

HAUTIST

COIR

HISTOIRE  
DE  
L'ART

E

DE

Sous la direction de  
Étienne Anheim  
Laurence Bertrand Dorléac  
Charlotte Guichard

7

SEUIL

ART



# Histoire de l'art

Cet ouvrage a bénéficié du soutien de la Fondation Antoine de Galbert,  
de l'École des hautes études en sciences sociales  
et de l'Institut d'histoire moderne et contemporaine (IHMC, UMR 8066 –  
CNRS, ENS-PSL, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).



ISBN 978-2-02-157271-1

© Éditions du Seuil, octobre 2026

[www.seuil.com](http://www.seuil.com)

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Ce livre ne peut être reproduit ni utilisé à des fins d'entraînement de systèmes d'intelligence artificielle. La fouille de textes et de données est interdite conformément à l'article 4(3) de la Directive (UE) 2019/790.

SOUS LA DIRECTION DE

**Étienne Anheim  
Laurence Bertrand Dorléac  
Charlotte Guichard**

# Histoire de l'art

*ÉDITIONS DU SEUIL  
57, rue Gaston-Tessier, Paris XIX<sup>e</sup>*







# Une nouvelle histoire de l'art

L'ART N'A PAS COMMENCÉ AVEC L'HISTOIRE DE L'ART. Dès le début du Paléolithique supérieur, la statuette de l'homme-lion (fig. 1) conservée au musée d'Ulm en est le témoin bouleversant. Taillée dans une défense de mammouth en ivoire il y a environ 40 000 ans, les fragments dispersés de cette première sculpture humaine connue ont été recueillis en 1939 dans la grotte de Hohlenstein-Stadel, avant d'être identifiés comme faisant partie d'une même figure d'un peu moins de 30 cm de haut, reconstituée à la fin des années 1980. Cette créature qui mêle l'humain et l'animal est l'une des expressions visuelles les plus frappantes de l'installation d'*Homo sapiens* en Europe occidentale. Elle témoigne d'une activité de symbolisation plastique qui participe à la construction de l'ordre social et des imaginaires individuels. De même que le langage mais de façon singulière, l'art, ainsi défini, est au cœur de la capacité de représentation des sociétés, doué d'une dimension expressive et apte à susciter des sensations et des effets sociaux.

Les formes éminemment symboliques de certains objets du passé lointain avaient des fonctions précises qui nous échappent encore en partie. Nous savons qu'elles avaient partie liée avec les représentations du sacré, du pouvoir, des cosmogonies des sociétés qui les produisirent. Leur complexité technique et leur agencement formel rendent visible

la dimension esthétique propre aux sociétés humaines les plus anciennes, des jades néolithiques de la Chine aux statues de marbre blanc des Cyclades du III<sup>e</sup> millénaire et aux saisissantes sculptures olmèques qui leur sont contemporaines, redécouvertes à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le sud du Mexique. C'est à la même époque que furent exhumés du désert les premiers portraits du Fayoum, fascinant ensemble de peintures sur bois réalisées dans l'Égypte romaine entre le I<sup>er</sup> et le III<sup>e</sup> siècle, qui représentent les visages des morts, dont l'absence était à la fois conjurée et rendue ainsi poignante. S'ils nous rappellent désormais les tableaux expressifs d'artistes comme Édouard Manet, Pablo Picasso, Frida Kahlo ou Malala Andrialavidrazana, encore fallait-il découvrir cet art enfoui pour lui attribuer de nouveaux pouvoirs : or il ne fut découvert à Hawara qu'à partir de 1888.

Le Fayoum a aussi livré un papyrus grec du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère qui montre l'importance de l'expérience visuelle dans les mondes antiques. L'Antiquité méditerranéenne, d'Hérodote à Philon de Byzance, est en effet le lieu d'élaboration d'une liste de monuments admirés, qui fut copiée et transmise tout au long du Moyen Âge, et dont le papyrus du Fayoum est l'une des traces les plus anciennes. Parmi ces « Sept Merveilles du monde », seules les pyramides de Gizeh sont encore visibles, tandis que les jardins suspendus de Babylone, la statue de Zeus à Olympie, le temple d'Artémis à

Fig. 1. Homme-lion, 40000/35000 av. notre ère, figure sculptée dans une défense de mammouth, H. 29,6 cm, musée d'Ulm.

Éphèse, le Mausolée d'Halicarnasse, le phare d'Alexandrie et le colosse de Rhodes ont été engloutis par le temps. De cette énumération poétique subsiste cependant l'émotion esthétique transcrite par les écrivains et les voyageurs comme Antipater de Sidon, Strabon ou Pausanias.

Les réminiscences de l'idéal antique du beau élaboré depuis Platon se font entendre sur la longue durée. La conception de la lumière développée par l'abbé Suger qui, au XII<sup>e</sup> siècle, fait rebâtir l'abbaye de Saint-Denis selon de nouveaux principes architecturaux et esthétiques en porte la marque, inscrivant une inspiration néoplatonicienne dans le cadre de la théologie chrétienne<sup>1</sup>. Dans ses écrits consacrés à l'abbaye, il célèbre le jeu de la lumière dans les vitraux, la clarté des élévations et les riches ornements d'une église qui est l'un des modèles du nouvel art gothique, dont l'héritage traverse l'histoire de l'Europe jusqu'à l'incendie de Notre-Dame de Paris en 1919, les édifices chrétiens médiévaux devenant des monuments patrimoniaux. Les vitraux de la cathédrale gothique de Metz, épargnés par les guerres successives, témoignent de ce lien continué mais transformé, depuis les maîtres verriers du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux vitraux de Marc Chagall et ceux de l'artiste coréenne Kimsooja. Les sociétés n'héritent pas avec passivité de l'art du passé, elles le réinterprètent et le remanient en cultivant une relation nouvelle avec les objets. Dans la Galerie des cinq continents du musée du Louvre, ouverte en 2025, le dialogue entre le sarcophage égyptien de Hériou (200-100 av. notre ère) et la tête de sculpture moai de l'île de Rapa Nui (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle) manifeste le soin que les sociétés apportent aux relations avec les morts et l'Au-delà, mais aussi la manière

dont les institutions muséales du temps présent construisent et reconstruisent un discours sur l'art et son histoire.

CAR L'ART A ÉGALEMENT COMMENCÉ AVEC L'HISTOIRE DE L'ART. Il est en effet aussi le fruit d'un discours qui émerge de façon organisée en Europe entre la fin du XIII<sup>e</sup> et le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Et c'est précisément le récit historique, qui, de Dante et Pétrarque jusqu'à Giorgio Vasari, distingue la peinture, le dessin, la sculpture et l'architecture comme des « arts » au sein des pratiques artisanales dans le contexte des sociétés urbaines et curiales. L'histoire de l'art est alors conçue comme le récit d'une amélioration technique et esthétique dans la production artistique, qui s'inscrit dans une conception plus large de l'histoire comme progrès. Elle s'appuie sur une nouvelle vision de la création, séparée de la sphère religieuse autant que du monde artisanal, et dotée d'une valeur spécifique, aussi bien spirituelle que matérielle. Un certain nombre d'artefacts sont désormais comme mis à part, séparés de leurs usages ordinaires, ce qui est le sens originel du terme de *sacré*. Achetés à un prix de plus en plus considérable par des commanditaires, ils sont placés en des chapelles, des palais, mais aussi bientôt en des intérieurs domestiques. Peu à peu, ils sont mis en circulation par le marché de l'art et sont thésaurisés dans des collections princières puis bourgeoises, avant d'être agencés dans les musées inventés à l'aube de la modernité, au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle.

De cette invention de l'art et de son histoire, la *Sainte Anne* (fig. 2) de Léonard de Vinci est emblématique. Peinte par un artiste dont les œuvres possèdent aujourd'hui une très grande valeur – le *Salvator Mundi*, à l'authenticité discutée, a été vendu près d'un demi-milliard de dollars en 2017 –, elle s'apparente aux images de dévotion, illustre

1 Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. et postface Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de Minuit, 1967.



Fig. 2. Léonard de Vinci, *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*, dite *La Sainte Anne*, v. 1503-1519, huile sur bois, 168 × 113 cm, Paris, musée du Louvre.



**Fig. 3.** Tina Modotti, *Femme au drapeau*, 1928, tirage au palladium de 1976 par Richard Benson, 24,9 × 19,7 cm, New York, Museum of Modern Art.

un thème religieux classique et appartient à ce canon artistique dont l'évidence semble s'imposer. Mais la *Sainte Anne* est aussi une œuvre à l'histoire complexe : peut-être politique dans son inspiration – sainte Anne est une figure protectrice de la République de Florence –, elle fut sans doute finalement peinte par Léonard pour lui-même et non pour un commanditaire ou pour être vendue, ce qui est une exception à la Renaissance. Commencée en 1503 et laissée sans doute inachevée, sa localisation dans les collections royales échappe au regard pendant l'essentiel des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ce qui laisse penser

qu'elle ne reçut pas une attention particulière à l'époque, et son attribution est encore discutée au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce tableau se trouve au cœur de l'art classique occidental tel qu'il se conçoit lui-même entre la Renaissance et les Lumières, mais ce n'est que depuis le XX<sup>e</sup> siècle, voire depuis quelques décennies seulement, grâce à un travail scientifique approfondi, qu'on peut en comprendre la portée et le devenir muséal, qui n'a rien d'une évidence intemporelle<sup>2</sup>.

2 Vincent Delieuvin (dir.), *La Sainte Anne : l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris/Milan, musée du Louvre/Officina Libraria, 2012.

Ainsi, si l'homme-lion, vestige d'une pratique sociale sacrée enfouie, est devenu un objet artistique conservé en musée après des millénaires et une reconstitution archéologique, la *Sainte Anne*, qui semble caractéristique de cet art destiné à la collection, à l'exposition et à l'admiration, a, elle aussi, connu une histoire moins linéaire qu'il n'y paraît. Au centre du présent ouvrage réside cette tension entre une définition anthropologique de l'art, qui désignerait les formes plastiques à travers lesquelles les humains appréhenderaient symboliquement le monde depuis le Paléolithique, et une définition historiciste de l'art, qualifiant une norme esthétique fixée entre Vasari et Johann Joachim Winckelmann, qui est au fondement des « Beaux-Arts ». Les sociétés de l'Europe moderne ont constitué le cadre sociologique et idéologique de cette nouvelle conception de l'art, dont le XIX<sup>e</sup> siècle, qui est sans doute le point culminant du culte de l'art, a rêvé l'universalisation. Avec la disparition d'un Ancien Régime dominé par la cour et l'Église, l'art est devenu l'apanage de la bourgeoisie cultivée et l'artiste, une figure prométhéenne appelée au perpétuel dépassement de l'expérience esthétique. Dans le contexte de l'expansionnisme impérial et colonial européen, cette conception de l'art s'est aussi mondialisée, en faisant entrer dans le cadre de la collection, du musée, du marché et de l'esthétique des objets qui n'y appartenaient pas, parce qu'ils avaient été produits par des sociétés éloignées dans le temps et dans l'espace. Ces évolutions considérables ont abouti, au XX<sup>e</sup> siècle, à une remise en cause profonde de la catégorie classique d'art, désormais ouverte à de nouveaux lieux, hors de l'Europe et de ses élites traditionnelles, mais aussi à de nouveaux médiums et à de nouveaux investissements politiques et imaginaires. Prenons le parcours de Tina Modotti : cette actrice d'origine italienne installée aux

États-Unis à l'âge de dix-sept ans prend ses distances avec son statut de modèle livrée au regard des hommes pour devenir photographe dans le Mexique des années 1920 (fig. 3). Amie de Frida Kahlo et de Diego Rivera, proche du Parti communiste, elle s'installe ensuite brièvement à Berlin puis prend part comme photographe à la guerre d'Espagne, avant de retourner au Mexique où elle meurt, en 1942. Son œuvre, qui s'inscrit ainsi à la croisée de l'avènement de la photographie comme art, de l'affirmation des femmes dans le monde de la création et d'une circulation mondiale des artistes, est emblématique de l'ouverture nouvelle de la catégorie d'art.

## Dispositif

En somme, l'art est à la fois l'origine et le produit de l'histoire de l'art, et il faut rendre compte de cette circularité pour penser l'un et l'autre aujourd'hui. Écrire une histoire de l'art au présent, c'est faire l'histoire d'une pratique, *l'art*, et l'histoire d'une discipline, *l'histoire de l'art*, l'une n'existant pas sans l'autre.

Inséparable de ce qu'on pourrait appeler l'art comme « dispositif », c'est-à-dire comme un ensemble d'individus, de concepts, de pratiques, d'objets, de lieux et de rapports de pouvoir qui, étroitement articulés les uns aux autres, définissent les contours du monde de l'art au sens classique, l'histoire de l'art naît au cœur de la tradition culturelle européenne, même s'il existe une pluralité de traditions d'écritures sur l'art, notamment dans les mondes chinois et islamiques, qui invitent à d'autres généalogies<sup>3</sup>. L'Antiquité gréco-

3 James Elkins (dir.), *Is Art History Global?*, New York, Routledge, 2007 ; Id., *Chinese Landscape Painting as Western Art History*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010 ; Avinoam Shalem, « What do we mean when we say "Islamic art"? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam », *Journal of Art Historiography*, n° spécial *Historiographies of Islamic Art*, Margaret Graves et Moya Carey (dir.), 2012.



Fig. 4. Lysippe, *Le Pugiliste des Thermes*, IV<sup>e</sup> siècle av. notre ère, bronze, H. 128 cm, Rome, Palazzo Massimo alle Terme.

romaine en est souvent considérée comme le point de départ, en raison du rôle joué par Platon et Aristote dans l'élaboration d'une pensée du beau et de ses effets, l'esthétique, mais aussi de la critique historique développée par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* dont le livre XXXV est consacré à la peinture et aux couleurs. À ces discours répond une production visuelle qui pose les bases de la culture

artistique européenne, comme l'illustre, parmi tant d'autres, le fameux bronze du *Pugiliste des Thermes* (fig. 4), sculpté en Grèce par Lysippe au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, puis patrimonialisé à Rome où il ornait les thermes de Constantin, avant sa redécouverte en 1885. Ainsi va le mouvement de création, de révélation, de légitimation, de banalisation, voire de disparition et de redécouverte.

