Histoires universelles de l'art

Pour une archive de la collection

Juan Cruz PEDRONI

Centre de Recherche d'art et patrimoine de l'Université de San Martin

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.8476

Résumé : Dans ce chapitre nous proposons une lecture de la genèse des histoires universelles d'art en tant que genre éditorial dans la modernité. Nous proposons également une réflexion sur le pouvoir de l'archive pour relire ce corpus aujourd'hui. À la lumière de différents apports théoriques, l'écriture de l'histoire universelle est caractérisée comme une forme de collection basée sur la sérialisation d'artefacts hétérogènes et la mise en forme de cette série en tant que totalité abstraite. Sur la base de la distinction analytique entre collection et archive, ce chapitre propose la construction d'une archive pour interroger d'autres temporalités occultées dans l'imaginaire que le livre d'histoire construit sur lui-même et pour enregistrer, en même temps, la manière dont ces temps effacés par l'écriture de l'histoire sont encore inscrits dans le corps des livres. À cette fin, nous étudions l'histoire génétique d'une brochure sur l'histoire de la peinture occidentale, publiée en 1967 à Buenos Aires par la maison d'édition Atlántida. Dans le cadre d'une réflexion plus large sur la transmission des modèles éditoriaux, dans toute histoire de l'art universel, se dessinent les vestiges d'un second genre : le livre de voyage.

Mots-clés : Archives - collection - corpus - historiographie de l'art - cultures du livre

---

L'histoire universelle de l'art, telle qu'elle s'est pratiquée entre le milieu du XIX^{e} siècle et la fin du XX^{e}, nous apparaît avec l'évidence d'une pratique impossible et l'attraction d'une carrière mythologique. Comme cela se passe souvent, ce sont les pratiques artistiques qui apportent les images les plus puissantes pour penser ce qui change dans la perception d'un objet ; dans ce cas, ce qui se transforme, ce sont les croyances par rapport aux manières de faire, propres d'une discipline et d'un genre éditorial.

Une zone de l'art contemporain imagine le programme pour une Histoire Universelle de l'Art comme un projet d'écriture raté et expose les livres qui se sont écrits en son nom comme des lieux inhabités, dépourvus de l'efficacité de représentation à laquelle ils avaient pu aspirer quand ils furent signés. En 2012, l'exposition de l'artiste argentin Santiago Villanueva *De Manet à nos jours* revisite l'exposition homonyme

réalisée en 1949 dans le Musée National des Beaux-Arts avec la collaboration du gouvernement français. Le catalogue de l'exposition est mis en pièces : une série de feuilles cartonnées qui rappellent celles de cet objet imprimé se répartissent sur le mur, le long d'une rangée de tableaux séparés ; les feuilles cartonnées reproduisent les œuvres qui ne sont pas celles qui ont été exposées dans les années 1940, mais il n'est pas invraisemblable d'imaginer qu'elles aient été celles-ci. Face au catalogue fictif, un livre avec des images de grand format ouvert dans une vitrine essaye seulement de montrer le geste de caprice dans la sélection de *grands maîtres* réalisée par l'artiste. Comme l'affirme Villanueva dans le texte affiché dans la salle, il y eut une époque où voir une image à côté du nom de Goya pouvait garantir le fait d'avoir vu l'artiste[1]. Ce qui était alors important n'était pas l'image mais ce qui la rendait lisible et lui permettait d'être enregistrée dans un musée imaginaire. L'exposition évoque cette histoire de l'art qui pouvait se représenter elle-même, n'importe où, en projetant une liste de noms et d'écoles sur un théâtre d'images délocalisées.

Dans d'autres projets artistiques, les livres d'histoire de l'art sont pris comme des *tables d'opérations* pour des interventions qui les mutilent –des catalogues et des œuvres panoramiques réduites à du papier découpé dans les œuvres de Cristian Segura[2]–; qui les marquent du début à la fin –la lecture systématique de la collection de monographies *Globus* réalisée par Martín Legón[3]– ou qui mettent en scène la série comme dispositif, comme dans la grille confectionnée par Guillermo Faivovich avec les fascicules de la série « Peintres argentins du XX^{e} siècle »[4]. Ce que ces projets choisissent de montrer de l'histoire de l'art comme institution discursive, c'est la chute de ses vraisemblances et une atténuation des fonctions symboliques qui, avant, pouvaient se réaliser avec un succès silencieux. Dans ces interventions artistiques, la perte de confiance dans les fictions historiques est proportionnelle à la fascination *camp* qu'elles commencent à réveiller. En thématisant la matérialité d'une pratique discursive, les

[1] Golubicki, Bárbara (2012), « La idea de la pintura como un libro », https://web.archive.org/web/20180427002040 http://villanuevasantiago.songword.com.ar:80/index.php?/projectos/de-manet-a-nuestros-dias-/ (consulté le 24/02/2023)

[2] Depuis 2004, l'artiste argentin Cristian Segura poursuit une série d'interventions dans des livres sur l'art. Dans quelques cas, le livre est perforé par un de ses bords et réduit partiellement à du papier déchiqueté. Dans d'autres, l'artiste délimite et extrait un prisme rectangulaire du corps du livre. D'une manière impensée pour le programme de l'artiste, cette deuxième opération rappelle la mutilation de feuilles dans les livres sur les arts visuels, une pratique amplement documentée dans les bibliothèques publiques argentines.

[3] Martín Legón a travaillé à deux occasions sur l'espace éditorial de la collection Globus, selon ses propres mots, « une synthèse de la peinture moderne depuis la perspective européenne » (Legón, Martín, *Apuntes a la Colección Globus*, Big sur, Argentine, 2016, p. 5) matérialisée en 48 tomes. Dans Soundtrack para los 48 tomos de la colección Globus (2011) l'artiste a enregistré une cassette pour accompagner chacun des volumes de cette collection, éditée à Madrid entre 1993 et 1995, traçant ainsi un parallélisme historique entre la cassette et le livre monographique comme des formes d'emmagasinage de l'information. En 2016, Legón reprend le projet avec la publication de Apuntes a la Colección Globus, un livre qui reproduit dans ses pages impaires la couverture de chacun des tomes et, dans les opposées, un commentaire sur ses impressions comme lecteur de chaque volume. L'opération de lecture qu'il conduit, se traduit dans une écriture mineure à travers des recensions qui attirent l'attention sur des aspects marginaux des volumes. Au moment de le faire, l'artiste met en scène l'expérience lectrice comme une appropriation singulière et contingente d'un héritage qui se propose comme universel.

