Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl

Rémi Labrusse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/268>

DOI : 10.4000/actesbranly.268

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Rémi Labrusse, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », *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/268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.268>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl

Rémi Labrusse

Premier moment : Vienne, 1900

- 1 Au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, moment fondateur de l'histoire de l'art en tant que science humaine, deux historiens d'art s'opposent violemment en Autriche : Alois Riegl (1858-1905) et Josef Strzygowski (1862-1941). Cette opposition se fonde classiquement sur des rivalités académiques : l'université de Vienne contre celle de Graz ; la volonté de conserver, dans un cas, ou de conquérir, dans l'autre, une commande publique prestigieuse, la publication et l'étude des objets romains trouvés sur le sol autrichien¹. Mais le conflit revêt une violence inhabituelle, particulièrement en ce qui concerne Riegl dont l'œuvre n'a guère été marquée jusque-là par une inclination pour la polémique, même aux moments parfois difficiles de sa double carrière de professeur et de conservateur de musée.
- 2 C'est dans le fond du débat et dans ses implications méthodologiques que réside l'origine de cette violence. Celui-ci porte en particulier sur la définition de l'art byzantin, que Strzygowski veut rattacher à des origines « orientales », opposées à la tradition plastique gréco-romaine², et que Riegl relie, quant à lui, à une évolution interne du « vouloir artistique » à l'époque de la romanité tardive. Dans cette classique « question d'Orient » – qui parcourt la jeune histoire de l'art byzantin depuis ses premiers pas autour des années 1880³ – se reflète un vieux conflit entre les tenants de l'idée de « renaissance orientale » et ceux du classicisme propre à l'Occident : d'un côté une histoire de l'art centrifuge, fascinée par l'extension des horizons hors du domaine européen ; de l'autre une histoire de l'art centripète, attachée à maintenir dans son identité l'autonomie de l'art occidental ; d'un côté, aussi bien, une histoire de l'art qui se veut « progressiste », ouverte aux marges jusque-là négligées, aux témoignages de cultures « autres » ; de l'autre, une histoire de l'art « conservatrice » ou « académique »,

gardienne d'une tradition classique désignée comme supérieure et définie à partir des grands centres de pouvoir politique et culturel de l'aire européenne.

- 3 Du moins, c'est en ces termes que Strzygowski a lui-même formulé le conflit qui l'opposait non seulement à Riegl mais à une part considérable du monde universitaire européen dans ce domaine : ceux qu'il nomme les philologues et les historiens⁴. Certes, le professeur n'était pas un marginal : il accumulait les publications, notamment dans la *Byzantinische Zeitschrift*, fondée en 1891, où son influence était prépondérante⁵ ; ses livres rencontraient un écho européen ; il avait été chargé par Gaston Maspero, en 1900, de cataloguer les fonds du musée copte du Caire⁶ ; il multipliait les missions d'exploration au Moyen-Orient⁷ et dans le Caucase⁸. Mais lui-même n'a jamais cessé d'aimer à se penser comme un *outsider*. S'identifiant à son objet, il a imaginé que s'exerçaient à son encontre les mêmes processus d'exclusion qui, selon lui, avaient touché les véritables foyers créateurs dans l'histoire des formes : l'art des lointains orientaux contre celui des centres occidentaux, l'art des tribus nomades des steppes contre celui des métropoles impériales, l'art des objets éphémères, fragiles et de petite taille, contre l'art des monuments imposants de l'architecture de pierre, etc. Dans sa quête d'autant plus exaltée qu'elle s'estimait contrariée, il a peu à peu déplacé son intérêt des rivages de la Méditerranée à l'Anatolie, au Caucase, à l'Iran, aux steppes de l'Asie centrale et à la Sibérie⁹ ; ainsi semblait lui être échu le devoir de révéler que ce qu'il avait d'abord appelé « l'Orient » n'était en fait que le produit secondaire, le fils en grande partie prodigue d'un « Nord » infiniment plus ancien, plus fondateur et plus caché¹⁰.
- 4 Tout au long de sa carrière, cette tendance n'a cessé de s'exaspérer et a fini par se fixer, au cours des années 20, dans une vision universelle de l'histoire des sociétés que Strzygowski va désormais répéter indéfiniment : vision dualiste où s'affrontent deux mondes, celui du « Nord », qu'il appelle l'orbe polaire, et celui du « Sud », ou orbe équatorial, avec entre les deux la zone méditerranéenne et européenne, éternel lieu de combat entre ces deux tendances¹¹. La tendance nordique est fondamentalement créatrice, étrangère aux phénomènes de pouvoir centralisé, individualiste voire anarchiste, portée par l'élan d'une foi panthéiste : elle est hostile à la figure humaine, favorable à l'ornement et au paysage ; hostile à l'architecture de pierre et favorable à l'architecture de bois. La tendance équatoriale est obsédée par le pouvoir, par la réduction des individus à l'état de masses dominées : elle voue un culte à la figuration humaine et à la représentation naturaliste – expression d'un désir de domination de la nature –, elle se complaît aux vastes architectures de pierre ; l'Empire romain et le christianisme ecclésial en sont les incarnations les plus puissantes et les plus néfastes. Une vision raciale va s'adapter de plus en plus étroitement à cette bipartition. Le Nord est touranien et aryen : il a irrigué l'Iran indo-européen et, à partir de là, on peut suivre sa trace aussi bien dans la Grèce archaïque qu'en Chine ou dans l'Europe occidentale gothique, puis dans la tradition romantique du paysage, enfin dans l'expressionnisme allemand du xx^e siècle. Le Sud est latin et sémite : son action délétère se manifeste dans l'art romain puis roman, dans le baroque italien et dans le classicisme français, etc. Cet art de pouvoir centralisé, c'est ce contre quoi Strzygowski demande que lutte l'Europe moderne, l'Europe à venir ou en « gestation »¹², lutte que le savant, dès la fin des années 20, va croire incarnée par le mouvement nazi, dont il appelle de ses vœux puis célèbre l'avènement.

