Une contribution de l'iconologie de Warburg à l'étude des arts lointains

Art inuit et formes de l'âme

Cécile Pelaudeix

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/170>

DOI : 10.4000/actesbranly.170

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Cécile Pelaudeix, « Une contribution de l'iconologie de Warburg à l'étude des arts lointains », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/170> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.170>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Une contribution de l'iconologie de Warburg à l'étude des arts lointains

Art inuit et formes de l'âme

Cécile Pelaudeix

- ¹ Alors que les relations artistiques internationales s'intensifient et que les biennales d'art contemporain se créent sur tous les continents, qu'en est-il des « arts lointains », selon l'expression que Félix Fénéon employait en 1920 pour désigner les arts d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie¹ ? En dépit de la multiplication des échanges artistiques et de la circulation accrue des images, des spécificités artistiques existent qu'il s'agit de mettre au jour. L'art inuit contemporain confronte précisément l'histoire de l'art et l'anthropologie à la signification d'œuvres nées à l'articulation de deux mondes différents.

Fig. 1. Pitseolak Ashoona, Untitled, gravure sur pierre, 1968.

© West Baffin Eskimo Co-operative

- 2 Le papier étant introduit à la fin des années 1950, d'où viennent les images qui s'y inscrivent, comment font-elles sens, quels sont leurs pouvoirs d'expression ? Quant à la sculpture, comment les œuvres contemporaines peuvent-elles se situer par rapport à une production vieille de 4000 ans ? Que vont représenter estampes et sculptures inuit dans une géographie artistique faisant intervenir, au début du XXI^e siècle, les dimensions locale, nationale, internationale, où l'art joue un rôle prépondérant dans la désignation des identités ?
- 3 Du point de vue de la méthode, la difficulté d'un tel projet tient à la nécessité d'articuler trois dimensions : celle du temps, celle de l'échelle sur laquelle porte l'étude, et celle des relations que l'individu établit avec son environnement. Ces dimensions sont souvent saisies selon des couples de concepts pensés comme antagonistes : passé/présent, particulier/général, nature/culture. Or il semblerait que c'est en dépassant ces oppositions binaires qu'on peut envisager une approche heuristique des arts lointains.
- 4 Une première partie de cet article montre comment, lorsque l'histoire de l'art et l'anthropologie font reposer leurs méthodes autour de ces dichotomies, les résultats se montrent insatisfaisants. Dans une deuxième partie, nous établissons en quoi l'iconologie d'Aby Warburg peut contribuer à l'étude des arts de l'Arctique. Enfin, la dernière partie expose les résultats de l'application de cette méthode à l'étude de l'art inuit contemporain.

L'historiographie occidentale de l'art inuit

- 5 Les arts récents de l'Arctique canadien, essentiellement sculpture et art graphique, marquent de façon exemplaire comment l'art « primitif » peut être appréhendé comme témoignage des origines. L'œuvre inuit est « un vestige des débuts de l'humanité », écrit-on en 1948, pour souligner l'importance ethnographique d'objets susceptibles d'acquisition². De même que l'Europe admet avec difficulté le caractère préhistorique des peintures rupestres de Lascaux ou d'Altamira, le galeriste Avrom Isaacs ne peut, lui, admettre que les estampes de Cape Dorset de 1959 soient authentiques parce qu'elles sont de trop bonne facture : « Après tout, se demande-t-il, comment un peuple "primitif" pourrait avoir une sensibilité aussi sophistiquée³ ? »
- 6 Dans les *Stilfragen* publiés en 1893, Riegl soutient l'origine ornementale de l'art et, pour parer à la contradiction que ne manque pas de poser l'art préhistorique, figuratif et précis, il dénie à ce dernier la possibilité d'être le résultat d'un *Kunstwollen*⁴. Devant l'impossibilité de sa théorie de conjindre tous les arts, Riegl détermine une ligne de distinction irréductible, séparant les arts selon qu'ils relèvent de l'esthétique ou de la magie.
- 7 Cette ligne de fracture entre un art instinctif et un art qui relèverait de la conscience est manifeste dans le primitivisme. Elle est également présente dans les études de la seconde moitié du xx^e siècle consacrées à l'art de l'Arctique, qui distinguent comme deux productions hétérogènes les œuvres selon qu'elles sont antérieures ou postérieures à l'apparition de la modernité occidentale dans les sociétés dites traditionnelles. L'anthropologue Edmund Carpenter a ainsi estimé que l'art inuit ne serait pas, comme dans la société occidentale, coupé de la vie, seulement compris d'une minorité, isolé dans des galeries ou des musées, mais qu'il se manifesterait au contraire à travers tous les aspects de la vie et de la religion⁵.
- 8 Deux modèles ont prévalu dans les études consacrées à l'art inuit, qui témoignent de la difficulté d'articuler les couples précités : passé/présent, particulier/général, nature/culture. Le premier se caractérise par une approche synthétique des objets selon un contexte d'analyse diachronique dans lequel l'apparition de la modernité occidentale semble un événement historique central. Pour la période précédant l'apparition, dans les sociétés dites traditionnelles, de la modernité occidentale, la culture devient un principe explicatif des comportements et des œuvres, et le concept de *pattern* constitue alors le chaînon logique de causalité entre culture et comportement, entre culture et création.
- 9 L'historienne de l'art Marion Jackson a formulé une « théorie des deux générations » selon laquelle la création d'une première génération d'artistes, née vers le tournant du siècle, est gouvernée par des *patterns* générés par l'environnement géographique ou la langue, alors que la seconde génération d'artistes, née au cours du second quart du xx^e siècle, plus exposée à la modernité occidentale et pour laquelle ces *patterns* se seraient épuisés, créerait des dessins dans lesquels désormais forme et contenu ne coïncideraient plus : les dessins seraient soit « informationnels », soit « esthétiques »⁶.
- 10 Parmi les facteurs explicatifs des dessins de la « première génération d'artistes », l'auteur avance l'expérience de l'environnement arctique. L'isolement des images sur le support de la feuille est mis en relation avec la spécificité du paysage arctique, offrant peu de repères contextuels. Cette explication privilégie curieusement une seule vue

