

**L'art et la mesure**  
**Histoire de l'art**  
**et méthodes quantitatives**

Sous la direction de  
**Béatrice Joyeux-Prunel**

avec la collaboration de  
**Luc Sigalo Santos**

ÉDITIONS **NSRUED'ULM**

*Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés  
réservés pour tous pays.*

© Editions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2010  
45, rue d'Ulm - 75230 Paris cedex 05  
[www.pressens.fr](http://www.pressens.fr)

ISBN 978-2-7288-3653-6

# Sommaire

- 7 **La mesure en histoire de l'art : un état des lieux, pour espérer mieux, par Béatrice JOYEUX-PRUNEL**

## **I - L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?**

### ***A. État des lieux***

- 17 L'art et les chiffres : une mésentente historique ? Généalogie critique et tentative de conciliation, par Béatrice JOYEUX-PRUNEL
- 59 Mesure du littéraire : approches sociologiques et historiques, par Gisèle SAPIRO
- 95 Disaggregating the aggregate : the question of measures in quantitative art history, by Robert JENSEN
- 113 Créer, compter : panorama critique de l'usage du quantitatif en art, par Séverine SOFIO

### ***B. De l'inventaire à la base de données***

- 141 Prometheus : the distributed digital image archive for research and education, by Lisa DIECKMANN
- 153 Artigo : *social image tagging* pour les œuvres d'art, par Hubertus KOHLE

***C. Qu'est-ce qu'une bonne base de données en histoire de l'art ?***

- 165 Créer une base de données en histoire de l'art : comment s'y prendre, par Béatrice JOYEUX-PRUNEL et Claire LEMERCIER
- 181 *Chronopéra* : principes de constitution d'une base de données-conçue pour historiens, par Solveig SERRE

**II - De la sociologie à l'histoire de l'art**

***A. Marchés, prix et valeurs***

- 193 Valeur des acquisitions des artistes belges par l'État français (1890-1940), par Luc CHAMPARNAUD et Céline DE POTTER
- 231 La construction de la valeur marchande. Le cas Manessier, ou comment mesurer les stratégies marchandes de l'« officialité parallèle », par Julie VERLAINE

***B. Trajectoires et réseaux***

- 253 L'artiste nomade. Le prix du Salon et les bourses de voyage dans la politique d'encouragement aux artistes de la III<sup>e</sup> République, par Alain BONNET
- 273 Les animateurs de la vie littéraire. Sociabilités littéraires au sein du sous-champ belge francophone de l'entre-deux-guerres, par Björn-Olav DOZO.
- 303 La valse courte des critiques d'art : un surdéterminisme de la gratuité, par Pierre FRANÇOIS et Valérie CHARTRAIN.
- 331 Artistes, professionnels, stars : l'histoire du rap français au prisme d'une analyse de réseaux, par Karim HAMMOU.

**III - Défis pour l'approche métrique**

***A. Tenter une histoire des goûts et de l'art par la mesure***

- 349 De la narration à la consécration : l'exemple de la peinture flamande de Van Eyck à Rubens, par Victor GINSBURGH, François MAIRESSE et Sheila WEYERS
- 383 Measuring the Chester Dale Collection and the canon of modern art, by Jorgelina ORFILA

## Sommaire

- 407 *Boundless configurations* : analysing fashions, styles and taste in late medieval Northern European jewellery, by David HUMPHREY
- 419 Proposition de méthodologie pour l'étude du goût d'un groupe social : l'exemple de l'élite noble flamande à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, par Célia FLEURY
- 439 Le projet *eMotion* : comment mesurer les émotions dans une exposition d'art, by Stéphanie WINTZERITH
- B. Peut-on mesurer la créativité ?**
- 461 Le Salon ou l'histoire des goûts et des modes : analyse thématique des œuvres exposées de 1817 à 1827, par Eva BOUILLO
- 487 *Chronopéra* et le répertoire de l'Opéra de Paris (1749-1790), par Solveig SERRE
- 505 Le sentier de la gloire, par Sébastien DUBOIS
- 551 Mesurer l'art sans compter : les méthodes d'évaluation quantitative en question, par Annie VERGER
- 577 La mesure administrative de l'activité artistique : enquête à l'ANPE Spectacle, par Luc SIGALO SANTOS
- 595 **Bibliographie**



# La mesure en histoire de l'art : un état des lieux, pour espérer mieux

Béatrice JOYEUX-PRUNEL <sup>1</sup>

Parler de chiffre en histoire de l'art est souvent malvenu, dans la mesure où cette démarche laisse penser que ce qui intéresse est plus le chiffre que l'œuvre, et que l'on pourrait codifier des données dont on aime à penser qu'elles relèvent de l'immesurable, de l'insondable, du spirituel. Aussi le colloque « Art et Mesure », dont cet ouvrage récapitule une large partie des interventions, suscita de vives discussions. Tenue à l'École normale supérieure (ENS) les 3, 4 et 5 décembre 2008, cette rencontre était effectivement une tentative de réfléchir collectivement au défi un jour lancé par une collègue : « On ne met pas la beauté en boîtes. »

Pourquoi ne pas mettre la beauté en boîtes ? On met bien les tableaux dans des cadres, sur des murs et dans des musées, et l'on sait bien aussi que les œuvres d'art vivent d'abord par leur rang dans un classement élaboré depuis des siècles, dont les musées et les histoires de l'art, mais surtout le marché, sont les meilleurs comptables. Cette question préoccupait depuis plusieurs années les participants du séminaire « Art et Mesure », tenu à l'École normale supérieure, à l'Institut d'histoire moderne et contemporaine (IHMC), depuis 2006 : aucun n'aurait jugé honnête de ne pas reconnaître ce qu'apporta l'approche quantitative dans ses travaux de recherches – et d'abord la constitution d'une base de données rigoureuse. Il nous semblait que la beauté gagnait, parfois, à être mise en boîte parce qu'elle se trouvait souvent, simplement,

mieux replacée dans son contexte donc mieux mise en évidence, ou tout simplement parce que l'approche quantitative permettait de gagner en compréhension historique, sociale, esthétique, ce qui compensait ce que l'on perdait éventuellement en « aura » artistique. Je remercie chaleureusement les participants du séminaire, en particulier Fabien Accominotti, Sébastien Dubois, Pierre François, Claire Lemercier, Séverine Sofio, Julie Verlaine et Blaise Wilfert pour ce travail collectif abouti dans la publication d'un numéro spécial de la revue *Histoire et Mesure* (décembre 2008), dont on pourra consulter les articles en ligne<sup>1</sup>.

Il fallait aller plus loin, cependant, que ce travail de groupe où les historiens de l'art étaient finalement minoritaires, tant par leur attache disciplinaire que par leur formation scientifique de départ. Il nous semblait important de faire se rencontrer les expertises, les approches, voire les philosophies : celles des économistes, des sociologues, des mathématiciens, des statisticiens, des historiens et des historiens de l'art. Si cette rencontre permettait seulement aux historiens de l'art de ne pas perdre le temps que la majorité d'entre nous avait perdu à apprendre seuls l'élaboration d'une base et son exploitation quantitative, si elle permettait aux débutants dans l'approche quantitative des arts de trouver des méthodes pour produire un travail solide, alors elle serait réussie. Le projet était à la fois humain et scientifique : que dire, que faire, de la rencontre entre l'histoire de l'art et l'approche quantitative ? Nous voulions, au-delà des jugements souvent trop rapides d'une discipline sur l'autre, et en particulier des regards croisés de la sociologie et de l'histoire de l'art, rendre fertile la rencontre entre les approches et les professions. Ce défi fut accepté par les membres du comité scientifique, que je ne remercierai jamais assez pour leur contribution à la sélection des interventions présentées : Christophe Charle (Paris I/IHMC), Catherine Chevillot (musée d'Orsay), Pierre François (CNRS-CSO), Robert Jensen (université du Kentucky), Claire Lemercier (IHMC, CNRS), Pierre-Michel Menger (EHESS), Ségolène Le Men (Paris X), Gisèle Sapiro (Centre de sociologie européenne), Blaise Wilfert (ENS). Universitaires, conservateurs, chercheurs, historiens, historiens de l'art,



sociologues ou économistes acceptèrent d'élaborer ensemble, à partir d'un nombre important de propositions de communication, le programme du colloque « Art et Mesure », dans le respect de leurs différences mutuelles, et tous désireux de comprendre ce que la mesure fait à l'histoire de l'art et, dialectiquement, ce que l'art fait à la mesure.

Ne répétons pas ici le programme détaillé du colloque. On en trouvera les enregistrements complets sur le site de diffusion de Savoirs en Multimédia, hébergé par l'École normale supérieure et animé par Christophe Dupraz<sup>2</sup>. La première journée, intitulée « De la sociologie à l'histoire de l'art », devait permettre, après un bilan de l'utilisation de l'approche quantitative en histoire de l'art et en histoire littéraire, de donner quelques exemples jugés caractéristiques de l'utilisation la plus abordable du chiffre en histoire de l'art – celle qui permet d'élaborer une histoire sociale et économique de l'art, qu'il s'agisse de la mise en évidence de marchés, de carrières, de trajectoires ou de géographies, comme de l'étude, techniquement plus complexe, de réseaux et de logiques de champ. La deuxième journée fut celle des rencontres. La matinée, consacrée aux bases de données, visait à proposer aux chercheurs des exemples de « bonnes bases de données », mais également à faire connaître des bases actuellement disponibles en histoire de l'art, voire à suggérer la mise en commun de données similaires. Il s'agissait aussi de réfléchir aux « nouvelles problématiques » ouvertes par l'utilisation, finalement récente, des bases de données informatiques en histoire de l'art. La table ronde de la soirée, intitulée « L'histoire de l'art a-t-elle peur du quantitatif ? », a été filmée et est disponible sur Savoirs en multimédia. La troisième et dernière journée du colloque, enfin, nous confrontait à une question plus difficile : peut-on tout mesurer ? N'y a-t-il pas un noyau, en histoire de l'art, que l'approche métrique ne parviendra jamais à toucher, et ne peut qu'abîmer ? Histoire des styles, histoire des hiérarchies artistiques, approche de la création, autant de défis pour l'approche métrique, dont certains sont très peu abordés par les chercheurs, tandis que pour d'autres, comme l'histoire du goût, l'analyse quantitative semble s'imposer, même si elle ne peut être exclusive.

Le lecteur trouvera ici les versions écrites des interventions du colloque – pas toutes, car certaines consistaient dans des projets de recherche et non des recherches abouties ; textes revus, souvent retravaillés après les discussions de décembre 2008, et rendus au printemps 2009. Nous avons choisi de les présenter dans une logique légèrement différente de celle du colloque, d'autant plus que tous les intervenants des tables rondes n'avaient pas jugé nécessaire de proposer une version écrite de leur participation aux discussions de la deuxième journée. Mais ce recueil n'est pas qu'un volume d'actes de colloque. Il se veut un outil de travail pour les historiens de l'art qui souhaiteraient, en cohérence avec les questions suscitées par leur objet de recherches, passer par l'analyse quantitative, qu'elle soit très simple ou plus raffinée. Les articles qu'il contient proposent donc une approche très méthodique de l'analyse quantitative, qui vise d'abord à faire comprendre ce qu'est une base de données, comment il faut la construire, et ce qu'elle peut apporter. Nous avons privilégié des exemples les plus divers possibles, quitte à demander à certains chercheurs une contribution même s'ils n'avaient pas participé directement au colloque de décembre 2008. Nous avons tenu, enfin, à ce que les auteurs ne se dérobaient pas à la question heuristique des effets du chiffre sur l'interprétation des arts.

10

L'ouvrage s'articule selon trois parties.

La première, intitulée « L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ? », s'arrête sur les questions de méthode. Elle propose d'abord un état des lieux critique, mais à plusieurs voix, de l'utilisation très limitée des approches métriques en histoire de l'art et de la littérature. Les exemples de bases de données artistiques informatisées présentés ensuite, suggèrent que la base de données, pour l'histoire de l'art, est pourtant l'héritier direct des répertoires d'images et des inventaires d'œuvres constitués depuis l'époque moderne. Elle fournit, enfin, à l'usage des débutants dans l'approche quantitative, des éléments simples pour décider ou non de tenter une approche quantitative, et des conseils concrets pour constituer correctement, et à peu de frais, une base de données pertinente.

La deuxième partie du livre, intitulée « De la sociologie à l'histoire de l'art », présente les résultats de travaux largement inspirés de l'approche sociologique et économique : leurs auteurs se concentrent en effet sur des éléments directement mesurables, par le travail sur les prix, sur les trajectoires socio-professionnelles, par l'étude de stratégies et l'analyse de réseaux.

La troisième partie enfin, intitulée « Défis pour l'approche métrique », propose des contributions dont les auteurs tentent de cerner des objets *a priori* situés sur le versant subjectif et individuel de l'histoire de l'art. Il s'y agit tant de questions de réception, que du problème de la créativité artistique – goûts, canons, émotions d'une part, modes artistiques, répertoires musicaux, productivité littéraire ou théâtrale de l'autre.

On le verra : les approches sont diverses, tant par leurs objets que par les inspirations méthodologiques auxquelles elles se rattachent (histoire de l'art que l'on pourrait dire classique, sociologie, analyse de réseaux, économétrie...), et cette pluralité devrait à elle seule faire comprendre qu'aucune n'est *a priori* scientifiquement plus valable qu'une autre. Nous laisserons le lecteur juger de l'adéquation des procédés de recherche choisis, avec les questions posées par l'objet du travail, en espérant surtout que ces exemples lui servent pour ses propres travaux, ou dans sa compréhension des sujets et des périodes analysés.

Je remercie les auteurs des articles de ce recueil pour leur persévérance dans la relecture et la reprise de leurs articles, ainsi que Luc Sigalo Santos, dont l'aide pour l'édition de ces actes a été inestimable. Nous tenons à manifester tous deux notre reconnaissance envers Lucie Marignac, qui accepta de publier cet énorme pavé dans la mare incertaine du web et de l'édition scientifique. Marie-Hélène Ravenel, Rémi Beau et Dominique Michel ont été patients dans la relecture, le toilettage et la mise en page des textes, des tableaux, des graphiques. Qu'ils en soient chaleureusement remerciés.

Si ce livre permet de soupçonner les avancées qu'une approche quantitative peut faire réaliser à l'histoire de l'art, gageons qu'il aura été utile, en particulier pour les domaines au sein desquels

L'approche quantitative semble la plus évidente mais reste encore trop peu utilisée : l'histoire humaine, sociale, économique et gustative, dirions-nous, de l'art. Outre qu'il est de permettre une telle prise de conscience, son objet est surtout de contribuer à la formation des spécialistes en histoire de l'art : ayant fait le bilan de ce qui est aujourd'hui possible, on souhaite s'encourager collectivement à aller plus loin, ou à faire mieux dans la démarche quantitative en histoire de l'art. Réciproquement certains articles pourront être utiles également aux sociologues et aux économistes de l'art et de la littérature.

Nous souhaitons, cependant, que ce recueil soit vite daté. Dans quelques années, on espère qu'un nouvel état des lieux présentera, comparativement à celui que l'on propose ici, des approches moins hésitantes, moins maladroites – et l'auteur de ces lignes s'estime autant concerné que ses collègues – en histoire quantitative des arts. On souhaite, vivement, que l'approche quantitative des arts trouve une spécificité liée à la discipline. Et que l'articulation entre l'art et le chiffre s'avère plus souple et moins conflictuelle, peut-être, qu'elle ne le semble aujourd'hui.

12

Nous espérons donc que cet ouvrage servira à la formation des spécialistes de l'histoire de l'art, sans pour autant les faire renoncer à ce qui fait l'originalité de leurs approches : la connaissance de l'histoire des styles et des formes ; le désir de comprendre les arts sans les déconnecter de leurs époques, tout en gardant la conscience de leur rayonnement jusqu'à nos jours ; l'intérêt jamais démenti pour la dimension matérielle des objets qu'ils étudient, pour la manière dont ils ont été faits, et pour la philosophie ou l'esthétique qui en a inspiré la création ; l'amour des belles choses, et le désir de comprendre pourquoi on les tint ou on les tient pour belles ; et plus généralement une curiosité affirmée pour l'intimité : celle des artistes, celle des amateurs, celle des contemplateurs, comme celle qui s'instaure, on ne sait comment, entre un objet et celui qui l'apprécie.

---

<sup>1</sup> *Histoire et Mesure*, vol. XXIII, n° 2 (décembre 2008). <http://histoiremesure.revues.org/index3533.html>

<sup>2</sup> <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=409>.

Première partie

**L'approche quantitative  
est-elle utile  
à l'histoire de l'art ?**



## ***A. État des lieux***





# **L'art et les chiffres : une méésentente historique ?**

## **Généalogie critique et tentatives de conciliation**

Béatrice JOYEUX-PRUNEL<sup>2</sup>

L'histoire de l'art et celle de la littérature furent parmi les premières disciplines à disposer de gisements de sources facilement quantifiables – catalogues d'éditeurs, de bibliothèques, de librairies, répertoires de collections, catalogues d'expositions et de ventes... Pourtant l'approche quantitative a mauvaise presse en histoire de l'art. Au mieux on l'ignore, et plus généralement on lui reproche de vouloir mettre la beauté en équations ; d'y échouer bien sûr, lamentablement. On l'accuse d'oublier les œuvres, ou pire, de les réduire à des objets comptables comme le serait une marchandise sur le rayon d'un supermarché.

Pourquoi les statistiques, les graphiques et les cartes ne sont-ils pas aimés en histoire de l'art ? Les approches quantitatives dans ce domaine, souvent importées de la sociologie, portent probablement la macule de la discipline de Durkheim : réductionnisme, incapacité à rendre compte des œuvres, approche centrée sur les stratégies, le marché, l'argent, le collectif et la norme, alors que l'art et la création sont inséparables du désintéressement, des sacrifices, de l'individualité, du génie, et que le rôle de l'historien de l'art est de reconstituer des styles, de rendre compte de la valeur de l'art et des œuvres exceptionnelles.

Cette désaffection n'a-t-elle pas une histoire, liée à celle de la discipline ? On en tente ici la généalogie. Si cette généalogie s'explique et se comprend, cependant, est-ce une raison pour penser encore aujourd'hui que les approches quantitatives sont nécessairement réductionnistes, indifférentes aux spécificités de l'objet ? Les ennemis du quantitatif ne le réduisent-ils pas à de la sociologie, et peut-on réduire aussi vite la sociologie à une version simpliste des sociétés et de la culture ?

Le débat entre « ceux qui raisonnent sur le message des astres et ceux que fascine la musique des nombres », comme les désignait avec humour Daniel Roche en 1986<sup>3</sup>, est non seulement vain et usé, mais il cache aussi des enjeux plus complexes qu'il ne semble. C'est bien à l'échelle d'une profession, en effet, que ce soit en France ou à l'étranger, que la compréhension et l'usage critiques de méthodes affinées depuis des années par les mathématiciens, les économistes, les sociologues et les historiens rencontrent des obstacles. Alors que l'histoire quantitative du livre et de la littérature n'a plus à démontrer ses apports, le bilan pour l'histoire des arts est plus mitigé : pourquoi tant de bases de données, de répertoires, de catalogues en ligne, mais si peu d'utilisation de ces données ? Cet état des lieux n'est-il pas préjudiciable à l'histoire de l'art ? Car la mauvaise réputation du chiffre – dont il reste à tenter d'expliquer les enjeux professionnels et intellectuels –, est pour une large part responsable de bien des lacunes de la recherche en histoire de l'art, tandis que le développement relativement récent des approches métriques a largement contribué à renouveler la discipline, sans pour autant remettre en cause ses fondements.

### **Généalogie critique de la désaffection des historiens de l'art pour les chiffres**

« On ne met pas la beauté en boîtes. » Cette remarque, prononcée lors d'une séance de la Semaine de l'histoire de l'École normale supérieure consacrée aux banques de données d'images, en 2006, pourrait résumer l'attaque des amoureux de l'art contre les potaches

du quantitatif. La mauvaise réputation de l'approche quantitative chez les historiens de l'art n'est pas une nouveauté, et frôle parfois le poncif. Daniel Roche en fait une généalogie tragicomique : « [...] depuis Platon, le débat s'use quelque peu et il faut inventer un colloque où ceux qui raisonnent sur le message des astres et ceux que fascine la musique des nombres puissent se retrouver aisément, sans se demander, comme le pensait Leibnitz, ce que fait leur âme quand elle ne sait pas qu'elle calcule<sup>4</sup>. » La table ronde du colloque « Art et Mesure », animée le 4 décembre 2008 par Didier Rykner sur la question « L'histoire de l'art a-t-elle peur du quantitatif ? », en est une illustration intéressante<sup>5</sup> : tout le monde était d'accord sur l'importance des bases de données ; mais il fut impossible, lorsque l'on parlait de chiffres, de mesure et de statistiques, de sortir du débat sur la valeur et le respect pour les œuvres. L'impression était que la discipline était en danger. Peut-être était-ce le cas.

### ***Une profession mal préparée au travail sur les chiffres***

19

L'argument du beau contre les statistiques résume souvent le débat à une opposition entre rationalité et intuition, entre décompte sec et compréhension engagée, entre l'ordinateur et l'homme sentant. Un peu de recul éloigne vite de cette question philosophique par ailleurs légitime : quels historiens recourant au chiffre s'empêchent de regarder, d'apprécier et de chercher à comprendre les œuvres à propos desquelles ils font des calculs ?

Plus sérieuse est l'idée que la statistique ne serait pas le travail de l'historien de l'art, dont la mission serait d'abord de dater, de situer, d'interpréter les œuvres et les styles, de mettre en évidence les réussites les meilleures de la création humaine, malgré l'oubli et la masse. Citons, avec Victor Ginsburgh, François Mairesse et Sheyla Weyers, dont la contribution à ce recueil va contre l'idée répandue qu'il est des « (re)découvertes » en histoire de l'art... donc que l'individualité du chercheur serait si importante, les affirmations de Max Friedländer, directeur de la Gemäldegalerie de Berlin de 1924 à 1933, grand spécialiste de peinture flamande des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles :

### *L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?*

La faculté de procéder à des attributions et de les vérifier est une conséquence automatique de l'étude et du plaisir. Oui, du plaisir ! Bon nombre d'historiens de l'art, il est vrai, ont comme ambition d'exclure l'idée que l'art puisse apporter du plaisir... et, pour des raisons évidentes, ils y réussissent assez bien. Pour eux, le raisonnement basé sur des calculs et des mesures est la véritable méthode. Ils sont favorables à une approche sèche. L'abstrus et la terminologie compliquée qui fait de la lecture des ouvrages d'histoire de l'art une véritable torture, dérivent de cette ambition. Parfois, il y a de la profondeur, mais elle est tellement obscure qu'elle perd toute sa valeur ; en général, tout est creux mais astucieusement rendu trouble pour suggérer de la profondeur<sup>6</sup>.

Plus encore qu'un aveuglement face aux œuvres, l'approche quantitative serait un travail scolaire, ingrat, et gâcherait tout le plaisir de l'approche traditionnelle de l'histoire des arts. Il y a ici du vrai – au risque de la mesquinerie contre les adversaires du quantitatif, si l'on valorise le travail plus que le plaisir –, mais aussi une réalité culturelle et sociologique forte : depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les historiens de l'art se sont voulus plus « connaisseurs » qu'historiens (et Friedländer préférait qu'on les qualifiât ainsi)<sup>7</sup>. Le connaisseur ne fait pas de fiches, il ne met pas l'art en boîte. Il le contemple, il le montre, il le valorise, il en parle.

20

Faut-il alors faire le lien entre la réticence des historiens de l'art vis-à-vis des chiffres et le fait que la discipline entretient des liens forts avec la critique d'art ? Ce discours lettré ancien reste effectivement la référence des historiens de l'art qui réussissent. En particulier pour l'histoire contemporaine, peu d'universitaires résistent à la tentation (ou à la pression collective) de la critique d'art : introduction de catalogues, commissariats d'expositions, articles louangeurs ou destructeurs sur tel ou tel artiste. Peu d'historiens adoptent un tel ancrage dans le temps présent. Réciproquement la contribution de Pierre François à ce volume précise, s'il fallait un argument métrique, qu'une proportion importante des critiques d'art contemporains en France est passée par des études d'histoire de l'art à l'université<sup>8</sup>. Plus généralement, on attend des articles de presse, comme des catalogues d'exposition, des informations biographiques sur les artistes et des considérations formalistes sur les mouvements : un discours qui rejoint celui des notes érudites amassées dans une

carrière d'enseignant-chercheur. Le seul nombre mentionné, à part quelques dates, sera celui des prix atteints par les œuvres commentées.

On peut aussi relier le refus du quantitatif parmi les historiens de l'art aux réticences collectives d'une profession qui n'aurait pas aimé, ni assez pratiqué les mathématiques – vaste sujet sociologique, qui ne mettrait pas tant la profession en cause que le système éducatif européen, voire occidental. Le constat fut le même en histoire, avec l'exemple de Daniel Milo qui reconnaissait, dans un lointain bilan sur « La rencontre, insolite mais édifiante, du quantitatif et du culturel », son propre manque de bagage mathématique, même si les choses semblent avoir bien changé dans la discipline<sup>9</sup>. L'historien de l'art « lambda » a fait des maths jusqu'en terminale, en général, pas au-delà. Il semble raisonnable de penser qu'il a fait plus une terminale « littéraire » qu'une terminale « scientifique » – même si la sociologie statistique, ici encore, permettrait d'en savoir un peu plus – ; donc que la statistique peut être pour lui un monde inconnu voire hostile, qu'il est en droit de trouver un graphique plus difficile à comprendre qu'une image, et plus encore d'estimer que la fabrication de nombres n'est pas de son ressort.

L'historien de l'art ne saurait pas compter ? De fait, s'il faut rattraper un retard accumulé dans le secondaire, lui apprend-on à calculer dans ses études d'histoire de l'art ? Les programmes d'universités contiennent parfois des modules de méthodologie – mais qu'ils arrivent tard ! En licence, pour l'année 2008-2009, à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne, ces modules proposent une formation au « traitement et [à la] gestion des documents numériques à l'usage de l'histoire de l'art et de l'archéologie » – une option non obligatoire, proposée au quatrième semestre. Le TD, en fait, « prend appui sur une pédagogie de projet [...]. Les sujets traités, documentés et problématisés, seront choisis parmi les devoirs préparés dans les autres cours du L2 ». On peut donc douter que ces devoirs proposent l'analyse d'une base de données – si petite soit-elle... Certes, une rubrique de la brochure, intitulée « Réussir en L1 et L2 », précise bien, en son quatrième et dernier point, qu'il faut

« acquérir des compétences en informatique » ; mais le « certificat Informatique et Internet » validant ces compétences concerne, en fait, la bureautique, au mieux la maîtrise de Powerpoint : hors des images, point de salut. En L3, alors que le « parcours archéologie » impose la connaissance de méthodes métriques au sixième semestre (« traitement de données et statistiques »), le « parcours histoire » ne propose que de l'« informatique de base ». Certaines universités semblent encourager davantage leurs étudiants à l'ouverture aux statistiques : celle de Grenoble propose un parcours « Histoire de l'art / Sociologie », avec une formation à l'informatique et aux statistiques dès la première année de licence. Mais on reste à une échelle minime, dans une structure mise en place depuis peu de temps, et seul l'avenir montrera si ces formations ont porté leurs fruits. Le témoignage de mon entourage, certes non représentatif, est révélateur : les historiens de l'art qui y pratiquent des méthodes sérielles – du simple comptage aux analyses factorielles et aux régressions – sont passés par des filières dites scientifiques (khâgne B/L) et viennent de l'histoire ou de la sociologie – donc n'ont pas été formés dans le cadre universitaire de l'histoire de l'art, ce qui est aussi mon cas.

### ***Des recherches contemporaines peu portées à l'histoire globalisante***

À l'échelle de la recherche en train de se faire, l'encouragement, traditionnel dans l'université française en histoire de l'art, aux études monographiques à spécialisation forte voire exclusive, n'a pas favorisé les approches quantitatives ou simplement sérielles. Il les a d'autant moins favorisées que ces approches sérielles ont eu longtemps pour terrain de prédilection une histoire plutôt sociale, étudiée à l'échelle « macro » – malgré les liens entre une certaine microstoria et le quantitatif<sup>10</sup>.

Qu'en est-il, ainsi, des recherches doctorales en cours en histoire de l'art ? Il n'est pas possible, sur le site du SUDOC (catalogue commun de bibliothèques universitaires) de différencier les thèses soutenues en histoire de l'art de celles des autres disciplines. En revanche, un test sur le Fichier central des thèses, qui recense les

sujets de thèses en cours mais « non encore soutenues » – en fait, avec deux ans de retard – dans les universités françaises, s'avère intéressant<sup>11</sup>. Au 11 novembre 2008, 2 948 thèses de doctorat étaient en préparation en histoire de l'art. Parmi elles, au moins 534 sont des études monographiques sur un artiste ou un autre personnage, soit 18 % du total ; proportion qui augmente si l'on enlève du total de départ les thèses portant de manière évidente sur un sujet d'archéologie et d'architecture : 25 % au moins des thèses en cours en histoire de l'art seraient des monographies sur un personnage. En ajoutant les études portant sur des groupes d'artistes, le nombre passe à 602 thèses, soit 20 % du total des thèses inscrites, et 28 % en ôtant l'archéologie et l'architecture. Ceci pour le début de la carrière : l'inscription en thèse.

À l'échelle des trajectoires professionnelles, la monographie est encore le passage obligé d'une carrière d'historien de l'art. Pierre Rosenberg, l'ancien président-directeur du musée du Louvre, n'exprimait pas seulement son propre avis lorsqu'il affirma que la monographie constituait un « outil indispensable » en histoire de l'art<sup>12</sup>. Si la monographie n'a pas été faite lors du doctorat, c'est ensuite qu'il faut s'y mettre, pour un livre, ou pour l'habilitation à diriger les recherches – l'HDR représentant une date limite. À bon entendeur, salut : un docteur qui ne serait pas montré capable de « redécouvrir » un artiste et son œuvre, m'explique-t-on régulièrement, ne trouverait pas grâce aux yeux de ses collègues, et sa carrière en serait freinée. L'auteur de ces lignes doit donc envisager de définir l'artiste sur lequel il lui faudra travailler, et conseiller à ses lecteurs de faire de même.

Dans le même ordre d'idées, les jeunes historiens de l'art sont davantage tournés vers les études iconographiques (elles-mêmes complètement qualitatives) que vers celles des structures sociales de la profession artistique ; ils ignorent encore plus le marché de l'art. Sur le panel qui nous intéresse, en novembre 2008, au moins 432 thèses étaient inscrites, d'après leurs titres, sur des sujets d'iconographie, soit 15 % du total ; tandis que 15 thèses seulement portaient de manière évidente (selon les indications du titre, encore) sur le marché de l'art. S'il est évident que l'approche quantitative

*L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?*

peut s'appliquer à des sujets variés et qu'une monographie d'artiste, tout comme l'étude de l'iconographie des « images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art monumental en Occident : des origines de l'iconographie chrétienne au Concile de Trente » par exemple, pourraient a priori tirer un parti intelligent d'outils statistiques, il reste que peu d'historiens de l'art s'attèlent à la constitution ou à l'exploitation d'une base de données pour travailler sur de tels sujets.

Ainsi, les thèmes qui se sont plus souvent prêtés à une approche métrique sont rares en histoire française de l'art. Si l'on interroge le Fichier central des thèses sur le radical « socio\* » aucune thèse d'histoire de l'art n'apparaît... tandis que dans les thèses de sociologie pour la même date (5 630 au total), le mot « art » donne 454 résultats et que parmi les thèses de la discipline « histoire », sur la même période, le radical « socio » donne au moins 79 résultats, sur un total de 8 326 thèses. Que justice soit faite : une fois la base du Fichier central des thèses corrigée de ses nombreuses coquilles, on découvre que 8 thèses d'histoire de l'art ont été inscrites avec un titre comportant le radical « socio » – la liste en est donnée dans le tableau I.

24

Année d'inscription	Université	Titre de la thèse	Directeur
1994	Paris Sorbonne-Paris IV	Peinture, dessin, sculpture et littérature autour du Collège de Sociologie pendant l'entre-deux-guerres	Foucart
1996	Panthéon-Sorbonne-Paris I	La Baule et la Presqu'île guérandaise – L'influence psychosociologique d'un site balnéaire sur la conception architecturale aux XIX <sup>e</sup> et XX <sup>e</sup> siècles.	Rabreau
2000	Toulouse II-Le Mirail	Les origines de la peinture murale contemporaine (tags, graffs, graffitis) : quelle en est la signification sur le plan de l'histoire de l'art et de la sociologie ?	Bedat
2003	Paris Ouest-Nanterre La Défense	La création et ses formes dans le contexte sociopolitique de la Grande-Bretagne. Le champ artistique dans le Nord de l'Angleterre dans les années 1980 et 1990.	Dufrêne



*L'art et les chiffres : une mésentente historique ?*

Année d'inscription	Université	Titre de la thèse	Directeur
2004	De Franche-Comté (Besançon)	Dynamiques socio-environnementales de la Protohistoire au Moyen Âge : Approche microrégionale du peuplement et de la gestion des ressources naturelles en Languedoc oriental.	Favory
2004	De Picardie-Jules Verne (Amiens)	Les caves médiévales en Flandres. Méthode d'approche de la topographie et de la sociologie urbaine.	Racinet
2005	Paris Sorbonne-Paris IV	La France travaille (1931-1934) : étude d'un reportage photographique. Correspondance entre la production photographique et le contexte socio-économique dans la France des années 30.	Lemoine
2007	Paris Ouest-Nanterre La Défense	De la Plume à la chambre photographique : l'atelier d'artiste au XIX <sup>e</sup> siècle, 1822-1914. Topographies, sociologies.	Le Men

Tableau I – Thèses d'histoire de l'art inscrites entre le 1<sup>er</sup> janvier 1961 et le 11 novembre 2008, indiquées comme non soutenues, et dont le titre comporte le radical « socio », d'après le fichier central des thèses.

Déception : les titres laissent anticiper, pour la plupart, fort peu d'analyse métrique. Une recherche élargie au radical « social » donne 22 résultats dont, une fois ôtés les termes non pertinents (« national-socialisme », « utopies sociales », « provocation sociale », « vision sociale de l'art », « art social »...), on peut retenir 12 thèses (tableau II) – dont rien n'indique non plus, cependant, qu'elles comportent une dimension quantitative. Comme dans le tableau I, ces thèses portent pour la plupart sur l'Antiquité ou sur la période contemporaine. Leurs directeurs sont très divers : il n'y a pas vraiment, en France, d'« école » d'histoire de l'art à coloration sociologique, même si en contemporaine, par exemple, certain(e)s professeur(e)s sont très ouvert(e)s à une approche sérielle et sociale qu'ils ou elles ont eux ou elles-mêmes parfois pratiquée<sup>13</sup>. Autre remarque sur ces douze thèses : elles sont peu nombreuses. En ajoutant le fait que l'histoire sociale de l'art compte déjà très peu de quantitativistes, le résultat de notre enquête sera plus ténu encore.

Année d'inscription	Université	Titre de la thèse	Directeur
1997	Jean Monnet, Saint-Étienne, Paris VIII	Anthropologie et patrimoines : la construction sociale des patrimoines nationaux Habitat et migration. Les effets de la mobilité sociale et résidentielle sur le logement à Fès (Maroc)	Davallon Eleb
1999	Panthéon Sorbonne-Paris I	La peinture murale sur terre crue et ses implications technologiques, sociales et historiques en Mésoamérique.	Taladoire
2002	Panthéon Sorbonne-Paris I Paris Sorbonne- Paris IV Panthéon- Sorbonne- Paris I Lille III	Histoire institutionnelle et sociale de l'enseignement des arts plastiques à L'ENSBA, 1960 - 2000. Le salon de musique en France (XVII-XVIII <sup>e</sup> siècles) : architecture, décor, vie sociale. Le logement social en Seine-Saint-Denis de 1954 à 2000 : architectures et pratiques sociales Géographie de la mort en Grèce. Recherches sur l'organisation spatiale et sociale des nécropoles (Grèce propre, IX <sup>e</sup> siècle av. J.C., V <sup>e</sup> apr. J.-C.)	Dagen Mignot Monnier Muller
2003	Panthéon- Sorbonne- Paris I	L'armement et l'artisanat des armes au V <sup>e</sup> et au IV <sup>e</sup> siècles avant notre ère en Grèce, dans les Balkans et en Italie du Sud (étude technique et organisation sociale)	Etienne
2004	Panthéon- Sorbonne- Paris I	L'histoire de la disparition du visage dans l'art du XX <sup>e</sup> siècle. Le masque artistique : reflet de mutations sociales, politiques et historiques.	Dagen
2006	Toulouse II	Chefs d'œuvre textiles d'aiguille ou de métier en faveur dans les sociétés nobles ou bourgeoises du Haut Languedoc au XVII <sup>e</sup> siècle. Leurs incidences économiques et sociales particulières de 1590 à 1685 principalement et représentations d'un nouvel idéal social élitaire.	Julien
2007	Panthéon- Sorbonne- Paris I	La gloire de Jean-Jacques Henner. Dimension historique et sociale d'une célébrité de la Troisième République (de 1870 à nos jours)	Tillier
2008	Amiens	Histoire sociale de la peinture et des arts graphiques en Allemagne de l'Est depuis les années 1950.	Bertrand- Dorléac

Tableau II – Thèses inscrites entre le 1<sup>er</sup> janvier 1961 et le 11 novembre 2008 dans la discipline « Histoire de l'art », indiquées comme non soutenues et portant dans leur titre le radical « social » selon le Fichier central des thèses.

*L'art et les chiffres : une mésentente historique ?*

Mais la faible présence du quantitatif est-elle mécaniquement, et seulement, liée au peu de goût des historiens de l'art pour le social ou le sociologique ? Que peuvent nous dire ces titres, plus généralement, sur la question du quantitatif en histoire de l'art ?

***Une discipline assise sur une approche conservatrice et philosophique depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle***

Si les titres ne disent pas tout de l'état de la recherche doctorale actuelle en histoire de l'art, ils reflètent cependant l'idéologie constitutive d'une discipline menacée depuis son entrée à l'université par les méthodes positivistes de la profession historique, par les prétentions à l'objectivité, l'héritage scientiste des Henri Berr, Lucien Febvre, Marc Bloch ou Fernand Braudel – entre autres. Cette idéologie a une généalogie trop peu connue. Il faudrait faire, ainsi, l'histoire de la dissociation entre l'histoire et l'histoire de l'art en France, pour mieux comprendre l'absence d'influence des méthodes quantitatives du type Annales. Le divorce entre historiens de l'art et historiens semble s'être opéré à l'époque d'Ernest Lavisse, c'est à dire à celle où les premières chaires d'histoire de l'art furent créées à l'université, voire même bien plus tôt. Les travaux de Lyne Therrien montrent, en effet, que l'histoire de l'art se constitua à partir des cours donnés à la Bibliothèque nationale à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans une perspective archivistique et conservatrice affirmée, puis au XIX<sup>e</sup> siècle à l'École des beaux-arts de Paris, cette fois dans une orientation esthétique, appropriée à la formation des architectes et des artistes<sup>14</sup>. La création, en 1878, d'une chaire d'esthétique au Collège de France, fut explicitement destinée à compléter les enseignements de philosophie, tandis que les professeurs d'histoire de l'art orientaient de plus en plus leurs enseignements vers la recherche et la définition d'une identité artistique nationale. L'histoire de l'histoire de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle se développait ainsi selon une double tendance où la statistique ne pouvait trouver sa place : d'une part l'hésitation entre esthétique et chronologie, d'autre part la tendance à une approche ethnique, imprégnée des problématiques nationales<sup>15</sup>. La fondation de l'École du Louvre, en 1882, ancre la discipline dans son rapport

aux objets, c'est-à-dire dans une approche matérielle et visuelle, pour laquelle les problématiques de l'histoire comme discipline n'étaient pas particulièrement pertinentes, dans le cas où elles étaient connues. L'entrée de l'histoire de l'art à l'université, par un cours complémentaire en 1893 puis par la création d'une chaire en 1899, enfin, s'effectua à une époque où les historiens de l'art développaient leurs propres méthodes, et où le dialogue avec les historiens n'était qu'un vague souvenir.

À la même époque, certains historiens développaient une approche totalisante du passé, notamment autour de la *Revue de synthèse historique* fondée en 1900 par le philosophe Henri Berr. Berr avait, en 1911, publié un ouvrage très lu parmi les « nouveaux » historiens : *La Synthèse en histoire*<sup>16</sup>. Il y soulignait les dangers de l'érudition et sa tendance à séparer la discipline des disciplines voisines, prônant au contraire l'interdisciplinarité et l'importance pour l'historien de dégager des faits généraux plutôt que des faits particuliers. Berr encourageait à une conception explicative du travail historique (chercher les causes), ancré dans la conviction que l'histoire devait être une science. Autour de la *Revue de synthèse historique*, et plus particulièrement dans la collection « L'Évolution de l'Humanité » fondée par Henri Berr, le paradigme historique se renouvela fortement, notamment par les travaux de Lucien Febvre dont l'histoire se voulait autant politique, religieuse, sociale, qu'artistique. La fondation en 1929, à Strasbourg où Febvre avait été élu professeur, de la revue des *Annales d'histoire économique et sociale* par Febvre, Marc Bloch et d'autres universitaires de diverses disciplines, marqua la dimension désormais collective de cette manière nouvelle de faire de l'histoire, et l'importance, dans cette pratique renouvelée, de l'approche quantitative. La revue des *Annales* devait rassembler le plus grand nombre possible de données historiques quantitatives disponibles, et accueillir les approches les plus diverses dans l'étude du passé<sup>17</sup>. Les membres du groupe des *Annales* ne considéraient pas l'art comme un domaine réservé aux historiens de l'art, pas plus qu'ils ne s'empêchaient de regarder du côté de la géographie, de la sociologie ou de la philosophie. Mais pas d'historien de l'art parmi eux.

On pourrait faire le même type de généalogie dans le cas de l'histoire de l'art telle qu'elle se développa aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles en Allemagne. Les premiers historiens de l'art venaient plutôt de la philosophie et du monde des musées, des lieux intellectuels où les méthodes dites modernes n'avaient aucune chance de s'implanter, puisque l'on restait dans une logique portée vers l'esthétique et la conservation. La dimension systémique et interprétative – dont Winckelmann fut le praticien exemplaire – tenait une place prédominante dans leur approche de l'art<sup>18</sup>. Le renouvellement de l'histoire de l'art germanique par les recherches visuelles menées dans les universités de Vienne, de Prague et de Berlin au début du siècle, adossa l'approche philosophique sur des méthodes certes sérielles, mais où la réflexion visuelle, prenant les images une par une et cherchant des exemples typiques de styles ou de thèmes iconographiques, excluait pratiquement la mise au point de chiffres et d'un travail statistique<sup>19</sup>.

Revenons, cependant, à la France. Lorsque le tournant quantitatif de l'histoire fut avéré, les historiens de l'art ne partageaient pas ou très peu de questions avec leurs collègues historiens. En outre, l'ambition totalisante des *Annales* prétendait absorber l'art et son histoire, ce qui ne pouvait contenter une discipline ancrée, avec raison, dans la certitude de ses spécificités. La réduction qu'opéraient les historiens des *Annales*, des œuvres, à de simples productions de l'esprit, ne pouvait être acceptée – elle fut très probablement ignorée, voire méprisée des historiens de l'art. Prenons pour exemple la *Revue de l'art*, disponible intégralement sur le site Persée pour la période 1969 - 2002. Sur cette période, la recherche du mot « annales » ne donne que six références à la revue *Annales ESC* et à l'école des Annales. Parmi elles, cinq sont des références à un article paru dans la revue, sans commentaire méthodologique particulier. Un seul texte, tardif (un compte rendu publié en 1993), établit clairement les positions disciplinaires :

L'ouvrage publié par Bernard Toulier répond à ses ambitions initiales. Certes, il décevra l'œil de l'historien de l'art, habitué à une approche plus qualitative de l'objet d'étude, mais il lui apportera en même temps les fondements d'une réflexion rigoureuse, située dans la tradition de l'école

### *L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?*

des Annales. L'étude repose en effet sur une méthodologie rigoureuse dont on mesure les effets à chaque ligne (même si, à notre avis, la préoccupation du site a fini par l'emporter abusivement sur les autres)<sup>20</sup>.

Dans la même revue, sur la même période, trois articles seulement font référence à Fernand Braudel, sans commentaire particulier.

Cet exemple ne peut suffire et l'histoire de la réception des idées de l'école des *Annales* parmi les historiens de l'art reste à faire, avant 1945 comme après la guerre (en particulier avec l'œuvre de Georges Duby). En France, depuis l'entre-deux guerres, il semble que ce fut plutôt l'héritage d'Aby Warburg et sa reprise par Erwin Panofsky qui intéressa les historiens de l'art. La constitution d'une nouvelle méthode, l'iconologie, lançait un défi aux historiens en mettant le doigt sur la possible prédominance de la pensée imageante sur la pensée discursive, quels que soient l'auteur, la période et le lieu de production des images étudiées. La spécificité des images ne justifiait-elle pas celle de l'approche historique de l'art ? Il s'agissait de cerner la sémantique, la signification référentielle des œuvres, et de reconstituer ainsi des manières de voir, de penser et de sentir. Certes, cette école rencontrait l'histoire des mentalités des *Annales*, mais elle ne partageait guère son souci d'exhaustivité, de représentativité ou d'objectivité<sup>21</sup>. Et surtout elle séparait plus encore les problématiques de l'histoire de l'art de celles des disciplines voisines.

30

### ***Une pratique du discours aujourd'hui conquérante***

Aujourd'hui, les préoccupations ne sont plus les mêmes et l'interdisciplinarité a trouvé l'accueil de nombreux historiens de l'art. Mais l'engouement pour une histoire de l'art ouverte aux approches sérielles n'est pas d'actualité.

En France, les renouvellements constatés depuis une vingtaine d'années, comme les écoles qu'ils ont suscitées, se sont beaucoup plus inspirés de l'anthropologie, de la psychanalyse et de l'analyse du discours que de la sèche statistique, de la bavarde sociologie ou de l'ulcérante économie. Si l'on prétend ou même si l'on accepte l'idée

que l'histoire de l'art est morte<sup>22</sup>, l'histoire des images cependant a beaucoup d'avenir, beaucoup de concepts et peu de chiffres devant elle – que l'on pense aux très différents et si géniaux travaux de Daniel Arasse ou de Georges Didi-Huberman, et à leur succès qui a franchi les frontières, en particulier le Rhin –, même si cette histoire de l'art ne fait que commencer à entrer, timidement, à l'université. Là, pas plus de place pour les chiffres : la génération qui a succédé à celle d'André Chastel n'a pas, et de loin, abandonné l'iconographie, et persiste à cultiver la monographie d'artiste (ou de groupe), où l'historien se fait chroniqueur (souvent hagiographe ou censeur) plus qu'analyste. Lorsque l'on sort de ces approches dominantes, c'est souvent le tropisme français pour l'histoire culturelle qui l'emporte – une histoire culturelle qui ressemble étrangement à de l'histoire des mentalités ou à de l'histoire des styles, sans soubassements méthodologiques solides – ; et encore cette histoire culturelle de l'art est-elle peu représentée dans le panorama sur la question publié par Philippe Poirrier en 2004<sup>23</sup>.

