

Histoire de l'art et anthropologie : rendez-vous ratés et échanges frontaliers

Caroline van Eck

Traducteur : Laurent Vannini



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/114495>

DOI : 10.4000/11t7l

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Cet article est une traduction de :

Art History And Anthropology: Missed Rendez-vous and Border Traffic - URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/114485> [en]

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2024

Pagination : 70-86

ISBN : 978-2-9506293-4-0

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Caroline van Eck, « Histoire de l'art et anthropologie : rendez-vous ratés et échanges frontaliers », *Critique d'art* [En ligne], 62 | Printemps/été 2024, mis en ligne le 01 juin 2025, consulté le 14 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/114495> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/11t7l>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juin 2024.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Histoire de l'art et anthropologie : rendez-vous ratés et échanges frontaliers

Caroline van Eck

Traduction : Laurent Vannini

- 1 Relations entre l'histoire de l'art et l'anthropologie : une suite de rendez-vous ratés ?
- 2 Même si elle s'ancre dans les premières études ethnographiques des rituels religieux et de la culture visuelle, à l'instar des *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde, représentées par des figures dessinées de la main de Bernard Picart avec des explications historiques et des dissertations curieuses* de Bernard Picart et Jean Frédéric Bernard (1723), l'histoire des liens entre l'histoire de l'art et l'anthropologie reste largement non encore écrite. Le recueil dirigé par Peter Probst et Joseph Imorde, *Art History and Anthropology: Modern Encounters, 1870-1970*, offre un matériau inédit et bienvenu invitant à la réflexion. Fruit d'une thématique annuelle de recherche au Getty Research Centre, il se concentre sur l'histoire de l'art germanophone et couvre les années 1870-1970. La perspective globale du recueil est l'entrelacement du modernisme et du colonialisme et son impact sur les rapports entre les deux disciplines. En dépit de cette thématique unificatrice, les contributions montrent assez clairement que l'histoire de l'art et l'anthropologie ont souvent échoué à trouver un socle commun. Les connaissances issues de l'une des deux disciplines sont rarement parvenues à imprégner l'autre. L'essai de John Warne Monroe¹ dévoile, par exemple, l'apparition du primitif comme catégorie dans l'histoire mondiale de l'art d'Elie Faure, la première de son genre en France. Il montre de toute évidence dans quelle mesure les collectionneurs modernistes français et défenseurs de ce qu'ils nomment l'« art primitif » s'inspirent en grande partie de l'esthétique moderniste et des conceptions romantiques de l'antique. L'essai de Charles Haxthausen² sur Carl Einstein, autre pionnier de l'histoire globale de l'art, montre le degré déconcertant d'ignorance, volontaire ou non, des critiques et historiens de l'art concernant les connaissances anthropologiques et ethnographiques disponibles à l'époque.

- 3 Les essais de Claudia Mattos Avolese³ et de Carlo Severi⁴ examinent les tentatives de construction d'une histoire artistique globale qui ne réduise pas l'art des sociétés non occidentales à des formes d'expression primitives de l'enfance de l'humanité. Avolese analyse l'étude par Theodor Koch-Grünberg des dessins des habitants d'Amazonie. Son ouvrage *Anfänge der Kunst im Urwald* (1905) adopte le format et la présentation des livres d'art européens. Il donne à voir les dessins non pas uniquement comme des indications, comme l'a fait son maître Von den Steinen, mais comme les preuves des capacités artistiques des peuples autochtones. Carlo Severi juxtapose les théories de Franz Boas et de Gottfried Semper sur les fondements psychologiques de la culture matérielle. Semper s'inspire beaucoup de l'anatomie de Cuvier, qui le conduit à identifier les quatre techniques élémentaires (et non les formes d'expression, comme l'affirme Severi) qui constituent les composantes fondamentales de tous les artefacts humains. Boas répudie l'évolutionnisme psychologique de ses prédécesseurs, tels que Pitt Rivers, et prône le caractère universel et immuable des processus mentaux humains.
- 4 Le chapitre de l'ouvrage le plus intrigant est sans doute celui de Peter Probst⁵, consacré à Aby Warburg – qui demeure le plus influent des historiens de l'art à avoir intégré l'anthropologie dans l'histoire de l'art – et son rival Leo Frobenius, désormais quasiment tombé dans l'oubli. De leur vivant pourtant, Frobenius, dont le nom fut même associé à un cigare, fut plus célèbre. Il jouit du soutien financier du Kaiser, tandis que la santé mentale de Warburg est grandement affectée par la Première Guerre mondiale. Probst montre qu'ils développent des théories relativement similaires sur la nature et les origines de l'irrationnel et du démoniaque dans la création d'images : Warburg développe sa théorie des formules du pathos, et Frobenius invente le terme *paideuma*. Tous deux voient l'enfance de l'humanité comme l'origine tant des peurs phobiques que des moyens de les surmonter à travers leur représentation dans le geste et l'image, entraînant ce que Warburg nomme *Denkraum*, l'espace de pensée. Warburg est au mieux un ethnographe *amateur*, ignorant probablement dans quelle mesure les rituels des Indiens Pueblos qu'il observe sont corrompus et accomplis pour satisfaire les touristes, alors que Frobenius passe la majeure partie de sa vie dans des expéditions en Afrique. Cependant, il existe une autre dimension de ce chassé-croisé. Si Frobenius s'appuie sur un réservoir infiniment plus riche d'observations de première main des arts indigènes, il ne formule jamais de théorie convaincante. Warburg, assis à son bureau, développe quant à lui une méthode pour retracer les origines de ces formes d'expression survivantes fondées sur de nombreuses preuves documentaires et visuelles. A l'instar de Semper, Frobenius et Warburg se démarquent de tous les récits historiques traitant des rapports entre histoire de l'art et anthropologie parce qu'ils mettent de côté les notions essentielles qui se sont révélées être des obstacles à tout échange productif entre les deux disciplines : celle des beaux-arts et du jugement esthétique désintéressé kantien.
- 5 Le concept des beaux-arts, comme le montre clairement ce recueil, entrave précisément les échanges frontaliers productifs entre disciplines. La doctrine moderniste de l'autonomie esthétique de l'art, et la tendance commune à un grand nombre des penseurs évoqués ici à considérer toute création d'images essentiellement comme artistique, a fait obstruction à une compréhension contextualisée de la création d'images non occidentales, ou de la culture matérielle dans son ensemble, quant aux rôles religieux, politiques ou sociaux que ces artefacts ou ces images étaient originellement destinés à jouer dans les sociétés qui les produisirent. Le problème est

