



HAL
open science

Anthropologie de l'art

Monique Jeudy-Ballini, Brigitte Derlon

► **To cite this version:**

Monique Jeudy-Ballini, Brigitte Derlon. Anthropologie de l'art. Encyclopaedia Universalis, 2017.
hal-03912529

HAL Id: hal-03912529

<https://hal.science/hal-03912529>

Submitted on 24 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anthropologie de l'art

L'anthropologie de l'art désigne le domaine, au sein de l'anthropologie sociale et culturelle, qui se consacre principalement à l'étude des expressions plastiques et picturales. L'architecture, la danse, la musique, la littérature, le théâtre et le cinéma n'y sont abordés que marginalement, ces genres issus de techniques très différentes relevant pour la plupart de champs disciplinaires distincts. Comme les autres champs d'études (politique, parenté, religion, économie), il recouvre les travaux ethnologiques et les théories ou recherches comparatistes à visée universaliste.

Les spécialistes de l'anthropologie de l'art se sont longtemps focalisés sur la culture matérielle et les objets rituels des communautés non occidentales préindustrielles et sans État, en limitant leurs incursions dans la création occidentale à ses formes populaires et urbaines. Ce n'est plus le cas aujourd'hui où ils peuvent s'intéresser aussi bien à l'art contemporain océanien ou amérindien qu'à des œuvres européennes classiques, modernes ou avant-gardistes dont l'étude était autrefois réservée aux historiens ou aux critiques.

À l'instar des autres praticiens des sciences sociales, les anthropologues s'appuient notamment sur la notion commune d'objet d'art : celle qui permet de rattacher à la catégorie aussi bien le porte-bouteilles de Marcel Duchamp visuellement identique à son homologue industriel, qu'une toile d'amateur, une sculpture africaine ancienne, un panier amérindien, une peinture pariétale, une voiture soumise au *tuning* ou un jardin modelé à la française. Le philosophe Jean-Marie Schaeffer (1996) a montré que chercher à dépasser cette notion commune pour dégager ce qui constituerait l'essence de l'art est illusoire, car l'art ne forme pas une classe d'objets qui partageraient tous les mêmes propriétés intrinsèques permettant de les distinguer de tous les autres.

Les prémisses

À ses débuts, l'intérêt anthropologique pour l'art se focalisa sur les sociétés non occidentales par le biais des artefacts rapportés des grands voyages d'exploration du monde puis entrés dans les collections européennes (cabinets de curiosités, trésors princiers) qui devaient par la suite enrichir les fonds muséographiques. Ils constituèrent ainsi les principaux matériaux d'étude des savants de la fin du 19^e siècle qui travaillaient au sein de ces institutions et participèrent, pour certains, aux expéditions scientifiques en terres lointaines. En l'absence de connaissances ethnographiques par immersion prolongée sur le terrain, la vision des cultures se réduisait alors à leur matérialité, les objets procurant les principales sources d'information.

Sous l'influence des théories évolutionnistes, ces précurseurs de l'ethnologie les envisageaient comme les témoins concrets des sociétés dont ils permettaient de mesurer le stade d'évolution sur l'échelle supposée du progrès humain. Leur attention se porta préférentiellement sur l'étude de l'ornement que certains considéraient à l'origine de l'art dans l'histoire de l'humanité (*Evolution in Art*, Haddon 1895). Peu à peu, toutefois, l'essor concurrent des théories diffusionnistes (L. Frobenius, F. Graebner et B. Ankermann) les conduisit à s'interroger sur les processus (contacts préhistoriques, migrations, emprunts) ayant amené des sociétés géographiquement éloignées les unes des autres à élaborer des motifs graphiques ou plastiques proches.

Le pionnier

Premier ouvrage exclusivement consacré aux arts non occidentaux, *L'Art primitif* (1927) de Franz Boas fit date en anthropologie. Comme ses prédécesseurs qui reprenaient les

catégories de l'histoire de l'art, Boas privilégie les formes, les styles et les motifs, mais il réfute l'évolutionnisme au nom du relativisme culturel et envisage les cultures comme autant d'unités singulières. Son ouvrage s'attache surtout à l'art de l'Amérique du Nord où il a conduit plusieurs enquêtes et recueilli des dessins réalisés par les Indiens à sa demande. Boas défend l'universalité de la création artistique et du plaisir esthétique, en rendant notamment justice aux compétences techniques des artisans et à la complexité des modes locaux de représentation.