À l'étranger, la montée de la *New Art History* dans les pays anglophones et la recomposition des milieux historiens de l'art en Allemagne depuis les années 1970 n'ont pas non plus favorisé l'approche quantitative – au contraire. On voit dans les deux tendances un intérêt nouveau pour l'histoire sociale de l'art, et plus largement pour la sociologie, ne serait-ce que par un travail approfondi sur l'intériorisation du social et sur ce qu'en font les individus. Mais rien n'y montre un intérêt pour le travail sur des chiffres<sup>24</sup>. C'est une histoire microscopique qui y prédomine, où la contextualisation sociologique est de seconde main, utilisée pour mettre en évidence la pression des logiques sociales et politiques et la réponse plastique, sémantique et visuelle des artistes à ce contexte. L'insistance de la *New Art History* sur l'importance de considérer désormais la représentation artistique comme une pratique sociale ne pouvait qu'encourager aux études de cas et dissuader des études quantitatives.

En Allemagne, la révolte des jeunes historiens de l'art contre un *establishment* universitaire engoncé dans le *connoisseurship*, la philologie artistique et le mandarinat, a parfois orienté l'histoire

de l'art vers une « anthropologie historique des images » très peu intéressée par un travail sur des chiffres<sup>25</sup>. Ceux qui n'ont pas embrassé cette nouvelle histoire de l'art marchent aujourd'hui plus vers la philosophie, l'esthétique et l'herméneutique que vers la sociologie, et moins encore vers les statistiques, à quelques exceptions près. Plus généralement, les héritiers de Michaël Baxandall, de Frederick Antal, de Martin Warnke, de Svetlana Alpers et de Hans Belting ont repris à ces derniers, lorsqu'ils l'on fait, la critique acerbe des canons traditionnels de l'histoire de l'art, leur intérêt pour les pratiques, les images et les objets plus que pour les styles. Ils se sont éloignés, avec eux, de la seule ambition biographique ou du catalogage. Ils ont ainsi détourné le regard d'un éventuel renouvellement de l'histoire de l'art par un travail sur des séries, sur des périodes longues ou sur des objets collectifs, ou encore sur les structures sociales et commerciales des mondes de l'art – thèmes pour lesquels l'approche quantitative est un outil privilégié.

32

Quant aux paradigmes très divers des *Cultural Studies*, s'ils proposent en général une perspective déconstructrice de l'histoire de l'art pour y cerner le rôle des préjugés politiques, sexistes, raciaux, religieux et tant d'autres, c'est d'abord une approche interprétative des discours et des images qui y prévaut<sup>26</sup>. Quelle place une approche quantitative peut-elle y trouver ? Ici, Althusser, Barthes, Foucault et Lacan comptent plus que Marx – du moins que le Marx des enquêtes sociales, du *Capital*, des chiffres et des calculs.

Le quantitatif : quel peut finalement être son statut, dans une histoire de l'art où l'analyse qualitative des discours, textuels ou imagés, a toujours été conquérante, quels que soient les objets choisis ? L'histoire de l'art, cela s'écrit, cela ne se calcule pas, et Henri Zerner résumait bien l'approche des grandes « figures d'une discipline » en intitulant son ouvrage d'historiographie *Écrire l'histoire de l'art*<sup>27</sup>.



### **Plaidoyer pour plus de mesure en histoire de l'art**

Quand lira-t-on un livre intitulé *Compter l'histoire de l'art* ? Quel peut être le statut des approches statistiques, dans une discipline dont l'image est l'objet central ? Pourquoi ne travaillerait-on pas avec des chiffres, à une époque où avec le développement du marché de l'art, l'argent n'a jamais été aussi présent dans les questions artistiques, les palmarès chiffrés et les considérations numériques jamais aussi normales ? Parler de chiffres risque-t-il de salir l'art, alors que sa macule commerciale n'est plus voilée par les discours ?

Affirmons-le, au risque de susciter l'incompréhension : il est temps que les historiens de l'art se mettent aux statistiques, si modestes soient-elles, il est temps qu'ils regardent l'art plus souvent de manière globale. Non pour abandonner la monographie, l'iconographie, ni pour laisser tomber la passionnante déconstruction des discours et l'analyse des images ; mais pour mieux les faire, et, s'il s'agit de défendre la profession, pour ne plus laisser d'autres disciplines damer le pion aux professionnels de l'image dans l'utilisation d'approches métriques sur des sujets d'histoire de l'art. Le mépris (ou la peur) du chiffre, en effet, a eu jusqu'ici beaucoup d'inconvénients, voire des effets négatifs sur la recherche en histoire de l'art : d'un côté, comme des avarés sur un tas d'or, les historiens de l'art sont assis sur des gisements de sources qu'ils ne savent pas valoriser, quand de l'autre ils acceptent souvent sans discussion les résultats douteux d'études quantitatives réalisées sans connaissance de l'histoire de l'art. Surtout les approches quantitatives sérieuses ont largement contribué à renouveler l'histoire de l'art, sans pour autant mettre en danger les fondements de la discipline.

### ***Les bases de données informatiques : un virage mal anticipé ?***

Alors que la pratique du catalogage et du répertoire est une tradition ancienne dans les métiers de l'art<sup>28</sup>, les historiens de l'art sont venus tard, très tard, aux bases de données informatiques. En 1992, Jacques Thuillier publiait une mise au point sévère dans la

*Revue de l'art* : « Certains diront que si l'histoire de l'art n'a pas su se servir de l'informatique, c'est qu'elle n'avait pas grand besoin de son concours. Nous pensons l'inverse : c'est un signe, pour cette discipline, de faiblesse et de sclérose<sup>29</sup>. » La sclérose n'est plus totalement d'actualité : qui serait capable de citer toutes les bases dont les historiens peuvent tirer parti ? En, revanche, tout ce qui est en ligne ou en base, en histoire de l'art, n'est pas pour autant conçu pour être quantifiable, voire est souvent difficilement utilisable, même pour le chercheur le plus chevronné. Que faire, en effet, de ces corpus hétérogènes, dont on ne connaît pas – et probablement pas leurs concepteurs eux-mêmes – les principes d'inclusion ? Que dire de l'agrégation si fréquente et si peu claire d'informations de sources différentes, voire non référencées ? L'impression est que les bases ont été faites sans méthode – et pire, il est clair qu'elles sont utilisées, lorsqu'elles le sont, sans plus de réflexion.

En France, dans le digne héritage de la statistique officielle du XIX<sup>e</sup> siècle, la Direction de l'architecture et du patrimoine a soutenu la constitution de bases de données dites incontournables, et dont *Mérimée*, qui inventorie le patrimoine monumental national, est la plus connue<sup>30</sup>. Mais que faire avec *Mérimée*, à part une interrogation ponctuelle ? Il s'agit de fiches décrivant des édifices, les matériaux et les techniques employés, constituées à partir d'enquêtes régionales d'inventaire ; on y trouve aussi des photographies, non contemporaines des enquêtes sources. La base *Palissy* donne accès à une description du patrimoine mobilier français inventorié à ce jour, dans un ordonnancement parfait – mais là encore, adapté seulement à des questionnements sur un objet précis. Sa cousine *Mémoire* est l'exemple parfait de la base débordant d'informations hétérogènes et en réalité inutilisables : images de bâtiments d'architecture civile et religieuse en France et dans les anciennes colonies, de patrimoine mobilier, d'expositions universelles, d'événements historiques, de reportages, portraits de célébrités comme d'anonymes, etc. La base *Auteurs* est-elle plus qu'un dictionnaire ? On y trouve une liste des « orfèvres, des peintres-verriers et des architectes repérés lors des travaux d'inventaire du patrimoine architectural et mobilier », le tout pour « l'identification et la datation des œuvres », – ce qui reste

la mission traditionnelle de l'historien de l'art. *Archidoc*, qui donne des informations sur des œuvres architecturales, sur du mobilier ou sur des sites, se prête aux mêmes types d'usages ; les autres bases de l'Inventaire (*Thesaurus*, *Itinéraires du patrimoine* et *Visites guidées*) ont une ambition culturelle et touristique qui concerne plus le guide de musée que le chercheur en histoire de l'art. Si elles avaient été faites avec plus de rigueur, et si elles permettaient des modes d'interrogation plus souples, ces bases auraient pu déjà susciter des découvertes.

Du côté des musées français, les bases de données artistiques sont nombreuses. Mais rares sont celles où l'on peut trouver des incitations à une histoire élargie, à des recherches chiffrées. Parmi les projets les plus lourds, *Joconde* constitue le Catalogue collectif des collections des musées de France<sup>31</sup>. Créée en 1975, cette base enrichie en permanence conduit, comme le précise le site en novembre 2008, à « plus de 366 000 notices d'objets, dont 200 000 sont illustrées par une ou plusieurs images. Ces notices proviennent de plus de 282 musées différents [...] qui conservent des collections d'archéologie, de beaux-arts, d'arts décoratifs, d'ethnologie, d'histoire ou encore de sciences et techniques<sup>32</sup>. » Que faire de cette base ? Elle constitue, hélas, un trésor pour les jeunes historiens de l'iconographie : entrant le terme « lys » dans le champ « sujet », ne trouvé-je pas 528 réponses ? Quel apprenti iconographe ne sera pas tenté de constituer à partir de ces 528 œuvres le corpus de son mémoire sur la représentation du lys dans la peinture, sans s'interroger sur le fait que les fiches qu'il a trouvées étaient préalablement indexées dans la base au terme « lys/lis », et sans se demander encore selon quelles modalités son corpus s'est construit ? *Joconde* est encore trop une boîte noire dont on connaît trop peu les principes de classement, les logiques d'indexation et le degré d'exhaustivité. La plupart des musées, de leur côté, proposent une base de données en ligne de leurs collections – mais rarement, hélas, pour en couvrir l'intégralité. Lorsque c'est le cas, reste à y trouver plus que des gisements d'images : *Atlas*, qui donne accès à l'ensemble des œuvres du Louvre, donne seulement, avec la localisation d'une œuvre dans le musée, les informations

présentées sur son cartel – et encore pas toujours<sup>33</sup>. Cela réduit considérablement les espérances de ceux qui voudraient, à partir de cette base, commencer une première étude des fonds du Louvre, voire de ses acquisitions. Dans ce contexte, l'interface d'interrogation de la base des œuvres du musée d'Orsay fait figure d'exception<sup>34</sup> : les années d'acquisitions sont répertoriées, les sujets iconographiques, ainsi que les personnages représentés, indexés de manière claire ; l'interrogation est à la fois complexe et facile d'accès.

Le constat que faisait Jacques Thuillier en 1992 n'est plus totalement d'actualité. Mais les outils numériques mis à la disposition des chercheurs par l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) montrent que le tournant des bases a été pris souvent dans une perspective plus documentaliste ou encyclopédique, que quantitativiste. L'onglet « ressources » du site [www.inha.fr](http://www.inha.fr) donne accès au catalogue de la bibliothèque de l'INHA, à sa bibliothèque numérique (textes français du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, « bibliothèque de référence idéale pour un chercheur en histoire de l'art<sup>35</sup> », catalogues du musée du Louvre antérieurs à 1920 de la Bibliothèque centrale des musées nationaux, dessins et manuscrits divers), ainsi qu'à l'Inventaire des fonds patrimoniaux et au Guide des archives d'artistes en ligne (*GAAEL*), indispensable pour qui veut localiser des fonds ou des pièces d'archives conservés en France. *Mirimonde*, qui propose un répertoire d'œuvres d'art à sujets musicaux à partir de l'inventaire d'Albert Pomme de Mirimonde (1897-1985), le Répertoire des peintures françaises des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en Allemagne, ou encore le Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) sont avant tout des fonds documentaires.

36

Les projets plus ambitieux, s'ils sont plus rares, ou encore en cours d'élaboration, ne sont pas moins riches. C'est ici que l'on trouve une amorce de renouvellement de l'histoire de l'art dans une perspective quantitative. Les bases du *Getty Provenance Index* ont largement renouvelé l'étude de l'origine des œuvres<sup>36</sup>. Leurs modes d'interrogation sont fiables, les sources clairement indiquées, les résultats affichés de manière limpide, et surtout les modalités de constitution de la base sont explicitées, même si l'on

pourrait souhaiter que les informations soient plus scindées<sup>37</sup>. La base des catalogues de ventes, par exemple, donne accès à des informations tirées de catalogues de ventes belges, françaises, anglaises, hollandaises et scandinaves entre 1650 et 1840, de collections publiques britanniques et américaines (description et provenance des peintures d'artistes nés avant 1900) sur la période 1500-1900, comme d'archives nationales ou locales, sur la période 1550-1840<sup>38</sup>. Les champs de recherche sont individualisés : nom d'artiste, nationalité, thème de l'œuvre vendue (Vénus ou bataille, par exemple), type d'œuvre (peinture, tapisserie, ...), nom de l'acquéreur ou du vendeur (ici, il aurait été pertinent de distinguer le champ « acquéreur » du champ « vendeur »), type de transaction, maison de vente où elle eut lieu, ville de la vente, pays de la vente, date de la vente, numéros de lot et d'enregistrement. Les résultats que l'on peut obtenir de requêtes formulées sur une telle base sont nombreux : pensons à la simple fabrication, si rapide, de chronologies (des ventes faites dans une ville donnée, des ventes de tel artiste, des achats de tel acquéreur, des ventes de tel vendeur, de l'activité de telle maison de vente...), et donc à l'étude de l'évolution de telle ou telle activité, comme à celle de trajectoires géographiques et de cartographies, quand un travail plus complexe sur de telles données permettrait d'envisager d'étudier par exemple les goûts des amateurs, les types d'objets prisés à telle époque, donc des modes, la répartition nationale et géographique des œuvres des artistes prisés à l'époque considérée.

Autre base bien conçue, le *Nazi-Era Provenance Project* fédère les recherches concernant la provenance des œuvres acquises par les musées américains et qui ont changé de mains entre 1933 et 1945, afin de restituer à leurs propriétaires légitimes les objets qui auraient pu être vendus de manière illégitime<sup>39</sup> : lorsque les objectifs sont clairement déterminés, les moyens sont pris pour y parvenir. En Italie, à la Scuola Normale Superiore di Pisa, Lina Bolzoni coordonne depuis plusieurs années des projets de banques de données, à l'intérieur du *Diligent Project* qui a commencé à structurer un important réseau de ressources de travail (archives, bases de données, logiciels,...) pour des groupes de recherches réels

ou virtuels<sup>40</sup>. En France, on attend avec impatience la mise en ligne, sur le site du musée d'Orsay, du répertoire des œuvres (texte et images) signalées dans les archives du marchand Ambroise Vollard (énorme travail en perspective, tant Vollard écrivait mal !), celle de la liste des fonds d'archives du musée et des inventaires détaillés qui y ont déjà été réalisés, et surtout celle d'une base de données en cours d'élaboration sur les Salons depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, qui promet de devenir un instrument de travail incontournable.

Si le tournant des bases de données artistiques a été pris, il ne l'a pas toujours été de façon concertée et méthodique. La création de l'INHA, encore récente, et en particulier de l'équipe *In Visu* (Information visuelle et textuelle en histoire de l'art : nouveaux terrains, corpus, outils), unité créée en janvier 2008, pourrait améliorer cette situation<sup>41</sup>. En attendant, plusieurs des reproches de Jacques Thuillier restent d'actualité. L'éparpillement est flagrant : où trouver un accès direct aux pages d'accueil des différentes bases de données constituées par les institutions françaises ? Il faut à cet égard saluer le travail de l'Observatoire critique des ressources numériques en histoire de l'art et archéologie et la clarté des inventaires qu'il propose, indiquant les sources en ligne et les « sites médiateurs » permettant à l'historien de l'art de s'y retrouver sur la toile<sup>42</sup>. Mais cela ne résout pas les problèmes de fond : disparité des institutions à l'origine de la constitution des bases, et distance encore trop forte entre ceux qui font les bases et ceux qui les utilisent, ceux qui inventorient et ceux qui analysent les inventaires. Certaines bases ne sont pas en ligne – ainsi du Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles) présenté sur le site de l'INHA –, et lorsque c'est le cas, elles ne sont pas conçues (sauf exceptions) pour qui souhaiterait faire des interrogations plus que ponctuelles et partir de corpus bien identifiés. Enfin les indexations sont souvent confuses, les données sources et les données externes, issues de recherches secondaires, sont trop souvent mélangées.

On peut donc comprendre que peu d'historiens de l'art exploitent ces bases de données et que ceux qui se lancent dans un travail quantitatif préfèrent constituer leurs bases individuellement – s'ils

ont reçu la formation nécessaire –, ce qui conduit à une dispersion plus grande encore des bases de données et à beaucoup de perte de temps. J'ai pour ma part évalué le temps passé à constituer la base qui m'a servi pour mes recherches de thèse<sup>43</sup> à plus de 1 000 heures de travail de saisie, soit presque 29 semaines de 35 heures. Saisir, par exemple, le catalogue entier du Salon d'Automne de 1903, où n'exposent « que » 484 artistes, avec près de 970 œuvres numérotées, demande 3 journées de 8 heures à un bon dactylographe. On rêve d'un site qui mettrait en contact les chercheurs ayant réalisé leurs petites bases, les unes croisant voire doublant les autres, et où ils pourraient échanger, voire mettre en commun leurs ressources, à condition qu'ils aient unifié leurs critères de saisie et de codage, et utilisé des logiciels communs ou compatibles, ce qui est encore un problème. La constitution individuelle de banques de données requérant beaucoup de dépenses, en temps, en argent comme en énergie, il est tout à fait logique que le nombre des historiens de l'art qui s'attèlent à des études quantitatives soit très réduit.

***Les conséquences néfastes de la séparation entre les chiffres et les arts : à propos du « système marchand-critique » au XIX<sup>e</sup> siècle***

Ces explications suffisent-elles pour excuser l'histoire de l'art pour ses retards ? Citant la sociologie et l'histoire, qui ne disposent pas d'autant de gisements que ceux dont les historiens de l'art ont la chance d'être les dépositaires (catalogues de ventes, de musées, de collections, d'expositions, et tant d'autres listes encore), Jacques Thuillier concluait en 1992 :

[...] l'histoire de l'art n'a eu cure de ces exemples. Toutes les passions de ces trente dernières années se sont portées, non sur les instruments, mais sur la doctrine, et généralement, sur des théories vieilles d'un siècle. L'éternelle tentation du psychologisme a trouvé dans quelques mauvaises pages de Freud de quoi prétendre révolutionner l'interprétation des œuvres : Lacan et Meyer Schapiro ont été présentés comme les nouveaux prophètes. Les engagements politiques sont intervenus, et il a fallu appliquer les catégories marxistes et le principe de la lutte des classes jusqu'aux tableaux des primitifs. Le structuralisme a permis de transformer des banalités éculées en beaux discours à la Diafoirus, et il n'est pas jusqu'au féminisme qui n'ait pas prétendu obliger les historiens

*L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?*

d'art à refaire leur copie sous le contrôle de sévères maîtresses d'école. Entre-temps l'iconographie, ravalée au rang de simple pillage des photothèques, servait de refuge aux pédants, et la « connoisseurship », qui exige l'expérience jointe au génie, permettait aux étudiants de seconde année de prononcer des oracles. Il fallait à tout prix faire partie d'une chapelle et militer pour son saint. De là bien des zizanies inutiles et déjà oubliées, mais qui ont détourné l'attention d'un fait de toute autre conséquence : l'apparition d'un outil qui risque fort de renvoyer un jour toutes ces dissensions au rang de querelles scolastiques. L'histoire de l'art a payé très cher cet aveuglement, qui la laisse aujourd'hui en marge des grandes disciplines modernes.

N'allons pas jusqu'à croire que l'utilisation méthodique du quantitatif pourrait faire de l'histoire de l'art une « grande discipline moderne ». Mais le constat de Jacques Thuillier n'est pas inactuel dans de nombreux cas. Sans entrer nécessairement dans de tels débats, le refus du quantitatif a poussé les historiens de l'art à laisser à d'autres disciplines des pans entiers de l'histoire de l'art, dont on peut penser qu'ils seraient mieux compris s'ils l'étaient certes par le chiffre, mais aussi avec les connaissances et les méthodes de l'historien de l'art.

40

Un cas assez symptomatique montre le tort qu'a fait l'absurde répartition des tâches entre historiens de l'art et sociologues : celui d'une expression passée à la postérité d'un slogan, celle du « système marchand-critique ». Quel ouvrage, quel article, quelle thèse, quel mémoire portant sur l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, et même au-delà, ne cite pas la fameuse étude de Harrison et Cynthia White, *Canvases and Careers*, publiée en anglais en 1965, traduite en français en 1991<sup>44</sup> ? Cet ouvrage est devenu la référence première des introductions « contextualisantes » des études portant sur la peinture française, voire européenne, après 1850. Qu'y lit-on, et qu'en retient-on ? Avec raison, que le marché de l'art après 1850 connut une croissance jamais vue, avec l'arrivée de cohortes de nouveaux peintres, d'où une concurrence de plus en plus forte entre les artistes. Dans ce cadre, le Salon parisien annuel, lieu unique pour se faire connaître sur un marché dont l'État se serait retiré, et seul à conférer la légitimité à une œuvre, serait devenu le point de mire d'une masse d'artistes avides de se produire et décidés à tirer parti de la naissance d'une demande bourgeoise de décorations



d'intérieur. D'où, selon les White, une tendance nouvelle, chez les artistes, à s'organiser en dehors du Salon pour exposer en groupes et se faire connaître du public acheteur, dont les impressionnistes auraient été un groupe parmi d'autres. Axant leur propos sur les dates-tournants du Salon des Refusés de 1863 et de l'exposition des impressionnistes en 1874, les auteurs soutiennent alors que cette évolution aurait accéléré la crise du « système académique » pour marquer le passage au « système marchand-critique ». Le nouveau régime de l'art se serait caractérisé par la prise en charge d'artistes novateurs par des marchands capables de les soutenir et par des critiques mettant leur plume au service de l'innovation esthétique, et par la souveraineté d'un marché où les « carrières » (*careers*) et les noms allaient désormais compter plus que les œuvres (*canvases*).

Quel spécialiste de Monet, de Renoir ou de Sisley, pourtant, soutiendrait que Durand-Ruel apporta un soutien immédiat à ces artistes ? Au-delà des évidences, est-ce la confiance aveugle dans les chiffres des White qui a empêché les historiens de l'art, et plus particulièrement les spécialistes de l'impressionnisme, de remettre en cause les conclusions de leur ouvrage, en particulier sur le volet « marchand » du « système marchand-critique »<sup>45</sup> ?

Une simple critique de leur corpus et de l'utilisation qu'ils en font, fait pourtant naître des doutes. Pour estimer le nombre minimal d'artistes parisiens dans les années 1860-1880, comme ils l'indiquent, les auteurs se fondent sur un échantillon aléatoire de 130 pages du *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, publié par Émile Bellier de La Chavignerie (1821-1871) et Louis Auvray (1810-1890) en 1882 (éd. *Revue artistique et littéraire*). En quoi ce dictionnaire particulier permet-il, même si l'on faisait un décompte entier des artistes répertoriés, d'évaluer le nombre d'artistes travaillant à Paris « au XIX<sup>e</sup> siècle » comme ils l'affirment ailleurs ? Et pourquoi avoir supprimé les femmes du corpus<sup>46</sup> ? Les auteurs « complètent » leur évaluation par une étude sur le Salon de 1863, par des vérifications dans la Statistique officielle de la population française et dans un compte rendu officiel du Salon dans le *Moniteur universel*. Plus que le choix, pourtant toujours contestable, de ces sources, c'est

leur interprétation qui est étonnante : suffisent-elles à démontrer qu'il y avait après 1850 plus de peintres qu'avant 1850, et surtout que cette pléthore de peintres était collectivement en quête d'un marché ? Peut-on parler, surtout, à partir de tels chiffres, d'« action directe de la masse croissante des peintres, par exemple lorsqu'ils organisaient des expositions de groupe<sup>47</sup> », alors que rien n'indique combien, parmi ces milliers d'artistes, participaient effectivement à des expositions de ce genre ? Et pourquoi avoir arrêté l'analyse quantitative ici, alors qu'il aurait été utile de la prolonger pour mieux comprendre les carrières des artistes exposant en groupe, et pour décrire l'ébranlement du système dit académique ? « Pourquoi accorde-t-on tant d'attention aux moindres détails de tel ou tel peintre ou peinture, alors qu'il existe si peu de travaux de recherche sur la structure et le fonctionnement du monde de l'art considéré dans son ensemble ? », demandaient les White<sup>48</sup> : force est de constater qu'ils n'allèrent pas au bout de leur propre programme.

42

Autre remarque rarement faite à la thèse des White : ceux-ci comparent le « nouveau » système des arts au système « académique » des arts, mais ne proposent aucune étude globale du système académique en question, tant de ses acteurs (artistes, critiques, marchands) que de ses structures. Or, à partir de simples comptages prosopographiques, Robert Jensen et David W. Galenson sont arrivés à des conclusions différentes, voire opposées à celles des White<sup>49</sup>. Étudiant, d'abord, les trajectoires honorifiques des artistes décorés de la Légion d'honneur et leurs expositions au Salon, les auteurs démontrent que le système traditionnel couronnait plus des carrières que des œuvres individuelles, donc l'inverse de ce qu'affirmaient les White. Soutenant l'idée (contraire à celle des White) que ce ne fut pas la masse qui modifia le système du Salon, mais que la révolution fut bien l'effet de petits groupes d'artistes – en particulier les impressionnistes – qui parvinrent à se faire remarquer en dehors du Salon dans leurs expositions de groupe, les deux auteurs s'attèlent ensuite à l'étude de ces artistes. Sur la base des recensions connues à ce jour sur l'exposition impressionniste de 1874, ils montrent que les impressionnistes furent bien perçus comme un groupe cohérent, exposant et peignant en opposition

directe avec le système social et esthétique représenté par le Salon. D.W. Galenson et R. Jensen s'intéressent ensuite à l'implication des marchands d'art dans le soutien à ces artistes en rupture. La simple relecture de l'histoire des expositions impressionnistes rappelant qu'aucun galeriste – pas même Durand-Ruel – ne fut à l'initiative de ces expositions de groupe, et qu'aucun impressionniste ne bénéficia d'expositions personnelles régulières chez un marchand, les auteurs proposent ensuite une chronologie des sommes versées par Durand-Ruel à Monet, le peintre en faveur duquel il s'impliqua le plus : les versements n'augmentèrent qu'après l'entrée de Monet au Salon et dans les milieux collectionneurs républicains. Leur conclusion est que le « système marchand-critique » ne soutenait pas les carrières plus que les toiles. C'est même l'inverse qui semble avoir prévalu : le Salon demeurait un point de mire pour la majorité des artistes, même parmi les impressionnistes, et si deux ou trois marchands « novateurs », de leur côté, proposaient parfois une toile impressionniste, ils ne soutenaient pas cependant la carrière de son auteur.

À partir de l'exploitation statistique et géographique des catalogues d'expositions de l'époque, ainsi qu'en traitant de manière quantitative les informations contenues dans les livres de compte du marchand Ambroise Vollard, j'ai vu pour ma part se confirmer l'impression que les marchands d'art nouveau ne soutinrent l'art impressionniste qu'après son entrée au Salon – au moins quatre ans après ; et que ces marchands ne se mirent à spéculer sur l'art des jeunes que très tard, en général après la mort de ces artistes. Les véritables « entrepreneurs » ne furent pas les marchands, mais bien les artistes qui eurent l'idée de vendre à l'étranger – en particulier pour la génération dite postimpressionniste, celle des Gauguin, Seurat, Signac puis celle des peintres nabis –, avant de tirer parti en France, par ricochet, de la caution que leur apportaient leurs expositions hors frontières<sup>50</sup>. Dans ce cas, une approche quantitative un peu poussée (mais pas forcément élaborée sur le plan des méthodes de traitement) incite à analyser plus finement l'histoire, et ses conséquences, d'artistes prêts à supporter la faim et les dissensions familiales (Monet, Pissarro...), à s'entraider (Caillebotte),

à œuvrer pour se faire connaître à l'étranger (Signac, Denis) et surtout à affronter longtemps une solitude artistique sans laquelle l'impressionnisme aurait fait long feu. De tels résultats suggèrent que le chiffre ne fait pas particulièrement mal aux héros – même s'ils incitent à ne pas tenir trop vite pour fondée la réputation sainte des marchands dits d'avant-garde, qu'il s'agisse de Durand-Ruel, de Théo Van Gogh ou d'Ambroise Vollard.

Non pertinent, le « système marchand-critique » ? Il faudra probablement du temps pour que les historiens de l'art abandonnent ce concept, un concept d'autant plus séduisant qu'il donne du marché de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle une image proche de celle que l'on se fait du marché de l'art aujourd'hui, et fait oublier à l'historien de l'art ce que tout historien aime bien oublier : hier n'était pas comme aujourd'hui.

#### ***L'apport de l'approche quantitative en histoire de l'art***

44

Cet exemple, parmi d'autres, laisse penser en tout cas que lorsque l'histoire de l'art renonce à laisser le quantitatif « aux autres », s'ensuit un dialogue constructif avec des travaux et des méthodes dont on a tort de prendre les résultats soit pour irrecevables, soit pour admis d'avance – et, plus encore, de croire qu'ils vont réduire à néant le mérite, la foi et le génie des créateurs. Tout montre non seulement que l'approche quantitative ne met pas en danger l'histoire de l'art, mais surtout qu'elle la fait avancer. Qu'il s'agisse de modestes décomptes, de pourcentages ou d'approches plus formalisées (analyse factorielle, régression logistique ou analyse de réseaux), en effet, l'approche quantitative a fait une entrée non négligeable dans l'étude des arts et de leur histoire. Des méthodes, souvent venues d'autres disciplines (l'histoire, la sociologie, l'économie), sont à la disposition des chercheurs et ont donné des résultats probants. Ces travaux ont renouvelé notre connaissance de l'histoire sociale, institutionnelle et commerciale de l'art, mais aussi celle de l'histoire des images.

Du côté de l'histoire sociale de l'art, les travaux de Harrison et Cynthia White sur les artistes au XIX<sup>e</sup> siècle ont eu, malgré leurs

limites, un rôle pionnier aux États-Unis, de même que ceux de Raymonde Moulin sur les artistes et le marché de l'art en France depuis le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>51</sup>. Les White ont suscité, certes avec un important décalage de réception en France, et malgré le caractère discutabile de leurs thèses, un intérêt nouveau pour une histoire sociale de l'art qui s'est développé en histoire de l'art surtout après 1990 – paradoxalement à une époque où, en histoire, on revenait brutalement de la mode quantitative des beaux jours des *Annales*<sup>52</sup>. Ce sont des travaux ayant eu recours, entre autres, à l'outil quantitatif et sériel qui nous permettent aujourd'hui de mieux connaître l'histoire des artisans et des artistes à l'époque moderne et contemporaine : citons en particulier les travaux de J. M. Montias, de R. Moulin, d'A. Sfeir-Semler, plus récemment de Christine Dupont et d'Alain Bonnet, et pour une période plus récente, ceux d'Annie Verger<sup>53</sup>. De même, l'étude prosopographique ou plus simplement collective des milieux officiels a été renouvelée, sinon suscitée, par les travaux de Marie-Claude Genet-Delacroix, tout comme celles des professionnels de l'art doit beaucoup aux travaux d'Alain Quemin sur les commissaires priseurs<sup>54</sup>. Certaines recherches sont en cours, déjà connues par des publications ou des soutenances récentes, ou n'en sont qu'à leurs prémices : étude des critiques d'art contemporains par Pierre François, travaux de Séverine Sofio sur les femmes artistes au Salon dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup> ; recherches, non publiées, de Laurence Bonfigli-Berthier sur les femmes sculpteurs sous la III<sup>e</sup> République, d'Anna Monusova sur les études des artistes russes entre la France et l'Allemagne, ou encore d'Éléonore Challine sur les musées de photographie depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Ce panorama ne peut être exhaustif mais il est déjà révélateur ; car seule une approche sérielle peut permettre d'aborder des sujets aussi larges.

Du côté de l'histoire des structures et des institutions artistiques depuis l'époque moderne, le renouvellement de l'histoire des Salons n'est qu'à ses débuts. On lira dans ce recueil les travaux d'Éva Bouillo sur le Salon de 1827 ; on attend beaucoup de la thèse, soutenue fin 2008, d'Olivia Tolède sur la Société nationale des beaux-arts<sup>56</sup>. Une recherche équivalente reste à faire sur la plupart des Salons qui ont jalonné l'histoire de l'art moderne depuis le XIX<sup>e</sup> siècle : ainsi, il

n'y a pas d'histoire prosopographique des exposants du Salon des Refusés de 1863, ni d'histoire quantitative satisfaisante du Salon des Indépendants<sup>57</sup>, encore moins d'histoire correcte du Salon d'Automne<sup>58</sup> ni des Salons de l'après guerre, jusqu'à nos jours. Même les histoires des importantes Sécessions européennes pourraient être renouvelées par une approche quantitativiste : pourquoi ne peut-on encore citer que les travaux qualitatifs – par ailleurs fondamentaux – de Peter Paret et Maria Makela sur les Sécessions de Berlin et de Munich, par exemple<sup>59</sup> ? L'approche majoritairement esthétique et politique des travaux connus aujourd'hui sur les Salons serait renouvelée par une perspective sociale, économique et géographique, et plus encore par une analyse en termes de réseaux. C'est déjà le cas, par exemple, en histoire de l'architecture. Les travaux de Gérard Monnier, préoccupé par le renouvellement des méthodes en histoire de l'art et de l'architecture, ont utilisé très tôt des outils quantitatifs et des représentations graphiques, à une époque où les outils pour le faire n'étaient pas des plus maniables<sup>60</sup>.

46

Du côté du marché de l'art, la recherche avance à grand pas. À Lille, l'IRHIS abrite un projet de recherches collectives et internationales sur les marchés de l'art en Europe (1300-1800) – émergence, développements, réseaux –, animé par Patrick Michel et Sophie Raux ; les membres de cette équipe recourent régulièrement à des analyses quantitatives<sup>61</sup>. J'ai tenté pour ma part d'éclairer les stratégies internationales des marchands d'art moderne pour la période 1855-1914 et l'on tirera beaucoup, sur les années 1920, des travaux de Fabien Accominotti, ainsi que de ceux de Julie Verlaine sur le marché de l'art parisien dans les années 1950-1960<sup>62</sup>. De telles publications pourraient compléter les données très lacunaires du travail par ailleurs fondateur de Malcom Gee sur le marché de l'art parisien<sup>63</sup>. Beaucoup cependant reste à faire dans ce domaine. Une histoire quantitative du marché de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle et au XX<sup>e</sup> siècles permettrait de revenir sur des affirmations trop rapides issues du travail pionnier de Raymonde Moulin qui, elle-même, s'est sans doute trop appuyée sur les White et sur la légende de Durand-Ruel ou celle de Daniel-Henry Kahnweiler, le

marchand de Picasso. La multiplication de monographies sur les marchands de peinture et les Salons donne de bons outils à ceux qui voudraient s'y consacrer, tandis que des sources sérielles n'attendent plus que leurs chercheurs, notamment celles dont dispose le musée d'Orsay – comme le fond Vollard. Souhaitons que ces recherches soient soutenues dans la discipline de l'histoire de l'art, et ne proviennent pas seulement de l'histoire et de la sociologie, parce que le croisement des regards est important et fécond<sup>64</sup>.

L'on pourrait consacrer de longues lignes, également, à la question des géographies artistiques et du travail sur les sources qu'elles impliquent. Peut-on faire des cartes avec des tableaux comme on tente d'en faire avec des textes ? On l'a peu, très peu fait, alors que les études qualitatives sur la géographie de l'art abondent<sup>65</sup>. Les travaux de Blaise Wilfert-Portal ont montré que pour comprendre les enjeux géographiques ou géopolitiques de l'histoire des livres, et plus particulièrement du roman, il n'était pas possible de séparer l'étude quantitative d'une histoire qui prendrait en compte des acteurs, leurs trajectoires et leurs carrières, leurs stratégies conscientes et leurs réactions inconscientes, outre les voyages de leurs œuvres, et l'étude des œuvres elles-mêmes<sup>66</sup>. Pour ce type de recherche, une analyse quantitative représente un point de départ non suffisant, mais indispensable, et d'un apport inestimable. Un champ immense est à défricher, en particulier pour l'histoire géographique et géopolitique de l'art depuis la période moderne. L'idée selon laquelle l'histoire de l'art serait la rencontre d'une géographie et d'une chronologie, la succession d'une domination de capitales artistiques, n'est pas nouvelle<sup>67</sup>. Mais a-t-elle été suffisamment approfondie, à la fois pour la comprendre, pour reconstituer ses fondements matériels, humains et symboliques<sup>68</sup>, et pour mettre au jour ses failles – la plus manifeste étant l'incitation donnée à la masse des historiens de l'art à travailler toujours et encore sur les mêmes lieux, et rarement sur les périphéries<sup>69</sup> ?

Même dans les directions les plus rebattues de l'histoire de l'art, comme l'iconographie, l'apport des méthodes quantitatives n'est pas négligeable. Il est d'abord d'obliger à une rigueur, à un souci de l'exhaustivité et de la représentativité trop souvent absent des études

iconographiques. Ayant travaillé sur des séries, on ne peut plus lire Panofsky – qui reste un auteur passionnant – de la même manière<sup>70</sup>, de même qu'il n'est plus possible de considérer comme closes les démonstrations d'un ouvrage qui prétendrait décrire la naissance de tel motif iconographique à partir de tableaux décortiqués à partir de livres ou lors de visites de musée. Ici, les méthodes ne manquent pas. La connaissance de l'iconographie médiévale peut se fonder aujourd'hui sur une méthodologie solide, développée en France en particulier à l'EHESS, par le Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval (GAHOM). Autour de Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, dans la discipline « anthropologie historique », largement issue du courant des *Annales*, on trouvera ainsi de nombreuses propositions méthodologiques utiles, en particulier celles de Jérôme Baschet<sup>71</sup>. Les travaux de Séverine Lepape sur l'iconographie de l'arbre de Jessé sont un bon exemple d'approche quantitative d'un motif iconographique<sup>72</sup>.

48

Allons même plus loin : l'approche quantitative semble plus à même d'encadrer l'étude de sujets *a priori* non quantifiables, réputés intrinsèquement qualitatifs, que les méthodes impressionnistes adoptées jusqu'ici. Ainsi pour l'histoire des goûts, celle des modes, des genres et des styles. L'histoire des goûts est sans conteste un domaine avancé dans cette perspective. L'étude du collectionnisme n'est plus toute jeune, depuis que les travaux d'Antoine Schnapper puis, à sa suite, d'Olivier Bonfait en ont renouvelé les bases<sup>73</sup>. Si les thèses de Véronique Long ou de Charlotte Guichard sont de bons exemples d'études passées par des méthodes sérielles, elles sont loin d'être isolées – ne serait-ce que parce que l'étude du collectionnisme passe par l'étude de collections, donc de séries<sup>74</sup>.

Pour l'histoire des modes artistiques, comme pour celle des genres ou des styles, en revanche, tout est à faire. Les catalogues de Salons ou d'expositions doivent constituer pour ce chantier une structure solide, comme le suggèrent les travaux d'Éva Bouillo présentés dans ce volume. Il faudrait aussi faire une histoire des titres, qui serait couplée à une histoire des mots et des modes littéraires, à l'analyse textuelle d'écrits de l'époque, artistiques ou critiques, et surtout à l'analyse des œuvres. Le projet n'est pas mince, et le processus,



délicat<sup>75</sup>. D'autres sources quantitatives indirectes permettent de parler des œuvres, des manières et des tendances de leurs auteurs : certes controversées, les études de l'économiste David W. Galenson ont cependant l'intérêt d'utiliser des méthodes différentes de celles des historiens de l'art pour répondre à des questions qu'ils se posent souvent : comment un artiste travaille-t-il, comment parler de sa créativité<sup>76</sup> ? La discussion, par des outils quantitatifs, des résultats du travail de Galenson par Fabien Accominotti incite à penser qu'il y a « quelque chose de plus », dans la créativité, que le seul individu<sup>77</sup>. Robert Jensen a montré que cette approche pouvait même donner des indices, à une échelle sérielle, que seules des analyses techniques et physiques donnent actuellement pour un tableau individuel<sup>78</sup>.

Autre objet délicat : l'histoire des réputations, des consécérations, des réceptions. Plutôt que s'enliser dans les querelles entre partisans du génie et démonteurs de carrières construites, ne peut-on trouver d'autres biais pour comprendre les réputations, les canons et les généalogies de notre histoire de l'art ? Daniel Milo s'est intéressé il y a longtemps au phénomène des « résurrections » dans l'histoire de la peinture des années 1650-1750 ; Kurt et Gladys Lang se sont attaqués à la même question pour des graveurs américains et britanniques de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècles<sup>79</sup>. Victor Ginsburgh, Sheyla Weyers et François Mairesse proposent dans ce volume une tentative similaire pour décrire la formation du canon de la peinture flamande depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Pourquoi ne tenterait-on pas, pour les plasticiens, le même type d'approche que celle que Sébastien Dubois applique dans ce recueil aux poètes contemporains ? Si le chiffre n'explique pas tout, il donne cependant des indications, suggère des questions nouvelles, oblige à formuler des présupposés que l'on ne s'avoue, sinon, pas toujours.

### ***L'approche quantitative : un retour aux sources ?***

Les approches quantitativistes n'aident pas seulement à défricher une macrohistoire de l'art, utile pour reconstituer des contextes comme pour comprendre le caractère exceptionnel ou non de certains cas particuliers. Plus en amont, elles ont aussi la vertu de

susciter un intérêt renouvelé et plus méthodique de l'historien de l'art pour ses sources.

L'approche sérielle, d'abord, oblige à des préalables méthodologiques qui ont des conséquences de fond, dans l'établissement des corpus étudiés comme dans le choix des outils d'interprétation des résultats du travail. Elle implique alors un travail de formulation claire des présupposés de la recherche, qui n'est en général pas fait en histoire de l'art, et qui rend tout à fait relative la prétention objectiviste dont on accuse souvent les quantitativistes : un bon quantitativiste est conscient du lien étroit de ses conclusions avec ses hypothèses de départ – et donc du fait que tout repose sur ces hypothèses. Il ne prétend pas avoir atteint la vérité, encore moins l'objectivité. En revanche, il cherche à donner une démonstration claire de ce qu'il avance, en toute conscience des présupposés de départ. Par ailleurs, le comptage n'est pas une fin en soi : pour interpréter correctement les résultats obtenus, il faut diversifier les sources, et confronter les nombres aux revues de presse, correspondances, écrits sur l'art, catalogues, archives, et même aux œuvres ! Enfin, la volonté d'adopter une approche sérielle peut conduire à se pencher sur des sources que l'on aurait, sinon, ignorées ou sous-exploitées.

Ainsi, la volonté de compter suscite actuellement un recours renouvelé à une source trop souvent négligée dans la discipline : les catalogues d'expositions. Négligés, les catalogues, alors que l'historien de l'art les compulse sans cesse ? Précisons notre idée : n'utiliser un catalogue que pour dire que Matisse a exposé, au Salon d'Automne de 1905, l'œuvre n° 718 intitulée *Femme au chapeau*, que cette œuvre était à vendre et qu'elle était entourée de neuf autres œuvres du peintre, n'épuise pas, de très loin, les possibilités d'analyse de la source. Car les catalogues d'expositions contiennent souvent la nationalité ou le lieu de naissance de l'exposant, son adresse, parfois la mention et l'adresse d'un marchand, parfois des informations relatives au maître sous lequel l'artiste a étudié, et, outre les titres et les numéros des œuvres, parfois des commentaires littéraires, des mentions sur leurs propriétaires, ainsi que leurs prix. Immense ressource pour l'étude sociale, géographique, marchande,

nationale, etc., d'une population artistique<sup>80</sup> – comme pour qui veut travailler à l'histoire des genres, à celle des collectionneurs, à celle des cotes ! Plus largement encore : reconstitution de carrières, comparaisons entre œuvres, entre artistes, mais aussi entre expositions d'un même Salon, entre Salons, entre villes, mise en évidence de trajectoires, donc d'une géographie artistique, etc. – l'approche quantitative, sérielle et comparée des catalogues offre un point de vue inédit sur ce qui s'exposait à une époque, sur la manière dont ce fut exposé, montré, acheté, prêté, et sur les enjeux artistiques, mais aussi sociaux et politiques de ces expositions, à une échelle nationale et internationale<sup>81</sup>.

Quant à l'étude des œuvres elles-mêmes, qui sont la source première de l'histoire de l'art, le débat sur la pertinence du quantitatif a souvent pour effet de raviver l'affection des historiens de l'art pour les œuvres. C'est, pour ma part, l'adoption d'une approche sérielle et quantitative qui m'a forcée à m'intéresser aux œuvres, et à chercher à les inclure dans l'analyse – pour tester les limites du quantitatif, mais aussi pour affiner des impressions que donnaient les chiffres, mais qui manquaient de vie. Pourquoi, dès lors, et compte tenu des moyens que nous donne aujourd'hui l'informatique, les œuvres ne pourrait-elle faire l'objet de traitements quantitatifs, pour peu que les corpus soient sérieusement circonscrits, et donc précisées les limites des conclusions à tirer de l'analyse ? Pourquoi ne pourrait-on pas décomposer des œuvres, et reprendre à plus large échelle des méthodes qui contribuent déjà à faciliter le travail de reconnaissance et d'identification des conservateurs<sup>82</sup> ? Certes, travailler sur la création reste compliqué. La littérature est soumise à un régime sémiotique qui rend l'étude métrique plus facile que pour une peinture : l'on peut quantifier plus facilement des lettres, des mots, l'alphabet et ses 26 caractères, etc., que des toiles... tandis qu'en histoire de l'art l'informatique visuelle implique un coût d'accès sans précédent, et doit encore faire ses preuves. Mais une fois ces contraintes techniques prises en compte, y a-t-il un risque à étudier les œuvres en les décortiquant dans une base de données ? Pourquoi ne ferait-on pas de manière informatisée et sérielle ce que l'on apprend, finalement, à nos étudiants à faire

d'une œuvre à l'autre – et pourquoi les analyses formelles ne seraient-elles pas généralisables ? C'est peut-être utopique ; mais ne pourrait-on pas ainsi mieux comprendre l'histoire des styles, les regroupements visuels, et, pourquoi pas, notre propre perception d'œuvres plastiquement difficiles à classer ? L'informatique devrait pouvoir nous aider à formaliser de telles questions – tant sont nombreuses les banques d'images, souvent accessibles en ligne, et proposant des reproductions d'excellente qualité<sup>33</sup>. « Mettre la beauté en boîte » désacraliserait-il les tableaux plus que ce que fait déjà l'historien de l'art – ou le simple visiteur de musée –, lorsqu'il essaie de décrire et de mettre en mots, en concepts, en phonèmes, la perception qu'il a d'une œuvre ?

