

Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude

Cécile Voyer

► **To cite this version:**

Cécile Voyer. Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude. L'Atelier du Centre de recherches historiques, CRH, CNRS-EHESS, 2010, 6, n.p. 10.4000/acrh.2057 . halshs-00671364

HAL Id: halshs-00671364

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00671364>

Submitted on 2 Jun 2020

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

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

Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude

Cécile Voyer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/acrh/2057>

DOI : 10.4000/acrh.2057

ISBN : 978-2-8218-1056-3

ISSN : 1760-7914

Éditeur

Centre de recherches historiques - EHESS

Référence électronique

Cécile Voyer, « Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 06 | 2010, mis en ligne le 18 juin 2010, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/acrh/2057> ; DOI : 10.4000/acrh.2057

Ce document a été généré automatiquement le 24 avril 2019.



L'Atelier du Centre de recherches historiques – Revue électronique du CRH est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude

Cécile Voyer

NOTE DE L'AUTEUR

Nous tenons à remercier vivement Éric PALAZZO qui par ses remarques a considérablement nourri ce texte, Patrick HENRIET pour ses réflexions, et Laurent HOUSSAIS pour son travail de relecture.

- 1 En 1976, Enrico Castelnuovo écrit à propos de l'histoire sociale de l'art que l'absence de théorie qui caractérise cette branche de la discipline revient à analyser « le problème tout entier de l'histoire de l'art »¹. Évoquer les liens qu'entretiennent l'histoire de l'art et les autres sciences sociales s'avère donc une tâche particulièrement ardue, d'autant que les remarques du chercheur de Pise, vieilles de trente-deux ans, sont toujours d'actualité. Il est en effet possible de transposer les réflexions de son préambule à celles qui nous intéressent aujourd'hui car tout, finalement, est question de définition. Aussi convient-il de distinguer l'anthropologie de l'art, l'histoire anthropologique de l'art et l'approche anthropologique des œuvres visuelles. Si



leurs champs d'investigation semblent faire aujourd'hui l'objet d'un consensus, l'anthropologie de l'art étant réservée à l'étude des arts non-occidentaux et les deux autres à celle de l'art occidental, il n'en est pas de même sur le plan méthodologique. Même si la première d'entre elles possède une dénomination scientifique, il n'existe malheureusement ni théorie ni définition précise pour les caractériser. Sous ces appellations, les postulats de départ, les réflexions et les interrogations sur les œuvres visuelles, les faits artistiques et les structures sociales qui les produisent prennent des formes très différentes. À ces difficultés méthodologiques majeures s'ajoute la périodisation de l'art occidental qui génère des approches multiples se référant à l'anthropologie. Autrement dit, l'angle sous lequel les disciplines se croisent diffère selon la spécialité chronologique du chercheur.

L'histoire de l'art et l'anthropologie : le tour de la question

- 2 Selon la définition qu'ils se font de cette science, certains historiens de l'art ont analysé les images en fondant leur réflexion sur les apports de l'anthropologie. L'ouverture de l'histoire de l'art à la science de l'homme doit énormément à Aby Warburg (1866-1929) dont les démonstrations nourrissent encore les travaux de spécialistes de l'image². Toutefois, peu d'historiens de l'art ont proposé des théories pour une anthropologie des œuvres visuelles. Parmi eux, on retiendra Michael Baxandall (1936-2008) qui, pour témoigner de la notion de goût artistique au Quattrocento, a construit le concept de « l'œil esthétique », théorisé ensuite par l'anthropologue Clifford Geertz comme système culturel propre à chaque société³. Reflet de l'environnement social, le langage formel peut s'analyser dans le cadre d'une théorisation des formes culturelles.

Toutefois, la méthode de Michael Baxandall n'est réellement opérante que pour les sociétés dans lesquelles l'objet d'art possède une valeur marchande, son approche étant centrée sur la relation entre le peintre et son commanditaire dont il doit satisfaire les

goûts et les compétences culturels. L'œuvre visuelle est ainsi comprise comme la projection des désirs et des attentes des élites, princes, puissants, hommes de cour, à l'exclusion des autres catégories sociales.

Pour Nelson Goodman (1906-1998), philosophe de l'art, le phénomène « art » doit être observé en fonction de la dynamique entre l'œuvre et le spectateur. L'œuvre d'art n'existe pas en soi mais selon les significations qui lui sont données par celui qui regarde. Or, en se concentrant uniquement sur l'interaction medium/spectateur, Nelson Goodman réduit de fait le champ d'application de son postulat à la période moderne et surtout contemporaine. Au Moyen Âge, l'image n'existe pas en dehors d'une dimension relationnelle – les commanditaires, les concepteurs et le principe divin –, toutefois dans les sociétés anciennes, la raison d'être d'une image réside aussi « dans ce qu'elle vaut pour elle-même »⁴.