Artistes, artisans

Sous l'impulsion de Bronislaw Malinowski qui conteste la validité de toute histoire conjecturale et pose les bases expérimentales de l'anthropologie, l'observation participante sur la longue durée place au premier plan l'analyse synchronique des faits sociaux. De ce fait, l'étude des objets connaît un certain recul, même si persiste l'attention nouvelle initiée par Boas pour leurs producteurs — « artisans » ou « artistes » selon les auteurs. Elle trouve un développement important jusqu'aux années 1960, avec des enquêtes conduites d'abord en Afrique (H. Himmelheber, M. Griaule, F. Olbrechts, M. Heskovits, W. Fagg, W. d'Azevedo, D. Biebuyck) puis en Océanie (K. Kupka, A. Gerbrands, A. Forge). Elles concernent les formes d'apprentissage, les techniques, les styles personnels, les marges de créativité au-delà des normes imposées par la tradition, les critères locaux d'évaluation des œuvres et le statut de leurs auteurs au sein de la communauté. Dans les travaux les plus anciens, peu de cas est encore fait des relations sociales dont les artistes sont partie prenante, des significations investies dans les objets ou de leurs usages rituels. Le souci d'identifier des styles tribaux (le « *one style, one tribe* » de W. Fagg) et des écoles de sculpteurs trahit l'influence persistante de l'histoire de l'art occidental.

L'approche structurale

En France, Claude Lévi-Strauss ouvre la voie aux approches structurales de l'art en cherchant à déceler les principes de la pensée humaine dans la « logique des formes ». Il montre comment les images dédoublées, composées de deux moitiés de corps ou de visages accolées (déjà étudiées par Boas pour la côte nord-ouest américaine) et présentes dans les motifs de différentes régions du monde, mettent en jeu des systèmes de relations entre décor et support. Dans *Anthropologie structurale*, il interprète ces images comme la projection graphique d'une organisation sociale hiérarchisée caractéristique des sociétés concernées. Appliquant aux masques des tribus indiennes d'Amérique l'analyse qu'il avait développée pour les mythes, il soutient qu'« un mythe, n'acquiert un sens qu'une fois replacé dans le groupe de ses transformations ; de même [qu'] un masque, considéré du seul point de vue plastique, réplique à d'autres types dont il transforme le galbe et les couleurs » (*La Voie des masques*).

L'art comme langage

Avec le tournant qui s'opère dans les années 1970, l'étude de l'art s'affirme comme un domaine à part entière de l'anthropologie. Dans la discipline, l'accent placé sur les questions relatives au symbolisme (E. Leach, V. Turner, G. Bateson) stimule un regain d'intérêt pour l'art, qui se déploie de manière inédite au cours d'enquêtes ethnographiques de longue durée, particulièrement chez les spécialistes anglo-saxons de l'aire océanienne (N. Munn, A. et M. Strathern). La quête des significations liées à l'art rituel devient alors prépondérante dans des approches qui, articulant désormais la forme et la fonction des objets, traitent des processus de leur fabrication et de leur mise en scène. Sur la base de ses observations des façades peintes des maisons cérémonielles en Nouvelle-Guinée, Anthony Forge déconstruit l'idée prévalente voulant que l'art ne soit qu'une illustration plastique de la mythologie. Il affirme la spécificité

du langage artistique — irréductible à toute forme de communication linguistique : sa capacité à créer du sens et à livrer sur les conceptions locales du monde des informations inaccessibles par ailleurs.

Les esthétiques locales

L'assimilation de l'esthétique au beau et du beau à une catégorie exclusivement occidentale a longtemps différé la reconnaissance et l'étude des systèmes locaux de valeurs. Malinowski, en son temps (1935), avait pourtant noté « l'énergie considérable dépensée à des fins purement esthétiques » par les horticulteurs mélanésiens. Forge (1979) observa, quant à lui, que certaines populations de Nouvelle-Guinée tenaient la beauté de leurs créations pour une présentification du surnaturel, l'actualisation d'une « capacité supérieure à celle dévolue à de simples humains ». D'autres encore dégagèrent les propriétés culturellement valorisées — brillance, odeur, texture, lourdeur... — qui rendent compte de l'efficacité sociale ou rituelle prêtée aux objets, laquelle peut aussi se manifester par des émotions contrastées d'exaltation, d'affliction ou de crainte. Les investigations sur les critères endogènes d'évaluation s'étendirent hors du domaine des artefacts pour concerner, par exemple, les ignames décorées de Nouvelle-Guinée (Forge 1966) ou l'apparence des bœufs de parade chez les nomades du Soudan, et plus largement les conceptions esthétiques du quotidien (Coote et Shelton 1992).