très ancien. Il est déjà souligné par Antoine-Chrysostôme Quatremère dit Quatremère de Quincy, lorsqu'il s'en prend à l'exposition d'art religieux dans le premier Musée des Monuments français, qui n'eut qu'une courte existence. Séparer les œuvres d'art de leur rituel d'origine ou de leur contexte politique, les prive à la fois de leur signification et les soumet à une sorte d'idolâtrie, en l'occurrence celle du plaisir esthétique.

- 6 Le concept d'échange frontalier
- 7 Dès lors, face à ce décalage interdisciplinaire et au concept d'échange frontalier, ne serait-il pas utile d'orienter un peu plus la réflexion vers les notions de migration, et en particulier celle de migration des concepts ? La récente traduction française de l'ouvrage *Travelling Concepts*⁶ de Mieke Bal nous y encourage. La thèse principale de *Concepts itinérants* est l'idée que le travail interdisciplinaire dans les sciences humaines, essentiel à leur survie, devrait fonder son heuristique et ses méthodes sur des concepts communs, et non sur des méthodologies communes. La matérialité, bien que non incluse dans les concepts analysés par Bal, fournirait aujourd'hui un point de départ idéal pour une telle méthode interdisciplinaire, fondée sur un concept partagé. Ces vingt dernières années, l'archéologie, l'anthropologie et l'histoire de l'art ont travaillé ensemble pour développer ce qui est souvent désigné comme le tournant matériel. Or, leur base méthodologique commune n'est pas produite par des concepts partagés tels que la matérialité ou le style, parce que ces derniers continuent d'avoir des sens et des fonctions différents au sein de ces disciplines. Elles se rencontrent plutôt dans une thématique de recherche partagée. S'écartant des paradigmes textuels et visuels, elles se concentrent sur la biographie de l'objet, de sa commande et sa conception, puis son exécution, sa destruction, jusqu'à sa restauration, son acquisition ou son exposition. Cet angle fournit un ensemble de sujets de recherche que ces disciplines peuvent traiter de manière productive⁷.
- 8 Une anthropologie de l'image
- 9 A la suite des rencontres qui advinrent au XX^e siècle entre anthropologie et histoire de l'art et qui sont analysées par Probst et Imorde, le champ d'études fut exploré, en premier lieu dans les années 1990 par Alfred Gell et son ouvrage *L'Art et ses agents*⁸, qui se veut enfin être une authentique anthropologie de l'art dans le sens où Gell se débarrasse des notions occidentales des beaux-arts et de l'esthétique, et développe en lieu et place une théorie concernant la manière dont les œuvres d'art entretiennent des rapports sociaux avec celles et ceux qui les créent, les utilisent ou les regardent, comme tout autre acteur social. En dépit de son rejet provocateur de l'art et de l'esthétique comme concepts utiles à une anthropologie de l'art, cette pensée connaît un vif succès dans le monde anglophone parce que sa théorie de l'agentivité se concilie parfaitement avec le travail d'autres théoriciens des objets comme acteurs sociaux, à l'instar de Bruno Latour, et devint donc partie intégrante du dispositif conceptuel du tournant matériel. En France, sa réception est plus nuancée, pour partie en raison de la résistance à l'idée que les objets agissent sur celles et ceux ayant affaire à eux (mise en évidence par la difficulté de traduire *agency* en français, alors que l'agentivité des objets est une notion très ancienne dans l'usage juridique en anglais), et pour partie en raison du rejet par Gell de l'anthropologie structurale.
- 10 La seconde exploration revient à Philippe Descola. Successeur de Claude Lévi-Strauss au Collège de France, il agrège une quantité impressionnante d'études de terrain, principalement en Amazonie, suivant une classification structuraliste de la manière dont les cultures à l'échelle planétaire définissent les relations entre les animaux

