ensemble beaucoup plus vaste où elle peuvent éclairer une réflexion globale sur la société. A tout le moins, c'est ainsi qu'il est possible de comprendre la démarche de Argan et de Chastel. L'observation de ces deux figures a donc permis de dégager une sorte de modèle à la lumière duquel il a paru intéressant de considérer d'autres personnalités françaises et italiennes de la même période, présentant des caractères similaires. Les actes issus de ce colloque présentent un ensemble de figures qui sont autant de variations autour d'un idéal-type que serait le savant-politique au XXe siècle, dans le champ de l'histoire de l'art. Cet ensemble constitue également un tableau original et novateur de l'histoire politique et artistique de la France et de l'Italie.

Pour évoquer la partie concrète de la réalisation de ce colloque, il convient de reconnaître que ce projet a reçu dès sa formulation des soutiens de poids : d'abord Sciences Po avec Laurence Bertrand Dorléac, titulaire de la chaire « Art et Politique » et Marc Lazar qui dirige le Centre d'histoire. Le soutien est aussi venu de deux institutions romaines particulièrement prestigieuses et qui incarnent à merveille le sujet dont nous avons à traiter. Où mieux qu'à la Villa Médicis évoquer une comparaison entre la France et l'Italie pour ce qui regarde la politique artistique ? Et où mieux qu'à l'Académie des Lynx, fondée au XVIIe siècle – l'une des plus anciennes académies européennes, dédiée aux arts, aux lettres et aux sciences – parler du rôle de l'art dans la société ? La Villa Médicis est en outre un lieu très chastélien puisque c'est sous l'impulsion de Chastel que devait être créé une section dédiée à l'histoire de l'art, et que des pensionnaires historiens de l'art devaient y être accueillis, à partir du début des années 1970. Annick Lemoine, qui en a dirigé le département d'histoire de l'art jusqu'en mars 2015, a donc conduit avec moi ce projet, aux côtés de Claudio Gamba, enseignant l'histoire de l'art à l'Académie des Beaux-arts de Sassari di Frosinone, spécialiste de Argan. A l'époque, j'assurais en outre une mission pour l'INHA et c'est donc à ce titre que j'ai pu également convaincre cet établissement de nous soutenir.

Voilà donc pour le contexte matériel. S'agissant du contenu, Pourquoi cette évocation de l'historien de l'art en savant-politique, a-t-elle pu susciter l'intérêt ? Cela tient largement à la situation de l'histoire de l'art dans le paysage scientifique. Il n'est guère difficile de constater que cette discipline n'est généralement pas considérée comme une priorité des politiques de recherche. Pour être défendue dans le débat public, la discipline a donc besoin de passeurs qui soient issus de ses rangs et soient capables de traduire les grands enjeux de la discipline pour la société. En démocratie, c'est seulement du consensus collectif autour de ces enjeux que peut naître le soutien public. Argan et Chastel ont pleinement agi dans ce sens, comme des passeurs. Dans l'Europe ravagée de l'après-guerre, ils sont parvenus à faire comprendre l'importance de préserver le patrimoine artistique comme condition pour assurer la transmission de notre société, de ses valeurs, de son savoir, de ses réalisations les plus estimables. Ils sont parvenus à mobiliser bien au-delà des cercles de spécialistes ou des amoureux de l'art. Ils ont compris que l'ampleur du combat à mener supposait qu'il soit porté par une grande partie de la population. L'exemple le plus frappant à cet égard, sur lequel portait la communication de Isabelle Balsamo, est la création de l'Inventaire général, imaginé et porté par Chastel. Le principe même de ce dispositif reposait sur l'agglomération de tous les savoirs générés par l'immense population d'amateurs présente sur tout le territoire et susceptible, avec l'aide des scientifiques, de contribuer au développement des connaissances. L'exemple de l'Inventaire général me semble très emblématique de cet esprit d'une culture et d'un savoir, non seulement, susceptible d'irriguer toutes les couches de la population, mais aussi générés par toutes les bonnes volontés qui en sont issues.

Pour conclure, quelques mots au sujet de ce qui me semble être l'originalité de cet ouvrage dans le champ scientifique actuel. Il se situe clairement dans la tradition de l'histoire

culturelle, capable d'articuler l'histoire des idées, des représentations mais aussi des événements et des réformes qui pèsent sur ces idées ou qui sont influencés ou provoqués par ces idées. Et c'est peut être ici l'originalité de ces communications que d'insister sur la façon dont les idées des savants ont pu influencer concrètement les politiques et les réformes ; c'est l'articulation entre les idées et des faits qui est clairement mise en valeur. Ce livre s'essaye aussi à une approche originale de l'histoire comparée, centrée sur des individus dont le profil est proche, ce qui permet de souligner les différences dans des « couples » (Argan/Chastel, Malraux/Spadolini, etc.). Cela représente une façon singulière et éclairante d'écrire l'histoire européenne de la culture. L'aboutissement que représente cet ouvrage peut laisser penser qu'il y a ici matière pour que ces recherches puissent être poursuivies et, notamment, inspirer de jeunes chercheurs. Soucieux d'explorer de nouveaux chantiers, tant au plan méthodologique que s'agissant des nombreuses thématiques soulevées dans les communications. Dans son ensemble, la démarche propose une façon relativement inédite d'articuler l'histoire de l'art avec l'histoire culturelle, l'histoire des idées, l'histoire politique et l'histoire administrative.