L'art comme acteur social

Dans les années 1990, sous l'influence de l'anthropologie des émotions et du cognitivisme, des ethnologues travaillent cette question de l'efficacité en s'attachant aux seuls effets psychologiques produits par l'art sur ses destinataires. Alfred Gell soutient qu'à la manière d'un outil, l'art sert à transformer le monde et non à l'embellir ou à délivrer des messages à son sujet. Donnant la primauté à la technique contre l'esthétique et à l'action contre la signification, il l'assimile à un véhicule d'intentions et de stratégies, un instrument dont les hommes se servent pour influencer les pensées et les comportements d'autrui — notamment grâce à son pouvoir d'enchantement. Dans *Art and Agency* (1998) où il formalise cette approche de façon radicale, il va jusqu'à le considérer comme un « agent social » impliqué dans un réseau de relations. Il invite alors à privilégier l'étude des interactions entre l'objet, son prototype (modèle ou référent), son producteur et son destinataire (spectateur, commanditaire), chacun pouvant agir sur l'autre ou être agi par lui. Cette thèse qu'il entend appliquer à l'art en général — sans distinction d'époques ni de cultures — et qui se focalise sur les interactions sociales en jeu dans sa production et sa circulation, se veut la première théorie anthropologique de l'art. Mais Gell avance que tout objet fonctionnant comme une extension de la personne en ce qu'il actualise ses intentions et capacités d'action mérite de recevoir l'appellation d'art. Il dissout donc cette notion en l'étendant potentiellement à tout ce qui existe, au point de l'appliquer, par exemple, aux mines antipersonnel qui réalisent à distance des visées meurtrières.

La réhabilitation des productions commerciales

En anthropologie, l'art s'est longtemps réduit aux productions dites traditionnelles, tenues pour plus authentiques et menacées de disparition. Ses spécialistes écartaient ainsi de leur champ d'études les artefacts trop marqués par la modernisation ou à finalité souvent commerciale (art populaire, touristique). La réhabilitation de ces objets conceptuellement ou physiquement hybrides participa de la prise en compte accrue des changements sociaux et du poids des interactions avec l'Occident. Depuis *Ethnic and Tourist Arts*, l'ouvrage précurseur de Nelson Graburn (1976), les recherches ont montré la non pertinence de cette distinction pour la compréhension anthropologique des sociétés, l'utilisation d'outils, de matériaux ou de supports importés n'affectant pas foncièrement le rapport local à l'art. De fait, tout en

satisfaisant certaines attentes extralocales, les fabricants, qui ont su se procurer ainsi de nouvelles sources de revenus, parviennent à exprimer leur créativité (Jules-Rosette 1987) en même temps que des valeurs ou conceptions qui leurs sont propres (Morphy 1991). Le renouvellement du regard sur les créations populaires prit parfois la forme de collaborations entre artistes et ethnologues, telle celle qu'impulsa Johannes Fabian (1996) en encourageant un autodidacte zaïrois à peindre sa version de l'histoire coloniale.

Parallèlement à la réhabilitation de l'art commercial récent, les ethnologues entreprirent aussi de déconstruire l'idée selon laquelle l'ancienneté des objets vaudrait gage d'authenticité, en arguant que la fabrication de répliques commerciales est contemporaine des premiers temps de la colonisation (Philipps et Steiner 1999). Dès le début du XX^e siècle, il arrivait même que des objets à usage rituel incorporent des matériaux importés (plastique, tissu, peinture acrylique), tandis que les copies destinées au commerce les excluent pour mieux répondre aux goûts des Européens (Schildkrout et Keim 1998).