On l'aura compris : l'approche quantitative est un outil, même pas une méthodologie, encore moins une idéologie. Il serait vain de vouloir démontrer la supériorité épistémologique d'une approche sur une autre, ou de vouloir faire de la métaphysique de l'approche quantitative. Il reste que l'histoire de l'art s'est trop longtemps empêchée de recourir à un outil fort utile. Les historiens de l'art ont beaucoup de raisons de se mettre, s'ils ne l'ont déjà fait, à des approches sérielles. D'un point de vue sévère, ils ont un grand retard à rattraper pour le développement d'une « macro-histoire de l'art », et il est urgent qu'ils cessent de rester vulnérables à la violence symbolique des chiffres. Si l'on adopte un discours plus mesuré, c'est leur dotation exceptionnelle en données sérielles qui justifiera d'adopter un point de vue quantitativiste, couplé à des analyses de cas et des investigations qualitatives : puisque les enquêtes sont faites (alors qu'en sociologie et en économie, il faut les faire), allons les interpréter ! Le quantitatif n'est pas un brassage aveugle de chiffres et ne peut l'être. C'est un outil dont l'utilisation suscite le besoin d'encadrement et de méthodes, et qui, en contrepartie, suscite des questions parfois insoupçonnées avant le début de la recherche. Le risque, pour celui qui s'y risque, sera peut-être de lire l'histoire de l'art de manière trop critique – avec la même déception que celle de Daniel Milo évoquant son « insatisfaction grandissante devant le discours traditionnel de l'histoire de la culture qui ne cesse de généraliser tout en refusant

ou ignorant toute corroboration quantitative, jugée incompatible avec l'« essence » qualitative de la culture des élites<sup>84</sup> ». Mais cette approche, qui nourrit aussi une exigence forte vis-à-vis de l'histoire de l'art, est aussi une voie de renouvellement pour une histoire de l'art dont on dit si souvent qu'elle est en crise. D'un côté, elle peut accompagner de manière solide les problématiques suscitées par les *cultural studies* et les sortir du travers qu'on leur reproche en France : des présupposés idéologiques, politiques, militants, aussi fortement ancrés dans des idées reçues que celles qu'elles combattent. L'approche sérielle invite, en effet, ce qui est salubre, à regarder plus la masse que l'élite, les minorités et les perdants que les héros et les dominants ; elle pousse au relativisme, tout en invitant à la prudence méthodologique. En même temps, d'autre part, cette approche pourrait renouveler les interrogations du camp « traditionaliste » de l'histoire de l'art, celui qui veut comprendre l'exception, le génie, la beauté, et plus largement l'histoire de l'art européen dont nous avons hérité.

Certes, le débat ne sera jamais clos sur la manière dont il faut procéder, sur la valeur des conclusions apportées, sur la pertinence ou non de tel chiffre, de tel découpage, de tel regroupement. La métaphysique du quantitatif sera toujours réductrice, de même que celle de l'œuvre. Mais l'objectif de ces pages est plus de réconcilier des contraires, que de les opposer. Au-delà des difficultés qu'il y a à penser l'économie de la culture et toute classification en général, comme celles, non moins réelles, de penser l'individu, ou de la complexité de toute approche de l'art, il serait dommage de refouler une question plus qu'une autre, en l'occurrence la confrontation avec la mesure plus que les autres approches de l'histoire de l'art. Les historiens de l'art sont capables de s'unir, autant qu'ils se disputent. Ils savent travailler en équipes. Pourquoi ne se regrouperaient-ils pas davantage pour échanger leurs méthodes, leurs sources et leurs questions ? Pourquoi n'iraient-ils pas voir davantage les informaticiens ? Parions même que les historiens de l'art pourraient faire d'excellentes études quantitatives s'ils s'y mettaient – justement parce qu'ils n'aiment pas les chiffres, et parce qu'ils savent regarder les œuvres – donc les tableaux et les graphiques. Après tout, la statistique n'est-elle pas qu'une esthétique de plus à comprendre ?

## L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?

-----  
<sup>1</sup> Maître de conférences en histoire de l'art, École normale supérieure, Département d'histoire et théorie des arts, [beatrice.joyeux-prunel@ens.fr](mailto:beatrice.joyeux-prunel@ens.fr)

<sup>2</sup> Daniel Roche, « La comptabilité des Arts », *Revue de l'Art*, 73-1, 1986, p. 5-8, p. 5.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Voir la vidéo disponible sur <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2305>.

<sup>5</sup> Max Friedländer, *From Van Eyck to Breughel*, Londres, Phaidon Press, 1956 (éd. orig. 1916), p. vi.

<sup>6</sup> Voir Dagmar Korbacher, *Der Kenner im Museum. Max J. Friedländer (1867-1958)*, Berlin, Ausstellungskatalog Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, 2008.

<sup>7</sup> Pierre François et Valérie Chartrain, « La valse courte des critiques d'art : un surdéterminisme de la gratuité », p. 313.

<sup>8</sup> Daniel Milo, « La rencontre, insolite mais édifiante, du quantitatif et du culturel », *Histoire et Mesure*, 1987, xi-2, p. 7-38, p. 8.

<sup>9</sup> Ces liens sont bien présents dans les premiers numéros d' *Histoire et Mesure* par exemple. Sur la possibilité de traiter statistiquement des individus en histoire, voir par exemple Maurizio Gribaudo, « Échelle, Pertinence, Configuration » dans Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, « Hautes Études », 1996.

<sup>10</sup> Le Fichier central des thèses est interrogeable sur <http://fct.u-paris10.fr/FCT-APP/index.jsp>. J'ai effectué une copie de toutes les thèses de doctorat inscrites dans la discipline « histoire de l'art » pour constituer une base de données, dont sont tirés les résultats proposés dans cet article. Le classement par type de sujet (« monographies », « études sur des groupes d'artistes », « archéologie », « architecture », etc.) est de mon fait. Le THRAA, base de données recensant les travaux de recherche en histoire de l'art et archéologie, au mode d'interrogation trop limité, n'a pu servir pour tenter une approche élargie aux thèses soutenues (<http://www.inha.fr/spip.php?rubrique199>).

<sup>11</sup> Pierre Rosenberg, « La monographie, un outil indispensable », *Perspective – La Revue de l'INHA*, 4, 2006, p. 497 sq., dans un numéro spécial de *Perspective* consacré à la monographie.

<sup>12</sup> Je citerai en particulier Marie-Claude Genet-Delacroix (université de Reims), Ségolène Le Men (Paris Ouest-Nanterre La Défense) et Laurence Bertrand-Dorléac (Amiens).

<sup>13</sup> Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Éditions du CTHS, 1998.

<sup>14</sup> Roland Recht, Philippe Senechal, Claire Barbillon et François-René Martin (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris, Collège de France, 2008.

<sup>15</sup> Henri Berr, *La Synthèse en histoire. Essai critique et théorique*, Paris, Félix Alcan, 1911.

<sup>16</sup> Voir Enrico Castelli-Gattinara, *Les Inquiétudes de la raison. Épistémologie et histoire en France dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Vrin-EHESS, 1998.

<sup>17</sup> Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Ullstein, Francfort-sur-le-Main-Berlin-Vienne, 1981.

<sup>18</sup> Voir Lorenz Dittmann (éd.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Eine Einführung*, Stuttgart, Steiner, 1985.

<sup>19</sup> Compte rendu par François Loyer de Bernard Toulhier : *Châteaux en Sologne*, Paris, Imprimerie nationale, « Cahiers de l'Inventaire », 1991. Dans *Revue de l'art*, 1993, vol. 102, p. 72-73. Je souligne.

## *L'art et les chiffres : une mésentente historique ?*

<sup>20</sup> Voir par exemple le cas d'André Chastel, décrit par Henri Zerner dans « André Chastel, historien de l'art », *Revue de l'art*, 1991, vol. 93, p. 75-77.

<sup>21</sup> Cf. Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999 (éd. orig. 1983). En français, une position plus récente est présentée dans « L'histoire de l'art au tournant », conférence prononcée à l'Université de tous les savoirs, 2001, filmée et disponible sur [http://www.canal-u.tv/canalu/producteurs/universite\\_de\\_tous\\_les\\_savoirs](http://www.canal-u.tv/canalu/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs).

<sup>22</sup> Philippe Poirrier, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 2004.

<sup>23</sup> Voir Anna Wessely, « Les *Cultural Studies* et la nouvelle histoire de l'art », *L'Homme et la société*, 149-3, 2003, p. 155-165.

<sup>24</sup> Certains, comme Martin Warnke, déplorent l'échec de ces ambitions – mais cet échec n'est il pas plus politique que méthodologique ? voir Martin Warnke, « Bittere Felder », *Kritische Berichte*, n° 18, 1990, 3, p. 53-78, cité par Anne Wessely, *supra*, note 23.

<sup>25</sup> Sur les *Cultural Studies*, par exemple sur le thème du genre, voir le bilan proposé par la revue *Perspective – la revue de l'INHA*, 2008-1, « Genre et histoire de l'art ».

<sup>26</sup> Voir Henri Zerner, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>27</sup> Il est à faire une histoire du catalogage en histoire de l'art, et plus particulièrement du catalogue raisonné.

<sup>28</sup> Jacques Thuillier, « L'informatique en histoire de l'art : où en sommes-nous ? », *Revue de l'art*, n° 97, 1992-3, p. 5-10, p. 7.

<sup>29</sup> <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai.patrimoine/>

<sup>30</sup> <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

<sup>31</sup> <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/apropos/presentation-joconde.htm#historique>

<sup>32</sup> [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt\\_frm\\_rs&langue=fr&initCritere=true](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true)

<sup>33</sup> [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/rechercheavance.html?no\\_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/rechercheavance.html?no_cache=1)

<sup>34</sup> <http://www.arkhenum.fratchik/inha/biblio2.htm>

<sup>35</sup> <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>

<sup>36</sup> [http://www.getty.edu/research/conducting\\_research/provenance\\_index/about\\_databases.html](http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/about_databases.html)

<sup>37</sup> <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>

<sup>38</sup> <http://www.nepip.org/>

<sup>39</sup> [www.diligentproject.org](http://www.diligentproject.org)

<sup>40</sup> <http://www.inha.fr/spip.php?rubrique353>

<sup>41</sup> [http://www.observatoire-critique.org/repertoires\\_ressources.php3](http://www.observatoire-critique.org/repertoires_ressources.php3)

<sup>42</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, « *Nul n'est prophète en son pays* » ou la logique avant-gardiste ; *l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, thèse de doctorat d'histoire, Christophe Charle (dir.), université de Paris 1, 2005 ; version remaniée dans *Nul n'est prophète en son pays. L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, musée d'Orsay-Nicolas Chaudun, 2009.

<sup>43</sup> Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIXe siècle*, op. cit.

<sup>44</sup> Jean-Paul Crespelle, *La Vie quotidienne des impressionnistes : du Salon des Refusés (1863) à la mort de Manet (1883)*, Paris, Hachette Littérature, 1981, cite les White et s'en tient pour le reste à de l'anecdotique.

### L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?

<sup>45</sup> Dans cet ouvrage, l'article de Séverine Sofio montre bien que les femmes n'étaient pas si minoritaires ni rares dans les métiers de la peinture.

<sup>46</sup> Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, traduction française par Antoine Jaccottet, préface de Jean-Paul Bouillon [1965], Paris, Flammarion, 1991, p. 159.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>48</sup> David Galenson et Robert Jensen, "Careers and canvases : the rise of the market for modern art in the nineteenth century", *Van Gogh Studies: Current Issues in 19th-Century Art (part 1)*, à paraître. Disponible comme NBER Working Paper No. W9123, 2008 : <http://ssrn.com/abstract=327149>. Voir aussi, pour une prise de position sur le lien des historiens de l'art au quantitatif, Robert Jensen, « Anticipating artistic behavior and new research tools for art historians », *Historical Methods*, vol. 37, n° 3 (numéro spécial « Measuring Art »), été 2004, p. 137-153.

<sup>49</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays...*, *op. cit.*, 2005 et 2009.

<sup>50</sup> Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle...*, *op. cit.* ; Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France* [1967], Paris, Minuit, 1989 ; Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>51</sup> La traduction tardive, en 1991, de l'ouvrage des White publié en 1965, en est un indicateur.

<sup>52</sup> John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1982 ; Raymonde Moulin et Jean-Claude Passeron *et al.*, *Les Artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985 ; Andrée Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Francfort-New York-Paris, Campus Verlag, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992 ; Christine Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales. Les artistes belges en Italie 1830-1914*, Rome-Bruxelles, Institut historique belge de Rome, 2006 ; Alain Bonnet, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 ; Annie Verger, « Le champ des avant-gardes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1991, p. 2-40.

<sup>53</sup> Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la III<sup>e</sup> République 1870-1940*, Paris, thèse de doctorat d'État, université de Paris I. De cette thèse d'histoire, la partie quantitativiste fut cependant extrêmement mal reçue des historiens de l'art, et ôtée de la publication finale : *Art et État sous la III<sup>e</sup> République : le système des Beaux-Arts 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992 ; Alain Quemin, *Les Commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Paris, Anthropos-Economica, 1997.

<sup>54</sup> Séverine Sofio, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Travail, Genre et Sociétés*, n° 19, 2008, p. 23-40.

<sup>55</sup> Thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, université de Nanterre.

<sup>56</sup> René Huygues et André Parinaud *et al.*, *Un siècle d'art moderne : l'histoire du Salon des Indépendants*, Paris, Denoël, 1984, fut un ouvrage de circonstance ; et le livre publié sous la direction de Suzanne Vincent, *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants, 1884-2000. Les Indépendants dans l'histoire de l'art*, Paris, Salon des Indépendants, Grand Palais des Champs-Élysées, 2000, ne clôt pas l'histoire du Salon des Indépendants.

<sup>57</sup> Voir Béatrice Joyeux-Prunel, « L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », *Histoire et Mesure*, 2007, xxii-1, p. 145-182. Cet article ne donne qu'un exemple limité à la période 1903-1913.



## L'art et les chiffres : une mésentente historique ?

<sup>58</sup> Peter Paret, *Die Berliner Secession : Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland*. Berlin, Severin und Siedler, 1981, et Maria Makela, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

<sup>59</sup> Voir Gérard Monnier, « La crise économique et le travail d'architecture en France », *L'Art face à la crise 1929-1939*, Actes du IV<sup>e</sup> colloque d'histoire de l'art contemporain, université de Saint-Étienne, 22-25 mars 1979, Saint-Étienne, CIEREC, 1980, p. 135-151 ; « Les acquisitions du Fonds régional d'art contemporain (FRAC-PACA) », *Avis de recherches*, Marseille, 1985, p. 30-35 ; et surtout *L'Architecture en France, une histoire critique, 1918-1950*, Paris, Philippe Sers éditeur, 1990, dont les annexes sont des études quantitatives.

<sup>60</sup> <http://irhis.recherche.univ-lille3.fr/ANR-M-Art-Equipe.html>

<sup>61</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète...*, *op. cit.* ; Fabien Accominotti, « Marché et hiérarchie », *Histoire et mesure*, vol. XXIII, no 2, 2008, p. 177-218, et Julie Verlaine, *La Tradition de l'avant-garde : les galeries d'art contemporain à Paris de la Libération à la fin des années soixante*, thèse de doctorat, Pascal Ory (dir.), université de Paris I, 2008.

<sup>62</sup> Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York-Londres, Garland Publishing, 1981.

<sup>63</sup> Sur l'histoire du marché de l'art, la plupart des analyses quantitatives ont été dirigées, jusqu'ici, par des professeurs d'histoire (Christophe Charle, Pascal Ory) ou de sociologie (Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Pierre-Michel Menger).

<sup>64</sup> Voir Enrico Castelnuovo et Carlo Ginsburg, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, 1981, p. 51-72, et Jean-Remy Manton, « Le lieu du génie : remarques sur la géographie de l'art », *Annales ESC*, 5, septembre 1983, p. 1084-1096.

<sup>65</sup> Voir Blaise Wilfert-Portal, « La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900 », *Histoire et mesure*, vol. XXIII, no 2, 2008, p. 69-101.

<sup>66</sup> J'en propose une étude dans Béatrice Joyeux-Prunel, « Jouer sur l'espace pour maîtriser le temps : la géopolitique des avant-gardes européennes (1900-1914) », *EspacesTemps.net*, décembre 2006, <http://www.espacestems.net/document2118.html>.

<sup>67</sup> C'est le travail auquel s'est attelée une équipe de l'Institut d'histoire moderne et contemporaine, sous la direction de Christophe Charle, *Le Temps des capitales culturelles*, Seyssel, Champs Vallon, 2009.

<sup>68</sup> Sur les périphéries, l'article de Enrico Castelnuovo et Carlo Ginsburg « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, 1981, p. 51-72, n'a pas perdu sa fraîcheur.

<sup>69</sup> Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, NRF Gallimard, 1967 (éd. orig. 1939), et *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2003.

<sup>70</sup> Jérôme Baschet, « Fécondité et limites d'une approche systématique de l'iconographie médiévale (note critique) », *Annales ESC*, 1991, vol. 46, n° 2, p. 375-381 ; « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS*, vol. 51, n° 1, 1996, p. 93-133 ; et plus récemment « Pourquoi élaborer des bases de données d'images ? », in Axel Bolvig et Philip Lindley (éd.), *History and Images. Toward a New Iconology*, Turnout, Brepols, 2003, p. 59-66 et 83-106.

<sup>71</sup> Voir Séverine Lepape, *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge : l'iconographie de l'arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du XIII<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Jean-Claude Schmitt (dir.), EHESS, 2004. Une description de la thèse est disponible sur le site de l'École des Chartres : <http://theses.enc.sorbonne.fr/document151.htm>.

### L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?

<sup>72</sup> Antoine Schnapper, *Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1988 ; Olivier Bonfait (dir.), avec M. Hochmann, L. Spezzaferro et B. Toscano, *Histoire et géographie du collectionnisme, France et Italie, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, actes des Journées d'études dédiées à Giuliano Briganti, Rome, Académie de France à Rome et Accademia di San Luca, 19-21 septembre 1996, collection de l'École française de Rome, (287), Rome, 2001.

<sup>73</sup> Véronique Tarasco-Long, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du musée du Louvre et de l'Art Institute Chicago, 1879-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 ; Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Seyssel, Champs Vallon, 2008.

<sup>74</sup> J'esquisse une analyse de la mode de Paris dans la peinture moderniste dans Béatrice Joyeux-Prunel, « La circulation des peintures d'avant-garde en Europe au tournant des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles », in Christophe Charle (dir.), *Le Temps des capitales culturelles*, op. cit., p. 171-207.

<sup>75</sup> Voir David Galenson, *Painting Outside the Lines. Patterns of Creativity in Modern Art*, Cambridge, Harvard University Press, 2001 ; et « Measuring masters and masterpieces : French rankings of French painters and paintings from realism to surrealism », *Histoire et Mesure*, xvii-1/2, 2002, p. 47-85, <http://histoiremesure.revues.org/document900.html>.

<sup>76</sup> Fabien Accominotti, « Creativity from Interaction: Artistic Movements and the Creativity Careers of Modern Painters », à paraître dans *Poetics*, disponible sur SSRN en mars 2009 : [http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1396415](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1396415).

<sup>77</sup> Robert Jensen, « Anticipating artistic behavior and new research tools for art historians », *Historical Methods*, vol. 37, n° 3 (numéro spécial « Measuring Art »), été 2004, p. 137-153

<sup>78</sup> Daniel Milo, « L'exemple des peintres français (1650-1750) », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 481-503 et Kurt et Gladys Lang, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2001.

<sup>79</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, « L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », *Histoire et Mesure*, 2007, xxii-1, p. 145-182, donne une maigre esquisse de ce que l'on peut tirer de catalogues d'exposition.

<sup>80</sup> Voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays*, op. cit., pour la période 1855-1914. Toutes les hypothèses et les conclusions de cet ouvrage sont liées à l'utilisation, ponctuelle ou sérielle, d'une base de catalogues d'expositions de l'époque (plus de 1800).

<sup>81</sup> Je remercie Séverine Sofio de m'avoir indiqué les références suivantes : Colin Martindale, « The evolution of Italian painting : a quantitative investigation of trends in style and content from the late gothic to the rococo period », *Leonardo*, vol. 19, n° 3, 1986, p. 217-222, et Joan L. et Russel A. Kirsch, « The anatomy of painting style : description with computer rules », *Leonardo*, vol. 21, n° 4, 1988, p. 437-444.

<sup>82</sup> <http://www.inha.fr/spip.php?rubrique187>, propose une liste (non exhaustive) de banques d'images accessibles en ligne, et dont la constitution est *a priori* de qualité.

<sup>83</sup> Daniel Milo, « La rencontre, insolite mais édifiante, du quantitatif et du culturel », *Histoire et Mesure*, 1987, XI-2, p. 7-38, p. 9-10.

# Mesure du littéraire : approches sociologiques et historiques<sup>1</sup>

Gisèle SAPIRO<sup>2</sup>

## Résumé français

Les travaux d'histoire et de sociologie de la littérature qui ont recouru à des méthodes quantitatives pour étudier les processus de production et de réception des œuvres peuvent être répartis, pour les besoins de l'exposé, en deux grands ensembles. Le premier réunit ceux portant sur la production et la circulation des livres et de l'imprimé, leurs publics et leurs usages. Le second, ceux qui prennent pour objet le monde des lettres, son recrutement social, sa structure, ses instances de consécration, ses modes de hiérarchisation et les œuvres elles-mêmes.

## Abstract

Many historical and sociological approaches of literature have used quantitative methods to study how works are produced and received. In this presentation, they are divided into two groups. The first one includes studies focusing on the production and circulation of books and printed matter, as well as their readership and their use. The second one brings together studies devoted to the literary world – social recruitment, structure, institutions, hierarchization and institutions for acknowledgment – as well as to the works themselves.

Partant du constat que le canon des études littéraires représente moins d'un pour cent de la production romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle, Franco Moretti, professeur de littérature comparée à l'université de Stanford, invitait, il y a quelques années, les historiens de la littérature à déplacer leur regard du *close reading* qui prédomine dans leur discipline au *distant reading*, au moyen de modèles abstraits : les graphes de l'histoire quantitative, les cartes de la géographie et les arbres de la théorie de l'évolution. Si cette approche ouvre indéniablement des perspectives nouvelles, l'histoire et la sociologie de la littérature ont de longue date, en France notamment, recouru aux méthodes quantitatives pour explorer les conditions sociales de la production littéraire. Non sans avoir à vaincre la résistance à l'objectivation due à la croyance dans la nature indéterminée et singulière des œuvres littéraires.

Pourtant, ces travaux ont prouvé que non seulement il ne manque pas d'aspects quantifiables ou mesurables dans les processus de production et de réception de la littérature – propriétés sociales des auteurs et des publics, types de publications, supports, genres, réseaux de relations, etc. –, mais aussi que les approches quantitatives peuvent permettre de mieux comprendre certaines particularités en apparence irréductibles des œuvres – à condition bien sûr de s'articuler à des analyses qualitatives plus fines. Ces travaux peuvent être répartis, pour la clarté de l'exposé, en deux grands ensembles : la production et la circulation des livres et de l'imprimé, leurs publics et leurs usages ; le monde des lettres, son recrutement social, sa structure, les instances de consécration, les modes de hiérarchisation, les œuvres. Avant d'entrer en matière, une précaution s'impose : cet article n'est pas un état des lieux de l'histoire et de la sociologie de la littérature mais un regard sur l'apport des méthodes quantitatives dans ce domaine, prisme qui conduit nécessairement à laisser de côté de nombreuses contributions majeures fondées sur une démarche strictement qualitative.

### **Le livre et l'imprimé : production, circulation, usages et appropriation**

Parmi les productions culturelles, l'imprimé se distingue du fait qu'il a connu un processus d'industrialisation précoce grâce aux moyens de reproduction technique, sans que ceux-ci affectent la valeur symbolique de son contenu immatériel<sup>3</sup>, comme cela fut le cas pour les œuvres d'art<sup>4</sup>. Il se prête de ce fait aisément à la quantification, qui permet de mesurer l'évolution comparée de la production en nombre de titres par pays, par langue, par éditeur, par genre littéraire, ainsi que les flux de traduction entre langues. Les tirages, les prix, les chiffres d'affaires des maisons d'édition sont autant de sources qui s'offrent à une étude de l'économie du livre. De nombreux bilans ayant été consacrés à l'histoire du livre et de la lecture, on se bornera à de brefs rappels pour ne présenter plus en détail que les travaux les plus récents.

61

### **L'apport de l'histoire du livre et de l'édition à l'histoire littéraire**

À une époque où le lancement du livre de poche accélérât l'industrialisation de l'édition, Robert Escarpit, fondateur en 1960 du Centre de sociologie des faits littéraires à l'Université de Bordeaux, entreprit de mettre en place des enquêtes quantitatives sur les processus de production et de consommation du livre pris dans leur dimension économique. Il rejoignait ainsi le domaine en pleine constitution de l'histoire du livre, dont Lucien Febvre et Henri-Jean Martin furent les pionniers en France<sup>5</sup>.

Si l'histoire du livre et de l'imprimé ne se restreint pas à celle de la littérature, les œuvres d'imagination ou classées en belles-lettres arrivent depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en tête des catégories d'ouvrages publiés : au sein de la production française, leur part s'élevait à 37 % en 1961<sup>6</sup>, à un tiers en moyenne dans les années 1980<sup>7</sup>. Qui plus est, on ne saurait expliquer le fait littéraire sans prendre en compte l'extraordinaire expansion du support de l'écrit,

qui accompagne le processus d'alphabétisation. Mais encore faut-il se garder de tomber dans l'illusion d'une constance de la catégorie « littérature » à travers les âges et les cultures. Articulée à une étude qualitative des principes de classement et de leur évolution dans le temps, l'histoire quantitative est un puissant outil pour en saisir les transformations. Grâce à la magistrale histoire de l'édition française entreprise par Henri-Jean Martin et Roger Chartier, et poursuivie pour l'époque contemporaine par Pascal Fouché et Jean-Yves Mollier, ainsi qu'aux nombreuses monographies ou études consacrées à certaines périodes, on peut aujourd'hui appréhender ces transformations<sup>8</sup>. Le développement de l'histoire du livre dans d'autres pays devrait permettre de mettre en place des perspectives comparatives<sup>9</sup>.

En France, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, la production littéraire se différencie du pôle savant de la production intellectuelle, mais ce n'est qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle que l'acception du terme de littérature se restreint à celui de « belles-lettres », qui apparaît sous la Restauration dans les classements des cabinets de lecture<sup>10</sup>. Entre le Premier et le Second Empire, le nombre de livres quadruple, passant de moins de 3 000 en 1814 à plus de 13 800 titres enregistrés en 1866 par la *Bibliographie de la France*<sup>11</sup> – un chiffre guère dépassé jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, mais qui grimpe à 20 000 en 1978 et à 30 000 en 1989<sup>12</sup>.

Les recherches historiques sur le livre et l'édition ayant mis en œuvre une approche quantitative se sont appuyées sur deux types de données. D'une part, celles qui concernent l'activité économique des éditeurs (taille de l'entreprise, chiffre d'affaires, nombre de publications par an, nombre d'exemplaires produits, prix du livre, etc.) ; elles rappellent que l'édition est un lieu de négociation et de compromis entre *L'Argent et les lettres*, pour reprendre le titre de la somme que Jean-Yves Mollier a consacrée à l'histoire du capitalisme d'édition en France<sup>13</sup>. De l'autre, les listes d'ouvrages publiés, qui peuvent être reconstituées à partir du dépôt légal, des bibliographies nationales comme *La Bibliographie de la France* et/ou de bibliographies plus spécifiques<sup>14</sup>, ainsi que des catalogues d'éditeurs<sup>15</sup>.

Dès 1828, le poète Philarète Chasle avait établi des statistiques littéraires sur les catégories d'ouvrages publiés<sup>16</sup>. Nombre d'études quantitatives ont été consacrées à la production littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle, prenant en compte l'évolution de la production, des supports, des catégories et des genres<sup>17</sup>. Ayant analysé les fluctuations de ce marché – essor de la période romantique, recul des années 1837-1840, que n'explique pas complètement la concurrence du roman-feuilleton, stagnation puis effondrement sous le Second Empire –, Alain Vaillant a également proposé une modélisation de la concentration des exemplaires par auteurs<sup>18</sup>. D'intéressantes tentatives de quantifier l'œuvre d'un auteur singulier et l'évolution des tirages par genre ont été réalisées pour des auteurs très prolifiques comme Balzac et Victor Hugo<sup>19</sup>. Christophe Charle a analysé la crise que traverse la production éditoriale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la place des différents types de livres et genres littéraires (poésie, roman, théâtre), notamment le triomphe du roman, devenu en moins d'un siècle le genre dominant<sup>20</sup>. Cependant, comme l'a montré Philippe Olivera à travers une étude de la catégorie éditoriale de « littérature générale », la notion de littérature est loin de s'y restreindre et continue d'englober, dans l'entre-deux-guerres, les essais politiques destinés au public cultivé<sup>21</sup>.

L'essor du genre romanesque n'est pas propre à la France. Réunissant des études portant sur la production romanesque en Grande-Bretagne (1720-1740), au Japon (1745-1765), en Italie (1820-1840), en Espagne (1845 - début 1860) et au Nigeria (1965-1980), Franco Moretti a souligné la similitude des formes qu'épousent les graphes, de manière décalée dans le temps, passant, en une vingtaine d'années, de cinq à dix nouveaux titres par an à un nouveau roman par semaine, témoin de la formation d'un véritable marché. Dans un second temps, ce marché se diversifie avec la création de sous-genres. Reprenant la tripartition braudélienne entre temps bref – pur flux sans structure –, longue durée – pure structure sans flux – et les structures temporaires que constituent les cycles, Moretti montre que ce dernier concept s'applique bien au mode d'évolution de ces sous-genres en Grande-Bretagne : à la vague des romans épistolaires entre 1760 et 1790 succède ainsi,

de 1790 à 1815, celle des romans gothiques, puis celle des romans historiques qui va jusqu'en 1840. Notant plus généralement que la durée de vie des sous-genres est de 25 à 30 ans, il avance diverses hypothèses explicatives, telles que la conjoncture politique (en particulier la censure), le processus de routinisation identifié par Victor Chlovski et le renouvellement des générations. Aucune ne lui paraît satisfaisante. Elles mériteraient néanmoins d'être soumises à des analyses empiriques comparatives<sup>22</sup>.

Sans pouvoir expliquer de telles régularités cycliques, les fluctuations de la répression exercée contre le livre et ses motifs peuvent être mesurées. On sait qu'aux périodes de libéralisation succèdent des périodes de forte répression dues à la multiplication des publications explorant les nouvelles limites du dicible. Selon le comptage réalisé par James Smith Allen à partir d'un échantillon, l'outrage à la morale et aux mœurs constitue, par exemple, sous le Second Empire la moitié des motifs officiels de censure préventive ou répressive de livres ou de pièces de théâtre, alors qu'il ne dépassait pas un tiers sous les trois précédents régimes<sup>23</sup>. Annie Stora-Lamarre a montré de son côté la brusque augmentation du nombre des procès littéraires pour outrage à la morale et aux mœurs à la veille de la Grande Guerre, de 14 entre 1881 et 1910 à 175 entre 1910 et 1914<sup>24</sup>.

64

Malgré la richesse des perspectives ouvertes, il reste beaucoup à faire pour synthétiser et exploiter les données disponibles sur l'histoire de l'édition littéraire, notamment dans la direction suggérée par Franco Moretti. Avec la constitution, dans les années 1950, de l'édition comme secteur économique à part entière, l'économie du livre est devenue un domaine d'étude en soi, dont les liens avec l'histoire littéraire sont pour le moins distendus. Plus récemment, la sociologie de l'édition, apparue dans les années 1970<sup>25</sup>, a connu un développement à la suite de l'étude empirique réalisée par Pierre Bourdieu sur le champ éditorial français contemporain. Fondée sur une analyse des correspondances multiples, l'étude portait sur une population de 61 éditeurs de littérature française ou traduite. Seize variables ont été réparties en cinq groupes : statut juridique et financier, liens de dépendance financiers ou commerciaux, poids



sur le marché, capital symbolique, importance de la littérature étrangère<sup>26</sup>. Le premier facteur de l'analyse opposait globalement les grandes maisons anciennes, cumulant capital financier et capital symbolique (par le nombre de lauréats de prix Nobel de littérature notamment), aux petites de création récente, démunies sous tous rapports ; le deuxième distinguait les maisons par la structure de leur capital, opposant les maisons indépendantes, grandes ou petites, aux filiales des grands groupes.

Outre les données concernant chaque maison d'édition, des chiffres sur la production éditoriale française existent pour la période contemporaine, mais ont été peu exploités jusqu'à présent. À partir de 1954, le Syndicat national de l'édition (SNE) a en effet entrepris de produire des données par catégories de livres (littérature, beaux-arts, religion, sciences et techniques, etc.) : chiffre d'affaires, nombre de titres, nombre d'exemplaires produits. Les nomenclatures se sont peu à peu raffinées, une distinction a été introduite entre nouveautés, rééditions et réimpressions. Mais le changement des nomenclatures et de la répartition rend difficile la construction de séries longues. La « littérature » incluait ainsi ce qui constitue à partir de 1970 la catégorie des « sciences humaines générales<sup>27</sup> ». Par ailleurs, l'écart – du simple au double – entre ces données, fondées sur les déclarations des éditeurs professionnels, celles de la bibliographie de la France et celles du dépôt légal indique les limites d'une approche positiviste qui ne s'interrogerait pas sur le mode de production des chiffres utilisés<sup>28</sup>.

Le problème des données constitue aussi un obstacle au comparatisme, comme le signalait Robert Escarpit alors qu'il comparait le nombre de titres par pays d'après les chiffres fournis par ces derniers à l'Unesco. Mais s'il faut rester prudent dans leur maniement et leur interprétation, l'évolution de la production éditoriale dans chaque pays revêt un caractère un peu plus fiable. Elle fait apparaître qu'entre 1950 et 1970, alors que la France et le Royaume-Uni ont doublé leur production, celle de l'Allemagne a triplé, le Japon se situant entre les deux<sup>29</sup>. Si Robert Escarpit avait inclus les États-Unis, il aurait pu prendre la mesure du déplacement du centre de l'espace éditorial de l'Europe occidentale à New York :

entre 1955 et 1978, la production de livres aux États-Unis a été en effet multipliée par plus de six (de 12 589 à 85 126 titres), alors que le nombre de titres n'a fait que tripler en France et en Allemagne à la même époque (de 10 364 en 1957 à 31 673 en 1977 pour la France)<sup>30</sup>.

### **Circulation internationale du livre et flux de traduction**

Par-delà la comparaison du nombre de titres, c'est l'analyse de la circulation internationale du livre qui révèle la pertinence de l'application au marché international de l'édition du clivage centre-périphérie de l'analyse des systèmes-monde<sup>31</sup>. Cette circulation passe soit par les exportations, soit par les traductions. Dans une étude quantitative sur les flux de traduction autour de 1980, fondée sur les données de l'Unesco, Johan Heilbron a montré que les livres circulent principalement du centre vers la périphérie<sup>32</sup>. Franco Moretti avait déjà repéré cette structure inégale pour le marché littéraire européen du XIX<sup>e</sup> siècle, à partir d'une analyse de la diffusion, par voie de traduction, d'un corpus de 100 romans anglais et 53 français<sup>33</sup>. Le marché mondial de l'édition est organisé autour de quelques capitales culturelles qui sont des centres concourant pour accroître leur influence au sein des aires linguistiques et sur le marché international<sup>34</sup>. La France avait ainsi constitué un véritable « empire culturel » dont Jean-Yves Mollier a analysé les fondements<sup>35</sup>. À partir des données douanières, Frédéric Barbier a montré toutefois que, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le rapport de force entre la France et l'Allemagne s'inverse, les échanges se faisant désormais au profit des exportations allemandes<sup>36</sup>. Les données douanières ne permettent cependant pas d'étudier le type d'ouvrages exportés, ce à quoi se sont attachées les études sur la traduction.

Dans un article pionnier paru en 1984, Daniel Milo proposait une analyse des fluctuations de la « bourse mondiale de la traduction » en étudiant l'évolution de la liste des écrivains les plus traduits au monde, à partir des données de *l'Index translationum* de l'Unesco et de la part variable des classiques, des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle et

des auteurs contemporains<sup>37</sup>. L'étude des flux de traductions permet par ailleurs, comme le suggère Johan Heilbron<sup>38</sup>, de reconstituer l'état des rapports de force entre les langues. La position d'une langue dans le système-monde des traductions peut, comme nous l'avons suggéré, être estimée à partir de plusieurs indicateurs : premièrement, le pourcentage des livres traduits de cette langue au sein des flux de traduction en toutes langues ; deuxièmement, la part des traductions vers la même langue dans ces flux ; troisièmement, le rapport entre extraduction et intraduction. *L'Index translationum* de l'Unesco constitue, en dépit de ses lacunes et de ses biais, une source indicative utile pour analyser ces flux, dans la mesure où ce qui importe ici est l'évolution des rapports. Dans le cas du français, que nous avons étudié<sup>39</sup>, les données publiées depuis les années 1990 par le Syndicat national de l'édition sur les contrats d'acquisition et de cession de droits de traduction signés par les éditeurs français offrent une autre source, complémentaire, quoique également lacunaire, le nombre de déclarants pouvant varier d'une année sur l'autre. Nous avons ainsi pu constater que la part des traductions en français avait fortement augmenté depuis les années 1980, plus que la production nationale. En revanche, si le rapport de force demeure favorable au français dans les échanges avec toutes les autres langues hormis l'anglais, l'écart tend à se réduire au milieu des années 1990, signe de la relative perte de centralité du français à cette époque. Cela est confirmé par le ratio du nombre de contrats de cession et d'acquisition signés par les éditeurs français pour l'ensemble des langues.

La part de la littérature parmi les traductions est encore plus élevée que celle qu'elle occupe dans l'édition : elle représente entre 1980 et 2000 environ la moitié des livres traduits dans le monde. Mais l'analyse par catégorie de livres et par genre littéraire révèle de fortes variations entre les langues, signe de l'autonomie relative de certains domaines (littérature, disciplines académiques), comme le montre l'enquête que nous avons menée sur les flux de traductions d'ouvrages de littérature et de sciences humaines en français entre 1985 et 2002 à partir de onze langues (elle s'appuie sur un retraitement de la base de données professionnelle Electre

qui permet d'isoler les nouveautés)<sup>40</sup>. Il apparaît ainsi que certaines langues ont accumulé du capital symbolique dans un domaine particulier, comme la philosophie pour l'allemand ou la poésie pour l'espagnol, visible à la part relative plus importante de nouveautés traduites : par exemple, la poésie représente 15 % des traductions de l'espagnol, contre 9 % pour l'italien et 8 % pour l'allemand<sup>41</sup>.

L'étude des traductions constitue un instrument de choix pour dénationaliser l'histoire littéraire. À partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, elles deviennent le principal mode de circulation des œuvres. Cette phase correspond au processus de nationalisation de la littérature, comme l'a montré Blaise Wilfert-Portal dans son étude de l'importation et de la réception des littératures étrangères en France, fondée sur une analyse des traductions en français parues entre 1880 et 1920 et une prosopographie des importateurs<sup>42</sup>. Les cultures nationales se sont en partie construites sur un fonds commun d'œuvres littéraires traduites, constituées en classiques par leur intégration au programme scolaire. C'est ce qu'illustre l'étude que nous avons menée sur l'évolution des traductions du français en hébreu : les classiques prédominent jusque dans les années 1960, Balzac et Maupassant en tête ; dans les années 1960-1970, la littérature populaire fait son apparition pour disparaître ensuite, au profit des traductions de l'anglais, celles du français se resserrant sur la littérature « haut de gamme ». Le fort développement des traductions de l'hébreu en français depuis les années 1970 montre en retour que le processus de construction d'une littérature nationale en hébreu a été couronné de succès<sup>43</sup>.

La traduction constitue aussi un lieu d'observation des relations entre littérature et politique. La recherche menée par Ioana Popa sur les traductions en français des œuvres littéraires provenant de quatre pays du bloc communiste, la Pologne, la Hongrie, la Roumanie et la Tchécoslovaquie de 1945 à 1992, adopte une double perspective comparatiste : entre pays et entre périodes<sup>44</sup>. La distinction de six circuits de transfert, trois autorisés, trois non autorisés, dessine une évolution historique des premiers vers les derniers, qui fait apparaître la formation d'une demande occidentale pour la littérature clandestine, avec

cependant des variations liées à l'histoire propre à chacun de ces pays. D'abord fortement polarisée autour du clivage politique, la réception éditoriale se diversifie et les clivages se brouillent.

Comme pour l'histoire de l'édition, les catalogues d'éditeurs constituent une source précieuse pour l'étude des traductions. Ainsi que l'a montré Hervé Serry à partir d'une reconstitution de celui du Seuil, traduire est un mode d'accumulation de capital symbolique pour une maison comme celle-ci, née dans les années 1930 dans une perspective strictement catholique et dont les fondateurs étaient peu dotés en capital culturel et social. Après la guerre, la maison, qui se transforme en éditeur généraliste, se lance dans les traductions littéraires : l'allemand (notamment Günter Grass et Heinrich Böll, futurs prix Nobel) et les langues d'Europe de l'Est arrivent en tête, à la faveur de réseaux de relations catholiques et des affinités éthiques et esthétiques ; ce n'est que dans les années 1970 que l'anglais les devance, signe que le Seuil est devenu un grand éditeur<sup>45</sup>. Pour les éditions Des Femmes également, la traduction a été un mode d'accumulation de capital symbolique : elles ont importé au moins trois fois plus de textes qu'elles n'en ont exporté<sup>46</sup>.

69

L'analyse des collections est un instrument pour appréhender les catalogues d'éditeurs et pour différencier la production éditoriale<sup>47</sup>. La comparaison que nous avons menée entre collections de littérature(s) étrangère(s) des grands éditeurs français, représentatives du pôle de production restreinte, et collections à grande diffusion (*best-sellers*, *thrillers*, roman sentimental) révèle un fort écart du point de vue de la diversité linguistique : de vingt à trente langues traduites pour les premières, alors que dans les secondes, l'anglais est la langue presque exclusive de traduction<sup>48</sup>.

### Réception, usages et appropriations

L'histoire de la lecture s'est développée en lien étroit avec celle du livre et de l'imprimé. Comme la sociologie de la lecture, c'est un domaine où l'approche quantitative s'est imposée d'emblée. Faute de pouvoir interroger les individus, les historiens ont développé des

méthodes sophistiquées pour cerner les publics et les usages des livres, à partir de sources diverses : les tirages, la distribution, les commandes, les archives notariales, les registres des cabinets de lecture et bibliothèques, les correspondances d'écrivains, qui leur ont permis de dépasser les approches littéraires de la réception fondées uniquement sur l'interprétation des textes<sup>49</sup> et de restituer les conditions et contraintes sociales qui pèsent sur les pratiques de lecture. Il serait fastidieux de recenser ici tous ces travaux, qui ont fait l'objet de nombreux bilans critiques<sup>50</sup>. On n'évoquera donc, pour mémoire, que les types de sources utilisées, de démarches mises en œuvre et de problématiques qu'elles ont permis d'aborder, sans prétendre à l'exhaustivité.

70

L'étude des habitudes de lecture du xvi<sup>e</sup> siècle à nos jours menée par les historiens du livre en France sur la base de séries longues constituées à partir du dépôt légal et de la *Bibliographie de la France* fait apparaître des tendances assez nettes : ainsi, le xviii<sup>e</sup> siècle est marqué par le déclin du latin et de la littérature religieuse, l'émergence du roman, l'intérêt pour la nature et pour les cultures éloignées. Des tendances semblables ont été observées par les historiens allemands à partir des catalogues des foires du livre de Francfort et de Leipzig.

Les chiffres de tirage donnent une indication sur l'irrésistible croissance du lectorat à partir du début du xix<sup>e</sup> siècle, auprès duquel le roman s'impose comme la forme littéraire privilégiée. De 1 000 à 1 500 exemplaires sous la Restauration, le tirage moyen d'un roman passa à 2 000 ou 3 000 à partir de 1840. À part quelques grands succès comme les romans de Walter Scott, qui avaient pu faire l'objet d'une dizaine de rééditions dans les années 1820, sans toutefois dépasser les 20 000 exemplaires, rares étaient les œuvres de fiction contemporaines qui franchissaient le petit cercle des lettrés. Le lancement du roman-feuilleton en 1836 modifia la situation de la production littéraire. Le terme et le phénomène naquirent avec la publication cette année-là de *La Vieille Fille* de Balzac dans le tout nouveau quotidien d'Émile de Girardin, *La Presse*, qui conquist plus de 11 000 abonnés en six mois. En 1845, ce chiffre avait doublé<sup>51</sup>.

À une époque où l’alphabétisation fait de grands progrès à la faveur de la loi Guizot, la lecture n’est plus une pratique réservée aux classes dominantes, même si les véritables lecteurs urbains ne constituent guère plus de 12 % de l’ensemble de la population<sup>52</sup>. D’après les enquêtes de la chambre de commerce, à Paris en 1846-1868, la proportion d’ouvriers hommes sachant lire et écrire atteint 87 %. Elle est encore nettement inférieure en province, et aussi pour les femmes : la moitié d’entre elles seulement, toutes classes sociales confondues, sont alphabétisées et elles n’acquièrent souvent, en zone rurale, que la compétence de la lecture<sup>53</sup>. Mais en 1876, le nombre de femmes capables de signer atteint 67,4 % en zone rurale, 72 % dans la population urbaine<sup>54</sup>. La distribution géographique des journaux révèle la pénétration du roman-feuilleton en province à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La diffusion est cependant beaucoup plus large que ne le laissent appréhender les tirages, par le biais des pratiques de lecture collective lors des veillées, d’échange, de prêt, de fabrication de livre, à partir des feuillets découpés dans la presse et de fréquentation des cabinets de lecture, où les auteurs de romans-feuilletons, Dumas, Sue, Féval, sont les écrivains favoris<sup>55</sup>.

Les chiffres de tirage ne donnant pas d’indication précise sur les publics ni sur les pratiques de lecture, les usages de l’imprimé et les formes d’appropriation, les historiens de la lecture se sont tournés vers d’autres sources : inventaires après décès, archives notariales, prêts dans les bibliothèques publiques, louage dans les cabinets de lecture, sociétés de lecture, clubs. L’étude des inventaires après décès et des archives notariales a par exemple permis de constater la prédominance des médecins, robins, nobles et clercs parmi les acheteurs de livres à Amiens au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>, ou encore le remplacement des classiques par les romans, livres de voyages et ouvrages d’histoire naturelle dans les bibliothèques des nobles et des grands bourgeois du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>. Les études sur les prêts en bibliothèques ont révélé une « démocratisation » de la lecture à partir des années 1760 : le nombre de livres empruntés double, les emprunteurs sont de condition plus modeste, le

roman sentimental l'emporte sur les genres plus sérieux. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, 70-80 % des livres empruntés dans les bibliothèques d'Allemagne, d'Angleterre et d'Amérique sont des ouvrages de fiction (surtout des romans)<sup>58</sup>.

Les archives éditoriales et les fonds d'éditeurs peuvent également renseigner sur leur clientèle. L'étude des livres bleus du fonds Garnier menée par Roger Chartier a fait apparaître la prépondérance des livres de religion (43 %) par rapport à ceux de fiction (29 %) dans les lectures populaires au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>59</sup>. À partir des archives de la Société de typographie de Neuchâtel et des saisies de livres effectuées par la police, Robert Darnton a réalisé une étude des commandes qui lui permet de saisir la relation entre l'offre et la demande littéraire, dans le commerce clandestin<sup>60</sup>.

Plus difficiles à saisir sont les pratiques de lecture. La thèse de Rolf Engelsing sur la « révolution de la lecture » qu'a constituée, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le passage d'une habitude de lecture « intensive » à une pratique « extensive<sup>61</sup> », bien que globalement confirmée, doit être nuancée par une étude fine de la diversité des usages et pratiques<sup>62</sup>. De même, l'évolution de la lecture collective à voix haute à la lecture solitaire et silencieuse s'est opérée de manière décalée dans le temps selon les lieux (les villes et les campagnes), les groupes sociaux (classes cultivées vs milieux populaires), le sexe, et variable selon l'âge, les genres et le cadre (ainsi la poésie continue à être lue à haute voix, dans un cadre tout à fait différent de cercles de poètes et d'amateurs). Autant de variables pouvant se prêter à des analyses quantitatives, même si les sources, éparses, sont plus difficiles à rassembler et à quantifier dans ce cas.