- 3 D'autres historiens de l'art comme David Freedberg et Hans Belting ont élaboré des grilles de lecture plus globales en plaidant pour une anthropologie des images. Néanmoins, et ce malgré la magnifique construction intellectuelle de ces chercheurs, l'articulation entre histoire de l'art et anthropologie est, faute de théories ou d'une méthode bien définie, complexe. Un autre obstacle, et non des moindres, émane non seulement de la difficulté à conjuguer les notions anthropologiques avec le langage formel de l'œuvre visuelle mais également de celle à considérer selon une grille de lecture anthropologique tout ce qui est constitutif de l'image. La plupart des concepts expérimentés (comme celui de « l'œil esthétique ») s'applique à des champs restreints qui ne relèvent pas pleinement de l'anthropologie générale.

En s'appuyant sur le postulat que les œuvres visuelles sont des agents ayant un effet sur le monde, David Freedberg a élaboré, par exemple, la théorie de la *response*, de la « réaction »⁵. Sa méthode consiste à analyser en tant que *pôles fixes* une image et un spectateur puis à mesurer les effets produits sur ce dernier. Les affects éprouvés par le récepteur sont donc au cœur de la réflexion de Freedberg qui s'intéresse au pouvoir exercé par les images. Or, les appréhender sous cet angle tend à les analyser encore une fois sous un seul de leurs aspects : celui de la réception et comme le remarque avec justesse Bertrand Prévost :

[...] Freedberg oublie que l'image elle-même est une relation. Son efficacité suppose toujours qu'elle soit le lieu ou la configuration d'un rapport de forces qui prenne et englobe déjà le spectateur. On posera mal le problème de l'efficacité iconique tant que l'on restera dépendant d'une opposition, d'une découpe sujet (spectateur)/objet (image) – opposition philosophiquement idéaliste, donc aporétique⁶.

- 4 La définition d'anthropologie de l'image proposée par Hans Belting repose, quant à elle, sur une configuration triangulaire : image/medium/regard ou image/dispositif/corps⁷. Selon le chercheur, l'examen de l'image comme phénomène anthropologique est inextricablement lié à ce concept. L'image se matérialise et « campe » un temps dans un medium donné avant de se déplacer sur un autre support. Inspirée par la phénoménologie, sa théorie cherche à décrire la visibilité des images conditionnée par un medium dans ses possibilités et ses limites. Conformément aux trois termes de « son trépied conceptuel »⁸, Belting décompose son approche des images selon les notions de perception, d'imagination, et de conscience de l'image. Autrement dit, il propose d'expliquer l'image en dehors de l'image elle-même.

Le medium ou l'œuvre visuelle observée engendre une conscience médiatrice entre imagination et perception, différente d'une culture à l'autre. La connaissance des cadres symboliques à travers lesquels les images sont perçues et sont identifiées comme telles

est donc essentielle. Or, les médiums, pluriel souhaité par Hans Belting, se dérobent parfois à l'analyse, une analyse gommée par une approche qui peut devenir dogmatique. La nécessité comparative, inhérente à l'exercice anthropologique, constitue une autre difficulté majeure. La maîtrise des *corpus* ethnographiques semble indispensable car les pratiques sociales entourant un médium et sa matérialité sont extrêmement variables d'une société à l'autre⁹.

Si la théorie proposée à ce jour par Hans Belting est vraisemblablement la plus globalisante, son passage à la pratique reste complexe car de l'aveu même de l'auteur, il s'avère quasiment impossible de distinguer l'image de son médium¹⁰.

- 5 Aussi stimulantes soient-elles, toutes ces réflexions semblent souffrir de l'absence d'un cadre théorique approprié. Selon des modalités certes différentes, seule une des composantes constitutives de l'image est abordée. Celle-ci est en effet souvent réduite à sa réception ou aux effets qu'elle produit sur le spectateur, voire dans certaines études sur un récepteur très ciblé. Il s'agit donc plus d'une anthropologie sociale – l'art étant le produit d'une relation sociale – que d'une anthropologie des œuvres visuelles. Bien que très riches, les travaux, basés sur une approche contextualisée, risquent de tomber sur un écueil : celui d'envisager exclusivement l'image selon sa fonctionnalité. Or, la question n'est pas uniquement de comprendre à quoi elle sert ou comment elle fonctionne, mais également pourquoi elle fonctionne.