Notre perspective sur l'art repose ainsi sur un effet d'optique. C'est le réinvestissement, entre la fin du Moyen Âge et les Lumières, d'un héritage antique où Rome imite déjà le monde grec, qui en fait rétrospectivement le moment crucial d'un art dès lors conçu d'une manière très différente de l'Antiquité. Il est désormais à la fois autonome et absolu, expression supérieure de l'esprit humain, qui manifeste le génie de l'Europe et la légitimité de ses élites à dominer, non seulement la société, mais le reste du monde.

L'Italie du tournant des années 1300 est au cœur de la genèse de ce dispositif. Tandis que les techniques picturales évoluent fortement, en particulier dans le creuset qu'a représenté le chan-

tier de la basilique d'Assise pendant plus de cinquante ans – voyant passer Cimabue, Duccio, Giotto, Simone Martini ou les frères Lorenzetti –, et que le monde artisanal des boutiques voit émerger de grands ateliers qui commencent à être valorisés socialement et économiquement, un discours spécifique sur l'art s'élabore peu à peu. Dante, dans la *Divine Comédie*, consacre ainsi deux vers à

Cimabue et à Giotto, qui aurait surpassé son maître. Dans la plus grande œuvre poétique de son temps, il met en valeur la figure du peintre, l'idée de progrès esthétique et la succession des générations artistiques. Ce modèle, repris et développé de Pétrarque à Leon Battista Alberti, constitue le noyau du discours artistique renaissant<sup>4</sup>, amplifié et magnifié par Vasari dans ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* au XVI<sup>e</sup> siècle. L'artiste, refoulant au second plan la dimension pourtant profondément collective de la production artistique, devient une figure majeure de l'imaginaire, mais aussi de la vie politique et culturelle de l'Europe moderne où se nouent portraits du pouvoir et « pouvoirs du portrait<sup>5</sup> » dans les grandes cours européennes.

Le nouveau discours sur l'art s'étend au reste de l'Europe, comme en témoigne *Le Livre des peintres* de Karel van Mander, publié en Hollande en 1604, ou *L'Art de la peinture* de Francisco Pacheco qui paraît en Espagne en 1638. À Florence, les académies viennent redoubler la formation artisanale et contribuent à un élargissement du goût et de la formation artistique, alors que s'invente la critique d'art, à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle, à Paris et Londres au XVIII<sup>e</sup>. Les collections se développent, comme celle de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, dispersée après sa mort en 1649, avant que les salles de vente et les Salons ne deviennent des lieux majeurs de la vie artistique des capitales européennes au XVIII<sup>e</sup> siècle. À ces discours et à ces pratiques s'ajoutent un système de formation, mais aussi une hiérarchie des valeurs et des genres, qui sont au fondement du nouveau système des

beaux-arts du XVIII<sup>e</sup> siècle, dépositaires d'une forme de distinction marquant la domination sociale. L'histoire de l'art a joué un rôle central dans ce processus qui a conduit à une définition essentialisée de l'art et de l'artiste culminant avec le romantisme du premier XIX<sup>e</sup> siècle. Dans l'espace germanique, Georg Wilhelm Friedrich Hegel inscrit l'esthétique et l'art au cœur de son histoire de l'Esprit, quand Caspar David Friedrich (fig. 5) met en scène le moi artistique face à la nature et à l'expérience du sublime tel que l'avaient déjà défini Immanuel Kant et Edmund Burke. Tous deux, chacun à sa manière, sont une illustration de ce mouvement par lequel l'art a été identifié à la forme la plus haute de la création humaine, destiné à la pure jouissance esthétique.



**Fig. 5.** Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818, huile sur toile, 94,4 × 74,8 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.

4 Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, trad. Maurice Brock, Paris, Points, [1971] 2016.

5 Diane Bodart, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS/INHA, 2011.

Le début du XIX<sup>e</sup> siècle marque une inflexion sensible dans les consciences artistiques d'une Europe bouleversée par la Révolution française, la Révolution industrielle et les guerres napoléoniennes. L'émergence de la bourgeoisie comme classe dominante et l'effacement de l'ancienne aristocratie et du système curial créent de nouvelles conditions sociales de production artistique, tandis que le rapport au passé de l'Europe, qui bascule dans un processus de « temporalisation », selon le terme de Reinhart Koselleck, se transforme profondément. De Jean Baptiste Séroux d'Agincourt à Jacob Burckhardt, qui occupe la première chaire d'histoire de l'art à Bâle en 1858,

une nouvelle histoire de l'art, dans laquelle les femmes prennent peu à peu leur part<sup>6</sup>, commence à s'écrire, appuyée sur une documentation archivistique, archéologique et iconographique. Elle s'inscrit progressivement dans le cadre académique : en 1863 se tient à Vienne le premier congrès d'histoire de l'art qui manifeste le dynamisme et l'ouverture d'une discipline en dialogue avec les sciences humaines et sociales les plus

6 Charlotte Foucher Zarmanian, *La Conquête d'une autorité. Historiennes de l'art en France*, Dijon, les presses du réel, 2025 ; Françoise d'Eaubonne, *Histoire de l'art et lutte des sexes*, avec une préface de Fabienne Dumont, Dijon, les presses du réel, [1978] 2025 ; Anne Lafont (dir.), *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, Dijon, les presses du réel, 2012.

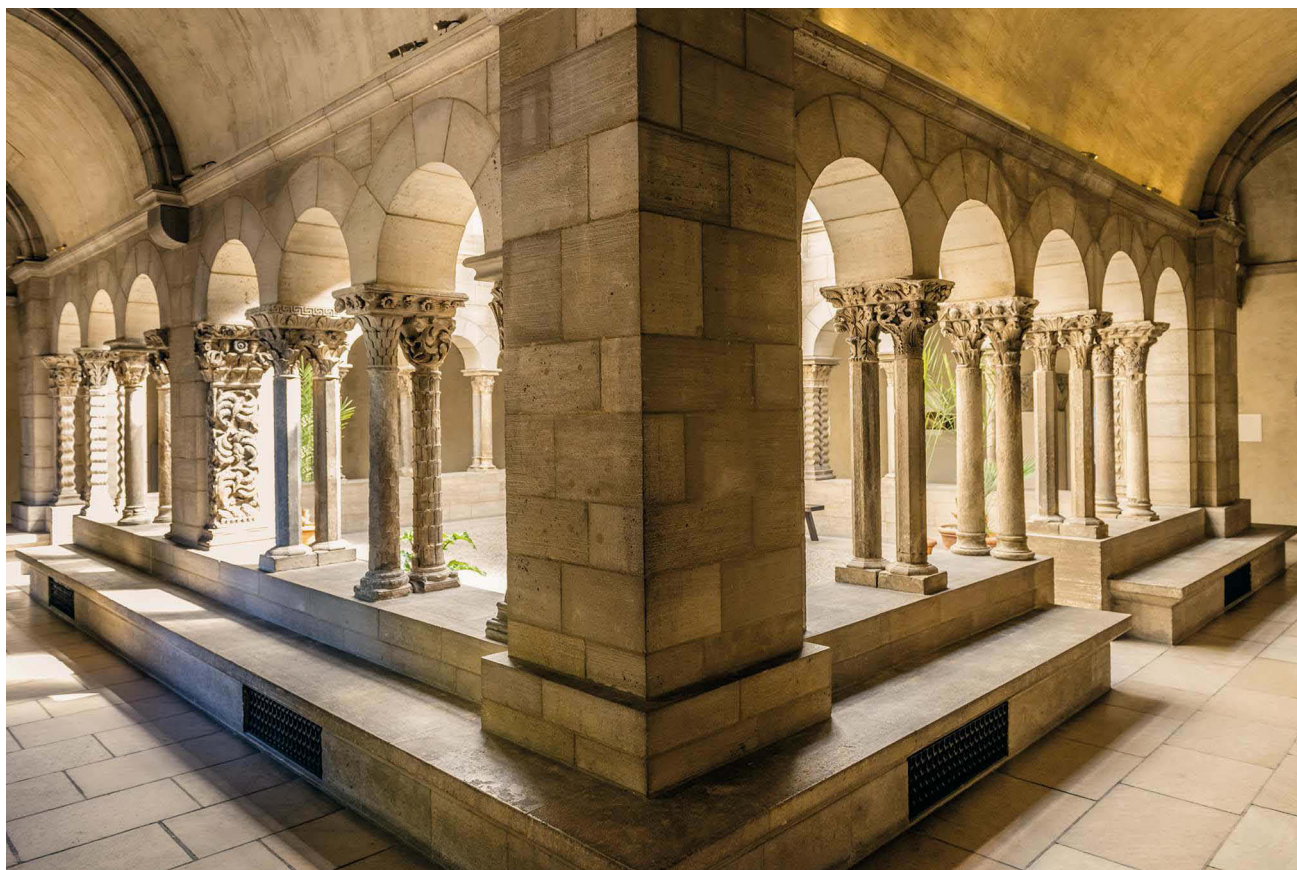


Fig. 6. Cloître de Saint-Guilhem-le-Désert, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle, New York, The Met Cloisters.

inventives de son temps – anthropologie, histoire, sociologie, psychanalyse. Les musées se développent dans les grandes métropoles européennes, au moment où apparaissent les premières lois sur le patrimoine. Alors qu'un goût nouveau pour le collectionnisme et les œuvres du passé s'affirme<sup>7</sup>, certains artistes, comme Gustave Courbet, se réclament d'une rupture avec l'idéal classique et, surtout, académique, soucieux d'une organisation plus démocratique de l'art. Au début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, les femmes prônent aussi la rupture, telles Valentine de Saint-Point qui publie le *Manifeste de la femme futuriste* (1912) et Natalia Gontcharova qui signe avec Mikhaïl Larionov le *Manifeste du Rayonnisme* (1913).

Cette nouvelle étape dans l'historicisation de l'art correspond à une extension de la notion. Placé au cœur de la culture européenne du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, l'art est aussi projeté dans le temps et dans l'espace. Ainsi de nombreux artefacts chrétiens de l'Europe médiévale sont-ils désormais englobés dans la catégorie d'art, ce qui était loin d'être le cas à l'âge classique. C'est le moment de l'invention du terme de « primitif » pour désigner la peinture italienne, flamande ou française de la fin du Moyen Âge, y compris hors de l'Europe, puisque la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle voit l'essor des grands musées et des grandes collections aux États-Unis. Le sculpteur George Grey Barnard, formé à Chicago puis aux Beaux-Arts de Paris, à côté de son propre travail artistique, acquiert une collection exceptionnelle de cloîtres romans – comme celui de Saint-Guilhem-le-Désert, édifié entre le <sup>xii</sup><sup>e</sup> et le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle (fig. 6) – qui



Fig. 7. Hector Hyppolite, *Le Grand Maître*, 1947, huile sur carton, 94 × 64 cm, Port-au-Prince, Musée d'Art haïtien.

sont transportés aux États-Unis, rachetés par John D. Rockefeller Jr, puis donnés pour les exposer au Metropolitan Museum of Art qui ouvre en 1938 son annexe The Cloisters, dans le nord de Manhattan.

La collecte d'objets et leur intégration au domaine de l'art concernent également les mondes extra-européens de plus en plus largement colonisés. Les productions de ces sociétés sont à la fois valorisées esthétiquement par les Européens et arrachées à leurs usages sociaux, politiques ou rituels d'origine à travers diverses formes de spoliation et d'appropriation qui suscitent aujourd'hui d'importantes et sérieuses questions politiques

7 Francis Haskell, *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art, aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. Robert Fohr, Paris, Flammarion, [1976] 1986 et *Le Musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, [2000] 2002, ainsi que Krzysztof Pomian, *Le Musée, une histoire mondiale*, 3 vols, Paris, Gallimard, 2020-2022.



Fig. 8. Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (extrait), 1925, Goskino (URSS), film, 75 min.

et culturelles. La catégorie de « primitif », de manière significative, traverse le monde de l'art du début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle pour désigner à la fois l'Europe médiévale avant la modernité artistique de la Renaissance et les arts africains ou américains. Quelques décennies plus tard, des acteurs majeurs des avant-gardes esthétiques, comme les surréalistes, jouent également un rôle prépondérant dans l'intérêt porté aux arts non européens, avançant sur un chemin de crête entre le décentrement et l'appropriation culturelle. La collection d'André Breton subvertit les hiérarchies traditionnelles de l'art en faisant des productions culturelles populaires ou non européennes des objets artistiques à part entière, à l'instar des œuvres du peintre haïtien Hector Hyppolite (fig. 7), dont le chef de file du surréalisme fut l'un des premiers promoteurs hors du monde caribéen.