Le problème est encore plus épineux pour le mode d'appropriation et l'interprétation, qui tracent les limites d'une approche quantitative. Au moins deux types de sources peuvent cependant être exploités, qui ont jusqu'à présent donné lieu à des approches qualitatives plus que quantitatives : les critiques littéraires et les correspondances d'écrivain. La voie avait pourtant été ouverte par l'étude pionnière de Joseph Jurt sur la réception critique de l'œuvre de Georges Bernanos, qui articulait analyse qualitative et quantitative : répartition des articles selon l'appréciation positive



ou négative, le caractère du périodique, sa périodicité, son lieu de parution et sa tendance<sup>63</sup>. Plus récemment, et dans une perspective différente, Susanne Janssen a montré la tendance de la critique littéraire dans la presse contemporaine à se concentrer sur un petit nombre d'œuvres qui font consensus : seule la moitié des nouveaux romans publiés aux Pays Bas en 1978 avait été recensée, ce taux tombant à un tiers en 1991<sup>64</sup>. Claire Ducournau a réalisé une analyse comparée de la réception des écrivains d'origine africaine dans *Le Magazine littéraire* et *La Quinzaine littéraire*<sup>65</sup>. Afin de replacer l'activité interprétative dans son contexte social, John Smith Allen a quant à lui dressé un profil sociologique des correspondants d'une sélection d'écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>66</sup>.

### **Les enquêtes sur la lecture**

Il serait hautement illusoire de penser le problème résolu par l'interrogation directe des intéressés. Nées des « *media studies* » et de la demande des éditeurs ainsi que de l'État (une enquête nationale est réalisée par l'Insee en 1967), les enquêtes ont évolué de la sociographie des lecteurs aux pratiques de lecture<sup>67</sup>. Si la critique des méthodes des sondages et de leur propension à imposer les problématiques en suscitant les réponses attendues a porté ses fruits, et si les enquêtes sociologiques sur la lecture présentent un questionnaire beaucoup plus sophistiqué, elles demeurent à juste titre prudentes dans l'interprétation des résultats<sup>68</sup>.

Outre les enquêtes officielles sur les pratiques culturelles des Français menées à l'instigation du ministère de la Culture en 1973, 1981, 1988-1898, 1997<sup>69</sup>, des études plus spécifiques sur les pratiques et les usages ont été réalisées, notamment à l'initiative du service d'études et de recherche de la Bibliothèque publique d'information (BPI) du Centre Pompidou et dans le cadre de l'Observatoire France loisirs, par exemple sur l'articulation entre pratique de lecture et pratique de télévision<sup>70</sup>, ou encore sur des populations particulières comme les jeunes travailleurs, les prisonniers, les étudiants ou les adolescents<sup>71</sup>. On évoquera en particulier, sur ce dernier

thème, l'enquête longitudinale menée par Christian Baudelot, Marie Cartier et Christine Detrez sur une cohorte de 1 200 élèves qui, tout en confirmant une baisse de la lecture, en relativise le sens<sup>72</sup>. Ils montrent surtout le poids de l'école sur la formation du goût littéraire. Les écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle constituent le socle de cette culture littéraire, qui peut s'articuler avec un intérêt pour des lectures plus contemporaines. La littérature anglo-américaine représente près d'un tiers des lectures des collégiens, notamment la littérature de grande diffusion. Ce n'est qu'au lycée qu'une place un peu plus grande est faite à des auteurs classiques allemands (Kafka, Mann, Zweig), italiens (Buzzatti, Calvino), russes (Dostoïevski, Soljénitsyne, Tchekhov et Tolstoï), latino-américains (Borges, Marquez), les auteurs les plus lus étant Stephen King et Mary Higgins Clark. À cette étape de la formation, l'école inculque un mode de lecture « savant » qui, en mettant l'accent sur la forme et le style, se démarque de la lecture « ordinaire ». Plus rares sont les études de réception qui ont recouru à l'enquête par questionnaire, l'entretien étant habituellement privilégié. On citera celle de Jacques Leenhardt et Pierre Józsa, qui ont effectué une enquête comparative par questionnaire sur la réception du *Cimetière de rouille* d'Endre Fejes et des *Choses* de Georges Perec en France et en Hongrie, en s'intéressant aux « actes de lecture<sup>73</sup> ».

74

Tandis que les approches quantitatives ont fait place à des interrogations plus qualitatives sur les trajectoires de lecteurs<sup>74</sup>, le développement du support électronique qui, n'en déplaise à ses contempteurs, constitue une forme de « retour » à l'écrit par rapport à la télévision, lance de nouveaux défis à l'étude des usages et des pratiques de la lecture<sup>75</sup>.

### **Le monde des lettres : recrutement social, structure, modes de légitimation, production**

Le deuxième ensemble de travaux concerne le monde des lettres qui, moins réglementé que d'autres univers professionnels, présente néanmoins de nombreux aspects quantifiables, du recrutement

social des écrivains aux œuvres même, en passant par les lieux de publication, les instances de consécration, les réseaux de sociabilité et les indices de reconnaissance.

### **Le recrutement social des écrivains**

Michel Foucault fait remonter l'apparition de la « fonction auteur » au xvi<sup>e</sup> siècle, avec l'édit de Chateaubriant de 1551 qui rend obligatoire l'apposition du nom de l'auteur et celui de l'imprimeur sur toute publication<sup>76</sup>. Comme le montre l'étude de Jean-Philippe Genet sur les auteurs anglais entre 1300 et 1600, le xvi<sup>e</sup> siècle voit en effet leur nombre se multiplier<sup>77</sup>. Il faut cependant attendre le siècle suivant pour que commence à se différencier une sphère d'activité spécifiquement littéraire, qui s'autonomise au xix<sup>e</sup> siècle<sup>78</sup>.

En l'absence d'une réglementation des conditions d'accès au métier d'écrivain, à l'instar des professions organisées, et du fait que l'activité littéraire n'est souvent pas la principale source de revenus, la population des auteurs est difficile à cerner et se caractérise par ses contours flous. Différents critères ont pu être employés pour la saisir : publications, affiliation à des instances littéraires, récompenses, insertion dans des réseaux de sociabilité. Mais les variations entre les critères d'une enquête à l'autre rendent difficiles les comparaisons<sup>79</sup>.

Plusieurs grandes enquêtes ont tenté de circonscrire la population des auteurs littéraires en France aux xvii<sup>e</sup>, xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles : Alain Viala a constitué une population de 559 écrivains ayant vécu et publié entre 1643 et 1665, moment de la « naissance de l'écrivain<sup>80</sup> » ; Daniel Roche a réalisé une prosopographie des membres des académies de province aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècle<sup>81</sup> ; Robert Darnton a constitué trois cohortes d'auteurs à partir de trois éditions de *La France littéraire* datant de 1757 (N = 1 187), 1769 (N = 2 367) et 1784 (N = 2 819), la population identifiée oscillant entre un quart et deux tiers pour chaque cohorte<sup>82</sup> ; James Smith Allen a identifié 560 auteurs littéraires en activité entre 1820 et 1841<sup>83</sup> ; Rémy Ponton a constitué une population de 616 écrivains en activité entre 1850 et 1900 (nés entre 1820 et 1870)<sup>84</sup>.

L'émergence d'une sphère publique littéraire qui s'affirme au XVIII<sup>e</sup> siècle en se différenciant du champ religieux est manifeste dans la chute de la proportion d'hommes de lettres se recrutant parmi les membres du clergé. En 1757, un auteur sur trois était issu du monde religieux, cette proportion tombant à un sur cinq en 1784, au profit de la noblesse, qui progresse de 9 % à 14 %, et du Tiers État (de 55 à 59 %)<sup>85</sup>. En 1820, les ecclésiastiques ne sont plus que 5 % parmi les auteurs littéraires ; leur part tombe à 3 % en 1841. Si l'écart est dû en partie au caractère plus restrictif de la catégorie « auteurs littéraires », isoler une telle catégorie est plus aisé sous la Restauration qu'auparavant. La proportion d'auteurs littéraires vivant de leur plume comme journalistes, hommes de lettres, dramaturges, traducteurs, triple, passent de 10 % à 36 % entre 1820 et 1841, signe d'un processus de professionnalisation. En revanche, la différenciation entre homme de lettres et homme politique ne fait encore que s'esquisser du point de vue du recrutement social : en 1820, 24 % des auteurs littéraires ont des fonctions dans la diplomatie et l'administration ou bénéficient de postes honorifiques ; cette catégorie tombe à 17 % en 1827, puis à 10 % en 1834 et 13 % en 1841<sup>86</sup>. Il faut attendre la professionnalisation du métier d'homme politique sous la Troisième République pour que les deux espaces se différencient durablement. À cette époque, le journalisme connaît aussi, comme nombre d'autres activités intellectuelles<sup>87</sup>, un processus de professionnalisation : « parmi les journalistes qui connaissent la notoriété, désormais un sur trois n'a plus rien de commun avec l'homme de lettres, contre un sur cinquante ans plus tôt », constate Marc Martin à partir d'une enquête sur les journalistes fondée sur les éditions de 1858 et de 1893 du *Dictionnaire des contemporains* de Vapereau<sup>88</sup>.

Les écrivains constituent une élite par leurs origines sociales et leur formation scolaire secondaire, à une époque où le taux de scolarisation par classe d'âge est très bas (entre 1887 et 1926, il passe de 2,9 % à 6,5 %). Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle comme dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ils sont le plus souvent issus de la grande ou moyenne bourgeoisie du secteur privé ou de la bourgeoisie intellectuelle : c'est le cas de plus de 40 % de la

population étudiée par Rémy Ponton et de plus de la moitié de celle que nous avons constituée – population plus sélective de 185 écrivains en activité entre 1940 et 1944, nés entre 1850 et 1918 (elle recoupe pour quelques cas la précédente)<sup>89</sup>. Comme l’a montré Christophe Charle, en retraitant les données constituées par Rémy Ponton, les écrivains occupent au tournant du siècle, du point de vue de leurs origines sociales, une position intermédiaire entre les hauts fonctionnaires et les universitaires des établissements parisiens<sup>90</sup>. Seulement un quart des écrivains ayant acquis un certain degré de reconnaissance littéraire viennent de la petite bourgeoisie et des classes populaires. En revanche, d’après l’enquête réalisée par Anne-Marie Thiesse sur une population de 290 écrivains régionalistes nés entre 1830 et 1905, ceux-ci se recrutent principalement dans la moyenne et petite bourgeoisie commerçante et sont donc moins bien dotés en capitaux hérités que leurs confrères ayant acquis une reconnaissance nationale<sup>91</sup>. Cette population se différencie également par ses origines géographiques presque exclusivement provinciales, alors que les enquêtes menées à l’échelle nationale révèlent le poids de la centralisation spatiale dans l’accès au monde des lettres : entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup>, un tiers des écrivains sont nés à Paris. Le repli identitaire paraît donc lié à un processus de relégation<sup>92</sup>. C’est ce que montre également Hervé Serry pour le cas des écrivains catholiques du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui se caractérisent entre autres par leur formation dans l’enseignement privé catholique, alors que la majorité des écrivains en activité à cette époque ont été scolarisés dans un établissement public<sup>93</sup>. Christophe Charle a par ailleurs dessiné une géographie sociale du champ littéraire parisien, comparant les lieux de résidence des écrivains à ceux des autres fractions de la classe dominante<sup>94</sup>.

Pour étudier les conditions d’accès à la publication aux États-Unis dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et les formes que prend la carrière littéraire, une équipe de chercheurs suédois a entrepris une enquête sur trois cohortes d’auteurs ayant publié leur premier livre de fiction la même année, à quinze ans de distance : en 1940, 1955, 1970<sup>95</sup>. Comparant les cohortes sous le rapport des propriétés sociales, âge, sexe, origines sociales et géographiques,

ils ont élaboré des « trajectoires éditoriales », opposant d'un côté celle, idéal-typique, de l'auteur « sérieux », de sexe masculin, né à New York, publiant son premier livre chez un grand éditeur new-yorkais et ayant obtenu une critique dans le *New York Times* ou dans le *New York Times Book Review*, de l'autre, l'auteur d'un seul titre édité à compte d'auteur<sup>96</sup>. Entre ces deux extrêmes se dessine un espace des carrières possibles que l'enquête, encore en cours, devrait permettre de dessiner.

Si l'on peut parler d'un processus de professionnalisation du métier d'écrivain<sup>97</sup>, il est demeuré inabouti, comme le montrent les enquêtes menées sur les conditions économiques d'exercice de cette activité en France depuis la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Michèle Vessilier-Ressi a mené une enquête dans les années 1970 à partir de différents échantillons d'auteurs : le premier est constitué par un questionnaire adressé aux auteurs affiliés à l'Agessa et à la Cavmu, mais il concerne les auteurs dans tous les domaines, y compris l'image, et a recueilli un faible taux de réponse ; un deuxième échantillon porte sur 1 083 auteurs professionnels et 467 journalistes recensés dans le *Who's who*<sup>98</sup>. Pour montrer le poids du second métier, Bernard Lahire et Géraldine Bois ont réalisé une enquête par questionnaire auprès de 503 écrivains, fondée sur deux critères : la publication d'un ouvrage (autoédition comprise), comme indicateur volontairement large de l'activité littéraire afin d'en étudier les frontières (mais qui conduit à sous-estimer le processus de professionnalisation évoqué ci-dessus) ; le second critère, dû aux conditions de financement de l'enquête, est le lien avec la région Rhône-Alpes<sup>99</sup>. Cette étude fait apparaître, comme celles qui concernent les périodes précédentes, les atouts nécessaires à l'accès à la reconnaissance du point de vue de la profession du père (un tiers des écrivains étudiés sont enfants de cadres et professions intellectuelles supérieures, un cinquième de professions intermédiaires), du capital scolaire et culturel (plus de 80 % des écrivains les plus reconnus littérairement et nationalement ont fait au moins deux ans d'études après le baccalauréat ; ils lisent dans la même proportion plus de vingt livres par an). Elle fournit aussi des données sur la production (nombre de livres publiés,

éditeurs, genres littéraires, participation à des revues, traductions, réception médiatique), les conditions d'écriture (temps consacré à l'écriture, espace, commandes, etc.), l'appartenance à des sociétés d'auteurs et d'autres instances professionnelles, la fréquentation des milieux littéraires, et le rapport entre ces variables et le degré et type de reconnaissance ainsi que l'autodéfinition comme écrivain.

### **Structure du champ littéraire, espace des possibles et réseaux de relations**

L'approche quantitative permet d'appréhender le rapport entre espace des possibles littéraires (écoles, courants littéraires) et « espace des possibles biographiques », pour reprendre une formule de Christophe Charle<sup>100</sup>. Par exemple, comme l'a montré Rémy Ponton, les romanciers psychologues se distinguent des romanciers naturalistes par leurs origines sociales plus élevées et par leur capital scolaire supérieur : nombre d'entre eux ont étudié la psychologie à l'université, formation qu'ils reconvertissent dans leur production romanesque<sup>101</sup>.

79

Mais les propriétés sociales ne suffisent pas pour prédire les chances de succès. Alain Viala proposait, pour le xvii<sup>e</sup> siècle, une modélisation des stratégies d'écrivain, entre les différents espaces de reconnaissance, clientèles, salons, académies, mécénats. Il montrait par ailleurs la transformation des modes de légitimation, avec le déclin des sociétés académiques privées au profit des académies officielles<sup>102</sup>. Malgré l'avènement du marché, les académies ont continué à jouer un rôle dans la hiérarchisation du monde des lettres en France, à côté d'autres instances littéraires comme les revues et les jurys. La comparaison du recrutement social des différentes instances littéraires, Académie française, Académie Goncourt, *Nouvelle Revue française*, Comité national des écrivains, permet de saisir le type de dispositions qui prévaut dans l'une ou dans l'autre<sup>103</sup>. L'Académie française se distingue ainsi par le poids de la fonction publique dans le recrutement social des hommes de lettres (du point de vue de leurs origines comme des

professions qu'ils ont exercées), ce qui correspond à son statut de corps constitué de l'État. La forte présence d'hommes de lettres vivant de leur plume à l'Académie Goncourt reflète la volonté de ses fondateurs de se démarquer de l'amateurisme éclairé de son aînée du quai de Conti en ne cooptant que des professionnels de la plume, ce qui renvoie au processus de professionnalisation mentionné plus haut, tandis que le faible capital scolaire global de ses membres et l'absence d'enseignants rappelle la lutte de concurrence qui opposa les écrivains aux professeurs sous la Troisième République.

Outre les propriétés sociales, l'enquête que nous avons menée pour 185 écrivains en activité entre 1940 et 1944 comprenait un ensemble de variables sur les lieux de publication, éditeurs et revues, les principaux prix obtenus, des indices de reconnaissance à court et à long terme selon leur présence dans des anthologies contemporaines et des dictionnaires, ainsi que sur les genres littéraires et les prises de positions esthétiques et politiques, à différents moments de la carrière. Nous avons procédé à une analyse des correspondances multiples en retenant 85 variables (236 modalités actives et 12 illustratives). Le résultat a fourni une représentation géométrique de la structure du champ littéraire à cette époque : le premier facteur a opposé le pôle temporellement dominant au pôle temporellement dominé sous le rapport de l'âge (écrivains chevronnés vs débutants), du genre (romanciers vs poètes), de la consécration institutionnelle (prix littéraires, appartenance à des académies vs. petites revues littéraires) ; le second facteur différenciait les écrivains fortement dotés en reconnaissance symbolique, concentrés autour des éditions Gallimard et de *La Nouvelle Revue française* (c'est là qu'on trouve les prix Nobel : Paul Valéry, André Gide, Roger Martin du Gard) de ceux qui se caractérisaient par l'absence de reconnaissance, et dont la présence dans le champ tient à l'activisme en tant qu'animateurs de revue ou critiques. Ce pôle est fortement politisé, à l'opposé de la distance au politique qu'affichent les écrivains les mieux dotés en capital symbolique spécifique. Les prises de position politiques sous l'Occupation se distribuent dans cet espace de façon homologue à la structure du champ : alors



que le pôle de domination temporelle est majoritairement acquis au régime de Vichy et à la Collaboration, la Résistance littéraire se recrute au pôle dominé, selon le premier facteur. Elle trouve des sympathisants au pôle de reconnaissance symbolique, qui ne vont toutefois pas jusqu'à entrer en clandestinité<sup>104</sup>.

Si la notion de réseaux suscite à juste titre l'intérêt des historiens de la littérature, l'approche qualitative prévaut encore dans la majorité des études empiriques<sup>105</sup>. L'histoire littéraire fournit pourtant un matériau incomparablement riche à l'analyse des réseaux, qui est encore loin d'avoir été exploité comme il le pourrait : correspondances d'écrivains, recensions, lieux de sociabilité. En l'absence d'une réglementation des conditions d'accès au métier d'écrivain (titres, diplômes), le capital social joue très fortement pour l'accès à la publication et la formation des réputations littéraires.

L'analyse des réseaux peut-elle révéler la structure du champ littéraire ? C'est la question posée par trois chercheurs, Helmut Anheier, Jürgen Gerhards et Frank Romo, dans le cadre d'une enquête sur le champ littéraire allemand<sup>106</sup>. Ils ont pris pour objet une population de 222 écrivains vivant à Cologne, l'un des centres culturels de l'Allemagne, et aux environs, et ont obtenu 150 réponses. Les réseaux sociaux ont été mesurés sur quatre dimensions : la connaissance de l'œuvre ; l'amitié ; l'aide reçue ; les relations de proximité souhaitées (qui auriez-vous invité à dîner ?). On notera que les questions ne prennent pas seulement en compte les interactions effectives mais aussi la connaissance de l'œuvre et les relations souhaitées, ce qui rompt avec les présupposés interactionnistes qui sous-tendent souvent les analyses de réseaux<sup>107</sup>. Par une méthode statistique, sept groupes (« *blockmodels* ») ont été identifiés selon la densité des relations : l'élite culturelle (6), l'élite organisationnelle (5), la sous-élite (20), la première semi-périphérie (22), la deuxième semi-périphérie (33), la culture locale (10), la périphérie (43). L'absence de relations entre les « blocs » a été interprétée comme un phénomène de segmentation, les relations inégales comme un indicateur de hiérarchie.

La structure des relations peut être corrélée avec le type de capital prédominant. Si le capital économique est prédominant, on peut s'attendre à une structure du champ littéraire fortement hiérarchisée selon le critère des chiffres de ventes et faiblement segmentée en genres. Si le capital social prédomine, la structure tendra à se répartir en segments distincts et faiblement hiérarchisés, institutionnalisés selon les genres, les associations professionnelles, etc. Si le capital culturel prédomine, c'est une structure à la fois fortement segmentée et hiérarchisée, avec une première segmentation hiérarchisée entre l'art légitime et la culture populaire et une hiérarchie interne au segment légitime d'après le capital de notoriété.

Le résultat de l'analyse des réseaux a fait apparaître une première partition de la structure sociale de ce champ littéraire en deux principaux segments, le centre et la périphérie, incluant respectivement 62 % et 38 % des écrivains. Mais ces deux segments sont très différemment structurés : le centre l'est de manière nettement hiérarchisée, alors que la périphérie se caractérise par la quasi-absence de relations avec les autres blocs, ce qui indique une forte segmentation. Elle est elle-même segmentée entre un espace périphérique où les relations internes sont faibles et un îlot très dense et fermé sur lui-même constitué par les écrivains régionalistes. Cette structure à la fois fortement segmentée et hiérarchisée correspond bien à la prédominance du capital culturel sur les autres types de capitaux. La prédominance du capital culturel dans la structuration de cet espace a été confirmée par une analyse des correspondances. Le capital social pèse dans une moindre mesure, le capital économique intervenant en dernier.

On peut rapprocher de cette démarche celle de Christophe Verbruggen, qui a combiné analyse des réseaux et prosopographie pour dégager la structure des relations entre les revues littéraires belges et françaises au temps du symbolisme, et celle de Björn-Olav Dozo, qui a montré, à partir de la base de données sur les écrivains belges constituée par le Centre interuniversitaire d'études du littéraire (CIEL), que l'organisation en réseaux caractérise le sous-champ littéraire belge dans l'entre-deux-guerres, en lui assurant

une relative autonomie par rapport au centre parisien de l'espace littéraire francophone<sup>108</sup>. Les transformations de cet espace, de ses institutions et de son recrutement social pendant et après la Seconde Guerre mondiale ont été étudiées par Bibiane Fréché, à partir de la même base de données<sup>109</sup>.

Une autre enquête menée par Wouter de Nooy<sup>110</sup>, utilise la méthode de l'analyse des réseaux pour vérifier s'il y a une corrélation entre les « classements symboliques » des auteurs hollandais des années 1970 par la critique en écoles ou mouvements et les liens matériels entre ces auteurs saisis à travers la publication dans de mêmes revues ou maisons d'édition. La corrélation n'a été établie que dans le cas des revues. L'intérêt de cette recherche était de mettre au point une méthode de modélisation des relations non pas comme interactions mais comme rapprochements ou oppositions construites par la critique ou par les positions des auteurs.

### **Modes de légitimation et mesure du prestige littéraire**

83

Comment mesurer le prestige littéraire ? À cette question, qui touche au problème sociologique de la reconnaissance artistique et de la construction des réputations<sup>111</sup>, Priscilla Parkhurst Ferguson a tenté de répondre en établissant un classement de 273 auteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle ayant fait l'objet d'études universitaires, à partir de 5 587 études recensées dans la *MLA International Bibliography*<sup>112</sup>. Kees van Rees et Jeroen Vermont ont proposé de recourir à l'*event history analysis* pour étudier l'impact de la réception critique dans la construction de la réputation des écrivains<sup>113</sup>. Susanne Janssen a montré, par une analyse de régression multiple, que les chances qu'avait un écrivain d'obtenir une critique dans la presse dépendaient fortement des recensions qu'il avait eues par le passé et, pour les débutants, de son éditeur, les grandes maisons littéraires concentrant l'attention de la critique<sup>114</sup>.

Plus récemment, Marc Verboord a élaboré des indicateurs pour mesurer le prestige littéraire de 502 auteurs de prose (dont une moitié écrivant en néerlandais et en flamand) entre 1980 et 2000<sup>115</sup> : prix

littéraires (60, dont 50 internationaux), insertion dans les programmes scolaires, entrées dans les encyclopédies et réputation littéraire des éditeurs chez qui ces auteurs publient, à quoi s'ajoutent deux indicateurs spécifiques à la littérature populaire (prix et encyclopédies de littérature populaire), qui ne recourent que très rarement les premiers, signe que l'autonomie relative des principes de classements du champ littéraire par rapport au marché, analysée par Pierre Bourdieu, persiste dans la période contemporaine. Le classement des auteurs selon leur « Indice de prestige littéraire » a été obtenu au moyen d'une analyse en composante principale non linéaire selon la technique Princals, qui permet la réduction d'un grand nombre de variables et de combinaison des variables de différentes échelles. En tête de la liste figurent des auteurs contemporains, lauréats de prix Nobel : Gabriel Garcia Marquez, Günter Grass et Toni Morrison.

84

Une grande enquête comparative sur les transformations de la critique littéraire, artistique, musicale et cinématographique dans la presse depuis les années 1970 a été entreprise par Susanne Janssen et une équipe néerlandaise : fondée sur un échantillon constitué à partir de sept quotidiens (deux allemands, deux français, deux néerlandais et un états-unien) pour quatre années-test, 1955, 1975, 1995, 2005, elle a d'ores et déjà produit des résultats, par exemple la meilleure représentation d'écrivains de langue française d'origine non occidentale dans la presse française en 1995<sup>116</sup>.

### **Les œuvres mesurées**

De la sociocritique de Claude Duchet aux cartes de Moretti, en passant par les analyses lexicométriques, les œuvres littéraires elles-mêmes n'ont pas échappé à la mesure et au comptage. Réductionnisme, dira-t-on. Certes, mais tout dépend, comme pour les conditions externes à la littérature, de l'usage que l'on fait des chiffres. Des œuvres monumentales comme celles de Balzac et de Zola se prêtent aisément à une lecture sociologique de l'univers romanesque, à une analyse des propriétés sociales des personnages (professions, âge, sexe, etc.).

Pierre Bourdieu a proposé une carte de l'espace romanesque de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, dans laquelle se lit la structure du champ du pouvoir<sup>117</sup>. Franco Moretti a systématisé cette démarche comme méthode d'exploration des œuvres dans son *Atlas du roman européen*, montrant entre autres que les différents sous-genres romanesques, roman gothique, roman sentimental, roman d'idées, roman historique, se différencient par leur configuration spatiale<sup>118</sup>. Cette configuration peut évoluer et se modifier sous l'effet de transformations sociales comme l'industrialisation et la formation des États-nations, ainsi qu'il ressort de son analyse de l'espace géographique des récits villageois de Grande-Bretagne et d'Allemagne dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>119</sup>.

L'analyse lexicométrique, assortie des précautions méthodologiques qui lui ont trop longtemps fait défaut<sup>120</sup>, a connu un renouveau. On citera les analyses factorielles réalisées par Aude Mairey sur six poèmes allitératifs anglais du XIV<sup>e</sup> siècle, une générale qui fait apparaître des contrastes chronologiques et thématiques (notamment entre salut et vérité) et quatre par domaine lexical, autour des thèmes de l'argent et la richesse, le gouvernement, la connaissance et l'institution ecclésiastique, qui permettent d'affiner l'analyse générale et d'apporter un complément à l'étude lexicologique des associations de termes spécifiques<sup>121</sup>.

La lexicométrie est également utilisée pour l'étude de l'attribution des œuvres à un auteur, selon une méthode qui combine le calcul de la distance entre textes (les différences entre les fréquences de tous les vocables) avec plusieurs classifications automatiques. Dominique Labbé a utilisé cette méthode pour démontrer, à la suite de Pierre Louÿs, que nombre de pièces attribuées à Molière auraient été écrites par Corneille, découverte qui a fait l'objet d'une vive controverse, conduisant Labbé à raffiner sa méthode en ajoutant à la distance interlexicale l'analyse des collocations (vocabulaire entourant un mot dans un espace limité – celui de la phrase habituellement)<sup>122</sup>. Outre la question de Foucault sur « qu'est-ce qu'un auteur ? », ce débat rappelle que l'œuvre n'existe que dans sa forme matérialisée et que l'histoire littéraire doit par conséquent interroger la relation entre « mise en

texte » et « mise en livre », pour reprendre les concepts élaborés par Roger Chartier<sup>123</sup>, ce qui renvoie à la première partie du présent article.

Au terme de ce panorama, il apparaît que si de nombreuses pistes de recherche ont été ouvertes, il reste beaucoup à faire pour que l'histoire et la sociologie de la littérature en tirent tout le parti qui peut l'être. Par-delà la poursuite des expériences déjà réalisées, de nouvelles perspectives se dessinent du côté de l'histoire comparée des genres et des sous-genres, la circulation internationale des œuvres, la construction des réputations, la représentation de l'espace géographique des œuvres. En termes de méthodes d'analyse des données, outre l'analyse géométrique, dont la pertinence a déjà été démontrée, l'analyse de réseaux et l'*event history analysis* ouvrent des possibilités inédites pour explorer le fonctionnement du monde des lettres et, pourquoi pas, celui des univers fictionnels : de même que l'espace géographique où se meut Frédéric Moreau a été cartographié, la structure de son réseau de relations ne pourrait-elle être modélisée ?

-----  
<sup>1</sup> Cet article a fait l'objet d'une première publication dans la revue *Histoire et Mesure*, vol. xxiii, n° 2, janv. 2009), p. 35-68, après avoir été présenté oralement au colloque « Art et Mesure » des 3-5 décembre 2008. Nous remercions la rédaction d'*Histoire et Mesure* pour son aimable autorisation. Que Claire Lemerrier et Cécile Rabot soient particulièrement remerciées pour leur lecture et leurs remarques.

<sup>2</sup> Directrice de recherche au CNRS, Centre de sociologie européenne (CSE), 54 boulevard Raspail, 75006 Paris.

<sup>3</sup> Emmanuel Kant, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Paris, PUF, « Quadrige », 1995.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », 2008.

<sup>5</sup> Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1971. Voir aussi Robert Estivals, *La Statistique bibliographique de la France sous la monarchie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1965.

<sup>6</sup> Robert Escarpit, « Introduction », in Julien Cain, Robert Escarpit, Henri-Jean Martin, *Le Livre français hier, aujourd'hui, demain*, Paris, Imprimerie nationale, 1972, p. 39.

<sup>7</sup> Selon les données du Syndicat national de l'édition.

<sup>8</sup> Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard-Promodis, 1991, 4 vol. ; Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 628-639 ; Jean-Yves Mollier (dir.), *Où va le livre ?*, Paris, La Dispute, 2000, rééd.

## Mesure du littéraire : approches sociologiques et historiques

2007. Voir aussi le récent ouvrage de Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2008.

<sup>9</sup> Une histoire du livre aux États-Unis, sous la direction de David Hall, est en cours de publication. Seuls deux tomes sont sortis pour l'heure, le premier, qui concerne la période du « livre colonial » avant l'indépendance, et le troisième, qui couvre l'âge de l'industrialisation : Scott E., Casper, Jeffrey D. Groves, Stephen W. Nissenbaum, Michael Winship (éd.), *The Industrial Book, (1840-1880)*, University of North Carolina Press, 2007. Pour une tentative de mettre en place de telles perspectives comparatives, voir Jacques Michon et Jean-Yves Mollier (éd.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du xviii<sup>e</sup> siècle à l'an 2000*, Québec-Paris, Presses de l'université de Laval-L'Harmattan, 2001, p. 191-207.

<sup>10</sup> Françoise Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac : les cabinets de lecture en France (1815-1830)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2<sup>e</sup> éd., 1999, p. 44.

<sup>11</sup> James Smith Allen, *In the Public Eye : a History of Reading in Modern France, 1800-1940*, Princeton, Princeton UP, 1991, p. 27 et p. 38-39.

<sup>12</sup> Hervé Renard et François Rouet, « L'économie du livre : de la croissance à la crise », in Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la librairie, 1998.

<sup>13</sup> Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988. On lui doit aussi des monographies qui font référence : *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne (1836-1891)*, Paris, Calmann-Lévy, 1984 ; *Louis Hachette (1800-1864) : le fondateur d'un empire*, Paris, Fayard, 1999.

<sup>14</sup> Sur les problèmes posés par ces sources, voir Isabelle de Conihut, « Introduction », in Alain Vaillant (dir.), *Mesure(s) du livre*, Paris, Bibliothèque nationale, 1992, p. 19-22.

<sup>15</sup> À cela s'ajoutent les bibliographies réalisées pour certaines périodes, qui posent cependant problème pour la constitution de séries longues : par exemple, Hugo Thième, *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930*, Paris, Droz, 1933, 2 vol. ; Hector Talvart et Joseph Place, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801-1975)*, continuée par Georges Place, Paris, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, 1928-1975, 22 vol.

<sup>16</sup> Philarète Chasles, « Statistique littéraire et intellectuelle de la France », *Revue de Paris*, 1829, p. 739-740.

<sup>17</sup> David Bellos, « Le marché du livre à l'époque romantique », *Revue d'histoire du livre*, juillet-sept. 1978, p. 647-660 ; David Bellos « La conjoncture de la production », *Histoire de l'édition française*, t. II, *op. cit.*, p. 552-557 ; Frédéric Barbier, « Une production multipliée », *ibid.*, t. III, p. 103-121 ; Pierre Orecchioni, « Presse et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle (1815-1848) », *Revue française d'histoire du livre*, 1974, p. 33-44 ; Alain Vaillant, « Balzac et la crise de l'édition romanesque sous la monarchie de Juillet », in Claude Duchet et Isabelle Tournier, *Balzac, Œuvres complètes, Le «moment» de La Comédie humaine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 21-42.

<sup>18</sup> Alain Vaillant, « L'un et le multiple, essai de modélisation bibliométrique », in A. Vaillant, *Mesure(s) du livre, op. cit.*, p. 187-190.

<sup>19</sup> Voir par exemple Guy Rosa, « L'édition des œuvres de Hugo 1870-1885 », in A. Vaillant, *Mesure(s) du livre, op. cit.*, p. 223-256 ; Stéphane Vachon, *Balzac en feuilletons et en livres. Quantification d'une production romanesque, ibid.*, p. 257-287 ; Nicole Felkay, *Balzac et ses éditeurs (1822-1837). Essai sur la librairie romantique*, Promodis-Éditions du Cercle de la librairie, 1987.

<sup>20</sup> Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman. Théâtre. Politique*, Paris, Presses de l'ENS, 1979.

### L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?

<sup>21</sup> Philippe Olivera, *La Politique lettrée en France. Les essais politiques (1919-1932)*, thèse de doctorat sous la direction de Christophe Charle, université de Paris I, 2001.

<sup>22</sup> Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres*, *op. cit.*, p. 36 sq.

<sup>23</sup> James Smith Allen, *In the Public Eye*, *op. cit.*, p. 94 sq. On peut comparer cela aux motifs de mise à l'index étudiés par Loïc Artiaga, *Des torrents de papier : catholicisme et lectures populaires au XIXe siècle*, Limoges, Pulim, 2007.

<sup>24</sup> Annie Stora-Lamarre, *L'Enfer de la IIIe République. Censeurs et pornographes 1881-1914*, Paris, Imago, 1990.

<sup>25</sup> Après les recherches pionnières de Robert Escarpit, elle s'est constituée comme domaine de la sociologie autour des travaux de Pierre Bourdieu, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 1977, p. 3-43, et de Lewis A. Coser, Charles Kadushin et Walter W. Powell, (1982) *Books. The Culture & Commerce of Publishing*, New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1982.

<sup>26</sup> Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, 1999, p. 3-28.

<sup>27</sup> Hervé Renard et François Rouet, « L'économie du livre : de la croissance à la crise », in Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la librairie, 1998, p. 690-692 ; l'évolution des nomenclatures est détaillée p. 697- 701.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 685.

<sup>29</sup> Robert Escarpit, « Introduction », in J. Cain, R. Escarpit, H.-J. Martin, *Le Livre français hier, aujourd'hui, demain*, *op. cit.*, p. 31-32.

<sup>30</sup> Daniel Milo, « La bourse mondiale de la traduction : un baromètre culturel », *Annales*, 1, 1984, p. 92-115.

<sup>31</sup> Immanuel Wallerstein a repris et systématisé le concept braudélien d'économie-monde dans sa théorie des systèmes-monde ; voir notamment Immanuel Wallerstein, *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde*, Paris, La Découverte, 2004.

<sup>32</sup> Sur l'application du modèle centre-périphérie à la circulation transnationale du livre, voir Johan Heilbron, « Towards a sociology of translation. Book translations as a cultural world system », *European Journal of Social Theory*, vol. 2, 4, 1999, p. 429-444 ; une version française de cet article a été publiée in Gisèle Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde Éditions-Sociétés et Représentations, 2009, p. 253-274.

<sup>33</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, trad. fr., Paris, Le Seuil, 1998, p. 196 sq.

<sup>34</sup> Voir Gisèle Sapiro, « Mondialisation et diversité culturelle : les enjeux de la circulation transnationale du livre », in Gisèle Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, *op. cit.*, p. 275-302.

<sup>35</sup> Jean-Yves Mollier, « La construction du système éditorial français et son expansion dans le monde du XVIIIe au XXe siècle », in Jacques Michon et Jean-Yves Mollier (éd.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*, *op. cit.*, p. 47-72.

<sup>36</sup> Frédéric Barbier, *L'Empire du livre*, Paris, Le Cerf, 1995, p. 274-282.

<sup>37</sup> Daniel Milo, « La bourse mondiale de la traduction : un baromètre culturel », *Annales*, 1, janv.-févr. 1984, p. 92-115.

<sup>38</sup> Johan Heilbron, « Towards a sociology of translation... », art. cité. Voir aussi Valérie Ganne et Marc Minon, « Géographies de la traduction », in François Barret-Ducrocq (dir.), *Traduire l'Europe*, Paris, Payot, 1992 et Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres et New York, Routledge, 1995.



## Mesure du littéraire : approches sociologiques et historiques

<sup>39</sup> Gisèle Sapiro, « Situation du français sur le marché mondial de la traduction », in Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

<sup>40</sup> Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio, ibid.*

<sup>41</sup> Gisèle Sapiro et Anaïs Bokobza, « L'essor des traductions littéraires en français », in Gisèle Sapiro (dir.), *ibid.*, chap. 5.

<sup>42</sup> Blaise Wilfert, *Paris, la France et le reste... Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, thèse de doctorat, sous la direction de Christophe Charle, université Paris I, 2003 ; Blaise Wilfert, « Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 2002, p. 33-46.

<sup>43</sup> Gisèle Sapiro, « De la construction identitaire à la dénationalisation : les échanges intellectuels entre la France et Israël », in Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio, op. cit.*, chap. 14 et « L'importation de la littérature hébraïque en France : entre universalisme et communautarisme », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, septembre 2002, p. 80-98.

<sup>44</sup> Ioana Popa, « Un transfert littéraire politisé. Circuits de traduction des littératures d'Europe de l'Est en France 1947-1989 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 55-59 ; *La Politique extérieure de la littérature. Une sociologie de la traduction des littératures d'Europe de l'Est (1947-1989)*, thèse de doctorat, sous la direction de Frédérique Matonti, EHESS, 2004, à paraître CNRS Éditions.

<sup>45</sup> Hervé Serry, « Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 70-79.

<sup>46</sup> Fanny Mazzone, « La traduction aux éditions Des Femmes : une stratégie géo-politico-poético-éditoriale », in G. Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale, op. cit.* et *L'édition féministe en quête de légitimité. Capital militant, capital symboliste (1968-2001)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marie Privat, université Paul Verlaine-Metz, 2007.

<sup>47</sup> Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection : de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIXe siècle*, Paris, IMEC-MSH, 1999.

<sup>48</sup> Gisèle Sapiro, « Les collections de littérature étrangère », in Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio, op. cit.*, chap. 6.

<sup>49</sup> Voir en particulier Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 86.

<sup>50</sup> Pour l'histoire du livre et de la lecture, voir Robert Darnton, *Gens de lettres, gens du livre*, trad. fr., Paris, Odile Jacob, 1992, p. 191-193 ; Roger Chartier et Jean Hébrard, « Orientation bibliographique (1985-1992) », in *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot et Rivages, 1993, p. 295-308 ; Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, IMEC-Éditions de la MSH, 1995. Pour la sociologie de la réception, Isabelle Charpentier, « Pour une sociologie de la réception et des publics », in Isabelle Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les œuvres*, Paris, Creaphis, 2006.

<sup>51</sup> Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*, Paris, Promodis-Éditions du Cercle de la librairie, 1987.

<sup>52</sup> James Smith Allen, *In the Public Eye, op. cit.*, p. 67 et tableau A7.

<sup>53</sup> François Furet et Mona Ozouf, *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Minuit, 1977, vol. 2, p. 261.

<sup>54</sup> Anne Sauvy, « Une littérature pour les femmes », in Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, t. 3, *op. cit.*, p. 496-508.

### L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?

<sup>55</sup> Voir Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaire à la Belle époque*, Paris, Le chemin vert, 1984, p. 49 ; rééd. « points », Le Seuil, 2000.

<sup>56</sup> Voir Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Le Seuil, 1987.

<sup>57</sup> Daniel Roche, *Les Républicains des lettres : gens de culture et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, p. 101 ; Michel Marion, *Recherches sur les bibliothèques privées à Paris au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (1750-1759)*, Paris, 1978.

<sup>58</sup> Voir Rudolf Schenda, *Volk ohne Buch : Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe, 1770-1910*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1970, p. 467.

<sup>59</sup> Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, op. cit., p. 249.

<sup>60</sup> Robert Darnton, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1991, chap. VII.

<sup>61</sup> Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1974, p. 182 sq.

<sup>62</sup> Roger Chartier (dir.), *Les Usages de l'imprimé (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 1987.

<sup>63</sup> Joseph Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Jean-Michel Place, 1980.

<sup>64</sup> Susanne Janssen, « Reviewing as social practices : institutional constraints on critics' attention for literary fiction », *Poetics*, 26, 1997, p. 329-348.

<sup>65</sup> Claire Ducournau, « La place introuvable des écrivains dits africains dans *Le Magazine littéraire* et *La Quinzaine littéraire* de 1966 à 2006 », <http://ifp.u-paris2.fr/formation/dess/journalisme/documents/EcrivainsAfricains.pdf>. Ce travail s'inscrit dans le cadre d'une thèse de doctorat sous la direction d'Alain Quemin et de Gisèle Sapiro, université de Marne-la-Vallée.

<sup>66</sup> James Smith Allen, *In the Public Eye*, op. cit.

<sup>67</sup> Pour la France, voir Nicole Robine, *Lire des livres en France des années 1930 à 2000*, Paris, Cercle de la librairie ; Olivier Donnat, *Les Français face à la culture*, Paris, La Découverte, 1993 ; Martine Poulain (dir.), *Lire en France aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1993 ; Bernadette Seibel, *Lire, faire lire. Des usages de l'écrit aux politiques de lecture*, Paris, Le Monde Éditions, 1995.

<sup>68</sup> Anne-Marie Chartier, Jocelyne Debayle et Marie-Paule Jachimowicz, « Lectures pratiquées et lectures déclarées : réflexions autour d'une enquête sur les étudiants en IUFM », in Emmanuel Fraisse, *Les Étudiants et la lecture*, Paris, PUF, 1993.

<sup>69</sup> Olivier Donnat et Denis Cogneau, *Les Pratiques culturelles des français : 1973-1989*, Paris, La Découverte-La documentation française, 1990 ; Olivier Donnat (dir.), *Les Pratiques culturelles des Français : enquête 1997*, Paris, La documentation française, 1998.

<sup>70</sup> Roger Establet et Georges Felouzis, *Livre et télévision : concurrence ou interaction ?*, Paris, PUF, 1992.

<sup>71</sup> Nicole Robine, *Les Jeunes Travailleurs et la Lecture*, Paris, La documentation française, 1982 ; Jean-Louis Fabiani et Fabienne Soldini, *Lire en prison*, Paris, Centre Georges-Pompidou, BPI, 1995 ; François de Singly, *Lire à douze ans. Une enquête sur les lectures des adolescents*, Paris, Nathan, 1989 ; Emmanuel Fraisse, *Les Étudiants et la lecture*, Paris, PUF, 1993.

<sup>72</sup> Christian Baudelot, Marie Cartier, Christine Detrez, *Et pourtant ils lisent...*, Paris, Le Seuil, 1999.

<sup>73</sup> Jacques Leenhardt et Pierre Józsa, avec la collaboration de Martine Burgos, *Lire la lecture : essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982 ; rééd. L'Harmattan, 1999.

## Mesure du littéraire : approches sociologiques et historiques

<sup>74</sup> Claude Fossé-Poliak, Gérard Mauger et Bernard Pudal, *Histoires de lecteurs*, Paris, Nathan, 1999.

<sup>75</sup> Malgré le développement des sites d'écrivains, il y a peu de travaux concernant l'édition littéraire sur Internet (cette question est étudiée dans la thèse en cours de Yehezkel Rahamim sur le champ littéraire contemporain en Israël, réalisée à l'EHESS sous ma direction). Sur les presses universitaires, voir John Thompson, *Books in the Digital Age*, Cambridge, Polity Press, 2005.

<sup>76</sup> Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits*, t. I, 1954-1988, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-820.

<sup>77</sup> On passe de 86 auteurs entre 1501 et 1525 à 237 entre 1526 et 1550, 364 entre 1551 et 1575 et 615 entre 1576 et 1600. Jean-Philippe Genet propose une analyse de leurs origines géographiques à partir d'un tri par période et en comparant deux méthodes, l'analyse géographique et l'analyse ajustée, dont ressort la supériorité de la seconde ; voir Jean-Philippe Genet, « Analyse factorielle et construction des variables. L'origine géographique des auteurs anglais (1300-1600) », *Histoire et mesure*, vol. XVII - 1/2, 2002, p. 87-108.

<sup>78</sup> Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985 ; et Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

<sup>79</sup> Voir le bilan que nous avons proposé des données existantes pour la France : Gisèle Sapiro, « "Je n'ai jamais appris à écrire". Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, juin 2007, p. 13-33.

<sup>80</sup> Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*

<sup>81</sup> Daniel Roche, *Le Siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1689-1789*, Paris-La Haye, Mouton, 1978, 2 vol. rééd. Éditions de la MSH, 1989, et *Les Républicains des Lettres*, *op. cit.*

<sup>82</sup> Robert Darnton, *Gens de lettres, gens du livre*, trad. fr., Paris, Odile Jacob, 1992, p. 105 sq.

<sup>83</sup> James Smith Allen, *Popular French Romanticism. Authors, Readers and Books in the 19th Century*, Syracuse University Press, 1981. Voir aussi l'analyse de Roger Chartier, « La génération romantique » (annexe), in Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, t. 2, *op. cit.*, 1991, p. 784.

<sup>84</sup> Rémy Ponton, *Le Champ littéraire de 1865 à 1906 (recrutement des écrivains, structures des carrières et production des oeuvres)*, thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, sous la direction de Pierre Bourdieu, université Paris V, 1977.

