



**HAL**  
open science

## Héritages anthropo-sémiotiques

Frédéric Lefrançois

► **To cite this version:**

Frédéric Lefrançois. Héritages anthropo-sémiotiques. Licence. Art et sémiologie, Université des Antilles, Campus de Schoelcher, Faculté des Lettres et Sciences HUmaines, France. 2021, pp.12. hal-04567110

**HAL Id: hal-04567110**

**<https://hal.science/hal-04567110>**

Submitted on 3 May 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



**Université des Antilles**  
**Année universitaire 2021-2022**

**Licence d'arts**

**Cours magistral d'anthropologie de l'art**

**LEÇON N° 6**

**« Héritages anthropo-sémiotiques »**

**Frédéric Lefrançois**

**Enseignant, chercheur**  
**Docteur des Universités**  
**18<sup>ème</sup> section CNU**



Fig. 1 : Ronald Cyrille dit, B. Bird, Tribute, acrylique sur toile, 200 x 138 cm, 2016.

## PLAN

### Introduction

- 1. Le signe comme héritage anthropologique**
- 2. L'interprétation sémiologique du signe : un legs**
- 3. Perspectives contemporaines**

### Conclusion

---

## INTRODUCTION

En préambule, il convient de définir la notion d'héritage. D'un point de vue anthropologique, celle-ci fait appel à la somme des expériences, des transferts, des contributions matérielles et immatérielles qui constituent le legs d'un groupe ethnoculturel. L'évolution de la perception du signe, représente dès lors une preuve immatérielle de l'efficacité du processus de transmission culturelle d'une génération, dont il nous appartient de saisir la dynamique de transfert iconique dans discours plastiques des œuvres d'art visuel.

Dans une telle approche, si l'on considère cette transmission culturelle comme la « reproduction d'information et de pratiques à travers les apprentissages sociaux, indépendamment des gènes ou d'autres moyens biochimiques » (Ellen & Fisher 2013: 1), il importe, en effet de décrire la dynamique de conservation et de transfert des caractéristiques génériques des signes depuis le moment de leur création jusqu'à leur exposition dans les circuits artistiques contemporains. Elle renvoie, dès lors, à la dimension proprement sémiologique de l'œuvre d'art, en tant qu'ensemble structuré de signes en interaction. Comment cette transmission s'opère-t-elle ?

Partons des origines. Dans le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Carlo Sévéri, Pierre Bonte et Michel Izard, font le constat que l'anthropologie de l'art doit s'intéresser aux « productions plastiques et picturales des sociétés dites primitives ». Une telle affirmation remet en question la pertinence des labels apposés aux arts des sociétés non-occidentales. Si le terme primitif prenant souvent une acception péjorative dans le langage courant, il appartient aux sémiologues d'en redresser l'usage. C'est dans cette perspective que s'inscrit notre présente réflexion. Nous tâcherons d'y voir la persistance d'un marqueur d'appartenance et d'identification aux peuples premiers qui ont posé les fondations d'un vaste édifice culturel dans tout l'espace de l'Amérique insulaire orientale, héritage dont les réminiscences ne finissent pas d'interroger la quintessence de l'art contemporain actuel.



## 1. LE SIGNE COMME HERITAGE ANTHROPOLOGIQUE

S'il existe une société dans laquelle le signe joue un rôle de passeur et de témoin de l'appartenance à une tribu, c'est bien celle des Saramakas et des Bonis (les Marrons d'Amazonie). Richard et Sally Price y ont vécu de nombreuses années et ont consacré à ces peuples la grande majorité de leurs travaux de recherche qui font aujourd'hui autorité.

Dans *Arts primitifs ; regards civilisés*<sup>1</sup>, Sally Price écrit au sujet de ces sociétés que face à un objet, il faut « retrouver l'usage et le sens qu'il avait dans sa société d'origine » (13). Les masques, sculptures, tableaux (art tembé) des Marrons de Guyane, témoignent précisément de la pertinence du terme « héritage ». Non seulement, ces peuples en ont conservé la mémoire, mais ils ont aussi perpétué la tradition.



Fig. 2 : Exemple d'art pictural Tembé.

Price développe la thèse selon laquelle « un objet, c'est du sens matérialisé dans une forme et attaché à elle dès sa naissance » (14). Cette conception diverge quelque peu de celle Claude Roy, auteur de l'ouvrage *Arts premiers, arts sauvages*<sup>2</sup>. D'un point de vue poétique<sup>3</sup>, le sens premier, selon lui, consisterait, comme le suggère Speiser à voir la beauté non « comme un fait d'émission », mais comme « un fait de réception ».