Du début du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle à la Première Guerre mondiale, l'histoire de l'art a donc contribué à la colonisation culturelle du temps et de l'espace par l'Europe, avant de s'affirmer progressivement comme un lieu privilégié de sa contestation au cours du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle,

sous l'influence d'avant-gardes artistiques, en Europe mais désormais aussi ailleurs, qui tentent de combiner radicalité esthétique et radicalité politique. De nouveaux moyens plastiques sont mis au service d'une contestation de l'ordre social bourgeois hérité du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, à la manière dont Sergueï Eisenstein développe un usage du montage qui fait du cinéma un instrument d'intervention politique dans l'URSS naissante (fig. 8). À l'essentialisation de l'art s'oppose ainsi une critique parfois radicale

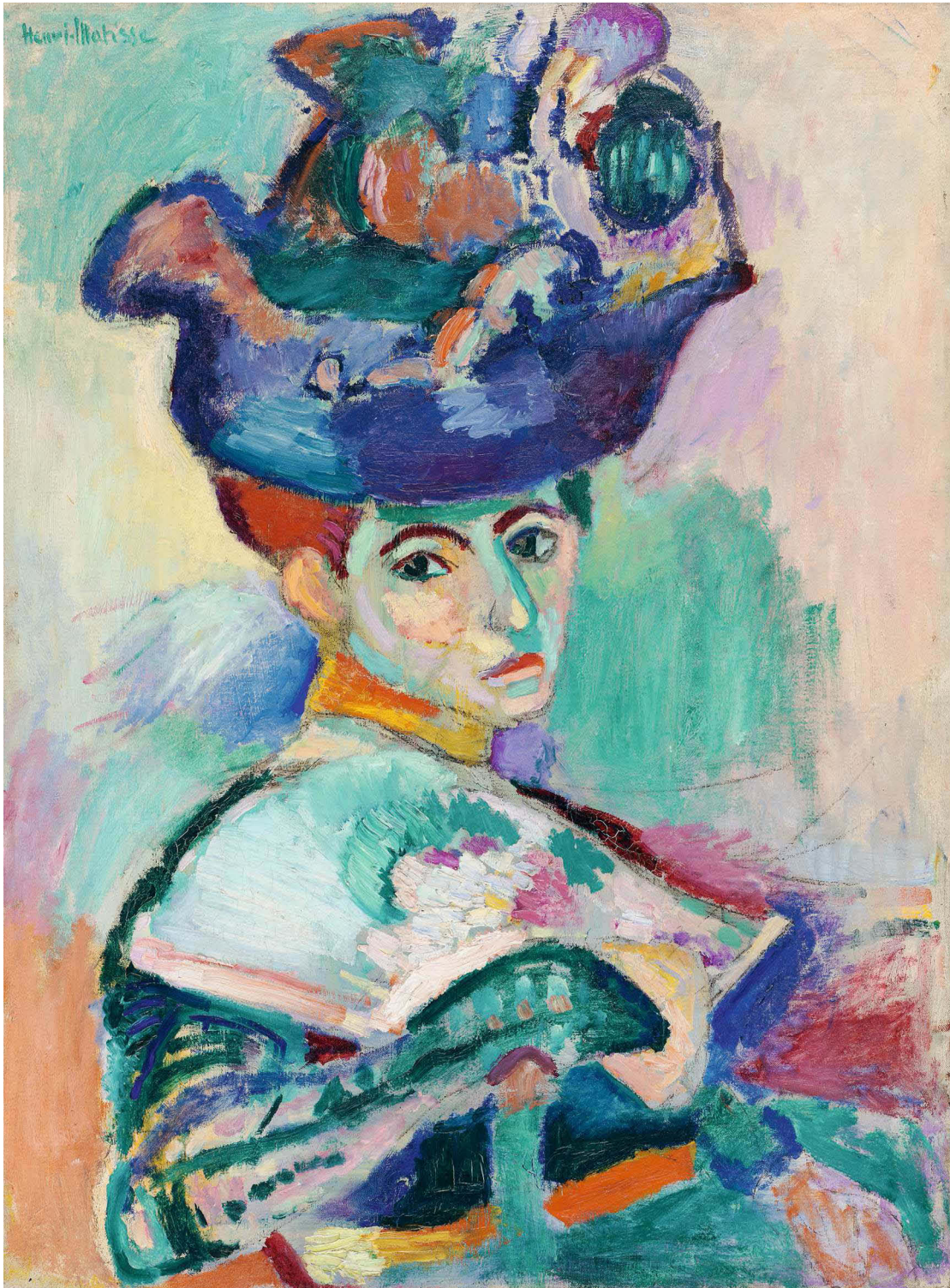
menée par les artistes, souvent au nom de l'art lui-même, dont la définition classique est désormais recyclée et subvertie.

## Réflexivité

En effet, si, pour le public, l'art existe comme une forme d'évidence à travers les expositions et les musées qui lui sont consacrés, il n'a jamais cessé d'être mis à l'épreuve par les artistes qui décomposent et recomposent l'univers visuel et plastique dont ils ou elles héritent. Le travail artistique est aussi une forme de prise de position par rapport au passé de l'art. L'activité des artistes se nourrit d'un dialogue permanent avec la tradition et la nouveauté qui inscrit en son cœur une pensée historique. Ses traces textuelles souvent canoniques ne manquent pas : Vasari était peintre à la cour des Médicis lorsqu'il écrivit ses *Vies* ; Dong Qichang était calligraphe lorsqu'il proposa, à la fin de l'ère Ming, une histoire de la peinture lettrée, fondée sur une opposition entre école du Nord et école du Sud. Mais c'est surtout à travers leur pratique que les artistes engagèrent



Fig. 9. Samuel van Hoogstraten, *Les Pantoufles*, v. 1650-1675, huile sur toile, 103 × 70 cm, Paris, musée du Louvre.



**Fig. 10.** Henri Matisse, *Femme au chapeau*, 1905, huile sur toile, 80,8 × 59,7 cm, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art.

une réflexion *en acte* sur leur art, sur les formes de la vision, sur leurs contraintes et sur leurs limites. L'art se constitue donc comme une pratique réflexive, non seulement sur le monde, mais sur lui-même.

Le tableau, comme objet instauré et commercialisé en Europe au xv<sup>e</sup> siècle, constitue à cet égard un objet privilégié de métapeinture, cette peinture qui se prend elle-même pour objet, et n'en finit pas de produire enquêtes et interprétations pour l'histoire de l'art<sup>8</sup>. Dans *Les Pantoufles* (fig. 9), Samuel van Hoogstraten, élève de Rembrandt van Rijn et théoricien du Siècle d'or hollandais, philosophe avec son pinceau sur l'art de la peinture. Trois seuils successifs que soulignent des pantoufles abandonnées et des clés suspendues sur la droite, et, au fond, l'évocation d'un tableau de Gerard ter Borch : le peintre ne dépeint pas seulement un intérieur domestique peuplé de choses rares et luxueuses, comme le suggère le cadre en bois d'ébène peut-être venu des colonies hollandaises en Asie ; il réfléchit sur le cadre même de la représentation. La vision ainsi chargée de théorie, Hoogstraten, peintre illusionniste, s'éloigne de la conception d'Alberti de la peinture comme fenêtre sur le monde. Pour lui, elle est « comme un reflet infini dans un miroir<sup>9</sup> » tandis que la présence des pantoufles met en relation « le monde visible » (sous-titre de son *Introduction à la haute école de peinture* publiée en 1678) et le monde invisible qui nous échappe<sup>10</sup>. Le tableau comme énigme : voilà une question qui agita les peintres en Europe au moment

où celui-ci émergeait comme objet réflexif et comme marchandise, une question au cœur de l'histoire de l'art, dont l'une des tâches vise à expliquer la manière dont les œuvres mettent en perspective leur propre histoire.

Mais la réflexion de l'artiste déborde rapidement le cadre académique qu'elle vient bousculer. Avec Eugène Delacroix, regardé par Paul Cézanne (« nous peignons tous en lui ») puis avec Henri Matisse (« la couleur, c'est ce qui remue le fond sensuel des hommes ») (fig. 10), la saturation des couleurs affirme la force de la sensation et la déconstruction des codes de la représentation, tels qu'ils furent établis dans la tradition occidentale. Avec les impressionnistes (fig. 11) et Cézanne, la touche rapide et colorée et le *non finito* à la limite de la défiguration annoncent déjà les peintres fauves. Faire la révolution en art est un programme qui ne vaut pas que pour le fauvisme dont Maurice de Vlaminck disait

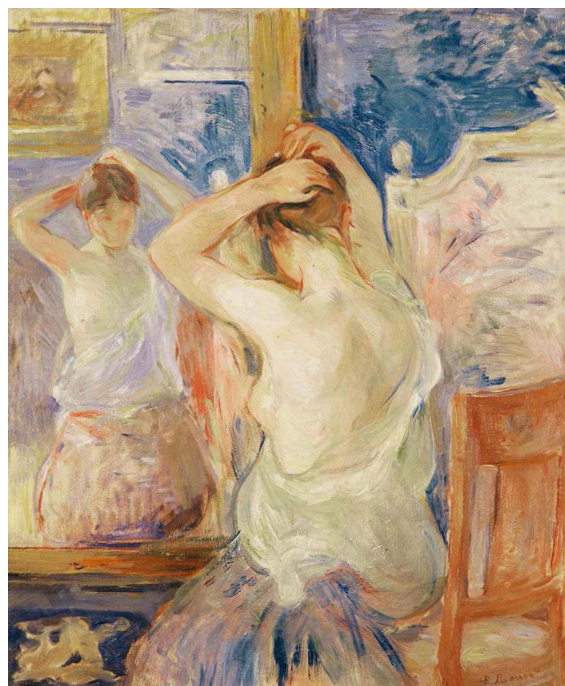


Fig. 11. Berthe Morisot, *Devant la psyché*, huile sur toile, 55 × 46 cm, Martigny, Fondation Pierre Gianadda.

8 Victor Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999 ; Jérémie Koering, *Enquête sur Les Ménines. Velázquez et le regard du roi*, Arles, Actes Sud, 2025 ; Giulia Puma, *Le Retable en abyme (Italie XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Pour une histoire visuelle, Louvain, Peeters, 2025.

9 Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, trad. Jacques Chavy, Paris, Gallimard, [1984] 1990, p. 145.

10 Samuel van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de la peinture*, traduction, commentaires et index Jan Blanc, Genève, Droz, 2006.

qu'il était une manière de jeter une bombe sans risquer l'échafaud.

L'art, tel qu'il fut d'abord promu par les académies en Europe autour de la division des pratiques, de la supériorité du dessin, de l'imitation et de l'*idea del bello*, est défié par les modernes qui brouillent les règles de la guerre qui faisait rage au XVII<sup>e</sup> siècle entre les partisans de la ligne (Charles Le Brun), et ceux de la couleur (Pierre-Paul Rubens). Pionnier de l'art abstrait, Vassily Kandinsky noue de nouvelles alliances entre les arts visuels et la musique grâce auxquelles dessin et couleur donnent élan rythmique et mouvement à ses œuvres (fig. 12). Le capitalisme urbain et

conquérant avait accouché d'un art critique ; la Grande Guerre de 1914-1918, de Dada, qui réinvente à Zurich, en 1917, un « art plus art », selon les termes de Tristan Tzara. Tous les modes d'expression sont alors confondus pour donner une forme au dégoût d'une génération devant le gâchis de sociétés occidentales dont les désordres ont mené au conflit.

Nouvelles formes, nouveaux matériaux, nouveaux imaginaires traversés de circulations et d'appropriations en tous sens : les artistes s'emparent d'un monde délesté du bon goût. Dans une histoire de l'art faite par les artistes, la supériorité même de la « belle » peinture est abandonnée à partir du moment où, en 1917,

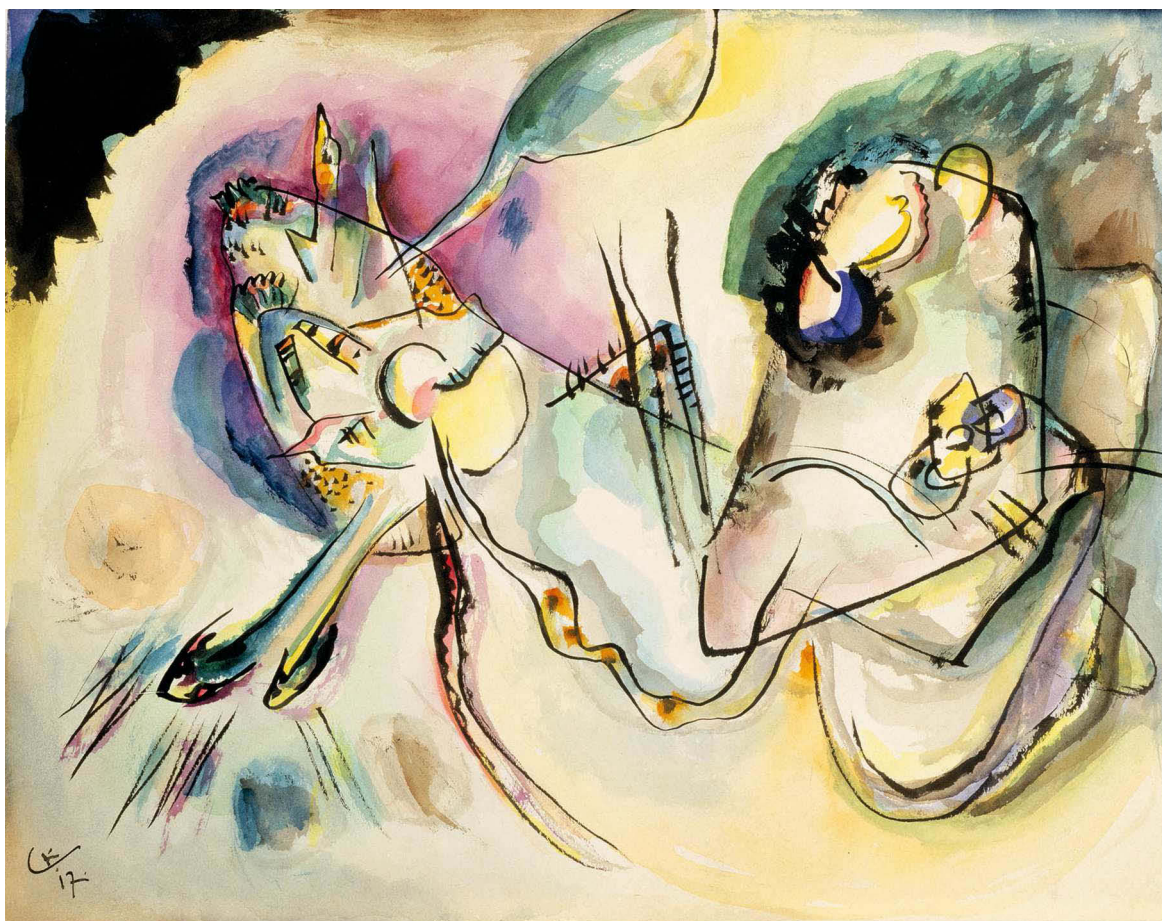


Fig. 12. Vassily Kandinsky, *Sans titre*, 1917, aquarelle et encre de Chine sur papier, 22,8 × 29,1 cm, Paris, Centre Pompidou.

