Esther Pasztory, *Thinking with Things. Toward a New Vision of Art*

Austin, University of Texas Press, 2005, 242 p., ill.

Claude-François Baudez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/3016>

DOI : 10.4000/lhomme.3016

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2007

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Claude-François Baudez, « Esther Pasztory, *Thinking with Things. Toward a New Vision of Art* », *L'Homme* [En ligne], 181 | 2007, mis en ligne le 29 janvier 2007, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/3016> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.3016>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© École des hautes études en sciences sociales

Esther Pasztory, *Thinking with Things. Toward a New Vision of Art*

Austin, University of Texas Press, 2005, 242 p., ill.

Claude-François Baudez

- 1 LE CONCEPT D'« ART », dans le sens (vague) où nous l'entendons aujourd'hui, est une création occidentale tardive (XVIII^e siècle). Il est particulièrement difficile à utiliser quand on a affaire à des créations non occidentales, si l'on veut éviter les pièges du primitivisme qui les glorifie pour de mauvaises raisons. À l'origine du primitivisme, on trouve en effet l'opposition, illusoire, entre la raison occidentale et l'irrationalité des sauvages. Esther Pasztory montre bien qu'une plus grande spiritualité, un contact étroit avec la nature, une vie instinctive, traits que nous prêtons aux « primitifs », viennent tout droit du stéréotype de l'indigène stupide et irrationnel. L'Occident a créé l'art non occidental à sa propre image et à partir de sa propre tradition. Nous apprécions dans l'art primitif ce qui est raffiné et ne trouvons belles que les œuvres produites avant le contact avec les Européens. En outre, nous avons le plus grand mal à définir – et donc à utiliser – le mot « art ». Qu'est-ce qui est art ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ? Pour chaque catégorie artistique (peinture, sculpture, etc.), nous dit Esther Pasztory, on trouve en haut de l'échelle les productions que les critiques désignent comme du « grand art » (et que l'on trouve dans les musées et dans les salons des personnes fortunées), et en bas, les œuvres courantes, maladroites et qui ne retiennent pas l'intérêt. L'auteur est au bord du découragement lorsqu'elle confesse qu'« elle trouve de plus en plus difficile l'emploi du mot art ».
- 2 L'alternative qu'elle propose, « thinking with things », lui a été inspirée par Claude Lévi-Strauss avec ses animaux totémiques « bons à penser ». Pour élaborer une théorie générale de l'art qui dépasserait le primitivisme et l'esthétisme, elle prend le parti de considérer les productions humaines comme des *choses*, dont la signification est plus cognitive que visuelle, en d'autres termes des « choses » plus « bonnes à penser » que bonnes à regarder. Notons que l'auteur parle de « choses », et non d'« objets » ou d'« artefacts », pour faire place aux choses naturelles auxquelles est prêtée parfois une valeur cognitive. Elle reconnaît sa dette envers Barthes pour avoir appliqué l'analyse

formelle à tout objet (et pas seulement à l'« objet d'art »), effaçant ainsi la frontière entre l'art et le non-art, et pour avoir démolì l'obsession du visuel (« Art history taught me to see art, but Barthes taught me to see everything »).

