Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

4 | 2006

Le commerce des cultures

Michèle Coquet, Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, éd.s., *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*
Paris, Biro éditeur, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2005, 414 p.

Maureen Murphy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/551>

DOI : 10.4000/gradhiva.551

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2006

Pagination : 127-129

ISBN : 2-915133-44-1

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Maureen Murphy, « Michèle Coquet, Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, éd.s., *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art* », *Gradhiva* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 10 décembre 2008, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/551> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.551>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© musée du quai Branly

Michèle Coquet, Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, éd.s., *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*

Paris, Biro éditeur, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2005, 414 p.

Maureen Murphy

RÉFÉRENCE

Michèle Coquet, Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, éd.s., *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2005, 414 p.

- 1 À l'heure où les frontières entre anthropologie et histoire de l'art semblent se dissoudre du fait de leur perméabilité sans cesse accrue, la question de la définition des spécificités et de l'identité de ces disciplines se pose. Les textes réunis dans *Les Cultures à l'œuvre* s'inscrivent dans la continuité d'un débat amorcé dans les premières décennies du xx^e siècle au cours desquels les objets d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie (que nous désignerons par l'abréviation « d'A'O ») furent progressivement appréhendés non plus comme simple expression d'une adaptation à un environnement donné, mais en tant qu'objets de culture. À cette époque, que ce soit en anthropologie ou en histoire de l'art, sujets, méthodes et approches convergent, l'exemple le plus significatif de ce mouvement étant la publication de la revue *Documents* (1929-1930) fondée par Georges Bataille et Georges Henri Rivière, à laquelle participèrent à la fois des anthropologues, des artistes et des historiens de l'art. Dans les années 1950 et 1960, le décentrement induit par l'accès à l'indépendance des pays anciennement colonisés impose une remise en question des modèles hégémoniques occidentaux et, entre la fin des années 1960 et les années 1980, se mettent en place les fondements d'une pensée postmoderne qui bouleversera à la fois l'histoire de l'art et l'anthropologie. Trois facteurs peuvent expliquer l'intérêt croissant des anthropologues pour l'art et les cultures visuelles (voir

à ce propos Ruth Phillips) : une volonté de dépasser la pensée structuraliste essentiellement attachée au langage et au texte, le désir de répondre à une approche des arts d'A'O essentiellement esthétique ainsi qu'une réaction face au rôle grandissant des images et des imaginaires dans le contexte d'une globalisation accrue¹. En histoire de l'art, le modernisme formaliste se voit remis en question à la faveur d'une réflexion sur les questions d'identité, de genre, de race et de pouvoir dans les années 1970 et 1980. L'Occident ne peut plus se penser en tant que « centre » et s'ouvre progressivement aux créations contemporaines non occidentales. L'apparition de concepts tels que celui d'« hybridité² » ou de « métissage³ » témoigne d'une volonté de cerner une diversité dont ne rendait pas compte le paradigme moderniste. Au lendemain d'un mouvement de déconstruction mené surtout dans les pays anglo-saxons, l'élaboration de nouveaux repères et de nouvelles définitions s'avère nécessaire. Les textes regroupés dans *Les Cultures à l'œuvre* contribuent, de manière essentielle, à nourrir ce débat en abordant plusieurs questions : la construction de l'imaginaire occidental relatif aux arts d'A'O sur le terrain, lors de la collecte et dans les musées ; les répercussions de cet imaginaire construit sur l'identité des artistes d'A'O ainsi que les stratégies mises en place par ces derniers pour y faire face ; les questions d'authenticité et de valeurs repensées à l'aune du « postpostmodernisme » ainsi qu'une réflexion transversale plus théorique sur l'état actuel de l'anthropologie de l'art dans ses rapports avec l'histoire de l'art.