C'est sur ce questionnement amorcé par Hans Belting que peut sans doute se construire une anthropologie des images.

- 6 Selon Philippe Descola, l'anthropologie de l'art reste à inventer car les travaux sur les œuvres visuelles non occidentales relèvent de l'ethnologie de l'art et non de la science de l'Homme. D'ailleurs pour ce chercheur, la dénomination de ce domaine de recherche par l'expression « anthropologie de l'art » est impropre en raison de la signification et de la charge symbolique du mot art. C'est pourquoi, pour poser les bases de sa démarche théorique et méthodologique, il préfère réfléchir en termes d'anthropologie de la figuration. Autrement dit, considérer tous les objets figurés, qualifiés d'iconiques par l'auteur, pour en analyser les signes formels qui correspondent aux concepts ou aux images mnésiques associés aux mots ou aux prototypes auxquels ils renvoient¹¹. Cette anthropologie de la figuration est fondée sur la théorie développée par Philippe Descola selon laquelle il identifie quatre manières d'organiser « l'expérience du monde » : l'animisme, le naturalisme, le totémisme et l'analogisme¹². Les modes de figuration seraient donc examinés en fonction des quatre ontologies préalablement définies.
- 7 D'autres anthropologues ont proposé des théories anthropologiques pour appréhender les œuvres visuelles. Franz Boas (1858-1942), le premier, a posé les jalons pour une approche des arts des peuples dits « primitifs ». Dans son ouvrage, *Primitive Art*, il met en œuvre une méthode comparative des faits observés pour tenter d'éclairer les phénomènes d'emprunts, de diffusions sur des aires géographiques délimitées à une période donnée¹³. Les questionnements nés de ces constats ont ouvert la voie à de nouvelles pistes de recherches, orientées progressivement vers une prise en compte des mécanismes cognitifs mis en œuvre lors de la création des œuvres visuelles.

L'anthropologie cognitive fonde d'ailleurs la théorie d'Alfred Gell (1945-1997) basée sur l'intention de l'agent ou selon sa propre formule d'*agency* ou d'*intentionnalité*¹⁴. Selon l'anthropologue, l'art est un système d'action : tous les objets d'art se rencontrent dans divers réseaux d'intentionnalités, extrêmement variables selon les cas¹⁵. Si plusieurs intentionnalités sont perceptibles dans un même objet, elles n'y sont pas forcément

présentes au même moment. Ainsi, Gell envisage l'œuvre visuelle dans le temps d'une réception qui s'étire chronologiquement. L'œuvre d'art est alors considérée comme un relais matériel, un médium entre deux personnes qui communiquent, ayant chacune la capacité à se reconnaître et à se projeter dans le désir de l'autre. Sur ce point, les théories de Gell et de Goodman se rejoignent. L'anthropologue construit néanmoins une définition de l'art propre à rompre radicalement avec l'idolâtrie qui lui est voué, frein selon lui à une anthropologie de l'art : les œuvres visuelles, les objets d'art et les arts vivants appartiennent à un vaste système technique ancré dans le corps social. Ainsi, comme tous les processus techniques, les œuvres visuelles ont le pouvoir de fasciner les sociétés humaines. Leur efficacité provient alors de leur capacité à agir sur la manière de percevoir le monde, ce qui relève d'une technologie de l'enchantement.

En cohérence avec son postulat et pour éviter de « tomber dans le piège » de la dévotion vouée à l'art, Alfred Gell écarte toute réflexion sur la rhétorique de l'image et ses singularités formelles. Or, l'efficacité symbolique de l'image nécessite de penser son fonctionnement en tant que langage formel, apte à figurer « la manière dont est organisée l'expérience du monde ».

- 8 En définitive, avec des domaines de recherches différents, les trois disciplines semblent à la fois se heurter et s'influencer. Il en ressort l'impression d'un flou artistique où chacun ajoute sa touche. Aussi reste-t-il à savoir si nous construisons sur des bases qui se consolident ou sur des sables mouvants. Quoi qu'il en soit, cette phase de tâtonnement est évidemment jubilatoire à plus d'un titre puisqu'elle fournit des travaux extrêmement riches qui nous invitent sans cesse à nous questionner sur nos propres pratiques.