Il est intéressant de mettre ces deux conceptions dans une perspective comparative. La première s'attache à la prégnance matérielle du sens inhérent dans la fabrique même de l'œuvre. L'art tembé, les sculptures mémorielles guyanaises ou surinamiennes auraient alors pour fonction de transmettre un sens rituel et initiatique aux membres d'une même communauté ethnoculturelle.

<sup>1</sup> Sally Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Editions Ecole Normale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA), 2012.

<sup>2</sup> C. Roy, *L'art à la source. 1. Arts premiers, arts sauvages*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>3</sup> Poétique : étude des potentialités de création d'une œuvre d'art et des sens originaux qui président à leur création.

Cette approche holistique, intégrative du signe ne distingue pas l'émission de la réception. Ce sont deux versants et deux instants complémentaires de l'expérience transmissive. L'émission de sens n'a d'utilité qu'en regard de son effectuation en direction de l'instance réceptrice.

En revanche, la deuxième, plus centrée sur la classification des œuvres selon des critères esthétiques les aborde forcément de manière plus statique et « réceptive ». Il n'y pas lieu, de notre point de vue, de mettre en concurrence ces deux manières de percevoir, recevoir et transmettre le sens du signe artistique.



*Fig. 3 : Vénus de Lespugue*

Retrouver le sens « primitif » de l'œuvre, c'est-à-dire la signification voulue et matérialisée dans la forme de la création artistique, c'est d'un point de vue poétique, retrouver la beauté originelle de cette œuvre.

Les ndyuka de la Guyane française ont légué à leurs descendants une praxis, une poétique, mais surtout un héritage de signes iconographiques qui confère à l'art tembé tout son mysticisme et son attrait. Une peinture murale l'illustre parfaitement : celle réalisée au collège III, à Saint-Laurent du Maroni, en mémoire des incarcérations subies par les Ndyukas pendant la guerre civile.



Figure 1: Art temé. Peinture murale au collège III de Saint-Laurent du Maroni.

Le sens caché de ces peintures murales n'est accessible qu'aux initiés et aux artistes qui l'ont composée. De fait, la sémiologie doit s'emparer de cette dimension de l'œuvre, pour tenter d'en cerner l'orientation et surtout la signification première.

On retrouve également la dynamique transmissive de l'héritage iconique et symbolique sur les façades des fameux *campus*, sortes de cases dans lesquelles les villageois ndyuka habitent aux abords des rives françaises du fleuve Saint-Laurent<sup>4</sup>.

## 2. L'INTERPRETATION SEMIOLOGIQUE : UN LEGS

Il faut distinguer deux acceptions du sens « primitif ». La première, souvent péjorative, renvoie à l'idée d'un balbutiement de l'art, en sous-entendant que l'art des sociétés des peuples dits « premiers » car préservés du contact avec l'Occident (la modernité) aurait conservé tous ses traits caractéristiques originaux. Cette considération est aujourd'hui de plus en plus contestée. Comment peut-on expliquer, par exemple, le fait que les Ndyukas, Saramakas, Paramakas, Bonis, etc. pratiquent l'art tembé, sans en modifier la poétique et la forme, alors qu'ils ont cessé depuis longtemps de vivre à l'époque de la chasse et de la pêche. Ces sociétés sont désormais occidentalisées (Internet, électricité, autoroutes, etc.), mais l'esprit premier qui préside à la perpétuation d'une esthétique et d'une poétique endogènes, demeure.

Comment interpréter cet art tembé ? Il convient de se pencher sur les sept caractéristiques des signes qui le constituent (cf vidéo : [Tembé : un atelier pour comprendre les codes - YouTube](#))<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Marie-Pascale Malle, "Les maisons des Noirs marrons de Guyane", *In Situ* [Online], 5 | 2004, Online since 19 April 2012, connection on 03 May 2024. URL:

<http://journals.openedition.org/insitu/2373>; DOI: <https://doi.org/10.4000/insitu.2373>

<sup>5</sup> Cf. [https://www.youtube.com/watch?v=U69TEqfw3as&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=U69TEqfw3as&feature=emb_logo)

## Les sept caractéristiques du signe dans l'art tombé

### 1. Forme : arcs de cercle

- Forme structurante, l'art de cercle présente des variations régulières de couleur, mais également des variations, irrégulières, quant à l'épaisseur des arcs.