Un tel constat est précieux car il vient confirmer la validité du choix qui a été fait au printemps 2014 de transformer l'équipe d'accueil HISTARA (EPHE) en y intégrant les membres de l'EA 112 « Histoire des cultures et des pratiques administratives ». L'objectif était de créer un lieu de recherche interdisciplinaire permettant d'aborder l'histoire culturelle en agglomérant des spécialités qui s'y côtoient mais ont rarement l'occasion de croiser leurs énergies dans des démarches communes. Les actes de ce colloque viennent manifester la profonde complémentarité de ces deux regards, et la nécessité de les mêler comme ils l'ont été dans la pensée et l'action de ces « savants-politiques ». S'ils furent acteurs de la vie publique et pesèrent sur l'organisation de leur champ d'action, c'est bien au titre de leur légitimité scientifique. Pour le comprendre et saisir l'infinie subtilité des mécanismes par lesquels ces deux dimensions ont pu se nourrir, se mêler et assurer l'efficacité de leur démarche, il s'avère nécessaire de convoquer simultanément les deux registres de savoir concernés. L'histoire de l'art et l'histoire politico-administrative doivent ici marcher d'un même pas, s'épauler et se regarder mutuellement, comme elles le firent à travers l'action et la pensée de ces savants-politiques. Sans se confondre, leurs lumières conjuguées éclairent des phénomènes dont l'identité même se singularise par cette double appartenance. Une certitude pour Hannah Arendt qui écrit :

*« La culture et la politique s'entr'appartiennent alors parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judicieux d'opinions portant sur la sphère de la vie publique et le monde commun, et la décisions sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que la façon de voir le monde à l'avenir, et les choses qui y doivent apparaître. »<sup>1</sup>*

Le « jugement et la décision », c'est-à-dire les prérogatives d'un individu capable de mêler en toute cohérence l'action et la pensée.

Afin d'apporter un regard critique sur cette démarche et son résultat, nous avons proposé à deux chercheurs de formuler leurs impressions de lecture et d'évoquer le champ de la réflexion possiblement ouvert par ces travaux. Ils nous offrent ici un regard particulièrement stimulant et riche qui laisse penser que le chantier nourrira de futures recherches.

---

<sup>1</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p.285.

Monica Preti  
*Responsable de programmation en Histoire de l'art,  
Auditorium du Musée du Louvre*

L'idée première de cette manifestation, le thème principal du colloque et la raison d'être de la coopération franco-italienne qui a présidé à son organisation, nous renvoient au parcours pour ainsi dire parallèle de deux figures marquantes de l'histoire de l'art du siècle dernier, André Chastel et Giulio Carlo Argan.

L'occasion était donnée de célébrer ensemble deux anniversaires presque concomitants : 1912-1990 pour le Français, 1909-1992 pour l'Italien. Mais au-delà d'une simple concordance de dates, nous savons que ces deux personnalités présentaient plus d'un point commun : leur engagement civique, un rôle de premier plan dans la politique patrimoniale de leurs pays respectifs, en même temps qu'une intense activité scientifique et académique. Rappelons le rôle d'André Chastel dans la création de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France (en 1964), son combat pour l'introduction de l'enseignement de l'histoire de l'art dans la scolarité obligatoire et, par la suite, son engagement en faveur de la création de l'Institut national d'histoire de l'art. Giulio Carlo Argan eut une fonction de conseiller aux plus hauts niveaux politiques (membre de la Direction générale des Beaux-Arts, il fut parmi les fondateurs de l'Institut central pour la restauration dans les années 1930, puis membre du Conseil supérieur des Antiquités et Beaux-arts dans les années 1960), pour devenir en 1976 le premier maire de Rome qui ne fût pas d'obédience démocrate-chrétienne, et enfin sénateur du parti communiste italien (PCI) pour deux mandats jusqu'à sa mort. Ces formes très différentes d'engagement politique (très exposée – y compris dans des campagnes électorales – pour Argan, dans l'ombre des Ministères de la Culture et de l'Éducation nationale pour Chastel), avaient cependant en commun la volonté de développer des instruments institutionnels permettant à l'État de protéger le patrimoine artistique mais également de favoriser la connaissance de l'histoire de l'art auprès du grand public, au nom du rôle *politique* – c'est-à-dire *civique* – que cette discipline était appelée à jouer.

Toutefois, on trouvera autre chose ici que la simple célébration de deux personnalités, aussi importantes soient-elles. Comme le souligne Jean-Miguel Pire dans son introduction, ce colloque se proposait de comprendre comment et jusqu'à quel point, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la pensée et l'action des historiens de l'art ont pu influencer et orienter les politiques culturelles publiques. Les deux partis pris sur lesquels repose l'ensemble de cette enquête me paraissent particulièrement appropriés.

En premier lieu, Chastel et Argan sont envisagés dans un contexte plus large, parmi un grand nombre d'autres figures qui leur sont comparables à plus d'un titre, notamment pour avoir partagé avec eux le même engagement politique et intellectuel dans le domaine des biens culturels ; des figures auxquelles sont consacrés plusieurs articles du livre et dont l'énumération suffit à nous rappeler une époque où le monde scientifique tenait souvent de près à l'action publique, tant en France qu'en Italie : Gaëtan Picon (1915-1976), André Malraux (1901-1976), Giovanni Spadolini (1925-1994), Lionello Venturi (1885-1961), Federico Zeri (1921-1998), Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987), mais aussi des personnalités moins connues comme Augustin Girard (1926-2009) ou *Jindřich Chaloupecký* (1910-1990), historien de l'art originaire de Prague, auquel Susanna Horvatovicova consacre une étude basée sur sa correspondance inédite avec Argan dans les années particulièrement dramatiques de l'occupation soviétique de la Tchécoslovaquie (1969-1972). Cette liste n'est pas exhaustive, le présent colloque a d'ailleurs suscité d'autres réflexions et notamment une

étude comparée des engagements intellectuels et politiques de Roberto Longhi et de Giulio Carlo Argan<sup>2</sup>.