Pour une approche anthropologique des œuvres visuelles du Moyen Âge

- 9 Il n'existe pas à ce jour de théories d'anthropologie générale totalement transposables aux œuvres visuelles médiévales. Afin de traiter les œuvres visuelles comme des agents ayant un effet sur le monde, il conviendrait plutôt de rechercher et d'expérimenter une démarche ou, selon l'expression d'Alain Guerreau, « une visée appuyée par des procédures techniques »¹⁶.

Les cadres théoriques mentionnés précédemment ne sont d'ailleurs que partiellement pertinents pour le Moyen Âge. Toute une catégorie d'œuvres visuelles n'était pas destinée à être vue. La question de la réception, telle qu'elle est définie pour étudier les périodes modernes, devient alors secondaire, voire caduque dans bien des cas. Si certaines méthodes, comme le concept de « l'œil esthétique » de Michaël Baxandall, peuvent s'appliquer pour les XIV-XV^e siècles, elles sont globalement inadaptées pour les siècles antérieurs¹⁷.

- 10 La notion de réception pour la période médiévale doit être, en effet, envisagée différemment. À la relation œuvre visuelle/spectateur ou à celle, plus complexe, proposée par Gell ou Goodman – l'image est un médium entre le concepteur et le spectateur¹⁸ – s'ajoute une autre relation entre le concepteur de l'image et le principe divin. Autrement dit, il s'agit bien d'une construction sociale, reposant sur différents acteurs : les concepteurs des images et un récepteur d'une nature différente, Dieu.
- 11 Depuis trois décennies, à défaut d'une véritable théorie, un certain nombre de médiévistes a adopté un questionnement anthropologique pour étudier les images. Les

travaux sur le statut des œuvres visuelles et les pratiques – rituels et usages sociaux – qui les entourent ont contribué à leur donner corps¹⁹. Les mécanismes cognitifs mis en œuvre dans la conception et la réception des images vont dans le sens du décentrement nécessaire à leur compréhension²⁰.

Envisagées par le prisme de la notion d'*imago* définie par Jean-Claude Schmitt, les images matérielles s'inscrivent dans un vaste champ anthropologique enrichi par l'histoire des spéculations²¹. Le discours médiéval sur l'image, l'image invisible de Dieu et de l'âme et sur la vérité de l'image est fondamental pour les processus de création de l'image matérielle, traversée par une tension permanente²².

- 12 Ces apports scientifiques enrichissent les interrogations sur la notion de représentation, notion qui englobe à la fois l'image matérielle et les pratiques symboliques en offrant une réflexion à plusieurs niveaux. En s'appropriant les concepts de Jack Goody, Daniel Russo propose à son tour deux notions : « l'image intensive » considérée dans sa relation au corps et au corps absent et « l'image excroissante », soit « les relations verticales et horizontales que tout le processus de la re-présentation entretient forcément avec ce qui l'entoure ». Puis, en changeant d'échelle, Daniel Russo envisage l'image dans sa matérialité avec la notion de « reste », « c'est-à-dire, l'ensemble des marquages et des signes graphiques produits par l'image dans le processus même de représentation, de même que l'ensemble de ses relations avec le support matériel »²³.

Ainsi, l'obstacle majeur à surmonter est ici la nécessaire articulation d'un point de vue global, inhérent à l'anthropologie, et de la spécificité des œuvres visuelles médiévales. Quoi qu'il en soit, il s'agit de pénétrer une pensée qui s'est cherché une expression graphique, formelle.

- 13 L'appropriation et l'adaptation des concepts et des outils méthodologiques, singulièrement revisités voire, pour d'aucuns, tronqués, sont l'une des voies pour approcher les œuvres visuelles du Moyen Âge dans une perspective anthropologique.
- 14 S'il semble difficile, en effet, d'appliquer à l'histoire de l'art des concepts d'anthropologie générale, la monographie thématique, envisagée selon la démarche propre à la micro-histoire, peut être un moyen d'appréhender la complexité de l'image. Le monument et son décor ou le manuscrit doit faire l'objet d'une approche globale afin d'examiner tous les aspects d'une réalité sociale pour en faire apparaître la structure. Les images et le lieu dans lequel elles s'inscrivent – église ou manuscrit – projettent, en effet, une organisation des relations au monde et à autrui.