- 2 Commençons par les textes de deux auteurs qui semblent s'aventurer le plus avant sur les terres jadis réservées aux historiens de l'art. Dans « Les voies multiples de la ressemblance », Michèle Coquet aborde la question de la ressemblance, qu'elle transpose à l'étude de certaines réalisations artistiques et religieuses africaines. Si le parallèle établi entre les images culturelles occidentales et certaines représentations iconiques africaines s'avère éclairant, il l'est moins lorsque l'auteur traite de l'art moderne : les objets africains analysés ayant tous été réalisés à des fins religieuses ou culturelles, la comparaison avec la démarche artistique de Matisse aurait gagné à être confrontée à des équivalents d'œuvres modernes réalisées en Afrique. Adoptant une démarche transversale, Michèle Coquet analyse différentes productions naturalistes en Afrique. L'exemple concernant la production de statuettes *ibéji* réalisées au Nigeria est particulièrement intéressant : d'abord sculptées en bois, puis vendues sous forme de poupées en plastique, ces « effigies de jumeau » peuvent aujourd'hui s'incarner dans la photographie (le jumeau vivant posant pour le défunt). Claude Macherel analyse, quant à lui, *L'art de peindre (1665-1666)* de Ver Meer. Procédant en « anthropographe de l'art », il envisage l'œuvre comme un « terrain » dans lequel il se déplace, invitant le lecteur à le suivre d'un personnage à un autre. L'œuvre est appréhendée pour son impact sur le regardeur et analysée comme s'il s'agissait d'une « composition publicitaire ». Cette démarche, certes novatrice, n'est absolument pas convaincante et passe à côté des spécificités de l'œuvre, ce dont une analyse historique, comparative et plastique eût mieux rendu compte.
- 3 Les limites de cette tendance à évacuer les caractéristiques formelles d'une œuvre au profit de l'étude de son impact, de son « agency », comme le développe Alfred Gell dans *Art and Agency* (1998), sont soulignées, à juste titre, par Nelson H. H. Graburn. Dans un article sur l'art pour touristes réalisé par les Inuit, l'auteur démontre l'importance de la dimension technique et plastique de ces objets pour la compréhension des sociétés étudiées. Pourtant, loin d'envisager l'esthétique comme une donnée indépendante des

relations établies entre les artistes et leur « public », Graburn en souligne au contraire la dimension sociale. Dans le même chapitre intitulé « La théorie de Gell revisitée », Robert H. Layton compare la théorie d'Alfred Gell à celle des structuralistes que ce dernier remet en question au même titre que l'approche esthétique. « Si la faiblesse du structuralisme réside dans sa relative incapacité à se confronter au mouvement, au renouvellement continu de la culture », écrit l'auteur, la théorie d'Alfred Gell permet, quant à elle, de rendre compte de l'art dans sa dimension vectorielle mais pas de l'*agency* en art. Chaque œuvre produit un effet sur son public, mais cet effet est différencié. Non seulement du fait de l'intention de l'artiste mais également et surtout du fait de la nature spécifique de l'œuvre. Face à l'approche formaliste adoptée par certains au détriment d'une analyse de la valeur symbolique et sociale des œuvres d'A'O, la tentation est grande d'évacuer totalement l'aspect esthétique des productions artistiques.

- 4 Pour Nathalie Heinich, ce qui est « largement impensé » dans ce type de confrontation, c'est « le fait que des valeurs s'imposent à tous [...] et que leur puissance réside précisément dans le fait qu'elles ne sont vécues par les acteurs ni comme de simples illusions, ni comme des raisons logiquement argumentables, mais comme des impératifs fortement investis affectivement ». L'enquête menée par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini à propos de « l'expérience artistique chez les collectionneurs d'art primitif » est à cet égard éclairante. Ce que certains pourraient condamner comme une démarche ethnocentrique, sacrifiant la signification d'une œuvre dans son contexte d'origine au goût versatile d'un petit groupe, est ici analysé hors de tout jugement moralisateur. Cette distanciation avec l'objet d'étude permet d'en souligner les modes de fonctionnement et de mieux comprendre ce que certains auraient purement et simplement rejeté sans l'étudier, à savoir : l'attachement émotionnel et parfois charnel des collectionneurs pour leurs œuvres ou le primat conféré au mystère, à la force expressive et mystique de l'objet par rapport à une connaissance de l'objet pour son public d'origine, par exemple.
- 5 Pour Adrienne L. Kaepler, « le système esthétique est une façon de penser socialement construite fondée sur le jugement de valeur » que l'on ne peut comprendre sans tenir compte du contexte culturel et social dans lequel il s'inscrit. Que ce soit pour les collectionneurs d'art « primitif » occidentaux ou les artistes tonga étudiés par l'auteur, la méthode employée devrait pouvoir rendre compte de cette complexité. Telle est également la démarche choisie par Olivia Kindl pour étudier l'art du *nierika* (tapis de laine tressée) chez les Huichol, au Mexique, dont la production serait, selon elle, indissociable de « la fonction sociale des objets, [de] la symbolique des images, [de] la perception visuelle, [des] critères de jugement esthétiques et [du] problème de la définition de l'art ». La volonté de resituer l'objet au cœur du réseau de significations dans son contexte d'origine s'impose donc ici. Mais cette démarche ne peut se développer sans une analyse conjointe du devenir de l'objet, de son lieu de création aux vitrines des musées occidentaux.
- 6 Alors que la majorité des objets à clous du Congo (les *minkisi*) présentés en Occident sont anthropomorphes ou zoomorphes, Nanette Snoep démontre que de très nombreux *minkisi* amorphes furent produits au cours du XIX^e siècle. À cette sélectivité sur le terrain définie par le goût occidental pour le figuratif, s'ajoutent les multiples « amputations » dont firent l'objet les *minkisi*, sur leur chemin vers le musée : nombreux furent ceux à perdre les clous qui en font aujourd'hui l'attrait principal,