<sup>85</sup> Robert Darnton, *Gens de lettres, gens du livre*, *op. cit.*, p. 115. Daniel Roche comptait 20 % de membres du clergé parmi les académiciens ; Daniel Roche, *Le Siècle des Lumières en province*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>86</sup> Roger Chartier, « La génération romantique » (annexe), in Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, t. 2, *op. cit.*, p. 784. Voir aussi Robert Bied, « La condition d'auteur », in *ibid.*, p. 773-799.

<sup>87</sup> Gisèle Sapiro, « Entre individualisme et corporatisme : les écrivains dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle », in Steven Kaplan et Philippe Minard, *La France malade du corporatisme ?*, Paris, Belin, 2004, p. 279-314.

<sup>88</sup> Marc Martin, *Médias et journalistes de la République*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 61. Voir aussi « Journalistes et gens de lettres (1820-1890) », in A. Vaillant (dir.), *Mesure(s) du livre*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>89</sup> Elle est composée d'écrivains ayant acquis une reconnaissance symbolique ou temporelle (lauréats de prix littéraires, membres d'académies, notamment l'Académie française et

### *L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?*

l'Académie Goncourt) au niveau national : plus de deux tiers d'entre eux (pas nécessairement les mêmes) ont une notice dans des anthologies contemporaines ou juste postérieures à la période et, si l'on se place cette fois du point de vue de la consécration sur le long terme, plus de la moitié (57,3 %) sont « entrés » dans le petit Robert et 43,8 % dans le petit Larousse. Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

<sup>90</sup> Christophe Charle, « Situation du champ littéraire », *Littérature*, 44, 1982, p. 8-21.

<sup>91</sup> Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France. Le mouvement régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, PUF, 1991.

<sup>92</sup> Cette problématique est traitée dans la thèse que prépare Amotz Giladi sous ma direction à l'EHESS à propos des écrivains immigrés en France de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la Seconde Guerre mondiale, notamment à partir d'une analyse prosopographique.

<sup>93</sup> Hervé Serry, *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, La Découverte, 2004.

<sup>94</sup> Christophe Charle, « Situation sociale et position spatiale. Géographie sociale du champ littéraire parisien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, janv. 1977, p. 45-59, repris dans Christophe Charle, *Paris fin de siècle*, Paris, Le Seuil, 1998, chap. 2.

<sup>95</sup> Voir le numéro spécial « Literary generations and social authority : a study of US prose-fiction debut writers 1940-2000 », sous la direction de Bo G. Ekelund et Mattias Bolkéus Blom, *Poetics*, vol. 30, 5-6, 2002. Sur les modes de constitution de la population, voir la contribution de Mattias Bolkéus Blom, « The conceptualization and construction of a cohort-based inquiry into the US literary field », *ibid.*, p. 311-326.

<sup>96</sup> Bo G. Ekelund et Mikael Börjesson, « The shape of literary career : an analysis of publishing trajectories », *ibid.*, p. 341-364.

92

<sup>97</sup> Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête de statut », *Le Mouvement social*, 214, janv.-mars 2006, p. 119-145.

<sup>98</sup> Michèle Vessillier-Ressi, *Le Métier d'auteur. Comment vivent-ils ?*, Paris, Dunod, 1982.

<sup>99</sup> Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006. Voir aussi, sur les femmes écrivains en France depuis les années 1970, Delphine Naudier, *La Cause littéraire des femmes. Mode d'accès et de consécration des femmes dans le champ littéraire depuis les années 1970*, thèse de doctorat, sous la direction de Rose-Marie Lagrave, Paris, EHESS, 2000.

<sup>100</sup> Christophe Charle, *La République des universitaires 1870-1940*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 14.

<sup>101</sup> Rémy Ponton, « Naissance du roman psychologique: capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 4, 1975, p. 66-81.

<sup>102</sup> Alain Viala, *Naissance de l'écrivain, op. cit.*, p. 215-216 et p. 21.

<sup>103</sup> Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains, op. cit.*

<sup>104</sup> *Ibid.* et Gisèle Sapiro, « La raison littéraire : le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 111-112, 1996, p. 3-35.

<sup>105</sup> Voir les actes du colloque *Les Réseaux littéraires*, réunis par Daphné de Marneff et Benoît Denis, Bruxelles, LE CRI-CIEL-ULB-Ug, 2006.

<sup>106</sup> Helmut K. Anheier, Jürgen Gerhards, Frank P. Romo, « Forms of capital and social structure in cultural fields : examining Bourdieu's social topography », *American Journal of Sociology*, vol. 100, 4, janv. 1995, p. 859-903.

## Mesure du littéraire : approches sociologiques et historiques

<sup>107</sup> Voir sur ce point Wouter De Nooy, « Fields and networks : correspondence analysis and social network analysis in the framework of field theory », *Poetics*, 31, oct.-déc., p. 305-327, et Gisèle Sapiro, « Réseaux, institutions et champ », in *Les Réseaux littéraires*, op. cit., p. 44-59. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00122878>.

<sup>108</sup> Christophe Verbruggen, « Combining social networks analysis and prosopographie », in K. Keats-Rohan, *Guide to the Principles and Practices of Prosopography*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 576-601 ; Björn-Olav Dozo, *Mesures de l'écrivain. Étude socio-statistique du sous-champ littéraire belge francophone de l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Klinkenberg, Liège, université de Liège, 2007.

<sup>109</sup> Bibiane Fréché, *Entre rupture et continuité. Le champ littéraire belge après la Seconde Guerre mondiale (3 septembre 1944-8 octobre 1960)*, thèse de doctorat sous la direction de Paul Aron, université libre de Bruxelles, 2006.

<sup>110</sup> Wouter De Nooy, « Social networks and classification in literature », *Poetics*, 20, 1991, p. 507-537.

<sup>111</sup> Gladys E. Lang and Kurt Lang, « Recognition and renown : the survival of artistic reputation », *American Journal of Sociology*, 1988, vol. 94, 1, p. 79-109.

<sup>112</sup> Priscilla Parkhurst Ferguson, *La France, nation littéraire*, Bruxelles, Labor, 1987, p. 307-309. Elle s'appuyait sur une enquête de W. T. Bandy, « A statistical analysis of recent nineteenth-century scholarship », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 7, 1-2, 1978-1979, p. 1-3.

<sup>113</sup> Kees Van Rees et Jeroen Vermunt, « Event history analysis of author's reputation : Effects of critics' attention on debutants' careers », *Poetics*, 23, 1993, p. 317-333.

<sup>114</sup> Susanne Janssen, « Reviewing as social practice », art. cité.

<sup>115</sup> Marc Verboord, « Classification of authors by literary prestige », *Poetics*, vol. 31, 3-4, 2003, p. 259-282.

<sup>116</sup> Pauwke Berkers, Susanne Janssen et Marc Verboord, « Ethnic diversity in western newspaper coverage and literary authors », communication inédite au colloque « Classification in the arts and media : the impact of globalization and commercialization », université Érasme, Rotterdam, 18-20 juin 2008.

<sup>117</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 23.

<sup>118</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen*, op. cit.

<sup>119</sup> Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres*, op. cit., p. 69 sq.

<sup>120</sup> Voir Jean-Philippe Genet et Pierre Lafon, « Des chiffres et des lettres », *Histoire et mesure*, vol. XVIII, 3/4, Mesurer le texte, 2003, p. 215-223.

<sup>121</sup> Aude Mairey, « La poésie allitérative anglaise du xive siècle », *Histoire et Mesure*, XVIII, 3/4, 2003, p. 263-288.

<sup>122</sup> Dominique Labbé, *Corneille dans l'ombre de Molière. Histoire d'une découverte*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2003. On trouvera un aperçu de la controverse sur le site : <http://www.fabula.org/actualites/article8056.php>.

<sup>123</sup> Roger Chartier, *Culture écrite et société : l'ordre des livres : XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1996.



# **Disaggregating the aggregate : the question of measures in quantitative art history**

Robert JENSEN<sup>1</sup>

## Abstract

This paper explains how current art historical literature interested in market behavior has largely focused either on the study of patrons and art markets, which tend to treat works of art in the aggregate as another luxury commodity or on monographic studies of artists, which, when addressing the artists' behaviors vis-à-vis the market, tend to treat that behavior as unique to that artist at that time. The quantitative approach has difficulty in accounting for the individual innovations and behavior of artists. Qualitative studies consistently suffer from the failure to generalize systematically about behaviors encountered in artists' careers. Despite recent moves toward a less hierarchical visual culture studies, innovative artists and works of art, especially in the Western tradition since the 15<sup>th</sup> century, have shaped art's history. This is reflected both in museums and the art market, which value a few artists and works of art much more than the rest. To study significant artistic innovation – innovations that have names attached – requires new kinds of measures and habits of systematic generalization.

The discipline of art history has been slow to recognize the potential value of quantitative approaches to the study of art. Moreover, the habit of systematic generalization has become increasingly rare among art historians. Even when they discuss economic behaviors, which for obvious reasons have been central to existing quantitative approaches to art, many art historians tend to treat the object or individual under study for its or his/or her unique characteristics rather than to look for shared characteristics and/or behaviors.

The relevance of quantitative research to art history has also been handicapped by the tendency for this research to treat art and artists in the aggregate, as economists treat commodities. Two basic elements of art history get lost in such an approach. The first is the historical dimension. Art acquires its value over time. There are real and vital differences between the value attached by a culture to artworks at the time of their making and the value such objects have today. Second, prevailing economic approaches to art and art markets tend to account in only a limited fashion for the variety of artistic behavior. The problem for quantitative art history as I see it is where do we find measures that are more consistent, more relevant, to the discipline as it is currently organized.

Both qualitative and quantitative art scholars fail to take into account the strongly hierarchical nature of the discipline, especially as it pertains to Western art since the 15<sup>th</sup> century. At least since Giorgio Vasari published his biographies of great Italian artists in the middle of the 16<sup>th</sup> century, art history and the market for important art have been structured around a small succession of great masters, surrounded in their respective periods and locales by a great many more minor masters. In this discursive pyramid (fig. 1) Western art history has been divided between a few important artists and artworks at the top, commanding the most scholarly attention, and a mass of art objects and art journeymen below, with a considerable distance separating the two strata.



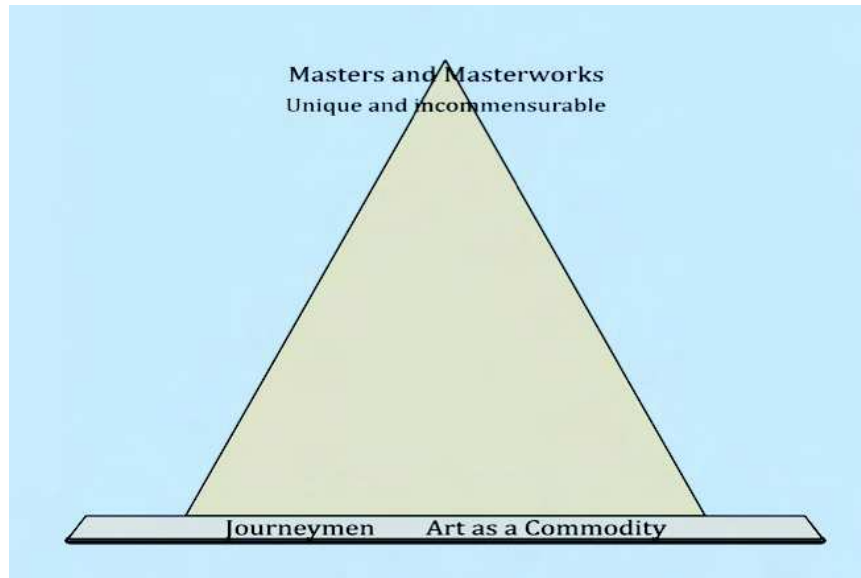


Fig. 1

Qualitative art historians (and the general public) tend to regard masterworks and master artists as unique. Quantitative art historians have worked primarily with archival materials largely devoted to economic transactions, which yield their best results about the mass of art works and artists at the bottom of the pyramid. One would say about the art at the top of the pyramid that one could not put a price on it. At the bottom of the pyramid, however, the situation is reversed and art is treated as a commodity like any other.

Art historians have failed to appreciate the size of the gulf that separates important art and artists from the rest. Let me demonstrate this point by looking at the canon of 17<sup>th</sup>-century Dutch art. To create table 1, I counted all the illustrations devoted to leading Dutch artists reproduced in 18 European and American textbooks that treat 17<sup>th</sup>-century Dutch painting<sup>2</sup>. Three artists, Rembrandt, Vermeer, and Hals received considerably more illustrations than all the rest.

*L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?*

Rank	Artist	Nber of illustrations	Rank	Artist	Nber of illustrations
1	Rembrandt	104	9	Kalf	7
2	Vermeer	33	9t	Saenredam	7
3	Hals	32	11	Heda, C.	6
4	Ruisdael, J.	18	11t	Ruysch,R.	6
5	Leyster, J.	9	13	Hobbema	5
6	Cuyp, A.	8	13t	Ter Borch, G.	5
6t	De Hooch	8	15	Honthorst	3
6t	Steen	8	16	Terbrugghen	2

Table 1. Dutch artists ranked according to number of illustrations in 18 European and American textbooks (minimum of two illustrations).

Using this table as my guide I then consulted the Getty Research Institute's library holdings of monographs on all the artists in table 1. I chose the Getty library for its inclusivity, owing to its perhaps unrivalled acquisition budget for monographs and exhibition catalogues published throughout the Western world.

98

I counted all the monographs listed under the Library of Congress subject heading for the respective artists in the Getty collection. While the order at the bottom end of Dutch artists is rearranged somewhat from table 1 (which is to say that one artist is not significantly more important than the others at the base of the pyramid), table 2 is still dominated by the same three names. Rembrandt, who had three times as many illustrations as any other Dutch artist in table 1, appears in table 2 with more than twice as many monographs than all the other Dutch artists combined. Hals and Vermeer, though far below Rembrandt in the number of citations, remain substantially higher than other Dutch painters. The gap between the top and the bottom in table 2 is even larger than in table 1.

*Disaggregating the aggregate : the question of measures in quantitative art history*

Rank	Artist	Nber of citations	Rank	Artist	Nber of citations
1	Rembrandt	1093	9	Cuyp, A.	11
2	Vermeer	186	10	Honthorst	8
3	Hals	70	10t	Terbrugghen, H.	8
4	Steen	42	12	Kalf, W.	7
5	De Hooch	25	13	Leyster, J.	5
6	Ruisdael, J.	24	14	Hobbema	3
7	Saenredam	23	15	Heda, C.	1
8	Ter Borch, G.	15	15t	Ruysch, R.	1

Table 2. Dutch artists ranked according to number of Library of Congress subject citations listed in the Getty Research Institute Library collection (October, 2008).

What the discursive pyramid (fig. 2) represents in fact is the very close correlation between the discipline's appreciation of the particular importance of individual artists and works of art and their market evaluation. We see these differences in valuation expressed in the quantity of literature devoted to an artist. Scholarly attention corresponds to an artist's long-term reputation, reputations often acquired over several or more centuries. Artists' reputations are reinforced by the world's museums, which privilege some art and artists over others, especially the great museums, which possess holdings far larger than their available exhibition space. Not surprisingly, since the discipline of art history arose out of the art market through connoisseurship – putting names to art – market values closely follow scholarly and museological appraisals.

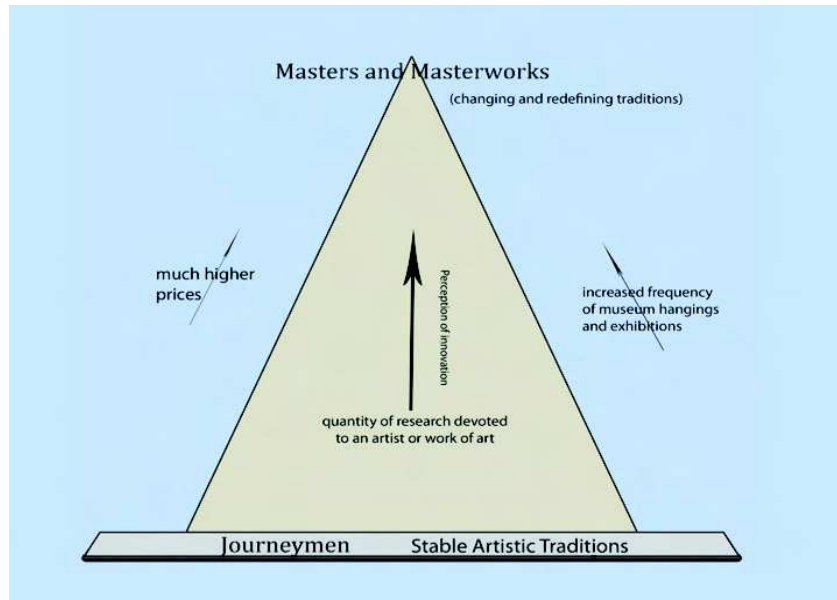


Fig. 2

What are these valuations based on ? I would argue that the pyramidal structure of Western art *exclusively* reflects the Western cultural tradition of valuing innovation as the sole determinant of artistic importance. What I am saying is that insofar as post-Medieval Western art history constitutes a set of interlocking diachronic narratives, the single element that privileges a work of art or an artist within these narratives has been the perception of innovation. At the bottom are the journeymen who work within and maintain relatively stable artistic traditions. At the top are the masters who are perceived to have made important changes to traditions and practices so that they redefined the behavior of subsequent generations of artists.

In pre-Renaissance Europe, innovations were most often collective and anonymous. Such innovations were likely to represent the accumulation and refinement of practical knowledge, comparable to the unknown medieval inventors of the windmill,

or what in English we would call « know how ». In the 15<sup>th</sup> century innovations began to acquire authorship, as artists and art theorists struggled to raise the status of artists above the level of mere craftsmen. The rise of the artist as a creative individual is reflected in the corresponding rise of copyrights, patents, and the development of what we would call today « intellectual property rights<sup>3</sup> ».

It is important not to confuse artistic innovation with more widespread notions of artistic originality and artistic progress. Innovations are never original ; they are always creative re-combinations of existing ideas. While innovations may progress, innovations (and innovators) may also revert to older stylistic and behavioral practices (which is why artistic innovations are fundamentally different from innovations in science, where scientific theories, if sufficiently proved to be consistent with nature, cannot be abandoned unless more powerfully explanations are discovered). In art, innovation represents change within a specific disciplinary practice, which is picked up and modified by subsequent innovators. Innovations can be technological, altering the means by which works of art are created. But, following the rise and dissemination of Renaissance humanism, innovation primarily came to be perceived as an intellectual attribute of art, or « intellectual property », rather than simply the display of craft skills. The importance of any innovation is not intrinsic to the invention of the artist, but arises from how much, how long, how widely that invention is valued by a larger community of practitioners (fig. 3). Innovations change the conditions under which and through which later innovators work. Sometimes the importance of an invention or inventor is immediately recognized. However, because an innovation's significance is only realized through use, it can sometimes take a very long time before other important innovators take up an invention. Finally, it is important to note that present innovations are always refashioning our perception of past innovations.

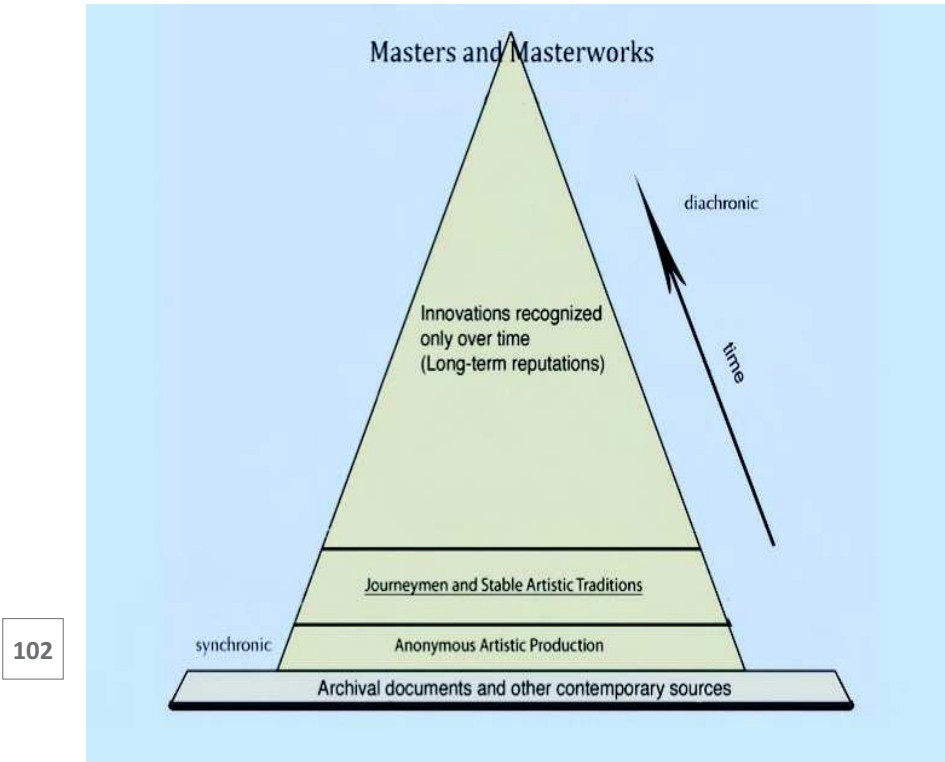


Fig. 3

Art history's failure to recognize how the perception of innovation has structured the post-Medieval Western conception of artistic importance may be attributed, I believe, to the fact that art history has largely been read as a history of style. Because of the discipline's fixation on style, art historians, as well as the general public, often make the mistake of thinking important art is the same as the most beautiful works of art or equate important art with that which most powerfully expresses a culture. In practice, while beautiful or powerfully expressed ideas often do constitute an artwork's innovation, they are not necessary requirements for important art. Marcel Duchamp's readymades forced the realization that artistic innovation need not have an aesthetic dimension at all. This is also an example of how more modern art redefines our

conception of older art. And it is often the case that very beautiful works of art are not very innovative and therefore are not regarded by the discipline as a whole as being very important. Similarly, minor cultural products have often been shown to better reflect a culture than its highly exceptional masterworks.

Given my claims about the discursive pyramid in art history and about how the perception of innovation is what establishes an artist or an artwork's importance, I want now to extend my arguments in reference to qualitative and quantitative arguments that are to be discovered in recent literature on 17<sup>th</sup>-century Netherlandish art. I begin with a qualitative art historian, one of my former teachers, Svetlana Alpers. In her fine book on Rembrandt, *Rembrandt's Enterprise*, Alpers proposed to explain much of the artist's behavior and the qualitative features of his art in relationship to his market<sup>4</sup>. But because Alpers hoped to explain what was unique about Rembrandt's art, that is to say, how and why Rembrandt was exceptional among 17<sup>th</sup>-century Netherlandish artists, she repeatedly represented Rembrandt's market behavior as if it too was unique. So, for example, she argued that the youthful collaboration/competition between Rembrandt and Jan Lievens, with whom he may have once shared a studio, not only was unique to 17<sup>th</sup> century Dutch art, it was so remarkable for the quality of the art produced and for the ambitions expressed by both artists that Alpers could think only to compare their relationship to that of Picasso and Braque's during their discovery of Cubist practices<sup>5</sup>. To make this claim Alpers chose to ignore all the known instances where important Dutch artists worked in close proximity to other important Dutch artists, either as teachers or colleagues or both. To put it even more strongly, Alpers appears not to have realized that it is always or almost always the case that important, innovative artists work in close proximity to other important artists.

Communities of important artists create strong ties that provide mutual support, establish research agendas, and provide the competitive push to innovate. Any reader of Vasari can hardly fail to observe the repeated close relationships between important artists described in his narrative. Yet perhaps we should not fault

Alpers, because even quantitative researchers have failed so far to measure this phenomenon, or even, to ask the question, why do great innovators always grow out of environments of important collaborators? Imagine the general resistance among humanists to the idea of quantifying art, if even a great scholar like Alpers can be blind to simple patterns of artistic behavior.

For the other side of the equation I take the example of one of the most influential quantitative scholars of 17<sup>th</sup>-century Dutch art, John Michael Montias<sup>6</sup>. In Montias' work, and subsequent scholarship he inspired, both the strengths and the limitations of current quantitative practices are exposed. As an economist turned art historian, Montias made several important contributions to our knowledge of the period. He identified Vermeer's patron and established quite precisely the environment in which Vermeer worked. More generally speaking, it is possible that it was largely because of Montias that the richest quantitative studies in Western art history relate to the 17<sup>th</sup> century or earlier. Certainly scholarship on early modern European art and artists since Montias has been much less prejudiced in regard to the economic lives of artists than, say, scholarship on Western, post-17<sup>th</sup>-century art.

Montias' work is impressive for its archival depth and breadth. But Montias' contributions have also been limited by his data. At best, he was able to account for short-term reputations and value. In what I take to be a typical essay by Montias, he wrote about the role of art dealers in the 17<sup>th</sup>-century Dutch market, in which he fixed to some degree the kinds of works dealers sold and the variety of dealer relationships with artists<sup>7</sup>. More importantly, we learn from Montias how, in wealthy Holland, possessing multiple art centers, art dealers primarily served their local market. This tendency became even more localized as the century progressed. Over the course of the century art dealers responded to increased demand for works by named artists. But even late in the century, dealers continued to sell in large quantities copies, forgeries, and works by effectively anonymous artists. Subsequent scholarship on the Dutch art market, based on Montias' findings, has suggested the presence of a two-tiered market system, divided between works by named



artists and those belonging to low-level artistic production<sup>8</sup>. These two markets appear to have possessed distinct price scales, modes of promotion, and audiences. Current scholarship also strongly suggests that the large majority of named artists in 17<sup>th</sup>-century Netherlands strove, with recognition, to find one or two patrons to underwrite their production, so that the artist might achieve a measure of financial security. While a Netherlandish autonomous market might offer a forum for experimentation and innovation, as some scholars have suggested, it created greater risks for artists than the guild system it was gradually replacing.

If we combine all this evidence, what it suggests is that dealer influence over artists' careers remained small during the 17<sup>th</sup> century. So while Montias' work on dealers is interesting in itself, it does not go very far to explain the behaviors of important Dutch artists, the named artists within the discursive pyramid of canonical art.

What are the potential alternatives to both the Alpers and the Montias' models? I would argue that even more important than the collection and quantifying of data is the prior task of asking the kinds of questions that might yield new and interesting results. To ask such questions one must acquire the habit of systematic generalization. And one must recognize both the historical market conditions of artistic behavior and our current understanding of the innovative art or artwork's achievement, as established through use over time.

Working backward from what we prize today runs strongly against the view that a work of art's meaning can only be understood within its original temporal and spatial context. Yet the very decisions on what art we choose to study are implicitly, at the very least, based on modern judgments, not those of the period under study. For example, in 1721 Arnold Houbraken published his *The Great Theatre of Dutch Painters* upon which much of our information about Rembrandt, among others, has been based. His history of Dutch art, containing over 600 biographies, however, mentions neither Vermeer nor Hobbema<sup>9</sup>. And he proclaimed Adriaen van der Werff « the greatest of all

Dutch painters<sup>10</sup> ». I could not find a monograph on this artist, and the American digital archive, ArtStor, possessed only one color photograph of the artist's work, compared to the thousands of color digital images they have for Rembrandt.

If we attend to what we value today, we can open up avenues for new research that can then be put back into historical context. Let me offer a model for this kind of work. Several years ago, at the Metropolitan Museum in New York I was surprised to discover a peculiarity about the two pictures by Nicolaes Maes the Met chose to hang of the seven paintings overall they own by the artist. One picture was dated to about 1655 and the other to about 1653. I noted that Maes' birth date was 1634, which meant that the artist painted these works sometime between the age of 19 and 21. Consulting the Metropolitan catalogue of their entire collection, I discovered that four of their seven pictures were painted between 1653 and 1657. The other three Maes paintings the Metropolitan owns are portraits, one perhaps from as late as 1670 and two from 1676. If we expect artists to improve with age, which is a common assumption, why did the Met prefer to show such early works ? After all, how many, if any, other artists hanging on the walls of the Metropolitan Museum are represented by works completed at such an early age ? I doubt there are any.

106

Was the hanging of these very early Maes' paintings a curatorial aberration ? To check, I did a rough survey of Maes' paintings belonging to numerous major European and American museums. When I calculated the median year of all these pictures : it turned out to be 1656, when Maes was 22. The artist painted the Met's pictures at an even earlier age, but the subjects and style were consistent with the important paintings belonging to the other museums I examined.

I have not yet surveyed all the major 17<sup>th</sup>-century Dutch artists to determine whether anyone matured as early as Maes, but my impression is that no other Dutch painter produced his most highly regarded work at such an early age. Many are represented by works made considerably later in the artists' careers. Consider Jan Steen, born probably in 1626, about eight years before Maes.

There are many more Steen paintings in European and American museums than Maes', which might indicate a higher regard for the artist's work over the centuries, or reflect the artist's higher rate of productivity (although Maes, I understand, was a very productive artist). In any case, the median year of all Steen's pictures that I surveyed was 1665, when the artist was 39.

How do we explain such radical age differences in the perception of an artist's peak productivity? Of course, many art historians might say that specific, individual circumstances make such comparisons impossible. Training, family life, personal temperament, job opportunities and other factors might contribute to different maturation rates. This is all well and good, but this kind of thinking also prevents scholars from seeing interesting questions. What qualities as an artist did Maes possess that led him to produce such significant work at so early an age? Maes, if you will, was a prodigy almost rivaling Picasso, yet no one seems to have noticed.

There is not an extensive literature on Maes. Nonetheless I found in a recent book by Martha Hollander concerning the representation of space in Dutch genre painting an entire chapter devoted to Maes' genre pictures, that is to say, to the artist's early paintings<sup>11</sup>. Hollander never mentions Maes' age. She notes that Maes made these pictures having recently left Rembrandt's studio, but she did not then think to compare Maes' genre pictures to Rembrandt's, even in regard to her specific subject, the representation of space. Nor does she explicitly compare Maes' production during these years to other, recent Rembrandt-trained artists.

If we look at Rembrandt's genre paintings from around the early 1650s, when Maes worked in the older artist's studio, we discover that Rembrandt's method of handling space and compositions was radically different than many of Maes' early, post-Rembrandt genre pictures. By the early 1650s Rembrandt had already begun to favor compositions of single or several figures, isolated against a dark background and occupying a large share of the painting's surface. Maes' genre pictures are often smaller

than Rembrandt's figure compositions, more spatially complex, and depict small domestic virtues or moralizing scenes that never interested Rembrandt. Maes did learn from Rembrandt the habit of using strong contrasts of light and dark, evident in almost all his genre pictures, which sets his work apart from contemporary genre painters like Jan Steen. And yet when Maes worked in Rembrandt's studio he produced paintings that, like many other Rembrandt pupils, have been permanently confused with the master's, so that positive attribution continues to elude scholars. This work may or may not have been painted by Maes, or by Rembrandt, but Maes was the youngest of all Rembrandt's famous pupils and thus best positioned among Rembrandt's more talented pupils to imitate the large-scale format of Rembrandt's post-1650s painting. Moreover, there are paintings by Maes that closely resemble in format and style of painting his master's work.

Upon leaving Rembrandt's studio, Maes returned to his native city of Dordrecht, where he seems to have self-consciously positioned himself by offering a kind of painting then unique to Dordrecht, but popular in other Dutch cities. Throughout the 1650s he primarily painted genre pictures. And he displayed a surprising capacity to work in multiple styles at what was virtually the same time (another kind of behavior we first associate with Picasso). Finally, around 1670 Maes gave up genre painting as well as the Rembrandt manner in favor of portrait painting – more in keeping with international, especially French-influenced tastes, in portraiture. Maes devoted the rest of his career to portrait painting, at which he is said to have made a lot of money. Maes' portraits are clearly considered less important today than his genre pictures, but at the time portraits were a more reliable and profitable way to earn a living.

Given these facts Maes may exhibit a form of market behavior unnoticed by Hollander. Although the Netherlands is a small country and the distance between its cities are not very large, as we have seen from Montias' work on Dutch dealers, the art markets in Holland were primarily local and became more so as the century progressed. Hollander in her book illustrates 16 significant Dutch

painters of domestic interiors. Of these 16, only one, Emanuel de Witte, spent his entire career in Amsterdam, and he specialized in church interiors and rarely painted domestic spaces, so he is not actually very representative of domestic genre painting. Gabriel Metsu spent the last years of his life in Amsterdam, but established his career and his characteristic style while working in Leiden. The remaining 14 artists all worked in four other Dutch cities : Delft, Dordrecht, Leiden, and Rotterdam. Amsterdam was considerably larger than the others in the middle of the 17<sup>th</sup> century, with over a quarter million inhabitants. By comparison, Leiden had a population of around 50 000 at mid-century, Dordrecht about 24 000, Delft 23 000, and Rotterdam 20 000 inhabitants<sup>12</sup>. At mid-century, Amsterdam was Europe's most important shipping center, it possessed the first stock exchange, and thus was the world's leading financial center. Amsterdam's concentration of wealth and population rendered cities like Leiden and Delft provincial, and this carries over into their respective art worlds. It is possible then to cast Maes' decision to ignore significant aspects of his training under Rembrandt and to adopt genre painting on his return to Dordrecht as an immediate response to provincial taste. My recommendation to Hollander then would be that we need to know more about why the painting of domestic interiors appealed more to provincial tastes than to those Amsterdam patrons of the arts.

Maes' career trajectory, important early work, interesting but negligible late work is also diametrically opposed to that of his teacher, Rembrandt. In creative behavior, Maes exhibited strikingly different manners of working, responding to different markets. In Rembrandt's corpus there are no such radical breaks in style or accommodations to different markets. Rembrandt's art evolved slowly and the transitions over the decades are subtle and difficult to described. Rembrandt scholars have barely remarked on such important modifications to Rembrandt's art, such as changes in size, format, and even supports (Rembrandt abandoned painting on wood in mid-career), because they arrived so gradually. And even the best Rembrandt literature has been ill equipped to describe

the differences in behavior between someone like Rembrandt and someone like Maes, because these behaviors are always treated as if they were unique. What, we need still to ask about, enabled Maes' facility to move from style to style as his market required ?

In advancing this model, I have not resolved why, for example, we value Maes' early work more than his later production, only that we do, nor why the artist displayed a chameleon-like ability to adjust to different markets at such an early age, only that he did, nor why the smaller Dutch cities might have preferred domestic genre pictures more than collectors living in Amsterdam, only that this seems to have been the case. What I have been able to do is to ask questions about Maes' and Rembrandt's behavior vis-à-vis their markets that the best scholars working in the period have overlooked. By attending to both local data and the subsequent perception of artistic innovation, we can formulate new ways to measure what we value in the Western tradition and why we value it. At its best, quantification shows us what is not apparent in the particular and refashions the questions upon which specialized research can then be focused.

-----  
<sup>1</sup> Associate Professor of Art History, Art Department, University of Kentucky, Lexington, KY 40506-0022, Robert.Jensen@uky.edu

<sup>2</sup> Laurie Schneider Adams, *Arts Across Time*, London, McGraw-Hill, 1999; Enrico Annoscia, et al., *Arte : storia universale*, Milan, Leonardo Arte, 1997 ; Carlo Bertelli, Mauro Natale, and Fernando Mazzocca, *Lezioni di storia dell'arte*, Milan, Skira, 2001 ; Bruce Cole and Adelheid Gealt, *Art of the Western World*, New York, Summit Books, 1989 ; Trewin Copplestone, *Art in Society*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1983 ; William Fleming, *Art and Ideas*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 8<sup>th</sup> ed., 1991 ; Claude Frontisi (ed.), *Histoire visuelle de l'art*, Paris, Larousse, 2001 ; Ernst Gombrich, *The Story of Art*, Oxford, Phaidon, 16<sup>th</sup> ed., 1995 ; Sir Lawrence Gowing (ed.), *A History of Art*, Oxford, Andromeda, rev. ed., 1995 ; Frederick Hartt, *Art : A History of Painting, Sculpture, Architecture*, New York, Prentice-Hall and Harry N. Abrams, 4<sup>th</sup> ed., 1993 ; Hugh Honour and John Fleming, *The Visual Arts : A History*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 5<sup>th</sup> rev. ed., 2000 ; H. W. Janson, *History of Art*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 6<sup>th</sup> rev. ed., 2001 ; Martin Kemp, *The Oxford History of Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 2000 ; Fred S. Kleiner, Christian J. Mamiya, and Richard G. Tansey, *Gardner's Art Through the Ages*, Fort Worth, TX, Harcourt College Publishers, 11<sup>th</sup> ed., 2001 ; Michael Levey, *A Concise History of Western Painting : From Giotto to Cézanne*, New York, Frederick A. Praeger, 1962 ; Larry Silver, *Art in History*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1993 ; Marilyn Stokstad, *Art History*, Upper Saddle River, N.J., Prentice-Hall, 2<sup>nd</sup> ed., 2002 ; and David Wilkins David G. and Bernard Schultz, *Art Past/Art Present*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1990.

*Disaggregating the aggregate : the question of measures in quantitative art history*

<sup>3</sup> On the rise of intellectual copyrights see especially Pamela O. Long, « “Intellectual Property”, and the Origin of Patents : Notes toward a Conceptual History », *Technology and Culture*, t. 32, 4, October 1991, p. 846-884.

<sup>4</sup> Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise : The Studio and the Market*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>6</sup> Among Montias' significant books and essays are *Artists and Artisans in Delft*, Princeton, Princeton University Press, 1982 ; *Vermeer and his milieu*, Princeton, Princeton University Press, 1989 ; « The Guild of St. Luke in 17<sup>th</sup>-Century Delft and the Economic Status of Artists and Artisans », *Simiolus*, t. 9, 2, 1977, p. 93-105 ; and « Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey », *The Art Bulletin*, t. 2:3, September 1990, p. 358-373.

<sup>7</sup> Montias, « Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands », *Simiolus*, t. 18, 4, 1988, p. 244-256.

<sup>8</sup> See especially, Neil De Marchi and Hans J. Van Miegroet, « Pricing Invention : “Originals”, “Copies”, and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets », in *Economics of the Arts: Selected Essays*, V. A. Ginsburgh and P.-M. Menger (eds.), St. Louis, Elsevier Science B.V., 1996, p. 27-70.

<sup>9</sup> See also Bart Cornelis, « Arnold Houbraken's “Groote Schouburgh” and the Canon of Seventeenth-Century Dutch Painting », *Simiolus*, t. 26:3, 1998, p. 144-161, esp. p. 151.

<sup>10</sup> Quoted in Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise...*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>11</sup> Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes : Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002.

<sup>12</sup> Populations are approximate and estimates were taken from a variety of sources. See Jan de Vries, *European Urbanization 1500-1800*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 292-293 for a list of sources for each city.





# **Créer, compter : panorama critique de l'usage du quantitatif en art**

Séverine SOFIO<sup>1</sup>

Un paradoxe fonde le rapport entre art – entendu ici au sens d'arts graphiques et plastiques – et quantification. En effet, contrairement à la littérature ou à la musicologie, l'histoire de l'art est habituée à traiter des données sérielles (catalogues raisonnés, collections, ensemble d'œuvres d'un même site pour les archéologues...), et pourtant l'usage qui est fait de ces données n'est que très rarement statistique. Les nombreuses bases de données constituées ponctuellement par et pour les historiens de l'art à partir de listes d'œuvres, d'expositions, d'artistes, de critiques d'art pour toutes les époques et toutes les civilisations ont ainsi généralement été élaborées dans une perspective plus encyclopédique que statistique. En outre, rarement mises en ligne, difficilement exploitables pour un usage autre qu'érudit ou informatif, ces corpus, réalisés par des équipes souvent isolées et réduites, restent malheureusement confidentiels.

### **Mais de quoi parle-t-on exactement quand on parle de « quantification » ?**

Les méthodes dites « quantitatives » recouvrent en fait une multiplicité d'opérations mathématiques, de la plus simple (compilation de données dans des tableaux de type prosopographique par exemple, et comptages basiques) à la plus élaborée (utilisation de logiciels de statistique, modélisation graphique, etc.). Autrement dit, la quantification va du simple calcul de moyennes ou de pourcentages, à l'analyse de réseaux ou à l'analyse factorielle qui permettent de croiser plusieurs variables à la fois, à l'analyse longitudinale qui permet de suivre et de comparer l'évolution d'un ensemble de données dans le temps, ou aux régressions logistiques qui permettent d'identifier, au sein d'un ensemble de facteurs, les causes les plus probables d'une situation.

En fait, on peut dire que le quantitatif a trois utilités complémentaires :

114

- \* confirmer ou infirmer des hypothèses, revenir sur des idées reçues<sup>2</sup> ;
- \* mettre au jour des corrélations entre des variables ou des faits – corrélations qui seraient impossibles à constater autrement ;
- \* accentuer la lisibilité de certains phénomènes (à travers le calcul de pourcentages qui rendent les proportions plus évidentes, ou l'élaboration d'un graphique, par exemple).

Toutefois, il va sans dire que l'approche métrique n'est pas autonome. Elle nécessite non seulement une solide réflexion préalable et une bonne connaissance de son terrain d'enquête, mais elle implique également une analyse fine des résultats et – ce qui est malheureusement rarement fait et n'aide pas à populariser l'approche quantitative – un effort didactique conséquent pour présenter et expliquer les résultats, en les rendant accessibles aux lecteurs, puisque, contrairement à ce qu'on a l'habitude d'entendre, les chiffres ne parlent jamais d'eux-mêmes. L'utilisation des méthodes quantitatives, en art comme dans tous les autres domaines, ne peut donc être une fin en soi. C'est un ensemble d'étapes ardues, mais

qui permettent de renverser les perspectives et d'appréhender l'art (la création, les créateurs, les œuvres, la réception...) d'une toute autre manière. Le jeu de la mesure en vaut donc la chandelle...

Or, concrètement, que mesure-t-on ? Autrement dit, quels éléments sont susceptibles d'être quantifiés ? En fait, avec plus ou moins de succès et plus ou moins de pertinence selon les études considérées, on peut dire que *tous* les domaines de l'histoire des arts, *tous* les aspects de la création peuvent être (et ont été) mesurés. On peut ainsi distinguer cinq grands ensembles d'objets quantifiés, en matière d'histoire des arts :

\* **les conditions sociales de la création**, c'est-à-dire *grosso modo* l'analyse des trajectoires d'individus, des réseaux de sociabilité, des modalités de la production culturelle, etc. à un niveau « micro » (étude d'un corpus d'artistes, de collectionneurs ou d'expositions par exemple<sup>3</sup>) ou à un niveau plus « macro » (étude d'une catégorie professionnelle comme « les peintres », « les conservateurs », etc.<sup>4</sup>) ; relèvent également de cette catégorie les analyses de réseaux ainsi que toutes les analyses en termes de *champ* – bien que cette approche soit, étrangement, plutôt rare dans le domaine des arts plastiques<sup>5</sup> ;

115

\* **les œuvres elles-mêmes** : ce sont les études les plus nombreuses, puisque relèvent de cette catégorie les études sérielles qui restent courantes en archéologie. Des techniques similaires ont été employées pour mettre en évidence, par exemple, l'évolution des styles picturaux en un lieu et à moment donnés, ou la récurrence de tel ou tel motif dans un gros corpus d'œuvres textuelles, architecturales ou picturales<sup>6</sup> ;

\* **le marché et la circulation des œuvres**, c'est-à-dire principalement les travaux menés – dans une perspective synchronique ou diachronique – sur l'évolution des prix de vente des œuvres, que ce soit dans le cadre d'une étude menée sur un groupe d'artistes en particulier, sur le fonctionnement des galeries, sur le rôle des marchands dans les carrières artistiques, ou sur l'état du marché de l'art d'un pays ou d'une époque<sup>7</sup>.

\* **la réception sous l'angle de l'action culturelle** : on peut, par exemple, penser aux travaux visant à évaluer l'action de l'État dans le domaine de la création, aux différentes études de publics, ou aux analyses portant sur l'évolution de telle ou telle institution<sup>8</sup> ;

\* **la réception sous l'angle de l'étude de la réputation**, c'est-à-dire toutes les analyses portant sur la construction de la renommée artistique et de la postérité, ainsi que sur les modalités de survivance de tel artiste ou de telle œuvre dans la mémoire collective. Ces études peuvent évoluer vers une histoire du goût et des modes<sup>9</sup>.

À l'instar du retour aux archives et aux documents originaux, le détour par le chiffre aide donc à prendre la distance critique nécessaire au dépassement des mythes qui imprègnent notre appréhension de l'art et à éviter le piège des constructions rétrospectives. C'est ce dont je me suis aperçue, au cours de la recherche que j'ai menée sur les conditions sociales de la création artistique et les trajectoires des peintres et sculpteurs français (en particulier des femmes) dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

116

Les tableaux et figures présentés ici ne sont qu'illustratifs, évidemment. Je n'aurai pas le temps de revenir en détails sur leur contenu, mais il me semblait important d'illustrer par des exemples concrets une partie des potentialités de l'approche métrique appliquée à un domaine de l'histoire de l'art à la fois extrêmement connu et – finalement – assez peu étudié : l'étude des carrières artistiques en pleine période romantique<sup>10</sup>.

### **Construire une base de données**

Mon désir d'en savoir plus sur les peintres et sculpteurs femmes s'accompagnait de la volonté de dépasser les idées ressassées sur ce thème, si rarement justifiées et souvent contradictoires : les artistes femmes étaient-elles des exceptions ou constituaient-elles des légions d'amateurs ? étaient-elles toutes filles d'artistes, comme on le suppose souvent ? le choix d'une carrière artistique constituait-il

vraiment, pour une femme, un choix de vie scandaleux ? les artistes femmes étaient-elles des objets exotiques ou des victimes d'un système professionnel qui les rejetait à ses marges ?

Pour répondre à ces questions et avoir enfin une idée claire de ce qu'étaient les conditions de vie et de travail des plasticiennes du début du XIX<sup>e</sup> siècle, la meilleure solution semblait bien de recourir aux vertus objectivantes du chiffre.

Mais comment faire ? La première étape était de constituer une liste d'artistes à étudier, c'est-à-dire un échantillon suffisamment représentatif de la population des plasticiennes sur toute l'époque considérée, pour que je puisse tirer de cette étude des conclusions généralisables à l'ensemble des artistes femmes de la période. Mais comment fabriquer cet échantillon ? Selon quels critères devais-je choisir les artistes de mon corpus, et quelles sources utiliser pour cela ? Une autre question se posait : devais-je ne choisir que des femmes – objet de mon étude – ou intégrer des hommes également ? En effet, si mon panel n'était composé que de femmes, je ne pourrai le comparer à rien ; mais s'il me fallait intégrer des hommes dans mon corpus, le problème des critères de sélection se complexifiait encore. Enfin, toutes les études portant sur une population d'artistes sont confrontées à un problème épineux : faut-il ne considérer *que* des artistes ayant rencontré un certain succès (sachant qu'il convient, dans ce cas, de déterminer précisément les critères indiquant le succès), ou faut-il intégrer dans le corpus des artistes aux carrières moins heureuses ? L'absence d'artistes en échec risque effectivement de biaiser l'analyse, puisqu'il est alors impossible de savoir, par exemple, quels facteurs sont susceptibles de « jouer » dans la réussite d'une carrière artistique. Mais comment retrouver la trace d'artistes n'ayant pas atteint un degré minimum de reconnaissance ? Et d'ailleurs, s'ils/elles n'étaient pas reconnus-e-s comme telles, peut-on vraiment les qualifier d'artistes ?