À bien des égards, ce milieu n'était pas homogène mais cependant, des deux côtés des Alpes, tous partageaient le souci d'un certain nombre de questions : le poids des destructions de la guerre et la nécessité d'une reconstruction respectueuse des mémoires collectives ; le développement d'une politique de tutelle des biens culturels fondée sur un inventaire du patrimoine qui ne se réduise pas à la protection d'un choix de monuments isolés mais appelle à une conception plus large de l'héritage historique (J. M. Pire et I. Balsamo ont bien souligné l'ambition scientifique et sociétale de cette entreprise, notamment dans le cas de Chastel) ; le débat sur l'instruction publique et le rôle des musées ; et surtout, à partir des années 1960, la prise en compte des moyens de communications de masse : la presse, la radio, mais aussi la télévision, dont Tommaso Casini étudie les fonctions et les potentialités dans le domaine patrimonial et culturel, à travers les cas de Ragghianti, Argan et Zeri. Les comparaisons entre diverses figures d'historiens de l'art que plusieurs de ces articles proposent et l'originalité de leurs angles d'approche offrent des pistes de réflexions particulièrement stimulantes.

Second parti pris auquel je faisais allusion, le colloque s'est attaché à confronter le cas français au cas italien et cette perspective, sans être systématique, constitue le véritable fil conducteur du livre. Il s'agit de deux pays très proches par divers aspects, ayant noué des relations étroites, et notamment dans le domaine de l'histoire de l'art, comme en témoignent les intérêts de recherche et les parcours intellectuels de bien des figures que nous retrouvons dans ces pages, à commencer par André Chastel et Gaëtan Picon ou, en Italie, Lionello Venturi et Giulio Carlo Argan. Mais, comme nous le verrons, le livre met également en lumière les profondes disparités qui caractérisent les deux pays.

Sur ces sujets, les dix-sept essais qui composent ce volume offrent une abondante moisson de données, d'autant plus variées que leurs auteurs appartiennent à des champs disciplinaires distincts : des historiens de l'art comme Isabelle Balsamo, Tommaso Casini, Monica Cavicchi, Claudio Gamba, Susanna Horvatovicova, Laura Iamurri, Emilie Passignat ou Emanuele Pellegrini ; des historiens comme Marc Lazar, Frédéric Attal et Laurent Martin ; des sociologues comme Jean-Miguel Pire, Laurent Fleury et Federico Tarragoni ; ou encore un historien de la littérature comme Jean-Claude Larrat. Cette approche pluridisciplinaire me paraît l'une de principales qualités du recueil et contribue à sa grande richesse. Il n'est pas question d'en présenter ici tous les aspects. Sans entrer dans les détails de chaque contribution, je me limiterai à évoquer certaines questions transversales, qui me semblent émerger nettement à la lecture.

## I.

Une première ligne de force traverse plusieurs de ces essais : elle dessine les différences fondamentales qui – au-delà des affinités auxquelles je faisais allusion – séparent structurellement les mondes culturels français et italien et conditionnent les actions publiques menées dans les domaines de l'art et de la culture dans ces deux pays.

En premier lieu, des différences historiques, politiques et institutionnelles : la France avec sa forte tradition de centralisme étatique, l'Italie où l'unité politique est bien plus récente, plus faible et contrastée. En conséquence, Marc Lazar nous le rappelle dans sa brève

---

<sup>2</sup> Luiz Marques, « Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Un confronto intellettuale », in *Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica*, I, 1, 2013. Consultable en ligne: <http://figura.art.br/revista/studi-vari/roberto-longhi-e-giulio-carlo-argan-un-confronto-intellettuale-2/>

mais éclairante conclusion, les deux États entretiennent un rapport très différent avec les institutions locales d'une part et avec la société civile – et les partis politiques – de l'autre ; ces derniers étant bien plus présents en Italie qu'en France. Il s'agit là d'une différence cruciale qui conditionne profondément les rapports entre les savants et la politique.

Les trajectoires de Chastel et d'Argan sont exemplaires à cet égard : le premier fut surtout actif comme conseiller ministériel, ou comme chroniqueur du *Monde* ; l'autre était un *élu*, maire de Rome puis sénateur dans les rangs du parti communiste italien (PCI). Mais on pourrait évoquer aussi bien les cas de Malraux et de Giovanni Spadolini (ce dernier, historien, journaliste et homme politique, leader du parti Républicain et plusieurs fois ministre) : l'article de Federico Tarragoni met en lumière ces différences, qu'il s'agisse des modalités d'accès aux postes de ministres, ou de la manière de concevoir et de mettre en œuvre une politique de démocratisation culturelle.

Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en effet, l'activité politique des hommes de culture italiens passait nécessairement par les partis politiques, et ce compagnonnage ne fut pas toujours paisible : les exemples de Ragghianti ou de Lionello Venturi sont là pour nous le rappeler, comme ceux des intellectuels du PCI analysés par Frédéric Antal et Claudio Gamba. En revanche, l'exercice d'un mandat électif offrait des moyens d'action et surtout une autonomie (à ce titre également, le cas d'Argan ou de Spadolini sont significatifs) dont la France présente moins d'exemples. Centralisation étatique et rationalisation de l'action publique conduisent ici à la planification d'une « socio-économie de la culture » dont Augustin Girard, comme nous le rappelle la belle étude de Laurent Martin, fut l'un des pionniers.

