

ENS

Éditions

L'art avant l'art

Chapitre 3

La collection Frobenius et l'art moderne

Hélène Ivanoff

p. 99-115

Texte intégral

- 1 À l'instar de « Paul Klee, entre-mondes » présenté au LaM à l'hiver 2021-2022, différentes expositions sont venues récemment souligner les liens entre préhistoire et art moderne, en mettant côte à côte des tableaux d'avant-garde et fac-similés de représentations plusieurs fois millénaires¹.

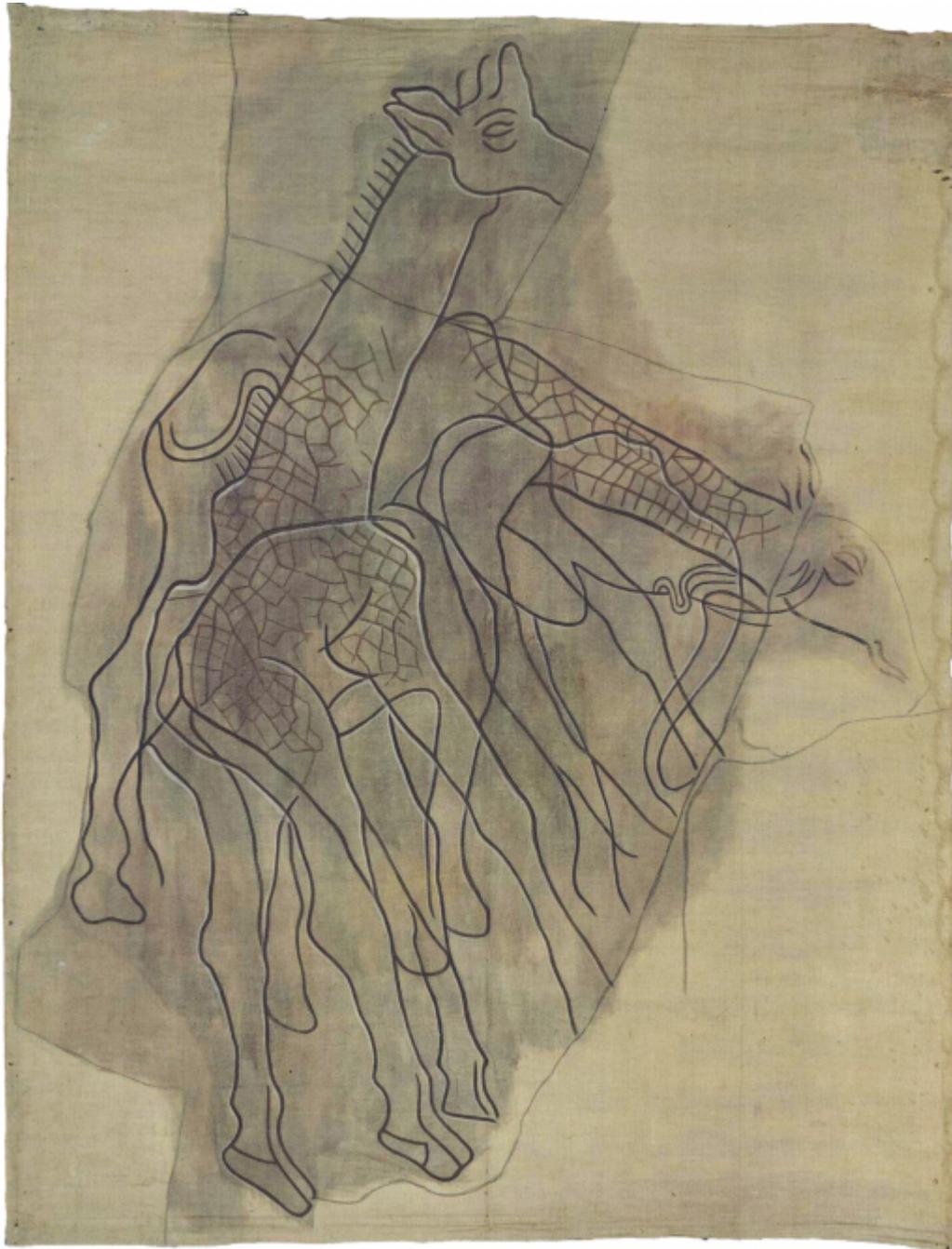


Parmi ces sources exploitées par les artistes du xx^e siècle, la collection Frobenius est constituée d'environ cinq mille

copies d'art préhistorique². Ce sont des aquarelles sur papier et des huiles sur toile, pour certaines de très grand format, pouvant atteindre jusqu'à deux mètres de haut sur dix mètres de long. Peintes à l'initiative de l'Institut de morphologie culturelle de Francfort, elles se veulent des copies « originales », selon l'expression de son directeur Leo Frobenius (1873-1938), c'est-à-dire conformes à la taille et aux formes des originaux, observés *in situ* lors des expéditions de l'ethnologue allemand³, allant jusqu'à reproduire les aspérités et les couleurs des rochers. Elles ont été réalisées par les artistes de l'Institut d'après les images rupestres observées dans les grottes ou les abris-sous-roche, souvent inaccessibles, de régions diverses et de périodes historiques fort variées.

- 2 Sur cette huile sur toile de Ruth Assisa Cuno (1908-1934), peinte en Afrique du Nord dans le désert libyen lors de l'expédition de 1932, les figures gravées se superposent sur la pierre, provoquant l'entrelacement des éléphants et des girafes (illustration 6). Frobenius datait ces représentations figuratives d'animaux sauvages de 9 000 avant J.-C., vers le début du Néolithique, certains scientifiques⁴ optant aujourd'hui pour une chronologie plus courte, faisant remonter la datation à 5 000 avant J.-C. D'après les thèses chamaniques contemporaines⁵, l'enchevêtrement des formes pourrait s'expliquer par la croyance des hommes préhistoriques dans le pouvoir magique de la paroi rocheuse : elle serait, à cet emplacement, une membrane perméable entre le monde réel et le monde des esprits, les gravures étant ainsi inlassablement reproduites sur la même pierre sacrée.

Illustration 6.



Ruth Assisa Cuno (1908-1934), *Composition animale*, Fezzan, Lybie 1932, huile sur toile, 275 x 205 cm.