#### *Échantillons de populations d'artistes*

D'autres chercheurs, pareillement désireux d'étudier une population de créateurs à une époque et en un lieu donné, ont contourné ce problème en constituant des échantillons aléatoires à partir de dictionnaires

biographiques. Cette méthode a ainsi été choisie par **Harrison et Cynthia White** dans leur étude des conditions de travail des peintres de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en France<sup>11</sup>, ou par **Andrew Abbott et Alexandra Hrycak** dans leur analyse des carrières des musiciens allemands actifs entre 1650 et 1810<sup>12</sup>. Cette méthode de sélection, toutefois, ne me convenait pas, dans la mesure où la source à partir de laquelle était constitué l'échantillon, repose elle-même sur une sélection dont on ne maîtrise pas les critères. Il se trouve, en outre, que les plasticiennes se trouvent particulièrement sous-représentées dans les dictionnaires biographiques – d'ailleurs les White, convaincus que les femmes étaient majoritairement des amateurs, ont volontairement constitué un corpus de référence exclusivement masculin, écartant ainsi arbitrairement 15 % de la population des artistes de leur étude.

La constitution d'échantillons à partir d'appartenances institutionnelles ou associatives, ou à partir de listes de bénéficiaires de récompenses, est une autre méthode couramment employée : **John Michael Montias**, par exemple, a basé ses calculs sur la liste des membres de la Guilde de Saint-Luc de la ville de Delft pour reconstituer les conditions de vie et de travail des artistes hollandais au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup> ; sur un terrain plus contemporain, **Katherine Giuffre** a analysé le fonctionnement et l'évolution dans le temps des réseaux d'artistes en fondant son étude sur le traitement de la liste des photographes lauréats du *National Endowment for the Arts* dans les années 1980<sup>14</sup>. Les biais trop « institutionnels » de ce type de sources peuvent, en outre, être pondérés par le recours, dans la constitution de l'échantillon, à différents critères de visibilité ou de reconnaissance plus informels. Parmi les travaux les plus aboutis fondés sur un échantillonnage de ce type, on peut citer ceux de **Raymonde Moulin et Jean-Claude Passeron** sur les artistes contemporains dans les années 1980<sup>15</sup>, ceux de **Kurt et Gladys Lang** sur les graveurs américains et britanniques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup> ou, dans le domaine littéraire, ceux de **Gisèle Sapiro** sur les écrivains français des années 1940<sup>17</sup>.

Il se trouve que l'époque qui m'intéresse présente un indéniable avantage pour les quantitativistes et les amateurs de données sérielles : le Salon. Le mode d'organisation du monde de l'art, de la fin du XVIII<sup>e</sup> au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle étant encore fondé sur un système de type académique, l'exposition des artistes vivants qui avait lieu tous les deux ans puis tous les ans au Louvre, sous la tutelle de l'État et de l'Académie, restait le seul espace dont disposaient les artistes pour se faire (re)connaître, c'est-à-dire la seule interface possible entre les créateurs, le public et le pouvoir politique. Pour cette raison, le Salon revêtait une importance cruciale pour tous les artistes de cette époque au point que, pour les jeunes peintres, le premier Salon était considéré comme un « diplôme d'artiste ».



Créer, compter : panorama critique de l'usage du quantitatif en art

AA1	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	AA	AB	AC	AD	AE	AF	AG	AH	AI	AJ	AK	AL	AM	AN	AO	AP	AQ	AR	AS	AT																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																		
1	EU	ITL	U	S	T	U	V	W	X	Y	Z	AA	AB	AC	AD	AE	AF	AG	AH	AI	AJ	AK <td>AL</td> <td>AM</td> <td>AN</td> <td>AO</td> <td>AP</td> <td>AQ</td> <td>AR</td> <td>AS</td> <td>AT</td> <td>AU</td> <td>AV</td> <td>AW</td> <td>AX</td> <td>AY</td> <td>AZ</td> <td>BA</td> <td>BB</td> <td>BC</td> <td>BD</td> <td>BE</td> <td>BF</td> <td>BG</td> <td>BH</td> <td>BI</td> <td>BJ</td> <td>BK</td> <td>BL</td> <td>BM</td> <td>BN</td> <td>BO</td> <td>BP</td> <td>BQ</td> <td>BR</td> <td>BS</td> <td>BT</td> <td>BU</td> <td>BV</td> <td>BW</td> <td>BX</td> <td>BY</td> <td>BZ</td> <td>CA</td> <td>CB</td> <td>CC</td> <td>CD</td> <td>CE</td> <td>CF</td> <td>CG</td> <td>CH</td> <td>CI</td> <td>CJ</td> <td>CK</td> <td>CL</td> <td>CM</td> <td>CN</td> <td>CO</td> <td>CP</td> <td>CQ</td> <td>CR</td> <td>CS</td> <td>CT</td> <td>CU</td> <td>CV</td> <td>CW</td> <td>CX</td> <td>CY</td> <td>CZ</td> <td>DA</td> <td>DB</td> <td>DC</td> <td>DD</td> <td>DE</td> <td>DF</td> <td>DG</td> <td>DH</td> <td>DI</td> <td>DJ</td> <td>DK</td> <td>DL</td> <td>DM</td> <td>DN</td> <td>DO</td> <td>DP</td> <td>DQ</td> <td>DR</td> <td>DS</td> <td>DT</td> <td>DU</td> <td>DV</td> <td>DW</td> <td>DX</td> <td>DY</td> <td>DZ</td> <td>EA</td> <td>EB</td> <td>EC</td> <td>ED</td> <td>EE</td> <td>EF</td> <td>EG</td> <td>EH</td> <td>EI</td> <td>EJ</td> <td>EK</td> <td>EL</td> <td>EM</td> <td>EN</td> <td>EO</td> <td>EP</td> <td>EQ</td> <td>ER</td> <td>ES</td> <td>ET</td> <td>EU</td> <td>EV</td> <td>EW</td> <td>EX</td> <td>EY</td> <td>EZ</td> <td>FA</td> <td>FB</td> <td>FC</td> <td>FD</td> <td>FE</td> <td>FF</td> <td>FG</td> <td>FH</td> <td>FI</td> <td>FJ</td> <td>FK</td> <td>FL</td> <td>FM</td> <td>FN</td> <td>FO</td> <td>FP</td> <td>FQ</td> <td>FR</td> <td>FS</td> <td>FT</td> <td>FU</td> <td>FV</td> <td>FW</td> <td>FX</td> <td>FY</td> <td>FZ</td> <td>GA</td> <td>GB</td> <td>GC</td> <td>GD</td> <td>GE</td> <td>GF</td> <td>GG</td> <td>GH</td> <td>GI</td> <td>GJ</td> <td>GK</td> <td>GL</td> <td>GM</td> <td>GN</td> <td>GO</td> <td>GP</td> <td>GQ</td> <td>GR</td> <td>GS</td> <td>GT</td> <td>GU</td> <td>GV</td> <td>GW</td> <td>GX</td> <td>GY</td> <td>GA</td> <td>GB</td> <td>GC</td> <td>GD</td> <td>GE</td> <td>GF</td> <td>GG</td> <td>GH</td> <td>GI</td> <td>GJ</td> <td>GK</td> <td>GL</td> <td>GM</td> <td>GN</td> <td>GO</td> <td>GP</td> <td>GQ</td> <td>GR</td> <td>GS</td> <td>GT</td> <td>GU</td> <td>GV</td> <td>GW</td> <td>GX</td> <td>GY</td> <td>HA</td> <td>HB</td> <td>HC</td> <td>HD</td> <td>HE</td> <td>HF</td> <td>HG</td> <td>HH</td> <td>HI</td> <td>HJ</td> <td>HK</td> <td>HL</td> <td>HM</td> <td>HN</td> <td>HO</td> <td>HP</td> <td>HQ</td> <td>HR</td> <td>HS</td> <td>HT</td> <td>HU</td> <td>HV</td> <td>HW</td> <td>HX</td> <td>HY</td> <td>HZ</td> <td>IA</td> <td>IB</td> <td>IC</td> <td>ID</td> <td>IE</td> <td>IF</td> <td>IG</td> <td>IH</td> <td>II</td> <td>IJ</td> <td>IK</td> <td>IL</td> <td>IM</td> <td>IN</td> <td>IO</td> <td>IP</td> <td>IQ</td> <td>IR</td> <td>IS</td> <td>IT</td> <td>IU</td> <td>IV</td> <td>IW</td> <td>IX</td> <td>IY</td> <td>IZ</td> <td>JA</td> <td>JB</td> <td>JC</td> <td>JD</td> <td>JE</td> <td>JF</td> <td>JG</td> <td>JH</td> <td>JI</td> <td>IJ</td> <td>JK</td> <td>KL</td> <td>LM</td> <td>LN</td> <td>LO</td> <td>LP</td> <td>LQ</td> <td>LR</td> <td>LS</td> <td>LT</td> <td>LU</td> <td>LV</td> <td>LW</td> <td>LX</td> <td>LY</td> <td>LZ</td> <td>MA</td> <td>MB</td> <td>MC</td> <td>MD</td> <td>ME</td> <td>MF</td> <td>MG</td> <td>MH</td> <td>MI</td> <td>MJ</td> <td>MK</td> <td>ML</td> <td>MM</td> <td>MN</td> <td>MO</td> <td>MP</td> <td>MQ</td> <td>MR</td> <td>MS</td> <td>MT</td> <td>MU</td> <td>MV</td> <td>MW</td> <td>MX</td> <td>MY</td> <td>MZ</td> <td>NA</td> <td>NB</td> <td>NC</td> <td>ND</td> <td>NE</td> <td>NF</td> <td>NG</td> <td>NH</td> <td>NI</td> <td>NJ</td> <td>NK</td> <td>NL</td> <td>NM</td> <td>NN</td> <td>NO</td> <td>NP</td> <td>NQ</td> <td>NR</td> <td>NS</td> <td>NT</td> <td>NU</td> <td>NV</td> <td>NW</td> <td>NX</td> <td>NY</td> <td>NZ</td> <td>OA</td> <td>OB</td> <td>OC</td> <td>OD</td> <td>OE</td> <td>OF</td> <td>OG</td> <td>OH</td> <td>OI</td> <td>OJ</td> <td>OK</td> <td>OL</td> <td>OM</td> <td>ON</td> <td>OO</td> <td>OP</td> <td>OQ</td> <td>OR</td> <td>OS</td> <td>OT</td> <td>OU</td> <td>OV</td> <td>OW</td> <td>OX</td> <td>OY</td> <td>OZ</td> <td>PA</td> <td>PB</td> <td>PC</td> <td>PD</td> <td>PE</td> <td>PF</td> <td>PG</td> <td>PH</td> <td>PI</td> <td>PJ</td> <td>PK</td> <td>PL</td> <td>PM</td> <td>PN</td> <td>PO</td> <td>PP</td> <td>PQ</td> <td>PR</td> <td>PS</td> <td>PT</td> <td>PU</td> <td>PV</td> <td>PW</td> <td>PX</td> <td>PY</td> <td>PZ</td> <td>QA</td> <td>QB</td> <td>QC</td> <td>QD</td> <td>QE</td> <td>QF</td> <td>QG</td> <td>QH</td> <td>QI</td> <td>QJ</td> <td>QK</td> <td>QL</td> <td>QM</td> <td>QN</td> <td>QO</td> <td>QP</td> <td>QQ</td> <td>QR</td> <td>QS</td> <td>QT</td> <td>QU</td> <td>QV</td> <td>QW</td> <td>QX</td> <td>QY</td> <td>QZ</td> <td>RA</td> <td>RB</td> <td>RC</td> <td>RD</td> <td>RE</td> <td>RF</td> <td>RG</td> <td>RH</td> <td>RI</td> <td>RJ</td> <td>RK</td> <td>RL</td> <td>RM</td> <td>RN</td> <td>RO</td> <td>RP</td> <td>RQ</td> <td>RR</td> <td>RS</td> <td>RT</td> <td>RU</td> <td>RV</td> <td>RW</td> <td>RX</td> <td>RY</td> <td>RZ</td> <td>SA</td> <td>SB</td> <td>SC</td> <td>SD</td> <td>SE</td> <td>SF</td> <td>SG</td> <td>SH</td> <td>SI</td> <td>SJ</td> <td>SK</td> <td>SL</td> <td>SM</td> <td>SN</td> <td>SO</td> <td>SP</td> <td>SQ</td> <td>SR</td> <td>SS</td> <td>ST</td> <td>SU</td> <td>SV</td> <td>SW</td> <td>SX</td> <td>SY</td> <td>SZ</td> <td>TA</td> <td>TB</td> <td>TC</td> <td>TD</td> <td>TE</td> <td>TF</td> <td>TG</td> <td>TH</td> <td>TI</td> <td>TJ</td> <td>TK</td> <td>TL</td> <td>TM</td> <td>TN</td> <td>TO</td> <td>TP</td> <td>TQ</td> <td>TR</td> <td>TS</td> <td>TU</td> <td>TV</td> <td>TW</td> <td>TX</td> <td>TY</td> <td>TZ</td> <td>UA</td> <td>UB</td> <td>UC</td> <td>UD</td> <td>UE</td> <td>UF</td> <td>UG</td> <td>UH</td> <td>UI</td> <td>UJ</td> <td>UK</td> <td>UL</td> <td>UM</td> <td>UN</td> <td>UO</td> <td>UP</td> <td>UQ</td> <td>UR</td> <td>US</td> <td>UT</td> <td>UU</td> <td>UV</td> <td>UW</td> <td>UX</td> <td>UY</td> <td>UZ</td> <td>VA</td> <td>VB</td> <td>VC</td> <td>VD</td> <td>VE</td> <td>VF</td> <td>VG</td> <td>VH</td> <td>VI</td> <td>VJ</td> <td>VK</td> <td>VL</td> <td>VM</td> <td>VN</td> <td>VO</td> <td>VP</td> <td>VQ</td> <td>VR</td> <td>VS</td> <td>VT</td> <td>VU</td> <td>VV</td> <td>VW</td> <td>VX</td> <td>VY</td> <td>VZ</td> <td>WA</td> <td>WB</td> <td>WC</td> <td>WD</td> <td>WE</td> <td>WF</td> <td>WG</td> <td>WH</td> <td>WI</td> <td>WJ</td> <td>WK</td> <td>WL</td> <td>WM</td> <td>WN</td> <td>WO</td> <td>WP</td> <td>WQ</td> <td>WR</td> <td>WS</td> <td>WT</td> <td>WU</td> <td>WV</td> <td>WX</td> <td>WY</td> <td>WZ</td> <td>XA</td> <td>XB</td> <td>XC</td> <td>XD</td> <td>XE</td> <td>XF</td> <td>XG</td> <td>XH</td> <td>XI</td> <td>XJ</td> <td>XK</td> <td>XL</td> <td>XM</td> <td>XN</td> <td>XO</td> <td>XP</td> <td>XQ</td> <td>XR</td> <td>XS</td> <td>XT</td> <td>XU</td> <td>XV</td> <td>XW</td> <td>XX</td> <td>XY</td> <td>XZ</td> <td>YA</td> <td>YB</td> <td>YC</td> <td>YD</td> <td>YE</td> <td>YF</td> <td>YG</td> <td>YH</td> <td>YI</td> <td>YJ</td> <td>YK</td> <td>YL</td> <td>YM</td> <td>YN</td> <td>YO</td> <td>YP</td> <td>YQ</td> <td>YR</td> <td>YS</td> <td>YT</td> <td>YU</td> <td>YV</td> <td>YW</td> <td>YX</td> <td>YZ</td> <td>ZA</td> <td>ZB</td> <td>ZC</td> <td>ZD</td> <td>ZE</td> <td>ZF</td> <td>ZG</td> <td>ZH</td> <td>ZI</td> <td>ZJ</td> <td>ZK</td> <td>ZL</td> <td>ZM</td> <td>ZN</td> <td>ZO</td> <td>ZP</td> <td>ZQ</td> <td>ZR</td> <td>ZS</td> <td>ZT</td> <td>ZU</td> <td>ZV</td> <td>ZW</td> <td>ZX</td> <td>ZY</td> <td>ZZ</td>	AL	AM	AN	AO	AP	AQ	AR	AS	AT	AU	AV	AW	AX	AY	AZ	BA	BB	BC	BD	BE	BF	BG	BH	BI	BJ	BK	BL	BM	BN	BO	BP	BQ	BR	BS	BT	BU	BV	BW	BX	BY	BZ	CA	CB	CC	CD	CE	CF	CG	CH	CI	CJ	CK	CL	CM	CN	CO	CP	CQ	CR	CS	CT	CU	CV	CW	CX	CY	CZ	DA	DB	DC	DD	DE	DF	DG	DH	DI	DJ	DK	DL	DM	DN	DO	DP	DQ	DR	DS	DT	DU	DV	DW	DX	DY	DZ	EA	EB	EC	ED	EE	EF	EG	EH	EI	EJ	EK	EL	EM	EN	EO	EP	EQ	ER	ES	ET	EU	EV	EW	EX	EY	EZ	FA	FB	FC	FD	FE	FF	FG	FH	FI	FJ	FK	FL	FM	FN	FO	FP	FQ	FR	FS	FT	FU	FV	FW	FX	FY	FZ	GA	GB	GC	GD	GE	GF	GG	GH	GI	GJ	GK	GL	GM	GN	GO	GP	GQ	GR	GS	GT	GU	GV	GW	GX	GY	GA	GB	GC	GD	GE	GF	GG	GH	GI	GJ	GK	GL	GM	GN	GO	GP	GQ	GR	GS	GT	GU	GV	GW	GX	GY	HA	HB	HC	HD	HE	HF	HG	HH	HI	HJ	HK	HL	HM	HN	HO	HP	HQ	HR	HS	HT	HU	HV	HW	HX	HY	HZ	IA	IB	IC	ID	IE	IF	IG	IH	II	IJ	IK	IL	IM	IN	IO	IP	IQ	IR	IS	IT	IU	IV	IW	IX	IY	IZ	JA	JB	JC	JD	JE	JF	JG	JH	JI	IJ	JK	KL	LM	LN	LO	LP	LQ	LR	LS	LT	LU	LV	LW	LX	LY	LZ	MA	MB	MC	MD	ME	MF	MG	MH	MI	MJ	MK	ML	MM	MN	MO	MP	MQ	MR	MS	MT	MU	MV	MW	MX	MY	MZ	NA	NB	NC	ND	NE	NF	NG	NH	NI	NJ	NK	NL	NM	NN	NO	NP	NQ	NR	NS	NT	NU	NV	NW	NX	NY	NZ	OA	OB	OC	OD	OE	OF	OG	OH	OI	OJ	OK	OL	OM	ON	OO	OP	OQ	OR	OS	OT	OU	OV	OW	OX	OY	OZ	PA	PB	PC	PD	PE	PF	PG	PH	PI	PJ	PK	PL	PM	PN	PO	PP	PQ	PR	PS	PT	PU	PV	PW	PX	PY	PZ	QA	QB	QC	QD	QE	QF	QG	QH	QI	QJ	QK	QL	QM	QN	QO	QP	QQ	QR	QS	QT	QU	QV	QW	QX	QY	QZ	RA	RB	RC	RD	RE	RF	RG	RH	RI	RJ	RK	RL	RM	RN	RO	RP	RQ	RR	RS	RT	RU	RV	RW	RX	RY	RZ	SA	SB	SC	SD	SE	SF	SG	SH	SI	SJ	SK	SL	SM	SN	SO	SP	SQ	SR	SS	ST	SU	SV	SW	SX	SY	SZ	TA	TB	TC	TD	TE	TF	TG	TH	TI	TJ	TK	TL	TM	TN	TO	TP	TQ	TR	TS	TU	TV	TW	TX	TY	TZ	UA	UB	UC	UD	UE	UF	UG	UH	UI	UJ	UK	UL	UM	UN	UO	UP	UQ	UR	US	UT	UU	UV	UW	UX	UY	UZ	VA	VB	VC	VD	VE	VF	VG	VH	VI	VJ	VK	VL	VM	VN	VO	VP	VQ	VR	VS	VT	VU	VV	VW	VX	VY	VZ	WA	WB	WC	WD	WE	WF	WG	WH	WI	WJ	WK	WL	WM	WN	WO	WP	WQ	WR	WS	WT	WU	WV	WX	WY	WZ	XA	XB	XC	XD	XE	XF	XG	XH	XI	XJ	XK	XL	XM	XN	XO	XP	XQ	XR	XS	XT	XU	XV	XW	XX	XY	XZ	YA	YB	YC	YD	YE	YF	YG	YH	YI	YJ	YK	YL	YM	YN	YO	YP	YQ	YR	YS	YT	YU	YV	YW	YX	YZ	ZA	ZB	ZC	ZD	ZE	ZF	ZG	ZH	ZI	ZJ	ZK	ZL	ZM	ZN	ZO	ZP	ZQ	ZR	ZS	ZT	ZU	ZV	ZW	ZX	ZY	ZZ

Fig. 1 – Extrait de la base de données prosopographique constituée à partir des 1 124 peintres, sculptrices et graveuses ayant exposé au Salon entre 1791 et 1848<sup>18</sup>.

Ainsi, en partant du principe que tous les artistes – hommes ou femmes – ayant exposé au moins une fois au Salon manifestaient ainsi le désir d'être reconnus comme artistes, j'ai choisi de renoncer au principe de l'échantillonnage au profit de la constitution d'une base de données exhaustive, d'autant que j'avais découvert entre-temps une étude statistique – contestable à bien des égards, mais intéressante pour sa démarche originale – menée sur la population des exposants du Salon au XIX<sup>e</sup> siècle (le *Die Maler am Pariser Salon* d'Andrée Sfeir-Semler, publié en 1992). J'ai donc pu restreindre la constitution de mon corpus aux seules femmes, la comparaison avec des données existantes pour les hommes étant possible.

La décision de travailler sur un corpus exhaustif ne réglait cependant pas toutes les questions : les exposants au Salon n'étaient-ils pas eux-mêmes un échantillon ? qu'en est-il des copistes qui n'exposent pas ? devais-je intégrer dans mon corpus les amateurs qui exposent ? Cette décision ne dispensait donc pas d'une réflexion générale sur le statut et sur la professionnalisation des artistes. Enfin, et peut-être surtout, le codage et le traitement statistique des données compilées sur les trajectoires des artistes de mon corpus, étaient à compléter par un long travail de dépouillement d'archives et de recherches monographiques – c'est-à-dire un travail d'enquête plus « qualitatif » – censé me renseigner plus précisément sur les conditions de travail des artistes et sur les éventuels cas particuliers qu'une étude statistique tend à gommer. Il s'agit toujours de « s'imprégner » du mieux que l'on peut de l'époque étudiée, pour éviter les erreurs et les anachronismes dont le traitement quantitatif ne préserve malheureusement pas. Autrement dit, à l'instar du bon vin, il faut donner du temps au quantitatif pour qu'il s'affine et gagne en efficacité : une bonne base de données est, sans conteste, une base qu'on a laissé mûrir au gré de l'avancée de ses recherches.



### **Corrélations de variables, causes probables et retour sur quelques idées reçues**

L'étude statistique du Salon et des carrières des artistes qui y exposaient a rapidement donné des résultats surprenants, loin des idées reçues circulant habituellement sur les artistes de l'époque romantique en général, et sur les artistes femmes en particulier.

Peu nombreuses ? Perpétuelles amateurs ? Objets de scandale ? Les plasticiennes m'apparaissent au contraire comme une catégorie à la fois importante et respectée dans le monde de l'art des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Ou plutôt, les plasticiennes ne m'apparaissent pas du tout comme une catégorie à proprement parler, si bien que l'on pourrait presque dire que le sexe était alors, contre toute attente, une composante relativement secondaire dans l'identité des artistes. Le monde de l'art était ainsi probablement, à cette époque, un des espaces de production symbolique les plus ouverts aux femmes – il l'était, en tout cas, assurément bien plus que la littérature ou la musique<sup>19</sup>.

121

Évidemment, la société post-révolutionnaire reste fondée sur un mode d'organisation sociale de type patriarcal et les agents (hommes et femmes) du monde de l'art ne sont donc pas exempts des schèmes de pensée de la domination masculine. Toutefois, celle-ci semble alors fonctionner comme en « toile de fond » dans un monde de l'art que l'effondrement de l'École de David laisse en pleine anomie, et où l'obédience à un style, la proximité à un maître, la pratique d'un genre ou d'une technique spécifique, l'appartenance à un atelier ou à un réseau amical ou politique, a alors plus de conséquences dans une carrière que l'identité sexuée. Plus concrètement : certes, les artistes femmes – comme toutes leurs contemporaines – ont une liberté de déplacement plus restreinte que celle des hommes ; certes, elles sont orientées vers certains genres picturaux, moins valorisés, plutôt que d'autres ; certes, l'École des Beaux-arts leur reste fermée jusqu'en 1880 et l'Académie des Beaux-arts continue à les ignorer jusqu'en 2000... mais, parce que le monde de l'art est alors en crise, la sélection entre artistes est plus dure que jamais et dépend de ressources autres que spécifiquement

académiques – c'est-à-dire de ressources (notamment en termes de capital social) auxquelles les femmes avaient alors accès autant que les hommes. L'appartenance à un atelier prestigieux, le recours à la recommandation via des réseaux familiaux, le développement d'une demande pour les genres picturaux les plus lucratifs – c'est-à-dire les plus éloignés de la consécration académique – permettent aux femmes d'avoir des carrières tout à fait honorables dans un monde où, à ce moment bien particulier de transition entre deux régimes de la vie artistique, elles sont *plus que jamais* légitimes.

### Calculs statistiques simples (utilisation d'un tableur)

122

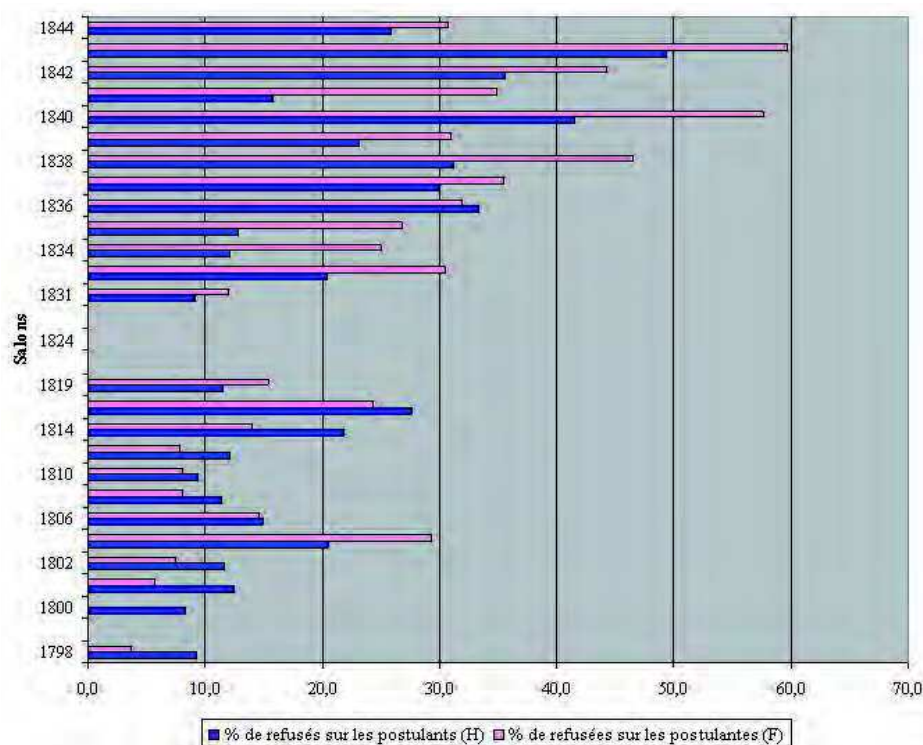


Fig. 2 – Proportion des refusés en fonction de leur sexe.

On s'aperçoit ainsi que, à partir de la fin des années 1820, alors que la sévérité du jury augmente brutalement pour *tous* les postulants à l'exposition, les femmes sont soudain plus refusées que les hommes à l'entrée du Salon, et ce alors que leur présence parmi les candidats à l'exposition reste stable sur toute la période.

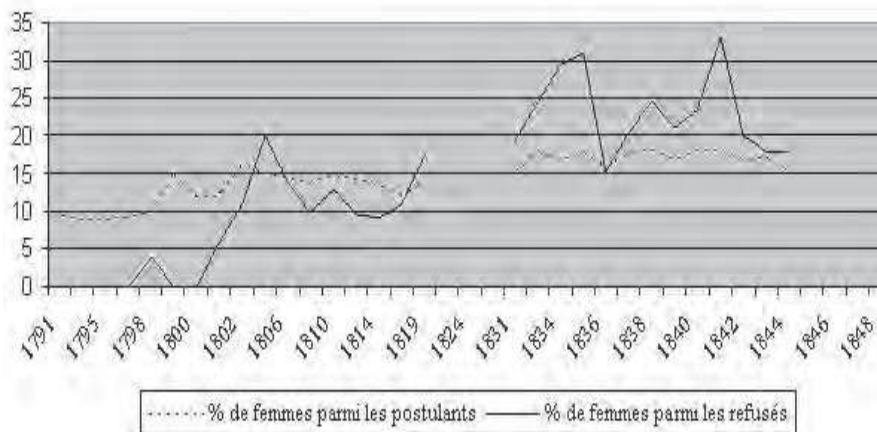


Fig. 3 – Proportion de femmes parmi les postulants et parmi les refusés (1791-1848).

Or cette sursélection des exposantes à l'entrée du Salon a une conséquence logique et néanmoins tout à fait fondamentale : l'augmentation du nombre de femmes parmi les médaillés du Salon.

*L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?*

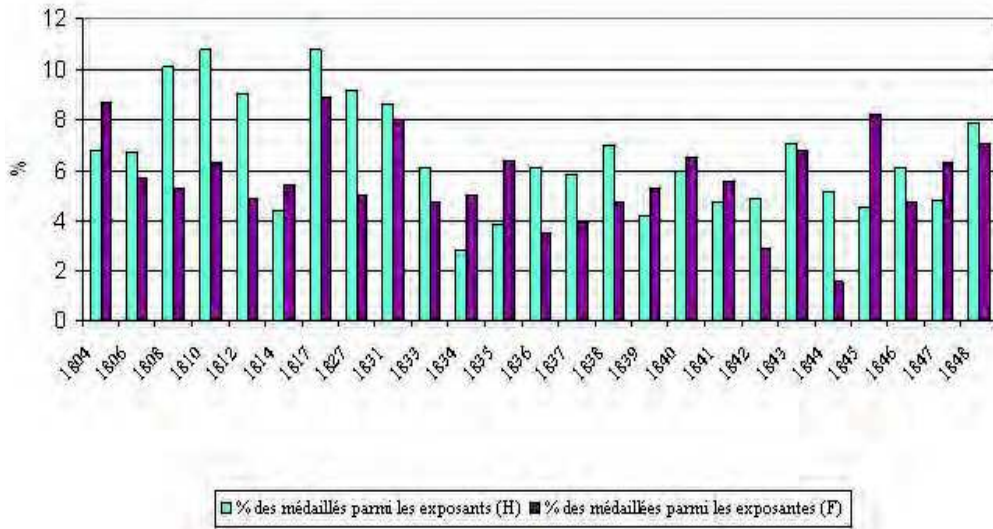


Fig. 4 – Les médaillés selon le sexe (1804-1848).

124

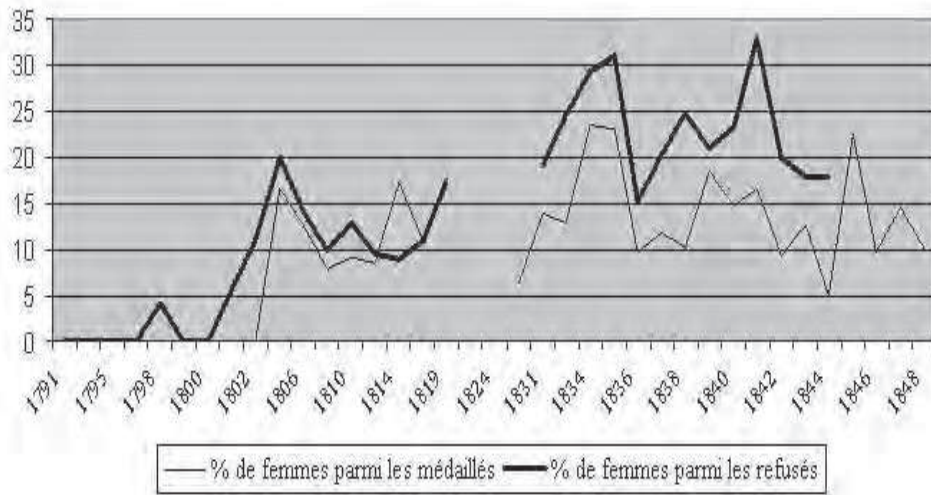


Fig. 5 – Proportion de femmes parmi les médaillés et parmi les refusés (1791-1848).

En effet, plus les artistes sont refusées, plus les œuvres de celles qui passent l'épreuve de la sélection par les jurés correspondent aux critères de qualité esthétique alors en vigueur, plus les médailles vont aller – proportionnellement, bien sûr – aux artistes femmes. Autrement dit : aussi paradoxal que cela puisse paraître, plus les femmes sont refusées, plus elles sont récompensées. Le rapport entre le taux de féminisation des refusés et celui des médaillés est ainsi évident, les pics de l'un correspondant quasi automatiquement aux pics de l'autre. Cette surreprésentation des femmes parmi les médaillés, dont la liste est publiée dans le *Moniteur Universel* et reprise dans toute la presse, exerce ainsi une indéniable émulation parmi les plasticiennes et les aspirantes artistes, l'effet de la plus grande sévérité des jurés envers les femmes postulant à l'exposition se trouvant finalement annulé par la publicité faite aux nombreuses exposantes médaillées.

Mais l'usage des méthodes quantitatives va bien au-delà des possibilités de comptage basique et de représentations graphiques offertes par un tableur comme Excel. Un traitement statistique plus approfondi de la base de données, à travers un usage combiné des tableaux croisés avec test de Chi<sup>2</sup>, de la régression logistique et de l'analyse factorielle, permet ainsi de confirmer des corrélations entre variables dont on avait jusqu'alors fait l'hypothèse sans en avoir la preuve formelle.

L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?

### Analyse factorielle

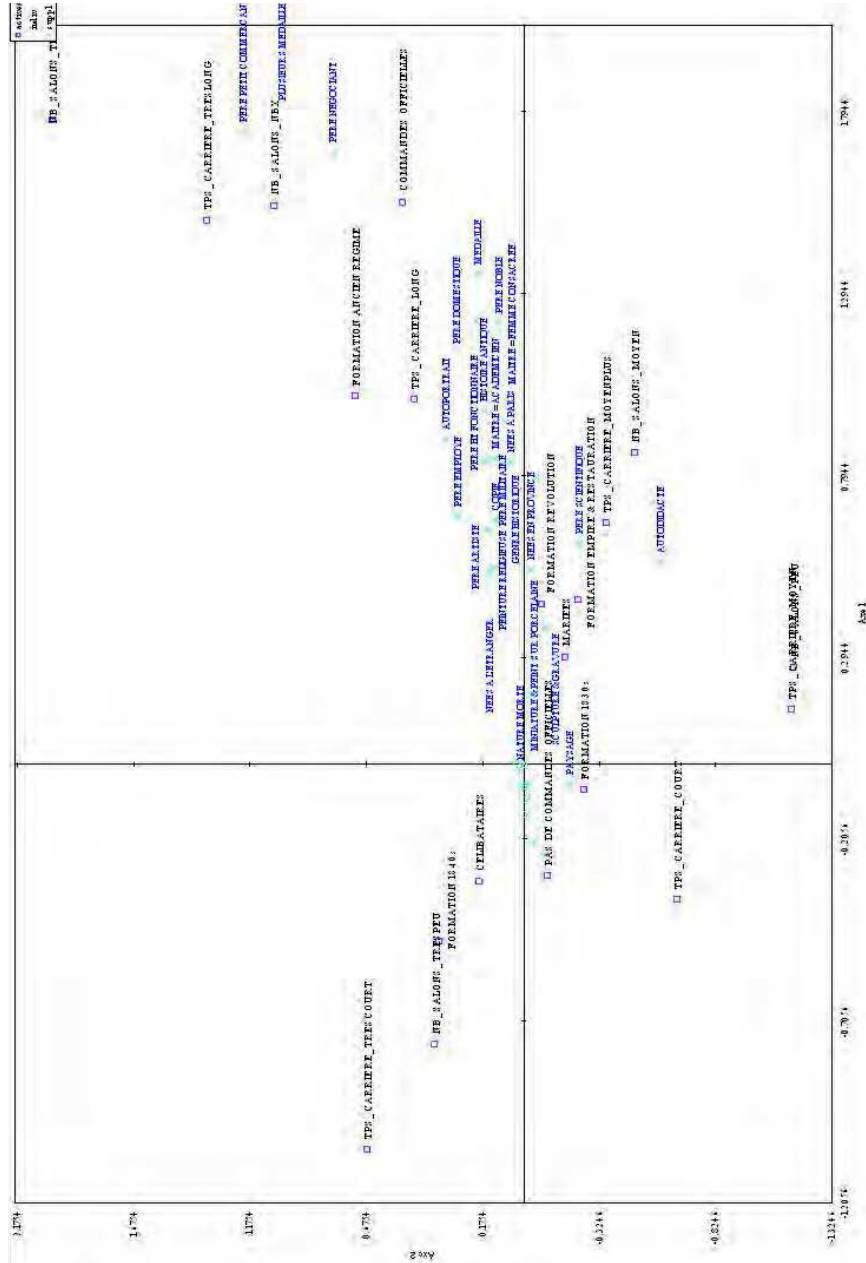


Fig. 6 – Analyse des correspondances multiples (ACM).

L'analyse factorielle permet, par exemple, de voir clairement que, dans les trajectoires d'artistes femmes au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il y a bien un lien entre l'origine sociale des artistes, la durée de leur carrière, l'obtention de marques de reconnaissance académique et officielle (commandes de l'État, médailles au Salon), la pratique de certains genres picturaux plutôt que d'autres (la peinture religieuse ou le portrait, plutôt que le paysage ou la nature morte par exemple) et l'appartenance générationnelle (les artistes arrivées sur le marché de l'art dans les années qui précèdent et qui suivent la Révolution étant très clairement favorisées, par rapport aux générations suivantes, qui ont été formées dans une société où les codes de comportement sexués se sont progressivement rigidifiés).

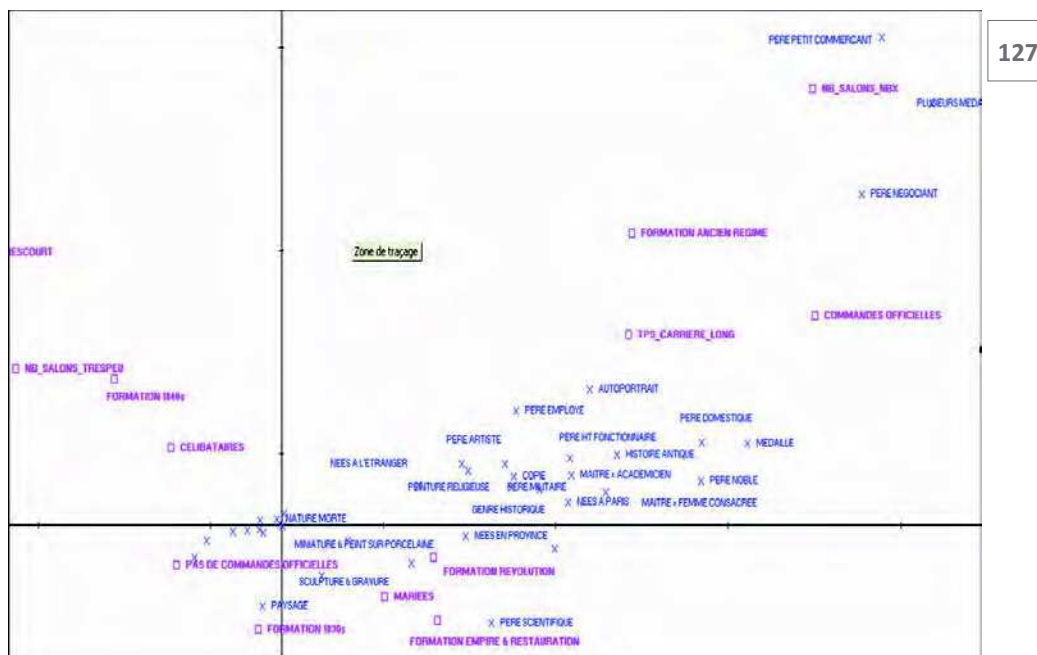


Fig. 7 – Détail de l'ACM.

Pour ne prendre qu'un exemple, l'ACM m'a permis de mettre en évidence la proximité surprenante des trajectoires des filles de domestiques et des filles de nobles. En effet, l'ascension sociale, pour les unes, et le déclasserment, pour les autres, à l'origine de leur investissement dans la pratique artistique, les placent finalement au même niveau, le déficit de capital social des filles de domestiques ayant probablement le même effet handicapant que le soupçon de dérogeance qui marquait la carrière des filles d'aristocrates. À l'opposé, la carrière des filles de commerçants issues de la petite et de la moyenne bourgeoisie, bénéficie du double effet de la nécessité de travailler pour vivre et du soutien de leur famille. Loin de susciter le scandale, en effet, la profession d'artiste est en réalité perçue comme une activité extrêmement honorable pour des jeunes femmes qui sont systématiquement aidées (et peut-être même plus que leurs collègues masculins !) dans leur carrière par un réseau familial, prêt à faire tous les sacrifices pour la réussite de la jeune artiste et à mettre au service de sa carrière l'intégralité de son capital relationnel.

128

Attention, toutefois, à ne pas surinterpréter la proximité apparente du célibat avec les carrières courtes, dans la mesure où le taux de célibat particulièrement élevé des plasticiennes actives moins de cinq ans s'explique avant tout par le fait que ces artistes ont, comme leurs collègues aux carrières plus longues, commencé à exposer tôt (c'est-à-dire sous leur nom de jeune fille), mais que, puisqu'elles ont – semble-t-il – mis un terme à leur activité artistique au bout d'une brève période, nous perdons leur trace, sans possibilité de savoir si, par la suite, une fois leur carrière d'exposante terminée, elles se sont mariées ou non. Le célibat étant un statut « par défaut » pour une partie de notre corpus, ces chiffres doivent, par conséquent, être maniés avec la plus grande précaution.

Le principal défaut de l'analyse factorielle est de ne prendre en compte que très marginalement l'évolution dans le temps. Il est, cependant, possible de contourner ce problème :



- soit en ayant recours, en complément de l'ACM, aux techniques de l'analyse longitudinale qui permettent une analyse plus fine des carrières professionnelles et des trajectoires individuelles ;

- soit en faisant non pas une seule ACM qui mettrait artificiellement sur le même plan des données qui sont en fait diachroniques, mais plusieurs ACM avec les mêmes données pour différentes périodes (par exemple, dans mon cas, en ne prenant en compte dans une première ACM que les artistes ayant exposé – mettons – sous l'Empire, puis dans une deuxième ACM en ne prenant en compte que les exposantes du règne de Louis XVIII, etc.). Si cette méthode ne permet pas vraiment d'étudier l'évolution des carrières dans le temps, elle fournit néanmoins une sorte de « photographie » de l'état du milieu de l'art à plusieurs moments successifs de la période étudiée. De cette manière, on peut voir que, de 1780 à 1850, le nom du maître (plus que le nom du père !) devient un passe-droit de plus en plus essentiel dans la carrière des artistes ; les durées moyennes de carrière au Salon se réduisent ; les peintres de fleurs, de plus en plus nombreuses, font leur apparition à la fin des années 1820, dans la catégorie des artistes consacrées. À l'inverse, au cours de la période, les critères d'obtention de médailles, au Salon, semblent avoir peu changé.

## **Régressions et test du chi-2**

Je me suis donc posé la question des facteurs qui, objectivement, favorisent ou handicapent l'obtention d'une récompense, lorsqu'on est exposante au Salon dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Père = artiste?	oui	non	Total (%)	N=
Artistes non médaillées	45,2	54,8	100	166
Artistes médaillées	48,4	51,6	100	62
Test du Chi-deux	<b>P-value = 0,6656 &gt; 0,05</b> <b>=&gt; Hypothèse d'indépendance des variables confirmée</b>			

Tableau I – Tableau croisé avec test d'indépendance (chi-2) sur le rapport « médaille/père artiste ».

Lieu de naissance	Etranger	Province	Région parisienne	Total (%)	N=
Artistes non médaillées	14,3	34,2	51,5	100	342
Artistes médaillées	7,5	31,3	61,2	100	134
Test du Chi-deux	<b>P-value = 0,06143 &gt; 0,05</b> <b>=&gt; Hypothèse d'indépendance des variables confirmée</b>				

Tableau II – Tableau croisé avec test d'indépendance (chi-2) sur le rapport « médaille/lieu de naissance ».

Créer, compter : panorama critique de l'usage du quantitatif en art

Grâce à l'usage systématique des tests du chi-2, j'ai pu constater que, aussi surprenant que cela puisse paraître, avoir un père artiste ou être née en province (plutôt qu'à Paris) n'a finalement que très peu d'effet sur la probabilité d'obtenir une médaille au Salon. En revanche, la longueur de la carrière et la pratique de certains genres picturaux plutôt que d'autres, restent deux facteurs décisifs, ce qui est, somme toute, plutôt logique.

*Lecture : une artiste ayant une longue carrière a 3 000 fois plus de chances d'obtenir une médaille qu'une artiste ayant une carrière courte.*

Modalités testées pour évaluer la probabilité, pour une exposante, d'obtenir une médaille au Salon	Value/ Standard Error	Odds Ratio	Significativité
Temps de carrière	Long	3064	***
	Moyen	123	***
	Court	Ref.	Ref.
Pratique de la peinture d'histoire	5.052	156	***
Pratique de la miniature ou de la peinture sur porcelaine	3.415	30	***
Pratique de la nature morte	2.396	11	**
Pratique du paysage	-0.031	n.s.	n.s.
Pratique de la sculpture ou de la gravure	-0.919	n.s.	n.s.

Tableau III – Modélisation logistique de la probabilité d'obtenir une médaille au Salon.

*L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?*

On constate aisément que les médaillées se recrutent d'abord parmi les portraitistes et les peintres d'histoire. Toutefois, la régression logistique montre que les peintres sur porcelaine et les peintres de fleurs sont également particulièrement honorées au Salon – essentiellement parce qu'à partir de la Restauration, il s'agit de deux domaines très populaires, extrêmement lucratifs mais peu investis par les hommes qui se tournent majoritairement vers les genres picturaux symboliquement valorisés auxquels leur formation à l'École des beaux-arts les a préparés.

Sexe du maître	Degré de consécration du maître	Artistes médaillées	Artistes non médaillées	Total (%)
Hommes	Membre de l'Académie	26,1	73,9	100
	Professeur dans une grande institution	29,8	70,2	100
	Légion d'honneur	25	75	100
Femmes	Fonction officielle ou membre de l'Académie ext 1793	59,1	40,9	100
Hommes + Femmes	Aucun	15,8	84,2	100
	Pas de maître (élèves autodidactes)	16,7	83,3	100
Test du Chi-deux		<b>P-value = 0,000319 ≈ 0,05</b> <b>=&gt; Hypothèse d'indépendance des variables infirmée</b>		

Tableau IV – Tableau croisé avec test d'indépendance (chi-2) sur le rapport médaille/degre de consécration du maître en fonction de son sexe.