- 5 Mouvement centripète, mouvement centrifuge : entre Riegl et Strzygowski, la question n'est pas seulement de fond mais de méthode. Ce que le premier dénonce dans le travail du second, c'est moins de trahir l'idéal classique au profit des lointains orientaux que de briser l'autonomie naissante d'une discipline, l'histoire de l'art, que Riegl voudrait fonder sur l'analyse des principes internes d'évolution de la forme, dont les articulations avec les autres dimensions de l'histoire de la civilisation ne devraient apparaître qu'*in fine*, et non comme principes *a priori* explicatifs des transformations de la vision¹³. Là où Riegl cherche à isoler méthodiquement l'identité spécifique d'une histoire du regard, Strzygowski n'a de cesse de conditionner l'histoire des formes à des données politiques, religieuses, sociales et, en amont de tout, raciales. Si les formes plastiques revêtent pour lui un rôle primordial, c'est dans la mesure où elles constituent les seuls témoins de la culture lorsque manquent les documents écrits et, par conséquent, les éléments de chronologie. Alors, l'histoire de l'art devient inséparable de l'anthropologie, à laquelle elle emprunte le principal de ses instruments conceptuels, « la méthode comparative »¹⁴, qui consiste à reconstruire un objet manquant à partir d'observations croisées de ses traces dans des objets existants. Mais de quelle anthropologie s'agit-il (Strzygowski parle également d'ethnologie) ? Exactement celle qui s'est construite au XIX^e siècle jusqu'à devenir une science populaire, avec ses deux grandes caractéristiques : d'abord, une volonté réductionniste totalisante, qui utilise le comparatisme pour ramener les différences à un principe commun situé dans un temps pré-historique, « dans un effort constant d'explication du plus proche par le plus éloigné »¹⁵, selon l'expression d'Evans-Pritchard ; puis une fascination pour le modèle biologique, qui conduit à utiliser de manière privilégiée les catégories raciales pour justifier les règles de l'évolution. Dans la méthode tripartite imaginée par Strzygowski (*Kunde* ou donnée, *Wesen* ou essence, *Entwicklung* ou développement), ce substrat racial correspond au « *Wesen* », à l'essence d'une société, conditionnant son « *Entwicklung* », son développement¹⁶.
- 6 À un modèle linguistique, celui de la grammaire des formes¹⁷, s'oppose ainsi un modèle anthropologique, celui de la quête des origines ; à une volonté d'autonomie disciplinaire une volonté d'englober toutes les significations culturelles. L'histoire de l'art selon Riegl est immanente, elle se soumet à la diversité du réel, qu'il s'agisse de tissus coptes, de tapis ottomans, de fibules mérovingiennes ou de portraits de groupe hollandais du XVII^e siècle¹⁸ ; ce faisant, elle assume les risques d'un flou épistémologique, notamment entre histoire des formes et histoire des représentations, dont la fatalité est d'ordre éthique, ancrée dans la reconnaissance plus ou moins avouée d'une irréductibilité finale des images et du rapport aux images à l'arraisonnement scientifique¹⁹. De l'autre côté, l'histoire de l'art selon Strzygowski se voudrait transcendante, s'efforçant de réduire la diversité du réel en remontant à sa source fantasmée dans un passé immémorial ; d'où sa tendance systématique aux anti-datations, par exemple pour certains monuments byzantins et islamiques²⁰ en lesquels il veut voir, en dépit des évidences, des témoins directs de l'influence iranienne, par les Sassanides, en amont de la Chrétienté et de l'Islam. Chez Riegl, une situation d'hésitation, de suspens, de crise, donc de *critique* épistémologique, même si elle n'est pas théorisée en tant que telle, devient manifeste lorsqu'elle conduit l'historien à se raidir violemment contre l'éclatante *hybris* épistémologique d'un Strzygowski, laquelle exige pour se déployer la simplification de son objet, voire sa suppression²¹.

- 7 De ce conflit, Riegl est sorti gagnant en Autriche, où il a durablement fermé les portes de l'université de Vienne à son ennemi (qui n'y a été nommé qu'en 1909, à près de cinquante ans) et où lui-même n'a jamais cessé, après sa mort, d'incarner une figure fondatrice, révéree, de l'école viennoise d'histoire de l'art. On pourrait penser que cette victoire était définitive : le discours sur l'art de Strzygowski, par ses prétentions universelles, par ses instruments raciaux, par son scientisme exalté, paraît appartenir au XIX^e plutôt qu'au XX^e siècle ; au contraire, la démarche critique de Riegl, par son formalisme – au moins apparent –, par sa prudence conceptuelle, par son refus de tout réductionnisme, paraît en harmonie avec les inflexions de la modernité critique du premier XX^e siècle. Or, il n'en a rien été, au moins dans le monde de l'art vivant européen qui, dans l'entre-deux-guerres, a témoigné pour Strzygowski d'un engouement dont les implications dépassent l'œuvre proprement dite du professeur autrichien.

Second moment : Paris, 1930

- 8 Il s'agit d'un moment décisif de l'histoire des rapports entre le monde de l'art (dans les milieux dits d'avant-garde) et les sciences sociales. De la mutation qui s'opère alors, les symptômes apparaissent dès le début des années 20 et l'accomplissement a lieu au tournant des années 20 et 30. L'essor des revues associant comptes rendus sur l'art contemporain et analyses plus ou moins savantes de l'art ancien en constitue à la fois le signe et le moteur. Que signifie cet essor ? Que l'art contemporain veut s'articuler avec un savoir capable de prouver la continuité profonde des significations à l'œuvre dans la création artistique, dépassant le strict domaine des formes. Sur la mise au jour de cet horizon global, on espère asseoir la légitimité structurelle des expériences contemporaines. Cette démarche perpétue à vrai dire une obsession née au XIX^e siècle : celle d'un art hanté par la quête d'un savoir du passé susceptible de l'insérer dans le cours de traditions diverses, articulées les unes aux autres – savoir qui passait par les musées et par les livres, par les copies et par les réinterprétations. À la fin du siècle, les fantasmes d'ensauvagement, pour reprendre une notion chère à Gauguin, n'ont pas correspondu à une remise en cause fondamentale de ce lien entre art et histoire de l'art. La rupture avec la tradition de la *mimésis* occidentale n'a pas coïncidé avec une décision de table rase à l'égard du passé ; au contraire, elle a stimulé ce rapport, tout en organisant sa recomposition : les musées ont continué de jouer un rôle essentiel, mais ce furent désormais autant les musées d'ethnographie que les musées des beaux-arts²² ; les publications, en se déployant au-delà de la sphère occidentale et de sa définition traditionnelle de l'objet d'art, ont également quitté les rivages de l'histoire de l'art *stricto sensu* et gagné ceux d'une anthropologie toujours attachée à l'esprit totalisant et réductionniste du XIX^e siècle.
- 9 En France et aux États-Unis, tout particulièrement, cette quête est allée de pair avec une germanophilie accentuée. À Paris, la tendance fut stimulée par l'arrivée d'artistes, de critiques, de marchands d'Europe centrale et orientale, qui maîtrisaient l'allemand. Comme à l'époque romantique, un siècle plus tôt, la source allemande fut alors créditée d'un pouvoir supérieur de conceptualisation, où il s'agissait de puiser pour opérer une sortie hors de l'histoire de l'art et pour structurer un discours sur les origines de la culture – origines où l'on rêvait que les images, l'activité plastique se trouvaient