lointaine de l'objet. Un autre facteur explicatif met en avant l'oralité de la culture, sans que soit pourtant expliqué comment l'importance du sens auditif dans la perception se traduirait visuellement par des images isolées.

- 11 La répétition sérielle de motifs dans les dessins est mise en relation avec un mode de pensée fondé sur la répétition, lui-même lié à la structure de la langue, l'inuktitut, langue agglutinante⁷. Cependant, la langue inuit ne répète pas la même unité lexicale. Elle assemble différents composants élémentaires, nominal, verbal, auxquels sont ajoutés des morphèmes pour constituer un syntagme, parfois très long, qui détermine alors un sens particulier précisant des variations qualitatives, quantitatives et spatio-temporelles de telle ou telle situation.
- 12 Jackson évoque également un *pattern* de répétition généré par une pratique du calcul qui, dans le mode de pensée inuit, serait l'addition répétée d'une unité (un, un, un, un...), selon les propos du dessinateur Pudlo Pudlat : « Autrefois nous n'avions pas de nombres. Nous ne pensions pas "un-deux-trois". Nous pensions juste "un-un-un"⁸. » Or pourquoi, lorsqu'un dessinateur pense un objet, le penserait-il en nombre multiple, entraîné qu'il serait alors par un schéma de répétition ? Pudlat ne dessine d'ailleurs pas de motifs répétés ; il est plutôt connu pour ses représentations de paysages incluant des figures d'avions qui l'intriguaient beaucoup.
- 13 Ce recours au concept de *pattern* procède d'un raisonnement circulaire qui n'éclaircit pas pourquoi un *pattern* serait dans certains cas mobilisé, ou actif, et pas dans d'autres. Une telle conception du *pattern* implique une action passive du sujet qui ne permet pas de comprendre l'évolution historique des objets d'art. Comment en effet expliquer l'évolution de l'art prédorsétien, dorsétien, de Thulé, quand les déterminants identifiés ne changent pas (la lumière arctique, la structure de la langue inuit, le chamanisme) ? Le mode de pensée inuit est limité à une pensée pré-rationnelle, générant une réaction d'ordre instinctif par rapport au monde, interdisant une distanciation entre le monde et le sujet. Les artistes de la première génération « dessinent le monde ainsi parce qu'il est ainsi », écrit Jackson dont la population d'étude de la première génération est de cinq individus, dont quatre sont décédés au moment de l'enquête⁹. La validité de ces catégories fondées sur des *a priori* ne peut donc être vérifiée par l'auteur. Elle est mise en défaut par l'analyse de leurs fondements théoriques, mais également par la quantité de contre-exemples que la théorie des deux générations implique. Selon les critères d'âge et de mode de vie établis par Jackson, Pudlo appartiendrait ainsi à la première génération d'artistes, mais ses dessins relèveraient plutôt de la seconde. Inversement, Kenojuak devrait appartenir à la seconde génération, mais Jackson la situe dans la première.
- 14 En ce qui concerne les artistes de la « seconde génération », la théorie de Jackson ne se réfère plus au concept de *pattern*, mais à la « conscience d'être artiste ». Jackson estime qu'il n'était plus possible à ces artistes, « comme cela l'était pour la génération antérieure, de dessiner sans conscience du moi, sans être encombrés par la conscience qu'il y a différentes façons de faire les choses et qu'eux-mêmes peuvent et, en fait, doivent faire des choix »¹⁰. La distinction même que l'auteur opère alors entre des dessins qui seraient « soit informationnels », soit « esthétiques », soulève la question de ce que serait une œuvre d'art seulement « informationnelle ».
- 15 L'auteur en appelle par ailleurs à la théorie de l'apprentissage de Gregory Bateson pour fonder sa définition de deux générations. Bateson distingue deux modes d'apprentissage : un proto-apprentissage par lequel une personne ajoute à son

répertoire d'informations sans altérer sa vision générale du monde ou sa façon d'opérer dans le monde. Dans le second niveau (« *deutero-learning* »), une personne n'apprend pas seulement de nouvelles informations : à travers le processus d'apprentissage lui-même, elle modifie ou élargit sa vision du monde ou sa capacité à agir sur lui¹¹. Or l'auteur ne précise pas pourquoi la situation de création artistique pourrait être équivalente à une situation d'apprentissage, pas plus qu'elle n'explique pourquoi les deux niveaux d'apprentissage identifiés par Bateson recouperaient précisément les deux générations. L'évolution du style selon ces deux générations n'est pas établie – ni *a fortiori* la corrélation entre l'évolution du style et une supposée mutation psychologique profonde. Ce type d'approche segmente comme deux productions hétérogènes les œuvres du passé et celles du présent, selon une périodisation fondée sur la modernité occidentale ; le lien nature/culture établi par les Inuit ne relèverait que du passé. La théorie « des deux générations » enferme l'art inuit dans un déterminisme géographique, linguistique et psychologique, ou le ramène, dans un raccourci fulgurant, à une même problématique qui serait celle de l'art moderne occidental :