Aussi, après le concept de l'homme total et du fait social total de Marcel Mauss, l'histoire de l'art médiéval devrait s'emparer de celui de document total tel que le définit Jacques Le Goff pour l'appliquer à l'église et à son décor comme au manuscrit²⁴. Pour étudier cette totalité en tant que telle, les œuvres visuelles devraient être considérées sous tous leurs aspects : leur matérialité, leur langage formel, le réseau d'images dans lequel elles existent, leur lieu d'inscription ainsi que les pratiques rituelles et sociales qui les entourent. Herbert Kessler a d'ailleurs consacré un chapitre de son essai, *Seeing a medieval art*, à chacun des aspects inhérents aux œuvres visuelles du Moyen Âge présentées dans leur totalité : « matter, making, spirit, book, church, life and death, performance, seeing »²⁵.

- 15 C'est pourquoi seule l'étude de cas, à partir d'un document total, nous semble tendre vers une approche anthropologique avec la cohérence la plus explicite. La problématisation ou la grille de lecture que l'on pose sur le monument et son décor ou sur le manuscrit doit

pour cela s'articuler avec des notions d'anthropologie générale (les représentations, l'efficacité symbolique, l'identité, le don, la domination, l'autorité...).

Ainsi, le lieu d'images lié à des communautés laïques ou religieuses peut être considéré comme un marqueur permettant de penser l'écheveau complexe du tissu social. L'image véhiculée par le monument ou le manuscrit peut révéler l'identité des acteurs et la manière dont ils se mettent en scène et l'on peut ainsi tendre vers une compréhension des réseaux de relations, d'influences, de pouvoirs. Il devient donc envisageable de saisir le corps social dans ses tensions, voire dans ses mutations. La monographie thématique pourrait devenir l'objet privilégié d'une histoire de l'art médiéval plus pertinente pour révéler la densité des structures sociales.

Après l'élaboration d'un vaste corpus documentaire constitué de monographies, une analyse comparatiste, confrontant les études de cas dans leurs spécificités, offre la possibilité d'enrichir notre compréhension de la civilisation médiévale.

- 16 Pour ce faire, nous plaçons pour une iconographie contextuelle qui joue sur les changements d'échelles. L'élargissement progressif du champ de réflexion permet de croiser les différentes méthodes d'analyse de l'œuvre visuelle et d'utiliser des outils herméneutiques proposés pour son étude.
- 17 La première étape de notre démarche est celle de l'observation de « l'image-objet », terme défini par Jérôme Baschet pour rendre compte des catégories différentes que recouvre la notion d'image au Moyen Âge²⁶. Comme l'image médiévale n'a pas son sens plein et entier en elle-même, le sens contenu dans la structure même de l'œuvre n'apparaît que dans sa confrontation avec les autres. La replacer au sein d'une série, selon le postulat de Claude Lévi-Strauss, permet d'en saisir les traits singuliers, l'originalité.

Si l'on part du principe que les images peuvent forger un discours, on admet alors l'existence « d'une pensée figurative » qui acquiert son expression pleine et entière dans l'analyse du réseau d'images²⁷. Cet angle d'approche constitue la deuxième étape de la contextualisation telle que nous l'entendons. Les images peintes l'approche des décors sculptés sur chapiteau, en raison de leur spécificité, est différente – sont, en effet, incluses dans un vaste système qui nourrit le sens de chacune d'elles. Les œuvres visuelles peintes doivent être étudiées à l'aune des thèmes qui sous-tendent l'ensemble du lieu d'images. Le décor peint fonctionne avant tout comme un réseau où se nouent des connexions transversales d'une image à l'autre. Ce système n'est absolument pas fermé, ce qui d'ailleurs lui confère toute sa complexité. Renoncer à tenter d'en saisir des bribes réduirait l'image à un simple motif. La pratique d'une analyse sérielle décontextualisée peut réduire grandement la richesse sémantique d'une image. Ainsi, comme l'a montré Jérôme Baschet, seule l'analyse formelle de chacune des œuvres visuelles qui composent le lacunaire réseau d'images sculptées de Sainte-Marie de Souillac permet de saisir l'extraordinaire force expressive du sacrifice d'Abraham sur la face gauche du trumeau²⁸. Ainsi, de l'étude des images se dégagent des thèmes génériques, nés de l'intericonicité, comme la Charité, le don, l'autorité, le combat spirituel, la rédemption de l'âme et du corps. Cette approche des images semble conforme aux mécanismes de la *ruminatio* et aux constructions intellectuelles de la glose. Autrement dit, le sens d'une image comme celui du lieu d'images, saturé de significations, n'est selon Jérôme Baschet ni immédiat ni univoque.

