



HAL
open science

Anthropologie et histoire-L'art en perspective

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. Anthropologie et histoire-L'art en perspective. Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini. Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art, Biro Editeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme, pp.365-379, 2005. hal-03503347

HAL Id: hal-03503347

<https://hal.science/hal-03503347>

Submitted on 27 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Michèle Coquet, « Anthropologie et histoire. L'art en perspective », dans *Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art*, sous la direction de Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, Paris, Biro Editeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme : 365-379.

En 1958, Fernand Braudel faisait paraître dans les *Annales* un article sur les relations entre l'histoire et les autres sciences sociales où il décrivait celles-ci, toutes disciplines confondues, comme "préoccupées, aujourd'hui plus encore qu'hier, de définir leurs buts, leurs méthodes, leurs supériorités. Les voilà, à l'envi, engagées dans des chicanes sur les frontières qui les séparent, ou ne les séparent pas, ou les séparent mal des sciences voisines. Car chacune rêve, en fait, de rester ou de retourner chez elle"; ou encore, poursuivait-il en se référant implicitement à l'enseignement de Marcel Mauss, les sciences sociales tendant "à saisir le social en son entier, dans sa 'totalité', chacune "empiète" sur les autres "en croyant demeurer chez elle" (Braudel, 1969 : 41-42). Un demi-siècle après, des interrogations similaires travaillent au corps l'anthropologie, et plus encore celle qui s'est donnée l'"art" pour objet et qui se retrouve à batailler aux côtés de l'histoire de l'art. Faire le départ entre l'une et l'autre constitue l'objectif des pages qui suivent, non pas du point de vue de l'historien, mais de celui de l'ethnologue. Et pour l'établir, un détour par l'histoire sera nécessaire, puisque l'histoire de l'art s'est construite dans le sillage de cette dernière, au cours duquel seront évoquées certaines des contributions déjà anciennes à ce débat.

Cet ouvrage offre un bon point de départ à une telle réflexion en ce que plusieurs des textes qui y sont réunis se rapprochent, par la méthodologie choisie, par le type de questions posées, par l'objet même qui y est présenté et décrit, des études ordinairement menées par les historiens de l'art ; le plus exemplaire d'entre eux à ce titre est celui de C. Macherel dédié à une grande oeuvre de l'art occidental, *L'art de peindre* de Vermeer. Parmi les auteurs figure également une historienne de l'art, R. Phillips. Sa présence témoigne d'un rapprochement que des représentants des deux disciplines s'emploient depuis quelques années à tisser

ouvertement et qu'ont relevé des publications produites par des anthropologues ; nous citerons à titre d'exemple un numéro de la revue *L'Homme*, intitulé "Image et anthropologie" (165, janvier-mars 2003) qui a dernièrement réuni des anthropologues travaillant sur les images, des philosophes et des historiens de l'art en désignant pour précurseur dans cette voie syncrétique l'historien de l'art allemand, Aby Warburg. Ce choix ne relève pas du hasard, n'est pas sans présenter un certain caractère emblématique et, pour ces différentes raisons, mérite que l'on s'y arrête un instant.

A. Warburg (1866-1929) fut, comme chacun sait, un historien de l'art bien singulier. S'opposant au formalisme en vigueur dans sa discipline à la fin du XIX^e siècle, il travailla en historien, confrontant tableaux et fresques, pour l'essentiel des dernières décennies du Quattrocento italien, aux images populaires, aux documents littéraires et à des éléments d'archives aussi divers que des lettres d'affaires, d'amour ou des testaments (Pinto, 1990 : 15 et Warburg, 1990). Il étudia le rôle des grands bourgeois de ces débuts de la Renaissance dans la conception et la réalisation des peintures et considéra que l'oeuvre était le fruit d'interactions entre les artistes, leurs commanditaires et les humanistes (Pinto, 1990 : 12). En s'interrogeant sur la nature -sociale, économique, politique, institutionnelle, etc.- des relations qui unissent, à une époque donnée -ici, la Renaissance-, en un lieu précis -plutôt l'Italie-, les différents acteurs de la scène artistique et en analysant les règles qui les organisent, A. Warburg apparaît comme le pionnier de cette histoire sociale de l'art (*Idem* : 16) qui ne prit véritablement son essor qu'à partir des années cinquante du siècle dernier et qui fut menée par des historiens comme par des historiens de l'art.

Les recherches de A. Warburg se sont également inscrites dans la lignée de celles de James G. Frazer dont la réflexion anthropologique sur l'histoire des religions s'est nourrie d'une comparaison de données prises à la fois à la période antique et aux cultures dites primitives. Ainsi, A. Warburg s'employa à son tour à établir des liens entre l'Antiquité et la Renaissance. Et en tentant de comprendre la manière dont les idées du monde antique réapparaissent dans les images du XV^e siècle et dont elles agissent sur les hommes de cette

époque (par le biais de la magie, de l'alchimie ou de l'astrologie par exemple), il mit à profit l'expérience -une expérience de "terrain", dirions-nous- qu'il fit lors d'un voyage chez les Hopi : l'interprétation de la fonction des symboles visuels, de leur formation, de leur pouvoir de fascination, de leur transmission et de leur survivance "dans ce médium étrange" que A. Warburg et d'autres avec lui nommaient "la mémoire collective" (Saxl, 2003 : 156) s'appuya sur l'observation de cérémonies culturelles indiennes.