[4] L'œuvre de Faivovich se constitue d'une grille avec les reproductions photographiques de 24 couvertures sélectionnées entre les fascicules qui composent la collection. La distribution modulaire renforce quelques aspects conceptuels de la mise en page. Sur chaque couverture, les reproductions d'œuvre d'art sont rétrécies par le blanc du périmètre ; au moment d'être reproduites à l'intérieur d'une reproduction, la mise en abîme met en évidence les dispositifs d'isolement et de surcadrage comme techniques disciplinaires. Les noms des artistes placés comme titres et les numéros de série organisent l'espace graphique et renvoient à travers leur répétition à des régularités dans la pratique de l'historiographie.

interventions localisent les histoires de l'art dans *l'archive*, au sens foucaldien de ce qui n'est plus possible pour nous de dire[5]. La démarcation de la discipline, le réseau de continuités grandiloquentes et le placement des histoires de l'art, comme des *monuments bibliographiques* d'une nation, sont des opérations que la pratique artistique prend comme des matériels esthétiques à partir du moment où elles perdent de l'efficacité et peuvent s'inscrire dans un répertoire de gestes impossibles.

Dans des termes différents et complémentaires, la critique culturelle prévient de ce déclin depuis déjà plusieurs décennies. Le chapitre sur « le mythe de l'art » dans le livre de Régis Debray à propos de l'histoire du regard en Occident désigne le discours de l'histoire de l'art ; il s'agit de déterminer « Si l'Histoire de l'Art est ou non une langue de vent virevoltant autour d'une chimère »[6]. L'auteur manifeste sa perplexité face aux classifications qui sous-tendent à la discipline : « Au nom de quoi mettre des populations aussi hétérogènes que les Vénus stéatopyges de la préhistoire, Athéna Parthenos, la Vierge au donateur, la Dame d'Auxerre et les Demoiselles d'Avignon en facteur commun ? »[7]. Dans le même chapitre, Debray affirme que le noyau du problème consiste à déterminer si l'art est *un*. En anticipant une réponse négative à l'interrogation, l'auteur exprime son pessimisme sur les possibilités d'une histoire de l'art.

Il s'agit d'une question qui converge avec la thèse formulée par Joseph Alsop dans *The Rare Art Traditions*[8]. Le texte d'Alsop examine différents cadres spatio-temporels et détecte que le phénomène exceptionnel d'accorder le caractère d'objets autonomes aux appareils artistiques par rapport à la vie sociale, a eu lieu seulement dans cinq traditions artistiques. L'émergence de l'autonomie coïncide avec ces traditions dans lesquelles on peut vérifier la pratique du collectionnisme artistique. Alsop arrive à la conclusion que l'écriture de l'art comme *autonome* est un phénomène étroitement lié à l'existence des collections. La collection réunit un ensemble d'objets avec la volonté de représenter l'Art comme un espace unitaire et de circonscrire sa différence spécifique. C'est aussi un *dispositif de lecture* qui permet d'accréditer cette réunion d'hétérogènes comme représentation valide du passé[9].

Si la collection de l'Histoire de l'Art devient pour nous une accumulation illisible, démultiplier le phénomène et revenir à l'étude historique des *arts* peut être une stratégie d'intervention pour repenser l'actualité de la discipline. Rancière utilise l'expression au pluriel pour l'opposer à l'étude d'un Art qui, depuis la fin du XVIII[e] siècle, se-

[5] Pour Michel Foucault, l'archive comme système d'énonçabilité déploie ses possibilités de description avec les pratiques discursives qui ne sont plus les nôtres, « son seuil d'existence est instauré par la coupure qui nous sépare de ce que nous ne pouvons plus dire » (Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, France, 1969). L'image de pensée que décrit Foucault quand il propose une reconfiguration de la bibliothèque comme archive est une autre métaphore plausible pour aborder ces pratiques dans lesquelles les artistes reprogramment (Bourriaud, 2008) l'histoire de l'art comprise comme un ordre des livres.

[6] Débray, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, France, 1992.

[7] *Ibidem.*

[8] Alsop, Joseph, *The rare art traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever they have appeared*, Hapercollins, États Unis, 1982.

[9] Yvette Sánchez attire l'attention sur l'étymologie du terme latin legere, qui réunit les acceptions de « lire » et « collectionner ». À travers un texte de Martin Heidegger, elle s'intéresse aussi au mot allemand *zusammenlesen*. Ce dernier terme signifie « collecter » mais il peut aussi se comprendre comme « lire conjointement » (Sánchez, Yvette, *Coleccionismo y literatura*, Cátedra, Espagne, 1999, p. 13).

ra énoncé au singulier[10]. Jusqu'alors, les pratiques de catalogage des antiquaires se composaient de descriptions matérielles et iconographiques de monuments et d'objets utiles. À travers des médailles, des pierres précieuses et des camées, les catalogues indiquaient l'évolution anonyme des techniques indépendamment des noms propres. Comprises de cette manière, les histoires des arts inscrivaient les objets dans un ordre du discours antérieur qui commence avec l'Art comme concept moderne. Cependant, si les antiquaires collectaient, maintenaient cette collection séparée d'un sujet historique collectif, ils réunissaient sans convoquer une Histoire qui donnerait sens aux objets réunis une fois pour toutes. Mis ensemble, ils n'étaient cependant pas inclus à la sphère de l'Art comme moyen sensible de leur coexistence. La collusion de ces pratiques d'écriture a été nécessaire avec l'histoire philosophique de l'idéal artistique, dans laquelle s'incorporaient les *vies* des artistes, pour que l'Histoire de l'Art ait l'espace de son déploiement. Cette transformation a donné lieu au domaine conceptuel de l'Art comme la modernité le connaît, qui, depuis lors, trouve son siège dans l'historicité d'une Histoire de l'Art[11]. Les catalogues qui refusaient de « constituer leur collection en une totalité autonome »[12] la présupposent à partir de ce moment comme nécessité historique : de cette manière, les *catalogues raisonnés* naissent.

À un certain moment, la question qui est dans l'horizon de ces recherches est celle qui s'interroge sur ce que signifie que l'art ait une histoire. Les tentatives de réponse trouvèrent l'espace conceptuel de l'histoire de l'art dans la collection. Dans un cas, en démontrant que l'art se constitue comme tel, en étant séparé d'une autre historicité dans la pratique de la collection. Dans l'autre, en expliquant la genèse du genre comme l'introduction d'un élément transcendant –l'aura hagiographique des *vies*- dans l'écriture des catalogues. Le pari de ce texte est de penser l'espace de l'Histoire de l'Art depuis les lieux d'*un* art, celui de ces objets imprimés dans lesquels la discipline se nomme. *Une* histoire de l'art possible peut s'ouvrir avec les archives de ces appareils de la culture graphique qui s'écrivent en son nom. Si, comme l'a signalé Roland Recht, « la naissance de l'histoire de l'art repose « sur la constitution arbitraire d'un corpus à partir duquel une histoire peut être écrite »[13] si ses généalogies se reposent sur un « Reified repertoire »[14], une histoire des histoires de l'art pourrait s'interroger sur la formation du corpus que ces livres mettent en scène.