© FBA-D4 01847/Frobenius-Institut, Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main

- 3 Lors de l'expédition de 1928-1930 sur les territoires de l'actuel Zimbabwe, Maria Weyersberg (1886-1987) reproduit de grandes fresques réalisées par les San, chassés de ces territoires vers 3 000 avant J.-C. Des silhouettes animales et humaines, des hommes près d'un lac, des antilopes et des boucs des savanes africaines manifestent une sorte de fluidité et d'harmonie entre le monde humain et animal dans ces temps anciens. Si les figures originales sont représentées

de façon très réaliste, les proportions respectives entre les représentations ne sont pas toujours respectées. On note aussi la présence de motifs allongés, superposés, semblant flotter, que Frobenius qualifia de *Formlinge* ou formes moulées, à la signification mystérieuse, non identifiées mais qu'il fallait bien répertorier, il le fit donc sous ce terme.

- 4 D'autres aquarelles sur papier sont des fac-similés d'art préhistorique européen, à l'instar d'un moyen format reproduisant les gravures rupestres de Val Camonica datant de l'âge du bronze (illustration 7). Peintes lors de l'expédition de 1935 par Elisabeth Krebs (1907-1985), ces formes géométriques d'apparence abstraite représentent en fait des habitations de façon très schématique. Certaines gravures et peintures pariétales sont beaucoup plus anciennes, datant du paléolithique supérieur, à l'image de cette frise dessinée en 1936 par Maria Weyersberg, lors de l'expédition dans le Sud de la France et en Espagne (illustration 8). Les chevaux sculptés dans la pierre de l'abri-sous-roche du Cap Blanc s'étendent sur quelque treize mètres de long et ont été taillés au silex vers 15 000 avant J.-C. De même, témoigne de cette époque magdalénienne l'aquarelle sur papier de Katharina Marr (1911-2004) copiant une représentation isolée du plafond de la grotte d'Altamira (illustration 9) : un bison allongé et recroquevillé, figure naturaliste d'une extrême expressivité, peint vers 16 000 avant J.-C. Enfin, la peinture d'Agnès Schulz (1892-1973), donnant à voir des silhouettes humaines aux formes élancées et courbées, datant de 13 000 à 28 000 avant J.-C., souligne que les recherches de l'Institut de Francfort concernèrent aussi le continent océanien, notamment les territoires de l'actuelle Papouasie-Nouvelle-Guinée et l'Australie lors de l'expédition de 1938. Dans cette région du monde, lors du passage de Frobenius, les traditions d'art rupestre étaient encore perpétuées et conservaient un caractère sacré.

Illustration 7.



Elisabeth Krebs (1907-1985), *Représentations d'habitations*, Italie, Val Camonica, Naquane, 1935, aquarelle sur papier, 143,5 × 166 cm.

© FBA-D2 03244/Frobenius-Institut, Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main

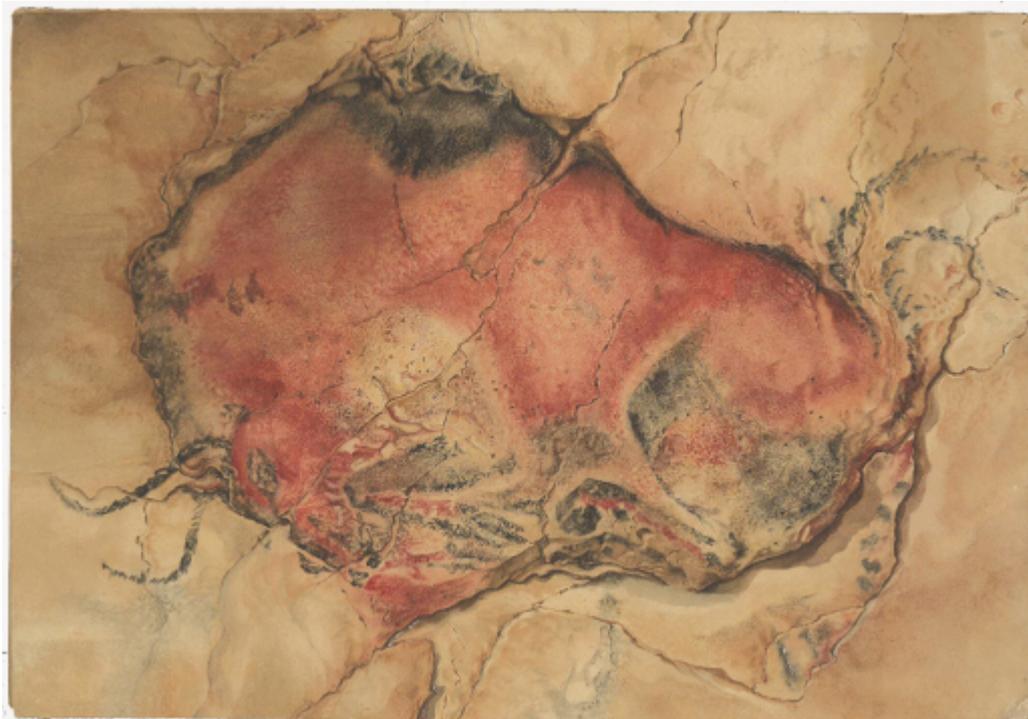
Illustration 8.



Maria Weyersberg, *Chevaux du cap blanc*, expédition Espagne / Sud de la France, 1934, huile sur toile, 200 x 600 cm

© FBA-D4 02287/Frobenius-Institut, Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main

Illustration 9.



Katharina Marr (1911-2004), *Bison couché*, Altamira, expédition Espagne / Sud de la France, 1936, aquarelle sur papier, 70 x 100 cm

© FBA-C1 02667/Frobenius-Institut, Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main

- 5 Afrique du Nord et du Sud, Espagne, France, Italie et Scandinavie, Papouasie-Nouvelle-Guinée et Australie : la collection Frobenius sortait de l'ombre des parois rocheuses des représentations provenant du monde entier, datant de plusieurs millénaires. Elle les exposait au regard comme des tableaux, en deux dimensions, révélant un art universel remontant aux origines de l'humanité. Soudainement dévoilées aux artistes du xx^e siècle, ces peintures et gravures rupestres avaient d'évidentes parentés avec les créations artistiques de l'avant-garde : la superposition et la juxtaposition de figures de face et de profil, les formes abstraites et oniriques, l'extrême simplification du tracé, la parfaite reproduction ou les volontaires disproportions dans certaines représentations naturalistes, le support mural et le format monumental, la simulation du mouvement par les ombres portées et la démultiplication des figures, l'utilisation de pigments naturels et de techniques de grattage et de frottage... Qu'ils soient cubistes, surréalistes, expressionnistes ou tournés vers l'abstraction, les artistes

éprouvèrent un choc esthétique à la découverte des représentations préhistoriques, à l'instar de Pablo Picasso (1881-1973), Joan Miró (1893-1983), Alberto Giacometti (1901-1966), Willi Baumeister (1889-1955), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Wols (1913-1951) ou Jackson Pollock (1912-1956). Elles entraient désormais dans l'histoire de l'art en Europe. De sa constitution à ses expositions, l'histoire de la collection Frobenius met ainsi en lumière l'appropriation de l'art préhistorique par l'art moderne.