leurs charges qui en activaient la puissance ainsi que tout ce qui aurait pu attester un quelconque échange avec les Européens (clous manufacturés, tissus, représentations de missionnaires ou de soldats, etc.). Anthony Shelton souligne, quant à lui, le rôle actif des anthropologues et des archéologues dans la « construction de l'exotisme dont dépendait le processus de transformation de l'art et de l'artisanat des Indiens en marchandise » au sud-ouest des États-Unis. Selon l'auteur, la non-prise en compte des dynamiques d'échanges interculturels, d'hybridité et de commerce dont les objets sont le fruit transformerait ces derniers en autant de réceptacles vides, ouverts à toutes les « catégorisations essentialistes que les tropes européens choisissent de leur imputer ». Ces modes de construction des cultures d'A'O inscrits dans le temps, développés dans les milieux scientifiques mais également dans les imaginaires, sur le terrain comme dans les musées, ne sont pas sans impact sur la formation de l'identité des artistes d'A'O.

- 7 « Objets » d'étude mais également « sujets » (une dimension que l'on oublie parfois au profit de discours de victimisation), les artistes d'Afrique, d'Amérique ou d'Océanie sont souvent confrontés aux attentes exotiques ou primitivistes des Occidentaux, auxquelles ils répondent de manières diverses. Formé par différentes personnalités sensibles au primitivisme moderniste, Norval Morrisseau (artiste canadien, de la communauté des Ojibwa, né en 1932) conféra, par exemple, à son travail un aspect volontairement archaïsant pour tenter de renouer avec une « indianité » nourrie d'un imaginaire primitiviste (voir Ruth Phillips). En analysant le parcours et les questionnements à l'œuvre dans le travail de l'artiste néo-zélandaise Robin White, Margaret Jolly souligne la vacuité de l'idée d'artiste « océanien » et démontre que son œuvre n'est pas réductible aux frontières de cette région du monde. Les catégories élaborées en Occident pour tenter de cerner l'identité de peuples un temps sous domination occidentale se voient ainsi réappropriées par ces derniers, parfois critiquées et repensées, mais également perpétuées et consolidées. Tel serait le cas au Canada, sur la côte nord-ouest, où, note Charlotte Townsend-Gault, se développe aujourd'hui, parmi les « Natives » et en rapport avec leurs productions culturelles, une « tendance protectionniste et essentialiste ». Une boucle semble vouloir se refermer et l'Histoire se répéter.
- 8 Les articles réunis dans *Les Cultures à l'œuvre* ouvrent de nouvelles perspectives pour aborder ces questions. Pourtant, si les analyses proposées permettent d'envisager les rapports entre art et anthropologie sous un angle nouveau, elles n'émanent, à deux exceptions près, que d'anthropologues et de sociologues. Une confrontation avec le regard des historiens de l'art aurait pourtant permis qu'advienne une réelle « rencontre en art ».

NOTES

1. Arjun Appadurai, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis et Londres, 1996, University of Minnesota Press.

2. Homi Bhabha, *Nation and Narration*. New York, 1990, Routledge and Keegan Paul.

3. Serge Gruzinski, *La Pensée métisse*. Paris, Fayard, 1999.

AUTEURS

MAUREEN MURPHY

maureen.murphy@laposte.net