D'un côté, l'attachement que manifesta A. Warburg à la compréhension du contexte culturel et sociologique dans lequel les œuvres étaient conçues et perçues, ainsi qu'aux pratiques sociales et rituelles dans le réseau desquelles elles étaient prises et que leur création stimulait, ne pouvait qu'inciter certains anthropologues travaillant sur l'art et les images à chercher leurs marques dans ses travaux. De l'autre, l'empreinte de l'expérience hopi dans le regard qu'il porta, en tant qu'historien, sur l'art et la culture de la Renaissance, préfigure, d'une certaine façon, celle de l'anthropologie et de l'ethnologie dans les recherches contemporaines en histoire de l'art.

Ce qui précède rend davantage intelligible le fait que l'œuvre de A. Warburg ait pu être choisie comme la bannière sous laquelle anthropologues et historiens de l'art (entre autres) pouvaient cheminer de conserve, dialoguer, et même pourquoi pas, comme au jeu des chaises musicales, en croisant les rencontres que permet l'interdisciplinarité, quitter un instant leur place pour emprunter celle de l'autre. Le présent volume porte les traces d'un tel mouvement déjà évoqué dans son introduction, qui ne s'opère cependant pas sous les auspices de A. Warburg : un auteur, ethnologue européeniste, se penche sur un tableau du XVII^{ème} siècle flamand (C. Macherel), un autre reprend la notion de ressemblance tant débattue en histoire de l'art en la rapportant à des matériaux ethnographiques africains (M. Coquet), une historienne de l'art rejoint une ethnologue océaniste sur le terrain de l'histoire sociale de l'art en s'attachant à saisir comment se construit l'expression identitaire d'artistes non occidentaux, d'origines ojibwa et maori (R. Phillips et M. Jolly).

Depuis longtemps, les ethnologues se sont exprimés sur les arts des populations qu'ils étudiaient, que dédaignait, jusqu'à une époque récente, l'histoire de l'art essentiellement consacrée aux productions européennes. Depuis longtemps en réalité, ont cours les emprunts entre anthropologues et historiens de l'art. Il convient, aux côtés d'A. Warburg, d'inviter un autre de ces précurseurs, anthropologue cette fois-ci, Franz Boas (1858-1942), contemporain du précédent qu'il rencontra d'ailleurs lors du bref séjour américain de celui-ci. F. Boas est souvent cité comme l'un des premiers qui proposa, en publiant en 1927 une série de conférences données à l'Institut de recherche comparative d'Oslo sous le titre de *Primitive Art*, une réflexion synthétique sur les arts "primitifs" : elle s'inspire des questions posées aux images, aux objets et à leurs décors par l'histoire de l'art de la fin du XIX^e siècle, tout en s'inscrivant dans le cadre théorique des débats anthropologiques de l'époque, sur l'évolutionnisme sociologique par exemple. Elle cherche également à dégager des universaux au-delà des particularismes culturels et régionaux en se penchant sur ce qui constitue l'essentiel des oeuvres produites par les sociétés exotiques, à savoir des objets usuels, tissages, vanneries, poteries, armes, vêtements... La position de F. Boas apparaît même, par certaines références qui sont les siennes dans son ouvrage (telles que celles d'un Aloïs Riegl ou d'un Henry Balfour), se situer à l'opposé de celle d'A. Warburg.

De l'histoire de l'art de son temps, F. Boas retient donc la manière dont elle regarde les formes en interrogeant les liens qui unissent figuration réaliste et figuration géométrique, les modes de transcription sur un plan d'un objet en trois dimensions, la représentation de l'espace par des moyens perspectifs, les lois universelles de composition (symétrie, opposition entre centre et périphérie, répétition linéaire, etc.). Une telle attention prêtée à la morphologie des objets et de leurs décors, qui se référait en filigrane aux recherches de l'époque touchant tant à la psychologie qu'à la perception visuelle, doit être saluée. Elle ne se rencontre pas si fréquemment même dans les études anthropologiques actuelles des représentations matérialisées.

Cependant, l'approche de F. Boas ne nous semble pas aujourd'hui totalement satisfaisante. Cela n'est pas dû seulement au fait qu'il s'agit d'un ouvrage ancien, obéissant à une méthodologie, par certains aspects, obsolète. Ce sentiment provient aussi de ce qu'à lire ces descriptions minutieuses des motifs ornant les textiles péruviens ou les capes des Indiens Tlingit, le lecteur moderne ne trouve pas de perspective d'analyse convaincante en ce qui concerne les principes de formation et d'organisation des formes et ne perçoit pas, ou peu, quel serait l'apport ethnologique à leur compréhension. En réalité, les défauts que comporte *Primitive Art* seraient moins dus à l'époque qu'à la difficulté que rencontre, face aux représentations figurées, aux images, l'ethnologue habitué par sa formation à décrire et analyser surtout des faits sociaux. Et c'est pour cela qu'un commentaire critique de la façon dont F. Boas aborde son objet demeure riche d'enseignements.