L'art préhistorique sorti de l'ombre des roches

- 6 À la source de cette collection d'art préhistorique se trouve Frobenius, personnalité polémique, foisonnante et plurielle de l'ethnologie allemande. Passionné par l'Afrique dès son enfance, il créa ses propres archives africaines à Berlin en 1898, à l'âge de vingt-cinq ans, sans avoir obtenu sa thèse de doctorat. Il occupa différents emplois temporaires dans les musées d'ethnologie allemands et suisses, notamment de Brême et de Bâle. À partir de 1905 et jusqu'à la Grande Guerre, ses premières expéditions – au Congo, au Soudan français, au Cameroun et au Nigeria, en Algérie et au Maroc – lui apportèrent une vision panoptique des cultures africaines. Puis le voyageur fonda un centre de recherche privé, l'Institut de morphologie culturelle à Munich en 1919, transféré en 1925 à Francfort, où il finit par obtenir un titre honorifique de professeur en 1932 et la direction du musée d'Ethnologie de la ville en 1934. Il renoua avec les expéditions à partir de 1926 en Égypte, en 1928-1930 en Afrique du Sud puis entre 1932 et 1934 dans le Sahara, pour se rendre ensuite en Europe : en France et en Espagne, en Italie et en Scandinavie. Autodidacte, « l'ethnologue-entrepreneur » se situe à la charnière des derniers explorateurs de l'Afrique et des premiers ethnologues du ^{xx}^e siècle⁶.
- 7 Fils d'un architecte de l'armée prussienne, il dirigeait ses expéditions tel un chef d'armée et accordait une place

essentielle aux traces de la culture artistique. Petit-fils du directeur du zoo de Brême, son enfance avait été marquée par les récits des explorateurs de l'Afrique – Livingstone, Barth, Nachtigal – et les spectacles exotiques donnés dans les jardins zoologiques. Promoteur d'une approche historico-culturelle, il n'eut qu'une faible reconnaissance académique jusque dans les années 1930, bien qu'il fût à l'origine de nouvelles théories qui rompaient avec l'évolutionnisme dominant de l'ethnologie naissante⁷. La popularité acquise sur la fin de sa carrière témoigne cependant de l'ampleur de ses réseaux politiques, culturels et financiers. Très pragmatique et soucieux d'assurer la survie financière de son institut, il trouva de nombreux appuis : il réussit à convaincre dès 1912 l'Empereur Guillaume II de la nécessité d'écrire une histoire culturelle universelle ; Mussolini soutint ces expéditions en Libye et le régime de Hitler contribua au financement de l'exposition de la collection à New York en 1937.

8 Pour Frobenius, le tournant de l'ethnologie vers la préhistoire s'opéra lentement, s'accompagnant d'un intérêt croissant pour les images plutôt que pour les objets de la culture. Il avait étudié les récits de l'explorateur allemand Heinrich Barth (1821-1865), l'un des découvreurs de l'art préhistorique africain du Sahara. Les premières peintures rupestres, d'époque contemporaine, qu'il observa durant son voyage en Afrique occidentale de 1907-1909 sont celles de la grotte de Songo dans les falaises de Bandiagara, où les Dogons pratiquaient encore leurs rites d'initiation. C'est à partir de l'expédition de 1913-1914 qu'il établit les premiers relevés d'art rupestre en Algérie et au Maroc après avoir rencontré Georges-Barthélemy Médéric Flamand (1861-1919) et Émile-Félix Gautier (1864-1940), deux scientifiques français spécialistes du Sahara, professeurs à Alger, que l'explorateur et géographe allemand Georg Schweinfurth (1836-1925) lui avait fait connaître. Les peintres de l'expédition copièrent des gravures datant selon lui « d'il y a 11 000 ans » dans le Sahara occidental⁸.

- 9 Avec le préhistorien Hugo Obermaier (1877-1946), Frobenius publia les relevés du Sahara occidental dans *Hadschra Maktuba* en 1925⁹. La quête des origines de l'art se poursuivit dans le désert nubien en 1926, puis en Afrique du Sud de 1928 à 1930, où Frobenius rencontra le préhistorien Henri Breuil (1877-1961). Il retourna ensuite dans le désert libyen, en Algérie, en Égypte de 1932 à 1935, puis en Europe de 1934 à 1937. Après avoir réalisé son *Atlas africanus* répertoriant les objets africains¹⁰, Frobenius se tourna ainsi vers les images de la préhistoire, toujours préoccupé par le problème des formes de la culture et leur diffusion à travers l'espace et le temps. Il rassembla les copies des peintures rupestres du Sahara oriental en 1930 dans *Eryträa*, celles d'Afrique du Sud en 1931 dans *Madsimu Dsangara* et celles du Sahara central en 1937 dans *Ekade Ektab*¹¹.
- 10 Les peintres de l'Institut de Francfort ont pour la plupart le même profil. Ils ont suivi des cours dans des écoles de Beaux-Arts, telles les dessinatrices Gerta Kleist (1911-1998) ou Katharina Marr à la *Städelschule* de Francfort, où enseignèrent Willi Baumeister et Max Beckmann (1884-1950). Ils sont pour certains proches de l'avant-garde, à l'image de Wolfgang Schultze, expressionniste allemand connu sous le nom de Wols à Paris dans les années 1930 et exposé en 1948 avec Hans Hartung (1904-1989) par la galerie Colette Allendy. D'autres ont eu une carrière personnelle avant de partir en expédition avec Frobenius, tel Alf Bayrle (1900-1982). Sous contrat avec le marchand Paul Guillaume (1891-1934) et proche d'André Lhote (1885-1952), il exposa ses œuvres aux côtés de celles de Jean Cocteau (1889-1963) à la galerie des Quatre Chemins en 1928, avant de participer aux expéditions de Frobenius en Éthiopie en 1934 et dans le Sud de la France et l'Espagne en 1936. Ces peintres étaient majoritairement des femmes issues de la bourgeoisie, trouvant probablement dans cette vie d'aventures une échappatoire aux carcans de la société allemande de l'entre-deux-guerres – les expéditions pouvant durer plusieurs mois, voire deux années. Ce sont aussi ces

dessinatrices qui furent à l'initiative des expositions et en gèrent la logistique dans les années 1930, notamment Maria Weyersberg, tandis que Frobenius était sur le terrain africain¹².