Une autre différence essentielle concerne l'enseignement de l'histoire de l'art. Les orientations française et italienne ont nettement contrasté sur ce point<sup>3</sup>. Le Ministère de Malraux privilégiait par principe le contact direct avec les œuvres et une culture moins théorique qu'expérimentale. L'enseignement artistique favorisant presque exclusivement la pratique – musicale ou plastique – il fallut attendre 2008 pour que l'« histoire des arts » entre dans les programmes scolaires français, alors que l'Italie avait conçu un enseignement obligatoire d'histoire de l'art dès 1923.

Enfin, les deux pays se distinguent par leurs conceptions du patrimoine, lié en France à des institutions centrales, en Italie au territoire (un aspect que l'activité de Federico Zeri a mis en évidence, comme le rappelle Monica Cavicchi dans son article, et sur lequel Salvatore Settis est revenu à plusieurs reprises tout récemment encore<sup>4</sup>). Sur cette question cruciale à divers points de vue, Antonio Bruculeri reviendra plus longuement dans sa présentation.

## II.

Un second axe de recherche touche aux rapports entre les intellectuels et la politique ; une relation rarement aisée, souvent tendue, potentiellement conflictuelle en tout cas. Il s'agit d'un thème classique du débat culturel du XX<sup>e</sup> siècle, depuis Weber (auquel Laurent Fleury consacre un essai stimulant), mais abordé ici dans une perspective plus spécifique et même plus originale, sans doute, puisqu'une question revient implicitement dans plusieurs articles : *existe-t-il des formes d'engagement politique propres aux historiens de l'art ?* Non en tant qu'intellectuels ou hommes de science en général, mais bien en tant que spécialistes du fait artistique, susceptibles de formuler à ce sujet un discours esthétique et critique. La plupart des

---

<sup>3</sup> Voir l'éditorial consacré à cette question d'Éric de Chassey et Irene Baldriga, « L'enseignement de l'histoire de l'art, France-Italie » in *Studiolo*, n° 10/2013.

<sup>4</sup> Salvatore Settis, *Se Venezia muore*, Torino, Einaudi, 2014.

formes d'engagement dont il sera question dans ces pages ne constituent certes pas le monopole des historiens de l'art. Militer dans un parti, conseiller des éditeurs ou des ministres, intervenir dans les journaux ou autres médias, des écrivains, des sociologues ou des historiens s'y sont essayé tout autant. Certaines activités cependant, sans être réservées aux historiens de l'art, intéressent directement leur discipline:

C'est notamment le cas des expositions, un des instruments d'expression et d'intervention publique privilégiés par plusieurs des personnalités présentés dans ce volume. La question des expositions – comment en faire à la fois des laboratoires d'analyse critique et des instruments d'éducation efficaces ? – a joué un rôle essentiel, par exemple, dans la genèse et l'évolution de l'œuvre de Ragghianti, auquel Emanuele Pellegrini consacre un article<sup>5</sup>. On peut évoquer aussi les premières « expositions didactiques » de l'après-guerre qui substituaient des reproductions aux originaux, présentées à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome avec le concours de Lionello Venturi et d'Argan. Une orientation novatrice qui fut soutenue par la nouvelle directrice de la Galleria, Palma Bucarelli (Rome, 1909-1998), autre grande figure d'historienne de l'art engagée politiquement (et il me plaît d'ajouter une femme à la liste des personnalités mentionnées jusqu'ici). C'est également à la Galleria Nazionale de Rome qui sera organisée l'exposition sur l'art contemporain en Tchécoslovaquie, conçue par *Chalupecký* et Bucarelli en 1968, au lendemain de l'occupation soviétique (épisode important dont Susanna Horvatovicova nous fait saisir toute la portée politique).

Parmi leurs champs de compétence spécifiques, les historiens de l'art comptent évidemment les musées, considérés comme des outils pédagogiques d'éducation populaire et de formation du goût esthétique. Ce fut un des grands thèmes de réflexion de Malraux, et l'article que lui consacre Jean-Claude Larrat souligne l'originalité de sa position dans le débat sur le « didactisme » des musées. Face à la double dé-contextualisation qu'opère le musée (en arrachant les œuvres à leur contexte géographique et culturel et en leur imposant le voisinage d'autres objets hétérogènes), plutôt que de défendre la nécessité de renseigner les visiteurs par les explications les plus exhaustives et les plus claires possibles (ce sera la position de Bourdieu et Darbel), Malraux entendait que la dé-contextualisation produise tous ses effets : les œuvres en tant qu'« exploits mémorables » devaient être rendues simplement « présentes », offertes à l'imagination du visiteur (et je reprends ici certaines des analyses de Jean-Claude Larrat, qui a le mérite de replacer la pensée de Malraux dans tout un courant philosophique faisant appel à la notion de « grandeur » héroïque – des symbolistes à Nietzsche et jusqu'à Hanna Arendt)<sup>6</sup>.

Les historiens de l'art italiens de l'époque regardaient plutôt vers les Etats-Unis. Ce fut le cas de Lionello Venturi, partisan du modèle muséal américain comme lieu d'échange et d'innovation esthétique, ou d'Argan, que son anti-américanisme, n'empêchait pas d'admirer les musées des Etats-Unis pour leur efficacité pédagogique et leur incidence sur le tissu sociale : s'ouvre là une autre perspective d'approche comparatiste qui reste en grande partie à explorer.

---

<sup>5</sup> Voir aussi le numéro spécial de la revue *Predella* consacré à Ragghianti (n° 28/2011), avec un article de Michela Passini intitulé « Ragghianti e le mostre. Strategie per l'arte italiana nel sistema internazionale delle esposizioni ».