L'écriture de l'histoire suppose une *lecture du temps*[15]. Ce temps n'est jamais *donné* ; en revanche, nous devons nous interroger chaque fois sur le modèle temporel qui permet de faire une histoire de l'objet que nous nous donnons. Quel est le temps que

[10] Rancière, Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art,* Galilée, France, 2011.

[11] Rancière écrit à ce sujet : « Il fallait briser la séparation entre la singularité de la 'vie de l'artiste' et l'anonymat du développement des arts […]. Un concept opère ce travail, celui d'Histoire. L'Histoire ne vient pas prendre pour objet la réalité constituée de l'Art. Elle est constitutive de cette réalité même » (*Ibidem,* p. 31).

[12] *Ibidem,* p. 30.

[13] Recht cité dans Pageard, Camille (2011), *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art*, Université Rennes 2 / Université européenne de Bretagne, p. 134. doi : tel-00585116 (consulté le 11/02/2023).

[14] Van Alphen, Ernst (2006), « ¿Qué historia ; la historia de quien ; historia con qué propósito ? Nociones de historia en historia del arte y en estudios de cultura visual », *Estudios visuales*, *3*, p. 82.

[15] Chartier, Roger (2007), « Los tiempos de la historia », *La historia o la lectura del tiempo*, Gedisa, Espagne.

demande une histoire des histoires de l'art ? Il ne s'agit sans doute pas du temps de la matière historiée (*res gestae*) mais ce ne sera pas le temps du discours historique non plus (*historia rerum gestarum*), selon la distinction classique qui sépare l'histoire de l'historiographie. Si nous pensons l'histoire de l'art comme collection, la temporalité qui pourrait la rendre visible serait celle de la gestation d'un corpus. Ce programme cherchera sur les états d'archivage des matériels qui apparaissent dans un livre mais il s'interrogera aussi sur l'histoire archivistique de ce qu'il refuse : *le coup de coupe* dans le cadre de la collection.

Les notions de collection et de corpus coopèrent pour rendre possible l'histoire de l'art comme écriture de l'Un. Les définitions classiques de collection, comme celle proposée par Durost en 1934[16] la distinguent d'une accumulation par sa valeur de représentativité. Pour qu'une collection franchisse le seuil qui la sépare d'une simple accumulation, elle doit *représenter* quelque chose avec les objets qui la composent. Cette supposition est encore présente dans les appréciations critiques sur des collections particulières[17]. La collection se caractérise aussi par le fait qu'elle travaille avec des objets de provenances différentes ; le collectionneur chiffre dans cette hétérogénéité le plaisir de leur collecte[18].

Le corpus considère les matériels qu'il inclut de la même manière qu'une collection. Dans une recherche, la valeur d'un corpus s'établit dans la capacité des images choisies pour représenter une problématique, indépendamment du lieu d'où elles proviennent. L'hétérogénéité des provenances est même un argument qui peut renforcer la représentativité des cas choisis. Les connexions entre les parties qui intègrent le corpus sont garanties, depuis le début, par une volonté de représenter ce qui est déjà anticipé dans la légalité d'une catégorie d'analyse. De cette manière, le fonctionnement du corpus comme dispositif contribue à maintenir inaltérés les points de départ au cours de leur comparaison avec les matériels. Au contraire, l'archive, entendue comme un dispositif empirique de lecture, laisse la volonté du chercheur se suspendre après avoir déterminé les lois de consignation. Le geste d'obéissance à un principe qui, une fois établi, est relativement autonome de la volonté de l'historien, s'oppose au corpus et à la collection. Si la distinction entre collection et archive a été relativisée, pour quelques cas, il peut être opératif de maintenir ces termes en tension. Opposer aux collections historiques la formation de nouvelles archives se présente alors comme une *tactique*[19] pour dimensionner les histoires de l'art comme des territoires imprévisibles.

[16] Pearce, Susan, *Interpreting objects and collections*, Routledge, Grande-Bretagne et Etats-Unis, 2003, p. 157-159.

[17] L'appréciation d'une collection privée en fonction de sa capacité pour représenter de manière adéquate une période ou une école nationale constitue un topique insistant dans la littérature sur l'art. Dans la critique argentine, elle remonte à la première moitié du XX^{e} siècle.

[18] *Cf.* Benjamin, Walter (2002), « Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar », *Cuadernos de la Biblioteca Córdoba*, vol. 2, n° 2, p. 9-16. Vers la fin du texte, nous trouvons une évocation des distinctes localités où il a acquis les livres de son patrimoine.

[19] Je prends le terme tactique dans l'acception que lui donne Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* (1990). À la différence de la stratégie, la tactique est l'action de celui qui manque d'un lieu propre et qui, par conséquent, se voit obligé à opérer dans un territoire qui ne lui appartient pas. De Certeau exemplifie cette distinction avec la figure du lecteur, un locataire du texte, qui doit faire son chemin entre les mots écrits par une autre personne.

1 L'écriture de l'histoire comme mode de collectionnisme

Nous proposons de penser le corpus de l'histoire de l'art comme une interrogation sur l'écriture des objets. Assumer l'historiographie, c'est-à-dire, l'écriture de l'histoire, comme une transaction avec des objets matériels est une perspective ouverte par Michel de Certeau[20]. Si De Certeau ne pensait pas à l'histoire de l'art mais à l'histoire *tout court*, les inflexions que prend sa proposition quand elle est projetée à cette discipline, méritent une considération spéciale.

À propos des histoires universelles de l'art, on peut affirmer la même chose remarquée par Susan Stewart sur les collections : elles établissent un monde d'objets représentatif et en même temps, elles effacent le contexte d'origine de ces objets[21]. Dans la ligne ouverte par Jean Baudrillard dans *Le système des objets*[22], Stewart comprend la collection comme la destruction d'un contexte, dans laquelle la seule chose qui compte est la pulsion de faire des séries qui ferme le système des objets sur lui-même[23]. Dans la collection, les objets sont séparés de la pratique effective dont ils ont surgi et sont référés au circuit fermé de sens dans lequel ils s'intègrent. Comme dans le corpus, il s'agit d'isoler. Nous pouvons penser le mécanisme de l'*isolement* [24] avec le *geste de séparation* qui établit la collection, celui qui bloque les connexions avec tout ce qui reste en dehors et qui élève la série au rang d'une réalité autonome.