- 11 La collection Frobenius sortait les gravures et peintures rupestres de l'ombre des cavernes et des abris-sous-roche et leurs publications les rendaient accessibles à un grand public. Elle invitait à la comparaison entre images rupestres des savanes et des déserts africains et leurs homologues pariétaux des grottes européennes, à l'invention d'une préhistoire commune. Dans les métropoles modernes, elle exposait au grand jour un art préhistorique, soustrait au regard depuis plusieurs millénaires et originellement destiné à l'obscurité.

La collection Frobenius exposée dans les métropoles

- 12 Francfort, Amsterdam, Paris, Rome, Vienne, Berlin, New York : les expositions se multiplièrent durant l'entre-deux-guerres et prirent progressivement pour thème les images rupestres¹³. Dès le milieu des années 1920, les activités de l'Institut de morphologie culturelle récemment implanté à Francfort s'intensifièrent. Les dessins d'Égypte de Schweinfurth furent montrés en 1926 au palais Thurn und Taxis – l'ancien *Bundespalais* ou palais fédéral – aux côtés des collections ethnographiques et des relevés d'art rupestre de la récente expédition dans le désert nubien. C'est la première fois que Frobenius présentait des copies d'art rupestre au grand public, avant les expositions qui leur furent entièrement dédiées en 1929, à l'université du Witwatersrand de Johannesburg, à Prétoria, puis au Cap en 1930, grâce au financement accordé par le gouvernement sud-africain.
- 13 Plusieurs expositions furent ensuite organisées en Allemagne, notamment à Francfort où l'explorateur prit l'habitude de montrer ses collections ethnographiques au retour de ses expéditions, dans l'ancien *Bundespalais* et à la Maison de la mode, afin d'asseoir sa popularité et de diffuser

ses recherches. Les mises en scène étaient extravagantes, l'ethnologue arrivant parfois à dos d'éléphant ou en cortège d'automobiles recouvertes de sable, attendu et accueilli par les personnalités politiques les plus éminentes de la ville, qui finançaient pour la plupart ses entreprises. Outre les expositions tournantes de Francfort, l'Institut proposait des expositions itinérantes dans les grandes métropoles européennes qui firent des tournées internationales, consacrées aux relevés d'Afrique australe puis à ceux du Sahara, en particulier à Bruxelles en 1930, à Paris en 1930 et 1933, et à Vienne en 1934. Les activités de l'Institut se déployèrent enfin outre-Atlantique, avec l'exposition du Museum of Modern Art à New York et des expositions itinérantes dans une trentaine de villes américaines en 1937.

- 14 La scénographie évolua, elle aussi, accordant une place inégale et croissante aux copies d'art préhistorique. Certaines expositions présentèrent des collections ethnographiques simultanément aux fac-similés. Parmi les prêteurs de sculptures et masques africains figurent les grands collectionneurs de l'époque, à l'instar des artistes fauves Maurice de Vlaminck (18761-958) et André Derain (1880-1954) pour la grande exposition de Bruxelles, *L'art nègre*, en 1930, ou de collectionneurs et marchands tels le baron Eduard von der Heydt (1882-1954), Charles Ratton (1897-1986) ou Han Coray (1880-1974) pour l'exposition de Zurich, *Peintures rupestres préhistoriques d'Afrique du Sud, Art nègre*, en 1931. À l'exposition de Vienne en 1934, *Madsimu Dsangara, les ombres du passé*, les aquarelles de Francfort furent associées aux têtes en terre cuite d'Ife, considérées par Frobenius comme les traces de l'ancienne Atlantide, alors qu'elles datent du xv^e siècle après J.-C. À la salle Pleyel, à Paris en 1930, quelques salles furent réservées aux collections de silex de l'abbé Breuil. Au musée d'Ethnographie, l'exposition temporaire de Frobenius fut ouverte en 1933, simultanément à l'inauguration de la salle permanente de préhistoire, dite « exotique », où le musée rupestre était constitué de fac-similés des peintures et gravures préhistoriques.

- 15 L'exposition du Museum of Modern Art de 1937 marqua un véritable changement et une volonté d'esthétiser les relevés d'art rupestre de l'Institut. La présentation extrêmement moderne dans des cubes blancs – sans cadre et description ethnographique – encourageait le visiteur à considérer ces relevés comme des peintures originales et plaçait l'art préhistorique aux sources de l'art de l'avant-garde occidentale. L'étage supérieur du musée était en effet occupé par les récentes acquisitions d'art moderne : des gouaches de Miró, des dessins de Michail Fjodorowitsch Larionov (1881-1964), des sculptures, moulages en plâtre et tableau en relief de Hans Arp (1886-1966) et des huiles sur toile de Paul Klee (1879-1940). Le directeur du musée et promoteur de l'art moderne Alfred H. Barr (1902-1981) était venu choisir les relevés en Europe l'été précédent, alors qu'il programmait une grande exposition surréaliste au MoMA qui devait précéder de peu celle concernant la collection Frobenius¹⁴. Il proclamait dans le catalogue de l'exposition *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa* de 1937 : « l'art du xx^e siècle s'est d'ores et déjà soumis à l'influence de la grande tradition de l'art pariétal préhistorique »¹⁵.
- 16 La collection de Francfort obtint ainsi une reconnaissance internationale grâce aux expositions de l'ethnologue. Certes elles ne présentaient que des copies, mais comme les moulages d'Angkor, elles rendaient l'altérité culturelle sensible et donnaient visibilité à ces « ombres » du passé. Jusque-là, l'art préhistorique n'était connu que par des photographies en noir et blanc, les fac-similés en couleurs ne pouvaient dès lors que favoriser le rapprochement avec les productions picturales de l'époque.

La réception artistique de la collection

- 17 Malgré le faible nombre de visiteurs, la réception de la collection Frobenius par les milieux artistiques fut considérable. Dès les années 1920, certaines revues d'art évoquaient en effet en Allemagne les recherches de l'ethnologue, comme *Der Querschnitt* du galeriste et marchand d'art de Düsseldorf Alfred Flechtheim (1878-

1937), zélateur de l'avant-garde. Proche de la scène artistique parisienne, en l'occurrence du marchand Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), de Picasso et de Klee, Flechtheim avait déjà publié en 1923 aux côtés de chants « nègres » des reproductions de peintures préhistoriques, appartenant au critique et historien d'art Carl Einstein (1885-1940), l'auteur de *Negerplastik*¹⁶.