<sup>6</sup> Sur la question du musée et du « Musée imaginaire » chez Malraux, Georges Didi-Huberman est revenu récemment – en insistant notamment sur les limites et les ornières d'une telle conception – dans une série de conférences au Louvre, publiées dans la collection de la Chaire du Louvre (*L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*, Hazan-Éditions du Louvre, 2013).

Quant à la grande question du patrimoine, de la mise au point d'instruments adaptés à la sauvegarde et à la valorisation de l'héritage culturel, nous laisserons de nouveau la parole à mon collègue Antonio Brucculeri, et nous y reviendrons éventuellement tout à l'heure au cours de la discussion.

### III.

La lecture de certains articles me paraît soulever un troisième thème de réflexion, en particulier le bel article que Laura Iamurri a consacré à la figure de Lionello Venturi. Il concerne un autre versant de l'engagement politique et sociale des historiens de l'art : dans certains cas, loin de se limiter à leur activité publique au sein des institutions, dans les médias et autres, il a fini par influencer et, dans une certaine mesure, par orienter leurs propres perspectives de recherche, leur intérêt pour certains sujets, leurs goûts – ou tout au moins leurs prises de position critiques. Cela de manière très manifeste, parfois, comme dans le cas de Venturi et de son combat pour la défense de l'art abstrait – réaction principalement motivée par l'alignement du PCI de Togliatti sur les directives de Moscou en la matière<sup>7</sup> : il s'agissait de défendre l'autonomie de la création à l'égard des lignes doctrinales, qu'elles soient politiques ou stylistiques, et en particulier contre la rigoureuse orthodoxie du Parti.

Sous une autre forme, recherche et politique croisent également leurs routes chez Ragghianti, comme Emanuele Pellegrini nous le rappelle à propos du volume sur le *Ponte a Santa Trinita* de Florence, parfait alliage de recherche historique, de compétences scientifiques et d'engagement civique en faveur d'une intervention immédiate qui puisse remédier aux dommages de la guerre.

Mais l'exemple le plus représentatif à cet égard reste peut-être la campagne de Chastel pour la sauvegarde des pavillons Baltard aux Halles – entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix – et le grand chantier de recherche collective qu'il lança dans les années immédiatement postérieures, entreprise qui aboutira à la publication, codirigée par Françoise Boudon, du *Système de l'architecture urbaine: le quartier des Halles* (1977). Une recherche pionnière à cette date, Isabelle Balsamo et Hervé Doucet le soulignent, et qui stimulera par la suite toute une série d'enquêtes sur les quartiers comme systèmes de relations territoriales, sociales, mais aussi culturelles, architecturales et artistiques. On assistait ainsi à l'extension de la notion de patrimoine bien au-delà du simple catalogage des « monuments historiques », au moment même où Federico Zeri, en Italie, entreprenait l'étude de certains thèmes comme le paysage-territoire, les « centres mineurs », les *ex voto* ... autant de questions alors brûlantes du point de vue politique, comme le fait remarquer Monica Cavicchi dans son article sur « Federico Zeri et le catalogue : conscience et tutelle du patrimoine italien ».

\*\*\*

Voilà quelques-uns des thèmes essentiels de ce recueil – ceux, du moins, qui m'ont le plus retenue, du fait également de leur actualité : les questions relatives au patrimoine et à l'éducation artistique reviennent aujourd'hui en force au centre du débat politique et culturel, tant en France qu'en Italie.

Je pense à la question du rôle des musées, de leur fonction pédagogique et de leurs relations avec les expositions, à celle de l'enseignement de l'histoire de l'art dans les écoles, ou même – en ce qui concerne l'Italie – à la réforme en cours du Ministère des Beni Culturali,

---

<sup>7</sup> Et sans doute les mêmes motivations doivent avoir dictées, au moins en partie, les prises de position d'Argan, qui défend la cause de l'art contemporain justement vers le même temps, avant son rapprochement avec le PCI à la fin des années 1960.



présentée par le ministre Dario Franceschini avec une énergie qui n'a d'égal que les préoccupations soulevées par son annonce, et dont nous commencerons bientôt de voir les résultats (la réforme devant entrer en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 2015).

Certes, la situation a beaucoup changé depuis les années « mythiques » de Chastel et Argan : nous ne sortons ni d'une guerre totale ni de l'expérience traumatique du fascisme, et les menaces (ou les défis) viennent à présent d'ailleurs : la globalisation, le multiculturalisme, l'évolution des technologies.... Et pourtant le rôle des historiens de l'art dans le débat politique actuel demeure central : je pense à l'influence que peuvent avoir sur l'opinion publique une personnalité d'exception comme Salvatore Settis ou un site comme PATRIMONIO S.O.S., plateforme d'échange et de discussion qui vise à mobiliser la culture italienne sur les questions patrimoniales. En France, mentionnons les prises de position de la revue en ligne *La Tribune de l'art*, les nombreuses initiatives de l'APAHU, sans oublier, bien sûr, le potentiel d'une initiative aussi en vue que le Festival d'Histoire de l'Art de Fontainebleau.

En somme, bien des lieux, bien des instruments et bien des occasions s'offrent encore aux historiens de l'art désireux de s'engager dans l'action politique. De quoi nous inviter, peut-être, à prolonger les voies ouvertes par Chastel et Argan, que ce livre a pour premier mérite de nous remettre en mémoire.