Art, identité et politique

En s'amplifiant, les processus de décolonisation, d'urbanisation et de mondialisation qui avaient déjà conduit à l'expansion des productions commerciales ont continué à bouleverser le paysage de l'art en lui conférant une forte coloration politique (MacClancy 1997). Dans le sillage des indépendances (années 1960-1970) émerge un art contemporain favorisé par la mise en place d'enseignements artistiques ou d'écoles spécialisées, et bientôt reconnu sur la scène internationale. La multiplication d'institutions ou de manifestations dédiées à la mise en scène des cultures (musées, centres culturels, festivals) participe du rôle inédit octroyé à l'art. Lieu d'un fort investissement de la part de jeunes États indépendants, il devient désormais une composante majeure de la construction de leur identité nationale. La montée en puissance des actions des communautés autochtones pour la reconnaissance de leurs droits, particulièrement dans les anciennes colonies de peuplement (Australie, Nouvelle-Zélande, Canada, États-Unis), s'accompagne de diverses revendications, dont la restitution de leur patrimoine matériel dispersé dans les musées du monde et l'arrêt par les étrangers des emprunts à leur répertoire artistique, vus comme autant d'appropriations culturelles illégitimes. Avec les changements survenus, l'art s'est imposé comme un sujet d'étude incontournable au sein de l'anthropologie pour comprendre les enjeux identitaires, les relations entre local et global, ou les rapports Nord/Sud (Marcus et Myers 1995). L'analyse des liens entre art, identité et politique s'est étendue à l'art européen, avec des travaux portant, par exemple, sur le nationalisme à l'œuvre dans la peinture basque (MacClancy 1997), ou encore sur l'art de propagande dans les pays de l'Est (Svasek 2007).

La vie sociale des objets

Soucieux de restituer ces dynamiques, les ethnologues élargissent leurs points de vue en effectuant des enquêtes multisituées (Marcus et Fischer, 1986) qui prennent acte de l'interdépendance de sociétés géographiquement dispersées et de leur intégration dans un système mondialisé. Ils entreprennent de retracer la « vie sociale » des objets (Appadurai 1986) au fil du parcours qui les conduit à changer de statut et de signification quand ils franchissent des frontières communautaires ou nationales. Conscients que la valeur économique n'est pas une donnée préexistante ou intrinsèque à l'objet mais le résultat d'une négociation, ils explorent les conditions de son élaboration. Dans ses écrits sur le marché de l'art en Afrique, Christopher Steiner (1994) analyse ainsi comment le prix des artefacts (antiquités, art ethnique, art populaire) se redéfinit lors de chaque transaction commerciale, depuis les villages producteurs jusqu'aux galeries des grands centres urbains. Il met au jour le rôle de passeurs culturels dévolu aux différents intermédiaires de ce marché, dans un contexte où les partenaires de l'échange ne disposent pas de savoirs et de critères partagés.

Artification et monde de l'art

Dans la lignée de ces travaux sur la marchandisation des objets dans une économie transnationale, le « monde de l'art », jusque-là exploré essentiellement par les sociologues (H. Becker), devient un sujet d'étude anthropologique. Sur la base d'une ethnographie de plusieurs décennies chez les Pintupi d'Australie, Fred Myers (2002) relate l'histoire — locale, régionale, nationale, globale — de la peinture aborigène à l'acrylique et de sa promotion au statut de « grand art ». Des habitats du désert aux cimaises des musées, il scrute les mécanismes à l'œuvre dans sa production, sa distribution et son exposition, en s'attachant aux interactions fines des divers agents impliqués : peintres, conseillers artistiques, ethnographes, galeristes, curateurs, conservateurs de musée, juristes. Myers qui rappelle le rôle de cette peinture dans la consolidation des droits fonciers des Aborigènes, donne à comprendre sa fonction majeure dans la reconnaissance de leur culture et la construction de sa représentation générique aux yeux des étrangers. Dans une perspective ouvertement critique, Jean-Loup Amselle (2005) incrimine la conception exotisante de l'art contemporain africain qui l'envisage comme une source de régénération pour l'art occidental.

Anthropologie interculturelle de l'art

Nicholas Thomas interroge la question interculturelle de façon inédite. L'ouvrage qu'il consacre à l'art australien et néo-zélandais, *Possessions. Indigenous Art/Colonial Culture* (1999), explore non plus seulement les créations picturales des autochtones mais celles aussi des premiers colons et de leurs descendants, pour ce qu'elles révèlent de la perception de leurs cultures respectives et de la nature de leurs interactions. Rompant ainsi avec le clivage disciplinaire entre histoire de l'art et anthropologie tant par la méthode que par les sujets d'étude, il analyse le contenu et la réception de ces œuvres en explicitant le rôle essentiel joué par l'art dans la fabrique des identités en coexistence. Thomas se livre à des interprétations politiques de la peinture des pionniers en montrant, par exemple, que dans le contexte d'une colonie de peuplement établie sur une supposée *terra nullius*, la représentation d'un paysage vide de toute présence humaine ne saurait se réduire à un parti pris purement esthétique. Il montre aussi que, de leur côté, les artistes contemporains aborigènes, notamment urbains, ont détourné l'iconographie coloniale pour déconstruire le récit national et dénoncer les asymétries de pouvoir.