Dans *L'écriture de l'histoire*, Michel De Certeau utilise le même concept de collection comme *système marginal* selon Baudrillard pour penser l'opération historiographique. De Certeau considère que l'établissement des sources, dans une étude historique, implique la constitution d'une *série abstraite*, à travers le choix de matériels dans l'archive et sa réinscription dans un ensemble divers. Dans le paragraphe « L'établissement des sources ou la redistribution de l'espace »[25], nous trouvons une opposition entre la collection et l'archive. Dans l'argumentation de De Certeau, l'archive occupe le lieu d'une *nature* -le produit d'habitudes de classification et de conservation naturalisées par une institution- que l'écriture historienne est obligée de détruire pour définir un problème : la décontextualisation aurait alors une valeur de production. Dans ce schéma conceptuel, l'archive occupe la place d'un contexte des objets -en tant qu'objets d'une pratique archivistique- avec laquelle elle se casse dans la genèse de la collection, c'est-à-dire, du corpus documentaire que produit l'historien. Pour l'historien, collectionner signifie isoler les documents, les désaffecter de leur contexte de provenance et les *organiser* : les mettre dans un *corpus* organique.

[20] De Certeau, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, France, 1975.

[21] Stewart, Susan, *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*, Beatriz Viterbo/UNR, Argentine, 2013, p. 223.

[22] Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Gallimard, France, 1968.

[23] Les deux grandes lignes de pensées sur la collection au XX^{e} siècle, celles que Jean Baudrillard et Walter Benjamin ont ouvertes, coïncident, malgré leurs nombreuses différences, sur la notion d'un contexte détruit.

[24] Sigmund Freud caractérise l'isolement [*Isolierung*] comme l'écartement d'une pensée ou d'un comportement de telle manière que la connexion avec le reste des pensées ou de l'existence du sujet se brisent (Laplanche, Jean ; Pontalis, Jean-Bernard (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse,* PUF, France, p. 215). George Didi-Huberman récupère cette notion pour penser les résistances de l'histoire de l'art dans la conformation de sus corpora (Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, France, 1999).

[25] De Certeau, *op. cit.*, p. 84.

L'histoire universelle de l'art se présente comme une collection qui défie l'historien à un travail qui la désorganise, qui rende la pièce de collection à l'archive. Mais ce mouvement n'en demeure pas moins paradoxal : l'archive d'une histoire de l'art n'est pas localisée, comme une archive institutionnelle, à un domicile. Pour le chercheur des histoires de l'art, l'archive comme dispositif de lecture décontextualisera des archives qui existent déjà ; elle collectionnera, cependant, contre la collection.

Les opérations de l'histoire de l'art, comme institution discursive et genre éditorial, la différencient de l'histoire tout court. En premier lieu, elle est canonique par définition, dans le même sens que cette affirmation peut être faite sur une histoire de la littérature[26]. En deuxième lieu, une histoire de l'art universel est faite avec des images déterritorialisées. Si d'un côté, elle étend les systèmes de classification déjà fixés par les musées, elle avance plus loin qu'eux et complète son dispositif d'abstraction : elle draine les images de matérialité et d'échelle, elle termine de les déconnecter d'un territoire.

La théorie d'André Malraux dans *Le Musée imaginaire*, populaire au milieu du siècle dernier, met en relief quelques profils de cette problématique. La notion de *musée imaginaire* désigne un domaine d'aplatissement, produit par les livres à travers la reproduction photographique des œuvres d'art. Le livre d'histoire de l'art est un appareil avec une topographie singulière dans lequel des images de provenance, des dates et des échelles hétérogènes sont mises en relation de contiguïté. Selon Malraux, la reproduction photographique d'œuvres d'art et sa mise en page dans le livre, donne lieu à des « arts fictifs »[27] ; les caractéristiques formelles des objets à leur état primitif sont transformées à travers des cadrages fragmentaires et des zooms qui produisent des supports fictionnels. Contiguës dans l'espace graphique du livre même et de la page même, à certaines occasions, un ensemble d'images qui ont perdu les marques de leur genèse technique, deviennent interchangeables entre elles. Le livre d'histoire de l'art préfère à la singularité des images un système de classification qui, à son tour, projette celui qui régit les musées. S'ils assurent le statut de l'image comme œuvre d'art, le livre établit des affinités entre des reproductions photographiques qui présentent les styles historiques comme des réalités autonomes[28]. La perspective de Malraux ne doit pas se comprendre strictement ni uniquement comme une critique condamnatoire puisque, depuis son point de vue, les transformations que les opérations du musée et le livre d'histoire de l'art introduisent, habilitent aussi des effets de connaissance dans des directions imprévisibles[29]. Dans cette perspective, il est intéressant de remarquer l'attention que l'auteur accorde aux techniques de visualisation de l'histoire de l'art comme le livre illustré ou la reproduction photographique. Ces dispositifs ont des effets paradoxaux : dans la même mesure qu'ils inscrivent, ils mènent à terme un effacement ; en même temps qu'ils contextualisent les objets, ils cassent leur contexte

[26] Sarlo, Beatriz (1991), « Literatura e historia », *Boletín de Historia Social Europea* vol. 3, p. 25-34.

[27] Malraux, André, *Les voix du silence*, La Galerie de la Pléiade, France, 1951, p. 22.

[28] Dans « The archive without museums », Hal Foster fait une nouvelle lecture de cette thèse d'André Malraux, qu'il inscrit à l'intérieur d'un « ensemble de réflexions sur la transformation de l'archive par la reproduction mécanique » (Foster, Hal (1996), « The archive without museums », *October*, 77, p. 97-119 : https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi_3pWE65D9AhV0iJUCHcjjD2EQFnoECBYQAQ& (consulté le 11/02/2023)) qui se matérialise dans la décennie des années 1930.

[29] Pour approfondir ce point, voir la thèse de Camille Pageard, *op. cit.*

de provenance ; ils disséminent le sens dans le même mouvement que dans lequel ils prétendent le fixer[30].

Autant pour Malraux que pour De Certeau, l'historiographie se compose d'un travail de dislocation et de l'établissement d'un nouvel espace d'inscription. En convergence avec ces idées, une interprétation de la théorie de Jacques Rancière permet de penser la réinscription de l'archive qui a lieu dans l'historiographie de l'art comme un placement des images dans le régime sensible de l'Histoire de l'Art. Dans le premier chapitre d'*Aisthesis* où il étudie une scène originale de la discipline, l'auteur indique qu'à partir du XVIII[e] siècle, les domaines de l'histoire et de l'art se coappartiennent et se proportionnent, réciproquement, leurs cadres de lisibilité. La condition de possibilité de cette appartenance mutuelle est que l'expérience esthétique ne se dirige pas au domaine de la poïésis, celui de la fabrication de l'objet, mais à celui de l´*aísthêsis*, celui de sa perception. L'objet doit être coupé ; l'impératif pour qu'il puisse s'écrire dans une histoire de l'art est qu'il soit enlevé d'une autre historicité. Dans le même mouvement qu'une histoire de l'art s'ouvre comme marque de lisibilité pour les images, une certaine histoire matérielle commence à s'effacer.