- 18 L'image a aussi son lieu, concept éprouvé par Jérôme Baschet sous la désignation « d'image-lieu ». Si elle se définit dans l'espace de l'église, elle le structure en retour. La troisième étape de la contextualisation de nos images est donc de les comprendre dans le

fonctionnement du lieu sacré sans les dissocier de l'effet qu'elles y produisent, l'effet étant aussi un véhicule du sens. Orner la maison de Dieu pour en faire un temple de couleurs n'est pas dénué d'intentions émotionnelles. Ainsi, l'ornement impose une hiérarchie dans le lieu d'images entre les zones iconiques, les zones ornementales et les zones aniconiques qui les chargent d'une sacralité particulière²⁹.

- 19 Une autre hiérarchie peut s'observer : la matérialité des œuvres comme leur langage formel peut témoigner des degrés de sacralité différents dont sont pourvues certaines images à l'intérieur de leur réseau. Les sujets représentés en raison de leur valeur symbolique peuvent être traités différemment dans leur conception tant dans leur forme que par les pigments qui les constituent. Toutes ces particularités témoignent souvent de la nature unique d'un lieu d'images. Sa singularité invite donc à se pencher sur la marque en creux laissée par les commanditaires, – une communauté religieuse –, et sur la manière dont ils se sont pensés dans l'espace de l'église et dont ils se sont définis à travers les images. L'image véhiculée par le monument et son décor se révèle parfois être une véritable construction intellectuelle, voire hagiographique, qui définit la communauté commanditaire.
- 20 La méthode contextuelle que nous venons de définir procède de l'approche anthropologique des œuvres visuelles. Pour élaborer une anthropologie des images médiévales, peut-être faudrait-il l'articuler aux pistes de réflexion proposées par Hans Belting, en recherchant, en dehors de ce qui est à expliquer, le principe de l'explication. La théologie médiévale est sans doute à explorer plus avant pour comprendre le médium de la représentation et son fonctionnement³⁰. La réflexion sur l'œuvre visuelle comme médium entre l'individu (commanditaire et/ou spectateur) et le principe divin est aussi à approfondir³¹.
- 21 Ainsi, la question cruciale liée aux images, parfois abordée mais sans être réellement théorisée³², est finalement celle de leur efficacité. Comme le remarque avec justesse Bertrand Prévost, l'efficacité symbolique de l'image constitue à elle seule une notion d'anthropologie générale qui mériterait d'être davantage considérée par les historiens de l'art et qui constituerait un préalable à l'élaboration d'une théorie dans le cadre d'une anthropologie de la croyance.

NOTES

1. Enrico CASTERLNUOVO, « L'histoire sociale de l'art, un bilan provisoire », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, année 1976, volume 2, n°6, p. 65.

2. Entre autres, Georges DIDI-HUBERMAN, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses*, 24, septembre 1996, p. 145-163 ; voir également les différentes contributions dans *L'homme*, 165, 2003 dont celles de Giovanni CARERI, « Aby Warburg, Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire », p. 41-76 », de Carlo SEVERI, « Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie, De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire », p. 77-128...