dotées d'un surcroît de signification, d'une primordialité fondatrice de toutes les autres formes de sens.

- 10 C'est dans ce contexte qu'il faut situer ce qu'on peut bien nommer le sacre de Strzygowski comme historien de l'art universel. Universel à tous les sens du terme : universel dans ses intérêts, de la préhistoire à l'art contemporain, des Indiens d'Amérique du Nord aux Arméniens et à Dürer ; universel dans sa renommée, démultipliée par les traductions, les conférences en Suède, aux États-Unis, en Angleterre, en Finlande²³. Tout en gardant plus que jamais sa mentalité de persécuté, le savant se félicite alors d'être plus apprécié à l'étranger qu'il ne l'est dans son propre pays, où les disciples et anciens amis de Riegl, comme Julius von Schlosser, Max Dvorak ou Hans Sedlmayr continuent de le tenir à distance. En Amérique où il est invité en 1922, il est reçu par les universités mais aussi par des artistes contemporains comme Walter Pach, un ancien élève de Matisse, qui fait une déclaration d'allégeance enflammée à celui qu'il considère davantage comme un philosophe que comme un historien²⁴. En France, il est présent dans la plupart des revues d'avant-garde de l'époque, avec un point culminant au tournant des années 20 et 30, dans *L'Art vivant* de Florent Fels²⁵, *Documents* de Georges Bataille²⁶, les *Cahiers d'art* de Christian Zervos²⁷, *Formes* de Waldemar George²⁸, *L'Amour de l'art* de René Huyghe²⁹, etc. Il fait même partie du comité de rédaction de *Documents* dans les premiers mois de parution de la revue en 1929. En 1931, il préface longuement le catalogue de l'exposition à New York des stucs du Gandhara que Malraux disait avoir rapportés du Turkestan, photographiés par Germaine Krull³⁰. En revanche, dans les milieux académiques, ses livres ne sont que parcimonieusement traduits et ses défenseurs sont plutôt rares : en France, il ne peut guère compter que sur les byzantinistes Louis Bréhier³¹ et, surtout, Gabriel Millet à l'École pratique des hautes études puis au Collège de France (à partir de 1926)³². Si Strzygowski figure en 1931 parmi les membres du comité d'honneur de la première Exposition internationale d'art byzantin, au musée des Arts décoratifs³³, c'est surtout grâce à Georges Duthuit, secrétaire général de l'exposition et lui-même très proche des milieux de l'art contemporain à la même époque. Dans l'ensemble, le savant suscite plus d'hostilité que d'adhésion universitaire – hostilité sensible, par exemple, lors du débat sur l'Orient et l'Occident, le « génie du Nord » et la « latinité », qui l'oppose à Henri Focillon, entre 1932-1934, dans le cadre de l'Institut international de coopération intellectuelle de la Société des nations³⁴.
- 11 De quoi parle Strzygowski dans les revues françaises d'avant-garde ? À la fois d'art contemporain et d'art ancien, de Jean Lurçat et de Picasso, autant que de l'art des Vikings et des Slaves pré-orthodoxes. Et que défend-il ? Rien d'autre que ce qu'il défendait depuis deux décennies dans ses livres universitaires : une théorie reliant modernité et art ancien à un même fond nordique dont il appelle de ses vœux le plein accomplissement dans le futur. La rupture avec la *mimésis*, une fois parachevée, signifierait la rupture avec la latinité, avec l'humanisme méditerranéen et chrétien, et le réenracinement de l'Europe dans un fond immémorial dont il identifie la manifestation dans les rares objets subsistants de l'art dit des steppes. À partir de quelques fragments venus de sépultures lointaines ou de réserves muséales oubliées, se dresse une fresque grandiose de l'histoire de l'humanité, fondée sur des hypothèses échafaudées en la quasi absence de témoins. Ce qui avait contribué à rendre le savant suspect auprès de ses collègues – notamment ses erreurs de datation – l'embarrasse infiniment moins dans le cadre des revues d'avant-garde. Au moment où l'anthropologie, en France avec Marcel Mauss, en Angleterre avec Edward Evans-

Pritchard, aux États-Unis avec Franz Boas, commence à se reconfigurer radicalement, Strzygowski reste fidèle à d'anciennes catégories, en particulier à un racialisme qu'il adapte au contexte politique contemporain, évoluant assez rapidement, en ce début des années 30, de la totalisation au totalitarisme et du racialisme au racisme, jetant les jalons de sommes d'histoire universelle de l'art qui, dans ses dernières années, en feront sans conteste le premier, le plus puissant et le plus enflammé des historiens de l'art acquis à l'idéologie nazie³⁵.