Ses analyses semblent prises aux rets d'une étude formelle qui peine à intégrer le contexte culturel dans lequel les expressions plastiques ont vu le jour. Ces reproches lui ont déjà été adressés (Morphy, 1994 : 659). En réalité, l'anthropologue achoppe à deux difficultés qui surgissent de l'objet même qu'il a choisi d'étudier, les "arts" : pénétrer et décrire le monde des formes relève d'un exercice difficile qui nécessite apprentissage et pratique régulière, un entraînement auquel, répondant aux exigences de leur métier, les historiens de l'art se soumettent, en revanche, par définition. De ce point de vue, une sorte de taie semble parfois voiler momentanément l'acuité du regard que F. Boas porte à ces expressions étrangères témoignant d'un manque à observer. Par ailleurs, chercher à comprendre comment les images font sens à la fois pour ceux qui les créent et les manipulent et dans le contexte même de leur utilisation relève de la tâche première de l'ethnologue, à laquelle F. Boas ne s'attelle pas. Etablir quelques-unes des connexions qui lient, d'un point de vue structurel, certains types et agencements formels à d'autres domaines de la culture est encore une autre affaire ; quelques historiens de l'art comme Erwin Panofsky, appartenant à la génération qui suivit celle de F. Boas, y ont consacré certains de leurs travaux. Nous y reviendrons à la fin de ce texte.

Reprenons la première difficulté évoquée. Les grilles d'analyse formelle que lui offraient alors les études menées en particulier sur le décor et ses propres automatismes de lecture acquis au contact des images produites et utilisées dans la culture occidentale limitent, voire faussent, certaines de ses interprétations.

Hubert Damisch, historien de l'art rompu à l'exercice de la description des images, a relevé deux exemples qui illustrent parfaitement cette torsion de la perception des formes, susceptible de se produire lorsque ces dernières ne nous sont pas familières. Il nous propose ainsi une autre lecture de l'un des motifs les plus célèbres des arts de la Côte nord-ouest de Colombie britannique représentant un ours qui, par le biais des propositions qu'établit par la suite Claude Lévi-Strauss commentant la description de F. Boas, est devenu le motif emblématique d'un principe de représentation, celui du dédoublement d'une figure divisée en deux (*split representation*) : "l'animal [...] serait partagé en deux moitiés symétriquement rabattues sur le plan, ainsi qu'il en irait d'un bivalve, et de telle façon que seule la ligne de profil de la tête assure la jointure entre elles, le dos étant représenté par un contour noir" (Damisch, 1990 : 349). Soulignant que les Indiens Tsimshian nommaient cette image "rencontre d'ours" -une information que rapporte F. Boas lui-même (Boas, 2003 : 255)-, H. Damisch conteste l'interprétation de ce dernier en proposant la lecture suivante de cette image : "Et s'il y avait bien là non pas *un*, mais *deux* ours, le mouvement de la "rencontre" (*deux se réunissent en un*) contredisant explicitement l'idée d'une partition qu'impose la notion de *split representation* ? " (Damisch, 1990 : 349).

Une autre difficulté réside dans le fait de pouvoir saisir la signification de l'image et du décor telle que la produit son contexte d'utilisation. Un second exemple choisi par H. Damisch se montre éclairant. Il porte sur deux peintures corporelles, l'une figurant un ours, l'autre une grenouille, dont les jeunes Indiens Kwakiutl se paraient lors de certaines danses (Boas, 2003 : 280-281, fig. 264-265). L'anthropologue fit exécuter ces peintures par l'un de ses informateurs en lui demandant de les reproduire sur le dessin d'un personnage figuré de face et de dos sur une feuille de papier. Commentant ces images, il juge distordue la manière

dont l'Indien a figuré les animaux sur les silhouettes préalablement dessinées, afin d'adapter le décor à un support non plus en volume mais en plan, jusqu'à même oublier, selon lui, de reproduire un des motifs (*Idem.*: 279). Cependant, en procédant de la sorte, F. Boas, écrit H. Damisch, "impose au copiste un partage entre recto et verso qui ne va pas nécessairement de soi" (Damisch, 1990 : 349-350), l'oblige à mettre entre parenthèses le support réel, un corps en mouvement dans l'espace, comme si celui-ci pouvait être réduit à une face et un dos écartelés sur un plan. A aucun moment, F. Boas n'évoque en effet la possibilité que ces peintures soient composées sur le corps en fonction des mouvements que le danseur aura à accomplir durant son exhibition.