Un domaine en extension

Partie de recherches sur les arts traditionnels non occidentaux, l'histoire de l'anthropologie de l'art peut se lire comme un élargissement continu de ses objets d'étude, avec l'intégration progressive des arts commerciaux et de l'art contemporain des pays du Sud, puis de l'art occidental. L'ouverture concerne aussi l'extension des fonctions dévolues à l'art, successivement envisagé comme vecteur de significations, de conceptions esthétiques, de stratégies, et son rôle dans les constructions identitaires, les revendications politiques et les relations interculturelles. Des objets examinés pour eux-mêmes et sous l'angle iconographique, l'analyse se déplace vers leurs producteurs, puis les processus de leur fabrication, de leur mise en scène rituelle et de leur réception locales, avant de prendre en compte leur circulation internationale, leur artification, leur accession au marché de l'art et la construction de leur valeur marchande. Le « tournant ethnographique » en art contemporain, c'est-à-dire l'emploi par les artistes de méthodologies et de thèmes familiers aux ethnologues, participe encore de cette ouverture en suscitant entre eux des collaborations et réflexions partagées.

Bibliographie

J.-L. AMSELLE, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005.

A. APPADURAI dir., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

F. BOAS, *Primitive Art*, H. Aschehoug & Co./Harvard University Press, Oslo/Cambridge, Mass., 1927 (*L'Art primitif*, trad. M. Benguigui et C. Fraixe, éd. Adam Biro, Paris, 2003).

M. COQUET, « L'anthropologie de l'art », in M. Segalen dir., *Ethnologie. Concepts et aires culturelles*, Armand Colin, Paris, 2001.

J. COOTE & A. SHELTON dir., *Anthropology, Art and Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

J. FABIAN, *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996.

A. FORGE, « Art and Environment in the Sepik » (The Curl Lecture 1965), *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 1966.

A. FORGE, « The Problem of Meaning in Art », in Sydney Mead dir., *Exploring the Visual Art of Oceania. Australia, Melanesia, Micronesia and Polynesia*, The University Press of Hawaii, Hawaii, 1979.

A. GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998 (*L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. S. et O. Renaut, Les Presses du Réel, Paris, 2009).

N. GRABURN dir., *Ethnic and Tourist Arts : Cultural Expressions from the Fourth World*, University Press of California, Berkeley, 1976.

B. JULES-ROSETTE, *The Message of Tourist Art: An African Semiotic System in Comparative Perspective*, Plenum Press, New York, 1987.

R. LAYTON *The Anthropology of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991 (1981).

C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958.

C. LÉVI-STRAUSS, *La Voie des masques*, Skira, Genève, 1975.

C. LOWMAN, Cherry, *Displays of Power. Art and War among the Marings of New Guinea*, The Museum of Primitive Art, Studies Number Six, New York, 1973.

J. MACCLANCY dir., *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World*, Berg, Oxford, New York, 1997.

G. E. MARCUS & F. MYERS dir., *The Traffic in Culture. Reconfiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1995.

H. MORPHY, *Ancestral Connections : Art and a Aboriginal System of Knowledge*, University of Chicago Press, Chicago 1991.

H. MORPHY, « The Anthropology of Art », in T. Ingold dir., *Companion Encyclopedia of Anthropology, Humanity, Culture and Social Life*, Routledge, London, New York, 1994.

H. MORPHY & M. PERKINS dir., *The Anthropology of Art : A Reader*, Blackwells Publishing, Oxford, 2006.

F. MYERS, *Painting Culture. The Making of an Aboriginal High Art*, Duke University Press, Durham, 2002.

J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, Paris, 1996.

E. SCHILDKROUT et C. KEIM dir., *The Scramble for Art in Central Africa*, The University of Cambridge, Cambridge, 1998.

C.B. STEINER, *African Art in Transit*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

M. SVASEK, *Anthropology, Art and Cultural Production*, Pluto Press, London, 2007.

N. THOMAS, *Possessions. Indigenous Art/Colonial Culture*, Thames & Hudson, London, 1999.

R. B. PHILIPPS et C. STEINER dir., *Unpacking Culture; Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, University of California Press, Berkeley, 1999.