



CHRONIQUE

par
Natacha Wolinski

L'art en folie

La première édition du Festival de l'histoire de l'art a lieu du 27 au 29 mai au château de Fontainebleau [lire BAM 322]. Conservateurs, chercheurs et universitaires vont s'unir pour faire connaître et aimer l'histoire de l'art à un large public. Sont prévus conférences, débats et tables rondes, une riche programmation de films d'art et de documentaires ainsi qu'un Salon du livre et des revues où figureront tous les éditeurs d'art. L'événement peut paraître anodin. Il ne l'est pas. Comme le rappelle Éric de Chassey dans son brillant essai *Pour l'histoire de l'art* paru récemment chez Actes Sud, il subsiste «une séparation très française» entre les deux branches qui alimentent la recherche en histoire de l'art – conservateurs de musée d'un côté, universitaires de l'autre. Cette fracture tend à s'estomper depuis la création en 2001 de l'Institut national de l'histoire de l'art (INHA), mais elle empêche encore trop souvent un brillant universitaire de poursuivre une carrière dans un musée ou, inversement, un conservateur de pénétrer le monde universitaire.

Le thème de ce premier Festival de l'histoire de l'art est «La folie». Il marque officiellement un double anniversaire – la publication d'*Éloge de la folie* d'Érasme, il y a cinq cents ans, et la parution d'*Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault, il y a cinquante ans. On ne peut éviter de voir dans le choix d'une telle thématique une forme d'invitation à la transgression et à l'ouverture d'esprit. Pour reprendre les termes d'Éric de Chassey, ce festival marque peut-être pour la première fois en France l'affirmation d'«une conscience plus forte d'une appartenance de l'ensemble des historiens de l'art à une communauté».

> Festival de l'histoire de l'art du 27 au 29 mai au château de Fontainebleau • www.culture.gouv.fr

Pour l'histoire de l'art
par Éric de Chassey
éd. Actes Sud, 142 p., 18 €.



LE MANIFESTE D'EMMANUEL GUY

Les écoles d'art datent de -20 000 avant notre ère

Jamais on n'avait posé sur les peintures rupestres un tel regard artistique. L'historien de l'art Emmanuel Guy leur a découvert un véritable style, une école. Plaidoyer pour la naissance d'une discipline : l'histoire de l'art rupestre.

Vous affirmez d'entrée de jeu que l'histoire stylistique de la figuration paléolithique est *terra incognita*. Vous n'y allez pas un peu fort ?

Non, on en est là. Quand les archéologues étudient les caractères formels de telle ou telle image pariétale, c'est dans l'espoir d'établir une datation ou de trouver une signification à ces représentations. La question du style pour lui-même n'est jamais abordée. Avec ce livre, je plaide pour la naissance d'une nouvelle discipline qui serait une histoire de l'art paléolithique. Mon propos est de regarder les images en tant que telles. Malheureusement, je m'adresse à un milieu universitaire qui se montre plutôt rétif à ce genre d'approche. Les archéologues ne sont pas formés à l'histoire des images. Ils ne s'intéressent pas au style des gravures et des peintures qu'ils étudient, non par mauvaise volonté, mais par déficit de culture visuelle. Cela dit, on constate à l'inverse un désintérêt des historiens de l'art pour l'art pariétal. Le cloisonnement existe des deux côtés.

Vous appuyez votre thèse sur l'étude des gravures de Foz Côa au Portugal. Pourquoi ce site ?

Parce que dans les années 1990, lorsqu'il a été découvert, j'ai obtenu une bourse de deux ans pour mener des recherches là-bas. Foz Côa est un site de plein air spectaculaire : 5 000 gravures s'y échelonnent sur 17 kilomètres, le long d'une rivière. Le site a été fréquenté sur une période de 12 000 ans, de 22 000 à 10 000 avant notre ère. Je m'intéresse à la période la plus ancienne, pour laquelle j'ai mis au jour les propriétés d'un style qui s'est aussi propagé dans le sud de la France et en Espagne.

Comment avez-vous établi l'existence de ce style ?