Ajoutons à tout ce qui a déjà été dit au sujet de ces peintures que l'emplacement du motif de la tête de la grenouille sur le postérieur du danseur évoque irrésistiblement (bien que l'auteur n'en dise rien) le fait qu'une fois accroupi, le corps de ce dernier puisse figurer l'animal saisi dans une position analogue et, en sautant à reculons, mimer ses bonds. Cette métamorphose, afin de se réaliser, nécessiterait pour le danseur une sorte d'inversion de son schéma corporel : la tête de ce corps dansant devenu grenouille ne serait plus celle de la personne humaine, peinte en noir pour être oblitérée, mais ses fessiers où apparaît la face de l'animal. On ne sait rien de ces chorégraphies ; on peut supposer, au regard de ce que nous connaissons des scénographies rituelles, que le sens d'une telle peinture n'est saisissable que le temps éphémère d'une pose donnée par le corps du danseur, le temps d'un instantané où l'animal se détache brusquement de l'enveloppe anthropomorphe qui l'enserrait et où il apparaît soudainement que du corps d'un homme peut surgir celui d'une grenouille.

Le même embarras à saisir la manière dont l'image fait sens pour ceux qui l'ont conçue apparaît dans l'approche que propose F. Boas de la signification de l'iconographie de la côte Nord-Ouest. Devant sa grande complexité, il convoque l'exégèse indigène. F. Boas travailla énormément sur les langues indiennes et fut un grand traducteur de textes. Aussi ne peut-on être surpris, alors qu'il connaissait la richesse de la mythologie indienne, de son attachement à comprendre la signification des motifs qu'il observait. Tout ethnologue en fait toujours autant.

Mais les interprétations qui lui sont proposées relèvent de versions différentes pour une même image. Devant une telle variabilité qui le déroutait face à des images dont les lois de composition semblent particulièrement rigides, il en conclut qu'elles "font la part belle à l'imagination" (Boas, 2003 : 247). L'idée selon laquelle la curieuse iconographie des peuples dits primitifs recelait des significations qu'il revenait à l'ethnologue, ou au voyageur occidental, de déchiffrer comme s'il s'agissait d'une pré-écriture n'était pas nouvelle. En atteste dans ce volume l'article de M. Mauzé. F. Boas ne cherche pas à comprendre comment les indigènes conçoivent la lecture, si lecture il y a, de leurs images et comment ils construisent la glose qui s'y rapporte. Depuis ces premiers pas dans l'analyse des modes interprétatifs, il a été acquis que, dans les sociétés ne pratiquant pas l'écriture, les relations entre les images et leurs commentaires étaient souvent marquées par une grande élasticité et dépendaient du contexte d'énonciation et de manipulation des unes et des autres et même de la position sociale qu'occupent utilisateurs et commentateurs.

Résumant brièvement les propos précédents, nous en concluons que l'historien de l'art possède dans son escarcelle une compétence propre, celle de savoir décrire et analyser minutieusement les formes, celle de savoir les comparer à d'autres, d'en retracer l'histoire (des transformations, des emprunts, des transmissions, etc.) et d'analyser les modalités sociales et culturelles de leur apparition ou de leur disparition, leurs raisons d'être, en somme, au sein de la société qui les conçoit et les utilise.

Venons-en à ce qui réunirait l'historien de l'art et l'ethnologue.

Dans un texte paru en 1940, Erwin Panofsky, toujours soucieux des questions de méthodologie, proposait une définition de la tâche qui attend l'historien de l'art. Celui-ci "qui a affaire à des actions et créations humaines, doit [...] mentalement ré-accomplir ces actions et re-crée ces créations" (Panofsky, 1969 : 41). Il doit constituer son objet en le soumettant conjointement à une "analyse archéologique rationnelle", comparable dans son souci d'exactitude et d'exhaustivité à la démarche d'un physicien ou d'un astronome (*Idem* : 42 et note 11). Il doit évidemment pouvoir dissocier "l'expérience re-créatrice des valeurs conférées

[à l'objet] par l'"intention" de l'artiste", et l'expérience subjective, ce qui n'est pas toujours facile, nous rappelle l'auteur (*Idem* : note 11). L'historien de l'art "*sait* que son équipement culturel, tel qu'il est, ne pourrait s'harmoniser avec celui d'hommes nés en d'autres temps, sous d'autres cieux. Il tente, par suite, des réajustements, en s'informant autant qu'il lui est possible sur les circonstances dans lesquelles les objets qu'il étudie furent créés. Non seulement il accumulera et vérifiera toutes les informations possibles sur les faits, tels que la technique employée, [...] l'époque d'exécution [...] la destination, etc. ; mais encore il confrontera l'oeuvre avec d'autres de sa catégorie, il examinera les textes propres à refléter les critères esthétiques de son pays et de son temps, en vue de parvenir à une appréciation plus 'objective' de sa qualité. Il lira de vieux livres sur la théologie ou la mythologie pour en identifier le sujet. Il s'efforcera [...] d'isoler la contribution personnelle de son auteur par rapport à ses prédécesseurs et à ses contemporains. Il étudiera les principes formels qui contrôlent la représentation du monde visible [...] et de la sorte édifiera une histoire des 'motifs' [...] des formules iconographiques. Enfin il fera de son mieux pour se familiariser avec les habitudes sociales, religieuses et philosophiques d'autres temps et d'autres lieux, afin de rectifier sa propre sensibilité subjective à l'égard du contenu" (*Idem* : 44).