18 De même, la revue *Cahiers d'art* de Christian Zervos (1889-1970) ouvrait ses pages en France à l'art préhistorique dès sa création en 1926, avec un article de l'historien d'art Jean Cassou (1897-1986) sur les peintures préhistoriques d'Altamira, tout en promouvant l'art moderne¹⁷. Cette revue se consacrait aux civilisations anciennes, aux arts protohistoriques et aux cultures non occidentales, tout en faisant place aux textes et œuvres de nombreux artistes, notamment Derain, Picasso, Miró, Arp, Max Ernst (1891-1976), Henri Matisse (1869-1954), André Masson (1896-1987) ou Amédée Ozenfant (1886-1966). De nombreux articles y furent rédigés par les membres de l'Institut de Francfort auxquels la revue ouvrit ses pages en 1929-1930. Un dossier sur l'Afrique préhistorique fut même rédigé pour la revue par Frobenius et Breuil en 1930 au moment de l'exposition parisienne¹⁸.

19 *Documents*, la revue dirigée par l'écrivain surréaliste Georges Bataille (1897-1962), était liée à l'équipe du musée d'Ethnographie du Trocadéro, notamment les ethnologues Georges Henri Rivière (1897-1985), Michel Leiris (1901-1990) et Marcel Griaule (1898-1956), ainsi qu'à certains historiens d'art ayant promu l'art africain, tel Carl Einstein. Financée par le galeriste Georges Wildenstein (1892-1963), elle fit place aux « Dessins rupestres du Sud de la Rhodésie », Frobenius dressant dans cet article un bilan de ses récentes recherches en Afrique australe¹⁹.

20 Plusieurs artistes furent également conviés aux vernissages des expositions parisiennes, à l'instar de Derain, Pierre Bonnard (1867-1947), Miró, Louis Marcoussis (1878-1941), Picasso, Ossip Zadkin (1890-1967) ou Marie Laurencin (1883-1956) en 1930, en témoignent des

listes d'invités pour l'exposition de la salle Pleyel et les cartons d'invitation qui leur sont parvenus. Tandis que Frobenius était en expédition, Maria Weyersberg gérait la logistique des expositions. Dans une lettre, elle informait ainsi Frobenius de l'avancée de ses démarches : « Qui sera invité ? [...] Picasso bien sûr, Zervos le connaît très bien »²⁰. Les liens entre Zervos et Picasso étaient en effet étroits à l'époque, le directeur des *Cahiers d'art* préparant un imposant catalogue de peintures et de dessins de l'artiste.

21 Les analogies formelles et conceptuelles entre art préhistorique et art moderne s'en trouvèrent renforcées. Le peintre cubiste André Lhote après avoir visité l'exposition de la salle Pleyel en 1930 écrivait :

Les parisiens ont pu admirer, à la salle Pleyel, une exposition d'un modernisme étourdissant : les inventions les plus diaboliques d'un Miró, d'un Max Ernst, d'un Jean de Boschère, les cuisines et les *graffiti* d'un Klee se déroulant en une série de fresques dont les plus impressionnantes atteignaient six mètres de longueur.²¹

22 À Paris, en 1933, les peintures rupestres furent comparées aux œuvres de Picasso : « Un dessin de Picasso ? Non ! Une femme assise gravure préhistorique »²² et le critique d'art Jean Cassou écrivit : « L'art le plus moderne n'a jamais rien inventé de plus primitif. Et rien n'est plus moderne que les ouvrages de cet art primitif »²³. À New York, en 1937, les images rupestres furent qualifiées par la presse new-yorkaise de premières œuvres surréalistes et elles furent mises en parallèle avec les tableaux de Klee et les sculptures de Arp²⁴. À l'Institut d'art contemporain de Londres en 1948, les fac-similés d'art rupestre australien furent présentés simultanément aux œuvres de Miró et les malanggan de Papouasie-Nouvelle-Guinée aux côtés des sculptures de Modigliani, lors d'une exposition intitulée « 40 000 ans d'art moderne. Comparaison entre le Primitif et le Moderne »²⁵.

23 L'art des cavernes attirait en effet le regard des artistes de l'avant-garde parisienne au moment où ceux-ci délaissaient la forme académique du tableau, pour réaliser de grandes décorations murales, des collages ou des peintures de sable,

à l'instar d'André Masson (illustration 10). Certains d'entre eux voulaient « assassiner la peinture », comme le proclamait Miró, estimant qu'elle était « en décadence depuis l'âge des cavernes », lui qui avait étudié les collections préhistoriques du musée de Barcelone et visité la grotte d'Altamira en 1955²⁶. C'est aussi à cette époque, vers 1929, que Arp réalisa des sculptures en ronde-bosse, des compositions avec des ficelles et des tableaux en reliefs, tout en étudiant les signes idéographiques recueillis par Zacharie Le Rouzic sur les monuments préhistoriques de Bretagne²⁷. De son côté, Giacometti avait copié la Vénus de Laussel la même année ; il peignit et grava avec Max Ernst les galets glaciaires d'Engadine en 1934, et il écrivit vers 1946 : « *Dessins des cavernes*. Dessins des cavernes, cavernes, cavernes, cavernes. Là et là seulement le mouvement est réussi »²⁸. Alors que Matisse cherchait, lui aussi, une équivalence entre le signe et la forme, s'adonnant après la Seconde Guerre mondiale aux papiers collés, il dessinait aux ciseaux sur les murs de ses ateliers, qui devenaient comme les parois d'une grotte.

Illustration 10.



André Masson, *La famille en métamorphose*, décoration murale.

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1929

24 Compagnon d'Arp, d'Alexander Calder (1898-1976), de Masson et de Miró à Paris vers 1926, le sculpteur Henry Moore (1898-1986) lut Frobenius²⁹ dans les années 1930 et fut l'un des chantres de la beauté d'Altamira dont il évoqua la visite en 1934 et qu'il compara à l'académie royale de la peinture pariétale³⁰. Avant qu'il ne possédât

dans sa bibliothèque plusieurs livres de Frobenius portant sur l'art rupestre africain datant des années 1930, Ernst Ludwig Kirchner avait copié la Vénus de Willendorf. Cette statuette paléolithique, aux formes proportionnées selon d'autres normes que celles de l'art classique européen, était l'une des plus anciennes figures humaines connues alors, dont la découverte fut révélée à partir de 1910³¹. Étudiant les gravures et les peintures préhistoriques, mais aussi les anciennes civilisations égyptiennes, l'expressionniste définissait son écriture artistique comme composée de hiéroglyphes, une écriture symbolique, « en rêvant à la façon dont les hommes de la Dordogne sculptent leurs figures animales dans les pierres »³². Baumeister partait à la recherche d'un langage universel et de l'inconnu dans l'art, se nourrissant des cours de Hans Mülhstein (1887-1969) sur les peintures d'Altamira à l'université de Francfort au début des années 1930 et des écrits de morphologie culturelle de Frobenius pour approfondir sa réflexion sur l'abstraction³³. Il réalisa plusieurs lithographies intitulées *Formlinge horizontales* ou *avec cercle* et *Abstraction horizontale* vers 1937, inaugurant sa série des *Idéogrammes*, dont il accrochait les épreuves aux murs de ses ateliers (illustration 11). Après avoir découvert les collections de l'Institut de Francfort à travers ses instruments de musique africains et s'être rendu à Paris avec Frobenius et sa femme Editha, Otto Wolfgang Schulze émigra dans la capitale où il prit le nom de Wols et se passionna pour les formes organiques et leurs métamorphoses, avant de se tourner vers l'art informel et le mouvement du « tachisme »³⁴.