### 2. Emplacement

- Ces cercles sont disposés de manière symétrique. Ils sont placés de part et d'autre d'un axe de symétrie et d'un centre de symétrie coïncidant avec le centre du rectangle limitant la toile (le centre de gravité = intersection des diagonales) → géométrie secrète de l'œuvre → lignes, axes et points imaginaires qui déterminent la composition du tableau.

### 3. Couleur

- Le cercle blanc au centre : se trouve dans un plan inférieur, placé sous celui du plan contenant les arcs de cercle bicolores de plus grande dimension (les arcs noirs et jaunes, les plus grands). La couleur sert de repère pour déterminer le niveau du plan dans lequel se trouve la forme.
- Le cercle blanc est placé au centre d'un œil/amande/ellipse central.

### 4. Dimension

- L'importance du diamètre du cercle blanc s'observe à la faveur des autres formes dans lesquelles il est contenu. Sa longueur se déduit en mesurant la distance entre les extrémités de la région qui correspond à l'intersection des cercles de couleurs jaune et noire. Il est placé au beau milieu de l'espace d'intersection des deux grands cercles.

### 5. Parenté

- L'art de Robert Delaunay (l'art tombé lui est antérieur)

### 6. Valeur

- Le cercle blanc est un signe à valeur indicielle. C'est un indice de proximité : il contient toutes les couleurs à l'exception du vert, couleur de la nature. Il annonce quelque chose d'important : une nouvelle qui concerne une communauté. Dans la mesure où il n'y a qu'un seul cercle blanc, sa valeur est essentielle, centrale. Il appelle au rassemblement.

### 7. Fonction

- Sa fonction est chargée d'un symbolisme puissant : le blanc représentant le symbole de la résurrection et de la confiance, le cercle central blanc permet de savoir aux lecteurs du tableau, qu'il s'agit d'une bonne nouvelle : amour entre les noirs marrons (les deux couleurs sont contigües) dans un contexte diurne (le jaune → soleil) et familial (couleur bleue).





Fig. 4 : Peinture sur toile tombé.

### 3. Perspectives contemporaines

La résurgence de formes et de signes ancestraux dans la pratique contemporaine des plasticiens, en contexte caribéen, est une tendance qui a été amorcée dans les années 1960 aux Antilles françaises, mais aussi à Porto Rico dès la fin du 18<sup>ème</sup> siècle. Bertin Nivor, peintre martiniquais, a beaucoup utilisé, comme son confrère Victor Anicet, les signes amérindiens. Ces signes appelés « hiéroglyphures » traversent le temps pour interroger la conscience de leurs descendants après le temps de la conquête.

Sur l'image suivante, on voit apparaître différents niveaux de lecture et d'appréhension de la matière picturale :

