

Paul Klee, *Ad Marginem*, 1930, aquarelle et encre sur carton laqué, cloué par les coins sur un châssis recouvert de gaze, 43,5 x 33, Kunstmuseum Basel, legs de Richard Doetsch-Benziger, Bâle 1960, © photo Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

# « Enfant né sans mère, mère morte sans enfant »

Les historiens de l'art face à la préhistoire

## La dilatation de l'histoire de l'art

C'était une affaire désormais entendue : l'histoire de l'art avait reconnu pleinement sa dette envers l'école de Vienne, qui avait contribué à ébranler la norme du classique au profit des productions artistiques issues d'époques que l'on disait jusqu'alors décadentes. On pardonnait volontiers à Alois Riegl son hégélianisme et son usage troublant de critères raciaux, pour ne retenir que ses dons à la pensée de l'art : une neutralité quasi structuraliste de sa grammaire de l'ornement et son relativisme historiciste qui reconnaissait à chaque époque la légitimité de ses choix esthétiques. Et si les Viennois s'étaient concentrés sur la production européenne, l'histoire de l'art de notre temps était devenue de plus en plus « globale », critiquant le narcissisme dominateur de l'Occident et rappelant parfois que le XIX<sup>e</sup> siècle avait commencé à pratiquer une histoire universelle de l'art, vite oubliée ensuite<sup>3</sup>. Jamais, en somme, on n'avait été aussi herderien qu'aujourd'hui.

Dans ces retours – élogieux ou critiques – de la discipline vers le grand siècle de l'histoire, il y avait cependant une grande absente : la stupeur provoquée par la découverte de la préhistoire, tant il est vrai que celle-ci est venue ébranler par à-coups suc-

cessifs les coordonnées ontologiques et cognitives qui étaient celles des Occidentaux depuis des siècles. Cette stupeur eut trois moments : la démonstration menée par Charles Lyell de l'irreprésentable de l'âge géologique en raison de la lenteur des processus formateurs (1830); la découverte de l'homme fossile (vers 1860); la reconnaissance de l'art préhistorique – mobilier et surtout pariétal (1864 /1901). Ces trois vagues successives eurent pour effet une dilatation extraordinaire de l'histoire, avec l'étirement et l'implicite de ses différentes échelles : d'abord l'implacable échelle géologique; puis celle de l'histoire humaine, entre la zoologie et le social; celle enfin de l'existence de l'art attestée par les documents. Ainsi le XIX<sup>e</sup> siècle qui fut l'âge de l'institution de la discipline fut-il aussi celui de l'ébranlement de certaines de ses catégories constitutives. Allait-on bientôt reconnaître que l'« autonomie », cet inestimable postulat de l'histoire de l'art, était désormais en miettes? Arts décoratifs ou cabinets de curiosités, artefacts ethnologiques, art préhistorique : « chefs-d'œuvre » et « génies » risquaient à tout moment de voler en éclats sous l'impact des œuvres sérielles, fragmentaires et anonymes, provenant de tous lieux et de tout temps.

Mais on a préféré ignorer cet impact, du moins en partie. Pour ce qui est de la préhistoire et de son art en particulier, les quelques historiens de l'art à s'y être intéressés l'ont été de façons qui, par leur diversité et leurs contradictions, sont significatives<sup>2</sup>. La préhistoire des historiens de l'art, comme celle des artistes ou celle des ethnologues et des philosophes, livre des suggestions intéressantes sur l'activité artistique chargée d'historicité et en produisant continûment. En ce sens, la préhistoire serait l'ère la plus historique de toutes, un peu comme le disait Hans Blumenberg à propos du « mythe ». La question n'est pas celle de l'origine, mais celle des réponses et des interprétations successives : « Les commencements absolus nous laissent sans voix, nous privent même du langage<sup>3</sup>. »