Au début, je cherchais à mettre un peu d'ordre dans ces images, sans chronologie ni contexte. À force de les étudier, je me suis rendu compte qu'il existait un style commun à toutes ces gravures, et qu'on le retrouvait bien au-delà de la vallée du Côa, dans des sites éloignés de plusieurs centaines de kilomètres.

Qu'est-ce qui caractérise ce style, que vous nommez de façon un peu barbare «gravetto-solutréen» ?

Il est schématique, fondé sur des formes géométriques récurrentes. Par exemple, quel que soit l'animal, le ventre et la patte arrière sont toujours figurés par une simple courbe suivie d'une contre-courbe. La question de l'observation n'entre pas – ou peu – en ligne de compte, les détails sont ignorés. De même, les pattes sont traitées à l'économie – deux segments de traits et c'est tout. On est plus dans la représentation d'un signe, d'un blason, que dans la figuration d'un animal.

Vous évoquez une continuité non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps. En élargissant votre champ d'étude, vous avez retrouvé les mêmes schèmes dans les dessins des grottes de Lascaux, plus récentes de trois mille ans. Vous vous y attendiez ?

Pas du tout. Ça a été une énorme surprise, et le début de recherches plus complexes. Si on retrouve à Lascaux la permanence de conventions stylistiques initiées à Foz Côa, on constate une réelle évolution. On sort du schématisme, de la culture du signe, pour aller vers une représentation plus naturaliste. Cette place nouvelle accordée à l'observation pousse les



Qu'ils soient gravés sur le site de Rio Sabor au Portugal (- 22 000 ans env.) ou peints trois ou quatre mille ans plus tard dans la grotte de Lascaux en France (- 18 500 ans env.), ces aurochs manifestent des constantes stylistiques, des effets de symétrie du contour qui se traduisent par une encolure en goulot de bouteille ou des inflexions des lignes dorsales et ventrales.

artistes de Lascaux à inventer des systèmes sophistiqués, comme celui qui consiste à détacher en arrière-plan certains éléments – les pattes, les oreilles – pour figurer la profondeur. Il y a à la fois continuité et rupture, comme à la Renaissance, où l'on a inventé la perspective sans toutefois rompre avec les codes de représentation précédents.

Vous utilisez le mot «artiste». Ce n'est pas innocent...
 Cette stabilité dans le temps et l'espace du style gravetto-solutréen plaide pour un apprentis-



Préhistoire du sentiment artistique – l'invention du style, il y a 20 000 ans
 par Emmanuel Guy
 éd. Presses du réel, 196 p.,
 200 ill., 25 €.

sage rigoureux, tant la dérive est faible d'un lieu à l'autre et d'une époque à l'autre. Il est difficile de ne pas imaginer un apprentissage, et des lieux où la transmission s'opérait. C'est encore plus vrai à Lascaux où la question de la représentation semble devenir un véritable enjeu artistique : tout bascule du blason à la représentation naturaliste – ainsi, ces images ne se réduisent pas à leur fonction rituelle ou religieuse. Quelque chose relève du plaisir de la représentation, du plaisir à voir et donner à voir.

C'est là où vous enfoncez le clou. Non seulement vous affirmez qu'il y avait des artistes, mais aussi qu'il existait des écoles, des lieux d'apprentissage. Cela paraît osé.
 Je m'appuie sur la découverte de sites comme Enlène, dans les Pyrénées, où l'on a retrouvé des centaines de plaquettes gravées plus ou moins finement. À Parpalló, en Espagne, on a découvert 5 000 plaquettes, gravées sur plus de 10 000 ans, qui ne manifestent pas la même qualité de représentation que les dessins figurant sur les parois de la grotte. Comme s'il s'agissait d'esquisses ou d'études...

Avec ce livre, vous vous inscrivez dans le même débat que celui qui a touché récemment les œuvres dites d'art premier...

En effet. Aujourd'hui, tout le monde considère qu'au-delà de leur fonctionnalité de masques ou de totems, ces œuvres sont le fait d'artistes majeurs. Il est temps de sortir les images pariétales de la grotte et de les inscrire dans notre patrimoine culturel. De ce point de vue, mon livre s'adresse non seulement aux archéologues mais aussi à tous les amateurs d'art.

Propos recueillis par Natacha Wolinski