humains et non humains, ou entre les humains et la nature. Contrairement à Gell, dont le modèle exclusivement social d'agentivité interactionnelle rend difficile la prise en compte des aspects figuratifs des objets et des images, Descola accorde une place centrale à l'image en tant que représentation, manifestation ou interprétation de la manière dont les cultures conçoivent le rapport entre les humains et la nature. Tel est le sujet de son volumineux ouvrage *Par-delà nature et culture*⁹, de l'exposition *La Fabrique des images*¹⁰ (16 février 2010-17 juillet 2011) qu'il dirige au musée du Quai Branly - Jacques Chirac, et de son livre *Les Formes du visible*¹¹, qui bénéficie d'une couverture médiatique importante en France, moindre dans le monde anglophone, et encore plus réservée auprès des historiens de l'art, qui ont été pour la plupart critiques de ses positions parfois dépassées concernant la perspective linéaire dans l'Italie de la Renaissance.

- 11 A l'instar d'Alfred Gell, il construit des théories et des schémas conceptuels. Dans le cas de Descola, le schéma principal est la classification de la façon dont les cultures conçoivent la relation entre les êtres humains et la nature en fonction de quatre éléments fondamentaux : l'intérieur psychologique et l'extérieur physique, la ressemblance et la différence. Ce sont les différenciations structurelles sous-jacentes des quatre principales ontologies à l'échelle de la planète. En d'autres termes, la manière de concevoir la relation entre nature et culture, animaux et humains, est toujours une construction culturelle, et jamais un donné ontologique, comme cela fut affirmé par le christianisme ou le cartésianisme. Dans le cas de l'animisme, par exemple, si les humains et les animaux partagent une intériorité semblable, leur physicalité diffère ; tandis que dans le totémisme, tant l'intériorité que la physicalité sont semblables. L'essentiel des *Formes du visible* consiste en des analyses précises et très détaillées des relations entre les images, les pratiques rituelles auxquelles elles prennent part et ces quatre ontologies, à l'appui de l'immense travail de terrain de Descola et de la lecture approfondie de travaux variés en histoire de l'art et en théorie de l'image, de Warburg à Panofsky, Belting ou Damish en passant par Cassirer. Il est impossible dans le cadre de cet article de rendre justice à la richesse des questions soulevées par ce livre. Je me contenterai de souligner à quel point il est différent des rencontres antérieures entre histoire de l'art et anthropologie, et d'indiquer quel genre de socle commun Descola établit ici.
- 12 Pour Semper, le socle commun réside dans l'universalité des quatre techniques artisanales élémentaires (le tissage, la menuiserie, la ferronnerie et la céramique) présentes dans toutes les cultures matérielles. Pour Warburg, il s'agit de la mémoire humaine partagée d'impressions phobiques et de leur expression dans un langage gestuel. Pour Gell, le fondement d'une anthropologie de l'art doit considérer les objets de la même façon que les personnes, c'est-à-dire dans des réseaux d'interactions. Descola a beaucoup moins de choses à dire au sujet de ces aspects de la culture humaine. Sa méthode laisse une grande place à l'analyse visuelle détaillée des images, qu'il s'agisse de l'étude des motifs, des dualités figuration- abstraction et incarnation-signification, ou encore d'un répertoire des formes. Elle propose un examen bien plus complexe des ontologies ou des systèmes de croyances, et de leur manifestation visuelle que celles offertes par l'une ou l'autre des approches précédentes. Semper est incapable d'intégrer les croyances religieuses, politiques ou idéologiques dans son modèle de développement formel. La psychologie de Warburg est dépassée. Et la théorie de Gell est trop réductionniste, tant dans son analyse formelle des objets que dans le manque d'attention portée à ce qui se passe chez l'observateur. A contrario, il est indéniable que

la théorie structuraliste des quatre ontologies de Descola et des types correspondants de création et d'utilisation des images constitue un modèle théorique nécessitant un important travail d'affinement historique, en particulier dans le cas de sociétés très avancées et amplement étudiées telles que l'Italie de la Renaissance, où il existe à l'évidence une multiformité d'ontologies à l'œuvre dans différentes strates de la société, qui ont chacune une longue histoire. Dans la Florence du XVI^e siècle par exemple, nous trouvons d'abondantes références à l'ontologie naturaliste, qui établit une distinction claire entre les humains et les animaux, et simultanément une profusion d'images qui semblent puiser leur origine dans une vision animiste remontant à Ovide, Lucrèce, et Pythagore.