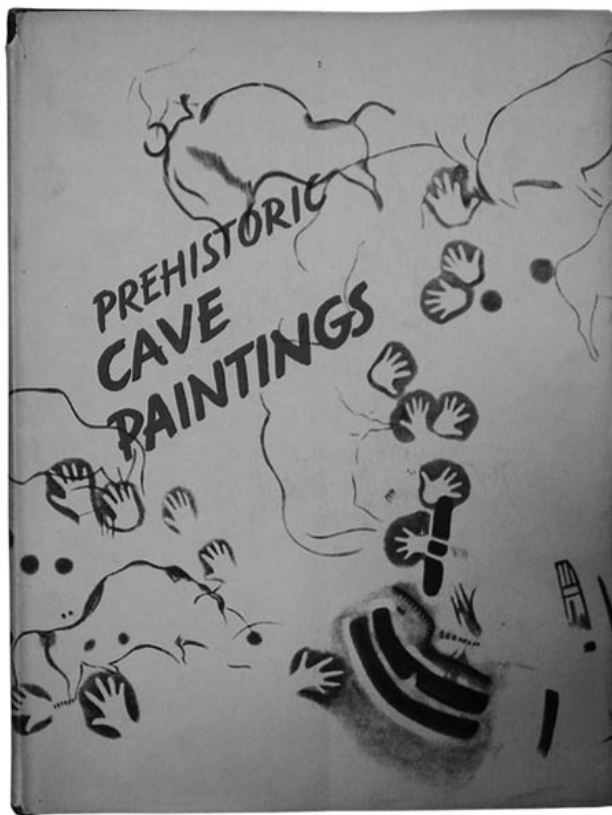
Il faudra donc procéder de façon quelque peu arbitraire si l'on veut dégager ici une cohérence possible dans un paysage brouillé. Le cadre de ce texte est d'emblée arbitrairement fixé : il ne portera que sur les historiens de l'art, sans interroger l'aporie de leurs relations avec les préhistoriens eux-mêmes. Passons maintenant à notre première proposition arbitraire : il y eut deux approches distinctes de la préhistoire par les historiens de l'art. Celle qui, conformément au postulat wölfflinien, a vu dans la préhistoire un champ privilégié pour mettre à l'épreuve « une histoire de l'art sans noms » (*Kunstgeschichte ohne Nahmen*); et celle qui, retenant surtout le caractère fragmentaire et indicial de la préhistoire, a salué la fin de l'histoire morphologique au profit d'approches fonctionnalistes et sociales. Dans les deux cas, la préhistoire devenait paradigmatique pour son caractère *privatif* : elle était *sans* noms, et quasiment *sans* objet.

#### Une histoire de l'art sans noms : sérialité / morphologie

Dans la préface à ses *Principes fondamentaux* (1915), Heinrich Wölfflin avait formulé sa thèse d'une histoire de l'art « où on pourrait voir, étape par étape, la naissance de la vision moderne », une histoire « qui ne parle pas seulement d'artistes individuels, mais qui montre, dans une série complète [*lückenloser Reihe*], comment un style pictural est né d'un style linéaire, un style atectonique d'un style tectonique, etc. »<sup>4</sup>. L'idée d'une histoire de l'art dans laquelle la série des

formes remplacerait les artistes pour expliquer l'évolution des lois visuelles supra-personnelles fut rapidement appliquée à l'explicitation de l'ère préhistorique. Herbert Kühn, qui avait consacré quelques travaux à l'art préhistorique et ethnologique, expliquait la fondation de la revue internationale *IPEK (Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst)* en 1925 par la nécessité d'adapter les méthodes de l'histoire de l'art à la dilatation temporelle et topographique de son champ. Il prenait acte de l'éclipse de l'œuvre d'art en tant qu'« objet complètement séparé » qui, « par l'individu qui le produit, par son unicité, son *hic et nunc* au sens phénoménologique du terme, est isolé comme un simple fait »<sup>5</sup>. Au lieu de la biographie des artistes, l'art préhistorique, le plus anonyme de tous, laissait donc parler, dans les œuvres et à travers elles, les rapports de composition, les lois visuelles, le *Gestaltungsprinzip* de l'époque. Existait-il du reste un terrain plus propice à révéler les méthodes *fondamentales* de l'art que celui des fondements mêmes de l'histoire ?

À part Riegl, sur lequel nous reviendrons, l'historien de l'art auquel pensait Kühn était F. Adama van Scheltema, qui avait récemment publié *Die alt-nordische Kunst. Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung* (« L'ancien art nordique. Problèmes fondamentaux de l'évolution artistique préhistorique », 1922). La première partie de cet ouvrage comparait l'art paléolithique à l'art néolithique : leurs lois visuelles opposées s'enracinaient non seulement dans des organisations sociales et des modes de vie divergents, mais aussi dans des différences de race. Comme Kühn lui-même l'avait fait dans *Die Malerei der Eiszeit* [« La peinture de l'ère glaciaire »], publié un an plus tôt, van Scheltema recourait en premier lieu à la théorie du médecin Max Verworn afin d'expliquer la différence entre « réalisme » paléolithique et « abstraction » néolithique<sup>6</sup>. La vision « physioplastique » du paléolithique, autant difficile à comprendre en elle-même, en tant que commencement de l'art, que dans le « hiatus » entre lui-même et l'art néolithique « idéoplastique », aurait été le résultat d'un mode de vie nomade, toujours sur le qui-vive. Après être passé chez Gustave Courbet, le réalisme de la vision supposée propre au chasseur trouvait son incarnation originelle dans l'homme préhistorique : l'un des *leitmotive*