2 L'archive d'une histoire. *De la Préhistoire à l'« Op-Art »*

Quelques études ont focalisé la production imprimée de l'histoire de l'art comme une industrie culturelle, avec une attention spéciale sur des produits éditoriaux comme les biographies sériées d'artistes au XIX[e] siècle[31]. Dans la même lignée, Regis Débray a expliqué l'unité impossible qui se convoque avec « l'art » comme résultat d'arts déterminés ou d'astuces éditoriales : « Mensonges lucratifs 'Histoire générale de la peinture' ou 'Encyclopédie de l'art universel' »[32]. Cette piste peut être intéressante sur la synchronie entre l'explosion commerciale-éditoriale des encyclopédies et des manuels en France[33] et la constitution de la discipline, et cette autre qui se produit entre sa consolidation universitaire et l'émergence de multiples sous-genres éditoriaux : des *grammaires* de styles, des résumés graphiques, des schémas illustrés, des *atlas* de la peinture. Il est possible que ce soit en s'inscrivant à l'extérieur ou aux bords de la trame de l'histoire imprimée de la culture académique, conformée par des revues, des encarts et des monographies, que l'histoire de l'art apparaît plus fortement comme ce *destin des objets* qui arrivent de provenances hétérogènes[34]. La considération des

[30] La théorie de Malraux trouva écho dans les décennies suivantes dans la gestion institutionnelle des musées. William Rubin, directeur du Département de peinture du MoMA dans les années 1970, soutenait fermement que la fonction sociale de l'œuvre d'art dépendait de son affectation à un lieu : dans l'église ou dans le palais, l'œuvre d'art avait une signification sociale. En revanche, pour celui qui revendiquait, l'exemption de toute fonction sociale, l'art moderne devenait par conséquent un art sans lieu. Le musée devait s'efforcer de ne pas prétendre occuper la place de ces institutions, s'effacer lui-même comme édifice public, arrêter d'insister sur sa présence comme monument. Il devait se réduire jusqu'à à l'intimité qui arrive à confondre le musée avec l'appartement d'un collectionneur (Poinsot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Musée d'art moderne et contemporain, les Presses du réel, Suisse et France, 2008, p. 15-62).

[31] Codell, Julie F. (2000), « Serialized artists' biographies : a culture industry in late Victorian Britain », *Book History*, vol. 3, n° 1, p. 94-124.

[32] Débray, *op cit.*

[33] Mollier, Jean-Yves, *La lectura y sus públicos en la Edad Contemporánea : ensayos de historia cultural en Francia*, Ampersand, Argentine, 2013.

[34] L'anticipation secrète de leur destin est une des figures avec lesquelles Benjamin (2002) pense la relation de l'objet avec la collection.

histoires générales de l'art, liées à l'espace éditorial de la divulgation, nous permet de comprendre une zone dans la constitution de la discipline.

Par où commence-t-on à écrire une histoire ? Selon Jacob Burckhardt, historien de l'art, il faut le faire « de toute manière, quelque part » [jedenfalls irgendwo][35]. L'opuscule *De la Préhistoire à l'« Op-Art »*, de Cayetano Córdova Iturburu, publié en 1967 comme tome 24 de l'*Encyclopédie illustrée Atlantide*, ouvre une entrée possible entre autres.

L'image d'un bison dans la grotte d'Altamira apparaît dans la deuxième feuille de l'*Historia del Arte* de José Pijoán[36]. La lumière aplatit l'inscription rupestre jusqu'au point de la faire ressembler à un dessin fait avec la technique moderne du fusain ; il s'agit, en effet, de la reproduction photomécanique d'un dessin réalisé au fusain et non pas d'une photographie directe de l'inscription pariétale. Le bison d'Altamira apparaîtra dans la première feuille du *Resumen de Historia del Arte y de los Estilos* de Pellicer[37] et sera la première image dans le *Compendio histórico del arte universal* de Igual Ubeda[38]. En 1945, l'image de couverture du deuxième tome de l'*Historia de las Artes Plásticas* de Jorge Romero Brest, publiée par la maison d'édition Poseidón à Buenos Aires, se compose de deux reproductions disposées comme des bandes horizontales. Sur le bord inférieur, une peinture impressionniste ; sur le supérieur –une fois de plus– le dessin du bison d'Altamira qui était apparu dans les histoires de l'art espagnoles. Une image du début qui avait déjà été inscrite dans l'histoire de l'art et écrite comme début de l'histoire[39]. Placée en opposition avec le tableau impressionniste, elle laisse penser qu'une représentation durable de l'histoire de l'art comme *déterrement* reprenait forme dans ce livre : l'art naît de la terre pour s'élever vers la lumière.

Avec la découverte de la grotte de Lascaux en 1940, un épisode qualifié d'accidentel, et sa fermeture préventive en 1963 pour arrêter l'impact du tourisme, les images du site ont beaucoup circulé dans les milieux graphiques : les deux furent construits, de fait, comme des événements journalistiques. Entre les deux événements, le livre de Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, édité par la maison genevoise Skira en 1955, a mis en images la grotte à travers un dossier détaillé de photographies en couleur de bonne qualité, un travail précédé d'une courte introduction dans laquelle on explique l'origine des illustrations[40]. La Galerie Internationale d'Art Lascaux fonctionne à Buenos Aires entre 1963 et 1967 ; l'imagotype qu'elle utilise pour ses pièces graphiques récupère le motif du bestiaire. C'est aussi pendant la décennie de 1960 que Córdova

[35] Maurer, Kathrin, *Visualizing the Past. The Power of the Image in German Historicism*, De Gruyter, Allemagne/États Unis, 2013, p. 84. Jacob Burckhardt, historien de l'art offrait cette réponse dans son livre Histoire de la civilisation grecque. Le paradoxe de présenter la contingence comme point de départ nécessaire, s'éclaircit, si nous prenons en compte la quantité impressionnante de photographies que l'historien avait réunies, à un moment où il n'était pas habituel que l'histoire de l'art s'étudie à travers des reproductions photomécaniques.

[36] Pijoán, José, *Historia del Arte*, Salvat, Espagne, 1914.

[37] Pellicer, Carole, *Resumen de Historia del Arte y de los Estilos*, Amaltea, Espagne, 1942.

[38] Igual Ubeda, Antonio, *Compendio histórico del arte universal*, Ars, Espagne, 1944.