Illustration 11.



Willi Baumeister dans son atelier, vers 1937.

© Photographie de Dieter Keller / Archives Baumeister, Kunstmuseum, Stuttgart

25 Quant aux artistes américains, notamment les expressionnistes abstraits comme Pollock, Robert Motherwell (1915-1991), Willem De Kooning (1904-1997) ou Mathias Goeritz (1915-1990), plusieurs d'entre eux étaient sensibles à l'art préhistorique après la Seconde Guerre mondiale. Motherwell réalisa par exemple en 1979 plusieurs tableaux en hommage aux peintures préhistoriques de la grotte d'Altamira qu'il visita avec sa femme. Goeritz, qui avait suivi à la fin des années 1930 les cours à Berlin sur l'art préhistorique d'Eckart von Sydow (1885-1942), également grand admirateur de Frobenius et d'Einstein, s'était brièvement engagé dans l'école d'Altamira vers 1948, aux côtés de Mirò et Baumeister, avant de partir aux États-Unis où il réalisa plusieurs compositions évoquant la grotte d'Altamira. Pour cette nouvelle génération d'artistes, qui étaient relativement jeunes au moment de l'exposition de la collection Frobenius au MoMA en 1937 et qui ne l'ont sans doute pas visitée, l'art préhistorique était devenu une référence incontournable d'après-guerre, et les contacts avec

les surréalistes français ne pouvaient que les encourager dans cette voie³⁵.

26 Au-delà des analogies formelles et des recherches de nouvelles techniques, une poétique³⁶ se développait ainsi autour de la préhistoire dans les milieux artistiques, l'art moderne tentant de définir ses propres concepts et canons artistiques. La préhistoire était un monde énigmatique, situé hors du temps, hors de l'histoire, renvoyant aux mythes des origines. Ses représentations témoignaient d'une certaine relation de l'homme au monde, renvoyant les artistes à leur propre modernité, poussant certains, à l'instar des membres de *die Brücke* au début du xx^e siècle, à renouer avec un mode de vie communautaire proche de la nature, dans l'esprit des mouvements de réforme de la vie se développant en Allemagne et en Suisse en réaction à l'émergence des sociétés urbaines et industrielles. Dans l'entre-deux-guerres, ces peintures et gravures des temps anciens évoquaient certes un art premier, étendant et élargissant l'horizon spatial et temporel de l'histoire de l'art, mais aussi l'art des temps présents, et incarnaient une renaissance spirituelle tout autant qu'artistique. Avec la diffusion des publications et la multiplication des expositions dans l'entre-deux-guerres, l'exil américain des peintres surréalistes pendant la Seconde Guerre mondiale et la visite des sites après-guerre, l'art préhistorique était désormais lié au développement de l'art moderne.

*

27 La polysémie de la collection Frobenius est en somme manifeste. Si sa valeur scientifique fut longtemps contestée et que la photographie l'emporta progressivement sur les reproductions picturales, elle constitue aujourd'hui une documentation d'une richesse considérable compte tenu de l'érosion et des dégradations de certaines peintures et gravures rupestres préhistoriques, notamment africaines et océaniques. Les fac-similés d'art rupestre ne sont certes pas des copies conformes, aucun relevé d'art préhistorique ne l'étant d'ailleurs, puisqu'ils sont toujours déjà en soi une interprétation de l'image observée en trois dimensions et une

sélection isolée des représentations d'un site. Ils peuvent cependant encore contribuer à la connaissance et à la préservation d'un patrimoine culturel universel.

28 Sur le plan historique, l'histoire de la collection Frobenius et de ses expositions est une porte d'entrée dans les imaginaires collectifs du xx^e siècle. La réception artistique de ces images et l'appropriation intellectuelle par l'avant-garde de l'idée de préhistoire participèrent à la construction d'un discours et aux pratiques de l'art moderne. Lorsque le directeur du MoMA de New York, Alfred H. Barr dut justifier à la fin des années 1940 sa conception de l'art moderne auprès du grand public et légitimer la politique d'exposition de son musée, c'est tout naturellement qu'il se tourna de nouveau vers les relevés d'art rupestre de l'Institut de morphologie culturelle exposés en 1937, en les présentant en couverture d'une brochure de 1948 comme « l'art moderne, il y a 5 000 ans... »³⁷.

29 Quant à la réception artistique de la collection Frobenius, et plus largement de l'art préhistorique, elle fut conséquente et croissante à une époque où l'avant-garde contestait les modèles de l'histoire européenne de l'art et tentait d'intégrer de nouveaux canons et concepts artistiques dans le champ de l'art en Europe. Les ateliers des artistes du xx^e siècle s'apparentaient d'ailleurs aux grottes des premières créations artistiques. Ils étaient photographiés tels des cavernes avec des œuvres exposées ou peintes à même les murs, dans le cas de Picasso par Brassai, ou encore comparés explicitement à l'habitat des hommes de la préhistoire comme le fit Louis Aragon (1897-1982) dans son roman *Henri Matisse*. Décrivant son entrée dans la chambre de Matisse à Cimiez à Nice, le poète écrivait :

Et tout de suite, dans cette chambre, je me trouve dans une grotte. Dans une autre grotte. Mais ce dessin fait invinciblement penser au langage dessiné des époques lointaines, quand l'homme retraçait sur les murs des cavernes les buffles de la jeune Europe.³⁸

Notes

1. Voir Sébastien Delot et Fabienne Eggelhöfer éd., *Paul Klee. Entre-mondes*, Paris/Villeneuve-d'Ascq/Bern, Flammarion/LaM/Zentrum Paul Klee, 2021. Pour l'analyse plus précise de ces expositions actuelles, voir une version enrichie de cette contribution : Hélène Ivanoff, « Polysémie et expographie d'une collection. Les copies d'art préhistorique de l'Institut Frobenius de Francfort-sur-le-Main », *André Leroux-Gourhan et l'esthétique. Art et anthropologie*, n° 35-36 de *La part de l'œil*, 2021-2022, p. 363-378.