MaxRaphael. Max Raphael, *Prehistoric Cave Paintings*, trad. en anglais par N. Guterman, New York, Pantheon Books, 1945, couverture

du discours sur la préhistoire expliquait la surprenante maîtrise formelle du réel des hommes préhistoriques par une vision adaptée à la vitesse des animaux, au flux des sensations encore vierges et à l'obscurité des grottes. Parfois, ce réalisme glissait de l'œil aux mains, puis au corps entier : le peintre Maurice Denis louait la représentation usuelle, pré-théorique, des figures des troglodytes, tandis que Max Raphael soulignerait plus tard qu'elles étaient issues « d'une lutte corps à corps »<sup>7</sup>. Mais la quête « fondamentale » de van Scheltema délaissait le champ sociologique pour investir aussi celui de la biologie. Réactivant le vénérable partage entre le Nord et le Sud, il insistait sur les différences climatiques et raciales de ces deux aires culturelles : la dissemblance formelle devenait ainsi le résultat d'une dissemblance qui trouvait son fondement dans le sang. Cette dernière dissemblance se traduisait aussitôt par les rythmes différents d'entrée et de sortie des formes et des races dans et hors

de l'histoire : à la « maturité précoce » et à l'« avancement » des Méridionaux, van Scheltema opposait la lenteur nordique. Ainsi expliquait-il la flambée de l'art paléolithique, qui s'était éteint sans laisser de traces, et l'incroyable résistance des formes du Nord<sup>8</sup>. De sorte que, même lorsque disparaissaient les objets et les artistes exceptionnels, les séries anonymes de formes morphologiquement expliquées pouvaient composer de nouvelles totalités s'individualisant et se figeant comme des objets.

### Contre la réification

C'est pourquoi cette approche morphologique fut la principale cible des auteurs qui, dans les années 1920 à 1950, ont fait de la préhistoire le terrain privilégié d'une histoire sociale de l'art. Comme Wölfflin et ses disciples, Carl Einstein s'est lui aussi attaché durant les années 1930 à l'élaboration d'une histoire anonyme de l'art, en faisant de la préhistoire un élément central : tel était son projet d'un *Manuel de l'art*, et – point essentiel – non pas d'une *histoire* de l'art<sup>9</sup>. Mais il s'agissait pour lui de théoriser la possibilité d'une histoire de ces agents anonymes que furent les inventeurs et les usagers des formes artistiques. De même que Kühn et van Scheltema, Max Raphael s'est beaucoup intéressé à la relève de l'objet unique par les séries. Il alla même jusqu'à considérer les séries couvrant les murs des cavernes non pas comme des formes démultipliant à l'infini le même style, le même esprit du temps, voire les mêmes propriétés raciales, mais des ensembles socialement reliés et cohérents.

Parmi les nombreuses thèses qu'Einstein énonçait sur l'histoire dans le manuscrit de son *Manuel de l'art*, l'une d'entre elles déclarait que « les objets [...], au lieu d'expliquer l'homme, le cachent » : à la « description d'objets se succédant dans le temps », Einstein opposait l'analyse « des événements et des actions ». Estimant sans doute que l'histoire de l'art n'avait toujours pas rompu avec la classification empruntée aux sciences naturelles, il observait qu'elle ressemblait « à une morphologie de minéraux ». Détachées des hommes, les œuvres formaient des groupes formels qui, « désignés comme style », étaient « attachés à des unités géographiques ». « L'élément spécifiquement historique, l'action des hommes, les raisons qui expliquent pourquoi ces derniers ont imaginé

et peint exactement de cette façon, quel sens recèle une telle action pour eux » : tout cela restait « obscur », concluait-il<sup>10</sup>. Par la mise en œuvre de la théorie marxienne du fétichisme de la marchandise, Einstein donnait pour première utilité à son *Manuel de l'art* de mettre fin aux « caprices<sup>11</sup> » des œuvres esthétiques, présentant les hommes en producteurs et en consommateurs d'objets symboliques. Considérant la longue et vaste histoire de ces objets, il posait cette question simple : « Pourquoi avons-nous besoin d'une telle masse de fictions visuelles<sup>12</sup>? » En quelques centaines de pages, écrites durant la montée des fascismes en Europe, et s'accumulant en un palimpseste, Einstein théorisait la « fiction visuelle » comme l'une des fonctions indispensables au processus infini de l'homini-sation symbolique. Comme Max Raphael, qui dédiera en 1945 ses *Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique* « aux peuples de France et d'Espagne qui se battent pour leur liberté », il commençait à réfléchir au processus d'homini-sation face au risque de « dés-homini-sation » : « L'homme, semble-t-il, aussi longtemps qu'il est homme, a la pulsion de l'art, il ne peut pas s'empêcher de faire de l'art, bon ou mauvais, ce qui veut dire que l'art est un morceau de la nature, qui évolue d'une forme fatale à une forme voulue<sup>13</sup>. » À l'arbitraire de la nature « fatale » – fut-elle sociale –, l'homme répondait donc par l'art qui, avec son arbitraire délibéré, c'est-à-dire par la forme, était une affirmation – même limitée – de la liberté humaine, venant ainsi contrer l'arbitraire de la nature. Autrement dit, le « naturel » est chez l'homme l'arbitraire volontaire ; la « fonction fabulatrice » – proposée par Bergson et venant jouer chez l'homme le même rôle que l'instinct chez l'animal – se trouvait ici conjuguée à la pensée du tragique de l'idéalisme allemand<sup>14</sup>.