« L'ultime problème artistique rencontré par la seconde génération d'artistes et par tous les artistes occidentaux n'est pas de transmettre de l'information ni de susciter une réponse esthétique, mais plutôt de réintégrer ces deux motivations divergentes¹². »

- 16 Un deuxième type d'approche repérable dans les études de l'art de l'Arctique se caractérise non plus par une approche historique et générale des faits artistiques, mais par un objet bien particulier : la production d'un artiste choisie, non pas pour sa valeur d'exemplarité, mais pour son originalité. Ce type d'approche ne cherche pas à définir un système, mais à souligner une singularité artistique qui serait l'expression de la personnalité de l'artiste. Ces études s'inscrivent dans un cadre historique postérieur au contact avec la modernité occidentale, et la cosmologie propre à la société inuit se serait absentée de la production graphique.
- 17 Dans la monographie qu'elle consacre en 1985 à l'artiste inuit Kenojuak Ashevak, Jean Blodgett s'écarte ainsi de toute référence à un mode de pensée inuit, tant la singularité de l'œuvre graphique de l'artiste lui semble incompatible avec un contenu culturel¹³. L'œuvre est présentée comme l'expression d'une beauté sans signification particulière, selon les propres termes de l'auteur s'exprimant sur son travail : « *make something beautiful, that's all* ». Blodgett postule donc que chez Kenojuak la forme « l'a complètement emporté sur le sujet »¹⁴. L'œuvre graphique de Kenojuak, au contenu difficilement identifiable à des figures du monde naturel, voire à des récits mythologiques, est qualifiée selon son aspect esthétique qui prend alors valeur explicative selon une acception toute occidentale du concept de beauté.
- 18 Blodgett inscrit sa démarche en privilégiant, dans la série des trois polarités énoncées précédemment, le présent, le particulier et l'absence, dans les dessins, de relation nature/culture. Blodgett a par ailleurs réalisé des études thématiques, telle qu'une remarquable étude du chamanisme dans l'art inuit¹⁵. Cependant, comme elle le précise elle-même, elle limite alors son approche à la seule dimension du contenu des œuvres, sans considérer leur dimension esthétique.
- 19 Les démarches de Jackson et de Carpenter reposent sur un mode d'explication causale à partir d'une conception homogène et déterministe de la culture, quand l'approche de

Blodgett met en avant une singularité artistique qui exclut la signification de l'œuvre de toute référence à la culture.

- 20 Au-delà d'une approche essentialiste et d'une approche autonome des œuvres, la méthode iconologique d'Aby Warburg offre une perspective nouvelle qui permet de concilier les deux approches citées, car elle articule des singularités formelles à un contexte anthropologique dans lequel elles puisent leur sens.

Fig. 2. Kenojuak Ashevak, *Birds and Foliage*, gravure sur pierre, 1970.

© West Baffin Eskimo Co-operative

L'iconologie selon Aby Warburg

- 21 Dans le cadre du développement d'une histoire de la culture (*Kulturwissenschaft*)¹⁶, l'historien de l'art A. Warburg propose, dès 1893, une approche novatrice de l'art qui rompt avec le formalisme. En effet, Warburg considère dans l'étude de l'art renaissant, le contexte culturel et social des œuvres, définit un ensemble de sources hétérogènes, porte attention à ce qui dans l'œuvre fait détail, et étend la durée d'étude des phénomènes au-delà des périodisations habituelles de l'histoire de l'art. La démarche de l'historien associe donc singularité et généralité, selon une conception ouverte de la temporalité, et considère que la frontière entre nature et culture n'est pas si étanche que cela dans l'art de l'Occident moderne.
- 22 Délaissant la linéarité de l'histoire culturelle, pour laquelle Panofsky préférera, pour des questions de datation, la linéarité du temps historique¹⁷, Warburg développe le concept de survivance (*Nachleben*) qui gouverne toute sa recherche historique. Il emprunte ce concept à l'anthropologie de Tylor qui le définit lui-même initialement comme « "the standing over" of old habits into the midst of a new changed state of things » (la

permanence d'anciennes coutumes dans un nouvel état des choses)¹⁸. Les survivances sont « les institutions, les coutumes ou les idées typiques d'une période donnée et qui, par la force de l'habitude, ont survécu dans un stade plus avancé de la civilisation et peuvent ainsi être considérées comme des preuves ou des témoignages des états antérieurs »¹⁹.