Intervention de Antonio Brucculeri  
*Maître-assistant en histoire et culture architecturales à l'ENSA Paris-Val de Seine,  
membre associé de Histara (EPHE)*

Argan et Chastel : le titre de cet ouvrage met en avant deux personnalités exceptionnelles ayant marqué le panorama de l'historiographie de l'art au XXe siècle, dont le centenaire de la naissance recourait à trois années de distance en 2009 et 2012. Mais sous ce titre apparemment ramassé se recèle un ensemble de contributions restituant une présentation beaucoup plus vaste, et sans doute plus complexe, des relations entre savants et politique à travers le rôle joué par les historiens de l'art. Il s'agit donc d'un ouvrage que nous pourrions assimiler à un prisme aux multiples facettes, où la problématique de départ se reflète en restituant une véritable articulation entre l'histoire culturelle, l'histoire politique et administrative, et l'histoire et historiographie de l'art.

Les contributions permettent en fait une lecture croisée qui dépasse l'ordre proposé par la table des matières.

Bien au-delà des itinéraires intellectuels personnels d'Argan ou de Chastel, la dimension comparative est un élément qui ressort de la composition des essais de l'ouvrage. De manière éclairante, les principaux atouts de cette confrontation à l'échelle de deux paysages culturels et politiques d'envergure nationale, se retrouvent affichés et relancés dans la conclusion du volume par Marc Lazar.

Parler de « savant et politique » / « intellettuale e politico », implique l'évocation de différents cas de figure, que l'on peut saisir au fil des pages de ce livre. C'est le cas du savant qui rentre en politique : tel est le cas d'Argan, qui adhère à des partis comme le PSI (Partito Socialista Italiano) et, à la fin des années 1970, même au PCI (Partito Comunista Italiano), après l'expérience en prise directe en tant que maire d'une grande ville telle que la capitale, Rome, candidat élu dans une liste de Gauche indépendante.

Mais c'est aussi le cas des compétences du savant prêtées à la politique, surtout en tant que consultant des institutions de l'État dans les démarches d'inventaire, de protection et de diffusion de connaissance du patrimoine culturel national à l'heure, au second après-guerre, d'une quête de démocratisation de la culture. Sous cet angle on peut voir l'apport non seulement de Chastel, par ce que les pages du livre restituent en particulier à travers la contribution d'Isabelle Balsamo, mais aussi, au-delà des Alpes, l'apport exemplaire d'un historien d'art tel que Federico Zeri.

Ce recensement va jusqu'à considérer le cas de figure du politique-savant, voire de l'administrateur engagé. De ce point de vue, tout à fait intéressante et éclairante s'avère l'attention portée à l'étude systématique des politiques culturelles menées au sein du gouvernement, que présente l'article de Laurent Martin sur Augustin Girard et le service des Études et des Recherches (ensuite département des Études et de la Prospective).

L'ouvrage aborde, en effet, l'action d'un véritable milieu intellectuel et politico-administratif aux parcours multiples, ce qui permet une prise de recul et une compréhension plus profonde des parcours mêmes d'Argan et de Chastel. C'est ainsi que cet ouvrage offre des éclairages ponctuels sur d'autres figures aussi significatives dans ce contexte, tels que Lionello Venturi et Carlo Ludovico Ragghianti, « historiens de l'art entre culture et politique » ou, presque une génération plus tard, en France, Gaétan Picon, personnalité liée au Ministère des Affaires culturelles dans le rôle de conseiller d'André Malraux.

La lecture de ce livre permet de mener une comparaison, entre France et Italie, des modalités à géométrie variable de la diffusion de la culture artistique par le "politique" auprès d'un large public. On mesure l'importance des écarts et des diverses temporalités dès les

premières pages de l'ouvrage, lorsque Jean-Miguel Pire souligne la large avance, dans le contexte italien, de l'introduction de l'enseignement de l'histoire de l'art avant le cycle universitaire, alors que le contexte français du second après-guerre se distingue par ce principe du choc artistique sans l'intermédiaire préalable de la transmission de connaissances, que porte Malraux.

De plus, la perspective de confrontation des politiques culturelles italienne et française d'après-guerre que dessine cet ouvrage, ayant des origines et des visées non superposables, me semble fournir la base de réflexions et de développements ultérieurs. Ainsi remarquera-t-on la tentative, sous la plume de Federico Tarragoni, de fournir des portraits croisés du culturel en politique, à travers la lecture comparée des projets de création du Ministère des Affaires culturelles en France (1959) et du Ministero dei Beni culturali en Italie (1974), et de l'action que les deux ministres, André Malraux d'un côté, et Giovanni Spadolini de l'autre, y déployaient.

Cela amène au constat que des modalités différentes de concevoir la démocratie dans ces deux pays donnent lieu à la mise en forme de relations différentes entre démocratie et culture. Et au constat qu'une conception « démopédique » de la démocratie, qui en France puise ses racines dès le début de la Troisième République en passant, dans les années 1930, par l'expérience politique du Front Populaire, n'a pas d'équivalents dans le contexte politique et socio-culturel de la péninsule italienne. En fait, dans ce contexte les difficultés d'une toute jeune nation à bâtir des politiques d'éducation artistique persistent malgré l'approbation précoce de lois telles que la loi Coppino, en 1877, puisque la conception même de la « démopédie » – en reprenant le terme employé par Tarragoni – n'intègre pas véritablement la culture parmi ses piliers. Elle puise en revanche dans la notion d'ordre, dans l'idée de la famille, dans la religion catholique, et c'est cet héritage qui conditionne encore les politiques progressivement mises en œuvre au second après-guerre, y compris la création d'un Ministero dei Beni culturali.

Une telle approche permet sans doute de mieux comprendre comment, en France, les politiques d'inventaire patrimonial ont pu concrètement devenir, beaucoup plus tôt et rapidement qu'en Italie, un véritable mobile socio-culturel. Cela est évident surtout à une époque de questionnements sociologiques concernant le plus large accès à la culture. Dans ce cadre le milieu politico-administratif français s'impose par la création de structures de recherches et d'études telles que le SER-DEP.