Mais la préhistoire commençait aussi à devenir paradigmatique en tant que discipline, et cela non seulement pour l'histoire de l'art selon Einstein, mais aussi pour l'ethnologie. Paul Rivet, qui cumulait un grand nombre de fonctions prestigieuses (dont celle de directeur du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, alors en pleine mue fonctionnaliste), expliquait ainsi en 1929 : « Un préhistorien, quelles que soient sa science et son expérience, ne peut attribuer avec certitude un outil à une époque déterminée en se basant uniquement sur sa forme et sa technique<sup>15</sup>. »

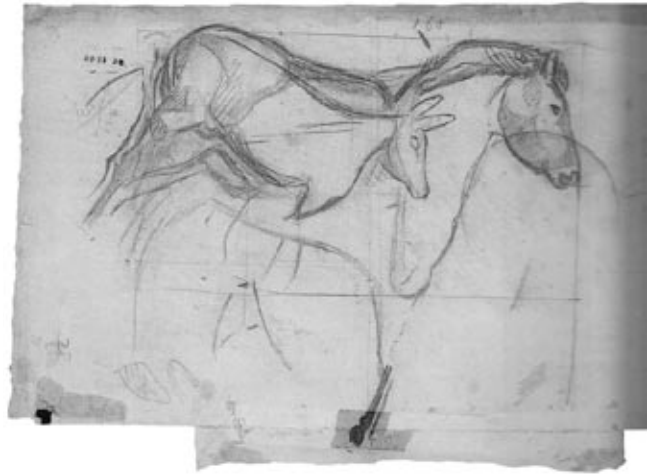
En raison de son exposition radicale à la corruption du temps, la préhistoire se révélait comme la discipline la plus réfractaire à la morphologie. Non seulement il était difficile de classer stylistiquement et de manière phylétique fragments et indices, mais, en outre, du fait de la rareté des documents, tout devenait également important pour le préhistorien : impossible, pensait-on, de choisir l'œuvre la plus « rare » au détriment des autres<sup>16</sup>. Einstein préconisait lui aussi de situer l'histoire de l'art « dans l'expérimentation du laboratoire et de ne pas enquêter seulement sur des choses, c'est-à-dire des documents, mais sur le processus lui-même<sup>17</sup> ». Tout cela revenait à formuler le rejet d'une histoire de l'art et d'une ethnologie *des exceptions*, au profit d'œuvres sérielles, appelées, selon la norme durkheimienne de l'époque, « moyennes » et traitées comme les parties intégrantes de techniques du corps et de chaînes opératoires précises. À la répétition des styles et à la sérialité verticale des races succédait donc la sérialité horizontale des fonctions. Enfin, comme le préconisait alors Walter Benjamin dans son essai sur Eduard Fuchs (1937), aucun nom d'artiste n'apparaissait dans les pages du *Manuel de l'art* : Einstein faisait désormais parler les anonymes – « les témoins réprimés » de l'Histoire – afin de montrer non seulement leur usage subversif de l'art, mais aussi qu'ils avaient servi la mémoire sociale du pouvoir.