Plus étonnant : si le prestige du maître est évidemment un facteur essentiel à cette époque où la recommandation jouait un si grand rôle dans les carrières, le *sex*e du maître, à *degré de consécration équivalent*, entre en ligne de compte : une artiste aura manifestement plus de chances d'être médaillée si elle est issue de l'atelier d'une artiste consacrée que de celui d'un artiste consacré. Cette situation est probablement due au fait que les élèves des plasticiennes consacrées (d'Adélaïde Labille-Guiard à Victoire Jaquotot, en passant par Mme Hersent, Lizinka de Mirbel ou Rosa Bonheur, pour ne citer que les plus connues de cette époque) étaient moins nombreuses que les élèves des artistes hommes consacrés (tels les académiciens) dont les ateliers étaient toujours extrêmement fréquentés, ce qui signifie concrètement que les maîtres femmes avaient peut-être alors plus de temps à consacrer à chacune de leurs élèves et hésitaient d'autant moins à les recommander et à les pousser dans leur carrière qu'elles pouvaient accorder cette faveur à un plus grand nombre d'entre elles.

Le recours au chiffre donne donc bien une idée (plus ou moins précise) des pratiques des individus sur une grande échelle – pratiques que, bien souvent, les discours qui sont arrivés jusqu'à nous, omettent ou transforment.

### **L'histoire de l'art et la mesure**

On le voit : les potentialités et les bénéfices du quantitatif appliqué à l'art sont multiples. Or, les études quantitatives sur les beaux-arts sont, aujourd'hui en France, plutôt menées dans les disciplines connexes de l'histoire de l'art, c'est-à-dire essentiellement en sociologie et en histoire des productions culturelles (même s'il convient de relativiser l'importance de l'usage du quantitatif dans les sciences humaines en général, celui-ci étant largement tombé en désuétude au cours des années 1980, en particulier dans le domaine des études sur la production culturelle). Pourquoi l'histoire de l'art française a-t-elle, jusqu'à aujourd'hui, montré si peu d'intérêt pour la « mesure » ? De la résistance de l'histoire

de l'art au chiffre, on peut trouver, me semble-t-il, au moins trois explications.

La première – et la plus évidente – est liée au cloisonnement très fort entre « littéraires » et « scientifiques » qui caractérise le système éducatif français. Les spécialistes de sciences humaines ont donc très rarement la possibilité, au cours de leurs études, de recevoir une formation au quantitatif susceptible leur offrir le choix d'avoir – ou pas – une approche métrique dans leur domaine de recherche. Les statistiques ne sont, à l'heure actuelle, tout simplement pas une possibilité pour les jeunes historiens de l'art qui, en raison de l'orientation donnée à leur formation, ignorent tout des potentialités du quantitatif appliqué à leur discipline.

La deuxième raison, d'ordre plus idéologique, est liée à la prégnance du paradigme vocationnel dans la perception contemporaine de l'art. Production sacrée entre toutes, l'art semble inaccessible aux considérations basement matérielles et aux comptabilités mesquines qui le font tomber de son piédestal et le rapprochent des productions industrielles. Il y aurait « incompatibilité d'essence » entre le culturel et le quantitatif<sup>20</sup>. Le quantitatif est soupçonné de vouloir dévaloriser la création, de réduire le mérite du créateur, bref de désacraliser l'art.

134

La troisième raison est davantage liée à l'histoire interne de la discipline. Soucieuse de défendre un « pré-carré » constamment menacé par les empiétements des autres sciences humaines et sociales intéressées par l'étude de la production culturelle, l'histoire de l'art ne bénéficie, en outre, d'aucun examen d'entrée (CAPES ou agrégation) qui lui permette de contrôler son corpus de connaissances et d'asseoir sa légitimité dans l'Université française. Or on sait l'importance que revêt cet examen dans la délimitation, la structuration et la reconnaissance des champs disciplinaires. Cette absence de maîtrise sur le corpus de connaissances, les cadres conceptuels et les effectifs de la discipline s'actualise ainsi dans la situation institutionnelle particulière de l'histoire de l'art, qui fut longtemps associée à l'histoire<sup>21</sup> et l'est encore aujourd'hui dans les sections disciplinaires du Conseil national des universités, par exemple.

Face à ces menaces d'empiétement de la part des autres sciences humaines, on pourrait croire que le recours à des outils issus des sciences dites « dures », des méthodes objectivantes, permettrait de battre en brèche l'image d'une discipline scientifique victime de l'aura de son objet et d'une réputation (fallacieuse !) de moindre scientificité. Pourtant, les méthodes quantitatives ont fait les frais non seulement du repli de la discipline sur des débats formalistes et des concepts indigènes, mais aussi – et peut-être surtout – de l'atomisation croissante d'une discipline qui a du mal à construire son unité, divisée qu'elle est entre domaines scientifiques (archéologie, histoire de l'art occidental, arts « premiers », art contemporain, mais aussi études cinématographiques, photographie, etc.) et entre secteurs professionnels (recherche, conservation, ingénierie culturelle, marché de l'art, etc.)<sup>22</sup>. La mesure de l'art, aujourd'hui portée essentiellement par la recherche anglo-saxonne, a donc longtemps été perçue avec méfiance, en France, par les historiens de l'art les plus orthodoxes, accusant les chercheurs américains ou britanniques de faire preuve de manquer de rigueur, de « mélanger les genres », de surinterpréter ou de décontextualiser les œuvres, bref... de ne plus faire d'histoire de l'art.

Cette mise au ban de la quantification en art semble, toutefois, en voie d'achèvement : la tenue de ce colloque en serait une preuve. Il ne faut cependant voir aucune coïncidence dans le fait que celui-ci ait été initié à l'École normale supérieure, haut lieu de l'interdisciplinarité, dans la lignée du travail mené au sein d'un groupe réuni, il y a quelques années, par une historienne, Claire Lemerrier, à l'École des hautes études en sciences sociales, dans le cadre d'un séminaire fréquenté alors par une majorité de sociologues – séminaire dont l'organisation fut reprise par une autre historienne, Béatrice Joyeux-Prunel, à qui nous devons la tenue de ce colloque. Diffusé au sein d'institutions dont l'identité et le prestige sont historiquement fondés sur une forte tradition pluridisciplinaire, le quantitatif reste porté d'abord par des chercheuses et des chercheurs qui travaillent souvent aux frontières de leurs disciplines respectives : histoire culturelle,

sociologie de l'art ou de la littérature, histoire des idées, sociologie historique, etc. L'art est donc, pour le moment, mesuré depuis d'autres disciplines, mais qui sait ? Peut-être le prochain colloque aura-t-il lieu à l'INHA et à l'initiative d'historiens de l'art, marquant ainsi l'entrée officielle du chiffre en art.

-----  
<sup>1</sup> Docteur, Centre Maurice-Halbwachs (équipe « Enquête Terrain Théorie »), EHESS-ENS, chargée de cours en sociologie, université Paris 1-Panthéon-Sorbonne.

<sup>2</sup> Cf. Daniel Roche, « La comptabilité des arts », *Revue de l'art*, n° 2, 1986, p. 6 : « De fait, une chose est d'avoir l'impression qu'à tel moment de la production artistique d'une époque, d'un atelier, d'un artiste, tel genre, tel thème, tel motif, telle manière l'emporte, et une autre chose est de l'avoir constaté statistiquement. »

<sup>3</sup> Cf. Michael E. Smith, « Archaeology and the Aztec economy : the social scientific use of archaeological data », *Social Science History*, vol. 11, n° 3, automne 1987, p. 237-259 ; Béatrice Joyeux-Prunel, « L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », *Histoire et Mesure*, 2007, XXII-1, p. 145-182.

<sup>4</sup> Cf. Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron *et al.*, *Les Artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985 ; Alain Quemin, *Les Commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Paris, Anthropos-Economica, 1997.

136

<sup>5</sup> Cf. pour l'approche « réseaux » : Katherine Giuffre, « Sandpiles of opportunity : success in the art world », *Social Forces*, 77-3, 1999, p. 815-832 ; Pierre François, Valérie Chartrain et Stephen Wright, *Les Critiques d'art contemporain. Une approche en termes de sociologie économique*, ministère de la Culture, DAP, 2007. Pour l'approche « champ » : Annie Verger, « Le champ des avant-gardes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 88, 1991, p. 2-40 ; Michael Grenfell et Cheryl Hardy, *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, Berg, Oxford, New York, 2007. Pour une réflexion théorique sur l'usage simultané des approches « champ » et « réseaux » : Gisèle Sapiro, « Réseaux, institution(s) et champ », in de Marneffe et Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Le Cri-CIEL, Bruxelles, 2006, p. 44-59.

<sup>6</sup> Cf. Joan et Russel Kirsch, « The anatomy of painting style : description with computer rules », *Leonardo*, vol. 21, n° 4, 1988, p. 437-444 ; Colin Martindale, « The evolution of Italian painting : a quantitative investigation of trends in style and content from the late gothic to the rococo period », *Leonardo*, vol. 19, n° 3, 1986, p. 217-222 ; Katherine Giuffre, « Mental maps : social networks and the language of critical reviews », *Sociological Inquiry*, vol. 7, n° 3, 2001, p. 381-393 (application des techniques lexicométriques à la critique d'art).

<sup>7</sup> Cf. Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minit, 1967 ; John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft : A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton, 1982 ; Françoise Benhamou, Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, « Opening the black box of the white cube : a survey of French contemporary art galleries at the turn of the millenium », *Poetics*, 30, 2002, p. 263-280 ; Kathleen O'Neil, « Bringing art to market : the diversity of pricing styles in a local art market », *Poetics*, 36, 2008, p. 94-113.



*Créer, compter : panorama critique de l'usage du quantitatif en art*

<sup>8</sup> Cf. Alvin Toffler, « The art of measuring the arts », *Annals of the American Academy of Political and Social Sciences*, vol. 2, 1967, p. 141-155 ; Victoria D. Alexander, « Pictures at an exhibition : conflicting pressures in museums and the display of art », *The American Journal of Sociology*, vol. 101, n° 4, 1996, p. 797-839.

<sup>9</sup> Daniel Milo, « Le phénix culturel : de la résurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750) », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 481-503 ; Kurt et Gladys Lang, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, University of Illinois Press, Urbana et Chicago, 2001 ; David Galenson, « Measuring masters and masterpieces. French rankings of French painters and paintings from realism to surrealism », *Histoire et Mesure*, vol. XVII, n° 1-2, 2002.

<sup>10</sup> L'étude des conditions sociales de la création artistique dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est en effet souvent négligée au profit des celles des années 1860-1914.

<sup>11</sup> Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

<sup>12</sup> Andrew Abbott et Alexandra Hrycak, « Measuring resemblance in sequence data : an optimal matching analysis of musicians' careers » *American Journal of Sociology*, vol. 96, n° 1, July 1990, p. 159.

<sup>13</sup> John Michael Montias, *op. cit.*

<sup>14</sup> Katherine Giuffre, « Sandpiles of opportunity : success in the art world », *Social Forces*, 77 (3), 1999, p. 815-832.

<sup>15</sup> Raymonde Moulin et Jean-Claude Passeron *et al.*, *op. cit.*

<sup>16</sup> Gladys et Kurt Lang, *op. cit.*

<sup>17</sup> Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 703.

<sup>18</sup> Sauf mention contraire, tous les tableaux et graphiques présentés dans ce texte sont tirés de Séverine Sofio, *Les Artistes femmes et le champ de l'art parisien 1789-1848*, thèse de doctorat en sociologie, EHESS-Paris I sous la direction de Frédérique Matonti.

<sup>19</sup> Sur la place des femmes dans le monde de la littérature, cf. Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Le Seuil, 1989 et Delphine Naudier, *La Cause littéraire des femmes. Mode d'accès et de consécration des femmes dans le champ littéraire depuis 1970*, thèse de doctorat en sociologie, Paris, EHESS, 2000. Sur la place des femmes dans le monde de la musique, cf. Florence Launay, *Les Compositrices françaises de 1789 à 1914*, thèse de doctorat en musicologie de l'université Rennes 2, 2004, et Hyacinthe Ravet, *Les Musiciennes d'orchestre*, thèse de doctorat en sociologie de l'université Paris X, 2000. Plus globalement, sur la présence des femmes dans les professions intellectuelles au XIX<sup>e</sup> siècle, cf. Juliette Rennes, *Le Mérite et la nature*, Paris, Fayard, 2007.

<sup>20</sup> Daniel Milo, « La rencontre insolite mais édifiante du quantitatif et du culturel », *Histoire et Mesure*, II-2, 1987, p. 14.

<sup>21</sup> Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Éditions du CTHS, 1998.

<sup>22</sup> La fondation de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), censé donner à la discipline une plus grande cohérence interne à l'échelle nationale, est sans doute encore un peu trop récente pour que l'on puisse voir vraiment ses effets dans ce domaine.



***B. De l'inventaire  
à la base de données***



# Prometheus : the distributed digital image archive for research and education

Lisa DIECKMANN<sup>1</sup>

The idea of prometheus (<http://www.prometheus-bildarchiv.de>) was born in 2001 to fulfil an important need for art history, archaeology and other cultural sciences that rely on the image as the main medium of discourse – a digital image archive for research and education. With considerable funding from the German Federal Ministry of Education and Research from 2001 to 2004, we were able to put the ideas into practice.

Since 2002, prometheus has enabled a convenient search for images (550.000 as of October 2008) on a common user interface that joins various image archives and databases (48 as of October 2008) with different focuses put up by university institutes, research facilities, museums and other institutions. Prometheus continuously increases in volume because of new image databases being integrated. Each database has its own specific focus. So the whole spectrum of the Arts and cultural sciences is on view in prometheus: from attic vases and ancient sculpture via gothic cathedrals and famous Italian masters to modern and contemporary art and new media. Historic postcards from the 19<sup>th</sup> century and 2 000 videos amplify the archive's scope.

## **Approaches**

The goal was not to stick to old slide-archive-traditions and to maintain databases at every single institute but to pool the resources of these institutions to make as many good quality, high-resolution digital images accessible as possible for research and education on a grand scale. Therefore, the main purpose was and still is to connect various heterogeneous and topographically distributed digital image databases via internet similar to bibliographic network systems but with a different approach: individuality instead of standardisation.

Within the last years and decades many convincing propositions were made to standardize and normalize the subject cataloging of artworks<sup>2</sup>, as just recently by the *Deutscher Museumsverband* by introducing the central exchange-format *museumdat*<sup>3</sup>. Certain rules prove reasonable, but the setup of objective and universal criteria for the documentation of each artwork is an almost unsolvable task as each subject cataloging is relative and the result of a certain understanding of art and of a contemporary methodical discourse<sup>4</sup>. The artworks' registration in a database can be considered as a linguistic reproduction of the artwork<sup>5</sup>. And we would like to leave this to the databases and their certain regulations.

142

A decision for heterogeneity does not mean at the same time that it is a decision against a succinct subject cataloging within a database and also against the use of thesauri and dictionaries, which advance a consistent subject cataloging by defining certain terms and ideas (e.g. location). In this respect prometheus does not try to impose a particular database upon all partners or enforce particular standards. The only precondition to enter into a cooperation is that the database defines three basic elements, namely the work's title, the image itself and the copyright information. XML is used as the only web-based standard that does not depend on any further specification. Our central server holds profiles of the individual databases we work with. These profiles specify how the consultation of each single database has to be formulated and indexed and how the answer has to be processed in order to guarantee smooth adjustment.

We cannot and we do not want to respond to the problem of different subject cataloguing of one object in any database by adjusting its metadata. For various reasons the semantic and syntactic rules for each individual database may be very different but make sense. Instead, what we try to do to get optimal search results – in spite of the heterogeneity of the metadata – is to balance the semantical and syntactical differences of the content by means of linguistic analysis at indexing time.

Therefore prometheus uses *lingo*<sup>6</sup>, an open source indexing system for research and education. The main functions of *lingo* are identification of (i.e. reduction to) basic word form by means of a simple suffix list, algorithmic decomposition, dictionary-based lexical synonymisation and identification of phrases, and generic identification of phrases or word sequences based on succession of word classes. *Lingo* knows two different kinds of dictionaries: dictionaries, which simply consist of word forms, the basic word form of a word and the appropriate word class and dictionaries, which contain synonyms without any morpho-syntactic information. These dictionaries include e.g. the English translation of German words.

## **Web application**

The technical basis of prometheus is the Web Application Framework Ruby on Rails with the search engine Ferret behind it.

Besides the optimization of search results by balancing the semantical and syntactical differences of the content by means of linguistic analysis by indexing time, the user is also able to modify the search result's retrieval-side by using special query syntax like phrase search, wildcards, fuzzy search or boosting or by indicating the relationships between the search terms with Boolean operators AND, NOT and OR.

The user can also restrict or specify the search pool by selecting individual databases or groups of databases. The databases are qualified by different criteria such as location, content focus and function (institutional database, museum database and research database).

*L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?*

Regarding the search results the user has also different possibilities to arrange the images. First of all, the user is able to sort the results by criteria such as artist, title, location, credits or database, which facilitates the locating and grouping of relevant images. Additionally, the user may arrange the results individually. That means that s-he can choose between different amounts of records displayed or between two display modes: list or gallery. Hovering over the thumbnails activates/causes a slight zoom of the image (fig. 1).

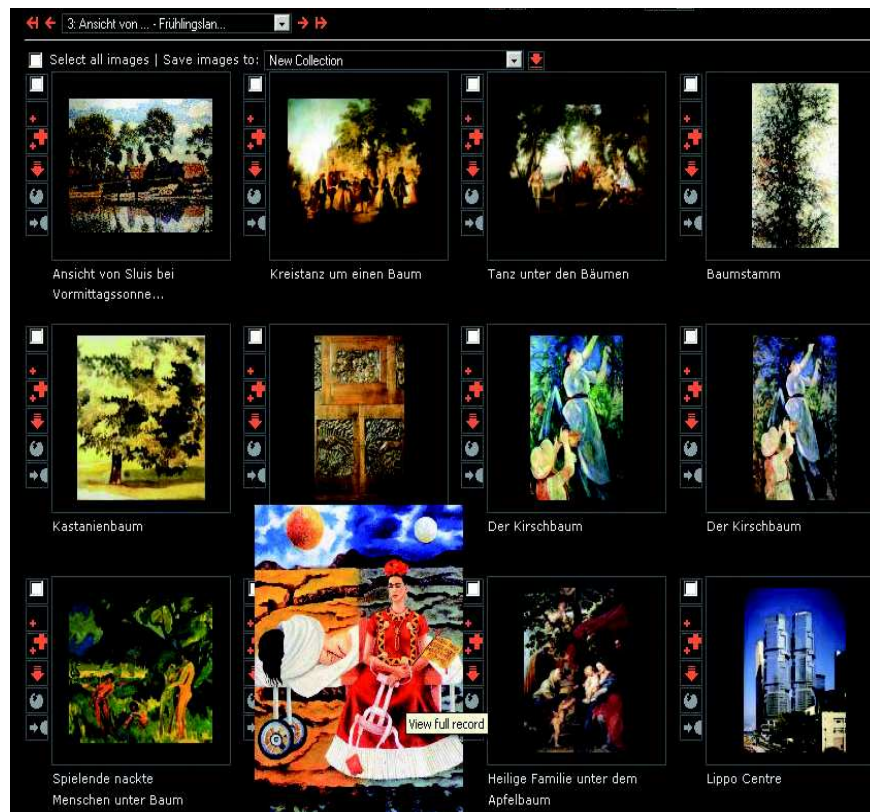


Fig. 1 – Result list with display mode 'gallery' and slight zoom of the respective image.



With a single click on the image the full record is shown with a medium sized image<sup>7</sup> and all the information that is provided by the respective database (fig. 2). Additionally, similar images (based on the content of the records) are suggested on the bottom of the page.

**Artist**  
Welfram | Lauber, Diebold | Lauber-Werkstatt

**Title**  
Parzival

**Location**  
Heidelberg / Universitätsbibliothek

**Material**  
Feder & Kobolent

**Description**  
Galmuret und seine Mutter, Königin Schuets, stehen sich gegenüber. Die Königin hält einen Ring in ihrer Linken, nach dem Galmuret mit seiner Rechten greift. Sie trägt ein langes, rotbraunes Gewand mit Schleppe und eine Krone mit Federschmuck. Galmuret wird in seiner Rüstung mit [...]

**Date**  
um 1443 - 1446

**Credits**  
Cod. Pal. germ. 339, fol. 012r

**Copyright**  
Universitätsbibliothek Heidelberg, Zöbervize, Universitätsbibliothek Heidelberg, HeidCOOL, Die Heidelberger Bildatbank. < <http://heidcoolum-heidelberg.de> >

**Detail**  
Galmuret erhält von seiner Mutter einen Ring als Abschiedsgeschenk

**Similar objects** (none)

Rate this image's quality:  
☆☆☆☆☆ (No ratings yet)  
1.0 ☆☆☆☆☆ bad  
2.0 ☆☆☆☆☆ ok  
3.0 ☆☆☆☆☆ good  
4.0 ☆☆☆☆☆ very good

Fig. 2 – Full view with a medium sized image and further information.

*L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?*

Next to the image retrieval, prometheus offers the possibility to create personal collections (fig. 3) in order to compile images on a certain topic (i.e. for a class or paper).

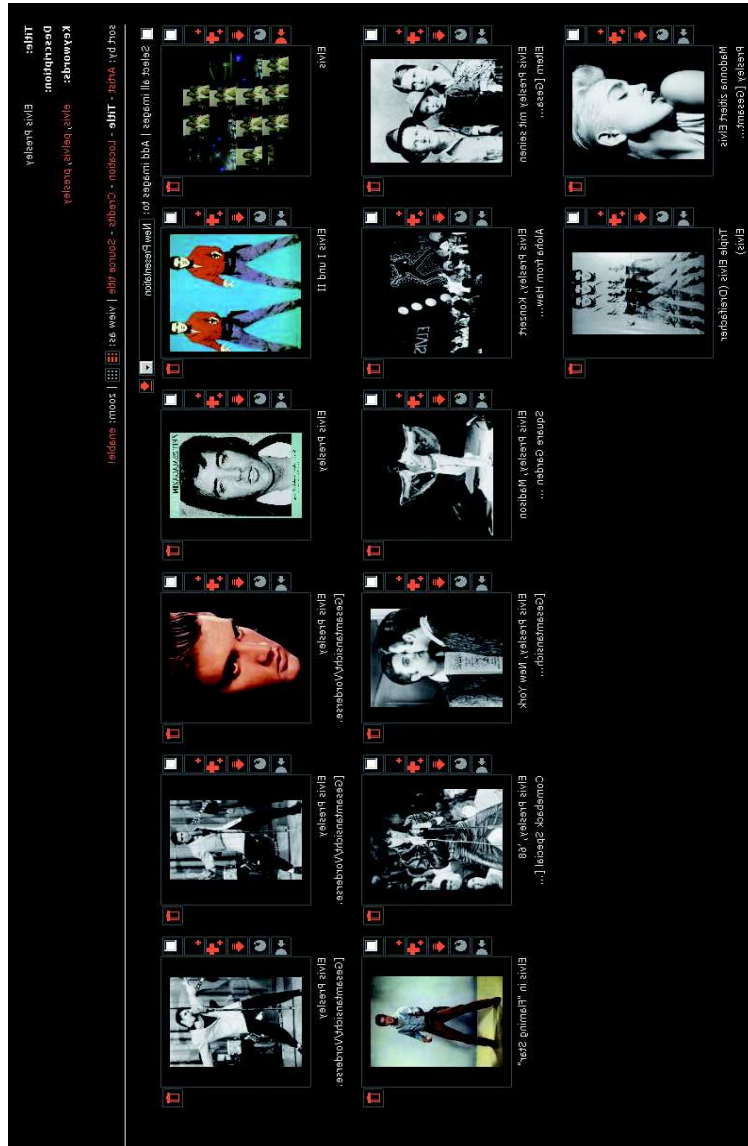


Fig. 3 – Collection.

*Prometheus : the distributed digital image archive for research and education*

The collections can be linked with keywords and edited to become presentations (fig. 4). The arrangement of the slots and the number of images in one slot is flexible. Your presentation's structure and optics remain flexible and basically up to you.

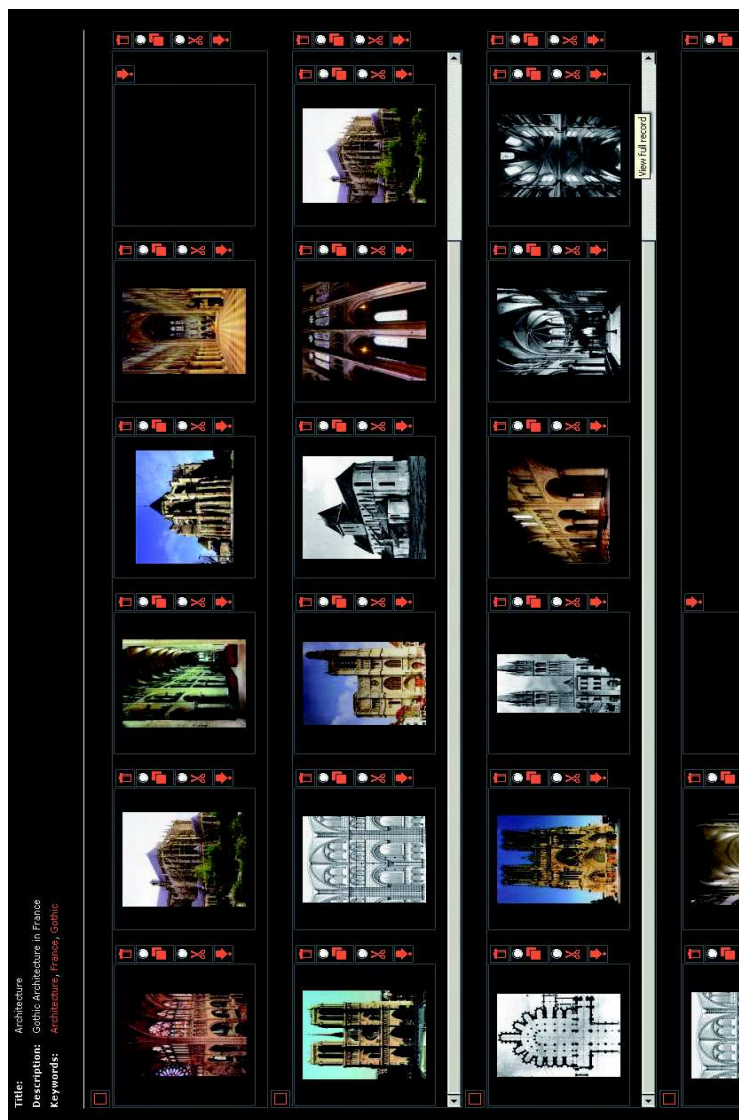


Fig. 4 – Présentation.

## **Prometheus 2.0**

Referring to the *Web 2.0* term, which encapsulates the idea of the proliferation of interconnectivity and interactivity of web-delivered content, prometheus wants to integrate collaborative and interactive elements to create a communication and interchange platform for research and education.

To handle the problem of different image qualities the user is already able to rate the image's quality in order to call the attention of the person in charge of the respective database. In addition to this, prometheus will also provide the opportunity to write a comment about the record data or the image to make aware of incorrect metadata or to initiate a research discussion. Furthermore, the user should be able to create his own profile, invite other users to join or to work on his collections or presentations or upload own images.

## **Continuity and financing**

Since 2004, the non-profit association prometheus – the distributed digital image archive for research and education e.V. “has guaranteed the long-term existence and further development of the former project”. The head office is situated in Cologne, at the institute of art history at the University of Cologne.

Our financing relies on a combination of third-party-funds and license fees. The license fees are at present rather low compared to the ones demanded by similar archives.

The licence fees are usually covered by the university libraries – as is the case with digital dictionaries and other research tools that are used by a broad range of academic disciplines. Campus and institutional fees enable free access for a considerably large group of users, among them students and learners of all kinds.

For these kind of licenses prometheus cooperates with the centre of university libraries in Cologne, which manages the marketing of licences for us.

Single fees can be acquired by persons, who are not a member of an institution with a license. Newly we support an online registration and the payment of the license via the e-payment service ClickandBuy.

### **Copyright and publication management**

Prometheus has always demonstrated a keen interest in being informed about copyright legislation, in giving advice to its partners on actions to take, and in finding solutions so that open access to cultural goods is guaranteed as a natural prerogative of research and education. Concerning the copyright of artworks and photographs, prometheus has contracted two types of cooperation:

- \* on the one hand, prometheus has an agreement with the collecting society “VG Bild-Kunst”. It effects the works of art of an artist up to 70 years after the demise of the artist (UrhG §64). According to this agreement, it is permitted that the images in question are made available through the various image databases cooperating in prometheus. This includes the permission to use these images world-wide as instruction materials by academic institutions and schools as well as for individual scientific purposes without paying a fee or obtaining a license ;
- \* on the other hand we were able to negotiate an exemplary agreement of cooperation with the commercial image archive “Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz” (bpk) in Berlin. It effects the reproduction of a work of art up to 50 years after the creation of the photograph/slide, or 50 years after its first authorized publication. The agreement permits the use of all digital images that have been made available to prometheus by bpk, free of charge in non-profit, scientific publications with a circulation of less than 1 000 copies.

*L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?*

These arrangements are models for future modes of copyright and publication management in order to facilitate the scientific use of images of fine art objects (fig. 5).

150

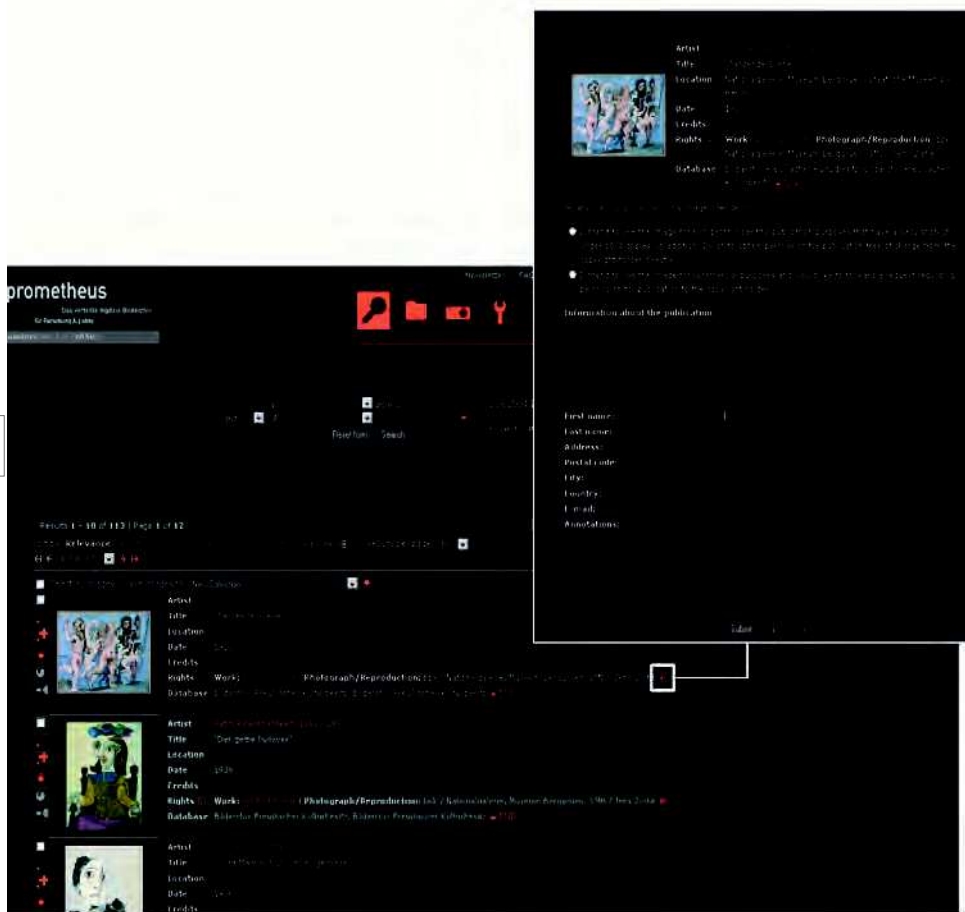


Fig. 5 – Result list with publication button and publication form.

*Prometheus : the distributed digital image archive for research and education*

-----  
<sup>1</sup> Kunsthistorisches Institut, University of Cologne, Germany.

<sup>2</sup> I'm referring to, e.g., MIDAS, ICONCLASS, Dublin-Core or CDWA lite.

<sup>3</sup> *Museumdat* is a harvesting format optimised for retrieval and publication, meant to deliver automatically core data to museum portals. It builds largely upon the data format CDWA lite developed in the US by the Getty, the Visual Resources Association and others, with a specific focus on arts. See also <http://www.museumdat.org>

<sup>4</sup> Cf. Holger Simon, «Normierung und Standardisierung der Sacherschließung? Ein Plädoyer für die Heterogenität von Sammlungsbeschreibungen», <http://kunstsi.uni-koeln.de/publ/04EVAHeterogen.pdf> (November 2008), p. 35 and Holger Simon, *Kunstgeschichte im digitalen Informationszeitalter – Eine kritische Standortbestimmung Plenumsvortrag am 14. März 07 auf dem 29. Deutschen Kunsthistorikertag in Regensburg*, [http://kunstsi.uni-koeln.de/publ/07V\\_digitalKG.pdf](http://kunstsi.uni-koeln.de/publ/07V_digitalKG.pdf) (November 2008), p. 7.

<sup>5</sup> Cf. Hubertus Kohle, Katja Kwastek, *Computer, Kunst und Kunstgeschichte*, Köln, 2003, p. 50.

<sup>6</sup> Lingo is a joint development of Klaus Lepsky and John Vorhauer. See <http://lex-lingo.blogspot.com/>

<sup>7</sup> With another click, you get the large size image which has at least 1 600x1 600 px.

<sup>8</sup> Cf. Tim O'Reilly, *What is Web 2.0*, <http://www.oreilly.de/artikel/web20.html> (November 2008).





# Artigo : *social image tagging* pour les œuvres d'art

Hubertus KOHLE<sup>1</sup>

« Web 2.0 » : ce concept exerce une certaine fascination sur les adeptes d'un internet dit « avancé ». Il décrit une idée du réseau envisagé non plus seulement comme une source d'information, mais aussi comme un medium interactif, un moyen de coopération. C'est un medium social qui est en train de se développer, prêt à faire émerger de nouvelles stratégies dans la génération du savoir. Je suis convaincu que l'influence de ce Web sera sensible, voire dominante dans beaucoup de domaines et également dans le champ scientifique. Et qu'elle pourrait changer bien des choses en histoire de l'art.

Le *social tagging* est un élément central du Web 2.0. Il désigne des processus d'annotation pour un corpus de textes, d'images etc., effectués par la « masse » – celle d'un public de profanes, de non-spécialistes des textes ou des images qu'ils annotent. On l'aura compris, la base idéologique du *social tagging* est le « wisdom of the crowds » (la « sagesse des masses ») dont on parle beaucoup depuis plusieurs années. Le projet que je vais présenter ici est un projet de *social tagging* adapté aux besoins de l'histoire de l'art.

Nous connaissons tous le problème de départ : nous disposons de gigantesques bases de données d'œuvres d'art (prenez, par exemple, le site <http://www.bildindex.de> où l'on trouve 2 millions de reproductions !), mais elles ne sont que (trop) rarement utilisées. Pourquoi ? Partiellement parce que ces bases de données ne sont que très modestement annotées. Si l'on ne connaît pas le nom de l'artiste ou du titre de manière plus ou moins exacte, on ne trouve

pas, en effet, ce que l'on souhaite. Or, il existe des bases qui sont indexées à un niveau plus précis que les seuls noms d'artistes, les titres ou la date d'origine de l'œuvre. Elles comprennent, par exemple, des annotations faisant référence à l'iconographie. Le problème de telles bases est qu'elles impliquent un travail ardu, de longue haleine et très onéreux à réaliser, parce qu'exécuté par des spécialistes. Je propose ici une procédure plus rapide, moins chère et plus divertissante pour arriver à constituer de telles bases. Reste au lecteur de décider si cette proposition est fondée.

Si l'on vivait dans un monde paradisiaque, le problème n'existerait pas. Pour une base de 2 millions d'œuvres d'art, on installerait 100 000 historiens de l'art et, au bout d'une semaine, toutes les œuvres seraient annotées. Mais dans le monde réel, on travaille souvent seul, et il faudrait 2 000 ans pour achever le travail. Ceci est tellement frustrant que souvent, l'organisateur d'une base ne commence même pas à l'annoter. Quelle est l'alternative ? Retourner aux 100 000 historiens de l'art – mais qui veut, et peut, les payer ? Il faut alors trouver le même nombre de collaborateurs, prêts à travailler sans être payés. Pour y parvenir, il est nécessaire d'offrir d'autres moyens de compensation ; si ce n'est pas le cas, il est difficile de les trouver. Nous connaissons tous *Wikipedia*, cette formidable encyclopédie qui a bouleversé tout un marché. Pourquoi y a-t-il des gens qui y travaillent sans être payés ? On a beaucoup réfléchi à la question, mais la seule explication satisfaisante me semble la suivante : si l'on ne croit pas à l'explication par un idéal communiste inné, c'est que ces gens veulent sans doute contribuer à améliorer une source d'information qui leur sera pour la suite utile. L'idée est la suivante : « Je travaille pour toi, et tu travailles pour moi. »

Nous pourrions essayer quelque chose de semblable pour les bases de données d'œuvres d'art. Contrairement à *Wikipedia*, nos collaborateurs ne seraient pas obligés d'entrer des textes entiers dans la base de données, mais seulement des mots isolés – des mots-clefs – qui concerneraient le contenu et la forme de l'œuvre présentée à l'écran. Ces collaborateurs peuvent être tout à fait anonymes même si, pour des raisons que je vais expliciter, il faut

*Artigo : social image tagging pour les œuvres d'art*

tout de même pouvoir les identifier (c'est pourquoi nous les invitons à s'inscrire dans le système, en ayant la possibilité de s'inventer un nom et une adresse e-mail).



155

Fig. 1 – Edouard MANET (1832-1883), *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863, huile sur toile, 208 × 264,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

Une fois cette courte procédure achevée, nos 100 000 collaborateurs peuvent commencer (Fig. 1). Par exemple, pour ce tableau de Manet, qui s'affiche devant eux sans son titre et son auteur, ils pourraient entrer les mots suivants : « homme », « femme », « vert », « pique-nique », « bateau », « étang » ; les plus avancés peut-être « bourgeois », tandis que les vrais experts entreraient « Hercule à la croisée des chemins » ; les idiots, ou les saboteurs : « Christ en croix » ou « George Bush ». Tout le problème réside dans ce petit exemple : comment, d'une part, inciter les gens à entrer des mots-clés significatifs et, d'autre part, les empêcher d'entrer des absurdités ?

Je commence avec le deuxième problème : éviter les absurdités. Là, on s'est inspiré de l'idée aussi géniale que simple de l'informaticien américain Luis von Ahn (<http://www.gwap.com/gwap/>). Von Ahn propose un jeu dans lequel deux joueurs doivent, sans se concerter, entrer le même mot pour le faire accepter comme un mot valide. Au moment où un mot est doublé (« matched »), chacun obtient un point. Il est bien sûr possible que les deux joueurs entrent une absurdité, mais il est presque exclu qu'ils entrent *la même* absurdité. L'un des deux – dans le cas du Manet – peut entrer « Christ en croix » et l'autre « George Bush », mais il est tout à fait improbable que les deux entrent « Christ en croix » en même temps. C'est une garantie d'exclusion des absurdités.

L'autre problème, celui de l'amélioration de la qualité des mots-clefs, est beaucoup plus compliqué. Même si, pour le cas du *Déjeuner sur l'herbe*, « homme », « femme », « vert », « pique-nique », « bateau » ou « étang », constituent des annotations justes puisqu'il y a un homme, une femme, un bateau et que la couleur « vert » est également présente. En combinant ces mots, on pourra obtenir des résultats de recherches tout à fait surprenants, ce qui dépend un peu de l'« intelligence » des ordinateurs et de la pratique du « semantic web » qui extrait des informations implicites de données plutôt triviales. Mais c'est une autre matière qui devrait être traitée beaucoup plus en profondeur. Pour les historiens de l'art, il serait utile de toute manière de chercher également « Hercule à la croisée des chemins ».

Avant d'aller plus loin, et pour illustrer ces propositions, je montrerai un jeu en ligne qui s'inspire du logiciel de Luis von Ahn. Nous l'avons appelé *Artigo*. Ce jeu, qui dure cinq minutes, propose à deux joueurs simultanément en ligne d'annoter, en même temps, plusieurs tableaux qui défilent devant leurs écrans. Le but est pour ces joueurs de parvenir à donner les mêmes mots clefs sans s'être entendus, et d'obtenir ainsi un maximum de points.

Artigo : social image tagging pour les œuvres d'art



Fig. 2 – Écran du jeu artigo durant une partie.



Fig. 3 – Dernier écran à la fin d'une partie.

On trouvera ce jeu à l'adresse [www.artemis.lmu.de/artigo](http://www.artemis.lmu.de/artigo). Pour les francophones, nous avons installé une version française, accessible à partir de la mention « fr » située en haut à droite de l'écran. On peut s'y créer un compte et c'est ensuite que l'on se connecte. D'abord, le système vous présente quelques chiffres : les points que vous avez gagnés le jour actuel, le total de vos points, les points du mois en cours et, à la fin, les points du *highscorer* – le meilleur joueur – de ce mois. Ce *highscorer* ne doit pas seulement inciter les collègues à travailler, mais il est également récompensé : à la fin du mois il reçoit 50 euros ! Ensuite, le logiciel présente une image que l'on doit annoter.

158

À gauche, on voit une série croissante de petits points bleus qui indiquent les entrées du deuxième joueur, qui joue en même temps que vous mais reste anonyme. L'anonymat est indispensable – celui du deuxième joueur, et surtout celui des annotations qu'il entre : le but est de donner, sans le savoir, les mêmes mots-clefs, et l'anonymat, parce qu'il évite toute copie, évite aussi tout risque d'abus. À droite, on reconnaît la liste des mots que vous avez entrés vous-même. En dessous apparaît une liste de mots tabous, ceux que les joueurs ont proposés mais qui s'avèrent avoir déjà été *matchés* (deux autres joueurs ont donné les mêmes mots-clés simultanément lors d'une partie précédente) et qui ne rapportent plus aucun point quand on les répète. Évidemment, cette liste n'est remplie que dans le cas où cette image a déjà été traitée préalablement dans une autre partie : les images apparaissent un nombre indéterminé de fois à des équipes de joueurs différentes, pour augmenter la masse de leurs annotations. Si l'on ne souhaite pas poursuivre avec une image, on peut taper F8 et une autre image apparaît sur l'écran après accord de l'autre joueur, informé sur son écran de la demande de son partenaire.

Tout le sens du jeu réside dans cette petite procédure : à la fin du jeu, toutes les images traitées reviennent à l'écran, mais cette fois-ci en incluant le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre et la date de création (Fig. 3). Les joueurs peuvent ainsi voir sur quelles œuvres il leur a fallu travailler. Nous sommes convaincus qu'en y ayant travaillé conceptuellement avant, les joueurs mémorisent

beaucoup mieux les œuvres d'art que dans le cas où ils feuilletent simplement des livres en regardant passivement des reproductions. Vous noterez ici un effet pédagogique assez fascinant. Ce n'est pas important seulement pour les étudiants de l'histoire de l'art, mais encore parce que ce jeu peut contribuer à la formation culturelle de n'importe quel public.

Afin de résoudre le problème de la qualité des mots-clefs, il faut au préalable se rendre compte de ce qui se passe dans le système. Sur *Artigo*, qui est en ligne depuis 2007 dans des versions allemande, française et anglaise, 1 500 joueurs ont entré 1 400 000 tags ou annotations dont 160 000 ont été *matchés* et ainsi validés (décembre 2008). Cela signifie que presque 90 % des annotations sont restées en état de non-acceptation parce personne n'avait entré le même *tag* que son partenaire. Il y a des « Christ en croix » et les « George Bush » parmi ceux-là, évidemment ; mais il y a également des mots-clefs mal orthographiés, et – important – des annotations tellement avancées qu'elles n'ont pas été *matchées*. Il serait utile d'essayer de recueillir ces annotations pas encore acceptées. On peut le faire : en modifiant un peu le jeu. En effet, il est possible, en plus des parties « en live » (celles où deux joueurs réels sont présents), de proposer aux joueurs individuels des parties « simulées ». « Simulé » signifie que l'on joue avec un partenaire fictif, plus précisément avec les données d'une partie antérieure ; ceci est possible puisque les reproductions ne sont pas seulement présentées une fois, mais de façon répétée. Le joueur individuel ne se rend pas compte de la simulation : tout apparaît sur l'écran comme d'habitude. L'avantage de ces simulations est clair lorsque l'on comprend qu'il est très peu probable que dans une partie « en live », deux joueurs de même niveau se rencontrent, ce qui implique que ces deux restent dans la sphère des mots-clefs plutôt triviaux, bien que corrects. Dans la partie simulée, toute la masse des annotations pas encore *matchées* reste disponible et la possibilité que tôt ou tard quelqu'un les répète est très forte. Du reste, il y a une autre raison pour introduire ces parties simulées : si l'on veut toujours avoir deux joueurs simultanément en ligne, 1 500 joueurs inscrits ne suffisent guère, là où il nous faut 10 000 ou – encore



mieux – 100 000 joueurs simultanément connectés. Un seul joueur suffit lorsqu'on dispose de ces jeux simulés.

D'autres moyens encore permettent d'améliorer la qualité des mots-clefs entrés. Le premier est bien simple, le deuxième plus sophistiqué. Une fois qu'un mot-clef est *matché*, ce mot ne peut plus être sélectionné, il est « tabouisé ». Or, quand on voit toute une série de ces mots tabous, on peut, comme je l'ai expliqué, passer à la prochaine image... Ce que nous ne souhaitons pas, parce que dans ce cas-là on ne réfléchit pas assez sur des mots-clefs plus avancés. Nous essayons donc de faire en sorte que les joueurs s'arrêtent sur les images qui sont déjà abondamment marquées en leur donnant un chiffre de points plus élevé. Il n'est pas facile de trouver des mots additionnels quand il y en a déjà 20 qui sont tabouisés, mais en compensation on donne 17 points (20 moins 3) au lieu d'un seul au(x) joueur(s) qui réussi(ssent)t.

