

Pierre Francastel¹

J'ai trop de chagrin pour écrire, au seuil de ces pages par quoi les Annales saluent sa mémoire, les lignes qui conviendraient pour dire l'œuvre exceptionnelle accomplie par Pierre Francastel au cours d'une vie laborieuse — et quel vide il laisse après lui ! Génial, il l'a sûrement été, et révolutionnaire par son acharnement à incorporer au mouvement novateur et violent des sciences sociales une histoire de l'art repliée jusque-là sur elle-même. S'il n'a pas été l'inventeur de la sociologie de l'art, il a réussi, le premier chez nous, à la faire rayonner dans des livres exceptionnels, dans des cours qui ont été l'une des grandes réussites de la VI^e Section de l'École des Hautes Études. Je sais que son œuvre sera continuée. J'ai surtout l'impression, même la certitude que Pierre Francastel, parti si vite, si inopinément, est toujours auprès de ceux qui l'ont admiré et aimé. Nous ne pouvons parler de lui que comme d'un vivant.

Fernand BRAUDEL

« Chacun des volumes de cette collection pose le problème du choix des hommes représentatifs. Quel doit être, dans chaque forme différente de l'action, le critère de la célébrité ? Quand il s'agit des architectes, la situation se complique. Avant de décider quels ont été les architectes célèbres, il faudrait savoir ce qu'est un architecte. »

Ainsi s'ouvrait en 1958 le recueil somptueux et dense des *Architectes*

1. Nous remercions les rédacteurs de la revue *L'Arte* de nous avoir autorisés à reproduire ici l'article de P. Charpentrat (paru dans le n° 10, juin 1970).

IN MEMORIAM

Célèbres, composé et présenté, pour notre inquiétude comme pour notre plaisir, par un homme que ne purent jamais rassurer les intitulés, les formules, les présupposés, apparemment les moins contestables et les plus anodins, et qui ne fit jamais confiance aux mots que sous bénéfice d'un impitoyable inventaire. Pierre Francastel a passé une partie de sa vie à pourchasser, non seulement les idées reçues, mais les idées générales, à récuser toute « pensée » satisfaite du maniement des concepts, à lutter contre ces Universaux flous et vivaces dont il voyait les clercs, autour de lui, user avec une impavide virtuosité. Et en particulier ceux des clercs que leur spécialité devrait, au moins au premier stade de leur démarche, contraindre à l'attention au concret, les critiques et les historiens d'art. L'un des vices de notre époque est de toute évidence à ses yeux la survivance de ce qu'il nomme globalement « platonisme », « néo-platonisme », voire « néo-néo-platonisme » — heureux sans doute de s'en prendre, à travers telle logomachie moderne, à travers tel système de pensée sans rigueur, au premier et au plus illustre des intellectuels qui ne comprennent rien à l'art et commirent à son sujet de grandioses et contagieux contresens.

La croisade contre les Essences, condition préalable à toute recherche sérieuse et à toute réflexion novatrice (et déjà la phrase que nous avons citée en commençant détruit un mythe encombrant, celui de l'Architecte), peut conduire parfois à des malentendus—ainsi lorsque Wölfflin se trouve rendu responsable, un peu vite peut-être, des créations d'« éons », des fabulations inconsidérées d'un Eugenio d'Ors. Jamais elle n'amène Pierre Francastel à un nominalisme à courte vue qui réduirait l'Histoire de l'Art à aligner, sous prétexte de saisir chaque œuvre « en elle-même », les constats tautologiques. La haine de l'abstraction, de la généralisation et de *l'a priori* ne l'accule certes pas au « positivisme », tel ce médiévisse qu'il attaque violemment dans un des articles de la *Réalité Figurative* parce qu'il estimait, traitant de la Quête du Graal, « qu'une lance est une lance et un vase un vase »... Retrouver le bâtiment ou le tableau derrière la classification, derrière les définitions, les amas d'analogies et les postulats, distinguer leurs éléments sous la littérature et l'idéologie — et montrer d'autre part que, en « elles-mêmes », ces « réalités » redécouvertes et touchées du doigt ne relèvent que de la description et de l'énumération, et n'ont donc aucun intérêt — ce ne sont que deux aspects d'une même stratégie, les deux conditions, également nécessaires, de tout progrès vers la compréhension.