Tandis que le fascisme mettait plus que jamais à l'honneur l'histoire des « grands hommes », Benjamin s'attachait aux « hommes anonymes et à ce qui conserva la trace de leurs mains » : il pensait que cette histoire serait capable d'« humaniser l'humanité plus que ne le fait ce culte des chefs que l'on semble une fois de plus imposer »<sup>18</sup>. Or c'était ces anonymes que Max Raphael reconnaissait dans les formes des animaux peints et gravés sur les parois des cavernes. Critiquant l'histoire de l'art qui, lorsqu'elle ne restait pas muette devant ces peintures monumentales inattendues, tentait de lui appliquer les schémas wölffliens, Raphael fut le premier à nier le caractère « autonome » qu'on attribuait aux figures animales. Car si le réalisme de leur figuration était évident, la non-causalité de leurs rapports pouvait être contestée – et elle le fut : considérant que chaque animal formait un monde en soi, les préhistoriens ne trouvaient de cohérence ni dans leur superposition ni dans leur juxtaposition

sur les parois. Au contraire, le matérialisme historique de Raphael le conduisait à lier les figures entre elles pour y lire une objectivation des rapports sociaux<sup>19</sup>. C'était une explication qui empruntait au totémisme, ce système élémentaire de la religion selon Durkheim, mais passé au prisme du marxisme pour le transformer en « lutte entre les clans ». Par un effet d'actualisme ethnologique, Raphael expliquait la peinture pariétale en recourant, de manière complémentaire, au totémisme et à la magie des tribus contemporaines : selon un partage tout dialectique, la magie était métaphysique et impliquait la domination d'un seul – le magicien, qui contrôlait les rapports entre les hommes et les esprits –, alors que le totémisme signifiait l'action collective. C'est que les peintures pariétales étaient avant tout pour lui l'expression « des sociétés qui construisaient l'histoire, engagées dans un procès de transformation continu parce qu'elles affrontaient résolument les obstacles et les dangers du monde qui les entourait et s'efforçaient de les surmonter en adaptant leurs outils et leurs armes aux exigences de l'environnement<sup>20</sup> ».

### Présent préhistorique

À l'exception de Riegl, mort en 1905, tous les historiens de l'art qui se sont intéressés à la préhistoire adoptèrent l'hypothèse émise depuis 1903, celle de Salomon Reinach, qui réfutait l'idée selon laquelle la peinture pariétale était une manifestation esthétique gratuite et qui donnait à la place une explication fonctionnelle s'inscrivant dans les pratiques de magie homéopathe de la chasse<sup>21</sup>. Cette lecture rendait compte de l'absence de relation entre les figures, expliquées comme de simples « après-coup » de l'unicité de rites espacés dans le temps. Mais la fonctionnalisation de la peinture préhistorique venait surtout répondre aux besoins de la modernité elle-même. Le passage d'une préhistoire arcadienne à une préhistoire rude et pénible avait été l'œuvre de Buffon et des Lumières, pour lesquelles l'homme, dans sa supériorité rationnelle, ne pouvait qu'être le produit d'une conquête. Mais si cet optimisme de l'émancipation avait souligné la distance parcourue par les hommes depuis les premiers temps, les modernes se sont historiquement identifiés à partir de la Première Guerre mondiale à cette préhistoire hostile. Loin de les avoir projetés dans le futur,



Abbé Henri Breuil, dessins de cheval et biche, relevé dans la grotte d'Altamira en 1932

le progrès avait rejeté les hommes dans un monde présumé aussi coupé de l'histoire, aussi inconnu et aussi menaçant que celui des origines. Dans son essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Benjamin parlait ainsi de la technique émancipée qui « s'oppose à la société actuelle comme une seconde nature, non moins élémentaire – les crises économiques et les guerres le prouvent – que celle dont disposait la société primitive [...]. En face de cette seconde nature, poursuivait-il, l'homme, qui l'inventa mais qui, depuis longtemps, n'en est plus le maître, a besoin d'un apprentissage analogue à



Pierre rose gravée de lignes parallèles entrecroisée, protomagdalénien, extrait de Sigfried Giedion, *The Eternal Present: A contribution on Constancy and Change*, vol. 1, *The Beginnings of Art*, New York, Pantheon Books, 1962-1964, p. 17

celui dont il avait besoin en face de la première nature. Une fois de plus, l'art est au service de cet apprentissage<sup>22</sup>. » Apprendre à maîtriser cette seconde préhistoire était aussi, selon Einstein, la tâche que s'était assigné l'art après le cubisme en cessant de désintégrer l'objet pour en faire le symptôme d'expériences traumatiques. Dans une conférence donnée en Allemagne sur la « jeune peinture française », il s'interrogeait : « Comment se tient l'homme civilisé face au monde ? Exactement comme le primitif, il en a peur, il est opprimé par la variété des impressions de la civilisation, il craint la réalité qui veut constamment l'ébranler et l'arracher à lui-même. Comment peut-il conjurer ce choc ? » Par les moyens que la préhistoire avait révélés. Évoquant Altamira, il expliquait que les artistes préhistoriques avaient enfermé dans « les illusions qu'ils s'étaient eux-mêmes créés » les pensées qui leur faisaient peur : ainsi pouvaient-ils « envoûter » ces pensées pour s'en « débarrasser »<sup>23</sup>. L'analogie régressive entre la préhistoire et la modernité était fondée sur leur dynamique centrifuge, une sorte de « nomadisme psychique » qui avait pour effet