Ce que j'ai défini comme plus sophistiqué n'est pas encore intégré dans la version actuelle du jeu *Artigo*, mais c'est un apport très élégant parce qu'il est automatisé : on pourrait travailler avec un dictionnaire qui définit la fréquence de l'usage des mots. De tels dictionnaires sont en ligne, ce qui est un point décisif pour la procédure : l'idée de base serait de faire en sorte que moins le mot est fréquent, plus il est avancé et donc plus il est lourd en points de jeu. Je vous cite un tel dictionnaire (<http://dict.uni-leipzig.de/>) : « Rabenmutter » – la mère qui maltraite ses enfants (« marâtre »), est un mot rare en allemand et, je suppose, également en français – le mot se trouve en classe de fréquence 16 ; « Himmel » (c'est le ciel, beaucoup plus fréquent) est situé en classe 9, et la fréquence du mot monte inversement au chiffre de la classe. Pour un informaticien, il n'est pas difficile de relier les mots entrés par nos joueurs avec de tels dictionnaires et automatiquement, je pourrais définir la valeur d'un mot et lui donner un chiffre de points correspondant. Pour valider cette procédure, il est bien sûr important d'être d'accord sur l'idée de départ : un mot est érudit quand il est rare. Mais qu'est ce qu'un mot érudit ? Probablement n'y a-t-il qu'une seule explication résistante : c'est un mot rare. *Quod erat demonstrandum !*



Au-delà des problèmes pour ainsi dire philosophiques et conceptuels de ce jeu, il existe également des problèmes pratiques. Je ne parle pas des impondérabilités techniques qui ont causé bien des irritations chez nos joueurs, mais de l'élément central : la masse de joueurs dont nous avons besoin pour poursuivre notre but. J'ai dit que nous disposions de 1 500 joueurs à ce jour – en théorie, car en pratique ce chiffre ne concerne en fait qu'un chiffre bien plus restreint, disons 100. Il nous faudrait 100 000 joueurs. Ce n'est pas utopique, puisque de nombreux jeux sur Internet rassemblent un tel nombre de personnes ; ce n'est pas si conséquent lorsque l'on prend en compte qu'au même moment, bien plus d'un milliard de personnes sont connectées au Web. Certes, je l'admets, ce calcul est très théorique. Mais une fois que l'on a 20 joueurs en ligne, cela ne fait que 10 parties. En cinq minutes, les gens réussissent à obtenir 5 *matches* en moyenne, ce qui fait 50 *matches* en 5 minutes, 600 en une heure et 12 250 dans une journée. Au bout d'un an, on n'aurait pas plus de 4 millions d'annotations, ce qui ferait une base de données d'un million d'œuvres annotées avec 4 annotations chacune ! Il nous faut donc de la publicité, beaucoup de publicité pour arriver à ce but – ce petit texte y contribue. Il nous faut aussi des serveurs plus puissants et un logiciel plus sophistiqué. Pourquoi n'y arriverions-nous pas ?

Ce que je vous ai présenté ici, en effet, n'est qu'un point de départ. Le jeu *Artigo* est perfectible de beaucoup de manières. Nous prévoyons, d'abord, de le diversifier. Une variante possible serait de présenter aux joueurs les annotations pas encore *matchées*. En même temps, on présenterait l'image en demandant quelle annotation pourrait être pertinente, toujours sous forme de jeu. C'est également une manière de recueillir les annotations non encore *matchées*. Et je suis certain qu'il y a encore bien d'autres variantes !

D'autre part, il est envisageable d'aider les joueurs en leur prodiguant des conseils sur la base des annotations déjà faites ou sur la base de thésaurus spécialisés qui contextualisent ces annotations. Pour désigner le dernier cri du « semantic web », on parle de

« recommender systems ». Ces processus sont utilisés lorsque l'on achète des livres sur des serveurs en ligne, par exemple, puisque ces derniers vous offrent d'autres livres en prenant en considération le titre du livre que vous avez demandé. Bien souvent, ce sont des livres qui vous intéressent vraiment, et vous risquez de les acheter aussi ! Dans notre cas, le système ferait une analyse des annotations déjà faites en y extrayant un panel de mots éventuellement pertinents.

D'autres élargissements du jeu sont tout à fait imaginables, ne serait-ce que de le transformer en un véritable projet scientifique, au-delà de sa fonction d'amélioration des bases de données artistiques existantes. Certaines questions sont passionnantes : est-ce que la manière de proposer des annotations correspond à une donnée sociologique concernant les joueurs ? Un Japonais procède-il autrement qu'un Anglais ou qu'un Français ? Un jeune, différemment d'un vieux ? Une femme, pas comme un homme ? Est-ce que la finesse sémantique des entrées proposées témoigne de la qualité formelle d'une œuvre ?

162

Voici un lot de questions excitantes, et nous savons déjà que tous les éléments techniques sont réunis pour pouvoir y répondre. Il serait important qu'une discipline un peu conservatrice comme l'histoire de l'art admette de telles entreprises novatrices. Nos propres expériences chez les professionnels de l'histoire de l'art ne sont pas toujours encourageantes, mais les jeunes n'ont en principe aucun problème pour ce genre de défi – il y en a même qui jouent durant des heures !

*Alors cher lecteur, chère lectrice : inscris-toi et joue ! **artemis.lmu.de/artigo***

---

<sup>1</sup> Lehrstuhl für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte, Forschungsdekan der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München, Institut für Kunstgeschichte.

***C. Qu'est-ce  
qu'une bonne base de données  
en histoire de l'art ?***



# **Créer une base de données en histoire de l'art : comment s'y prendre ?**

Béatrice JOYEUX-PRUNEL et Claire LEMERCIER

Ce texte est issu d'une double expérience pratique (temps perdu, échecs, déconvenues...) et surtout de discussions nombreuses avec différents collègues et participants à nos séminaires, en particulier Claire Zalc, ainsi que Nicolas Barreyre, Björn-Olav Dozo, Fabien Accominotti et Eléonore Challine. Il s'inspire à sa manière de la table ronde du colloque de décembre 2009, intitulée « Qu'est-ce qu'une bonne base de données ? » et dont l'enregistrement audio est disponible sur Savoirs en multimédia<sup>1</sup>. On trouvera, surtout, des conseils beaucoup plus détaillés dans un ouvrage destiné aux historiens (dont les historiens de l'art peuvent faire partie), écrit par Claire Lemerrier et Claire Zalc<sup>2</sup>. Mais il nous a semblé pertinent de proposer ici aux historiens de l'art quelques points de repère, en tenant compte des exigences et des spécificités de leur discipline. Ces conseils s'adressent à tout le monde, notamment à tous ceux qui n'ont pas un professionnel à leur disposition, ni l'envie de se former spécifiquement à des logiciels complexes : même une base techniquement simple, d'ambition limitée, constituée par une seule personne, peut constituer ou bien un apport important à la recherche, ou bien une source de temps perdu et de déceptions, selon que l'on a ou non pensé dès sa construction à quelques problèmes classiques dans ce domaine.

### **Qu'est-ce qu'une base de données, et pourquoi en construire une ?**

En histoire de l'art, la constitution d'une base de données part en général de deux types de situation : dans la première, on dispose déjà d'une source qu'il s'agit de saisir de façon organisée pour pouvoir l'utiliser au mieux – souvent des catalogues de ventes, d'expositions, de Salons, de collections ; dans la seconde, on souhaite réaliser une base de données concernant un thème précis (répertoire d'artistes, d'œuvres ou d'objets d'art par exemple), les sources pour le faire n'étant pas réunies à l'avance. Dans les deux cas, la situation informatique et logique est en fait similaire : il s'agit, pour un groupe défini d'individus (au sens statistique) de répertorier un ensemble circonscrit de caractéristiques. L'objectif est de disposer d'informations bien rangées, indexées, et donc facilement utilisables pour des recherches en leur sein (tous les peintres nés de telle date à telle date, tous les tableaux de tel format...). Si elle est bien construite, une telle base permet autant un traitement statistique et graphique des données qu'une approche plus qualitative, fondée sur des recherches précises, mais autorisant toujours la comparaison avec le reste du corpus.

166

Les « individus » traités peuvent être de plusieurs types : livres, tableaux, expositions, bibliothèques, institutions, artistes, collectionneurs... La base de données la plus simple consistera en un tableau où chaque individu représente une ligne, et chaque caractéristique de cet individu, une colonne. Certaines sources de l'histoire de l'art sont déjà, par leur présentation, des bases de données, parce qu'elles dissocient de manière évidente les informations qu'elles contiennent. Les répertoires d'artistes peuvent représenter un exemple de base « minimale », qu'un simple tableau suffirait à traduire : nom de l'artiste, prénom, nationalité, date de naissance, adresse, atelier fréquenté<sup>3</sup>.

Parfois, les caractéristiques peuvent se répéter ou changer, bref ne sont pas uniques : par exemple, à un artiste correspondent plusieurs adresses à des dates différentes, et non une seule. D'autres fois, les informations (caractéristiques) qui nous intéressent se

rattachent à deux types d'individus, et non pas un seul. Les catalogues d'exposition présentent un cas assez classique en la matière : pour une exposition, le catalogue (lorsqu'il n'y en a qu'un) répertorie les noms de plusieurs artistes qui exposent chacun plusieurs œuvres. Lorsque le nombre d'individus à traiter est limité (par exemple : les nationalités des artistes du Salon d'Automne de 1903 à 1913, mentionnées par les annuaires statistiques de la Ville de Paris), il suffit de plusieurs tableaux pour traiter l'information de manière simple (en l'occurrence, une feuille de tableur pour chaque année, soit 11 au total, pour chaque année entre 1903 et 1913: l'intitulé de chacune indiquera l'année qu'elle concerne, et pour chaque feuille, les lignes indiqueront les nationalités, et les colonnes, la professions des artistes – peintres, sculpteurs, graveurs...), avec dans chaque case le nombre d'individus concernés (x sculpteurs de nationalité française à telle date). Lorsque ce nombre est plus grand, et pour éviter de trop répéter les informations lors de la saisie (Allemands / sculpteurs, par exemple, qu'il faut écrire de nouveau pour chaque année concernée), il devient intéressant, voire indispensable, de savoir constituer ce qu'on appelle une base de données « relationnelle », avec un logiciel adapté. Le manque de temps ou d'envie pour se former à un tel logiciel n'est pas une raison de renoncer à la construction rigoureuse d'une base de données, qui peut la plupart du temps s'effectuer dans un environnement informatique familier.

### **Qu'est-ce qu'une base relationnelle ?**

Lorsque les informations sont nombreuses et complexes, il devient utile de construire une base de données relationnelle. Concrètement, il s'agit de plusieurs tableaux différents (par exemple un sur les artistes et un sur les œuvres), reliés informatiquement pour que l'on puisse circuler entre eux. Ces relations entre les tables permettent de ne pas répéter la saisie d'une même information – par exemple, que l'artiste « Matisse » qui a exposé au Salon d'Automne en 1905 est le même que celui qui a exposé au Salon d'Automne en 1906, avec le même sexe, la même date de naissance...

Pour le cas d'une base constituée à partir d'une question de départ, on pourra se reporter à l'article de Séverine Sofio présenté dans ce volume : il s'agit d'une base de données prosopographique (c'est-à-dire constituée, en fait, d'éléments biographiques), constituée à partir des 1 124 peintres, sculptrices et graveuses ayant exposé au Salon entre 1791 et 1848 (d'autres sources que les catalogues de Salons ayant été mobilisées pour compléter les données) ; ou à l'exemple de Chronopéra, décrit par Solveig Serre à la suite de ce texte.

Pour le cas d'une base constituée à partir de sources homogènes, on peut donner comme exemple la base de catalogues d'expositions publiés entre les années 1850 et 1920, constituée pour les travaux de thèse de l'une des deux auteures de ces lignes. L'objectif était de reconstituer une vision d'ensemble des mouvements de peinture avant-gardiste en Europe entre 1850 et 1914<sup>4</sup>, et pour cela d'enregistrer l'intégralité des informations fournies par plusieurs centaines de catalogues d'exposition d'art moderne, trouvés dans diverses archives et bibliothèques européennes. Si l'ensemble de la thèse est fondé sur de très nombreuses sources, l'information sur chaque exposition provient sans ambiguïté d'une seule d'entre elles, ce qui facilite grandement la saisie. Cependant, pour éviter la répétition de très nombreuses informations (avec les risques d'erreur de frappe qu'elle comporte), la base a été structurée autour de plusieurs tables : table des pays, table des villes, table des Salons (lieu où l'on expose, singularisé par son adresse), table des expositions (définies par un lieu et une date), table des artistes, tables des exposants (un « exposant » étant singularisé non tant par son nom, que par son adresse à la date où il expose, et par le lieu où il expose à une date donnée : c'est en somme l'incarnation momentanée d'un artiste, dont les caractéristiques peuvent changer au fil du temps), table des œuvres exposées. Il fallut rapidement y ajouter, pour ne pas perdre des informations importantes présentes dans les sources, une table des propriétaires de tableaux prêtant leurs œuvres aux expositions considérées, ainsi qu'une table des monnaies des prix répertorié dans certains catalogues. Les tables sont liées les unes aux autres.



## Quel logiciel utiliser ?

Nous conseillons aux débutants de commencer par fabriquer leurs bases de données dans un tableur, comme Excel (Microsoft) ou Openoffice Calc (gratuit), souvent mieux connu au départ et plus facile à prendre en main. Ces logiciels rendent bien visible la structure de tableau. En revanche, ils ne permettent pas en eux-mêmes de lier plusieurs « tables » (cf. *infra*). Il est toutefois possible, si on a pris soin d'attribuer à chaque individu un identifiant non ambigu, de circuler entre ces tables, au prix éventuellement d'un petit aller-retour dans un logiciel de bases de données<sup>5</sup>. Les plus hardis, expérimentés ou ceux qui auront pu bénéficier d'une petite formation en la matière, pourront utiliser directement un logiciel tel que FileMaker, 4D, Access ou Openoffice Base, qui gèrent directement les bases de données relationnelles. Il faut toutefois savoir qu'ils auront à retourner à un tableur (ou un logiciel de statistiques) pour réaliser comptages, calculs ou graphiques sur leurs données. Heureusement, si la base est bien structurée, la circulation entre ces logiciels peut être très souple. Comme toujours en informatique, l'essentiel est de toute façon de ne pas être prisonnier d'un outil précis.

169

Quoi qu'il en soit, il faut prendre le temps de consulter l'aide du logiciel choisi, et surtout les tutoriels de plus en plus nombreux disponibles en ligne – une simple recherche plein texte sur Internet sur « comment faire ceci » donne souvent des réponses pertinentes, en particulier dans le cadre de forums d'utilisateurs dont la majorité rencontrent les mêmes problèmes, et où les bonnes pratiques s'échangent sans complexes. Certes, un obstacle fréquent pour les débutants existe tout de même, du fait de l'absence de transparence des noms de fonctions : qui ira chercher sous « Tableau croisé dynamique » ou « Pilote de données » le moyen de réaliser rapidement des calculs de pourcentages ? On trouvera donc ici quelques noms de fonctions particulièrement utiles aux historiens : <http://www.quantihmc.ens.fr/document.php?id=90>.

### **Toujours citer ses sources**

Une base d'historien ou d'historien de l'art exige plus de rigueur encore qu'une base de collection de timbres ou de disques. Le premier principe en la matière est sans doute de *se persuader qu'une base de données n'est pas une source : c'est pourquoi elle doit citer ses sources*. Construire une base de données, puis y saisir des informations est un travail scientifique, qui doit être fait avec méthode. Toute information entrée dans la base doit pouvoir être reliée à une source, tout comme n'importe quelle information dans un article ou une thèse. Ainsi, il est très dangereux d'agrèger dans une même colonne (« propriétaire de l'œuvre » par exemple), sans autre forme de procès, des données d'origines hétérogènes (catalogues de collections privées, dictionnaires biographiques...). En général, quelque temps plus tard, il sera difficile de savoir d'où venait telle ou telle indication, alors qu'on désirerait la confronter à une autre, contradictoire, par exemple. Cet oubli est encore plus grave si la base de données doit être rendue publique (mise en ligne, par exemple) et donc réutilisée par d'autres. Bien sûr, la question se pose moins si la base ne retranscrit que des informations issues d'une seule source. Dans ce cas, il suffit – mais on l'oublie trop souvent – de bien préciser quelle est cette source dans la présentation générale de la base.

170

Dans les autres cas, toute une gamme de solutions est possible, selon la densité et la diversité des informations tirées de chaque source. On peut par exemple saisir, au départ, les informations issues de chaque source dans un fichier séparé, en indiquant la source soit dans les propriétés du document (fichier/propriétés), soit sous forme de commentaire (insertion/commentaire ou note) dans la première cellule, voire dans le nom du fichier. C'est dans une phrase ultérieure que ces informations seront regroupées en une seule base, sans être détruits, puisqu'ils permettront de remonter aux sources. Autres possibilités : faire une colonne par source (par exemple « propriétaire de l'œuvre selon la source 1 », « propriétaire selon la source 2 », etc.), ou encore, si on doit avoir des sources hétérogènes dans une même colonne, recourir au commentaire

(Insertion/Commentaire ou Note) pour chaque cellule, ou bien avoir à côté une deuxième colonne intitulée « Sources des informations de la colonne précédente ». Il sera toujours temps, là encore, de créer ensuite, dans un fichier séparé, une base de données plus « propre » et synthétique à partir de tout cela. L'essentiel est de garder, quelque part, la trace de l'origine de chaque donnée.

Soulignons qu'il en va de même si, plutôt que de travailler sur plusieurs sources hétérogènes, vous travaillez sur « la même source à plusieurs dates » (catalogues d'expositions, éditions successives de dictionnaires...). Il faut garder trace, dans ce cas, de la date de chaque information. Par exemple, une colonne « adresse en 1825 », une colonne « adresse en 1826 », et ainsi de suite (en fait, plusieurs colonnes à chaque fois, cf. *infra*).

### **Définir clairement chaque caractéristique à saisir**

Les caractéristiques, ou variables, que l'on sépare les unes des autres, en les entrant dans les tables de la base, doivent être identifiées par des intitulés clairement compréhensibles – par les autres utilisateurs de la base et par soi-même, dans l'avenir ! Il est parfois utile, même, de commenter ces caractéristiques dans les « propriétés » d'un fichier ou les notes associées à un champ, en donnant leur définition précise. Dans la base de catalogues d'expositions citée plus haut, « Artiste », par exemple, concerne les artistes comme personnes, chacun avec son histoire d'expositions ; tandis qu'« Exposant » concerne les artistes à la date t.

Dans tous les cas, les intitulés doivent être indiqués en tête de colonne, donc dans la première ligne du tableau. Ils doivent remplir une et une seule ligne. La longueur de l'intitulé importe peu : les logiciels autorisent au moins 256 caractères. Le fait que la première ligne contienne les noms des variables et qu'elle soit unique (tout le reste, ce sont les données proprement dites) conditionne l'utilisation de fonctions comme le tri, le filtre ou le tableau croisé qui vont servir à coder, recoder et explorer les données.

### Il est plus facile de diviser que d'unir...

Une base de données sera difficilement utilisable si les informations que l'on entre ne sont pas suffisamment décomposées. N'ayez donc pas peur de créer trop de caractéristiques différentes, plutôt que pas assez. On a toujours intérêt à entrer une date en trois colonnes (jour, mois, année – cela évite notamment que les logiciels imposent un format « Date », ce qui a des conséquences désastreuses pour celles d'avant 1900). Il faut de même, pour une table d'artistes, séparer le nom de l'artiste de son ou ses prénoms (colonne « nom », colonne « prénom(s) », voire une colonne par prénom... et par nom), ne serait-ce que pour pouvoir effectuer un tri par ordre alphabétique de nom d'artiste. Autre exemple : en s'assurant qu'une adresse est bien décomposée en plusieurs variables – n° de rue, type de voie (rue/avenue/cours...), nom de la voie (Henri Martin), ville, pays le cas échéant –, on se permet ultérieurement d'effectuer rapidement des recherches par adresse, mais surtout de regrouper plus aisément les adresses situées dans une même région, un même arrondissement, une même rue, voire au même numéro. Seules de telles informations permettent de reconstituer rapidement, et de manière efficace, des cartographies dont les enseignements sont souvent percutants, ou encore de reconstituer certains réseaux (artistes donnant la même adresse : celle d'un marchand, ou celle d'un ami qui les logeait, ce qui donne des pistes pour l'étude de réseaux marchands ou nationaux). On l'a fait, par exemple, sur la colonisation de Montparnasse par les artistes étrangers dans les années 1900-1914<sup>6</sup>. De même, pour une table d'expositions, il peut être indispensable par exemple de séparer date d'ouverture et date de fermeture (dates elles-mêmes décomposées en jour, mois et année).

172

La décomposition systématique des variables de la source à traiter, si elle peut paraître contraignante, s'avèrera vite, à l'usage, fort utile. Il est en effet beaucoup plus facile *a posteriori*, de regrouper l'information que de la diviser. Autrement dit, à partir des colonnes « M./Mme/Mlle », « nom », « prénom1 », « prénom2 », « prénom3 », « titre de noblesse », « nom de jeune fille » et « pseudonyme », par exemple, il sera toujours temps ensuite si nécessaire de créer

une colonne qu'on pourrait intituler « identifiant synthétique de la personne », et qui concatènerait (mettrait bout à bout, en langage informatique) les informations des colonnes précédemment citées. Entre-temps, il reste possible de classer par ordre alphabétique de nom.

L'information contenue dans chaque colonne n'a pas besoin d'être passionnante et les colonnes ne coûtent pas cher (une feuille de tableur en contient 256 et rien ne vous empêche de continuer sur une autre feuille s'il vous en faut plus, à condition d'avoir un identifiant individuel permettant de pister le même individu dans toutes ces feuilles).

### C'est l'individu qui prime

Une base de données ne fonctionnera bien que si les éléments qu'on y entre sont précisément identifiés : un artiste est un artiste, et pas un autre ; l'exposition impressionniste de 1874 n'est pas l'exposition impressionniste de 1886. Or, problème : comment distinguer Pissarro père de Pissarro fils, et n'y a-t-il pas parfois de parfaits homonymes qui ne sont pas les mêmes artistes ? La solution est d'adopter un identifiant, qu'on appelle techniquement une « clé primaire », c'est-à-dire une colonne supplémentaire, qui sera en général la première, et qui contient des identifiants numériques : chaque artiste sera individualisé par son matricule d'identification ; chaque exposition (individualisée par sa date et son lieu) se distinguera des autres, elle aussi, par sa clé primaire, etc.

173

Par commodité, cet identifiant est souvent un nombre. En revanche, rien n'oblige à ce que tous les nombres soient utilisés : si vous vous apercevez ultérieurement que ceux que vous avez appelés l'individu 13 et l'individu 27 sont en réalité une seule et même personne, recodez les deux en « 13 » (ou les deux en « 27 »), et il manquera un « 27 » (ou un « 13 »), ce qui n'a aucune importance. On pourrait tout aussi bien utiliser des lettres – lesquelles, cependant, posent davantage de problèmes pratiques (accents, majuscules/minuscules...). Bien sûr, l'identifiant ne *remplace* pas les variables

qui caractérisent un « individu » (colonnes « nom », « prénom » et autres), et qui permettent de savoir plus précisément de qui il est question : il s'y ajoute.

Pourquoi cette manie de l'identifiant ? Il permet de s'assurer qu'on trie toujours selon le même principe : par exemple, différents logiciels vont ordonner différemment « Le Tonnelier » et « Lemerrier » en tri alphabétique, alors que si ce sont les individus « 13 » et « 27 », ils viendront toujours dans le même ordre. Pour la même raison de non-ambiguïté, les identifiants numériques sont plus sûrs pour opérer des liens entre bases de données (si vous voulez lier la base « peintres » et la base « tableaux », par exemple).

### **Tout saisir, tout**

174

Dans le cas où le point de départ de la base est un type de source déterminé, ce qui est souvent le cas en histoire de l'art (catalogues d'expositions, catalogues de ventes, catalogue de collection ou catalogue raisonné), la base aura peu de sens et ne pourra être utilisée au mieux si elle n'est pas exhaustive. Il importe, donc, de copier l'intégralité des informations contenues dans les sources consultées. Dans le cas de catalogues d'expositions, par exemple, pourquoi laisser tomber les œuvres ? Et le numéro de catalogue de chaque œuvre considérée ? Lorsque l'on citera une œuvre, il sera utile, très utile, de pouvoir se référer directement au « cat. n° » et à la référence du catalogue. En réalité, copier une information supplémentaire pour chaque individu – tant qu'il ne s'agit pas d'une très longue description littérale – ne prend en général pas beaucoup de temps. En revanche, retourner à la source des mois après parce que l'on se rend compte qu'une information non saisie est finalement utile, pose en général beaucoup de problèmes...

Pour comprendre ce principe d'exhaustivité, il faut aussi considérer qu'une base de données ne servira pas seulement, du moins peut-on l'espérer, à la thèse ou à l'article pour lequel elle est conçue : c'est un investissement scientifique, pourrait-on dire, qui permettra toujours de prolonger ses recherches, et ce de manière

souvent plus rapide et féconde que la seule réutilisation de notes jugées un temps inutiles lorsqu'on a peu de temps, dans les années qui suivent la thèse.

Le deuxième type de base est celui qui part d'une question – faire l'étude, par exemple, des femmes peintres exposant au Salon entre 1800 et 1900. Ici, le principe d'exhaustivité s'applique différemment : l'essentiel est de déterminer autant que possible la liste de toutes les femmes peintres à partir des catalogues du Salon de 1800 à 1900 ; c'est ensuite que l'on déterminera quelles informations l'on ajoute à la base. Par principe, ici encore, mieux vaut tout prendre, et trier par la suite, que trier au début d'un travail dont on voit mal les enjeux, pour regretter après plusieurs mois de n'avoir pas noté des informations qui s'avèrent finalement importantes.

### **Le codage est une interprétation : en user à bon escient**

Dans le cas d'une base constituée à partir d'un problème, il peut être utile de coder certaines données – ne serait-ce que par « oui / non », par exemple, si la femme de la base « femmes peintres au Salon entre 1800 et 1900 » est mariée ou non. Tout incite, cependant, à ne pas abuser de ce genre de pratiques. Plus exactement, tout est question de moment. Lorsqu'on essaye de tirer de grands résultats agrégés – numériques, graphiques, cartographiques... – d'une base, il est nécessaire de coder pour que ces résultats soient lisibles. Mais le codage se fait alors en fonction des questions présentes auxquelles on veut répondre, non *a priori* : pour certaines de ces questions, il faudra différencier les veuves des célibataires ou des divorcées ; pour d'autres, un « mariée ou non » binaire suffira. D'où l'importance de coder le plus tard possible, surtout pas dès le stade de la saisie.

Autrefois (dans les années 1970 par exemple), le chercheur ne disposait que de très peu d'espace pour entrer les données (peu de colonnes, peu de caractères par colonne) et il fallait tout de suite « coder la source » : remplacer par exemple « Salon d'Automne » par « saut », ou plutôt par le code « 8 »... Aujourd'hui, les logiciels

dont nous disposons permettent d'éviter ce genre de détours. Il faut donc absolument garder trace du maximum d'informations fournies par la source, dans leur formulation originelle. Il sera toujours temps ensuite, généralement dans un autre fichier (ou autre feuille de calcul, ou autres colonnes de la même feuille de calcul...), de coder les informations pour les rendre plus aisément quantifiables en regroupant des intitulés voisins. L'essentiel est que l'opération soit réversible (possibilité de revenir aux formulations de la source) et que le codage soit modifiable, améliorable (nécessité de faire des catégories plus ou moins détaillées selon le type de traitement, statistique ou graphique, auquel on les destine).

176

On a vu qu'il n'y avait pas besoin de coder tout de suite, lors de la saisie. Corollaire : il faut coder plusieurs fois, de plusieurs façons (en utilisant la multiplication des colonnes, les fonctions de tri et de recopie automatique ou encore la fonction « Remplacer », c'est très simple et rapide). Par exemple, pour les choses dont vous êtes sûr(e) qu'elles devront être codées à un moment ou un autre (par exemple la profession ou « qualité »), vous pouvez toujours créer, à côté de la colonne où vous entrez l'intitulé exact fourni par la source, une colonne « codage provisoire » (pas forcément remplie pour tous les individus) où vous notez vos premières idées d'intitulé plus englobant. Ensuite, vous pouvez trier selon ce « codage provisoire » pour vous rendre compte de ce qui ne va pas (intitulés trop larges ou pas assez, deux intitulés différents pour la même chose... sans parler des fautes de frappe !). À ce moment-là, n'effacez pas votre colonne « codage provisoire », mais créez à côté une colonne « codage 1 » un peu plus systématique, puis répétez l'opération autant de fois que nécessaire... y compris des années après !

Autre problème lié au codage : on y pense trop souvent comme à une « partition », c'est-à-dire comme à l'action de mettre des objets dans des boîtes (chaque objet va dans une et une seule boîte). Or on peut faire des choses plus subtiles. Par exemple, on peut utiliser des codages binaires : peintre, oui ou non ; dessinateur, oui ou non ; sculpteur, oui ou non (3 colonnes). Un tel codage autorise les cumuls de qualités ou d'appartenances, souvent fréquents dans la réalité (peintre-graveur...). Il sera toujours temps ensuite, si nécessaire



pour tel ou tel traitement des données, de créer une colonne « synthèse activité plastique » selon tel ou tel principe de priorité (soit on garde les cumuls en en faisant des sortes de professions à part, soit on crée des règles de priorité du type « si on est peintre et autre chose, on est codé « peintre » »... l'imagination doit régner !). On voit bien ainsi que le codage est déjà une interprétation.

### **Et si l'on parlait d'une base déjà constituée ?**

Il est parfois possible de partir d'une base de données déjà constituée, en particulier en recopiant, souvent sur Internet, les données de bases mises en ligne en accès libre. C'est effectivement un gain de temps pour le chercheur – les statistiques présentées dans l'article liminaire de ce recueil en sont un exemple.

On veillera cependant à ne pas oublier, avant de se lancer dans la constitution et l'interprétation de la base, d'examiner attentivement les questions suivantes :

177

\* Est-on certain/e que la base a été constituée de manière « sérieuse » ? On ne peut nier l'importance du « label » scientifique de la base en question. Les données sont-elles homogènes ? Les sources, correctement référencées ? Peu de bases sont constituées de manière claire : l'article précédemment cité tente une synthèse sur la question, à la date du printemps 2009. On peut conseiller, de manière générale, les bases hébergées par le Getty Research Institute ou le musée d'Orsay, parfois celles de certains musées – mais dans ce cas c'est la collection du musée qui constitue l'objet étudié, et non les œuvres pour elles-mêmes, car les informations trouvées seront celles qui concernent le musée plus que les œuvres... Certaines bases sont utiles pour trouver des informations ponctuelles, dans la mesure où elles sont référencées (Joconde par exemple), et peuvent servir à compléter une base – mais pas en fournir le contenu principal.

\* Dispose-t-on facilement des sources de la base ? Ce n'est pas parce qu'on a l'adresse d'une source (la référence, par exemple,

d'une citation, ou la cote d'un document d'archive), qu'on est à la source : il faut y aller. Ainsi, les trop nombreuses bases de citations d'articles de critique d'art sont citées souvent, et d'autant plus souvent qu'il s'agira d'articles rédigés en langue étrangère et peu accessibles en France... alors que l'on ne sait rien de l'intégralité de l'article, ni du contexte (esthétique, historique, littéraire...) dans lequel l'article a été rédigé. Ainsi, par exemple, une base comme celle du Centre allemand d'histoire de l'art, sur les médiations artistiques entre l'Allemagne et la France entre 1871 et 1940<sup>7</sup>, est un outil fantastique, mais à condition que l'on ne fasse pas l'économie du retour à la source de départ, lorsque l'on a trouvé un article intéressant dans une revue d'époque. Dans ce cas, le Centre dispose de la plupart des copies intégrales des articles concernés, et peut fournir une aide pour accéder à la source complète – en l'occurrence la revue – de l'article en question : on ne s'en privera sous aucun prétexte, par rigueur scientifique.

178

\* De toute manière, si l'on part de données saisies par une main tierce, il faudra restructurer la base, et la faire sienne. Paradoxalement, on utilisera d'autant mieux des sources qu'on les a recopiées soi-même, en tout cas en histoire de l'art : les idées viennent en lisant, en recopiant, en mâchant les informations que l'on veut ordonner et comprendre !

### **Que faire, lorsqu'on a une base, pour l'exploiter au mieux ?**

Une fois une base constituée, comment en tirer le plus d'informations possibles ? Le mieux est de l'analyser à partir des interrogations suscitées par l'objet sur lequel on travaille. Renvoyons, pour des propositions détaillées, au livre cité plus haut sur l'approche quantitative en histoire, écrit par Claire Lemerrier et Claire Zalc. Mais l'on peut, succinctement, suggérer quelques pistes :

\* La première utilité pour un historien dont la base contiendrait des informations chronologiques, au minimum un champ

« années », est de tester quelques chronologies qui permettent de pister des évolutions et de réfléchir à des périodes de mutation ou de changement.

\* Un tableur doit permettre également de faire des calculs de pourcentages – avec la prudence nécessaire pour leur interprétation.

\* Une base peut servir à faire des graphiques. Attention : un graphique doit être lisible. Il faut absolument éviter les camemberts qui agrègent des populations hétérogènes, par exemple. Un camembert présentant la répartition par nationalités des élèves étrangers à l'École des beaux-arts entre 1800 et 1900 serait trompeur : autant le nombre total des élèves dépasserait les trois centaines, autant pour chaque année, le camembert annuel serait tout à fait différent. C'est un graphique qu'il faudrait faire. Il est parfois, même, plus ingénieux de présenter les informations sous forme de tableau.

\* Constituer des cartes – à partir d'adresses, notamment ; cela ne s'improvise pas, mais il existe des ateliers spécialisés qui peuvent fournir des ressources et conseils utiles. Les chercheurs travaillant sur Paris et les rues de Paris dans le passé (qui ne sont plus les mêmes que celles d'aujourd'hui...), gagneront du temps en prenant contact avec l'équipe SIG Paris<sup>8</sup> ou avec le groupe de recherche de B. Joyeux-Prunel à l'Ens.

179

\* Et si l'on veut faire des « vraies statistiques », il faut se former. Voir <http://www.quantihmc.ens.fr/>.

\* Rien de mieux, enfin, que la lecture de quelques exemples bien explicités, comme on en trouvera dans cet ouvrage...

Concluons, enfin, sur une idée qui peut sembler évidente mais ne l'est pas, si l'on considère la quantité de projets se donnant comme des « outils pour la recherche », sans préciser laquelle : une base n'a pas d'utilité si les informations qui y sont ne servent pas à une recherche précise. Mieux vaut l'organiser pour qu'elle soit réutilisable, mais la base n'est pas un but en soi.

## L'approche quantitative est-elle utile à l'histoire de l'art ?

-----  
<sup>1</sup> <http://diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2300>.

<sup>2</sup> Claire Lemercier et Claire Zalc, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, 2008, complété par le site <http://www.quanti.ihmc.ens.fr>.

<sup>3</sup> Voir par exemple dans Brigitte Labat-Poussin, Brigitte, *Archives de l'École nationale des beaux-arts (AJ521 à 1415)* : inventaire, par Brigitte Labat-Poussin, conservateur en chef aux Archives nationales, avec la collaboration de Caroline Obert, conservateur aux Archives nationales, Paris, Centre historique des archives nationales, 1998.

<sup>4</sup> Voir Béatrice Joyeux-Prunel, « Nul n'est prophète en son pays » ou la logique avant-gardiste. L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914, sous la direction de Christophe Charle, université de Paris 1-Sorbonne. La version publiée dans « *Nul n'est prophète en son pays* » ? *L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes (1855-1914)*, à paraître, Paris, musée d'Orsay-Nicolas Chaudun, 2009, ne décrit pas la base de données, mais donne la majorité des résultats liés à son exploitation.

<sup>5</sup> Cette manipulation est expliquée ici : <http://www.quanti.ihmc.ens.fr/document.php?id=101>.

<sup>6</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, « L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », *Histoire et Mesure*, 2007, XXII-1, p. 145-182 : <http://histoiremesure.revues.org/index2333.html>.

<sup>7</sup> [http://proweb.dfgk.org/\(vsay2r455u1lhm453urv1b55\)/Index.aspx?L=2&P=1,2](http://proweb.dfgk.org/(vsay2r455u1lhm453urv1b55)/Index.aspx?L=2&P=1,2)

<sup>8</sup> [http://www.ehess.fr/ldh/SitehOutils/phpcode/fiche\\_sem\\_p1.php?ns\\_ens=2009018&Envoi=Lancer+la+recherche](http://www.ehess.fr/ldh/SitehOutils/phpcode/fiche_sem_p1.php?ns_ens=2009018&Envoi=Lancer+la+recherche) et <http://www.dhta.ens.fr/spip.php?article93>

# ***Chronopéra* : principes de constitution d'une base conçue pour être mise au service des historiens**

Solveig SERRE<sup>1</sup>

La base de données *Chronopéra* (<http://chronopera.free.fr>), consacrée au répertoire de l'Opéra de Paris, a été élaborée par l'une des équipes de l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France, unité mixte de recherche qui associe le CNRS à la Bibliothèque nationale de France et au ministère de la Culture et de la Communication. Elle est née de la volonté de créer un outil de travail destiné aux historiens de la musique, de la danse et du spectacle, qui fournirait le répertoire de l'Opéra de Paris depuis le règne de Louis XIV, qui l'a institué, jusqu'à nos jours. Le postulat initial était que la chronologie des représentations avait son propre intérêt : grâce à elle, on pourrait sûrement savoir ce que voyait le public à une époque donnée. En outre, la connaissance de toutes les représentations de chaque saison donnerait le contexte global dans lequel survenaient les créations, donc permettrait de mesurer l'effet de nouveauté avec précision. Toujours selon ce même postulat, les données matérielles feraient également apparaître, par petites touches, les intentions des directeurs de l'Opéra et des différents responsables de production : de leur confrontation ressortirait une vision d'ensemble de la manière dont l'Opéra, au fil des siècles, avait conçu sa stratégie artistique. La volonté était donc de mettre un outil statistique élaboré au service de l'interprétation historique.

Cela se justifiait d'autant mieux que l'Opéra de Paris, depuis sa création, avait constitué son répertoire comme un fonds où les œuvres restaient durablement présentes. Ainsi se dessinerait sur le court terme ou sur une période plus longue, le degré de créativité de cette institution musicale majeure.

### Aspects théoriques

#### ***Une bonne base de données est une base bien pensée dès sa conception***

Rappelons qu'une base de données est constituée d'un ensemble de tables, une table étant peu ou prou un tableau dont les colonnes sont les champs et les lignes les données. Les diverses tables peuvent être liées entre elles (explicitement ou implicitement selon le logiciel de base de données utilisé) en ce sens qu'elles partagent des informations communes. Il n'existe pas une façon unique d'organiser ses données et c'est sans doute l'une des difficultés majeures de la conception de base de données que de faire ici le meilleur choix : les performances et possibilités de la base en dépendront de manière cruciale.

Notre base de données *Chronopéra* pouvait ainsi être réalisée de trois manières. La première consistait à élaborer une seule table contenant les champs Date/Lieu/Liste des œuvres jouées/Recette :

Date	Lieu	Liste des œuvres jouées	Recette
13/10/1750	Palais-Royal	<i>Almasis – Ismène – Linus</i>	1143

Une seconde manière était d'élaborer une seule table contenant les champs Date/Lieu/Œuvres/Position/Recette :

Date	Lieu	Œuvres	Position	Recette
13/10/1750	Palais-Royal	<i>Almasis</i>	1	1143
13/10/1750	Palais-Royal	<i>Ismène</i>	2	1143
13/10/1750	Palais-Royal	<i>Linus</i>	3	1143

Il y avait enfin une troisième possibilité, qui consistait à construire deux tables, la première contenant les champs Date/Lieu/Recette/CléReprésentation (c'est-à-dire un identifiant unique généré automatiquement par le logiciel de base de données) et la seconde contenant les champs CléReprésentation/Œuvre/Position :

Date	Lieu	Recette	CléReprésentation
13/10/1750	Palais-Royal	1143	xxx

CléReprésentation	Œuvre	Position
xxx	<i>Almasis</i>	1
xxx	<i>Ismène</i>	2
xxx	<i>Linus</i>	3

La principale critique que l'on peut faire à la première réalisation est qu'elle mélange des données qui devraient être séparées – celles relatives aux œuvres – ce qui va rendre compliquées et lentes des manipulations telles que renommer une œuvre, rechercher toutes les représentations d'une œuvre ou bien encore afficher les représentations où une œuvre est jouée en deuxième position. Si la seconde réalisation a le mérite de régler ces problèmes, elle a le défaut de posséder de la redondance d'information (date, lieu, recette). Non seulement cela provoque un ralentissement de la base lors des requêtes, mais cela implique également un problème de mise à jour et de saisie des données : pour la mise à jour (changement de la recette), il faut corriger globalement et s'assurer lors de la saisie qu'il n'y aura pas d'erreur pour une même représentation. La troisième réalisation évite quant à elle tous les écueils précédents, aussi l'avons-nous adoptée pour *Chronopéra*. Elle illustre surtout un principe crucial qui est de séparer le plus possible les données afin d'éviter au maximum la redondance d'information.

Dans le cas de *Chronopéra*, la table principale a la structure proposée dans la troisième table et le principe de dispersion est

présent dans d'autres points : la seconde table ne contient pas les noms explicites des œuvres mais un identifiant et une troisième table contient les identifiants d'œuvres avec en regard leur titre, l'année de création, le compositeur, etc. Ainsi, si l'on souhaite corriger le titre d'une œuvre, cette correction n'intervient que dans une seule entrée de la table des œuvres alors que si nous avons choisi la réalisation de la première table, cette correction aurait dû être effectuée pour toutes les entrées où l'œuvre était jouée.

Par conséquent, on voit comment une bonne conception est bénéfique à tous : l'utilisateur obtiendra de bonnes performances en terme de temps lors de ses requêtes et le concepteur aura une maintenance simplifiée de la base.

### ***Une bonne base de données sait à qui elle s'adresse***

184

En effet, les exigences des uns et des autres ne sont pas forcément identiques ni compatibles. Ainsi, un utilisateur attendra d'une base de données qu'elle propose une interface conviviale qui lui permet d'obtenir le plus simplement possible les réponses à ses questions (Ai-je obtenu la réponse à ma question ? Cela était-il simple ?). L'administrateur de la base quant à lui privilégiera une base qui offre une interface simple de saisie et de mise à jour et, s'il est utilisateur de la base, souhaitera pouvoir faire des requêtes complexes même si celles-ci ne sont pas aisées à réaliser d'un point de vue pratique (Puis-je renseigner ma base de façon simple ? Puis-je en tirer le maximum ?). Ces critères ne sont certes pas orthogonaux, mais ils sont parfois difficiles à concilier, et ce d'autant plus que l'on a au départ tendance à privilégier l'administrateur et que l'on ne pense à l'utilisateur qu'une fois la base de données remplie.

Dans le cas de *Chronopéra*, nous avons réfléchi préalablement aux besoins des utilisateurs futurs, étant bien conscients que ce qui n'était pas prévu ne serait pas faisable (nous ne voulions pas laisser l'accès complet à la base, et cela serait de toutes les façons inutile pour un utilisateur qui ne connaîtrait pas la manière dont la base a été conçue). C'est pour cela qu'une bonne base doit s'accompagner d'une bonne connaissance des utilisateurs de cette dernière et que



l'interface doit pouvoir être régulièrement enrichie des remarques et des besoins des utilisateurs.

### ***Une bonne base de données doit tenir compte des problèmes d'échelle***

Plus le contenu d'une base est important, plus certains problèmes de performances vont apparaître : on ne peut donc pas attendre d'une base de données gigantesque les mêmes choses que d'une base de taille raisonnable. Dans le cas où une base n'est faite que pour servir à une personne, à savoir celle qui la conçoit, l'interrogation de la base peut ne pas être conviviale et peut être aussi complexe qu'elle le veut du moment que l'unique utilisateur s'y retrouve.

### ***La diffusion de la base de données : logiciel de base de données ou interface web ?***

Une première possibilité pour la diffusion d'une base de données serait de permettre de la télécharger sous un format standard (par exemple un format *Microsoft Access*). Dans le cas de *Chronopéra*, nous avons rejeté cette solution pour plusieurs raisons : propriété intellectuelle et coût de l'opération, nécessité de bien documenter la base pour que quelqu'un d'extérieur au processus de conception puisse s'y retrouver, nécessité de prévoir une interface pour qu'un utilisateur inexpérimenté puisse interroger la base, difficulté de mise à jour des données et de l'interface.

185

La méthode qui nous a semblé la meilleure a été la mise en ligne sur le web. Cette solution nous permettait en effet de garder un contrôle sur les données et de faire évoluer la base et l'interface de façon simple, c'est-à-dire sans avoir à prévenir systématiquement les utilisateurs d'une nouvelle version de la base. Cela nous offrait également l'avantage de savoir qui utilisait la base et à quelles fins, puisque les utilisateurs enregistrés pouvaient être fichés. *Chronopéra* dispose ainsi d'une interface visuellement agréable, simple et intuitive (critère certes non scientifique mais qui n'est pas dénué d'importance dès lors que l'on s'adresse à un public non

académique), offre différents niveaux d'utilisation (simple / expert), permet un échange entre les utilisateurs et les concepteurs (par exemple pour demander la mise en place de requêtes spécifiques), permet un export des données pour une utilisation statistique via un logiciel extérieur.

## Présentation

*Chronopéra* s'échelonne pour l'instant entre 1671 et 1989, elle couvre une période de 250 ans, soit près de 90 000 jours pour plus de 1 200 œuvres. L'organisation de la base permet de rechercher des informations simples – par œuvre ou par date – mais aussi de mener une analyse poussée du répertoire de l'Opéra et d'en interpréter l'évolution artistique. Les informations peuvent être obtenues même sans être préalablement identifiées, même si l'inscription permet d'avoir accès à davantage de ressources. Tous les champs de la base sont interrogeables : date, titre, compositeur, chorégraphe, librettiste. L'utilisateur a également accès à une fiche œuvre, qui résume les caractéristiques de celle-ci.

186

*Chronopéra* fonctionne avec le logiciel libre *MySQL* qui permet une mise en ligne aisée et gratuite, et est interrogeable au moyen du langage de requête *SQL*. Comme cette utilisation n'est accessible qu'à l'utilisateur qui possède des connaissances avancées en *SQL* et une bonne vision de l'articulation des diverses tables de la base de données, une interface conviviale, via un site Internet, a été progressivement mise en place. Cette dernière permet d'effectuer la plupart des requêtes classiques : affichage du calendrier pour une période définie, des œuvres d'un compositeur, d'un librettiste ou d'un chorégraphe. Les résultats de ces diverses requêtes peuvent être triés selon plusieurs critères (par exemple en fonction de la recette) et exportés vers différents formats (*pdf* ou *SQL* notamment). Le mode de recherche expert via l'emploi de requêtes *SQL* permet d'exploiter toute la puissance de la base de données *Chronopéra*, à l'aide de requête multicritères sur les diverses tables constituant la base de données. Il est par exemple possible de générer une table

des compositeurs, classés selon la recette moyenne que produisent leurs œuvres pendant une période donnée. On peut enfin déterminer quels sont les jours de la semaine les plus prolifiques, si certains mois sont désertés par le public et si ces phénomènes connaissent des évolutions au cours des siècles.

Par conséquent, le chronologie des représentations nous donne accès au spectre entier de ce que pouvait voir et entendre le public d'une époque donnée : pour qui est familier du répertoire de l'Opéra, voici une manière globale de pénétrer le goût d'une époque et de suivre son évolution au fil des années. Les chercheurs intéressés par l'expérience de spectateur d'une personne particulière trouveront des informations précises sur les spectacles auxquels elle a pu assister. Enfin, la connaissance de toutes les représentations de chaque saison fera apparaître le contexte intégral dans lequel surviennent les créations, dont on pourra ainsi mesurer en connaissance l'effet de nouveauté. Toutes les données laissent apparaître, à petite et à grande échelle, les intentions des directeurs de l'Opéra et des différents responsables de production. Avec l'espoir que, de leur confrontation, ressortira une vision complète et détaillée de la manière dont l'Opéra, au fil des siècles, a conçu sa stratégie artistique.

-----  
<sup>1</sup> Docteur en histoire moderne de l'université de Paris I, chercheur associé à l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (UMR 200) et à l'École nationale des chartes.



Deuxième partie

**De la sociologie  
à l'histoire de l'art**



***A. Marchés,  
prix et valeurs***