[39] Une date biographique illumine cette récurrence : en 1946, Romero Brest fonde à Buenos Aires une académie d'art qui portait précisément le nom de « Altamira ». Le toponyme du site préhistorique servait non seulement comme image du début pour l'histoire de l'art mais aussi pour la volonté moderne de fonder un espace qui se percevait lui-même comme exempt d'antécédents locaux.

[40] Pageard, *op. cit.*

Iturburu donne le cycle de conférences intitulé « La dirección romántica en el arte. De Lascaux al Pop Art »[41].

Dans *L'image survivante*, Didi-Huberman[42] observe que les histoires de l'art se présentent elles-mêmes comme un moment de recommencement. Les deux textes fondateurs de la discipline, la gravure dans le frontispice des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari et celle d'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité* de Johann Joachim Winckelmann, présentent une configuration de formes en mouvement qui induisent un champ affectif spécifique. Il s'agit d'une force qui rentre : un art qui renaît ou qui est restauré après l'obscurité. Le geste de vérifier la décadence dans le passé récent, habilite l'écriture sur l'art du présent ou l'écriture sur l'art d'un *plus que passé*, qui devient modélique. En revanche, dans les histoires de l'art générales et de divulgation, avant le recommencement, c'est l'exhaustivité qui est emphatisée. Au XIX^{e} siècle tout au long duquel les histoires universelles de l'art surgissent, il ne s'agit plus d'énoncer que l'art recommence mais de garantir que la tâche de collecte éditoriale puisse arriver à terme. Sur la couverture de *De la Préhistoire à l'« Op- Art »*, nous retrouvons la formule de composition que nous reconnaissons dans le livre de Romero Brest. La couverture se divise en deux franges horizontales : dans la partie supérieure, une photographie de la grotte de Lascaux, prise du livre cité de Bataille ; dans la partie inférieure, la reproduction d'une peinture de style optique de Victor Vasarely dont nous avons pu localiser la provenance dans un numéro de la revue illustrée *Life*[43]. Ce que ces couvertures annoncent, c'est d'avoir touché les extrêmes respectifs d'un arc temporel avec le récit. Pour assembler le passé avec le présent, il était nécessaire de rendre lisible cette temporalité : Lascaux était ce passé récemment découvert dont les lecteurs des journaux pouvaient se rappeler[44] et l'Op-Art de Vasarely se multipliait durant ces années dans la culture visuelle comme une image de l'art plus actuel. De l'un à l'autre extrême, le cercle imaginaire d'une totalité se ferme. Cette totalité renvoie autant à la matière historique contenue à l'intérieur du volume qu'aux histoires de l'art qui apparaissent chaque fois présentées comme la première. La totalité de la collection obture la contingence de l'archive que chaque histoire mobilise et jette aussi un voile sur la circulation effective des images dans le discours social.

L'histoire générale de l'art comme phénomène éditorial du milieu du XIX^{e} siècle et consolidé au XX^{e} siècle est une *anthologie* qui promet de montrer ce qui est *autre*

[41] Les notes préparatoires de ces conférences se trouvent dans le Fonds Cayetano Córdova Iturburu du Centre de Documentation et de Recherche de la Culture de Gauches en Argentine (dossier « Notes manuscrites sur art 1 »).

[42] Didi-Huberman, Georges (2002), *L'Image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Minuit, Collection Paradoxe, France.

[43] Il est hautement probable qu'elle est était prise de la revue Life : l'article « Op-art » publié en novembre 1964 par le magazine nord-américain inclut, en plus de la reproduction de cette œuvre, la sérigraphie Vega qui apparaît sur la quatrième de couverture de De la Préhistoire ; aucune des deux œuvres de Vasarely n'apparaît reproduite dans les catalogues de l'artiste que nous avons pu consulter. Significativement, l'image serait à nouveau incluse dans un magazine local avec des caractéristiques graphiques semblables. L'annonce qui faisait la publicité De la Prehistoria al Op-Art occupa pendant quasiment un mois complet le dos de la revue Gente, éditée par la maison d'édition Atlántida.

[44] La relation entre Córdova Iturburu avec la presse graphique est intense dans les décennies centrales du XX^{e} siècle. Représentant du nouveau type de journalisme qui s'installerait pendant ces années, il avait aussi écrit un Dictionnaire de l'actualité, publié chez la maison d'édition Atlántida en 1943, qui proposait de faciliter aux lecteurs la manière d'aborder les journaux.

part. Une origine rejetée dans les histoires de l'art comme genre éditorial est celle des guides touristiques conçus pour accompagner le *grand tour* à travers l'Europe[45]. Dans son manuel de sources pour l'histoire moderne de l'art, *Die Kunstliteratur*, Julius von Schlosser, historien de l'art viennois, baptisa du nom de *topographie artistique* [*kunsstopographie*][46] cette région de la production écrite sur l'art. Il s'agit d'une autre origine dans une pratique culturelle, non dissociée du collectionnisme, que l'institution de l'Histoire comme régime de lisibilité a tendu à effacer[47]. Nous pouvons présumer que l'histoire générale de l'art est aussi un voyage de collecte.

Ce fut dans le titre d'un livre qui prêterait son nom à tout un genre éditorial que l'historien de l'art était présenté comme un guide touristique assisté par la faconde d'un *Cicéron.* Jacob Burkchardt a écrit *Der Cicerone* en 1855. Comme l'indiquait le sous-titre du volume, il s'agissait d'un « guide du plaisir esthétique dans les œuvres d'art d'Italie »[48]. Au début de son chapitre sur la littérature topographique qu'il a intitulé, précisément, « La littérature des cicérons », Schlosser suggéra la relation entre ce « petit livre d'or » avec le genre mineur des guides touristiques :

Nous avons choisi cette désignation bouffonne, authentiquement italienne, avec son arrière-goût antique, parce qu'en fin de compte, une œuvre allemande de réputation européenne l'a prise pour titre, lui donnant ainsi ses titres de noblesse, c'est le petit livre d'or de Jakob Burckhardt publié en 1855, monument éternel de ce que l'Italie fut pour le Idéalisme allemand ».[49]

Engagé comme il l'était dans l'institutionnalisation universitaire de l'histoire de l'art, Schlosser ne pouvait pas extraire toutes les conséquences de la relation qu'il suggérait. Professeur depuis 1855 d'une des premières filières d'histoire de l'art qui ouvrait cette année-là, Burckhardt réinscrivait dans un milieu académique une tradition populaire. L'historien suisse rendait hommage à l'héritage culturel sur lequel il travaillait non seulement pour se présenter lui-même avec la figure du cicéron mais aussi pour recourir à la prosopopée pour donner un titre à son livre : *Forestiere istruito – Forestiere illuminato* sont quelques-uns des guides de voyage artistique que Schlosser publie dans son répertoire bibliographique[50]. Avec son œuvre, Burckhardt inaugure un style d'écriture dans l'histoire de l'art dans lequel le lecteur est conduit comme un spectateur qui se promène à travers une géographie artistique déterminée. Disciple de Burckhardt, Nietszche avait le *Cicéron* entre les livres qui stimulaient le plus l'ima-

[45] C'est une tradition durable. Durant une bonne partie du XX^{e} siècle, les guides Baedeker consignaient le domicile de ces collectionneurs qui permettaient aux visiteurs de parcourir leurs collections privées.