la dissolution du moi : « Un tel dynamisme correspond peut-être à l'homme actuel qui est, peu à peu, passé de l'état sédentaire à celui de nomade et qui appartient à une société en déplacement constant<sup>24</sup> », ajoutait Einstein lorsqu'il expliquait l'importance des hallucinations dans l'art de ces années. Comme l'Abbé Breuil lui-même ou encore l'archéologue Waldemar Deonna, il s'attachait à la ressemblance troublante entre le tardif et le primitif, à la difficulté d'attribuer les objets à la post-histoire ou à la préhistoire d'un style<sup>25</sup>. Le schématisme de la forme à ses commencements, dû à l'absence de l'habitude, se répétait le plus souvent à la fin, comme habitude fossilisée. La modernité entière relevait désormais de ce phénomène stylistique : à force de se souvenir de l'histoire, elle était tombée dans la préhistoire, là où, à défaut de codes mnémoniques usés, logeait la possibilité d'une « mémoire involontaire » et d'un nouveau début.

Pour autant, si le présent était préhistorique, la préhistoire pouvait aussi en retour s'avérer présentiste. Kühn décrivait l'expérience du temps de l'homme préhistorique comme l'on peut décrire le

présentisme dystopique de notre époque<sup>26</sup>. La peinture réaliste était l'expression d'un moi confiné au présent de ses sensations et d'un style qui, n'en déplaisait à Riegl, ne s'imposait pas comme un vouloir, mais comme un destin<sup>27</sup>. Ne connaissant ni passé ni futur, l'homme préhistorique vivait, selon Kühn, dans l'éternel présent de la chasse et des sensations nouvelles, pas encore fixées ni maîtrisées par la tradition. Pour Arnold Gehlen, pratiquant l'anthropologie philosophique et intéressé de diverses manières à la préhistoire, la corporéité immanente de l'animal offrait à l'homme préhistorique sa seule prise possible sur la « durée »<sup>28</sup>. On le voit : tous ces auteurs adaptaient la lecture worringienne de l'abstraction primitive à la représentation réaliste des animaux.

C'était un « éternel présent », très différent de celui que Sigfried Giedion reconnaissait à la préhistoire<sup>29</sup>. En 1962, cet humaniste, dont le rêve suprême avait toujours été de résoudre les conflits par des synthèses supérieures, regrettait la vie qui roulait « comme un programme télévisé » – « au jour le jour ». Les temps avaient changé depuis l'héroïsme moderniste des années 1920 et 1930. Retournant à la préhistoire, juste après avoir écrit sa première histoire anonyme, « La mécanisation au pouvoir » (1948), il y voyait un équilibre parfait entre l'éternité et le changement, entre la nature et la culture, entre l'homme et l'animal. Giedion, défenseur fidèle de certaines avant-gardes de son temps, relevait les analogies entre des artistes comme Klee et Kandinsky et ceux de la préhistoire. Mais il n'insistait guère sur le pouvoir « abrégatif » des images modernes ni sur la fonction exorciste des rites. Défendant une vision de plénitude, il s'attachait à démontrer un bon usage du présent dans l'espace multidirectionnel, relationnel et non hiérarchique que partageaient les préhistoriques et les modernes. Dans ces images, le temps, tout comme l'espace, était ininterrompu : passé, présent et futur coexistaient. Tout se passait comme si le modernisme devenait pour l'historien vieillissant une ère aussi originaire et aussi utopique que la préhistoire.

### Origine/Répétition

Si l'on a pu voir dans la préhistoire un pur présent, c'était, en partie, en raison de l'explication récurrente de son art comme « découpé » dans l'évolution. Parce

qu'il était réfractaire à l'analyse stylistique, l'art préhistorique était nécessairement inapte à la filiation. Ernst Gombrich commençait son récit de *l'Histoire de l'art* (1950) par la préhistoire, mais sans en faire l'origine de l'art : « L'évolution de l'art, déclarait-il, envisagée comme un effort suivi, ne débute ni dans les cavernes du sud de la France ni parmi les Indiens de l'Amérique du Nord<sup>30</sup>. » Les préhistoriques et les primitifs ainsi réduits au présent, étaient jetés hors de l'histoire « suivie ». Désespérément muette, la préhistoire n'avait nulle leçon à transmettre, contrairement à la « tradition directe, transmise du maître à l'élève, de l'élève au copiste et au public, qui unit l'art de notre temps [...] à l'art né dans la vallée du Nil<sup>31</sup>. » La fertilité de cette vallée était assurée par tous les moyens de transmission, stylistiques et discursifs : c'est là qu'étaient nés les hiéroglyphes et les aïeules des formes grecques. L'art préhistorique en revanche était non seulement stérile, mais il était de plus autoformé. « On ne voit point de tradition d'où il dérive, ni de tradition plus récente qui lui doive son origine. *Proles sine matre creata, mater sine prole defuncta*<sup>32</sup> », écrivait déjà en 1889 Reinach à propos de l'art paléolithique. Enfant né sans mère, mère morte sans enfant : ce chaînon manqué, privé d'ascendance et de descendance à la fois, rendit silencieux le plus grand nombre des historiens de l'art mais en stimula aussi quelques-autres.