- 23 Warburg porte une attention particulière au détail. L'analyse iconologique revient « à opérer une décomposition [de l'œuvre] qui en fera apparaître clairement l'hétérogénéité matérielle ou essentielle », estime Serge Trottein²⁰. Le détail n'est pas forcément de nature iconographique et son identification ne clôt pas l'analyse iconologique, mais elle en constitue plutôt le point de départ. Le concept de survivance ne correspondant pas à l'expression d'une essence, il serait plutôt, selon Didi-Huberman, « un trait d'exception, une chose déplacée »²¹.
- 24 Cette attention au détail ne peut faire sens que dans le cadre d'une contextualisation de l'image et donc d'une diversité des sources. Lassé d'une « histoire de l'art esthétisante »²², Warburg opère un élargissement considérable de son champ d'étude pour considérer le « monde de l'art » : mécénat, humanistes, artistes et plus largement encore, « environnement » de l'œuvre, comme la lecture de Burckhardt le lui a suggéré²³. Les recherches de Warburg le portent vers l'étude des mimiques sociales, de la mode vestimentaire, de la chorégraphie, des conduites festives et des codes de salutation. Pour Warburg, en effet, « l'image constitue un "phénomène anthropologique total", une cristallisation, une condensation particulièrement significatives de ce qu'est une "culture" »²⁴.
- 25 Warburg peut alors identifier dans l'art renaissant une fascination pour les formes dionysiaques de l'art antique (les *Pathosformeln*) qui s'écartent radicalement de la « noble simplicité et de la grandeur sereine » de la statuaire grecque que Winckelmann avait décrite. Il « assombrit » même la Renaissance de Burckhardt, estime Koerner, en mettant en évidence « les courants souterrains qui la traversent, faits de terreur et de déraison »²⁵. Le motif de l'animalité, que ce soit dans le *Combat des centaures*, dans le *Laocoon* ou dans les images de métamorphoses de la divination païenne à l'époque de Luther, est alors pleinement mis au jour.
- 26 Dans le cadre d'une étude sur l'art de l'Arctique, le concept de *Nachleben* permet d'éviter une partition de l'histoire en deux périodes indépendantes, l'une antérieure et l'autre postérieure à l'apparition de la modernité occidentale. Cette partition conduit à considérer les œuvres de la première période comme l'expression d'une tradition intemporelle, et les œuvres de la seconde comme l'expression d'une modernité sans lien avec des représentations autochtones.
- 27 L'emprunt du concept de *Nachleben* à l'anthropologie évolutionniste nécessite de clarifier l'usage que Warburg en fait, et qui est double : il l'applique d'une part à l'étude de l'art renaissant et, d'autre part, à la mise en regard des rituels indiens et des rituels antiques associant le serpent, puis de l'iconographie religieuse de l'Ancien et du Nouveau Testament. Warburg interroge la similitude des procédés de sublimation d'actes sacrificiels au Nouveau-Mexique et dans la Grèce antique, pour faire ensuite l'histoire de l'évolution de l'image du serpent, associé à ce processus de sublimation dans l'iconographie religieuse de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il souligne l'ambivalence du serpent dans la culture antique, puis au cœur même de la Bible, où celui-ci, cause de tout le mal et chassé du Paradis, réapparaît comme symbole païen

d'une divinité guérisseuse²⁶. Sur ce point, la question s'est posée de la pertinence de la continuité de signification de cette image du serpent dans des contextes si différents²⁷.

- 28 Par ailleurs, Warburg s'est intéressé aux conditions de figuration et d'expression de formules de pathos, à leur lien avec une pensée mythique et à leur devenir dans des sociétés où domine la pensée logique. S'il considère comme un progrès le renoncement à l'acte sacrificiel au profit d'un acte symbolique, le remplacement de la causalité mythologique par la causalité technologique ne lui apparaît pas comme un progrès véritable, et il est peu vraisemblable qu'il ait pu souscrire à l'idée d'une hiérarchie des cultures ou des images. Cependant, Warburg a cherché chez les Indiens pueblos un commencement particulier : le début de la symbolisation. Warburg explicite au début de sa conférence de Bellevue l'objet de sa recherche en pays pueblo. Ce qui l'intéressait en tant qu'historien de la culture, c'était d'observer une « enclave d'humanité païenne primitive » au cœur même de la civilisation technologique :

« Les Pueblos se trouvent dans une situation de transition, singulièrement hybride. Ils ne sont plus des êtres vraiment primitifs, se servant uniquement de leurs mains, pour lesquels il n'existe pas d'activité portant sur l'avenir éloigné, mais ce ne sont pas encore des Européens que la technologie a rendus sereins, attendant l'événement à venir comme une nécessité mécanique ou organique. Ils sont à égale distance de la magie et du logos, et leur instrument, c'est le symbole, qu'ils savent manier²⁸. »

- 29 Warburg précise encore :

« Entre l'homme qui saisit dans sa main et l'homme qui pense, il y a l'homme qui établit des relations. Et les danses des Indiens pueblos nous offrent sans doute quelques exemples de ce stade de la pensée et de la conduite symboliques²⁹. » Or il n'est pas certain que l'accès à la symbolisation corresponde au passage de la magie au logos, passage désigné comme fictionnel aujourd'hui lorsqu'il est appliqué à une perspective phylogénétique³⁰.