2. Cinq mille copies ont été rassemblées par Frobenius, mais l'Institut qu'il a fondé en comporte huit mille aujourd'hui. Voir les catalogues d'exposition suivants : Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba et Hélène Ivanoff éd., *Kunst der Vorzeit. Felsbilder aus der Sammlung Frobenius*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Prestel, 2016 ; Richard Kuba, Hélène Ivanoff et Maguèye Kassé, *Art rupestre africain. De la contribution africaine à la découverte d'un patrimoine universel*, cat. exp., Dakar, Musée Théodore Monod-Cheikh Anta Diop, Francfort-sur-le-Main, Institut Frobenius, 2017 ; Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba et Hélène Ivanoff éd., *Arte Prehistórico / Arte Rupestre de la Colección Frobenius*, Mexico/ Paris, Musée national d'Anthropologie / INA, 2017. Voir aussi le catalogue d'exposition de Francfort, Museum Giersch et Frobenius-Institut éd., *Frobenius – Die Kunst des Forschens*, Petersberg, Imhoff Verlag, 2019 ; et celui de l'exposition de Paris, Cécile Debray, Rémi Labrusse et Maria Stavriniaki éd., *Préhistoire. Une énigme moderne*, cat. exp., Paris, Musée national d'Art moderne / Centre Pompidou, 2019.

3. Sur Frobenius, voir Hélène Ivanoff et Richard Kuba, « Leo Frobenius, un moderne malgré lui », *Préhistoire. Une énigme moderne*, ouvr. cité, p. 152-155 et Jean-Louis Georget, Hélène Ivanoff et Richard Kuba éd., *Kulturkreise. Leo Frobenius und seine Zeit / Cercles culturels. Leo Frobenius et son temps*, Berlin, Reimer, 2016.

4. Voir Jean-Loïc Le Quellec, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, Paris, Flammarion, 2014.

5. Voir Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire : transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil, 1996 ; et Jean Clottes, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Paris, Gallimard, 2011.

6. Pour plus de précision sur le parcours et la carrière universitaire de Frobenius, le refus de sa thèse de doctorat et ses relations avec l'université de Francfort, voir Bernhard Streck, *Leo Frobenius. Afrikaforscher, Ethnologe, Abenteurer*, Francfort-sur-le-Main, Societätsverlag, 2014.

7. Il défendit la théorie des cercles culturels qui inspira de nombreux ethnologues allemands à Berlin et à Vienne, pour l'abandonner ensuite au profit de la morphologie culturelle dans les années 1920. Cette

approche d'histoire culturelle est représentative du courant diffusionniste allemand, rompant avec l'évolutionnisme du XIX^e siècle.

8. Hélène Ivanoff, « Exposer l'art préhistorique africain. Le Paris de Leo Frobenius au début des années 1930 », *Kulturkreise*, ouvr. cité, p. 267-286.

9. Leo Frobenius et Hugo Obermaier, *Hádschra Máktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas*, Munich, Wolff, 1925.

10. Leo Frobenius éd., *Atlas africanus*, Berlin, W. de Gruyter, 1921-1931.

11. Leo Frobenius, *Madsimu Dsangara. Südafrikanische Felsbilderchronik*, Berlin/Zurich, Atlantis/Verlag, 1931 ; Leo Frobenius, *Erythräa*, Berlin, Atlantis Verlag, 1931 ; Leo Frobenius, *Ekade Ektab. Die Felsbilder Fezzans. Ergebnisse der DIAFE X. nach Tripolitanien und Ost-Algier mit Ergänzungen der DIAFE XII aus Zentral-Algier*, Leipzig, Otto Harrassowitz, 1937.

12. Sur les artistes de l'Institut, voir Museum Giersch der Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main et Frobenius-Institut für kulturanthropologische Forschung éd., *Frobenius. Die Kunst des Forschens*, cat. exp., Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2019.

13. Concernant les expositions de l'Institut, voir Hélène Ivanoff, « Von der Ethnologie zur Prähistorie. Die Ausstellungen von Leo Frobenius », *Kunst der Vorzeit*, ouvr. cité, p. 140-153.

14. Alfred H. Barr, *Travel notebook*, Sommer 1936 [AHB, 9.E.2] ; et archives de presses en ligne : [releases/MOMA1937/04-27_42737-18], MoMA, New York.

15. Alfred H. Barr, « Preface and Acknowledgement », *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa, from Material in the Archives of the Research Institute for the Morphology of Civilization*, L. Frobenius et D. C. Fox éd., Francfort-sur-le-Main / New York, Museum of Modern Art, 1937. Nous traduisons.

16. Voir cette illustration « Buschmännerzeichnung, Sammlung Einstein », Carl Einstein, « Negerlieder », *Der Querschnitt*, n° 3, 1923, p. 62.

17. Jean Cassou, « Peinture des temps préhistoriques », *Cahiers d'art*, n° 4, 1926, p. 70-71.

18. Henri Breuil et Leo Frobenius, « L'Afrique », *Cahiers d'art*, n° 8-9, 1930, p. 393-499. Le dossier fut ensuite publié sous la forme d'un livre portant le même titre par les Éditions Cahiers d'art en 1931.

19. Leo Frobenius, « Dessins rupestres du Sud de la Rhodésie », *Documents*, n° 4, 1930, p. 185.
20. Lettre de Maria Weyersberg à Leo Frobenius, 4 septembre 1930, LF 680-8, Institut Frobenius. Nous traduisons.
21. André Lhote, « Les peintures rupestres de l'expédition Frobenius en Afrique du Sud », *La nouvelle revue française*, n° 208, 1930, p. 148-150.
22. Le dessin de Ruth Assisa Cuno, *Femme avec un pagne*, 1932, Fezzan, Libye, dessin au crayon, 30 x 20 cm, (FBA-B 01801, Institut Frobenius), fut accompagné de cette légende et parut comme illustration dans l'article de Charles Galland, « Des dessins d'il y a 9 000 ans », *Le Monde illustré*, 18 novembre 1933, 2A M1 B5a, BCM-MNHN.
23. Jean Cassou, « Expositions. Nouvelles salles du musée d'Ethnographie », *Marianne*, 22 novembre 1933, BCM-MNHN, p. 5.
24. Voir par exemple la juxtaposition d'une peinture rupestre représentant six autruches du désert libyen et le tableau de Paul Klee, *Petite machine expérimentale*, 1921, aquarelle, stylo et transfert d'encre sur papier dans Richard Neckman, « First Surrealists were Cavemen », *Milwaukee Sentinel*, 20 mai 1937, p. 13.
25. Sur l'exposition, voir l'article de Maria Stavrinaki, « Die Ausstellung 40.000 Years of Modern Art », *Kunst der Vorzeit*, ouvr. cité, p. 200-202. Pour les artistes exposés voir le catalogue de l'exposition : William G. Archer et Robert Melville, *40.000 Years of Modern Art. A Comparison of Primitive and Modern*, Londres, Institute of Contemporary Art, 1948.
26. Tériade, « On expose : Joan Miró », *L'intransigeant*, Paris, 7 mai 1928, dans Tériade, *Écrits sur l'art*, Paris, Adam Biro, 1996, p. 143. En 1926, Jean Cassou écrivait déjà : « Nous pourrions aller aussi loin que possible, nous ne dépasserons pas la perfection inscrite dans les grottes d'Altamira et de la Dordogne » (« Peintures des temps préhistoriques », *Cahiers d'art*, n° 4, mai 1926, p. 70. Voir Rémi Labrusse, « Prähistorie und Moderne », K.-H. Kohl, R. Kuba et H. Ivanoff, *Kunst der Vorzeit*, ouvr. cité, p. 218-231.
27. Voir Christian Zervos, « Hans Arp. (Galerie Goemans) », *Cahiers d'art*, n° 8-9, 1929, p. 420.
28. Alberto Giacometti, « Carnet, 1946 », *Écrits. Articles, notes et entretiens*, J. Dupin et M. Leiris éd., Paris, Hermann, 1990, p. 188.
29. Henry Moore fit plusieurs esquisses et dessins dans le milieu des années 1930 à partir des illustrations du célèbre ouvrage de Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas* ([1933], Paderborn, Salzwasser-