L'ethnologue partage avec l'historien, qu'il soit ou non de l'art, la conscience de procéder par "réajustements" pour produire un objet qui n'est jamais qu'une reconstruction, même si la part conjecturale de la connaissance demeure moindre pour l'ethnologue qui est toujours, en partie au moins, un témoin direct, tant oculaire qu'auditif, des faits qu'il décrit. Il partage aussi la nécessité de la distance pour comprendre ce qui est lointain comme ce qui est proche. F. Braudel, dans la belle langue qui est la sienne, précisait : "la surprise, le dépaysement, l'éloignement -ces grands moyens de connaissance- ne sont pas moins essentiels pour comprendre ce qui vous entoure" (Braudel, 1969 : 59). L'ethnologue s'appuie donc sur le "terrain", l'historien de l'art, comme tout tenant de la discipline historique, sur des documents d'archives dont font partie la peinture, la sculpture ou le dessin, ces "fossiles de la vie économique" (1), ou politique et plus largement sociale. Et pourtant, l'historien de l'art se

fait aussi, et de plus en plus, homme de terrain (à l'instar d'ailleurs de l'historien lui-même) lorsque travaillant sur des oeuvres contemporaines, il étudie le contexte de leur production ou de leur réception et s'appuie à son tour sur une analyse des représentations que mobilise toute existence d'oeuvre auprès de l'artiste lui-même comme du commanditaire, du galeriste ou du public. Dans ce cas, il marche non pas sur les platebandes de l'ethnologue, qui n'a pas encore investi ce terrain-là, mais sur celles du sociologue de l'art. Certains historiens de l'art, non pas contemporain mais classique, comme Pierre Francastel, se sont définis en leur temps comme des sociologues. Une discipline empiète sur l'autre (2). Cependant, la perspective diachronique qui considère les oeuvres et leurs auteurs au regard de leur place dans le temps de l'histoire fonde toujours la différence.

C. Lévi-Strauss, dans l'introduction à *Anthropologie structurale*, évoque à son tour l'intime solidarité de l'histoire et de l'ethnologie "comparable à un Janus à deux fronts" (Lévi-Strauss, 1958 et 1974 : 32) : l'ethnographe recueille des faits et les présente avec les mêmes exigences que l'historien ; historien et ethnologue ont le même objet qui est la vie sociale. Le premier organiserait ses données par rapport aux expressions conscientes (témoignages écrits d'observateurs, d'écrivains, de chroniqueurs,...), le second par rapport aux conditions inconscientes de la vie sociale qu'il lui est permis d'observer directement. Pour autant l'ethnologue n'ignore pas les expressions conscientes des phénomènes sociaux, pas plus que l'historien n'en ignore les élaborations inconscientes (*Ibidem* : 30-32). Dans l'article de 1958 que nous avons cité, F. Braudel répond clairement aux propos de l'anthropologue. Il ne peut y avoir d'histoire sans que soient prises en compte les formes inconscientes du social parce que le partage entre "surface claire et profondeurs obscures -entre bruit et silence- est difficile, aléatoire" (Braudel, 1969 : 62-63). Science du concret, "l'histoire", rappelle-t-il encore, "est l'un des métiers les moins structurés de la science sociale", l'un des plus "flexibles", des plus "ouverts" (*Idem* : 106). Rappelons-le : cette ouverture est devenue l'un des principes dynamiques de la discipline avec la naissance en 1929 de l'École des *Annales* sous la houlette de ses fondateurs, Marc Bloch et Lucien Febvre. L'historien s'est alors fait "économiste,

sociologue, anthropologue, démographe, psychologue, linguiste ..." (*Idem* : 103), et même psychanalyste ou philosophe, comme l'attestent les recherches contemporaines en histoire de l'art.