- 30 Ce n'est donc pas à l'historien de la culture enquêtant en pays pueblo sur la relation entre figuration et symbolisation que notre démarche se réfère, mais bien plutôt à la contribution de Warburg à une histoire anthropologique de l'art qu'il a appliquée à l'étude de l'art renaissant et qui était déjà fondée avant même son voyage américain.
- 31 La considération de la survivance de formules esthétiques peut donc constituer une aide conséquente dans la compréhension des arts lointains. Warburg a été fasciné par les phénomènes expressifs du geste, et ce sont ces intensités d'expression qu'il repère dans ses premières études de l'art renaissant et qui seront considérées comme les premières expressions de la survivance chez Warburg. Dans la *Vie de saint Jean Baptiste* de Ghirlandaio (1486-1490), Warburg souligne l'étrangeté de la nymphe d'origine antique qui surgit dans une scène familiale et montre que Ghirlandaio emprunte délibérément une gestuelle gréco-romaine.
- 32 Dans le cas qui nous occupe, il s'agit également de ne pas s'en tenir uniquement à des détails iconographiques, mais à ce que des détails, qui peuvent être d'ordre stylistique, incongrus *a priori*, déplacés, peuvent signifier dans le cadre d'une relation aux autres composantes de l'image. Il a été fait peu de cas, dans les études consacrées à l'art inuit, à ce qui s'écarterait d'une représentation naturaliste : ce qui pouvait sembler étrange était ignoré ou supposé relever du chamanisme. Dans le cas où un témoignage de l'auteur invaliderait cette interprétation, il en était déduit que les traits d'originalité notés dans les œuvres relevaient d'une fantaisie à lui.

- 33 Resituer l'œuvre ou l'image dans un ensemble plus vaste permet donc d'élaborer des hypothèses explicatives quant à la signification d'un dispositif qui objective un mode de pensée visuelle. Ce que Didi-Huberman, évoquant le projet *Mnémosyne*, exprime très clairement comme une tentative de « reposer le problème du style » :

« [...] ce problème d'agencements et d'efficacités formels, en conjuguant toujours l'approche philologique du cas singulier avec l'approche anthropologique des relations qui rendent ces singularités historiquement et culturellement opératoires³¹. »

Style irradiant et représentation de l'être

- 34 C'est en empruntant à la démarche de Warburg, à sa considération de l'image et du temps, à sa contextualisation de l'œuvre, à son attention à ce qui dans l'œuvre fait détail, qu'il a nous été possible d'identifier la dimension culturelle de l'art de l'artiste inuit Kenojuak Ashevak, de mettre au jour un style artistique dans les arts visuels inuit et de saisir l'appropriation contemporaine qui en est faite. L'étude monographique a été première. C'est l'ambiguïté de la production graphique de Kenojuak qui a été à l'origine d'une telle étude. L'art de Kenojuak, l'artiste inuit la plus récompensée au Canada et celle qui contribue le plus aux catalogues annuels de Cape Dorset, est-il mythologique ou métaphorique ? Les dessins de Kenojuak ne répertorient pas les mythes, ni ne donnent à voir la culture du Nord dans ses dimensions illustratives. Ils s'organisent le plus souvent autour d'un motif central qui se déploie dans un puissant mouvement d'irradiation, ou autour de l'entrelacement quasi symétrique de figures animales et végétales, dans lequel s'inscrit la figure humaine à partir du milieu des années 1970.
- 35 L'association de différents motifs ainsi que leur organisation spatiale sont essentiels à l'élaboration du sens. La singularité détient ici une valeur heuristique : le déploiement des motifs, dans son étonnante régularité, permet de repérer son utilisation par d'autres artistes, quoique moins exubérante, et de désigner une autre singularité, qui n'avait pas retenu l'attention des observateurs : les ornements et prolongements de la tête, humaine et animale, et qui peuvent prendre diverses formes – extensions végétales, bois de caribous, harpons, pointes de triangles...
- 36 Pour prêter attention à ce mode singulier de représentation et étudier sa signification, il est nécessaire de considérer deux états de fait. En premier lieu, les relations particulières que les sociétés non occidentales établissent entre les différents ordres du réel relèvent d'une option, parmi d'autres, que l'humanité choisit pour répartir les divers existants. Philippe Descola a récemment attiré l'attention sur les différentes opérations de distinction entre nature et culture selon les cosmologies, insistant sur le fait que la distinction privilégiée par l'Occident moderne est une parmi d'autres³². La capacité d'un sujet à établir des relations très étroites avec le monde qui l'entoure, à établir même des continuités symboliques entre l'humain et le non humain, comme dans la pensée animiste inuit, ne signifie pas naturellement la confusion entre les règnes, et elle n'exclut pas davantage la capacité du sujet à se représenter comme distinct du monde qui l'entoure.
- 37 Un deuxième point doit être considéré : la capacité d'un être humain à établir des liens avec les autres êtres animés ou non de l'environnement, et de se métamorphoser

temporairement, n'est pas propre au chamanisme, mais elle est également accessible, par le rêve, à la pensée profane.