- 13 En conclusion, les livres recensés ici montrent clairement, mais différemment, qu'une rencontre productive entre anthropologie et histoire de l'art doit mettre de nouveau à l'étude deux questions essentielles aux deux disciplines, quoique pour des raisons distinctes : comment définir l'art, et quelle place donner à l'enquête historique. Ces questions sont d'autant plus d'actualité que les programmes de recherche des deux disciplines analysent la propriété et la restitution. Ces dernières exigent d'une part une remise en cause radicale des fondements esthétiques occidentaux de l'histoire de l'art, qui légitimèrent pendant longtemps les musées occidentaux, d'autre part un important travail d'investigation sur la provenance des objets et l'évolution des concepts de propriété. L'exemple très récent des tablettes religieuses éthiopiennes détenues par le British Museum, considérées comme étant trop sacrées pour être un jour exposées, et qui font aujourd'hui l'objet d'une demande de restitution, est un cas d'école, où se croisent le pillage colonialiste, la (tentative de) transformation d'un objet sacré en une image d'exposition, et la nécessité de connaissances historiques et anthropologiques plus profondes. Pour que cela advienne, l'histoire de l'art et l'anthropologie doivent reconnaître leur propre enracinement dans le colonialisme et l'esthétique occidentale. Elles doivent repenser tant le rôle de l'histoire que la manière de définir le visuel, afin de dépasser la téléologie du Modernisme ainsi que la réduction du visuel à un signifiant désincarné.

NOTES

1. Warne Monroe, John. « Anatomy of a Chronological Hallucination: The Category of Primitive Art and Elie Faure's L'Art médiéval », *Art History and Anthropology: Modern Encounters, 1870-1970*, Los Angeles: Getty Publications, 2023, p. 38-53
2. Haxthausen, Charles W. « Fatal Attraction: Carl Einstein's 'Ethnological' Turn », *ibid.*, p. 123-145
3. Mattos Avolese, Claudia. « What Happens When Natives Draw ? Theodor Koch-Grünberg and the Beginnings of World Art History », *ibid.*, p. 74-90
4. Severi, Carlo. « Boas and Semper: From the Biology of Images to Primitive Art », *ibid.*, p. 91-104
5. Probst, Peter. « Pathos and Paideuma: Aby Warburg, Leo Frobenius, and the Demons of Culture », *ibid.*, p. 146-172
6. Bal, Mieke. *Concepts itinérants : comment se déplacer dans les sciences humaines*, Dijon : Les presses du réel, 2023, (esthétique : critique). Traduit de l'anglais par Cécile Dutheil de la Rochère

7. Voir Hicks, Dan. « The material-cultural turn: event and effect », *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford : Oxford University Press, 2010, p. 25-98 ; Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986 ; et Van Eck, Caroline. *Piranesi's Candelabra and the Revival of the Past: Excessive Objects and the Emergence of Style in the Age of Neoclassicism*, Oxford : Oxford University Press, 2023.
 8. Gell, Alfred. *L'Art et ses agents : une théorie anthropologique*, Dijon : Les presses du réel, 2009. Traduit par Sophie & Olivier Renaut
 9. Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005
 10. *La Fabrique des images*, Paris : musée du Quai Branly - Jacques Chirac, Somogy, 2010
 11. Descola, Philippe. *Les Formes du visible : une anthropologie de la figuration*, Paris : Le Seuil, 2021
-

AUTEURS

CAROLINE VAN ECK

Caroline van Eck est professeure d'histoire de l'art à Cambridge et professeure invitée au Harvard Center for Italian Renaissance Studies de la Villa I Tatti à Florence. Parmi ses publications récentes, citons *François Lemée et la statue de Louis XIV sur la Place des Victoires : les débuts d'une réflexion ethnographique et esthétique sur le fétichisme* (Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2013), *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object* (De Gruyter, 2015), et *Piranesi's Candelabra and the Revival of the Past: Excessive Objects and the Emergence of Style in the Age of Neoclassicism* (Oxford University Press, 2023), dont la traduction française sera publiée en 2025 aux Presses du réel.