Des historiens français tels que Georges Duby ou Jean-Claude Schmitt s'inscrivent dans cette tradition. Nous les citons pour la place que tient dans leurs travaux l'attention portée aux images et à l'art. On n'y trouve pas d'étude iconographique ou d'analyse stylistique des oeuvres sur lesquelles s'appuie leur discours : ce ne sont pas des historiens de l'art. Dans son ouvrage sur l'art cistercien (1979), G. Duby ne décrit d'ailleurs pas celui-ci. Il en distille l'essence et les fondements spirituels au cours d'un récit où il nous dépeint l'homme "Bernard" et sa conception de la vie terrestre empruntée aux codes rigoureux de la chevalerie, les traditions ascétiques et la vie monastique, la société féodale qui favorise l'émergence des conceptions cisterciennes de l'art religieux, et en son sein, la place des gens d'Eglise, et rappelle quelle était la fonction de l'oeuvre d'art en ce douzième siècle naissant. La fresque qu'il propose nous permet de comprendre pleinement les intentions des moines bâtisseurs et de leur guide mais ne lève pas le moindre petit voile sur la mise en forme matérielle de leur grand projet "artistique". Dans le recueil d'articles qu'il a réunis en un livre, *Le corps des images-Essais sur la culture visuelle au Moyen-Âge* (2002), Jean-Claude Schmitt invoque les pratiques de dévotion dont les images font alors l'objet, les représentations qui gouvernent le regard que les hommes portent sur elles et rejoint certaines préoccupations que l'ethnologue partage avec l'historien. L'époque choisie favorise certainement ce rapprochement puisque la fonction des images y était essentiellement culturelle. Qui dit culte, dit rituel, un domaine où excelle l'ethnologue. Les études portent cependant sur l'évolution de ces pratiques et leurs transformations dans le temps et l'espace, en procédant par comparaison entre périodes et en cheminant d'un lieu à l'autre de la Chrétienté suivant la trace des images. Cette manière de faire aussi est proprement historique.

Autre historien, David Freedberg, revendique explicitement, dans son dernier ouvrage paru en français, *Le pouvoir des images*, une démarche anthropologique (1998 : 5) et même

ethnographique (3). Il prend certains exemples dans les écrits d'ethnologues étudiant des sociétés non occidentales. L'histoire de l'art, dit-il, n'est qu'un rameau de l'histoire culturelle. En revanche, l'histoire des images doit être reconnue comme une "discipline majeure de l'étude des sciences sociales" (*Idem* : 37) ; pour se construire, elle s'appuie sur une "ethnographie des images" (*Idem* : 57). Embrassant un impressionnant corpus de sources écrites et d'images de toutes sortes, arpentant gaillardement un espace de temps énorme s'étendant de l'Antiquité à nos jours, il consacre son analyse aux formes de réaction "intenses" aux images qu'elles soient dévotes, religieuses ou d'ordre sexuel. L'abondance des documents sollicités, qu'ils soient iconographiques ou écrits, la diversité des périodes considérées témoignent assurément davantage des préoccupations de l'historien que de celles de l'ethnologue. Cette profusion et cette diversité alimentent un comparatisme qui aurait pu laisser le lecteur essoufflé et comme étourdi si son unité épistémologique ne reposait sur la nature proprement anthropologique des questions posées et de leur finalité, qui est de dégager des universaux. Quelles sont les pratiques rituelles auxquels les hommes recourent pour rendre une image efficiente ; quel est le type de relation aux images dans le cadre du pèlerinage ; en quoi consiste cette fonction de substitution du corps vivant dont est investie l'image dans les contextes culturels ; quels sont les effets, en sorcellerie par exemple, que l'on cherche à provoquer et comment ; quelles sont les croyances relatives à l'animation des images, constituent quelques-unes de ces questions. Par ailleurs, D. Freedberg inscrit une part de son projet dans une réflexion que l'anthropologie contemporaine partage, celle qui ne porte pas seulement sur les représentations mais aussi sur les logiques interactives qui configurent les relations entre les différents acteurs de la vie sociale et entre ceux-ci et les objets ou les images qu'ils manipulent.

Les liens se resserrent donc aujourd'hui entre les historiens et les anthropologues qui étudient l'art et les images. La différence ne repose, pas plus maintenant que dans les années cinquante, sur les niveaux choisis par les uns et les autres pour analyser leurs données en fonction des expressions conscientes ou des conditions inconscientes de la vie sociale (4).

Plus simplement, le temps est la coordonnée qui construit la réflexion des premiers et organise la saisie des relations joignant les réalités sociales du passé et du présent qu'ils étudient. Les seconds n'évacuent pas l'histoire conscients du fait que ce qu'ils décrivent est le fruit d'un développement historique. Mais le temps ne constitue pas la composante structurante de leurs travaux. L'ethnologie produit un objet de connaissance élaboré différemment de celui de l'historien : les ethnologues sont parties prenantes d'une réalité dans laquelle ils sont immergés, celle du "terrain", et l'enquête ethnographique, constituant le préalable nécessaire et fondateur de tout projet ethnologique, détermine la façon dont celui-ci s'élabore. Ainsi, l'ethnologue fonde ses travaux sur une observation directe de faits, cherchant d'une part à extraire de l'insaisissable profusion qui caractérise la vie elle-même et de la masse bruisante que compose la réalité, les éléments qu'il juge pertinents pour le dessein qu'il s'est fixé et, d'autre part, à en restituer l'intelligibilité et la cohérence. De plus, la teneur de nombre des informations obtenues en vue de la conduite de ce projet dépend étroitement de la qualité des relations que l'ethnologue aura su nouer avec ses interlocuteurs : le savoir ethnologique ne peut se constituer que dans l'échange.