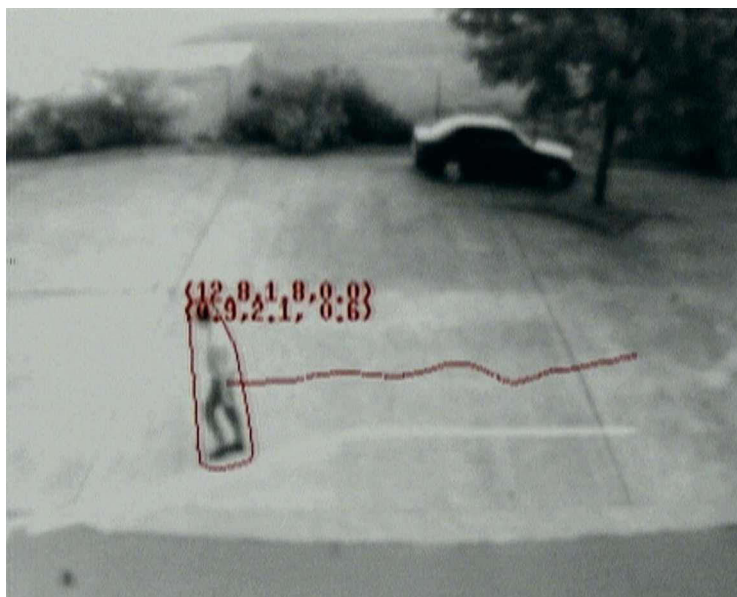


Fig. 13. Harun Farocki, *War at a Distance (Erkennen und Verfolgen)* (extrait), 2003, vidéo, 58 min.

Marcel Duchamp, dans le sillage de Dada, expose à New York, à la galerie 291 d'Alfred Stieglitz, son *ready-made Fontain*, un urinoir orné d'une fausse signature « R. Mutt ». Il crée une œuvre d'art qui puise dans la banalité des choses ordinaires dont l'intérêt, voire la dimension poétique, ne lui échappe pas. Cet objet banal sera reconsidéré à la mesure du genre de la « nature morte » mal nommée, tant les choses sont éminemment vivantes. Ce doute venu se nicher au cœur de l'ordinaire et de sa représentation est aussi celui qui traverse l'œuvre de René Magritte (p. 792), contribuant à défaire l'ordre du monde et des mots. L'art des années 1960 en témoigne, tout comme le corps refoulé revient alors en boomerang dans la pratique du *happening* et de la performance. Tout est scruté et recyclé par les artistes, y compris le pire, et la censure qui renaît régulièrement ne l'empêche pas. On parle depuis les années 1980 d'un tournant visuel pour caractériser un nouveau régime médiatique des images, qui succéderait à la suprématie du texte et transformerait le regard porté sur l'art. En effet,

avec le développement de la photographie, du cinéma puis des technologies numériques amplifiées par l'intelligence artificielle, le champ du visible s'est encore élargi, jusqu'à ces images « insupportables », dont la présence inquiétante interroge la relation contemporaine entre visualité et tradition artistique : celles des irradiés d'Hiroshima aux photographies du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau, et jusqu'aux massacres contemporains<sup>11</sup>. Au XXI<sup>e</sup> siècle, les artistes interrogent ce régime scopique moderne marqué par la prolifération des images, mais aussi par leur authenticité et leur provenance douteuses alors que leur trafic devient plus intense. Dans ses installations vidéo *Eye/Machine I, II, III* (2001-2003), Harun Farocki explore les images prises durant la première guerre du Golfe (1990-1991) par des caméras de surveillance, des satellites, des caméras-suicides fixées sur un missile (fig. 13).

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2004 ; Charlotte Klonk, *Terror. When Images become Weapons*, Manchester, Manchester University Press, 2020 ; Critique, « Images insupportables », 944, 2026.

Ce regard-machine désincarné installe le regardeur ou la regardeuse dans la position du voyeur contemporain, témoin de meurtres sans même en être tout à fait conscient. Ces « images opératives », débarrassées du corps de l'opérateur, sont dotées d'une agentivité propre : leur puissance automatisée échappe à l'humain. Comment se dérober au regard du drone ? L'art est, plus que jamais, une affaire de regard, sur lui-même, sur son histoire, mais aussi et surtout sur le monde.

## Canon

Remis en question depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle dans ses limites et ses frontières, chahuté en tous sens par la circulation des idées et des pratiques extra-européennes, loin d'être un domaine homogène et hiérarchisé, l'art est

aujourd'hui appréhendé comme un ensemble avant tout dynamique, qui permet de revoir les œuvres du passé à nouveaux frais. La distinction entre beaux-arts et arts décoratifs, qui fut si forte un temps, en particulier au moment du triomphe du système moderne des arts, peut être suspendue. Les ornemanistes du xviii<sup>e</sup> siècle, véritables *designers* avant la lettre des élites européennes, désireuses de redessiner leurs luxueuses résidences, furent à l'origine de formes audacieuses qui entendaient rivaliser avec la nature. Dans le pavillon de chasse d'Amalienburg en Bavière (1734-1739, [fig. 14](#)), conçu par François de Cuvilliés, il est bien difficile de faire la part entre architecture, peinture, sculpture et mobilier alors que tant de matériaux concourent à l'illusion des sens : miroirs, bois, porcelaines, marbres, bronzes, etc. Les



**Fig. 14.** François de Cuvilliés, le pavillon de chasse d'Amalienburg, parc du château de Nymphenburg, Munich, 1734-1739.

arabesques déjouent la pesanteur, les effets de miroitement et de brillance proposent un continuum de sensations. Loin des hiérarchies héritées et des classifications commodes mais rigides et finalement aveugles (classicisme, baroque, romantisme, orientalisme, impressionnisme, modernisme...), l'art montre depuis toujours sa qualité polymorphe en prise avec les transformations culturelles et politiques des sociétés.

La multiplication des médiums artistiques favorise le croisement des approches critiques. Ainsi, les études cinématographiques renouvellent l'histoire de l'art quand, en 1975, dans la revue *Screen*, Laura Mulvey identifie le « regard masculin » à partir du cinéma hollywoodien. Elle montre comment la figure féminine, érotisée et réifiée, est construite pour satisfaire les pulsions voyeuristes d'un spectateur avant tout masculin<sup>12</sup>. Et ce n'est certainement pas un hasard si, la même année, Chantal Akerman opère un rapprochement décisif entre féminisme et cinéma dans *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, en inventant une forme cinématographique qui déplace le regard, par ses plans longs et répétés, vers l'expérience sensible des femmes (p. 825). Cette fécondation entre les arts s'ouvre aussi à d'autres médiums : en 1964, le style « camp » est théorisé par l'historienne de la photographie Susan Sontag pour désigner une esthétique dandy fondée sur l'extravagance, la provocation, le jeu. Né des études *queer* et du milieu gay, il se déploie dans les arts de la scène et le monde de la mode, mais il fait également retour sur les arts les plus classiques et les plus étrangers à notre présent, en apparence au moins. Regardons avec Sontag une scène de la tenture de l'*Histoire du roy* réalisée par la Manufacture des Gobelins dans la seconde



Fig. 15. Manufacture des Gobelins, Tenture de l'*Histoire du Roy* : l'audience du légat (détail), 1665-1672, laine, soie, argent, or, 525 × 717 cm, Paris, musée du Louvre.

moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (fig. 15). Louis XIV y reçoit l'ambassadeur du pape, le cardinal Chigi : son apparence est somptueuse. Chapeau à plumes, habit enrubanné, jusqu'à la cheville soulignée par un nœud rose et violet exubérant : tout témoigne de la richesse du vêtement, mais aussi de la fluidité remarquable entre le féminin et le masculin dans les formes de l'ostentation curiale. Tissée de fils d'or et d'argent, de laine et de soie, la tapisserie royale a des qualités de brillance et d'extravagance qui dialoguent avec notre temps et ses modes.

En matière de genre encore, quand Linda Nochlin demandait en 1971 : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes<sup>13</sup> ? »,

12 Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16/3, 1975, p. 6-18.

13 Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTnews*, 1971, p. 22-39, 67-71.

elle soulignait que l'on ne voulait pas les voir ni même les chercher. Alors que l'histoire de l'art avait caricaturé l'artiste femme en la cantonnant systématiquement du côté des arts eux-mêmes marginalisés (la broderie, la nature morte, le portrait, les arts commerciaux)<sup>14</sup>, il suffit de regarder ne serait-ce que dans les musées pour constater qu'elles sont présentes dans tous les arts où elles affirmèrent parfois brillamment leur puissance à leur époque. On peut ainsi redécouvrir des figures majeures comme l'Italienne Sofonisba Anguissola, portraitiste à la cour de Philippe II d'Espagne et célébrée de son vivant par Vasari. Elle réalisa entre dix et vingt autoportraits (fig. 16), souvent signés, un nombre remarquable pour l'époque, qui la place entre Albrecht Dürer et Rembrandt, et qui témoigne aussi de la place qu'elle revendiquait pour elle dans l'histoire de la peinture, même si la mémoire de l'histoire de l'art l'a effacée pendant plusieurs siècles.

La stabilité apparente des chefs-d'œuvre qui peuplent nos musées et nos imaginaires ne doit donc pas cacher les bouleversements actuels et passés. L'histoire de l'art s'écrit aussi dans les musées. Certaines expositions qui témoignaient de leurs temps, plus ou moins confiants ou inquiets, bouleversèrent le regard : en 1934, au palais de l'Orangerie, l'exposition *Les Peintres de la réalité au XVII<sup>e</sup> siècle* permettait de redécouvrir Georges de La Tour, en l'inscrivant dans une histoire du réalisme pictural français, des frères Le Nain à Cézanne. En 1989, toujours à Paris, *Les Magiciens de la Terre* donnait à voir des artistes contemporains issus de pays non occidentaux, en particulier des pays africains. En 2001, la Documenta 11 conçue par Okwui Enwezor interrogeait le canon européen de

l'histoire de l'art au prisme des décolonisations en dépayasant les lieux de l'exposition : à Vienne et Berlin, à New Delhi, à Sainte-Lucie, à Lagos et finalement à Kassel.

Plus ouverte et donc plus riche, l'histoire de l'art, elle-même terrain de luttes, interroge ses délimitations et ses classifications. Les artistes, hommes et femmes, issus des diasporas, des populations réduites en esclavage, des mondes subalternes, ont pris leur place au sein d'un art dont les hiérarchies ont été modifiées. L'art brut et les pratiques artistiques populaires, l'art textile, ainsi que les arts du feu ou ceux du métal, sont reconsidérés dans une histoire de l'art sensible aux conflits, aux violences, aux matériaux moins luxueux que le marbre ou l'or, mais porteurs d'autres histoires. En Caroline du Sud, jusqu'à la fin de la guerre de Sécession, les manufactures esclavagistes d'Old Edgefield fabriquaient en quantité des vases de conservation en grès qui étaient ensuite vendus aux plantations voisines. Certaines céramiques, intensément spirituelles, parfois signées et ornées de poésie, de David Drake dit Dave The Potter ou d'autres artistes dont le nom s'est perdu (fig. 17), tous esclaves travaillant à Old Edgefield, révèlent les trajectoires exceptionnelles d'artistes au cœur des manufactures<sup>15</sup>.

Les transformations contemporaines remettent en cause les fondements mêmes de l'histoire de l'art, dont la genèse à la Renaissance avait placé le génie humain – celui de l'homme surtout – au centre de son récit. La crise écologique questionne la toute-puissance prédatrice de l'humain. Le bestiaire fantastique de Hayao Miyazaki, emporté dans une nature puissante, parfois agressive, explore de nouveaux imaginaires hybrides où les relations au cœur du vivant et entre les différents règnes

14 Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Maitresses d'autrefois. Femmes, art et idéologie*, trad. C. Degoutin, avec une préface de Giovanna Zapperi, Paris, JPR, [1981] 2024.

15 Adrienne Spinozzi (dir.), *Hear me now. The Black Potters of Old Edgefield*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2022.



**Fig. 16.** Sofonisba Anguissola, *Autoportrait avec son maître Bernardino Campi*, 1550, huile sur toile, 111 × 109,5 cm, Sienne, Pinacothèque nationale.

(animal, végétal, minéral) sont réinventées. Les arts sont des archives de l'histoire visuelle et plastique de l'anthropocène. Ils sont aussi une invitation à imaginer d'autres modes de relation entre humains et non-humains<sup>16</sup>. C'est ainsi que, dans ses sculptures, Giuseppe Penone « correspond avec les arbres, les corps, le vent et bien d'autres choses encore<sup>17</sup> ». Les

artefacts produits par les Premières Nations du Canada invitent, une nouvelle fois, à revenir sur la distinction entre art et artisanat, mais aussi entre art et nature, telle cette délicate parka imperméable inuit (fig. 18), brodée de coton coloré, réalisée vers 1900 par l'assemblage méticuleux de matériaux naturels rares et prisés (intestin translucide et fourrure de phoque, tendons de rennes, plumes de starique huppée).

Enfin, le canon n'est pas stable dans l'espace et le temps : l'Europe et l'Occident n'ont plus l'apanage de l'art, du musée et de

16 Thibault de Meyer, *Qui a vu le zèbre ? L'invention de la perspective animale*, avec une préface de Vinciane Despret, Paris, Les liens qui libèrent, 2024.

17 Tim Ingold, *Correspondances. Accompagner le vivant*, trad. Sylvain Griot, Arles, Actes Sud, 2024, « Dans l'ombre de l'être arbre », p. 63.

l'histoire de l'art, même s'ils continuent à monopoliser une part considérable des artefacts collectés depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et alors que les restitutions, issues des spoliations impériales et coloniales, restent une question politique irrésolue. Au grand récit du progrès et contre la mondialisation globalisante, uniformisatrice et destructrice des identités locales, la nouvelle histoire de l'art préfère une pensée en *archipel*, selon la formule d'Édouard Glissant, comme en témoigne la réflexion plurielle à l'œuvre dans les arts d'Afrique, inscrits dans une histoire longue<sup>18</sup>. Dans le sillage d'Aby Warburg, elle s'autorise des anachronismes et des télescopes

temporels<sup>19</sup>, en abandonnant le modèle des « primitivismes », du « modernisme » et des « avant-gardes » pour inventer d'autres temporalités, polyphoniques ou asynchrones, d'autres histoires de l'art<sup>20</sup>. Elle est plus lucide enfin sur l'ambition universaliste des musées occidentaux, assise dès le XIX<sup>e</sup> siècle sur des accumulations de conquête et des rapports de domination impériale. Les demandes de restitution d'œuvres d'art, les recherches de provenance, la quête de nouveaux modèles muséographiques ont sonné la fin de l'innocence muséale<sup>21</sup>.