Prenons l'exemple de cet édifice que l'on nomme innocemment, depuis des siècles, une « église ». Précisons, si l'on peut dire, que nous voulons parler d'une église romane, davantage, d'une église bourguignonne, mieux encore, d'une église du XI^e siècle. Un substantif et trois déterminations : quatre problèmes.

Devant ce bouquet d'imprécisions, P. Francastel mène une première opération, qui consiste à éliminer l'héritage verbal. Nous sommes d'abord invités à nous interroger sur la notion de style. P. Francastel ne la détruit pas, mais en limite la portée, refusant de désigner par ce mot ambigu autre chose qu'un réseau d'influences et de relations effectives, explicables, au besoin historiquement attestées. Le « style roman » n'apparaît qu'au XII^e siècle, au moment où les artistes imitent consciemment (ce qui ne signifie pas « mécaniquement ») un certain nombre de grandes œuvres originales. Telle est l'une des thèses du livre décisif de 1942, *L'Humanisme Roman*. « Église bourguignonne », avon-nous dit aussi. *L'Humanisme Roman* nous apporte ici une critique très poussée, cruellement ironique parfois, et vite devenue classique, de la théorie des écoles

régionales. A la suite des fameuses provinces entre lesquelles les archéologues répartissent péniblement, depuis plus d'un siècle, les églises romanes, toute une chaîne de notions vagues, voire dangereuses, succombent à leur tour à l'analyse : celle même de province, en premier lieu, celle de race, bien sûr ; celles de nature, de production spontanée. Voici l'art roman séparé du folklore, l'art tout entier délivré des « explications » vitalistes, des légendes plus ou moins directement issues du romantisme. Enfin les divisions chronologiques consacrées seront elles aussi mises en question. Le XI^e siècle se casse en deux et, avec cet « être de raison » s'évanouit le mythe de la résurrection de l'An Mil, si cher encore à Henri Focillon. La « blanche robe d'églises » de Raoul Glaber se déchire, l'un de ses morceaux n'étant plus que la survivance de l'architecture carolingienne tandis que l'autre, celui qui ne commence guère, en fait, à se tisser avant 1050-1070, couvre tout le XII^e siècle et se sépare mal de l'âge gothique. Titre de l'un des derniers chapitres de l'ouvrage : « Une école romane, le gothique ».

Pierre Francastel poussera plus loin, après *L'Humanisme Roman*, son enquête subversive, et l'un des thèmes de son enseignement ultérieur sur l'architecture se résumera dans la question fondamentale : « Qu'est-ce qu'une église ? » Il s'attachera à montrer que les milliers de bâtiments qui portent ce nom n'ont que lui en commun, et qu'ils répondent à des définitions différentes, remplissent des fonctions qui, dans le temps ni dans l'espace, n'ont rien de stable. Chaque « église » ou chaque série d'églises, concrétise un programme, non une Idée. Il n'y a d'Église en soi ni dans l'esprit (ou le subconscient) de quelque représentant d'une hiérarchie ecclésiastique immuable et constamment sûre de soi, ni dans celui de quelque Architecte aux intuitions infaillibles.