Divers "terrains" sont représentés dans cet ouvrage -le royaume polynésien de Tonga, les Huichol du Mexique, les bronziers de Ouagadougou, les collectionneurs d'art primitif, etc. Dans ce dernier cas, la manière dont les auteurs, B. Derlon et M. Jeudy-Ballini, ont procédé révèle la distance qui sépare l'anthropologie de l'histoire de l'art. L'enquête leur a permis de réunir un corpus d'entretiens touchant à la relation (affective, émotionnelle, imaginaire, esthétique, etc.) liant les collectionneurs à leurs objets. On y voit combien la pratique ethnographique se fonde sur une vision rapprochée au plus près, que seule permet une confrontation avec la réalité concrète et ce qu'elle induit, la familiarité acquise avec des hommes, et dans ce cas, avec le lien les unissant à des objets.

Il est un autre "terrain" dans cet ouvrage, *L'art de peindre* de Vermeer, approché par C. Macherel qui se présente comme un ethnographe, un ethnographe de la peinture, pourrait-on dire paraphrasant D. Freedberg. Suivant les préceptes adressés aux historiens de l'art par E.

Panofsky, l'auteur cherche à saisir ce que le peintre a voulu -l'"intention"- nous faire voir. C. Macherel ne s'intéresse pas à la question des particularités stylistiques de l'oeuvre, ne compare pas cette peinture, comme le ferait un "bon" historien de l'art, à d'autres oeuvres figurant le même thème effectuées par l'artiste ou par des contemporains, n'examine pas non plus les différents motifs (vêtements, lustre, carte, etc.) à l'aune de leurs connotations sociologiques ou historiques.

L'auteur se veut en effet ethnographe engagé dans un travail de description. Cette revendication n'est pas sans poser quelques questions dans le cadre de l'analyse d'une peinture du XVIII^e siècle. En quoi relèverait-elle de la pratique ethnographique ? Ce que l'auteur décrit, c'est la mise en scène d'une action -celle de peindre un modèle posant- et de l'interaction qui s'ensuit entre le peintre, son modèle et quelques objets sciemment distribués dans l'espace de l'atelier ; ce qu'il analyse, c'est ce que cette interaction-là révélerait de l'"intention" du peintre. Un historien de l'art aurait pu suivre le même chemin, nous dira-t-on, comparaisons historiques et stylistiques en sus. La posture ethnographique (c'est ce que l'auteur suggère) se traduirait cependant par un léger décalage, perceptible dans la manière dont il mène sa description à partir d'une interrogation première portant sur ce que "font" les personnages qu'a peints Vermeer, ou sur ce que le peintre leur fait faire. Dans la saisie de ces "faire" qui se répondent, le descripteur de cette manière d'instantané que constitue *L'art de peindre* transférerait à l'observation minutieuse d'actes représentés en peinture l'expérience ethnographique de celui dont le métier l'a formé à saisir la fugacité et la complexité des actes réels : alors, la place d'où l'ethnologue regarde le tableau ne se superposerait pas tout à fait à celle de l'historien de l'art en ce qu'en amont les pratiques préalables à la constitution de leur objet diffèrent.

Si les historiens de l'art ou des images ont depuis longtemps intégré à leurs études une analyse du contexte sociologique, parfois guidée par des préoccupations d'ordre anthropologique, les anthropologues s'intéressent désormais à l'art et aux images ; s'appuyant sur leur expérience d'ethnographes, ils étudient sur le "terrain" leurs modes de fabrication, les

raisons de leur utilisation, la façon dont on en parle et dont on les fait agir, ... Mais les anthropologues ont encore peu emprunté aux historiens de l'art, en particulier en ce qui concerne l'analyse des formes. Et l'embarras manifesté par F. Boas face à la morphologie et la composition des images indiennes, de même que celui qu'il éprouva à articuler ensemble les approches formelle et ethnologique attestent déjà la difficulté à lier, pour le dire vite, formes et société. Y a-t-il un rapport entre la manière dont les formes sont organisées et les règles qui gouvernent la vie sociale par exemple ? Entre le type de formes utilisées et certaines façons de voir le monde, de se le représenter ou de le ressentir ? En quoi les formes construites sont-elles la projection de dispositions émotionnelles ou intellectuelles, fruit d'un apprentissage qui engendre une communauté de regard ? Les historiens de l'art se sont attaqués à ces questions. Pour conclure, nous renverrons aux travaux bien connus de deux d'entre eux qui nous semblent pouvoir inspirer les recherches en anthropologie de l'art.

Dans *Architecture gothique et pensée scolastique*, E. Panofsky avance la thèse selon laquelle entre le monde des formes et d'autres domaines de la réalité sociale et culturelle d'une société particulière, à une époque donnée existent des "connexions concrètes" (1967 : 83). Il s'emploie à la confirmer magistralement en montrant comment l'"habitude mentale" (*Ibidem*) diffusée par l'enseignement philosophique et théologique de la scolastique médiévale - structuré selon des principes de clarification recourant à un système d'articulation systématique en parties, entretenant entre elles des relations de subordination logique- exerça sur les peintres et dans ce cas sur les architectes une influence qui porta ces derniers à modifier la structure de l'édifice roman pour en faire surgir ce que nous appelons l'architecture gothique (*Ibidem* : 103-105). L'emprise de cette "connexion" entre scolastique et art sur l'édification des cathédrales est de taille : la structure de cette dernière, entièrement révisée au regard des principes de clarification prônés par la *Summa* de Thomas d'Aquin, présente désormais une fragmentation en divisions et subdivisions uniformes que venait scander l'unique voûte d'ogive.