Il faut également souligner le fait que cet ouvrage accorde une place de choix aux modalités et aux développements des pratiques culturelles liées à la connaissance et à la protection du patrimoine, dans ses multiples déclinaisons qui vont de l'objet artistique dans un cadre muséographique à l'élément urbain et paysager.

Parfois même de manière indirecte, la comparaison apparaît intéressante entre le milieu français et italien, aussi sur le terrain des pratiques du recensement et de la défense du patrimoine artistique dans son acception la plus large.

Le cas de Federico Zeri en Italie, auquel Monica Cavicchi consacre sa contribution dans l'ouvrage, aborde même la conception et la construction de l'inventaire du patrimoine artistique et architectural engagées mais indépendantes des institutions. Zeri entretient avec ces dernières un dialogue plutôt conflictuel. Ainsi peut-on suivre le chemin parcouru par cet historien de l'art depuis la réorganisation et la révision des négatifs du Gabinetto fotografico nazionale à Rome, entre 1953 et 1955 aux débuts de sa carrière, jusqu'à la constitution, à travers les travaux de recherche et les enquêtes in situ, d'une collection personnelle de 290.000 clichés photographiques, qui est aujourd'hui à la base de la documentation de la photothèque de la Fondazione Zeri. Des affinités avec l'œuvre de Chastel sont sans doute lisibles concernant l'idée de protection du patrimoine. Mais il faut également remarquer les distances entre l'approche de Zeri et la démarche qui amène à la création de l'Inventaire

général en France, avec l'insertion de ce projet dans le IV Plan quinquennal de modernisation économique de l'État pour lequel une loi se prépare en 1962, comme l'évoque Isabelle Balsamo dans sa contribution.

L'ouvrage propose aussi des confrontations au sein d'un même contexte, à l'occurrence l'italien. C'est le cas des différentes positions manifestées par trois historiens de l'art tels que Ragghianti, Argan et Zeri à propos de la conception de la télévision, nouvel outil de communication, comme instrument de service public et de sensibilisation culturelle.

Mais c'est le rapprochement entre savant et politique à travers la dimension de la ville, à la fois par le biais de son héritage historique et par le biais de son devenir, que nous souhaitons mettre en évidence comme l'un des aspects les plus significatifs fournissant matière à réfléchir tout au long de l'ouvrage. Sa lecture montre bien comment au lendemain de la seconde guerre mondiale le cadre urbain devient, de manière assez rapide et incontournable, l'un des principaux « théâtres » de ce rapprochement notamment pour ce qui concerne les historiens de l'art et de l'architecture, chargé de nouvelles attentes et d'enjeux inédits.

De ce point de vue, dans ce livre le fait s'impose qu'une partie conséquente des interventions engagées dans les pages des quotidiens par les intellectuels, et les historiens de l'art tout spécialement, surtout entre les années 1960 et 1970, recouvre cet aspect de l'urbain.

Tout d'abord l'action d'Argan et de Chastel y apparaît exemplaire. Les articles d'Argan dans la presse, aussi celle qui exprime une orientation politique bien définie, accompagnent d'ailleurs la charge administrative et politique que ce dernier assume en tant que maire de Rome à partir de 1976. À son tour et parallèlement à son projet de création de l'Inventaire général, l'engagement de Chastel s'exprime à travers les nombreux articles publiés dans *Le Monde* : une grande partie de ses interventions de savant et de chroniqueur à la fois, notamment entre la seconde moitié des années 1960 et la première moitié des années 1970, se lie à ses positionnements sur les nouveaux projets urbains et sur les destructions qu'ils entraînent ou risquent d'entraîner, notamment dans la capitale.

Dans cette perspective, la contribution de l'un des directeurs de publication de ce livre, Claudio Gamba, est éclairante : elle porte sur les contributions des historiens de l'art italiens dans les pages de la presse politique – en particulier *L'Unità* et *L'Avanti!* –, dans l'immédiat après-guerre et jusqu'au seuil des années 1960.

En Italie, on retrouve aux côtés des historiens de l'art, non seulement des historiens et/ou critiques d'architecture, architectes de formation – Bruno Zevi de même qu'un jeune Manfredo Tafuri, candidat dans les listes du PSI pour les élections de la Chambre des Députés en 1963 –, mais aussi des architectes praticiens, visant l'urbain en tant que haut lieu parmi leurs centres d'intérêt. C'est le cas non seulement d'Ernesto Nathan Rogers et d'Enrico Peressutti, mais aussi de véritables urbanistes tels que Luigi Piccinato et Giovanni Astengo.

Dans la même période en France il n'y a pas d'équivalent de cette figure d'architecte-intellectuel, engagé dans le domaine du politique et tout spécialement des politiques de protection et de valorisation du patrimoine. On constate l'absence du milieu des architectes dans les rangs des élites intellectuelles françaises. Leur dialogue avec les historiens de l'art sur les questions patrimoniales n'est pas non plus une évidence.

Souligné dans l'ouvrage comme l'un des rares moments de convergence du regard sur les enjeux patrimoniaux de la part des architectes et des historiens d'art en France, l'avis favorable des architectes réunis autour de l'évaluation des projets présentés pour le centre culturel voulu par Georges Pompidou sur le plateau Beaubourg ne concerne en fait qu'un jury qui, pour son statut international, est en fait très peu représentatif de la culture architecturale française de l'époque.