Les mirages dissipés, les préjugés écartés, la réflexion de P. Francastel entre dans sa phase constructive. L'église romane « démystifiée » ne se réduit pas pour autant à un agrégat de « faits matériels », et l'on ne saurait en rendre compte en mesurant les nefs, en dénombrant les étages et les piles, en situant dans un tableau de classement le plan et les voûtes. La résorption des brumes « platoniciennes » ne transforme pas l'édifice en la somme des procédés et des éléments utilisés pour sa construction, et ne contraint pas le « spécialiste », après qu'il en a établi le relevé, à une passivité pseudo-scientifique. Ces éléments ne prennent sens que par leurs rapports — lesquels échappent aisément à l'inventaire « objectif » —, ces procédés se justifient en fonction de l'ensemble qu'ils permettent de constituer, et dont la lecture ne peut s'assimiler à un « constat ». L'art roman, c'est bien en définitive une question, non de technique, mais de lecture. C'est une lecture verticale substituée à la lecture horizontale qu'exigeaient les splendeurs lourdes, plus remarquables par leur homogénéité que par leur rythme, des basiliques carolingiennes. L'architecture romane ne se définit pas par la voûte ni même par la travée qui, associant la colonne et la baie, procédant donc d'un premier arrangement, revêt déjà une certaine signification stylistique ; elle commence à s'élaborer pendant la seconde moitié du XI^e siècle, lorsque l'on rend la voûte solidaire du système de travées qui a remplacé le mur continu, et que l'on articule l'une en fonction de l'autre.

Cette révolution, des hommes l'ont pensée et voulue, de grands inventeurs de formes, de grands maîtres d'œuvre comme ceux qui élevèrent *Sainte-Foy* de Conques et *Saint-Étienne* de Nevers. Mais surtout elle survient, et cette observation est une de celles qui fonderont dans ce qu'elle a de plus original et de plus enrichissant la pensée de Pierre Francastel, au moment où s'organise

IN MEMORIAM

une nouvelle société. L'Occident, et spécialement le tronçon d'Empire carolingien qui devient la France, voit triompher, à partir de 1050 environ, les institutions ou au moins le type de relations humaines caractéristiques de ce que Marc Bloch appelle « le second âge féodal ». Au *terminus a quo* mal dégagé du mythe — l'An Mil — s'en substitue un autre, désigné par une Histoire qu'ont renouvelée les préoccupations sociologiques. Pierre Francastel ne cessera plus de lutter pour arracher l'Histoire de l'Art à l'isolement qui stérilise ses recherches, pour lui trouver dans d'autres disciplines des appuis et des confirmations — mais d'abord des motifs de doute —, pour la transformer en cette Sociologie de l'Art avec laquelle il s'est rapidement identifié.

Il passe en 1948 de la chaire d'Histoire de l'Art de l'Université de Strasbourg à la Direction d'études créée pour lui à la VI^e Section de l'École Pratique des Hautes Études et consacrée expressément à la Sociologie de l'Art. En 1951, avec *Peinture et Société*, il sort définitivement du cercle d'archéologues, de spécialistes, dont *L'Humanisme Roman* ne pouvait guère, surtout au moment de sa parution, franchir les limites. Il ne renonce nullement à l'étude des problèmes architecturaux, une partie d'*Art et Technique* le prouva dès 1956, les cours et les colloques le rappelleront constamment. Mais ses analyses et ses découvertes perturberont essentiellement désormais le monde plus ouvert sans doute au public, plus « sensible », de la peinture. Mieux : il porte d'emblée la sociologie au cœur de ce royaume que paraissait tenir solidement en main, depuis ses origines, l'Histoire de l'Art traditionnelle, au cœur de la citadelle du Beau, la peinture italienne de la Renaissance. Un certain nombre d'œuvres, pendant plus de trois cents ans, ont passé pour dire à l'Humanité la Vérité sur elle-même et sur le monde, et chaque homme, ou chaque génération, a su en dégager une image de la perfection artistique, un Art Poétique éternel; ce prestigieux ensemble ne fait plus comme on sait, pour P. Francastel, que nous proposer « une » interprétation du Réel, « une » méthode de découpage et de reconstruction. Hypothèses de travail qui en ont supplanté d'autres; d'autres, depuis la fin du XIX^e siècle, tendent à les remplacer. L'une de nos tâches consistera à retrouver les faits et les principes qui ont orienté chaque interprétation, qui sont liés à l'élaboration de chaque méthode, et qui tiennent à la structure, aux conceptions et aux problèmes d'une société donnée.