- 12 La faveur dont jouissait Strzygowski dans le Paris des avant-gardes de 1930 est proportionnelle à l'oubli dans lequel était tombé Riegl au même moment. Oubli est trop dire, car le savant n'a jamais été vraiment connu hors du monde germanophone. Les critiques qui, travaillant en France, maniaient cette langue dans l'entre-deux-guerres ont certes permis qu'il fût plus cité dans les années 20 et 30 qu'il ne l'était de son vivant : mais ce n'est jamais que sous forme d'allusions, qui dénotent au mieux une lecture superficielle ou une connaissance de seconde main (son nom est souvent écorché). Jamais il n'est présenté comme un penseur ; tout au plus comme un érudit auquel revient le mérite d'avoir abordé les rives ingrates de l'art de la romanité tardive et d'avoir annexé ce champ, au demeurant peu inspirant, au grand récit de l'histoire de l'art occidental. C'est le cas chez Georges Duthuit, qui ne le cite qu'en passant dans son livre de 1926 sur *Byzance et l'art du XII^e siècle*, tandis qu'il consacre de longs développements élogieux aux thèses de Strzygowski sur l'orientalité de Byzance³⁶. Une seule exception vraiment notable : les écrits du critique Waldemar George, alias Jerzy W. Jarocinsky, arrivé à Paris en 1911, nourri de convictions anarchistes et réorienté vers une défense de l'humanisme européen à partir des années 30, contre les tendances exocentriques qu'il dénonce chez les surréalistes ou chez des savants comme Strzygowski (auquel il ouvre néanmoins, au début, les pages de *Formes*, une des revues où il est actif). Pour Waldemar George, presque seul, Riegl est une référence significative, qui lui sert à opérer une mise à distance par rapport aux tendances majoritaires de l'avant-garde ; référence conservatrice, mobilisée comme gardienne de la centralité européenne, de son autonomie et de sa supériorité dans la définition d'un art « humaniste » dont l'oubli, au sein de l'École de Paris, serait le signe d'un déclin global de la culture occidentale, tel que Spengler (également publié dans *Formes*) en avait identifié la menace. D'où, aussi bien, ses diatribes contre « la science qui, sous l'égide de Strzygowski, bafoue impunément l'esprit européen et le dépouille de ses biens les plus chers » (à l'occasion d'un article sur le peintre Pavel Tchelitchev)³⁷.
- 13 Figure absente du monde de l'art contemporain, Riegl ne l'est pas seulement parce qu'il est mort, parce que ses ouvrages sont plus austères et moins immédiatement accessibles (ce n'est pas le cas pour un de ses chefs-d'œuvre, les *Stilfragen*, au titre pas moins séduisant que le *Orient oder Rom* de Strzygowski) ou parce qu'à la différence de Strzygowski³⁸, il n'a jamais témoigné d'un intérêt précis pour l'art de son temps. À l'inverse, Strzygowski ne doit pas seulement la faveur dont il jouit à son insatiable énergie, à sa soif de reconnaissance faussement parée de l'aura du persécuté anti-académique, à sa valorisation des arts populaires ou des tendances expressionnistes contemporaines, ou encore à un regain d'inclination post-romantique pour les sciences humaines germaniques. Au fondement, ce qui justifie cette attraction est une double exigence, simultanée et contradictoire, de rupture et de restauration de filiations, une exigence et un refus d'histoire. L'horizon anthropologique, fût-il mêlé de racialisme et bientôt de racisme pur et simple, était ce qui permettait de dépasser ce conflit en substituant à la critique historique une poétique des origines ; en substituant

également au sentiment de chaos, de compétition inachevable entre les formes d'expression dans le temps une lisibilité primordiale de la culture, par la voie de l'œuvre d'art. Plus précisément, le recours à ce type de visions originaires universalisantes permettait de satisfaire un triple besoin : le dépassement de la référence occidentale au profit d'horizons lointains dans l'espace ; le dépassement de la chronologie grâce à la mise au jour d'une archi-filiation, jetant un pont entre le contemporain et le temps fantasmé des grands commencements ; enfin, la sortie hors des traditions monothéistes, marquées par une pensée critique des liens entre l'image et le religieux, au profit d'un rêve de réinstauration univoque, sacrée, de ces liens. Anti-chrétienne, anti-historique, anti-occidentale, l'œuvre de Strzygowski incarnait parfaitement ces dépassements et méritait, pour cela, qu'on occultât autant que possible, jusqu'au dernier moment, ses dérives idéologiques. À l'opposé, l'œuvre de Riegl, avant tout centrée sur une défense et illustration de l'autonomie de la forme dans l'histoire et, par conséquent, sur un doute méthodique à l'égard des ouvertures disciplinaires vers les champs de l'anthropologie ou de l'histoire culturelle, était largement inaudible, tant l'idée d'une autonomie de l'histoire de l'art était étrangère à la soif anthropologique des avant-gardes des années 1930.

- 14 Cette quête panique d'un savoir des origines déborde en effet le cas de Strzygowski : elle est corroborée par la référence contemporaine à d'autres savants que leur écart avec le monde académique et leurs tendances transdisciplinaires rendaient également séduisants. On observe alors un décalage épistémologique frappant entre les révolutions contemporaines de l'anthropologie et les résonances anthropologiques au sein des mondes de l'art : soit qu'on ait célébré des œuvres anciennes, comme celle de Frazer³⁹ ; soit qu'on ait détourné, dans un sens totalisant, des œuvres contemporaines comme celles de Lucien Lévy-Bruhl ou de Marcel Mauss dont on effaçait par là même la dimension autocritique (c'est le cas dans des revues comme *Le Grand Jeu* ou *Documents*, entre autres, aux marges du surréalisme)⁴⁰ ; soit enfin qu'on ait célébré des travaux marqués par cette sorte d'*hybris* épistémologique qui les marginalisait dans leur propre champ mais les auréolait de gloire dans celui de la création, sur un fond romantique. De ce dernier point de vue, à Strzygowski s'associe tout spécialement la figure étrange de l'explorateur autodidacte Leo Frobenius (1873-1938), dont l'œuvre également démesurée, consacrée à l'archéologie africaine, fait la une des mêmes revues autour de 1930 et qui a joué pour les arts « nègres » un rôle analogue à celui du savant autrichien pour les mondes « orientaux ». Là encore, une théorie englobante s'est bâtie sur du vide : au fantasme d'une civilisation disparue des nomades d'Asie centrale chez Strzygowski fait pendant celui d'une Atlantide noire, continent et culture disparus dont les derniers survivants auraient inspiré l'ancienne Afrique. Dans les deux cas, on a affaire à des personnalités aventureuses, exploratrices de contrées éloignées et bâtisseuses de théories échevelées : grands voyageurs l'un et l'autre, grands découvreurs d'objets, inépuisables écrivains multipliant les volumes pour bâtir comme des cathédrales leurs chants pseudo scientifiques des origines. À certains égards, Frobenius est plus caricatural encore dans sa démarche que Strzygowski : dans sa revalorisation du mythe de l'Atlantide, il se rapproche davantage de la littérature d'adolescent à la Pierre Benoit que de la science ; dans ses discours oraculaires, où il prétend retranscrire la littérature orale des peuples africains avec lesquels il a vécu, il fait rebondir une forme d'exotisme sans nuances. Par d'autres aspects en revanche, il a opéré des avancées plus aiguës que son contemporain viennois : le premier à révéler de manière systématique l'existence d'un art préhistorique africain, il le diffuse par le