Ce fossile sans pareil a aidé Einstein et Raphael à combattre la vision évolutive de l'histoire, qui trouvait ses modèles tant dans la chaîne de la reproduction biologique que dans l'accumulation du capital. Afin d'échapper à la classification stylistique, l'histoire de l'art devait se placer, selon Raphael, entre « deux points de départ opposés dans le temps » : « l'art le plus ancien que nous connaissons (mais que nous ne pouvons pas considérer comme l'origine absolue de l'art) » et « l'art contemporain »<sup>33</sup>. Cette approche dialectique révélait ce qu'il y avait de commun dans le plus éloigné et protégeait les œuvres du risque de réification, en les rendant actives dans l'histoire. Bien sûr, Raphael faisait de la préhistoire une histoire, afin que l'histoire devienne un jour préhistoire, comme il l'écrivait explicitement. Cette projection de l'origine dans le futur n'était pas compatible avec la vision plus répétitive et plus tragique d'Einstein. Au sein du





Abbé Henri Breuil au pied d'une grande coupe, 1935

débat marxiste des années 1930 sur l'«héritage culturel», Einstein considérait que l'art ne pouvait jamais être hérité puisqu'il était toujours nécessairement inachevé : chaque histoire était, en fin de compte, une préhistoire qui attendait son interprétation.

On pourrait dire aussi bien, en s'inspirant d'une autre tradition spéculative, que chaque histoire était la répétition d'une différence. Gottfried Semper, qui fut extraordinairement attentif à la dilatation de l'histoire, spéculait sur l'origine textile de l'architecture dont témoignaient d'innombrables traductions tardives en d'autres formes et sur d'autres supports. Pour Semper, l'origine manquait, mais ce qui faisait l'histoire en était les répétitions infinies. Quant à Riegl, sa théorisation d'un *Kunstwollen* originel le poussait en 1893 à voir dans l'art mobilier de la préhistoire la preuve que l'art était une pulsion élémentaire et gratuite de l'homme.

Par-delà la polémique qui le séparait de Semper sur la primauté de la forme ou de la fonction, ce qui était aussi en jeu ici étaient deux postures distinctes face à l'origine : l'une y cherchait la preuve ultime et l'autre ses traductions, par définition diverses, tout au long de l'histoire<sup>34</sup>. Quelques années plus tard, dans deux essais dont le caractère spéculatif les distinguaient de ses études stylistiques des peintures pariétales, l'Abbé Breuil fera de l'art une affaire par définition «tardive», l'après-coup d'un «va-et-vient» dans le monde : celui «de la main de l'opérateur [qui] a produit des incisions parallèles à écartement plus ou moins égal»; celui d'une trace laissée par les mains ou les pieds. Et lorsqu'il concluait qu'il n'était guère possible pour l'art d'échapper à son origine, ainsi que l'attestait le caractère régressif des styles tardifs, il semblait dire que «l'origine» n'existait que par et grâce à ses répétitions<sup>35</sup>.

## Notes

Le présent article est issu de mes recherches à l'Institut for Advanced Study, à Princeton (Gerda Henkel Stiftung), que je remercie de son soutien.

1. Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842.
2. Faute de place, nous sommes obligée d'exclure de notre analyse des figures comme Herbert Read et Elie Faure, très intéressés par la préhistoire également.
3. Hans Blumenberg, *La Raison du mythe* (traduction de l'allemand partielle de *Arbeit am Mythos* par S. Dirschauer), Paris, Gallimard, 2001, p. 52.
4. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, Munich, Hugo Bruckmann, 1915, p. VII.
5. Herbert Kühn, « Die Bedeutung der Prähistorischen und Ethnographischen Kunst für die Kunstgeschichte », *IPEK*, n° 1, 1925, p. 3.
6. *Id.*, *Die Malerei der Eiszeit*, Munich, Delphin Verlag, 1921; Max Verworn, *Zur Psychologie der Primitiven Form*, Léna, Gustav Fischer, 1908.
7. Maurice Denis, « De la gaucherie des primitifs » (1904), *Théories 1890-1910*, Paris, Rouart et Waltelin, 1920, p. 172-178; Max Raphael, *Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique* [1945], Paris, Kronos, 1986.
8. Frederik Adama van Scheltema, *Die altnordische Kunst: Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung*, Berlin, In Mauritius Verl., 1922, p. 325q.
9. La traduction par I. Kalinowski du plan du *Manuel de l'art* a paru dans le numéro spécial « Carl Einstein » des *Cahiers du Mnam*, n° 117, automne 2011, p. 25-33.
10. Carl Einstein, « Konvolut mit kunstgeschichtlichen und – theoretischen Notizen zum Handbuch der Kunst », dans *Werke*, vol. 4, *Texte aus dem Nachlass*, Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar (éds), p. 366-367.
11. Karl Marx, *Le Capital*, trad. de l'allemand par M. J. Roy, Paris, Ed. M. Lachâtre, 1872, chap. « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », p. 28-33.
12. C. Einstein, « Probleme der Kunstgeschichtsschreibung », *Werke*, *op. cit.*, p. 366.
13. *Ibid.*, p. 389-390.
14. Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1948; Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, trad. de l'allemand par J. L. Besson, M. Gondicas, P. Judet de la Combe, J. Jourdeuil, Strasbourg, Circé, 2003.
15. Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles : ethnologie, archéologie, préhistoire », *Documents*, n° 3, vol. 1, 1929, p. 133.
16. Cependant, Leroi-Gourhan regrettera longtemps après l'esthétisme jugé déplacé des préhistoriens.
17. C. Einstein, *Werke*, vol. 4, *op. cit.*, p. 371.
18. W. Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » (1937), dans *Œuvres*, t. III, trad. de l'allemand par R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 170-225, *loc. cit.*, p. 224-225.
19. Cette piste allait être explorée peu après, mais à travers une méthode structuraliste, par la préhistorienne Annette Laming-Empeaire (*La Signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*, achevé en 1957 et publié en 1962) et, ensuite par André Leroi-Gourhan dans de nombreux travaux.
20. M. Raphael, *Trois essais*, *op. cit.*, p. 24.
21. Salomon Reinach, « L'art et la magie », *Culte, mythe et religions*, t. 1, Paris, E. Leroux Ed., 1905, p. 125-131.
22. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935), *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 80-81.
23. C. Einstein, « Wir wollen heute Abend über...die Griechen der Latinate », Archives C. Einstein, n° 315, Akademie der Künste.
24. *Id.*, *L'Art du xx<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'allemand par L. Meffre, M. Staiber, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2011, p. 196.
25. Cf. Waldemar Deonna, *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, t. III, Paris, H. Laurens, 1912.
26. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.
27. H. Kühn, *Die Malerei der Eiszeit*, *op. cit.*
28. Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, Francfort, Athenäum Verlag, 1964, p. 54sq et 145sq.
29. Sigfried Giedion, *The Eternal Present. The Beginnings of Art*, Washington, National Gallery of Art, 1962.
30. Ernst Gombrich, *Histoire de l'art* [1950], trad. de l'anglais par Jacques Combe, Claude Lauriol, Dennis Collins, Paris, Phaidon, 2001, p. 57.
31. *Ibid.*
32. S. Reinach, *Antiquités nationales*, Paris, Firmin-Didot, 1889, p. 168.
33. M. Raphael, *Trois essais*, *op. cit.*, p. 113.
34. Il s'agit d'un thème qui traverse les écrits de Semper, cf. Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture, Écrits, 1834-1869*, trad. de l'allemand par J. Soullou, avec la collaboration de N. Neumann, Marseille, Éditions Parenthèses, 2007; Alois Riegl, *Questions de style*, trad. de l'allemand par H.-A. Baatsch et F. Rolland, Paris, Hazan, 1992. La question de l'origine et de ses empreintes a été au cœur de l'exposition « L'empreinte », conçue par Georges Didi-Huberman, au Centre Pompidou, Paris, en 1997.
35. Henri Breuil, « Les Origines de l'art », *Journal de psychologie normale et pathologique*, vol. XII, 1925, p. 289-296; *id.*, « Origines de l'art décoratif », *ibid.*, vol. XIII, 1926, p. 364-375.

**Maria Stavrinaki** est maître de conférences en histoire de l'art à l'Université Paris I-Panthéon Sorbonne. Elle vient d'achever deux manuscrits sur le présentisme dadaïste et sur les conceptions du temps dans la pensée de Carl Einstein. Elle travaille actuellement sur les usages modernes de la préhistoire, projet pour lequel elle mènera un séjour au Clark Art Institute au printemps prochain.