Pour l'auteur de *Peinture et Société*, ce sont les transformations à travers les âges de l'espace pictural qui démontrent de la façon la plus éclatante qu'aucun tableau n'a jamais été et ne sera jamais le jalon d'un cheminement vers l'Absolu; le tableau apporte un témoignage parmi d'autres sur l'état (provisoire) des recherches poursuivies en telle conjoncture par tel groupe d'hommes (et non pas seulement par ses artistes). Témoignage qui n'a rien de machinal, de dicté, de passif, et il faut le souligner très vite et très fortement, afin d'éclairer les ambitions propres de cette réflexion sociologique. Aucun art, si profondément qu'il s'enracine dans son époque, si « représentatif » qu'il apparaisse, ne se contente de refléter, de résumer ou de traduire. A ceux qui, sociologues ou non, prétendraient le confiner dans ce rôle second, P. Francastel apporte une contradiction inlassable et fervente. La structure spatiale dont l'identification suffirait à imposer une datation stricte à la peinture du Quattrocento, qui l'enchaîne à certains milieux florentins bien définis intellectuellement, voire politiquement, les peintres n'en sont-ils pas les principaux inventeurs? Lorsqu'un Masolino combine dans une même fresque différents systèmes d'organisation de l'espace (et les passages où P. Francastel montre comment ils se

partagent la surface peinte comptent parmi les plus passionnants et les plus convaincants de ses livres) il témoigne de l'incertitude d'une société incapable de répudier en bloc les schèmes médiévaux et les accessoires d'origine théâtrale qui les concrétisent ; mais, en introduisant entre les *mansions* une place ou une rue vue en perspective, il prépare cette révolution de la vision qui sera chose accomplie à la fin du siècle et qui, loin de rester une aventure picturale d'intérêt somme toute limité, aboutira à la transformation complète de notre monde. *La Réalité Figurative* indique selon quel processus l'architecture, cet art à mi-chemin du concret, a servi de relais : les peintres du Quattrocento n'ont pas copié l'ordonnance de villes nouvelles, n'ont pas transporté dans leurs tableaux des quartiers « d'avant-garde » réellement conquis sur le laciis de l'âge précédent. Ce sont, la chronologie le prouve les bâtisseurs qui, tant bien que mal, ont introduit dans la spontanéité urbaine la symétrie, l'unité de point de vue, ainsi que les jeux de volumes géométriques structurant l'espace, mis au point par les peintres. La perspective a triomphé dans les ateliers avant de devenir symbole de la beauté de la ville, support privilégié de la vie sociale, et même, pour plusieurs générations, principe d'organisation de « la nature ». Glorieuse histoire, magnifiquement révélatrice des pouvoirs de la création artistique. La sociologie ne prive pas l'art de son autonomie, elle lui ouvre un empire.

Les rapports entre l'art et la société présentent le même caractère de réversibilité, de féconde ambiguïté, si l'on essaie de les définir à propos de ces « objets de civilisation » dont P. Francastel étudie l'origine et le rôle après avoir détruit l'espace *en soi* des Académies. Désignés, promus à leur dignité hors pair, investis de leur signification, ou de telle de leurs significations successives, par une cité, par l'entourage d'un prince ou d'une dynastie, par une caste ou une « classe d'âge », ces objets, temple circulaire ou octogonal, char triomphal, rocher, toit de la Crèche ou arbre-colonne, dénoncent par définition l'incursion du social dans la peinture. Plusieurs constituent même des emprunts directs à des manifestations éphémères de la vie collective, représentations théâtrales, fêtes. Seulement l'artiste ne traite ces objets que comme des moyens, comme les matériaux nécessaires à la construction d'une « réalité figurative » sans modèle. En les poussant jusqu'au cœur du tableau, la société ne dicte pas au peintre quelque « sujet » avec la représentation duquel le tableau s'identifierait en fin de compte, elle fournit les éléments de l'ordre selon quoi se constituera le tableau en tant que tel, et qui pourra la marquer à son tour. Le *Tempietto* à droite et à gauche duquel se compose une scène célèbre de la vie de la Vierge, et qui évoque schématiquement, et comme pour un public de connivence, Jérusalem, passera du matériel de Raphaël à celui de Bramante et, de l'impérieuse centralité qu'il a contribué à sacrifier, l'architecture du XX^e siècle encore a peine à se débarrasser. On voit en passant tout ce qui sépare la lecture et l'analyse de P. Francastel de celles d'un Panofsky : il ne s'agit pas de tirer en pleine lumière un contenu plus ou moins voilé, ou encore de restituer et de comprendre une réalité préexistante — un faisceau de concepts et de connaissances qui auraient pu susciter une autre œuvre que l'œuvre considérée ; il s'agit de repérer les points de passage entre une masse inorganique de notions et de sensations et une irremplaçable combinaison de formes et de couleurs. Objets de civilisation — objets figuratifs. L'important, ce n'est pas tant leur « passé » (encore qu'il y ait le plus grand intérêt à l'élucider), ni cette simple duplication de leur passé que l'on fait apparaître en les déchiffrant comme des signes d'une parfaite transparence — mais leur « avenir », l'œuvre que fait surgir leur médiation, et dont P. Francastel