biais de reproductions monumentales et de photographies qui ont constitué de précieux acquis dans le corpus des formes universelles ; au-delà de ces gravures rupestres néolithiques, il a contribué à renouveler en profondeur la compréhension des arts africains, en découvrant l'art d'Ifé, contemporain de notre Moyen Âge, avec ses têtes monumentales marquées par une pureté de lignes classique, selon les critères du regard occidental ; enfin et surtout, il a inventé des concepts, comme celui de saisissement, l'*Ergiffenheit*, qui le rapprochent davantage de la quête conceptuelle d'un Riegl, avec son *Kunstwollen*, que du racisme aryanophile de base dont Strzygowski s'est fait le propagateur. Il n'empêche que Frobenius aussi eut quelques inclinations pour le nazisme et que seul son objet d'étude l'a empêché d'être correctement reçu par une idéologie qui acceptait malaisément l'hypothèse d'une unité spirituelle profonde entre l'Europe aryenne moderne menée par l'Allemagne et l'Afrique ancestrale, pour contrer l'héritage délétère de la Méditerranée⁴¹.

Art, histoire de l'art et anthropologie : hier, aujourd'hui

- 15 Que faut-il déduire de ces délires épistémologiques où l'anthropologie a joué un rôle central, se substituant souvent à l'histoire ?
- 16 Une première réponse, émolliente, consiste à en occulter la teneur intellectuelle et à les réduire à de simples phénomènes d'attraction visuelle pour des photographies de formes inconnues ou méconnues, qui offraient à l'imagination créatrice une aire d'expansion plus ou moins vaguement légitimée par une apparence de science, si bien que, pour les artistes et pour leurs commentateurs, les dérives des savants qu'ils sont allés chercher ne les auraient pas sérieusement concernés. C'est faire peu de cas de l'effervescence intellectuelle qui a caractérisé ces ateliers de création plastique et poétique que furent les grandes revues d'art de l'entre-deux-guerres, où la multiplication des images, inédites, souvent bouleversantes, était inséparable de véritables expériences de pensée : le monde de l'art lisait autant qu'il regardait ; sa quête de sens passait par l'œil et par l'esprit.
- 17 À l'inverse, une seconde réponse, revêtue cette fois de la sévérité des habits du censeur, conduirait à condamner *a posteriori* des constructions conceptuelles qui, sous couvert d'oppositions idéologiques, auraient relié en profondeur les horizons de l'avant-garde et ceux du totalitarisme. Les sciences sociales, dans des succédanés issus du XIX^e siècle, auraient constitué le ciment entre ces deux mondes, la commune condition de possibilité de l'un et de l'autre, et, par là même, elles permettraient de révéler une collusion que la seule considération des prises de position politiques ou des productions plastiques semblait exclure.
- 18 Occultation ou condamnation : dans les deux cas, cela revient à réduire la complexité d'une situation historique dont les enjeux ne se cantonnent pas à cette seule période des années 30 mais résonnent dans tout le destin de l'Occident moderne, jusqu'aujourd'hui. Deux forces s'y entrelacent : la crise de l'ordre métaphysique occidental et le déploiement d'un processus infini de réflexivité critique. Dans ce contexte, l'attraction anthropologique des avant-gardes vaut en tant que symptôme d'une angoisse ; mais rarement elle se sépare d'une inquiétude critique qui – angoisse contre angoisse – la contrebalance. Le fantasme de refondation anthropologique est, autrement dit, le double d'une destinée critique qui, en s'y affrontant, éprouve

simultanément sa nécessité et son impossibilité et gagne alors de pouvoir se définir en tant que condition tragique, inachevable exigence.

- 19 Seconde question : cette valeur symptomatique de la référence anthropologique caractérise-t-elle également les relations actuelles entre histoire de l'art et anthropologie ? Aujourd'hui où les ultimes prises de position nazies de Strzygowski apparaissent clairement en continuité avec ses écrits antérieurs, où Frobenius reste une figure plus pittoresque que porteuse de savoir, Riegl fait l'objet, en revanche, d'un « culte moderne » qui l'érige en référence majeure de l'histoire de l'art voire de la création artistique, qu'on l'ait ou non sérieusement lu. Simultanément, le lien entre histoire de l'art et anthropologie, cette alliance que, précisément, Strzygowski avait tant fait pour développer, suscite plus que jamais un assentiment porté par l'attrait de la transdisciplinarité. Peut-on s'en tenir, pour dépasser la contradiction, à la simple distinction entre une « bonne » anthropologie (celle d'aujourd'hui) et une « mauvaise » anthropologie (celle du passé) ? Sans doute, mais dans la seule mesure où, loin de l'autosatisfaction, une telle distinction ne s'ouvre à rien d'autre qu'à la reconnaissance d'une incomplétude épistémologique. Ayant dû lutter pour exorciser ses propres démons en identifiant en son cœur les pièges du réductionnisme racial, l'anthropologie s'est trouvée contrainte, plus sans doute qu'aucune autre science sociale, à des procédures de lecture ouvertes, fragmentaires, du réel. Ce sont ces procédures qu'elle est en position de transmettre à l'histoire de l'art. Seule mais précieuse vertu moderne de la transdisciplinarité : l'apprentissage moral, plutôt qu'épistémologique, de la non méthode.
- 20 Retour, donc, à Riegl : nul ne sait exactement ce que c'est que le *Kunstwollen*, pivot de sa pensée, dont on est en droit de penser que son inventeur l'a maintenu à dessein dans une zone de flou conceptuel, voué à laisser bouger en lui les significations. De même, nul ne devrait savoir ce que c'est que l'histoire de l'art ni ce que c'est que l'anthropologie. Du moins, l'une devrait éprouver au contact de l'autre, à son frottement, la faiblesse intrinsèque de sa propre identité. On peut alors comprendre qu'une histoire de l'art contemporaine célèbre à la fois l'autonomie méthodique selon Riegl et, apparemment à l'opposé, les nœuds avec l'anthropologie : l'horizon commun de ces attirances est devenu, pour nous aujourd'hui, celui d'un non-savoir toujours à l'œuvre au cœur de la démarche savante, dont le destin consiste à se mettre en condition de critiquer indéfiniment sa scientificité même.