- 38 Animaux marins et terrestres, oiseaux, feuillages, figures mythologiques... sont convoqués dans l'art graphique de Kenojuak qui met en effet en scène des figures féminines (humaines ou animales) dont elle révèle, par des procédés de déploiement et de symétrie, l'intensité d'être, voire la puissance, dans une ambivalence pouvant aller parfois jusqu'à un affrontement féminin/masculin.
- 39 Le projet de Kenojuak de désigner un espace de représentation qui ne puisse être confondu avec le réel apparaît d'autant plus clairement qu'il met en scène et englobe les dimensions de la personne liées à la notion d'âme. C'est donc en ce sens qu'il est désormais possible de comprendre la formule de l'artiste : « *make something beautiful, that's all* ». La beauté à laquelle Kenojuak se référait, et qui a servi d'argument pour réduire son art à un seul esthétisme, ne correspond pas du tout à l'acception du terme, en outre polysémique, dans la culture occidentale. La formule de Kenojuak s'étend au-delà d'un formalisme pour signifier que tout un monde doit être ordonné et contrôlé pour être (re)présentable et atteindre un équilibre. Or cette notion d'équilibre, par la juxtaposition des contraires, est au cœur des représentations inuit³³ et Kenojuak en propose une formule originale dans l'expression du féminin.
- 40 L'intensité d'être qui se déploie dans ses dessins s'exprime également dans de nombreuses autres œuvres et expressions visuelles inuit, où l'on repère un mouvement de déploiement d'un motif central souvent doublé de prolongements de la tête. Ce procédé exprime *tarniq*, une des composantes invisibles de la personne, une forme d'âme, qui peut se réincarner dans un être humain ou un animal et qui relie l'Inuk au cycle de la vie et de la mort³⁴. La mise en symétrie qui organise alors la représentation et qui peut conduire à un redoublement du motif, participe à la définition de l'équilibre de l'être dans la pensée inuit, constitué de deux moitiés qui s'articulent de façon dynamique.
- 41 Le concept de survivance s'applique ici à la notion de singularité, celle d'une cosmologie. Ce qui organise les dessins, c'est un mode de pensée du monde, fondé sur des relations étroites entre les différents ordres du vivant (animal, humain, monde inanimé) et relevant tout autant des pratiques chamaniques que d'une pensée profane. De même que dans l'art graphique la figure humaine apparaît souvent dans son interrelation avec l'environnement, de même la représentation du paysage ne correspond pas à la description figurative d'une réalité extérieure : c'est toujours le sens de l'action ou de la présence humaine qui organise la représentation. C'est la raison pour laquelle le style irradiant apparaît dans la représentation du paysage, figuré selon les mêmes règles que celles qui président souvent à la représentation de la personne.
- 42 Ce résultat rencontre la démarche de Warburg lorsqu'il se demande comment les principes et les règles de la représentation d'un espace intérieur peuvent « donner forme visible à la présence psychique et au mouvement de l'âme »³⁵. La « puissance mythopoïétique » que, selon Warburg, l'image possède est ici mise au jour. Le style apparaît donc bien dans une relation dynamique, plutôt que mécanique, avec la culture. Le style irradiant caractérise au plus près une « pensée visuelle » : il ne correspond ni à une norme, ni ne semble dépendant d'une convention explicite. Son usage, répandu, est repérable dans les dessins, les peintures, les tapisseries, les photographies, les masques, ainsi que dans l'art préhistorique et le corpus syncrétique d'anges bicéphales. Mais

cependant pas de façon systématique : les artistes ont recours à ce procédé lorsqu'ils représentent l'intensité d'être d'une personne humaine ou l'âme d'un animal. Son identification permet de mettre en évidence la permanence de représentations inuit qui pouvaient sembler avoir disparu, ainsi qu'une des fonctions de l'art inuit dans la société contemporaine canadienne.

- 43 Le style irradiant apparaît dans des contextes où s'expriment l'importance et la force vitale et symbolique de l'être. Les sculpteurs David Ruben Piqtoukun et Manasie Akpaliapik ont recours à ce style dans leurs œuvres qui s'attachent à renouer des liens avec une culture et une cosmologie inuit que la modernité occidentale a mises à mal. Ce dispositif formel de symétrie surgit également dans des œuvres contemporaines inuit utilisant la vidéo, où les mêmes problématiques de l'identité et de l'affirmation d'une pensée spécifique sont à l'œuvre³⁶.
- 44 La démarche de Warburg – qui substitue aux approches globalisantes une pensée de la relation articulant le général au particulier, le passé et le présent, et qui intègre des relations spécifiques entre nature et culture – permet d'élaborer des hypothèses sur la signification d'un dispositif visuel objectivant un certain mode de pensée.
- 45 La nécessité d'une étude iconologique des objets s'impose d'autant plus que s'intensifient les relations artistiques internationales à la fin du xx^e siècle et au début du xxi^e siècle, et que se pose avec une acuité particulière le problème des relations entre l'œuvre d'art et sa dimension géographique ou territoriale. La question de l'altérité peut, dans le contexte de la globalisation, s'accompagner d'énoncés généraux et d'oppositions binaires entre art occidental et art non occidental, susceptibles d'aboutir à la reconduction de formules essentialistes.
- 46 Inversement, l'idée d'une identité de tous les arts et d'une compréhension immédiate n'en reste pas moins éloignée de la réalité des œuvres. Les certitudes en ce domaine sont fragiles et le degré de relation établi entre un art et une entité géographique, culturelle ou une fonction est très fluctuant, selon qu'il s'agit d'œuvres, de personnes ou de périodes, et résiste à toute catégorisation définitive.
- 47 Considérer la relation établie entre forme et contenu, à partir d'un ensemble hétérogène de sources et selon une conception non linéaire du temps culturel, en sélectionnant les objets selon leur efficacité symbolique, reste essentiel au début du xxi^e siècle. L'étude iconologique est en effet garante de l'identification de la singularité, elle-même condition nécessaire de la lisibilité de la diversité culturelle ainsi que d'une ontologie non normative.