Plus immédiatement accessible peut-être aux préoccupations de l'ethnologue, la réflexion de Michael Baxandall oeuvre également dans le même sens lorsqu'il analyse comment certaines règles formelles ou de composition des peintures du Quattrocento italien sont déterminées par des principes acquis lors de l'apprentissage à la vie sociale ou culturelle, qui conditionnent, sur le mode cognitif, la perception et l'élaboration de ces images. "Un style pictural", écrit-il, "donne accès aux techniques et aux habitudes visuelles et, à travers celles-ci, à l'expérience sociale caractéristique d'une époque" (1985 : 232). Ce n'est plus la rigueur de la pensée scolastique qui fonde l'expérience partagée mais, par exemple (les références invoquées dans le livre sont nombreuses), l'étude géométrique des proportions ou l'arithmétique commerciale, connues tant du peintre que de son public parce qu'enseignées à l'école. L'art de jauger les tonneaux et les quantités de marchandises formait sur un mode identique l'oeil du marchand et celui du peintre. Le premier en usait pour son commerce, le second pour composer l'espace de ses tableaux. Ce faisant, l'un et l'autre regardaient les oeuvres picturales de manière comparable. De même, les expressions et les attitudes des personnages qui peuplaient les peintures de cette époque renvoyaient-ils à une même codification des sentiments, connue des princes comme de leurs sujets. "Un prédicateur italien pouvait se promener dans toute l'Europe du Nord, en prêchant même dans des lieux comme la Bretagne, et obtenir son effet propre surtout par le geste et les aspects sensibles de son action oratoire", souligne l'auteur (*Idem* : 99). La peinture se faisait ainsi peinture de gestes dans une société où, en certains contextes comme celui de la cour ou de l'Eglise, ceux-ci étaient susceptibles d'agir en lieu et place de la parole. A méditer.

Notes

(1) L'expression est de Michael Baxandall (1985 : 10).

(2) "A un certain moment même, je ne vois plus, avec netteté, la différence qu'il peut y avoir entre ces activités mitoyennes, entre sociologie de l'art et histoire de l'art" écrit F. Braudel (1969 : 107).

(3) "Notre première démarche doit être celle de l'ethnographe et consiste à rassembler le maximum de matériel sur toutes les catégories de la société : il faut ensuite se ranger à

l'anthropologie culturelle et envisager un éventail de sociétés aussi étendu que possible" (1998 : 37).

(4) Ces "niveaux", dans les propositions de F. Braudel et de C. Lévi-Strauss, en recourent d'autres qui articulent l'événement, "surface claire" et "bruit", manifestation du temps court à la structure, "profondeurs obscures" et "silence" de la longue durée (Braudel, 1969 : 44-56).

BIBLIOGRAPHIE

- BAXANDALL, Michael, 1985 (1972). *L'oeil du Quattrocento-L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, NRF.
- BOAS, Franz, 2003 (1927). *L'art primitif*, Paris, Editions Adam Biro.
- BRAUDEL, Fernand, 1969. *Ecrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, Champs.
- DAMISCH, Hubert, 1990. "Paradoxe du danseur kwakiutl. Note sur la notion de 'dédoubllement de la représentation'", dans *Pour Jean Malaurie-102 témoignages e hommage à quarante ans d'études arctiques*, Textes et documents rassemblés par le comité d'édition "Pour Jean Malaurie", Paris, Plon : 346-351.
- DUBY, Georges, 1979. *Saint Bernard-L'art cistercien*. Paris, Flammarion, Champs.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1958 et 1974. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- MORPHY, Howard, 1994. "The anthropology of art", dans INGOLD, T. (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology, Humanity, Culture and Social Life*, London, New York, Routledge : 648-685.
- PANOFSKY, Erwin, 1967 (1948). *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Editions de Minuit.
- 1969 (1955). *L'oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les "arts visuels"*. Paris, Gallimard, NRF.
- PINTO, Eveline, 1990. "Aby Warburg : essais florentins et autres textes", présentation de *Essais florentins* de Aby Warburg, Paris, Klincksieck, L'esprit des formes : 9-42.
- SAXL, Fritz, 2003 (1930). "Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique", dans WARBURG, Aby, *Le Rituel du serpent-Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula : 149-161.
- SCHMITT, Jean-Claude, 2002. *Le corps des images-Essais sur la culture visuelle au Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, Le temps des images.
- WARBURG, Aby, 1990 (1893-1920). *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, L'esprit des formes.