3. Michael BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972 (trad. en français, *L'œil du Quattrocento*, Paris, 1985). Clifford GEERTZ, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, 1983.
4. Éric PALAZZO, « Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du Moyen Âge », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale au Moyen Âge*, Actes du 5^e séminaire d'art mural, 16-18 septembre 1992, CIAM, Saint-Savin, 1993, p. 151.
5. David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1989 ; Trad. française, *Le Pouvoir des images*, Paris, 1998 ; Voir l'excellente recension de Bertrand PRÉVOST, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », *L'homme*, n°165, 2003, p. 275-282.
6. *Ibid.*, p. 279.
7. Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Paris, 2004.
8. Expression empruntée à Jean-François WERMER, « compte-rendu du livre Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, 2004 », *Etnographiques.org*, <http://www.etnographiques.org>.
9. Philippe DESCOLA résume les écueils de l'anthropologie des images proposée par les historiens de l'art : « Une (telle) précaution s'impose si l'on veut éviter ces deux travers caractéristiques de l'analyse anthropologique des images que sont la rétrospection anachronique et l'invocation d'archétypes psychiques. Le premier travers est bien illustré par les interprétations spéculatives de l'art rupestre paléolithique sur la base d'analogies hasardeuses avec le chamanisme contemporain, une opération qui vise à dissiper l'ignorance (de ce que les peintres des grottes cherchaient à faire) par la confusion (au sujet de la véritable nature du chamanisme, une pratique sur la définition de laquelle personne ne s'accorde) ; quant au second, il revient à expliquer des images en invoquant à leur origine une disposition réputée universelle de la nature humaine, ainsi que le fait Hans Belting (2001), par exemple, lorsqu'il voit dans la production d'images le désir de garder le souvenir des morts, ce que suffit à démentir la considération de maintes sociétés (en Nouvelle-Guinée, en Amazonie) dans lesquelles les défunts sont craints et voués à l'oubli le plus rapide ». Philippe DESCOLA, « Anthropologie et sociétés », *La Culture du sensible, Anthropologie et Sociétés*, <http://www.ant.ulaval.ca/anthropologieetsocietes/cms/index.php>.
10. Hans BELTING écrit : « soit le médium occupe le premier plan et nous éloigne de l'image, soit au contraire l'image escamote le médium comme si elle existait de sa seule autorité », *op. cit.*, p. 33.
11. Philippe DESCOLA écrit : « « en privilégiant l'opération de figuration l'anthropologue, je souhaite mettre l'accent sur le fait que parmi la multitude d'objets non humains auxquels on peut imputer une efficacité sociale autonome – une victime sacrificielle, une pièce de monnaie, un fétiche, une copie de la Constitution, par exemple, c'est seulement ceux qui possèdent aussi un caractère iconique » qui seront l'objet de son analyse « ce qui permet au moins d'éviter l'embarras dans lequel on peut tomber en tentant de définir précisément les attributs, même purement relationnels, de l'objet d'art. Précisons encore que l'iconicité (...) n'est pas la simple ressemblance, encore moins la représentation réaliste, mais le fait qu'un signe exhibe la même qualité, ou la configuration de qualités, que l'objet dénoté, de sorte que cette relation permette au spectateur de l'icône de reconnaître le prototype auquel elle renvoie », *op. cit.*, p. 1.
12. Philippe DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, 2005.
13. Franz BOAS, *Primitif Art*, Oslo, 1927.
14. Alfred Gell remplace la notion d'esthétisme par le concept d'intentionnalité : l'intentionnalité ou l'intention de l'agent.
15. Alfred GELL, *Art and Agency*, Oxford, 1998. Voir également Maurice BLOCH, « Une nouvelle théorie de l'art. À propos d'Art et d'Agency d'Alfred Gell », *Terrain*, n° 32, 1999, p. 119-128.

16. Alain GUERREAU, *L'avenir d'un passé incertain, Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e siècle ?*, Paris, 2001, p. 254.
17. Élisabeth L'ESTRANGE a adapté la méthode de « l'œil esthétique » de Michaël Baxandall pour analyser les images mettant en scène la naissance des saints dans les livres d'Heures et la manière dont les percevaient les femmes qui les observaient. Voir *Holy Motherhood, Gender, dynasty and visual culture in the later middle ages*, Manchester University Press, 2008.
18. Lorsque l'image est bien sûr destinée à être vue.
19. Voir par exemple, Éric PALAZZO, *L'Espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, 2008 ; Marcia KUPFER, *The Art of Healing, Painting for the Sick and the Sinner in a Medieval Town*, Penn State Press, 2003 ; Daniel RUSSO, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (chapelle des moines) », *Revue Mabillon*, n^{elle} série (11), t. 72, 2000, p. 57-80 ; Jérôme BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images, Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Paris/Rome, 1991.
20. Voir par exemple, Marie CARRUTHER, *Machina memorialis, Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, 2002. Voir également l'étude de cas, Jeffrey HAMBURGER, *Peindre au couvent. La culture visuelle d'un couvent médiéval*, Paris, 2000.
21. Jean-Claude SCHMITT, *Le Corps des images, Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002.
22. Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image, Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, 2008.
23. Daniel RUSSO, « Anthropologie et iconologie, Réflexions sur les apports de Jack Goody à l'analyse de la notion de représentation », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre, Études*, <http://cem.revues.org/document4242.html>, p. 11.
24. L'expression document total a déjà été proposée par Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT. Voir de ces deux auteurs, « L'histoire médiévale », *CCM*, n° 39, 1996, p. 9-25.
25. Herbert KESSLER, *Seeing a medieval art*, Petersborough (Ont.), 2004.
26. Jérôme BASCHET, « Introduction : l'image-objet », dans *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-22 octobre 1992) sous la direction de Jérôme Baschet et de Jean-Claude Schmitt, Paris, 1996, p. 7-26.
27. Nous préférons ce terme à celui de programme iconographique qui nous semble fort éloigné de la réalité médiévale.
28. Jérôme BASCHET, « Figures de l'autorité et logiques relationnelles du sens : le chef d'œuvre de Souillac », dans *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 189-229.
29. Voir Jean-Claude BONNE, « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », dans *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995, sous la direction de John Ottaway, Poitiers, 1997, p. 103-118.
30. Voir à ce titre l'article de Jean-Claude BONNE, « Entre l'image et la matière : la choseité du sacré en Occident », dans *Les images dans les sociétés médiévales : Pour une histoire comparée*, Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome et l'ULB, édités par J.-M. Sansterre et J.-C. Schmitt, Bruxelles-Rome, 1999, p. 78-111 et les travaux de Bissera V. PENTCHEVA, « The performativ icon », *Art Bulletin*, 88/4, 2006, p. 631-655.
31. Voir les travaux de Jean-Marie SANSTERRE, « L'image blessée, l'image souffrante : quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI^e-XII^e siècle) », dans *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée* [voir supra direction-édition], *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 69, 1999, p. 113-130 ; En collaboration avec Patrick HENRIET, « *De l'inanimis imago à l'omagem mui bella*. Méfiance à l'égard des images et essor de leur culte dans l'Espagne médiévale (VII^e-XIII^e siècle) », dans *Edad Media. Revista de Historia (Villadolid)*, 10, 2009, 44 p. (à paraître) ;