IN MEMORIAM

ne cesse de proclamer, en même temps qu'il interdit de la vénérer comme une « fenêtre sur l'infini », la spécificité irréductible.

« On s'étonnera peut-être qu'ayant jadis consacré un ouvrage entier au problème de l'espace de la Renaissance, on entreprenne ici de nouveaux efforts pour l'élucidation de la notion de lieu. » Phrase qui introduit, on s'en doute, un essai d'analyse différentielle des deux notions. Mais phrase bien révélatrice en outre, dans sa forme, d'une perpétuelle et admirable insatisfaction. *Peinture et Société* marquait seulement une étape; il faut encore affiner les moyens de lecture du tableau — et serrer la création de plus près que ne le permettait la référence à l'espace, mode d'appréhension commun de l'univers, canevas et cadre mis en place par des procédés qui deviendront vite extérieurs à l'œuvre. Le lieu particularise l'espace, en constitue « l'incarnation dans un système de pensée et de représentation »; c'est de l'espace rendu expressif par un jeu de conventions et par son insertion dans un ensemble raisonné ou raconté, de l'espace définitivement passé du côté de l'imaginaire. Passé sans discussion possible et sans qu'on puisse, apparemment tenter de le rattacher à quelque réalité objective. En quinze ans la pensée de Pierre Francastel, en même temps qu'elle se précisait, s'est dégagée du climat polémique qui semble en avoir favorisé la naissance. *L'Humanisme Roman* fut d'abord une machine de guerre dirigée contre la théorie des écoles régionales. *Peinture et Société* s'attaque au dogme de la perspective véridique et à la naïve croyance en une peinture-imitation. Plusieurs articles de la *Réalité Figurative* ont pour but de défendre contre des voisins récalcitrants ou impérialistes le domaine de la Sociologie de l'Art. *La Figure et le Lieu* ne nous révèle certes point une pensée « apaisée », consciente d'avoir atteint des conclusions définitives. Mais le dialogue avec l'œuvre d'art s'y déroule sans conjuration préalable de spectres maléfiques. La notion de « lieu » apparaît comme le produit d'une démarche purement constructive — alors que la véritable définition de l'espace n'était formulée qu'au terme d'une entreprise de démystification.

Nous avons abordé l'œuvre de P. Francastel du côté de l'architecture romane et de la peinture du Quattrocento. Nous aurions pu choisir l'autre entrée de l'œuvre, celle qui débouche directement sur l'art moderne. Après avoir défini l'apport de Brunelleschi et de Masaccio, *Peinture et Société* examine celui de Delaunay et d'Estève. Les recherches des Florentins consacrés depuis des siècles et les recherches contemporaines tombent sous le coup de la même méthode, et cette conjonction même (ressentie certainement dès la parution comme l'une des originalités du livre) assure et justifie la méthode. L'ancien « historien de l'Art » qui doit à l'intimité avec le passé sa première formation, qui a consacré quelques années de sa jeunesse à l'étude de la sculpture versaillaise, et qui restera, dans les controverses des années 60, l'ardent défenseur des points de vue diachroniques, est le premier à montrer que nos remises en question et celles de 1425 procèdent d'états d'esprit voisins et s'éclairent réciproquement; comment mieux pénétrer le Système issu de la Renaissance et en discerner les merveilleux artifices qu'en « prenant au sérieux », enfin, l'attitude des artistes qui, tout aussi légitimement qu'on l'a construit, le contestent ?