Au XXI<sup>e</sup> siècle, l'art est partout, et jusque dans la vie, comme l'espérait Dada, devenu une pratique populaire ouverte et revendiquée comme telle. Le mouvement d'artification généralisé concerne la photographie, le cinéma, le *happening*, la performance, le graffiti, le hip hop, la bande dessinée, le jeu vidéo ou la mode, en jouant sur la transgression des frontières, comme le montre l'œuvre en perpétuelle évolution de Marjane Satrapi, née en Iran en 1969. Formée aux arts décoratifs de Strasbourg, elle bouleverse le monde du roman graphique avec *Persépolis* au début des années 2000, avant de s'orienter vers le cinéma, l'animation et la peinture (fig. 19). Ces passages à l'art renvoient aux affrontements sur la définition de ce qu'est une œuvre<sup>22</sup>. La mort proclamée de l'art ou la dénonciation de sa dissolution n'ont pas entraîné sa disparition, bien au contraire.

18 Yaelle Biro et Constantin Petridis (dir.), *Les Arts africains. Histoire et dynamique*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2025.



Fig. 17. Artiste inconnu de la Poterie d'Old Edgefield, Caroline du Sud, *Cruche au visage*, v. 1850-1880, grès à glaçure alcaline et kaolin, H. 26 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

19 Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne. Source pour l'histoire de l'art*, trad. Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquille/INHA, 2012, ou, dans une autre perspective, Alexander Nagel et Christopher S. Wood, *Renaissance anachroniste*, trad. Françoise Jaouën, Dijon, les presses du réel, 2015.

20 James Clifford, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au xx<sup>e</sup> siècle*, trad. Marie-Anne Sichère, Paris, ENSBA, [1985] 1996 ; Partha Mitter, « Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery », *The Art Bulletin*, 90/4, 2008, p. 531-548.

21 Bénédicte Savoy, 1815, *le temps du retour. Restituer l'art en Europe après l'Empire napoléonien*, Paris, La Découverte, 2025.

22 Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.



**Fig. 18.** Parka inuit Imarnin, 1910-1915, coton, intestin et fourrure de phoque, plume et gaine de starique huppée, tendon de renne, 108 × 130 × 11 cm, ME 986.62, Montréal, musée McCord Stewart.

Avec sa dissémination, on assiste à l'extension conceptuelle, spatiale, temporelle de ses domaines. On le comprend, cet ouvrage ne décrit pas l'art comme un état, encore moins comme une ontologie, mais bien comme un processus toujours controversé dont il convient de saisir les dynamiques, les flux, les histoires singulières.

### Comment on écrit l'histoire de l'art

Offrir aujourd'hui une histoire cohérente semble une tâche impossible tant le champ est vaste et bouleversé. Pourtant, cette tâche est d'autant plus nécessaire que l'art est plus vivant que jamais. Même si ses frontières sont incertaines, changeantes, poreuses, contestées,

le terme d'*art* désigne encore une forme unique de puissance visuelle, politique, économique, sociale, psychique, au cœur du monde contemporain. Cet ouvrage entend rendre compte de ce mouvement de construction, déconstruction et reconstruction qui concerne à la fois l'art comme pratique singulière et l'histoire de l'art comme mise en ordre des savoirs portant sur les objets et les pratiques artistiques.

Écrire une histoire de l'art est donc possible, car l'art est loin d'avoir perdu toute signification alors même que les notions romantiques de génie ou de beauté ont été largement critiquées. Les enjeux de cette traduction du monde ont en effet une portée bien plus large, qui apparaît clairement au début du *xxi*<sup>e</sup> siècle, dans un contexte où l'art est à la fois matériel et idéal,



Fig. 19. Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, *Persépolis* (extrait), « Punk is not Dead », 2007, 2.4.7. Films (France), film d'animation, 95 min.

savant et populaire, capitaliste et critique, passé et présent, profondément humain et largement ouvert au non-humain. Des fresques romaines de la Villa Livia (fig. 21), mettant en scène la nature domestiquée à l'aube de l'ère impériale, aux murs d'images hypnotiques, génératives, immersives et interactives de Miguel Chevalier installés à la Kunsthalle de Munich en 2026 (fig. 20), la nature a toujours été là, même si elle a été reléguée au second plan pendant des siècles par un point de vue privilégiant la culture et l'artificialité. L'art, ainsi entendu comme une signification imaginaire et sociale produite par les humains, est un lieu privilégié qui rend visibles les mouvements et les contradictions qui animent les sociétés.

Réfléchir à la manière dont un artefact est reconnu comme artistique, c'est réfléchir à la manière dont il a pris place dans les dispositifs culturels et patrimoniaux, et pas seulement en des formes matérielles et discursives qui sont caractéristiques de la création. Écrire une histoire de l'art aujourd'hui implique

de déjouer l'idée d'une essence de l'art et d'une beauté impénétrable, pour réinscrire cette forme symbolique dans son histoire, sa technique, sa société, son économie, sa dimension politique, écologique, psychique<sup>23</sup>. C'est tenter de rendre compte de sa genèse et de la capacité à produire une expérience, une connaissance du monde.

Pas plus que l'art, l'histoire de l'art en tant que discipline n'a été vidée de sa substance, mais elle doit éviter deux écueils<sup>24</sup>. D'une part, la reconstitution d'un grand récit unifié et linéaire, qui chercherait à construire une unicité factice et une trajectoire commune à l'ensemble des manifestations artistiques, mimant, même en élargissant son objet, la narration téléologique qui a dominé l'histoire

23 Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2019 ; Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021.

24 Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. de l'anglais et de l'allemand par Yves Michaud et Jean-François Poirier, Paris, Folio « Essais », [1981] 2007.



**Fig. 20.** Miguel Chevalier, *Extra-Natural*, 2018, installation de réalité virtuelle générative et interactive, Orsières, Fondation Guy & Myriam Ullens.

de l'art de Hegel à Gombrich. D'autre part, la dispersion complète du discours, son fractionnement en une énumération infinie d'objets artistiques dont on ne chercherait plus à rendre raison, abandonnant l'ambition d'ancrer l'histoire de l'art dans les sciences humaines et sociales. Entre une histoire idéaliste de l'art et un catalogue érudit de curiosités, même étendu à l'échelle globale, ce volume est conçu comme une expérience collective d'écriture qui fournit un guide de l'histoire de l'art aujourd'hui, un mode d'emploi de ses relations avec les autres disciplines, mais aussi avec l'art de son temps. En renonçant aux fantasmes de l'exhaustivité et du point de vue neutre, universel et surplombant, cette histoire de l'art est écrite à hauteur des femmes et des hommes qui la font vivre, concrètement, depuis un lieu situé, la France des années 2020, avec ses traditions artistiques et savantes. Sa construction cherche cependant à en élargir les horizons en termes de périodes, d'aire culturelle, de genre ou de typologie d'objet, rendant compte d'une mondialisation de l'histoire de l'art qui redouble celle de l'art.

En réunissant des auteurs et des autrices appartenant au monde des universités, des musées et des laboratoires, en faisant dialoguer l'histoire de l'art avec l'archéologie, l'histoire, l'anthropologie, l'économie, la sociologie, les sciences naturelles et numériques, en tentant d'éclairer non seulement la peinture, le dessin, la sculpture et l'architecture, mais aussi les arts décoratifs et textiles, la photographie ou le cinéma, ce livre tisse trois dimensions essentielles. D'une part, une arche chronologique propose un parcours en

trente biographies d'objets et cinq moments à travers les espaces-temps artistiques, depuis la préhistoire jusqu'à nos jours. Cette galerie d'objets, qui ont pour point commun d'entrer aujourd'hui dans la catégorie d'art, les met en résonance afin d'interroger, à travers eux, leur rapport avec l'histoire de l'art. La chronologie adoptée, dans sa discontinuité, dans sa sélection, vise à proposer un parcours possible, en pointillé, mais aussi à en suggérer de nombreux autres, comme une manière de ne pas renoncer à construire une réflexion sur la longue durée. D'autre part, enchâssées dans ce parcours chronologique, quatre parties thématiques éclairent l'histoire de l'art à travers ses matériaux, ses lieux, ses problèmes et ses méthodes, faisant dialoguer les approches et les points de vue sur la discipline. Enfin, chacune de ces parties est accompagnée d'un entretien avec une artiste contemporaine – Kapwani Kiwanga, Zineb Sedira, Hélène Delprat et Claire Fontaine –, afin de mettre le dialogue entre histoire de l'art et création au centre de notre ouvrage.

Ce livre se veut donc une réflexion ouverte et polyphonique sur l'histoire de l'art aujourd'hui<sup>25</sup>. Il ambitionne de porter collectivement une vision cohérente du renouveau actuel de la discipline, de ses rapports avec la pratique artistique et des enjeux de ses relations avec les autres champs du savoir. Ce faisant, il souhaite montrer qu'entre la nostalgie d'un classicisme esthétique fantasmé et l'illusion d'une rupture radicale avec l'idée même d'art existe un espace bien vivant, au cœur duquel une communauté continue d'interroger les usages que les sociétés humaines font des formes artistiques passées et présentes.

25 Nous renvoyons à cet égard au panorama de la discipline en France dirigé par Olivier Bonfait à l'occasion du 36<sup>e</sup> congrès du Comité international d'histoire de l'art (CIHA) de juin 2024. Voir *HistoireS de l'art en France, 1964-2024. Lieux, questions, défis*, Paris, Le passage/CFHA, 2024.

**Fig. 21.** Le nymphée souterrain de la Villa Livia (détail), v. 30-20 av. notre ère, fresque, 590 × 1170 cm, Rome, Palazzo Massimo alle Terme.







ŒUVRES  
I



# Grotte Chauvet-Pont d'Arc

## Paléolithique supérieur

Dans la salle Hillaire de la grotte Chauvet, un polyptique rupestre d'une quinzaine de mètres, le secteur des Chevaux, déploie une cinquantaine de figures, réparties en plusieurs sous-ensembles liés à la morphologie de la paroi. Le panneau des Chevaux compte vingt et un animaux répartis en six espèces ou genres (**fig. 1**). Les plus nombreux sont les rhinocéros (8), puis viennent les chevaux (4), les aurochs (3), les mammouths (3) ; enfin on relève un bison, un cervidé et une figure indéterminée. La forme générale de l'ensemble s'organise autour d'une diagonale, soulignée par l'alignement rigoureux des museaux des équidés. Les aurochs prolongent cette mise en scène dynamique vers la gauche. Si les chevaux furent les dernières figures exécutées, c'est bien que l'espace leur avait été réservé dès la conception générale. Le panneau se construit ainsi par groupements spécifiques – rhinocéros, aurochs, chevaux – disposés des marges vers le centre, dominé par le cheval le plus expressif, vers lequel le mouvement des têtes et la courbe harmonieuse des encolures guident inévitablement le regard.

On sait peu de l'état initial de la paroi, avant toute intervention humaine, car les surfaces sont presque partout racless ou occupées par des figures. Cependant, par comparaison avec d'autres parois à proximité, notamment dans la salle du Crâne, on peut imaginer une fine pellicule d'argile sans doute lacérée par les griffes des ours des cavernes.

La découverte de la grotte Chauvet-Pont d'Arc en 1994 a profondément bouleversé la conception de l'art paléolithique et renouvelé la compréhension des grottes ornées. Les dessins noirs, d'une remarquable maîtrise, furent réalisés entre 38 000 et 35 000 ans avant notre ère, comme l'ont montré les nombreuses datations effectuées, confirmant l'extrême ancienneté des vestiges archéologiques et des ornements de cette cavité exceptionnelle. La fermeture définitive de l'entrée, survenue vers 21500 ans avant notre ère, a préservé le sanctuaire de toute intrusion humaine, conservant les plus anciens dessins de l'humanité connus à ce jour en Europe. Leur analyse démontre qu'il y a 38 000 ans *Homo sapiens* en possédait déjà une maîtrise accomplie, révélant à la fois une virtuosité technique et une intention esthétique affirmée.

### Jeux de matières

Ces dessins sont d'abord le fruit d'une rencontre entre un ou une artiste et la matière. Qu'il soit gravé, exécuté au fusain ou à l'aide d'un pigment, qu'il prenne place sur un objet ou sur une paroi de grotte, chacun d'entre eux suppose une connaissance empirique des interactions entre les matériaux et les transformations qu'ils induisent sur la matière travaillée. Leur analyse technique permet d'accéder aux modalités de l'acte de création et d'enregistrer une pluralité d'informations, depuis la mise en forme de la matière jusqu'aux successions de gestes qui en découlent et peuvent être d'une grande complexité. On comprend ainsi l'organisation de l'espace graphique, la construction progressive des entités figurées et, face à une paroi ornée, la modélisation du corps humain, où les gestes artistiques se conjuguent au champ perceptif de

**Fig. 1.** Grotte Chauvet-Pont d'Arc, salle Hillaire, panneau des Chevaux. Panneau emblématique de la grotte Chauvet-Pont d'Arc, où quatre chevaux, trois aurochs et deux rhinocéros sont associés au sein d'une même composition. Les figures, tracées au charbon de bois et estompées, structurent l'ensemble de la surface graphique.

l'action. L'exécution des figures repose avant tout sur un état d'esprit de l'artiste qu'on peut qualifier d'« opportunisme » ou, si l'on préfère, de sens aigu de l'adaptation aux états des parois.