[46] Schlosser, Julius von (1924), *Die Kunstliteratur*, Anton Schroll & CO, Autriche.

[47] Le deuxième manuel d'histoire de l'art qui a été publié en langue allemande laissait explicitement la possibilité d'être utilisé comme guide touristique. Le Handbuch der Kunstgeschichte de Anton Springer (1855), portait comme sous-titre « Pour travail d'artistes, d'étudiants et guides touristiques » [Zum Gebrauche für Kunstler und Studirende und als Führer auf der Reise]. Le sous-titre sera supprimé dans les éditions postérieures.

[48] Burckhardt, Jacob (1855), *Der Cicerone*, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, Suisse. La définition de « cicéron » qu'offre le Dictionnaire de bibliologie de Martínez de Sousa dans l'entrée homonyme indique la place qu'a occupée l'œuvre de Burckhardt dans la définition de ce genre éditorial : « Cicerone […]. Guide dans lequel des monuments artistiques sont décrits. Le mot vient du premier guide artistique qui porta ce nom, Der Cicerone (Le Cicérone ou Introduction à la manière d'apprécier l'art italien), publiée en 1855 par Jacob Burckhardt […] ». (Martínez de Sousa, José (2004), *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Trea, Espagne, p. 172).

[49] Schlosser, *op. cit.*, p. 423.

[50] *Idem.*

gination et Wöllflin, l'historien de l'art suisse, inaugurait un lieu commun sur lequel beaucoup reviendraient quand il examina la *fraîcheur* de sa prose[51]. L'admiration que le livre réussit à éveiller se doit probablement au plaisir que proportionnait la spatialisation du récit historique. Cette mise en espace restituait une dimension que l'historiographie de l'art lésinait jusqu'alors sous la représentation systématique du temps séparé en périodes. Le texte de Burckhardt montrait qu'une histoire de l'art se fait avec des points géographiques distants qui se lient par le regard de celui qui les collectionne. Sans aucun doute, les lecteurs n'avaient pas eu besoin du geste de Burckhardt pour constater qu'une histoire de l'art pouvait cesser d'en être une pour devenir un guide touristique. Dans son *Voyage en Italie*, Goethe raconte que quand il arrive à Rome, il commence à utiliser l'indispensable guide touristique qu'il avait apporté avec lui : *Histoire de l'Art* de J.J. Winckelmann[52]. Tout au long du XIX^{e} siècle, les jeunes qui faisaient le *grand tour* imitaient cette pratique de lecture. Leur expérience de voyageurs mettrait en scène le geste collectionneur d'une histoire de l'art. Burckhardt est un prodigue en fondations : les historiens de la Renaissance le proposent comme fondateur de ce domaine d'études et les spécialistes en histoire culturelle lui donnent aussi une place dans leur généalogie. C'est la manière avec laquelle il lisait les sources qui lui permettait de tracer de nouvelles connexions, d'inventer des objets d'étude impensés et de définir d'autres collections. De la même manière, nous pouvons présumer qu'une certaine histoire de l'art orientée vers la divulgation commence avec lui. En expliquant l'histoire de l'art avec la figure didactique du voyage, Burckhardt prenait comme espace d'écriture la dispersion des images dans la géographie et pas seulement leur localisation dans la série abstraite de la collection.

Le modèle de Burckhardt peut encore se retrouver dans *De la Préhistoire à l'« Op-Art ».* Après un portrait de Picasso à la manière d'un frontispice, les trois premières images qui apparaissent dans le livre de Córdova Iturburu, montrent les façades des musées. Le critique a eu probablement l'opportunité de visiter deux d'entre eux dans un voyage en Europe qu'il a fait avec le peintre Emilio Pettoruti. Beaucoup des œuvres reproduites appartiennent à la collection de ces institutions[53]. L'histoire de l'art peut alors se penser comme une collection anthologique qui *découpe* sa place dans celle des autres collections. Nous pouvons présumer qu'elle le fait aussi dans les collections imaginées : dans les livres de voyage et les guides pour les visiteurs de musées. En invoquant la dispersion factice des objets avec l'espace du musée, l'histoire universelle de l'art rend invisible son voyage de collecte ; la localisation géographique des images est réordonnée dans la topographie abstraite des styles historiques. L'écriture d'une histoire générale de l'art est un travail d'effacement des anciens contextes dans lesquels l'objet s'inscrivait. Cet effacement s'effectue avec le passage à la fin du livre, conçu comme une totalité dans laquelle chaque moment renvoie à un autre point de son

[51] Wöllflin, Heinrich, *Reflexiones sobre la historia del arte,* Península, Espagne, 1988, p. 155.

[52] Goethe, Wolfgang, *Italienische Reise*, Könemann, Köln, 1998, p. 158.

[53] Il n'est pas invraisemblable que ce soit le propre Córdova Iturburu qui ait choisi les images qui devaient être incluses dans l'opuscule. Dans une annotation manuscrite existante dans le CeDInCI (Fondo Cayetano Córdova Iturburu, Originales mecanografiados sobre arte. Carpeta 1, Doc. N° 272 », f. 6r) les titres de trois œuvres avec l'observation « est accompagné pour obtenir les reproductions » apparaissent consignés et leur situation dans les livres d'où ils proviennent. La note était destinée à la maison Atlántida et se référait à une nouvelle édition de son manuel *Cómo ver un cuadro.*

architecture. C'est le *livre-rhizome* de Deleuze et Guattari[54], le livre comme totalité du signifiant à laquelle préexiste une totalité imaginaire du signifié[55], le « grand livre mythique de l'histoire » dans lequel les mots traduisent des pensées déjà constituées[56] mais c'est aussi la *série abstraite* qui, pour Baudrillard, représente la collection.

De quels mouvements dans l'archive surgit cette pratique d'écriture et cette opération éditoriale ? Formuler ces questions dans l'horizon des histoires de l'art générales écrites en Argentine, au fil du XX^{e} siècle, équivaut à s'interroger sur des collections feuilletées, copiées, réitérées. Une manière possible de répondre consiste à produire de nouvelles séries : connecter les indices éparpillés entre les collections, parcourir les intervalles du corpus pour commencer une archive, dont les sens ne peuvent jamais s'anticiper.