Prendre au sérieux le XX^e siècle... Le XX^e siècle de Pierre Francastel n'est pas celui des destructions et des révoltes, n'est pas ce pittoresque champ de bataille où des amateurs à l'esprit large regardent, avec une délectation mêlée d'effroi, des hordes déchaînées prendre d'assaut les redoutes de la tradition. C'est celui où l'art redevient critique raisonnée et exploration méthodique, où, sans imiter

en rien les démarches mêmes de la science et sans subir directement le contre-coup de ses découvertes, il sent qu'il entretient avec le monde des relations du même ordre. D'où l'attention toute spéciale portée aux rigoureuses constructions du cubisme ; d'où la défiance pour un Kandinsky, dont les théories, sinon la peinture elle-même tirent l'abstraction vers on ne sait quel mysticisme. D'où l'attitude pour le moins nuancée à l'égard de Le Corbusier, admirable inventeur de formes, héritier de la méditation cubiste, mais aussi complice plus ou moins conscient de *Weltanschauungen* suspectes.

Prédilections et réserves qui éclairent la complexité parfois pathétique, toujours féconde, des rapports de P. Francastel avec son temps. De ce temps, de ses contradictions, de ses grandeurs et de ses faiblesses, jamais il n'a voulu se détourner ; le Quattrocento représente pour lui le contraire d'un moyen de diversion, d'un refuge ; de même cet âge roman dont il disserte en pleine guerre, et à propos duquel il montre l'absurdité des nationalismes et les limites d'un folklore utilisable, pour d'autres, à toutes fins ; de même encore l'âge classique qui lui est cher d'une certaine manière et qu'il conçoit, non comme un havre de perfection tranquille, mais comme l'époque où se formèrent, non sans conflit, grâce aux recherches d'un Poussin, grâce à celles des Mansart ou de Vauban, quelques-uns des points de vue modernes sur l'art et sur le monde. Les acquisitions de l'extraordinaire période qui commence avec l'Impressionnisme (et qu'il ne considère nullement comme achevée) fascinent Pierre Francastel plus qu'aucun autre. Mais aussi les contresens que l'on a commis à leur sujet et qui ont empêché d'en reconnaître la véritable importance. Le drame de l'art moderne, c'est d'être né en une « fin de siècle » où traînaient des idéologies rétrogrades, où le romantisme se survivait sous des formes particulièrement virulentes — en une période, en un mot, de réaction anti-rationaliste : sa signification s'en est trouvée durablement et radicalement faussée. Des peintres travaillent à réinterpréter le monde : la phraséologie contemporaine les travestit en grands Intuitifs qui redécouvrent « au-delà » du rideau « d'apparences » méchamment interposé par la Société, le précieux désordre d'une prétendue « Nature ». Voici les créateurs — les plus audacieux depuis cinq cents ans — réduits au rôle subalterne de poursuivants d'une imprévisible Transcendance. Des architectes se décident enfin à réfléchir sur la maison de l'homme du XX^e siècle : leurs conclusions se noient dans une mythologie anti-humaniste dangereuse et périmée. P. Francastel est né avec ce siècle de découvertes qu'il admire — avec ce siècle de confusion intellectuelle, de truquages et de détournements, qu'il réprovoque et dénonce. Il est le contemporain passionné des bonds dans l'avenir, et des dérobades verbeuses devant l'avenir. Deux raisons pour sa pensée de se maintenir en état d'alerte, deux des raisons pour lesquelles son enseignement, année après année, cours après cours, livre après livre, nous a débusqués de nos certitudes simplificatrices et a rendu aux problèmes leur stimulante acuité.

Pierre CHARPENTRAT.