Dans la grotte Chauvet, le pigment noir est exclusivement constitué de charbon végétal appartenant à une seule espèce de résineux, le pin sylvestre (ou pin noir). Mais ce dessin au fusain est difficile, voire impossible, sur le film d'argile qui recouvre les parois, car le déplacement du charbon entraîne l'argile molle, générant des tracés aux bords empâtés, confus et peu lisibles. Les artistes de Chauvet doivent donc préparer la surface par un raclage superficiel, destiné à éliminer la couche d'argile, laissant apparaître le calcaire blanc sous-jacent. C'est ainsi que le déroulement normal du dessin au charbon et la création de figures noires bénéficient d'un effet de contraste qui renforce leur lisibilité et leur force d'expression. Autre conséquence, une fois raclé, le calcaire blanc, plus résistant, peut être finement gravé à l'aide d'outils en silex.

Dans de nombreux cas, les artistes paléolithiques laissent subsister des plages d'argile superficielle, étalant et mélangeant le fusain directement sur la paroi. Il en résulte des nuances colorées qui s'étendent du gris clair au beige ou au bistre, selon la dominante noire ou brune. La paroi est alors support de l'art, mais elle fournit également une partie de la matière picturale. Ces pratiques se retrouvent dans les œuvres les plus élaborées de la grotte, en particulier sur le panneau des Chevaux de la salle Hillaire et sur le panneau des Lions de la salle du Fond.

En théorie le principe est simple et logique : toute figure recoupant ou oblitérant une autre lui est postérieure. Dans la pratique, l'exercice est plus délicat qu'il n'y paraît. En effet, l'exécution ne suit pas forcément un schéma linéaire et rien n'empêche de reprendre tel ou tel segment de l'animal, de souligner un détail et, par ces ultimes gestes, de « perturber » l'ordre des superpositions de tracé. Ainsi, le cheval central est nettement superposé à un rhinocéros, dont la corne nasale vient recouper la ligne ventrale de l'équidé. Dans ce cas, l'artiste a manifestement cherché à préserver la lisibilité de l'animal en repassant les traits de

la corne sur la figure du cheval. Cette intervention graphique révèle le lien conceptuel qui unit les deux rhinocéros au groupe des quatre chevaux.

Dessin au fusain, estompe et gravure sont employés de manière combinée. Les tracés au fusain sont repris au doigt pour étaler le charbon sur le calcaire et renforcer ainsi le trait. En estompant le pigment noir, le contact avec le blanc du calcaire et les résidus d'argile produit une nuance de couleur qui évolue selon la proportion de charbon et la vigueur des gestes, du brun profond au bistre. Ce procédé accentue les effets visuels et souligne le volume des animaux.

Le panneau des Chevaux nous montre avec force que l'art paléolithique (– 38 000/ – 12 000 ans) n'est pas une simple juxtaposition d'images déposées sur une paroi rocheuse. Les techniques mobilisées (raclage, tracés digités, dessin au fusain, estompe et reprises fines en gravure), tout comme la chaîne opératoire gestuelle qui les accompagne, témoignent d'une véritable composition. L'organisation de l'ensemble est soigneusement pensée et réalisée image après image, selon une logique prédéterminée.

Il est possible d'aller au-delà de ce constat et de s'interroger sur le sens profond de cette organisation, sur les raisons qui ont conduit à une telle composition au sens pictural du terme et à une structuration aussi élaborée de l'espace de la cavité.

## Scénographies

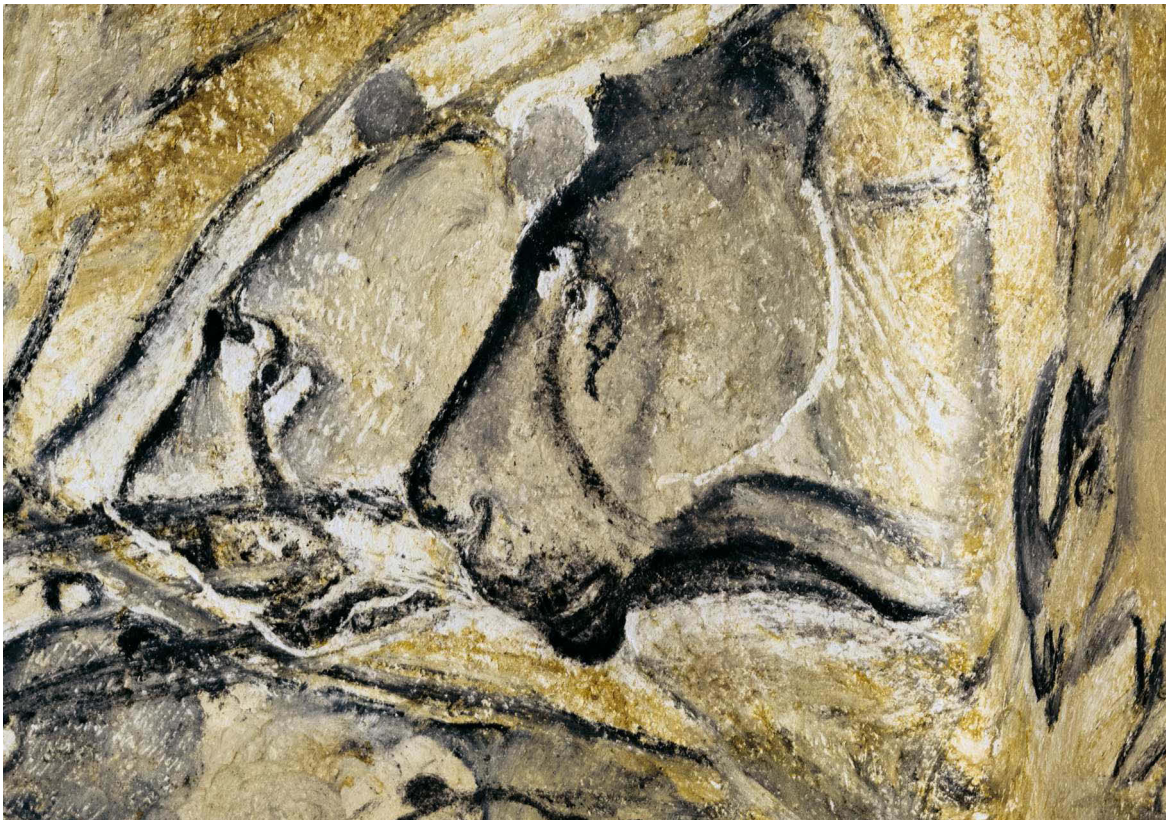
Quittons la salle Hillaire par la droite et franchissons une montée menant à la galerie des Mégacéros. De section triangulaire, irrégulière et large d'environ 3 m, cette galerie constitue l'unique accès à la salle du Fond, située une trentaine de mètres plus loin. Celle-ci compte parmi les secteurs majeurs de la cavité, tant par la densité des œuvres pariétales que par l'importance des traces animales. Le sol, en forte pente, présente plusieurs paliers successifs, pour un dénivelé total d'environ 5 m ; la passerelle sur laquelle évoluent les chercheurs suit une trajectoire oblique sur les quinze premiers mètres, s'éloignant

progressivement de la paroi. La paroi gauche, plane et continue, accueille des panneaux ornés dominés par des figures noires, le rouge étant également présent dans plusieurs compositions. À l'extrémité de la salle, à environ 6 m de la passerelle, se déploie l'un des ensembles les plus monumentaux de la grotte, long d'environ 10 m, dont la structuration en triptyque rappelle celle du secteur des Chevaux. Le volet droit de cet ensemble exceptionnel est occupé par le panneau des Lions, composé de félins et de bisons qui les précèdent.

Au premier regard, les figures se déploient sur la paroi entre deux arêtes verticales qui contribuent à structurer un espace graphique continu. Le regard est attiré par l'œil des lions, pupilles noires sur fond blanc qui se détachent nettement (fig. 2). Ces éléments

anatomiques orientent la poursuite visuelle à la fois des lions et des observateurs ou observatrices, invitant à lire la scène à l'inverse du sens de progression dans la cavité.

L'antagonisme des deux groupes, chasseurs (carnivores) et proies (herbivores), se traduit par une surface graphique maximale accordée aux lions à droite tandis que les bisons sont comme tassés les uns sur les autres sur la gauche. Les têtes tendues, les yeux alignés, les oreilles à l'écoute, la position dynamique des fauves renforce le sentiment d'un groupe en action dont la puissance s'exprime par l'organisation horizontale alors que les bisons sont cantonnés dans la verticalité avec, sur le bord gauche du panneau, un alignement de quatre têtes vues de face, comme si elles regardaient vers le spectateur.



**Fig. 2.** Grotte Chauvet-Pont d'Arc, salle du Fond, panneau des Lions, détail de deux têtes de lions de profil gauche, dessinées au charbon de bois. Les lignes appuyées et les zones estompées créent des effets de profondeur et de volume. Les deux yeux sont sur le même profil, des incisions au silex indiquent l'arc mandibulaire ou le pelage.

Ce panneau est interprété comme la représentation d'une scène de chasse. Les lions se jettent sur un troupeau de bisons qui s'enfuient dans un premier temps vers la gauche, puis tournent brusquement vers le spectateur, un comportement éthologique bien décrit, caractérisant les herbivores grégaires. Le bison d'Amérique, lorsqu'il est chassé, est susceptible de changer brusquement de direction afin de dérouter le prédateur.

La perception visuelle et l'analyse technique montrent que cet ensemble a été conçu et réalisé dans un même temps, en une véritable composition graphique. La mise en scène ainsi déployée illustre un événement inscrit dans un déroulé temporel. La lecture de la paroi permet d'identifier une succession de séquences clairement perceptibles : d'abord le repérage des bisons par les lions, puis le déclenchement de la poursuite, suivi de la fuite des bisons et de leur changement de trajectoire. Cette dernière inflexion est particulièrement remarquable, car elle oriente la fuite en direction d'un point de vue potentiel de la scène. L'espace de la grotte et les éléments qu'il contient deviennent ainsi partie prenante du dispositif narratif et participe pleinement à la construction de l'événement représenté. Espace et images sont scénographiés.

Le découpage chronologique de l'action conditionne une visualisation du temps et une perception de l'espace allouée à la séquence, comme si les intervalles étaient le rythme de lecture. Les personnes « spectatrices-réceptrices » de la narration sont également actrices, dans une situation qui peut être décrite comme une attention conjointe. Elles sont associées par l'artiste au récit dont les péripéties leur sont sans doute connues.

Face au panneau des Lions, vers la droite, notre regard est attiré par un pendant rocheux vertical tombant du plafond qui porte trois dessins étroitement assemblés : le bas d'un corps féminin, avec la vulve bien marquée, est surmonté de deux têtes animales, celles d'un lion à gauche et d'un bison à droite. On retrouve les deux protagonistes du panneau situé en face, auxquels s'ajoute une composante féminine

centrée sur la reproduction et la sexualité, la liaison graphique incitant à les lire comme un tout ; l'un faisant écho à l'autre. Deux principes fondamentaux de la condition humaine, la mort annoncée (celle des bisons sur la paroi) et la vie en devenir, se trouvent assemblés en un même lieu, en une même action, tels les épisodes d'un cycle éternel. Cette structure opposant la vie et la mort illustre un discours visant à équilibrer ces extrêmes, sans doute dans une tentative pour répondre aux interrogations humaines universelles.

Comme l'écrit l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro, « la pensée sauvage reflète une véritable imagination théorique ». La grotte Chauvet permet d'en saisir toute la portée. Les images pariétales ne relèvent pas d'une simple figuration du monde animal, mais d'un système de pensée dans lequel les frontières entre humains et non-humains sont conceptuellement poreuses. La structuration des panneaux, la dynamique des figures et l'intégration étroite de l'espace souterrain traduisent une ontologie relationnelle, où les êtres existent avant tout par les relations qu'ils entretiennent entre eux et avec leur environnement. Dans cette perspective, l'image devient un vecteur de pensée : elle ne se limite pas à représenter, elle relie, structure les perspectives et rend sensible un univers commun, basé sur l'échange des regards, des corps et des intentions.

## Puissance symbolique

Sur le continent eurasiatique, *Homo sapiens* invente l'image il y a environ 40 000 ans et, dès son apparition, elle exprime une puissance symbolique qui ne va jamais disparaître et dont nos sociétés contemporaines portent encore l'empreinte. Les sociétés paléolithiques sont des entités fondées sur l'oralité, dans lesquelles l'image accompagne et matérialise des récits fondateurs à dimension mythologique. Ces narrations nous échapperont toujours, mais l'anthropologie montre que, dans les sociétés sans écriture, les questions de la vie, de la mort et du devenir sont centrales. Les mythes y jouent un rôle structurant : ils organisent

les groupes humains, donnent sens à l'inexplicable et fournissent les cadres nécessaires à la compréhension du monde et à la projection individuelle et collective.

Aujourd'hui, l'originalité d'un artiste se définit par l'affirmation de son ego, chacun cherchant à exprimer sa vision singulière du monde. Il n'en allait pas de même pendant la Préhistoire. L'emploi du terme « art » appliqué à la période reste d'ailleurs ambivalent. S'il est certain que de grands artistes y ont œuvré, leurs créations étaient encadrées par des codes précis qui régissaient à la fois le fond et la forme. De plus, les images étaient placées dans des lieux spécifiques – grottes ou abris – dont les fonctions et usages sociaux conditionnaient la perception et orientaient les significations.

Les mythes jouent un rôle essentiel dans la formation de la mémoire collective. Transmis de génération en génération, ils donnent sens aux événements, façonnant ainsi la manière dont les communautés se représentent leur histoire et leur identité. Ce processus de structuration sociale agit comme un système de médiation : l'animal y devient une figure d'identification, un *aliud* plutôt qu'un *alter*, support de projection mentale doté d'une identité propre. Ces principes constituent le socle des ontologies et des cosmologies. Ces humains sont nourris par un imaginaire dans lequel nature et culture sont indissociables ; un va-et-vient qui façonne une existence de co-construction.

Les humains et les non-humains ne semblent pas différents... ils sont. Les parois ornées de la grotte Chauvet-Pont d'Arc disent la vision d'un monde dans lequel l'humain ne se concevait pas comme supérieur aux autres êtres vivants qui l'entouraient, bien plus nombreux. Les non-humains deviennent les porteurs des récits générationnels et, au travers des images animales, nous sont certainement racontées des histoires communes.