BIBLIOGRAPHIE

Bataille 1930 : Georges Bataille, « L'Art primitif », *Documents* n° 7, 1930, p. 389-397.

Bataille 1933 : Georges Bataille, « La Notion de dépense », *La Critique sociale*, Paris, n° 7, 1933, repris dans *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 302-320.

Bissing 1950 : Friedrich Wilhelm Freiherrn von Bissing, *Kunstforschung oder Kunstwissenschaft ? Eine Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise Joseph Strzygowskis*, *Abhandlungen der bayerischen*

- Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Heft 31 und 32, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1950-1951, volume II.
- Bréhier 1906 : Louis Bréhier, « Orient ou Byzance », *Revue archéologique*, 1906, p. 396-412.
- Bréhier 1912 : Louis Bréhier, « À propos de la question "Orient ou Byzance ?" », *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 10, 1912, p. 127-135.
- Bréhier 1931 : Louis Bréhier, « L'Exposition d'art byzantin au pavillon de Marsan », *Formes*, mai 1931, n° XV, p. 79-81.
- Daumal 1928 : René Daumal, « Lévy-Bruhl, *L'Âme primitive* », *Le Grand Jeu* n° 1, 1928, p. 48-49.
- Derouet 2006 : *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vézelay*, Christian Derouet, éd., Paris, Hazan, 2006.
- Duthuit 1926 : Georges Duthuit, *Byzance et l'art du XII^e siècle*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1926.
- Evans-Pritchard (1962) 1974 : Edward Evans-Pritchard, « L'Anthropologie sociale : son évolution des origines à nos jours », dans Edward Evans-Pritchard, *Les Anthropologues face à l'histoire et à la religion* (1962), Paris, PUF, 1974 ; trad. fr. : Anne et Claude Rivière.
- Focillon et Strzygowski 1935 : *Civilisations. Orient, Occident, génie du Nord, latinité. Lettres de Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, Rabindranath Tagore*, Paris, Société des Nations, Institut international de coopération intellectuelle, 1935.
- George 1930a : Waldemar George, « Appels du Bas-Empire : Georges de Chirico », *Formes* n° 1, janvier 1930, p. 12-14.
- George 1930b : Waldemar George, « Vers un art humaniste. Paul Tchelitchev », *Formes* n° IX, 1930, p. 6-7.
- Gilbert-Lecomte 1930 : Roger Gilbert-Lecomte, « L'Univers des mythes. L'horrible révélation... la seule », *Le Grand Jeu*, n° 3, 1930, p. 3-17.
- Jirmounsky 1932 : Miron Malkiel Jirmounsky, « Les Grandes doctrines de l'art. Quelques aspects de l'œuvre de Strzygowski », *L'Amour de l'art*, n° 3, Paris, 1932, p. 2-12.
- Labrusse 2006 : Rémi Labrusse, « Dieux cachés, mirages des origines », dans Christian Derouet, éd., *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vézelay*, Paris, Hazan, 2006, p. 39-59.
- Leiris 1930 : Michel Leiris, « Sir James George Frazer - *Myths of the Origin of the Fire. An Essay* (London, Macmillan, 1930) », *Documents*, n° 5, 1930, p. 311-312.
- Millet 1908 : Gabriel Millet, « Byzance et non l'Orient », *Revue archéologique*, 1908, p. 171-189.
- Pach 1938 : Walter Pach, *Queer Thing, Painting. Forty Years in the World of Art*, New York et Londres, Harper & Brothers, 1938.
- Riegl (1893) 1992 : Alois Riegl, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation* (*Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893), Paris, Hazan, 1992 ; préface : Hubert Damisch, trad. fr. : Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland.
- Riegl (1898-1899) 1878 : Alois Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et vision du monde* (*Historische Grammatik der bildenden Künste*, 1898-1899), Paris, Klincksieck, 1978 ; trad. fr. : Eliane Kaufholz.
- Riegl (1901) 1987 : Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, I. Teil (1901), Vienne, K. K. Hof und Staatsdruckerei, (1987).

Riegl (1902) 1931 : Alois Riegl, « Das holländische Gruppenporträt », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXIII, (1902), Vienne, Staatsdruckerei, 1931; trad. fr. : *Le Portrait de groupe hollandais*, Paris, Hazan, 2008 ; préface : Étienne Jollet, trad. fr. : Étienne Jollet et Aurélie Duthoo.

Riegl 1888 : Alois Riegl, « Rezension von *Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom*, von Dr. Josef Strzygowski », *Kunstchronik*, n° 20, 1888, p. 317-318.

Riegl 1889 : Alois Riegl, *Die ägyptischen Textilfunde im K. K. österreichisches Museum für Kunst und Industrie. Allgemeine Charakteristik und Katalog*, Vienne, K. K. österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Verlag von R. v. Waldheim, 1889.

Riegl 1891 : Alois Riegl, *Altorientalische Teppiche*, Leipzig, T. O. Weigel Nachfolger, 1891.

Riegl 1898 : Alois Riegl, « Kunstgeschichte und Universalgeschichte », dans *Festgabe zu Ehren Max Büdingers*, Innsbruck, 1898, rééd. dans A. Sedlmayr, éd., *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg et Vienne, Benno Filser, 1929, p. 4-9.

Riegl 1888 : Alois Riegl, « Rezension von *Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*, herausgegeben von Josef Strzygowski », dans *Mittheilungen des K. K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie* n° 36, Vienne, Carl Gerold's Sohn, 1888, p. 263-264.