Si une collection historique de l'art universel présente un corpus organique, travaillé par les métaphores de la naissance, le fleurissement et la décadence, faire une archive de ce corpus est produire un corps sans organes, dé-sorganiser les inscriptions de l'histoire pour mettre en perspective leur effet de présence. Comme l'affirme Hal Foster, les productions attribuées à l'« art de l'archive » ne sont pas seulement un travail de postproduction sur des documents déjà existants mais, en réunissant de l'information souvent dispersé, elles constituent aussi un moment de préproduction pour des scénarios de recherche futurs[57]. Comme tout universel, l'universalité de l'histoire de l'art est immanente au dispositif qui la produit. Par conséquent, faire l'histoire de ce genre nous pousse à rendre visible le geste de cadrage que son dispositif ne cesse d'effacer pour devenir efficace. Pour construire une autre historicité des images, il est peut-être nécessaire, alors, de suspendre le contexte où on nomme l'Histoire, laisser les régularités se détacher tardivement d'une archive de recherche. Les pratiques artistiques commentées au début du chapitre, réalisées sur l'ample paradigme de l'art de l'archive, prophétisent le questionnaire que l'histoire de l'art est en train de commencer à se forger.

Références bibliographiques

Alsop, Joseph, *The rare art traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever they have appeared*, Hapercollins, États Unis, 1982.

Andrada, Juan Cruz ; Fara, Catalina (2013), « La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual », *in* Malosetti Costa, Laura ; Gené, Marcela (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Edhasa, Argentine.

Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Gallimard, France, 1968.

Benjamin, Walter (2002), « Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar », *Cuadernos de la Biblioteca Córdoba*, vol. 2, n° 2, p. 9-16.

Bourriaud, Nicolas, *Posproducción*, Adriana Hidalgo, Argentine, 2008.

Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone*, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, Suisse, 1855.

Córdova Iturburu, Cayetano (1967), « De la Prehistoria al 'Op-Art' ». *Enciclopedia Ilustrada Atlántida. Tomo N° 24*, Atlántida, Argentine.

Chartier, Roger (2007), « Los tiempos de la historia », *La historia o la lectura del tiempo*, Gedisa, Espagne.

[54] Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix (1976), *Rhizome,* Minuit, France.

[55] Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Minuit, Collection Critique, France, 1967.

[56] Foucault, *op. cit.*

[57] Foster, Hal (2004), « An archival impulse », *October*, 110, p. 3-22. doi : https://doi.org/10.1162/0162287042379847 (consulté le 11/02/2023).

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Francia, 1990.

De Certeau, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, France, 1975.

Débray, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, France, 1992.

Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix (1976), *Rhizome,* Minuit, France.

Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Minuit, Collection Critique, France, 1967.

Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, France, 1999.

Didi-Huberman, Geroges, *L'Image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Minuit, France. Collection Paradoxe, 2002.

Foster, Hal (1996), « The archive without museums », *October*, 77, p. 97-119 : https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi_3pWE65D9AhV0iJUCHcjjD2EQFnoECBYQAQ& (consulté le 11/02/2023).

Foster, Hal (2004), « An archival impulse », *October*, 110, p. 3-22. doi : https://doi.org/10.1162/016228704237 9847 (consulté le 11/02/2023).

Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, France, 1969.

Goethe, Wolfgang, *Italienische Reise*, Könemann, Köln, 1998.

Golubicki, Bárbara (2012), « La idea de la pintura como un libro », https://Web.archive.org/Web/20180427002040/http://villanuevasantiago.songword.com.ar:80/index.php?/projectos/de-manet-a-nuestros-dias-/ (consulté le 24/02/2023).

Gunthert, André (2015), « Archéologie de la ´Petite histoire de la photographie' », *in* Careri, Giovanni ; Didi-Huberman, Gilles (dir.) (2005), *L´histoire de l´art depuis Walter Benjamin*, Mimésis, Italie.

Hernández Navarro, Miguel Ángel (2015), « La historia del arte y el tiempo de la escritura », dans Moxey, Keith, *El tiempo visual. La imagen en la historia*, Sans Soleil ediciones, Argentine.

Igual Ubeda, Antonio, *Compendio histórico del arte universal* de Igual Ubeda, Ars. España, 1944.

Laplanche, Jean ; Pontalis, Jean-Bernard (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse,* PUF, France.

Legón, Martín, *Apuntes a la Colección Globus*, Big sur, Argentine, 2016.

Malraux, André, *Les voix du silence*, La Galerie de la Pléiade, France, 1951.

Martínez de Sousa, José, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Trea, Espagne, 2004.

Maurer, Kathrin, *Visualizing the Past. The Power of the Image in German Historicism*, De Gruyter, Allemagne/États Unis, 2013.

Mollier, Jean-Yves, *La lectura y sus públicos en la Edad Contemporánea : ensayos de historia cultural en Francia*, Ampersand, Argentine, 2013.

Pageard, Camille (2011), *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art*, Université Rennes 2 / Université européenne de Bretagne. doi : tel-00585116 (consulté le 11/02/2023).

Pearce, Susan, *Interpreting objects and collections*, Routledge, Grande-Bretagne et Etats-Unis, 2003.

Pellicer, Carole, *Resumen de Historia del Arte y de los Estilos*, Amaltea, Espagne, 1942.

Pijoán, José, *Historia del Arte*, Salvat, Espagne, 1914.

Poinsot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Musée d'art moderne et contemporain, les Presses du réel, Suisse et France, 2008.

Rancière, Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art,* Galilée, France, 2011.

Romero Brest, Jorge, *Historia de las Artes Plásticas*, tome II : *La pintura*, Poseidón, Argentine, 1945.

Sánchez, Yvette, *Coleccionismo y literatura*, Cátedra, Espagne, 1999.

Sarlo, Beatriz (1991), « Literatura e historia », *Boletín de Historia Social Europea* vol. 3, p. 25-34.

Schlosser, Julius von, *Die Kunstliteratur*, Anton Schroll & CO, Autriche, 1924.

Springer, Alexander, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Seeman, Allemagne, 1855.

Stewart, Susan, *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*, Beatriz Viterbo/UNR, Argentine, 2013.

Van Alphen, Ernst (2006), « ¿Qué historia ; la historia de quien ; historia con qué propósito ? Nociones de historia en historia del arte y en estudios de cultura visual », *Estudios visuales*, 3.

Wöllflin, Heinrich, *Reflexiones sobre la historia del arte,* Península, Espagne, 1988.