Carole Fritz

## Bibliographie

- Carole Fritz, *La Grotte Chauvet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2024.  
 Carole Fritz, *L'Art préhistorique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2025.  
 Carole Fritz (dir.), *L'Art de la Préhistoire*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.  
 Carole Fritz et Gilles Tosello, « Du geste au mythe : techniques des artistes sur les parois de la grotte Chauvet-Pont d'Arc », *Palethnologie. Archéologie et sciences humaines*, 7, 2015 [en ligne].



# Figure féminine de Kovačevo

## Néolithique

Cette figurine féminine provient du site néolithique de Kovačevo, dans l'extrême sud-ouest de la Bulgarie, aux frontières de la Grèce et de la Macédoine du Nord (fig. 1). Le site, fouillé par une mission franco-bulgare pendant trois décennies, est l'un des plus anciens villages d'agriculteurs sédentaires en Europe. On se souvient que, dans nos régions, l'agriculture sédentaire a d'abord été inventée au Proche-Orient il y a environ 11 000 ans, puis que, en raison du boom démographique qu'elle a provoqué, les populations excédentaires se sont dispersées dans diverses directions, dont l'Europe, qui n'était habitée jusque-là que par des chasseurs-cueilleurs nomades, descendants de ceux à qui nous devons les grottes de Chauvet-Pont d'Arc ou Lascaux. La péninsule Balkanique fut donc la première à avoir été colonisée par ces pionniers agriculteurs, qui pénétrèrent sur l'actuel territoire bulgare en longeant la mer Égée par le nord.

### Premiers agriculteurs européens

Le site de Kovačevo est occupé à partir de 6200 environ avant notre ère. Ce village se compose de maisons rectangulaires au toit à double pente, dispersées sur plusieurs hectares. L'outillage des habitants comprend des haches polies (emblématiques du Néolithique) pour déboiser la forêt, permettre les cultures et construire les habitations, des faucilles à lame de silex fichées sur des manches en bois de cerf afin de récolter les céréales et divers instruments en os,

destinés à la couture, à la consommation alimentaire ou encore à la pêche. Les animaux sont, pour les trois quarts, des moutons et des chèvres domestiques, en sus des chiens, des porcs et des bœufs, et la chasse n'occupe plus qu'une place très réduite. Les poteries, nombreuses, étaient destinées au stockage des aliments et à leur préparation, les récipients de consommation étant décorés de motifs géométriques peints en blanc sur fond rouge. La nécropole reliée au village n'a pas encore été identifiée, mais plusieurs tombes d'enfants, en position fœtale, étaient dispersées dans l'habitat, les corps placés soit en pleine terre, soit déposés dans de grandes jarres. Des parures, perles ou bracelets de marbre, de coquillages, d'argile cuite ou de néphrite ont été retrouvées, ainsi que de petits cachets en argile cuite, appelés *pintaderas*, destinés à appliquer des motifs géométriques sur des textiles ou peut-être sur la peau.

Plusieurs centaines de figurines en terre cuite, en très grande majorité féminines, ont également été découvertes brisées et dispersées sur toute la surface fouillée du village, dont quelques rares en marbre, et d'un style très différent. Parmi celles en terre cuite, seule celle reproduite ici a pu être reconstituée entière, ces figurines étant en effet fabriquées de telle manière qu'elles puissent être aisément brisées. Elle se compose de trois parties : les deux cuisses d'une part, le haut du corps d'autre part, chacune façonnée à part. Les deux cuisses étaient elles-mêmes rattachées au reste du corps au niveau de la taille, très étroite, et réunies dans leur partie supérieure par une mince cheville de bois, disparue depuis, mais dont la trace demeure. Aucun des autres fragments de figurines identifiés n'ont pu être réunis pour en former une seconde dans son entier. Cet objet pose donc au

**Fig. 1.** Figure féminine en argile cuite provenant du site néolithique de Kovačevo, Bulgarie, v. 6000 av. notre ère, H. 13,2 cm, Blagoevgrad, Regional Historical Museum.

moins deux problèmes généraux, son sujet lui-même et sa fonction, sachant qu'il était visiblement fait pour être ensuite fragmenté.

L'objet est bien cuit, en argile brun clair, ce qui suppose une cuisson dite oxydante, avec apport d'oxygène. Chaque maison était dotée d'un four intérieur, dont la fonction principale était destinée à la cuisine et au chauffage ; on ignore s'ils ont pu être utilisés pour la cuisson des figurines, mais ils auraient pu y convenir. Les vases, en revanche, devaient être cuits suivant la technique dite « en meule », qui ne laisse quasiment pas de traces archéologiques. La figurine mesure 14 cm de hauteur, 5 cm de largeur au niveau des hanches et 4 cm de profil au niveau du fessier. Elle est très stylisée quant au visage et au torse, le visage n'étant évoqué que par deux fentes pour les yeux, surmontant la petite éminence du nez. Au-dessous, deux petites excroissances à gauche et à droite sont censées figurer les bras. Tout au contraire, le postérieur est pour sa part très exagéré. Une bande oblique incluant un motif en zigzag, le tout gravé sur l'argile fraîche avant cuisson, entoure le fessier et s'interrompt de chaque côté sur le devant de chaque cuisse. C'est le seul élément décoratif qui, s'il était représentatif, pourrait évoquer une sorte de pagne ou des peintures corporelles. Les pieds ne sont pas représentés, les jambes se terminant en moignons. La figurine ne pouvait donc tenir debout que fichée dans la terre ou dans toute autre matière.

## La longue histoire des « Vénus »

La large prédominance des figurines féminines aussi bien au Paléolithique que dans la première moitié du Néolithique a toujours interrogé, à mesure que la Préhistoire se développait. Pour mémoire, si *Homo sapiens* émerge à partir de 300 000 ans, ce n'est qu'entre 50 000 et 40 000 ans qu'il commence à représenter, indice d'une complexité cérébrale supplémentaire. Re-présenter, c'est rendre présent quelque chose qui n'est physiquement plus là. La grande majorité des représentations paléolithiques sont des animaux, parfois sculptés, mais

surtout peints ou gravés sur les parois des grottes, ce qui paraît normal pour des chasseurs-cueilleurs immergés dans la nature au milieu des animaux. Les représentations humaines, très minoritaires, sont de deux ordres : des mains peintes apposées, en positif ou en négatif, sur les parois des grottes – donc une représentation humaine directe, mais réduite à une partie du corps – et de petites sculptures féminines, en pierre, en os, voire en terre cuite, et parfois même en bas-relief.

Ces sculptures sont connues pour avoir des caractères sexuels la plupart du temps très exagérés. La plus ancienne, celle de la grotte de Hohle Fels en Allemagne et qui remonte à près de 40 000 ans, est en ivoire de mammoth et ne mesure que 6 cm de haut. En lieu et place de la tête, un anneau permettait de la suspendre. Les seins comme la vulve sont surdimensionnés. Ces « Vénus », comme les appellent les préhistoriens, sont particulièrement nombreuses un peu plus tard, produits de la civilisation gravettienne, entre 29 000 et 21 000 ans environ avant notre ère, toujours avec ces mêmes caractères sexuels hypertrophiés. S'il est d'usage d'y lire une représentation de la maternité et de la fertilité, on peut aussi considérer qu'il s'agit d'un regard masculin sur un corps féminin érotisé. On se rappellera que, chez les autres primates, les femelles ne sont réceptives qu'au moment de l'ovulation, ce qui se manifeste par un gonflement des parties génitales, l'œstrus. Chez les humaines, la perte de l'œstrus s'est produite à un moment encore mal défini de l'évolution. En conséquence, les unions charnelles peuvent avoir lieu à n'importe quel moment. Mais la rançon en est une tension permanente entre femmes et hommes, ce dont témoignent les plus anciens textes européens, *l'Iliade*, qui débute avec l'enlèvement d'Hélène et se continue par une dispute entre Achille et Agamemnon pour la possession d'une prisonnière, la mythologie grecque, pleine de rapt et de viols, ou encore l'histoire romaine, qui commence avec l'enlèvement des Sabines – et jusqu'aux périodes récentes ou contemporaines, bien documentées en termes de violences sexuelles commises sur les femmes.

Que les toutes premières représentations humaines nous parlent de sexualité féminine, sans que l'on puisse évidemment aller tellement plus loin, ne saurait être un hasard. L'accent prioritaire mis sur les figurines féminines perdure au Néolithique, telle qu'on l'observe à Kovačevo, avec l'une des plus anciennes figurations européennes pour cette période. On objectera qu'elle est beaucoup plus stylisée que ses consœurs du Paléolithique, avec une absence apparente des seins. Néanmoins, le fessier est surdéveloppé, alors même que cette partie anatomique ne joue aucun rôle dans la procréation, mais présente, en tant que caractère sexuel secondaire, un rôle incontestable dans l'attraction et la séduction.

Si les représentations féminines, érotisées ou non, se poursuivront jusqu'à nos jours, elles passent au second plan au cours du Néolithique européen. Avec le développement de sociétés hiérarchisées et guerrières, la figure du chef en armes, inconnue jusqu'alors, l'emporte définitivement, tandis que la prédominance de figures féminines ne se maintient, pour quelque temps, qu'à la périphérie méridionale de l'Europe, dans des îles isolées, Malte, la Sicile, et bien sûr les Cyclades, dont les formes épurées, presque abstraites, ne doivent pas nous faire oublier que la blancheur éclatante du marbre était à l'origine, tout comme les temples grecs plus tard, recouverte d'éclatantes couleurs peintes. Cette résistance féminine est éphémère, et un saut dans le temps jusqu'à nos jours nous confirmerait que la quasi-totalité des statues sur nos places publiques sont masculines, souvent guerrières, même s'agissant de chefs d'État – sans compter les monuments aux morts. Les figures féminines dans l'espace public qui ont un usage politique et/ou religieux sont, du moins en France, la Sainte Vierge, vierge par définition (et issue elle-même d'une « immaculée conception »), et Jeanne d'Arc, la Pucelle. Comment ne pas y voir la prolongation d'évidentes préoccupations autour du contrôle de la sexualité féminine ? Une troisième figure féminine publique est celle de la République ou de Marianne, en statues, bustes, voire timbres-poste. Elle peut avoir un sein dénudé, comme dans le célèbre

tableau d'Eugène Delacroix ou la grande statue de bronze de la place de la Nation à Paris. Serait-ce alors une mère nourricière ? Il est intéressant que la *patrie*, mot à connotation *paternelle*, sinon patriarcale, soit représentée par une femme.

## Bris et fonctions

Au-delà des préoccupations générales que portent les figurines féminines du Néolithique, que peut-on dire de leur fonction précise, voire de leur usage concret ? Il n'est d'ailleurs pas certain qu'à travers le temps et l'espace ceux-ci n'aient pas évolué. Certains ont voulu y voir des jouets, ce pour quoi l'exacerbation des caractères sexuels ne plaide guère. En revanche, on trouve sur divers sites néolithiques de petites figurines animales de facture plutôt grossière ; dans ce cas, l'hypothèse paraît plausible. Certaines des figurines féminines ont été découvertes dans des tombes d'adultes, ce qui suggère une fonction en rapport avec des croyances particulières. Il ne saurait s'agir dans tous les cas, au Paléolithique comme au Néolithique, de la représentation de personnes réelles. Non seulement en raison de l'in vraisemblance anatomique, mais surtout dans la mesure où elles sont, dans chaque région et à chaque période données, exécutées selon des canons rigoureux. Malgré leur caractère représentatif, il s'agit donc d'objets codés, de symboles.

L'abondance des figurines féminines par rapport aux masculines avait fait émettre, dès le XIX<sup>e</sup> siècle et l'érudit suisse Johann Bachofen, l'idée que les sociétés préhistoriques auraient été matriarcales, c'est-à-dire que le pouvoir politique aurait été aux mains des femmes. La thèse fut reprise dans les années 1970 par l'archéologue américaine Marija Gimbutas et encore aujourd'hui par certains mouvements féministes. Aucune société réellement matriarcale, passée ou présente, n'a jamais été observée, même si l'oppression des femmes peut être plus ou moins variable. En revanche, beaucoup de mythologies du monde, de la Nouvelle-Guinée à l'Amérique du Sud, évoquent un passé originel où les femmes auraient eu le pouvoir

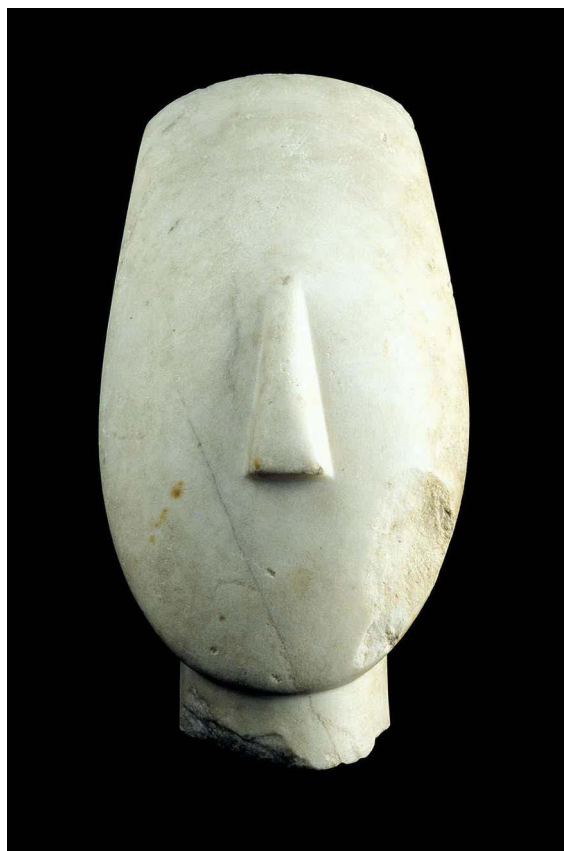
mais s'en seraient si mal servi que les hommes durent le leur reprendre. Et plus près de nous, tout n'est-il pas de la faute d'Ève ou, dans la tradition grecque, de Pandore, qui désobéit en ouvrant la boîte où étaient enfermés tous les maux du monde ? On ne saurait donc soutenir une cause juste avec des arguments préhistoriques peu fondés.