Strzygowski (1828) 1936 : Josef Strzygowski, *L'Ancien Art chrétien de Syrie. Son caractère et son évolution d'après les découvertes de Vogüé et de l'expédition de Princeton, la façade de Mschatta et le calice d'Antioche* (1828), Paris, De Boccard, 1936 ; étude préliminaire et trad. de Gabriel Millet.

Strzygowski (1919) 1923b : Josef Strzygowski, *Origin of Christian Church Art. New Facts and Principles. Eight Lectures delivered for the Olaus-Petri Foundation at Upsala, to which is added a chapter on Christian Art in Britain* [*Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, 1919], Oxford, Clarendon Press, 1923; trad. angl. : Ormonde Maddock Dalton et Hermann Justus Braunholtz.

Strzygowski (1928) 1932 : Josef Strzygowski, *Recherche scientifique et éducation* [*Forschung und Erziehung*, 1928], Paris, Gallimard, 1932 ; trad. fr. : Edouard Ciprut.

Strzygowski 1901 : Josef Strzygowski, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig, C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1901.

Strzygowski 1903 : Josef Strzygowski, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, photographies par John Winter Crowfoot et Yakov Ivanovich Smirnov, Leipzig, J. C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1903.

Strzygowski 1904a : Josef Strzygowski, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire*. N° 7001-7394 et 8742-9200, *Koptische Kunst*, Vienne, Adolf Holzhausen, 1904.

Strzygowski 1904b : Josef Strzygowski, *Mschatta, Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen*, vol. XXV, 1904.

Strzygowski 1907 : Josef Strzygowski, *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Leipzig, Quelle & Mener, 1907.

Strzygowski 1917 : Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Waner- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens, anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien*, Leipzig, J. C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1917.

Strzygowski 1918 : Josef Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa. Ergebnisse einer vom kunsthistorischen Institute der Universität Wien 1913 durchgeführten Forschungsreise, planmässig*

gearbeitet von Josef Strzygowski unter Benützung von Aufnahmen des Architekten Thoros Thoramanean, Assistent Dr. Heinrich Glück und Leon Lissitzian, Vienne, Anton Schroll et C°, 2 vol., 1918.

Strzygowski 1922 : Josef Strzygowski et alii, *Kunde, Wesen, Entwicklung. Eine Einführung. Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung*, Vienne, Adolf Holzhausen, 1922.

Strzygowski 1923a : Josef Strzygowski, « Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte », *Acta Academiae Aboensis*, Åbo, 1923, p. 3-45.

Strzygowski 1923c : Josef Strzygowski, *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst*, Vienne, Anton Schroll, 1923.

Strzygowski 1924 : Joseph Strzygowski, « Die Kunstgeschichte und die byzantinischen Studien », *Byzantion*, n° 1, 1924, p. 535-555.

Strzygowski 1926a : Josef Strzygowski, *Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und christliches um das Jahr 1000*, unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, herausgegeben von Josef Strzygowski, Vienne, Krystall-Verlag, 1926.

Strzygowski 1926b : Josef Strzygowski, « Les Sources de l'art asiatique », *L'Art vivant*, Paris, 1926, p. 649-653, 712-714 et 728-730.

Strzygowski 1929a : Josef Strzygowski, « "Recherches sur les arts plastiques" et "histoire de l'art" », *Documents*, n° 1, avril 1929, p. 22-26.

Strzygowski 1929b : Josef Strzygowski, « L'Art slave à l'époque pré-orthodoxe », *Cahiers d'art*, n° 6, 1929, p. 269-274.

Strzygowski 1929c : Josef Strzygowski, réponse à l'enquête « Les Origines de l'art gothique », *Formes*, n° 1, 1929, p. 13.

Strzygowski 1930a : Josef Strzygowski, « Les Problèmes soulevés par la nef d'Oseberg et sa cargaison d'œuvres d'art (Norvège) », *Cahiers d'art*, n° 3, 1930 p. 121-128.

Strzygowski 1930b : Josef Strzygowski, « Sur les idées vraies et fausses concernant la nature et l'évolution de l'art plastique », *Formes*, n° 1, 1930, p. 14-17.

Strzygowski 1931a : Josef Strzygowski, « Jean Lurçat », *Formes*, n° XV, 1931, p. 79-84.

Strzygowski 1931b : Josef Strzygowski, *The Afghan Stuccos of the NRF Collection*, Paris, Nouvelle Revue française / New York, Stora Art Gallery, s. d. [1931].

Strzygowski 1932 : Josef Strzygowski, « Les Origines de l'art gothique », *L'Amour de l'art*, n° 3, 1932, p. 15-41.

Strzygowski (1928) 1936 : Josef Strzygowski, *L'Ancien Art chrétien de Syrie. Son caractère et son évolution d'après les découvertes de Vogüe et de l'expédition de Princeton, la façade de Mschatta et le calice d'Antioche*, Paris, De Boccard, (1928) 1936 ; étude préliminaire et trad. de Gabriel Millet.

Strzygowski 1937 : Josef Strzygowski, *Morgenrot und Heidnischwerk in der christlichen Kunst*, Berlin, Widunkindverlag, 1937.

Strzygowski 1941 : Josef Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, Vienne, Wiener Verlag Gesellschaft, 1941.

Strzygowski et Van Berchem 1910 : Josef Strzygowski et Max van Berchem, *Amida. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande* (Strzygowski), *Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-Bekr* (Van Berchem), mit einem Beitrage :

« *The Churches and Monasteries of the Tur-Abdin* » von Gertrude Bell, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung / Paris, Ernest Leroux, 1910.