- 3 L'auteur divise son ouvrage en deux parties ; la théorie de l'art, qui occupe la première, défend la thèse selon laquelle « les formes et les intentions fondamentales des choses sont déterminées par leur place dans une situation socioculturelle ». Pour illustrer certains thèmes majeurs de son exposé théorique, l'auteur a rassemblé dans une seconde partie sept articles publiés antérieurement.
- 4 Esther Pasztory utilise comme typologie socioculturelle les niveaux d'intégration sociale du néo-évolutionnisme¹. Elle est parfaitement consciente des imperfections d'un tel système auquel on a reproché d'employer des modèles que l'on trouve rarement sur le terrain, de n'être pas assez précis pour faire place à tous les exemples, de proposer des modèles en décontextualisation et de ne pas tenir compte de l'histoire. Tout en considérant ces critiques justifiées, elle estime qu'il est difficile de se passer d'un tel outil qui permet une typologie élémentaire des sociétés humaines (« the evolutionary categories are good to think with »). Chaque « niveau d'intégration sociale » fournit la structure qui privilégie les formes des « choses ». Par exemple, les bandes de chasseurs-collecteurs nomades qui ne s'encombrent pas d'objets, attribuent une forte valeur cognitive aux accidents du paysage et privilégient les lieux tels que grottes et abris pour créer leurs choses. Ils accordent plus d'importance à l'exécution qu'au produit fini, ne refusent pas les superpositions (bien au contraire) et mélangent naturalisme et abstraction. Pour définir le contenu spécifique d'une culture, Pasztory fait parfois appel au concept d'« insistance », défini comme une sorte d'idiosyncrasie qui se manifeste dans la répétition ; ainsi oppose-t-elle l'insistance théâtrale et anthropomorphique de la Mésoamérique à l'insistance structurelle et abstraite des Andes. Ou encore en Occident, le naturalisme et l'anthropomorphisme constitueraient l'insistance de l'art européen.
- 5 Avec les sociétés villageoises, le deuxième niveau d'intégration sociale, l'objet – le plus souvent en bois – et la tridimensionnalité triomphent. Les masques jouent un rôle prépondérant dans l'organisation sociale et la religion, comme dans le divertissement. Les styles locaux accentuent leur spécificité à la recherche d'identité culturelle. Les objets caractéristiques des chefferies, au troisième niveau, ont pour fonction de rendre visible le rang social, et tout spécialement celui du chef. On utilise des matériaux rares et coûteux, souvent brillants, et la fabrication d'objets de plus en plus complexes exige la virtuosité de spécialistes. Le niveau suivant que l'état archaïque représente, insiste sur le monumental, et parfois même sur le gigantisme. Le souci de rester dans l'histoire privilégie les monuments en pierre, matière plus durable que le bois. L'iconographie traite du pouvoir, souvent présenté de façon impersonnelle avec des personnages immobiles. L'étape suivante ne concerne que l'Ancien Monde, avec ses sociétés littérales, ses grandes religions, et les échanges constants entre civilisations. L'écriture devient le moyen principal de communication ; elle entre en conflit avec l'image (iconoclasme) ou la réduit au rôle d'illustration ou de métaphore. Mais les choses peuvent reprendre leur revanche avec l'idolâtrie. La peinture est le médium favori et l'esthétisme acquiert de plus en plus d'importance. Notre ère technologique représente le dernier niveau d'intégration sociale, dans lequel deux systèmes visuels sont en compétition: le monde immense des médias face à l'univers étroit du grand art. C'est l'âge de l'abstraction et du primitivisme.

- 6 Ce parcours dans le monde des choses et leurs différents niveaux d'intégration sociale donne l'occasion à l'auteur d'aborder des questions fondamentales, comme la distinction célèbre de Gombrich entre l'art conceptuel (qui représente ce que l'artiste « sait ») et l'art « perceptuel » ou naturalisme (fondé sur ce que l'artiste voit, ce que Duchamp a appelé l'art « rétinien »). Esther Pasztory critique à plusieurs reprises cette dichotomie (tout art est en partie conceptuel) en reconnaissant toutefois son utilité. Une autre opposition qui lui tient à cœur est celle du masque (générique) et du portrait (individuel). Les rapports entre les « choses » et la construction d'une identité, l'histoire de l'esthétisme et de ses rapports avec le primitivisme, donnent lieu à des développements d'intérêt majeur. Il faudrait plusieurs pages supplémentaires pour rendre compte des articles qui constituent la deuxième partie de l'ouvrage ; nous laissons au lecteur la surprise de les découvrir lui-même.
- 7 La réussite de l'ouvrage tient à l'attitude pragmatique de son auteur, et à son refus sans équivoque du primitivisme et de l'esthétisme. Ce travail devrait réjouir et éclairer les anthropologues, qu'ils soient ou non historiens ou archéologues. Ils pourront fort bien ne pas épouser toutes les thèses et toutes les conclusions de l'auteur. Pour ma part, je regrette qu'elle se soit dispensée de l'examen critique de la question des portraits Mayas ; elle accepte en effet, sans les discuter, les positions entièrement subjectives de George Kubler², qui interprète comme des portraits les visages des rois de Quirigua, et celles de Linda Schele et Mary Miller³ qui, à Palenque, confondent naturalisme et portraiture individuelle. L'auteur accepte aussi, sans le discuter, l'avis de la majorité qui comprend – sans jamais en donner les raisons – les têtes colossales Olmèques comme des portraits de rois. Et elle aurait sans doute découvert que la thèse opposée, qui voit dans ces sculptures des têtes trophées, est bien plus solidement argumentée.
- 8 Qu'il soit ou non d'accord, le lecteur conviendra que les hypothèses développées par Esther Pasztory dans *Thinking with Thing* sont toutes « bonnes à penser ».

NOTES

1. Cf. les ouvrages d'Elman R. Service: *Primitive Social Organization*, New York, Random House, 1962 et *Origins of the State and Civilization: The Process of Cultural Evolution*, New York, Norton, 1975.
2. George Kubler, *Studies in Classic Maya Iconography*, New Haven, s. n., 1969 («Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences» 18): 15.
3. Linda Schele & Mary Miller, *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*, Fort Worth, Texas, Kimball Art Museum, 1986: 64-65.

AUTEUR

CLAUDE-FRANÇOIS BAUDEZ

Centre national de la recherche scientifique, Paris.

claude.baudez@noos.fr