Cette statuette de Kovačevo appartient, comme il a été dit, au premier courant de néolithisation de la péninsule Balkanique, au sein duquel on distingue des « cultures » régionales, distinctes par certains traits stylistiques. On parle ainsi de culture de Sesklo en Grèce du Nord, d'Anzabegovo-Vršnik en Macédoine du Nord, de Starčevo en Serbie, de Karanovo I en Bulgarie centrale, de Körös-Criș en Hongrie et Roumanie – et de Kovačevo dans le sud de la Bulgarie. À quoi s'ajoute aussi la Thrace turque, avec le site de Aşağıpınar. Si les variations dans les formes et décors des poteries permettent de définir ces différents styles locaux au sein d'un même ensemble cohérent, les figurines ont des traits communs. Comme celle de Kovačevo, elles arborent toutes un torse très stylisé, avec des seins absents ou à peine marqués, une taille étroite et, en revanche, un fessier rebondi et de fortes cuisses. On retrouve ces canons aussi bien en Hongrie, à Méhtelek ou Endröd, qu'à Zăuan en Roumanie ou à Aşağıpınar en Turquie d'Europe. Si les figurines sont abondantes et élaborées dans le Néolithique balkanique, elles ont tendance à s'appauvrir et à se simplifier au fur et à mesure de la progression vers l'ouest de ces pionniers agriculteurs, jusqu'à quasiment disparaître aux abords de l'Atlantique. Ce phénomène de périphérisation culturelle lors d'un mouvement migratoire a pu se rencontrer à d'autres périodes de l'histoire.

En Anatolie, d'où ces populations sont issues, outre les figurines féminines, le principal sujet de représentation est l'aurochs, le plus grand animal sauvage de ces régions. Sur le site turc de Çatalhöyük notamment, des chasses à l'aurochs sont peintes sur certaines parois des habitations. À cela s'ajoute la disposition, dans ces habitations, de bucrânes d'aurochs, sur lesquels on modèle un mufle d'argile,

une technique également utilisée pour certains crânes humains dont le visage est ainsi reconstitué. Or, lorsque, des millénaires plus tard, nous disposerons dans ces régions des premiers textes écrits, la dualité entre une déesse de la féminité et un principe mâle représenté par le taureau sera un élément important des premières religions connues. À Kovačevo même, au moins un bucrâne a été retrouvé, soigneusement déposé au fond d'une petite fosse. Et si le nombre de figurines féminines ne cesse de diminuer d'est en ouest, on connaît au moins en Normandie, sur le site d'Aubevoye, un taureau néolithique en terre cuite d'environ 30 cm de hauteur.

Il resterait à interpréter le bris de ces figurines, d'autant plus manifeste qu'elles ont été conçues pour



**Fig. 2.** Tête d'une statuette féminine provenant de l'île de Kéros, Grèce, culture cycladique, 2700-2300 av. notre ère, marbre, 27 × 14 × 10 cm, Paris, musée du Louvre.

être fragmentées. Outre le bris accidentel ou celui dû à des violences, il existe bien dans certaines sociétés des bris intentionnels et rituels. Ainsi du bris d'un verre par le marié lors d'un mariage juif ou arménien traditionnel ou d'une bouteille contre un navire lors de son baptême. Les corps des morts eux-mêmes peuvent être découpés et dispersés dans des lieux différents, comme il était courant au Moyen Âge. À Kovačevo et sur les sites comparables, toutes les figurines retrouvées ont été volontairement brisées et leurs morceaux dispersés à travers l'habitat. Le sens de cette pratique est inconnu, mais on peut y voir, par exemple, une manière d'assurer la cohésion sociale en répartissant ces fragments sur l'ensemble du village. Le bris supposant l'écartement violent, prévu dès l'origine, des deux membres inférieurs pourrait avoir aussi une signification sexuelle, ou liée à la reproduction.

## Art et résonances

Cet objet plastique dont huit millénaires nous séparent peut éveiller en nous de nombreuses résonances, qui sans doute différeront selon les regards. On ne saurait oublier qu'il a été façonné, puis manipulé, puis brisé, puis dispersé par des mains semblables aux nôtres, s'agissant des mêmes *Homo sapiens*, que rien ne différenciait de nous quant au psychisme. Femme ou homme, il est difficile de se départir de l'idée que cette figurine parle nécessairement, entre autres, du rapport entre les femmes et les hommes. Nous ne pouvons cependant que passer en revue ces millénaires de représentations féminines qui sont autant de signes de préoccupations identiques, même si nous ne savons rien des cosmologies et des rituels qui les sous-tendaient.

Pour nous, cet objet est aussi un objet d'art, bien que ce terme soit anachronique. Les sociétés néolithiques ne fabriquaient pas d'« art », mais des objets tous fonctionnels, certains exécutés avec un plus grand investissement, comme les poteries de consommation avec leurs parois fines et leurs décors peints, les parures de pierre ou de coquillages, ou encore

ces figurines de terre cuite ou de marbre. Fonctions pas seulement utilitaires, et que traversaient aussi les modes esthétiques, telles ces alternances entre des formes féminines exagérées et des réalisations plus abstraites dont témoigne cette statuette épurée des Cyclades (fig. 2). Seules les civilisations étatiques à venir, comme celles du monde gréco-romain, avec leurs artisans spécialisés, se rapprocheront au plus près du modèle naturel, tandis que, paradoxe, l'art préhistorique influencera parfois certains artistes contemporains, de Pablo Picasso à Alberto Giacometti, ou de Paul Klee à Joan Miró. Aussi, de Bulgarie il y a 8 000 ans, ou des Cyclades il y a 5 000 ans, ces deux images de femmes sont-elles tout autant éternelles.

Jean-Paul Demoule

## Bibliographie

John Chapman et Biserka Gaydarska, *Parts and Wholes: Fragmentation in Prehistoric Context*, Newbury, Oxbow, 2007.

Jean-Paul Demoule, *Naissance de la figure. L'art du Paléolithique à l'âge du fer*, Paris, Hazan, 2007.

Jean-Paul Demoule, *Les Dix Millénaires oubliés qui ont fait l'histoire. Quand on inventa l'agriculture, les chefs et la guerre*, Paris, Fayard, 2019.

Jean Guilaine, *Femmes d'hier. Images, mythes et réalités du féminin néolithique*, Paris, Odile Jacob, 2022.

Marion Lichardus-Itten et al., « Kovačevo, an Early Neolithic site in South-West Bulgaria and its importance for European Neolithization », in Ivan Gatsov et Heiner Schwarzberg (dir.), *Aegean – Marmara – Black Sea: The Present State of Research on the Early Neolithic*, Langenweissbach, Beier & Beran, 2006, p. 83-94.



# Panneau de Hésyrê 2750 av. notre ère

L'image a des airs familiers, caractéristiques de cette Égypte ancienne telle que l'Occident la connaît. Le dignitaire en pied, à la silhouette si particulière, coiffé d'une perruque droite et équipé de son matériel de scribe, consacré par l'orientalisme comme l'une des icônes du pouvoir égyptien, semble, en tout point, *égyptien* (fig. 1). Par sa dimension comme par sa composition, le panneau de bois sculpté évoque aisément un tableau et a trouvé tout naturellement sa place sur les murs du premier musée du Caire comme dans les pages des ouvrages consacrés à l'art égyptien. L'observateur ou l'observatrice admirera la finesse du relief, la virtuosité du modelé et des détails des oiseaux, mammifères et figures humaines ciselés il y a près de 5 000 ans. Nous voilà tout près de céder au « vertige du réalisme », selon les mots de l'historien Roland Tefnin, devant une image dont tout, pourtant, de sa construction intellectuelle aux interactions avec le monde dont elle procède, est étranger à la figuration occidentale et ne peut se comprendre que dans l'espace sensoriel, rituel et politique dont elle provient.

## Une image égyptienne

L'œuvre est un étroit panneau d'acacia, le deuxième des onze qui ornaient le mur d'une chapelle funéraire. L'encoche rectangulaire sur la partie supérieure indique la présence d'un linteau horizontal aujourd'hui perdu. Un grand rectangle ménagé en creux sur la planche de bois délimite l'espace de

la figuration. Il accueille un dignitaire en pied, haut d'environ 50 cm, représenté marchant, en haut-relief. Le modelé délicat souligne le galbe des muscles vigoureux et les traits vifs d'un visage jeune, ainsi qu'une discrète moustache. L'homme porte une perruque droite qui lui tombe sur les épaules et un pagne plissé, noué sous le nombril. Il arbore les attributs du pouvoir officiel égyptien, un long bâton de commandement et un sceptre. Plus inattendu et sans aucun équivalent pour une image en deux dimensions d'un homme de son rang, le matériel d'écriture lié par une cordelette, qu'il tient également dans la main gauche : un étui à pinceaux, une petite palette à double godet et un pochon de cuir certainement destiné à conserver les pigments. La partie supérieure du champ d'inscription est occupée par quatre colonnes de hiéroglyphes qui donnent le nom et les titres de l'imposant personnage : « Aîné de l'institution du palais *Qedhotep*, père divin du dieu Min, maître de la déesse lionne, préposé aux biens du roi, maître scribe du roi, grand du conseil des Dix de Haute Égypte, Hésyrê ». Il s'agit là de l'un des grands administrateurs de l'État, membre de la cour du roi Djoser, fondateur de l'Ancien Empire, vers 2750 avant notre ère.

Un tel ensemble d'images et de textes, pour un particulier, est tout à fait extraordinaire à l'époque, tant les représentations des dignitaires sont encore parcimonieuses et se limitent souvent à une simple stèle devant le monument ou en façade. Cette représentation n'en est pas moins conforme au « canon » de l'art égyptien et sa photographie tient lieu de frontispice à l'ouvrage qui l'a formalisé, *Sur l'art égyptien*, de Heinrich Schäfer, paru en 1918. L'œuvre illustre à merveille les principes de la figuration

**Fig. 1.** Panneau de Hésyrê, Saqqara, Égypte, v. 2750 av. notre ère, bois d'acacia, 115 × 40 cm, CG 1426, Le Caire, Musée égyptien du Caire.

égyptienne sans perspective, qualifiée par l'égyptologie d'« a-spective », selon laquelle l'image, composite, agrège différents axes d'observation directe de l'objet (du dessus, de côté, de face). Il ne s'agit pas de montrer ce que l'on voit à un moment donné, mais de multiplier les aspects connus de l'objet, qui peuvent renvoyer à des espaces et des temps différents, pour approcher de sa vérité. Le panneau reprend par ailleurs des composants stables du répertoire égyptien : la figure humaine hiératique en marche, les éléments de costume (perruque, sceptre, bâton). Les détails stylistiques – la forme de la perruque, celle du nœud du pagne ou encore la présence d'une moustache – la situent chronologiquement et spatialement au plus près de la culture monarchique de la capitale Memphis, au début de l'Ancien Empire. Le style et la technique des panneaux ne diffèrent de ceux que le roi Djoser a fait installer dans les souterrains de son complexe funéraire que par le matériau. Si les panneaux de Hésyrê sont en bois, ceux du roi, qui le représentent lors des rites du jubilé, sont sculptés dans un calcaire fin.

Cette représentation de Hésyrê participe d'un espace de pensée spécifique. Les autres panneaux le montrent sous des traits plus ou moins marqués par l'âge, mais il serait erroné d'y voir des moments différents de la vie du dignitaire. Ces variations notent davantage des aspects de son identité que les étapes d'un récit, comme la vigueur de son commandement ou la sagesse de son expérience. De même, le lin-teau provenant du temple de Médamoud conservé au musée du Louvre présente, dans un champ iconographique qui est aussi une représentation du monde en réduction, deux images du roi Sésostri III (v. 1865 av. notre ère) en train de faire offrande au dieu Montou ; le souverain est représenté une fois avec le visage d'un vieil homme et l'autre dans la pleine force de l'âge. Quelques siècles avant Hésyrê, au temps de l'Égypte des chefferies, une palette cérémonielle destinée aux peintures corporelles est gravée de scènes cynégétiques. Rompu aux fresques historiques, l'historien occidental voit spontanément

dans l'objet en question, dite Palette de la Chasse (v. 3200 av. notre ère), le récit et la commémoration d'un événement marquant, une partie de chasse particulièrement glorieuse. Pourtant, le décor met en présence des animaux qui ne vivent pas dans les mêmes milieux et dont les techniques de mise à mort ou de capture ne sont pas compatibles. L'image égyptienne raconte moins une histoire qu'elle ne relève et construit des interactions. L'orientation presque toujours latérale des êtres souligne leur relation avec les autres éléments de l'image.

Au portrait funéraire de Hésyrê répondent comme en miroir le nom, le rang et les titres du personnage, notés par les images-signes que sont les hiéroglyphes. La différence entre les deux parties n'est à première vue que d'échelle. Les échos entre le texte et l'image sont par ailleurs nombreux : le juvénile Hésyrê en pied se reflète dans le sage aîné du hiéroglyphe ; le matériel d'écriture qu'il tient à la main répond au signe hiéroglyphique , au centre du texte, signifiant « Maître scribe du roi ». D'autres panneaux de la sépulture présentent des listes d'offrandes, où les têtes d'animaux, morceaux de viande ou autres vases complètent de même l'écriture des mots tout en appelant, par leur seule présence iconique, ces mets et biens précieux. Si, dans la culture égyptienne, les signes sont écrits avec des images, ils peuvent à tout moment retrouver leur autonomie.

Une telle circularité rappelle l'unité ontologique fondamentale qui existe en Égypte entre l'écriture et l'iconographie. Comme l'écrivait Jean-François Champollion dans une lettre à son protecteur, le duc de Blacas, en 1824, « la sculpture et la peinture ne furent jamais en Égypte que de véritables branches de l'écriture », ou plutôt, écriture et peinture n'appartiennent qu'à un seul et même geste, celui de la transcription et de l'actualisation du monde. Le verbe égyptien que nous traduisons par « écrire » (*sesh*) désigne en réalité l'acte de tracer, et le mot « forme, image » (*tit*) renvoie indifféremment au signe d'écriture et à l'image ; tous deux sont des manifestations sensibles et visibles d'objets idéels,