NOTES

1. Riegl (1901) 1987. Les études récentes sur Riegl sont très nombreuses en Autriche, en Allemagne, en France, en Italie, au Royaume-Uni, aux États-Unis (Magdalena Bushart, Hubert Damish, Margaret Iversen, Étienne Jollet, Margaret Olin, Sandro Scarrochia, Pierre Vaisse, Christopher Wood, Henri Zerner, etc.) ; celles sur Strzygowski le sont moins (Suzanne Marchand, Pierre Vaisse, Christopher Wood) ; le travail le plus complet demeure encore aujourd'hui celui de Friedrich von Bissing (Bissing 1950). Dans le présent article, par souci de concision, seules les sources primaires sont mentionnées.
2. Strzygowski 1901.
3. Voir par exemple Bréhier 1906.
4. Strzygowski 1922, p. 15 ; Strzygowski 1924, p. 554, etc.
5. Dès le premier numéro de la revue, publié à Munich en 1892, il donne trois articles et s'affirme vite comme son principal collaborateur dans les domaines touchant à l'histoire de l'art.
6. Strzygowski 1904a.
7. La principale lui avait permis, pour le compte de l'empereur Guillaume II, d'obtenir le don au musée de Berlin de la façade du palais omeyyade de Mschatta, démontée et transportée à Berlin en 1900 (Strzygowski 1904b).
8. En particulier en Arménie en 1913 (Strzygowski 1918).
9. Strzygowski 1903 ; Strzygowski et Van Berchem 1910 ; Strzygowski 1917 ; Strzygowski 1923a.
10. Strzygowski 1923a.
11. Strzygowski 1926a.
12. « *Dem neuen Europa in die Wiege* » : c'est l'exergue de l'ultime somme de Strzygowski (Strzygowski 1941).
13. Riegl (1893) 1992.
14. Strzygowski 1922, p. 5 et *passim* ; Strzygowski 1923c ; Strzygowski (1928) 1932. Voir également Gabriel Millet dans Strzygowski (1828) 1936, p. XV : « À l'histoire de l'art, il substitua les recherches d'art comparé. »
15. Evans-Pritchard (1962) 1974, p. 13.
16. Strzygowski 1922 (notamment p. 7 pour le modèle des sciences naturelles).
17. Riegl (1898-1899) 1978.
18. Riegl 1889 ; Riegl 1891 ; Riegl (1901) 1987 ; Riegl (1902) 1931.
19. Sur ce point, le texte le plus explicite est son article sur « histoire de l'art et histoire universelle » (Riegl 1898).
20. Le palais omeyyade de Mschatta, la lampe byzantine dite « calice d'Antioche » ou les églises arméniennes, tous ramenés de force, et à tort, aux III^e ou IV^e siècles.
21. Les premières critiques acerbes de Riegl sur ce plan datent de 1888 (Riegl 1888a ; Riegl 1888b).
22. Guère, en revanche, les musées d'art décoratif, si essentiels, pourtant, pour le renouvellement de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle.
23. Strzygowski 1923a ; Strzygowski (1919) 1923b.
24. Pach 1938, chap. XXIV [ou 24 ?] p. 268-270.
25. Strzygowski 1926b.
26. Strzygowski 1929a.
27. Strzygowski 1929b ; Strzygowski 1930b.
28. Strzygowski 1929c ; Strzygowski 1930a ; Strzygowski 1931a.

29. Strzygowski 1932.
30. Strzygowski 1931b.
31. Bréhier 1906 ; Bréhier 1912 ; Bréhier 1931.
32. Avant la Première Guerre mondiale, Millet s'était d'abord opposé aux thèses « orientales » de Strzygowski (Millet 1908) ; puis il devint son fidèle « compagnon de lutte » dans la valorisation du pouvoir créateur du Nord (Strzygowski [1828] 1936, p. 14).
33. Paris 1931.
34. Focillon et Strzygowski 1935. Je remercie Laurence Bertrand-Dorléac de m'avoir communiqué cette référence.
35. Strzygowski 1937 ; Strzygowski 1941, etc.
36. Duthuit 1926, p. 37-45 et *passim*.
37. George 1930b ; voir également George 1930a.
38. Strzygowski 1907. Le livre est une charge contre le naturalisme, incarné pour l'auteur par la figure de Max Liebermann.
39. Leiris 1930.
40. Bataille 1930 ; Daumal 1928 ; Gilbert-Lecomte 1930. Voir également Bataille 1933.
41. Sur la présence de l'œuvre de Frobenius en France, je me permets de renvoyer à mon article, « Dieux cachés, mirages des origines » (Labrusse 2006, p. 39-59). On pourrait multiplier les exemples qui, dans la même tonalité, ont manifesté cet intérêt durable des avant-gardes françaises pour certaines manifestations marginales des sciences sociales allemandes, suscitant traductions et débats : des psychanalystes Eckart von Sydow et Carl Gustav Jung aux mythologues Rudolf Otto ou Karl Kerényi ; du spécialiste de la danse Curt Sachs à l'étruscologue Hans Mühlestein, lui-même inspiré par Frobenius.

RÉSUMÉS

La référence anthropologique comme symptôme de panique. À Vienne, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, deux historiens d'art s'opposent, Alois Riegl et Joseph Strzygowski. Le premier vise à construire l'autonomie de l'histoire de l'art suivant un modèle grammatical ; le second vise à bâtir, à partir de l'histoire de l'art, une science universelle de la culture, sur un modèle anthropologique.

En France, au tournant des années 1920 et des années 1930, le rêve d'une remontée vécue aux origines de la culture a circulé dans bien des milieux artistiques. Il a souvent puisé à la source germanique, à travers des œuvres aux frontières de l'histoire de l'art et de l'anthropologie, comme celles de Strzygowski ou de l'africaniste Leo Frobenius. Singulier retournement par lequel l'art dit d'avant-garde a repris à son compte des approches totalisantes, venues du XIX^e siècle, et a demandé à l'anthropologie des visions sur lesquelles planait pourtant le soupçon du délire.

Ainsi s'affirmait, non sans obscurité, une volonté de désarrimer l'art de l'histoire ; plus profondément, il s'agissait de nouer des nœuds paradoxaux entre inquiétude critique et resacralisation du monde.

INDEX

Mots-clés : Aloïs Riegl, art byzantin, Christian Zervos, école de Vienne, George Waldemar, Georges Duthuit, Josef Strzygowski, Leo Frobenius, nazisme, Orient, racisme, revues d'avant-garde

AUTEUR

RÉMI LABRUSSE

Rémi Labrusse est professeur d'histoire de l'art à l'université de Picardie. Ses travaux portent notamment sur la réception des arts non-occidentaux en Europe au XIX^e et au XX^e siècle.