En revanche, assez tôt en Italie la ville et l'urbanisme deviennent un véritable lieu d'engagement politique pour les historiens de l'art eux-mêmes. La contribution de Claudio

Gamba pointe le cas exemplaire de la déclaration de candidature de Giuseppe Mazzariol à l'occasion des élections municipales de Venise, en novembre 1960. Nous en proposons un extrait :

*« Ho accettato – écrit Mazzariol – la candidatura nelle liste comunali e provinciali del nostro Partito a Venezia, perché ritengo un dovere imprescindibile, per un uomo di cultura, dare tutta la propria opera nell'amministrazione della cosa pubblica, in un momento di tanta gravità per la democrazia italiana. A Venezia, sono sul tappeto alcuni dei fondamentali problemi della vita comunitaria di questo singolare ed eccezionale centro civile : il piano regolatore, da cui dipende l'avvenire di Venezia, bene e patrimonio della cultura universale. Conservare la città storica, preservandola dalla speculazione eversiva dei gruppi di pressione, e dimensionare rettamente i nuovi centri di produzione e di residenza nel suo hinterland, devono essere l'obiettivo delle forze democratiche socialiste. Solo un partito di avvertita coscienza storicistica, come il nostro, può essere lo strumento realizzatore di questa necessità (...) » (p. 162).*

Et encore, plus loin :

*« Per un uomo di cultura socialista partecipare a questa battaglia è un impegno morale, prima ancora che politico » (ibid.).*

Le ton de la déclaration de candidature de Roberto Salvini, critique d'art, dans la liste du PSI, à Florence, encore rapportée par Gamba, converge dans la même direction. Et l'inscription de l'historien de l'art Sergio Bettini dans les listes vénitienes du PSI est présentée dans la presse en tant que « atto di chiarezza e di moralità ».

Cet engagement du côté des partis politiques distingue l'orientation des historiens de l'art italiens par rapport à celle des historiens de l'art français. Pour ces derniers, même l'action forte pour la défense du patrimoine à l'échelle urbaine ne comporte pas, dans ces années 1960 et 1970, une adhésion politique déclarée, le cas de Chastel s'avérant exemplaire à ce propos. La comparaison franco-italienne qu'on peut mener à ce sujet au fil des pages de l'ouvrage est très éclairante.

Au-delà de l'adhésion de l'historien de l'art à un parti, l'article que Frédéric Attal consacre au parcours intellectuel et politique de Giulio Carlo Argan, met bien l'accent sur l'action de ce dernier, en tant que maire de Rome de 1976 à 1979, « en faveur d'une ville minée par des décennies de spéculation immobilière non contrôlée » (p. 60). Cette action repose sur une stratégie de défense du centre-ville à travers une nouvelle politique, cohérente et adaptée, de gestion de la périphérie. Il s'agit d'une périphérie qui attire une population importante venant des campagnes environnantes, et dans laquelle, selon Argan, « il faut commencer par réhabiliter l'immobilier, éliminer les baraquements et autres logements de fortune, créer un véritable tissu urbain » (ibid.).

Il s'agit d'une responsabilité et d'une implication directe dans la politique comme gouvernance du territoire urbain, dont nous ne retrouvons pas nécessairement le parallèle dans les positionnements pourtant très nets des historiens de l'art français intervenant dans les débats qui montent, entre les années 1960 et 1970, sur les nouveaux projets concernant la ville de Paris. Aussi significative, la réflexion s'impose, pour la capitale française, sur la nécessité de renforcer le rapport entre centre et périphérie, dans un contexte qui voit les instances publiques comme l'Agence Parisienne d'Urbanisme (l'APUR), faire progressivement appel aux études d'historiens de l'art tels que François Loyer.

Sur ces aspects, la contribution rédigée par Hervé Doucet s'avère particulièrement enrichissante. Elle esquisse un plus large paysage intellectuel par rapport auquel se situe

l'action reconnue de Chastel dans la fabrication d'outils d'analyse à l'échelle du parcellaire, mise en œuvre pour l'étude du quartier des Halles.

Ainsi, cette contribution remet-elle dans leur contexte quelques expériences anticipatrices, de la publication de l'ouvrage *Richesses d'art du quartier des Halles* (1967) de Jean-Pierre Babelon et Michel Fleury avec Jacques de Sacy, à l'organisation de l'exposition *Trésor du Quartier des Halles* (1968), voulue par la Société pour la protection des paysages et de l'esthétique de la France et par l'Association nationale pour la protection des Villes d'Art. Il y est également question d'éclairer les faits qui précèdent d'abord l'inscription de la Gare d'Orsay à l'inventaire supplémentaire (1973) et, deux ans plus tard, son classement comme monument historique. L'apport de personnalités moins connues y est aussi illustré, comme dans le cas d'André Fermigier : on voit ce dernier, engagé dans plusieurs débats concernant les transformations de Paris au tournant des années 1960 et 1970, critiquer de manière radicale les démarches de zonage de l'urbanisme rationaliste dans un article paru en 1967 et intitulé *La mort de Paris*.

En conclusion, il est utile de mettre l'accent sur les interrogations que les analyses menées dans l'ouvrage posent vis-à-vis du rôle de l'historien de l'art et plus largement du savant en politique dans la période actuelle. Dans le but de ne pas rater la confrontation féconde entre histoire et horizons actuels et futurs, la feuille de route que suggère Claudio Gamba à la fin de sa contribution nous interpelle et alimente un débat toujours ouvert : « *Si tratterà in ogni caso di trovare la forza e il coraggio di una mobilitazione comune, senza essere corporativi ma anzi capaci di parlare a un pubblico ampio e disomogeneo, di riuscire a occupare anche i luoghi in cui le decisioni vengono prese, non per smania di potere ma per il dovere etico di intervenire, per garantire un futuro alla disciplina e, di conseguenza e come finalità principale, allo stesso patrimonio storico e artistico* » (p. 167).