Verlag, 2012), dont il possédait un exemplaire. Voir Alan Wilkinson, *The Drawings of Henry Moore*, cat. d'exp., Londres, Tate Gallery, 1977, p. 42. Voir en particulier Henry Moore, *Crowd Looking at a Tied-Up Object*, 1942, et l'illustration du livre : *Hommes Nupe devant deux danseurs costumés*, culte Dako, Nigeria.

30. Henry Moore, *Letter to Raymond Coxon and Edna Ginesi (Peacham & Gin)*, 30 juillet 1934, Tate Archive TGA 20122, Henry Moore, *Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015. En ligne : [<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/-r1145709>].

31. Voir Hélène Ivanoff, « Ernst Ludwig Kirchner und Leo Frobenius », *Kunst der Vorzeit*, ouvr. cité, p. 236-238.

32. Ernst Ludwig Kirchner, *Briefe an Nele und Henry van der Velde*, Munich, R. Piper & Co, 1961, lettre du 6 mai 1918, p. 82. Notre traduction.

33. Manfred Großkinsky et Birgit Sander éd., *Willi Baumeister, 1889-1955: die Frankfurter Jahre 1928-1933*, Francfort-sur-le-Main, Giersch Museum, 2005 ; Nicholas J. Conard et Wolfgang Schürle éd., *Zwei Weltalter*, ouvr. cité.

34. Patrycja de Ilgner Bieberstein, « Offene Bilderwelten: Überlegungen zu Wols, Klee und Frobenius », *Wols. Die Retrospektive*, Bremer Kunsthalle, The Menil Collection (Houston) éd., cat. exp., Munich, Hirmer, 2013, p. 68-77 ; et Patrycja de Ilgner Bieberstein, « Frobenius und Wols », *Kulturkreise, Leo und seine Zeit / Cercles culturels. Leo Feobenius et son temps*, J.-L. Georget, H. Ivanoff et R. Kuba éd., Berlin, Reimer, 2016, p. 234-235.

35. Elke Seibert, « Prähistorische Malerei im Museum of Modern Art (1937) und ihre Modernität », B. Burkard, H. Ivanoff, K.-H. Kohl et R. Kuba éd., *Kunst der Vorzeit. Texte zu den Felsbildern der Sammlung Frobenius*, Francfort-sur-le-Main, Institut Frobenius, p. 55-63.

36. Rémi Labrusse, « Préhistoire : une poétique de l'indistinction », *Préhistoire/Modernité*, R. Labrusse et M. Stavrinaki éd., n° 126 des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, hiver 2013-2014, p. 44-57.

37. Cette brochure fait partie d'un ensemble de trois écrits : « Modern Art 5.000 Years Ago... », « Modern Art Yesterday... » et « Modern Art Today », 1946, *Reports and Pamphlets, 1940s*, The Museum of Modern Art Archives éd., New York (Courtesy the Museum of Modern Art Archives), MoMA, 1946. Voir à ce propos Richard Meyer, *What Was Contemporary Art?*, Cambridge (Massachusetts), Mit Press, 2013, p. 115-191.

38. Louis Aragon, *Henri Matisse*, Paris, Gallimard, 1998, p. 83.

Auteur

Hélène Ivanoff

Agrégée d'histoire et docteure en histoire et civilisations, elle est chercheuse associée à l'Institut Frobenius à Francfort-sur-le-Main. Elle a produit un travail éditorial et muséographique de fond sur Leo Frobenius en co-éditant trois ouvrages collectifs sur ses expéditions et collections et en participant à l'exposition « Felsbilder aus der Sammlung Frobenius » organisée en 2016 au Gropius Bau de Berlin. Elle s'intéresse aux rapports entre arts et ethnologie ainsi qu'à l'histoire transnationale de l'art du patrimoine, aussi bien entre la France et l'Allemagne qu'entre l'Europe et ses anciennes colonies.

Du même auteur

À l'avant-garde des arts et des combats de l'Afrique *in* 1914, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2016

Des artistes allemands en guerre contre l'art français ? La querelle de Brême en 1911 *in* Veilles de guerre, Presses universitaires du Septentrion, 2018

L'ethnographie : naissance d'une science de terrain en Allemagne à l'aube du XX^e siècle *in* Saisir le terrain ou l'invention des sciences empiriques en France et en Allemagne, Presses universitaires du Septentrion, 2017

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous [Licence OpenEdition Books](#), sauf mention contraire.

Référence électronique du chapitre

IVANOFF, Hélène. *La collection Frobenius et l'art moderne* In : *L'art avant l'art : Le paradigme préhistorique* [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2022 (généré le 15 décembre 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/enseditions/41021>. ISBN : 9791036205064. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.41021>.

Référence électronique du livre

RIEBER, Audrey (dir.). *L'art avant l'art : Le paradigme préhistorique*. Nouvelle édition [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2022 (généré le 15 décembre 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/enseditions/40936>. ISBN : 9791036205064. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.40936>. Compatible avec Zotero

L'art avant l'art

Le paradigme préhistorique

Ce livre est recensé par

Juliette Mariani, *Marges*, mis en ligne le 25 septembre 2023.
URL : <http://journals.openedition.org/marges/3331> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.3331>