



Aux fondements de l'anthropologie de l'art: formes, contextes, paroles, gestes

Pierre-Yves JACOPIN

Résumé

Qu'est-ce que l'anthropologie de l'art et, en conséquence, quelle est sa méthodologie ? L'article est une réponse théorique à ces questions. Il part de deux constatations: premièrement les ethnographes voient de l'art dans tout ce qui leur paraît esthétique ou beau; ainsi la mythologie relève-t-elle de la littérature orale ou de la poésie, les peintures corporelles ou murales des arts décoratifs, et ainsi de suite. Deuxièmement, quels que soient les approches ou les objets, ce parti pris simpliste et égocentré est en fait, et en dernière analyse, fondé sur la théorie du beau de Kant... En réponse à cette attitude essentialiste et profondément ethnocentrique, l'article propose une méthodologie formaliste. Mettre l'accent sur la forme permet d'envisager les manifestations esthétiques comme des activités issues de traditions vivantes, de les décrire avant de les interpréter, et de considérer leurs différents contextes, ainsi que leurs fonctions. Parole mythique et rituel servent d'exemples.

De l'anthropologie de l'art ¹

1.1 Bien que l'on ait déjà beaucoup publié en anthropologie de l'art, la discipline reste incertaine ². De tous les champs anthropologiques celui de l'art reste probablement un des plus problématiques à cause de l'ambivalence de sa définition: lorsqu'on parle d'art indigène se réfère-t-on à ce qui nous apparaît comme de l'art du point de vue occidental ou indigène ? S'agit-il d'objets indigènes que nous envisageons comme des œuvres d'art semblables à celles produites par des artistes occidentaux, ou s'agit-il d'art dans l'acception indigène du mot ? Et dans ce cas à quoi cela correspond-il ? Dans le premier cas les chercheurs envisagent la production indigène qui leur paraît semblable à celle des arts occidentaux ou tout simplement «belle» et se mettent à l'analyser et à l'interpréter comme telle, sans entrer dans la problématique de l'art; c'est le cas de la plupart des écrits anthropologiques sur l'art; celui-ci n'est alors plus, au mieux, qu'un prétexte à gloser. En tous les cas la seconde question de qu'est-ce que l'art indigène reste non résolue.

1.2 En fait du point de vue historique, l'art au sens contemporain du terme est une création de la modernité: c'est une création récente de la société industrielle marchande. Il faut en effet attendre le XIX^e siècle

pour voir l'art devenir non seulement un métier mais une véritable profession, c'est-à-dire les artistes se libérer du mécénat et devenir indépendants de leurs protecteurs. De même et parallèlement ce n'est qu'à la fin de ce même XIX^e siècle que l'on voit apparaître la critique d'art et par conséquent l'esthétique en tant que domaine séparé. Au point que si l'on veut être quelque peu scrupuleux, il nous est difficile d'imaginer comment une œuvre d'art était perçue avant le développement du capitalisme et l'avènement de l'art en tant que marché. Prenons par exemple le fameux tableau du calendrier de Bruegel le Vieux, «Un jour sombre» (février), peint vers 1565 et exposé au Kunsthistorisches Museum de Vienne: au premier et au second plan la scène naturaliste représente des paysans préparant des fagots et un village flamand de l'époque; à côté d'un vaste fleuve aux eaux furieuses (avec un ou deux naufrages) débouche sur une mer sombre; le tout est surplombé par des montagnes alpestres neigeuses et couvertes de glaces. Quelles pouvaient être les intentions du peintre pour représenter un tel paysage à la fois réaliste et totalement improbable ? Que pouvait bien y voir ses contemporains ?

En fait l'histoire de l'art contemporaine tend pour l'essentiel à voir dans l'art une suite d'images à lire et à commenter pour leur donner sens. A telle enseigne que l'histoire de l'art n'apparaît plus que comme le développement de l'expression de la recherche du «beau» et du «sublime», pour parler comme KANT (1995: en particulier 47 ss)³; «beau» et «sublime» tombant continuellement en dégradation, puis être reconstruits par de nouveaux génies et, subséquemment, reconstitués par les historiens à

¹ La méthodologie exposée dans cet essai fait partie d'une recherche financée par le Fonds national suisse de la recherche scientifique sur les rapports entre discours et rituel (requête n° 12-49858.96). Qu'il en soit remercié ici.

² Dans cette incertitude, cet essai doit une partie de son inspiration à l'ouvrage de KUBLER (1973).