« L'image 'instrumentalisée' : icônes du Christ et statues de la Vierge, de Rome à l'Espagne des Cantigas de Santa Maria », dans E. Bozoky (éd.), *Hagiographie, idéologie et pouvoir au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols (Hagiologia), 13 p. (à paraître).

32. À ce titre l'étude de Marcia Kupfer sur le décor peint de la crypte de Saint-Aignan est exemplaire. Centrée sur l'efficacité des images dans le cadre de la maladie et de sa guérison, elle n'aborde pas ce point de manière conceptuelle.

RÉSUMÉS

En raison de sa propre histoire, la discipline consacrée à l'étude de l'art noue des liens complexes avec les autres sciences sociales. Aborder l'anthropologie des images dans le champ des recherches médiévales nécessite en premier lieu de faire un état de la question sur l'approche anthropologique des œuvres visuelles. En effet, les cadres théoriques expérimentés pour analyser les images des périodes moderne et contemporaine ne sont que partiellement pertinents pour le Moyen Âge. C'est pourquoi, à ce jour, à défaut d'une véritable théorie, un certain nombre de médiévistes a adopté une démarche, un questionnement anthropologique pour étudier les œuvres visuelles. Une réflexion sur l'efficacité symbolique des images, sur leur essence et leur matérialité, associée à une méthode contextuelle qui joue sur les changements d'échelles pourrait sans doute constituer une base pour une anthropologie des images médiévales.

As a consequence of its own history, the discipline devoted to the study of art has established complex links with the other social sciences. To tackle the anthropology of images in the field of medieval research first requires a statement of the anthropological approach to visual works. The experimental theoretical frameworks used to analyze the images of modern and contemporary periods are only partially relevant for the Middle Ages. Today, given the lack of an actual theory, a certain number of medievalists have adopted an approach of anthropological questioning in order to study visual works. In order to create a base for the study of the anthropology of medieval images, we must reflect on the symbolic effectiveness of the images, their substance and their materiality, in a contextual methodology.

A causa della sua stessa storia, la disciplina che studia l'arte è legata in modo complesso alle altre scienze sociali. Per avvicinare l'antropologia delle immagini nell'ambito delle ricerche sul medioevo è necessario in primo luogo fare un punto dell'approccio antropologico alle opere visuali. Di fatto, le griglie teoriche sperimentate per analizzare le immagini di epoca moderna e contemporanea sono solo parzialmente pertinenti al medioevo. Perciò, finora, in mancanza di una vera teoria, alcuni medievisti hanno adottato un approccio antropologico allo studio delle opere visuali. Una riflessione sull'efficacia simbolica delle immagini, sulle loro essenze e materialità, associata a una metodologia della contestualizzazione, che sappia usare scale graduali diverse, potrebbe indubbiamente costituire una base per un'antropologia delle immagini medievali.

INDEX

Mots-clés : anthropologie de l'art, approche anthropologique des œuvres visuelles, histoire anthropologique de l'art, images

Parole chiave : antropologia dell'arte, approccio antropologico alle opere visuali, immagini, storia antropologica dell'arte

Keywords : anthropological approach of visual works, anthropological history of art, anthropology of art, images

AUTEUR

CÉCILE VOYER

Cécile Voyer est Maître de conférences en histoire de l'art médiéval à l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3. Elle est l'auteur de *Faire le ciel sur la terre, les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon*, Turnhout, 2008.