BIBLIOGRAPHIE

Bateson 1951 : Gregory Bateson, « *Conventions of Communication : Where Validity Depends upon Belief* », dans Jurgen Rueusch et Gregory Bateson, *Communication : The Social Matrix of Psychiatry*, New York, W.W. Norton & Company, p. 212-227.

Bateson 1972 : Gregory Bateson, *Style, Grace and Information in Primitive Art* », *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Balantine Books, 1972.

Bateson 1972 : Gregory Bateson, « The Logical Categories of Learning and Communication », dans Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Balantine Books, 1972, p. 279-308.

Blaisel et Arnakak 1993 : Xavier Blaisel et Jaypeetee Arnakak, « Trajet rituel : du harponnage à la naissance dans le mythe d'Arnaqtaaqtuq », *Revue d'études inuit*, vol. 17, n° 1, 1993, p. 15-46.

Blodgett 1979 : Jean Blodgett, *The Coming and the Going of the Shaman: Eskimo shamanism and art*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1979.

Blodgett 1983 : Jean Blodgett, *Grasp Tight The Old Ways/Gardons fermement nos traditions : œuvres tirées de la collection d'art inuit de la famille Klammer*, Toronto, musée des Beaux-Arts de l'Ontario, 1983, p. 92-97.

Blodgett 1985 : Jean Blodgett, *Kenojuak*, Toronto, Firefly Books, 1985.

Carpenter, Varley et Flaherty 1959 : Edmund Snow, Carpenter, Frederick Varley et Robert Flaherty, *Eskimo*, Toronto, University of Toronto Press, 1959.

Carpenter 1966 : Edmund Snow Carpenter, « *Image making in Arctic Art* », dans Gyorgy Kepes, dir., *Sign, Image, Symbol*, New York, G. Braziller, 1966.

Carpenter 1973 : Edmund Snow Carpenter, *Eskimo Realities*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1973.

Deliège 2006 : Robert Deliege, *Une histoire de l'anthropologie*, Paris, Seuil, 2006.

Descola 2005 : Philippe Descola, 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Didi-Huberman 2002 : Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, éd. de Minuit, 2002.

Fénéon (1920) 2000 : Félix Fénéon, *Irony-ils au Louvre ? Enquête sur des arts lointains (1920)*, Toulouse, éd. Toguna, 2000.

Freedberg 2005 : David Freedberg, « Warburg's Mask : A Study in Idolatry », dans Mariët Westermann, dir., *Anthropologies of Art*, Williamstown, Clark Art Institute, 2005, p. 3-25.

Isaacs 1981 : Avrom Isaacs, « Introduction », dans West Baffin Eskimo Cooperative auteur???, dir., *Dorset 81 : Cape Dorset graphics annual*, Toronto, M. F. Feheley Publishers Ltd, 1981, p. 7-8.

Jackson 1985 : Marion Jackson, *Baker Lake Inuit Drawings : A study in the Evolution of Artistic self-consciousness*, The University of Michigan, 1985.

Jackson 1987a : Marion Jackson, « Contemporary Inuit Drawings : Reflections of an Art Historian », dans Marion Jackson Marion et Judith Nasby, dir., *Contemporary Inuit Drawings*, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario, 1987, p. 7-19.

Jackson 1987b : Marion Jackson, « Inuit Drawings : More than meets the eye », *American Review of canadian Studies*, XVII, 1, 1987, p. 31-40.

Koerner (1923) 2003 : Joseph Leo Koerner, « Introduction », dans Aby Warburg, *Le Rituel du serpent, Art et Anthropologie*, Paris, Macula, 2003, p. 9-54.

Oosten 1996 : Jarich Oosten, 1996, « Dynamique des principes socio-cosmiques de la personne », dans Nicole Tersis et Michèle Therrien, *La Dynamique dans la langue et la culture inuit*, Paris, Peeters, 1996, p. 177-195.