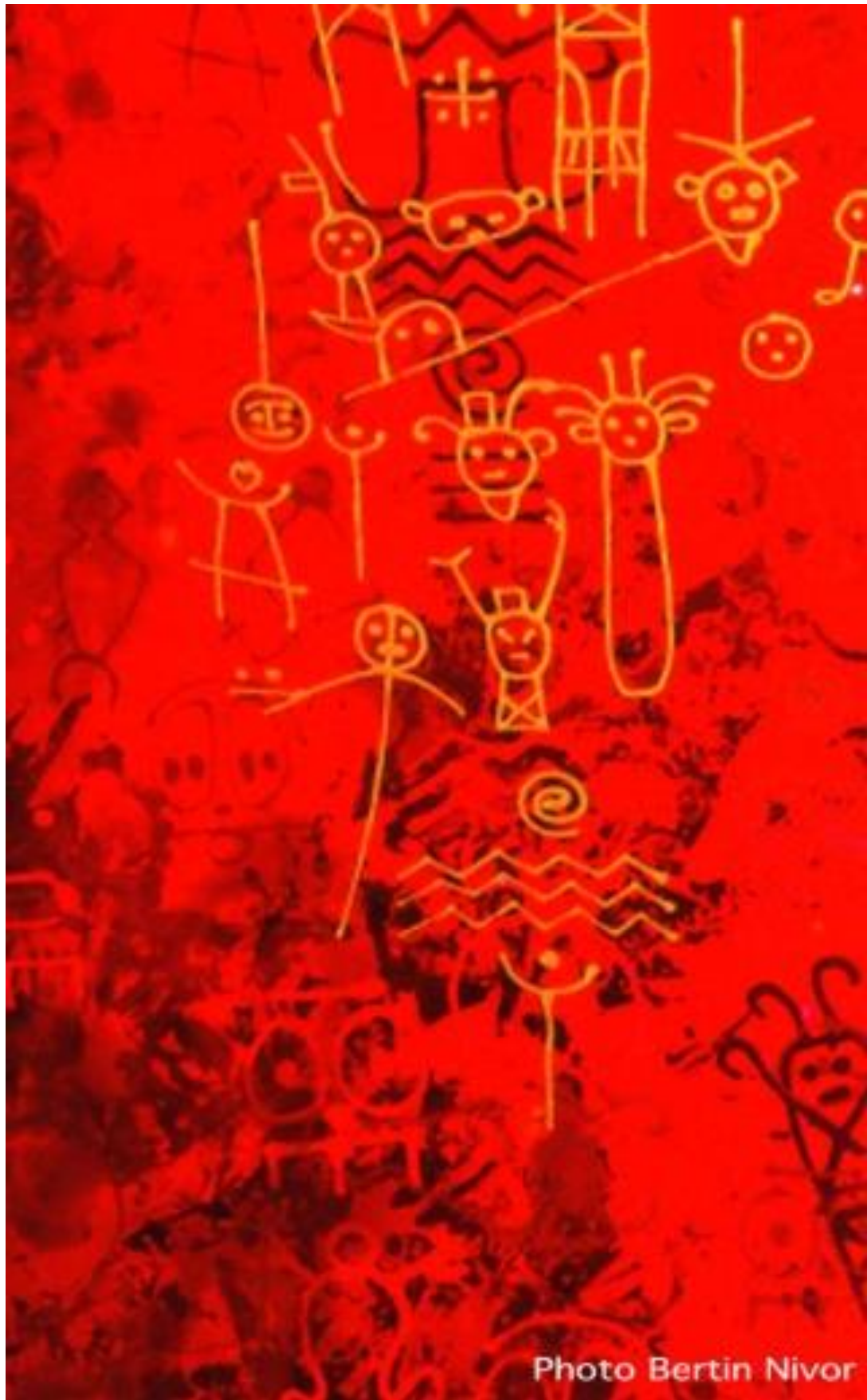


Photo Bertin Nivor

Fig. 5 : Bertin Nivor, technique mixte sur laque rouge.

Les pétroglyphes tainos/kallinagos affleurent à la surface de cette toile laquée par plusieurs tons de rouge, allant de l'écarlate ou rouge-noir. Les formes marquent l'appartenance à une lignée ethnoculturelle. Les signes sont ici surtout symboliques car ils renvoient au répertoire des significations propres au vécu des premiers habitants des Caraïbes : le nourrisson emmaillotté, le cours d'eau (lignes brisées parallèles), le roi-shaman (barbe et coiffe) et l'omniprésence des zémis.

Il incombe aux anthropologues de l'art de sonder à travail de Bertin Nivor, l'héritage sémiotique d'une trace vivante, léguée par le lent processus de sédimentation esthétique et de résurgence trans-générationnelle des signes qui ont jadis sillonné toute la Caraïbe orientale. comme autant de marqueurs d'appartenance à la culture primordiale. Nivor élabore son discours sur la trame de plusieurs couches de sens surimposées. Les symboles les plus imposants intégrés dans la couche fondamentale fonctionnent comme des hiéroglyphes-cadres. Placés à l'arrière-plan assurent comme des gardiens du message premier qui se perpétue à travers les âges : l'importance du rapport chamanique à l'eau, la préservation des lignées royales et le rôle capital de la disposition dans la hiérarchie verticale des signes.

Cette convergence entre symbolique ancestrale et poétique contemporaine montre bien, comme le fait également Victor Anicet avec ses trays, que l'art caribéen es profondément attaché à ses racines, et qu'il n'a pour autant, rien de primitif.



Fig. 3 : Tray de Victor Anicet.



## CONCLUSION

À travers les âges, le signe iconique transaméricain évolue à la fois dans son émission, sa transmission et sa réception. L'héritage culturel que représente sa conservation et sa diffusion dans l'ensemble de la Grande Caraïbe constitue un enjeu identitaire et patrimonial essentiel qu'il s'agit aujourd'hui, et de s'appropriier à l'avenir.