- Panofsky (1924) 1975 : Erwin Panofsky, « Le Problème du temps historique », dans Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique* (1924), Paris, éd. de Minuit, 1975, p. 223-233.
- Pelaudeix 2007 : Cécile Pelaudeix, *Art inuit : formes de l'âme et représentations de l'être*, Grenoble, éd. de Pise, 2007.
- Perron 1994 : Roger Perron, « Une fiction préhistorique de Freud », dans Alain Fine, Roger Perronnet François Sacco, dir., *Psychanalyse et préhistoire*, Paris, PUF, 1994, p. 19-30.
- Pinto 1990 : Evelyne, Pinto, « Aby Warburg : essais florentins et autres textes », dans Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 9-42.
- Riegl (1897-1898) 1978 : Alois Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques, L'Esprit et les formes*, Paris, Klincksieck, (1897-1898) 1978 ; trad. fr. E. Kaufholz, présentation O. Pächt.
- Therrien 1987 : Michèle Therrien, *Le Corps inuit*, Paris, SELAF, 1987.
- Trottein 1982 : Serge Trottein, « La Naissance de l'iconologie », dans Daniel Arasse *et al.*, *Symboles de la Renaissance*, t. II, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1982, p. 34-35.
- Tylor 1865 : Edward B. Tylor, *Primitive Culture*, New York, Harper, 1951.
- Warburg (1923) 2003 : Aby Warburg, « Images du territoire des Indiens pueblos en Amérique du Nord », dans *Le Rituel du serpent, Art et Anthropologie*, Paris, Macula, 2003, p. 57-133.
- Watt 1980 : Virginia Watt, « Les Débuts », dans *Gilde canadienne des métiers d'art Québec, Collection permanente d'art et d'artisanat inuit, Circa 1900-1980*, Montréal, Gilde Canadienne des Métiers d'Art Québec, 1980, p. 11-15.
- Wind (1930-1931) 1983 : Edgar Wind, « Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics », dans Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanistic Art*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 21-35.

NOTES

1. Fénéon 1920.
2. Lettre du 12 juillet 1948 de M^{lle} Lighthall, présidente de l'Indian and Eskimo Committee. Citée par Virginia Watt (Watt 1987, p. 12).
3. Isaac 1981.
4. Riegl 1978.
5. Carpenter 1973, p. 58.
6. Jackson 1985, p. 171.
7. Voir également Carpenter, Varley et Flaherty 1959 et Carpenter 1966, où il reconnaît la visée trop générale de cette approche.
8. Dans Jackson 1987.
9. La base de données de Jackson est également limitée du fait d'un incendie du bâtiment de la coopérative Sanavik de Baker Lake en 1977 qui détruisit l'ensemble des dessins et estampes conservés alors par la coopérative.
10. Jackson 1987.
11. Bateson 1951, p. 212-227 ; Bateson 1972, p. 279-308 et 128-129.
12. Jackson 1987a, p. 18. Dans un autre texte, Jackson conclut sur l'hypothèse d'un *continuum* existant en tout temps et dans toutes les cultures, allant d'une image informative vers une image esthétique. Voir Jackson 1987b.
13. Blodgett 1985.

14. Blodgett 1983.
 15. Blodgett 1976.
 16. Wind 1930-1931.
 17. Panofsky 1924.
 18. Tylor 1865, p. 218.
 19. Delière 2006, p. 20.
 20. Trottein 1982, p. 34.
 21. Trottein 1982, p. 57.
 22. Warburg 1923, p. 167.
 23. Didi-Huberman 2002, p. 74.
 24. Didi-Huberman 2002, p. 48 et 103-104.
 25. Koerner 2003.
 26. Warburg 1923.
 27. Freedberg 2005.
 28. Warburg 1923, p. 75-76.
 29. Warburg 1923, p. 76-77.
 30. Voir Perron 1994.
 31. Didi-Huberman 2002, p.46.
 32. Descola 2005.
 33. Therrien 1987, p. 117.
 34. Oosten 1996.
 35. Cité par Pinto 1990.
 36. Recherche personnelle en cours.
-

INDEX

Mots-clés : Aby Warburg, anthropologie, art, dessins, histoire de l'art, historiographie, interprétation, Inua Tarniq, Inuit, Pattern

AUTEUR

CÉCILE PELAUDEIX

Cécile Pelaudeix est chercheur associée au Centre de recherches d'histoire de l'art et d'histoire des représentations à l'université Paris-X Nanterre, et membre du groupe de recherche international « Anthropologie et Histoire des arts ». Ses travaux portent sur l'art d'Amérique du nord, les relations entre art et territoire et la muséographie à l'heure de la mondialisation.

Auteur de l'ouvrage *Art inuit : formes de l'âme et représentations de l'être. Histoire de l'art et anthropologie*, elle a collaboré à l'ouvrage *La société canadienne en débats ; What holds Canada together?* et à l'ouvrage *Crossing Cultures, Conflict, Migration, Convergence*. Docteur en histoire de l'art, membre du Groupe de recherches internationales « Anthropologie et histoire des arts », Cécile Pelaudeix est actuellement chercheur invité à l'École des hautes études en sciences sociales. Sa thèse porte sur les modèles historiographiques et l'art graphique de l'artiste inuit Kenojuak Ashevak. Elle donne une conférence au musée de l'Homme (« Mythes occidentaux des

origines de l'art et art graphique inuit du xx^e siècle ») en 2005. Auteur du rapport « Territoire et identité à travers la création inuit contemporaine du Canada » pour le compte du muséum d'histoire naturelle de Lyon (2001), elle est également membre du comité scientifique de l'exposition *Inuit* (Lyon, Paris). Son ouvrage *Art inuit : formes de l'âme et représentations de l'être. Histoire de l'art et anthropologie* (2007) interroge les conditions à partir desquelles l'histoire de l'art peut ouvrir son champ d'étude aux « arts lointains » et propose, à partir d'une méthode empruntant à celle d'Aby Warburg, une reconsidération de l'art inuit (arts graphiques, masques, tapisserie, sculpture).