³ Dans «La critique du jugement» Kant se fonde sur «le jugement de goût» distingue entre «le beau», dont la satisfaction est dépourvue d'intérêt (de même probablement que «le sublime» et «le symbolique»), et «le bien et l'agréable» dont la satisfaction dépend au contraire de «l'existence d'un objet» (KANT 1995).



partir de leur idée de l'art ⁴. Dans ces conditions comment blâmer les anthropologues de négliger de poser la question de l'art ? En fait lorsque l'on y regarde de plus près, l'on constate que «l'art» en tant que domaine ou discipline autonome, libérée de toute finalité autre que celle de son propre développement (autorisant «l'art pour l'art»), n'est qu'une création récente de la société occidentale – comme en témoigne les discussions de Rousseau et de Diderot. Partout ailleurs et dans le passé, l'art est indissociable de la fonction de son support. Avant d'être le chef d'œuvre extraordinaire de Michel Ange, la Chapelle sixtine est d'abord une chapelle; de même avons-nous perdu la signification des évocations de la peinture baroque. Pour nous ce n'est plus que de «l'art»; «art» au sens contemporain du terme qui n'apparaît – et ne peut apparaître – que dès le moment où formes et représentations commencent à être envisagées séparément. La Chapelle sixtine n'est plus alors que le support des fresques de Michel Ange. Bref, la définition d'art indigène ou d'art traditionnel, c'est-à-dire de l'art appliqué à des populations qui loin d'être insensibles à la beauté n'en font toutefois pas un *domaine* séparé, est rien moins qu'évidente – d'où l'emploi des guillemets «art».

1.3 Or si «l'art» moderne n'a pas d'existence comme telle que dans notre société, l'on ne saurait néanmoins nier que les artisans et créateurs d'objets ou de monuments aussi bien utilitaires que symboliques des sociétés traditionnelles sont sensibles au «beau» ou au «bien fait». Ils font clairement la différence entre un objet médiocrement confectionné et un bel objet – *pa'ala*, «bien fait» disent les Yukuna de l'Amazonie colombienne. De même et à l'évidence l'on ne peut développer une statuaire, une céramique sophistiquée, une architecture, des monuments comme ceux des anciennes grandes civilisations sans avoir l'idée d'une tradition esthétique, sans une vision si fruste soit-elle de ce que historiens d'art et archéologues appellent des «styles» (cf. le remarquable ouvrage de KROEBER 1956, ou encore LECHTMAN et MERRILL 1977, première partie: «Style in technology»). Et cela quand bien même les auteurs de ces «artefacts» n'ont peut être jamais pensé à autre chose qu'à reproduire le savoir-faire qui leur avait été transmis, à l'égal par exemple du «savoir» chamanique. Dans cette perspective cependant l'art est plus ou moins synonyme de technique artisanale (l'art de..., en anglais *artistry*, cf. STEINBERG 1977: 53). Ce qui autorise même certains spécialistes à échauffer des spéculations hasardeuses sur la relation entre «style» et organisation sociale. Ainsi John FISCHER (1961) a cru pouvoir inférer de la présence de motifs relativement vides ou fondés sur la répétition et la symétrie qu'ils étaient le fait de sociétés égalitaires ou peu hiérarchisées...

1.4 Bref, bien que bien que l'on ait déjà beaucoup publié en anthropologie de l'art, la discipline reste incertaine. Comme pour toute discipline ethnologique mais dans celle-ci plus que dans toute autre pour les raisons que nous venons de voir, se pose le problème de sa définition de la détermination de son champ. Ce problème est encore compliqué par le fait que dans notre propre société, depuis le XX^e siècle les arts n'ont cessé de rompre avec leurs traditions

en sorte que leur appréhension et en particulier la question de savoir «si c'est ou non de "l'art"» est foncièrement subjective et individuelle – la notion «d'avant garde» par exemple impliquant justement cette rupture.

Personnellement je distinguerai au moins quatre conceptions se répartissant entre deux pôles que l'on résumera de la façon suivante ⁵:

1.4.1 La position adoptée par la majorité des critiques, des amateurs d'art et des conservateurs de musées d'art, qui tiennent «l'esthétique» pour une valeur universelle, qui n'a donc pas à être explicitée. Il s'agit même de la débarrasser de ses cadres ethnographiques et anthropologiques, ce qui devrait permettre de mieux apprécier, comparer et éventuellement évaluer la beauté «d'œuvres d'art» indépendamment de leur usage, de leurs fonctions, et des gens qui les ont confectionnés et qui les utilisent. Une cuiller ou un fétiche sont beaux en eux-mêmes et pour eux-mêmes, sans égard au fait qu'ils sont cuiller ou fétiche. Dès lors ils peuvent, et même pour certains, doivent être exposés et admirés pour leur valeur purement «esthétique» sans rapport avec leur contexte social d'origine (STOUT 1960, GOLDWATER 1969).

1.4.2 Le point de vue de Franz BOAS (1927: 10 ss), pour lequel «l'art» est défini à partir de techniques et de traditions que l'artisan cherche à surpasser ou qui induise un désir de perfection chez leur réalisateur.

1.4.3 La conception de Georges Devereux qui partant de la nécessité de distinguer nettement «l'art» de l'expression, caractérise celui-là par la rébellion envers et contre la discipline (imposée par la tradition et donc «culturellement structurée»). Selon lui «le critère (dynamique) fondamental est la lutte de l'affect contre la discipline conçus l'un et l'autre à l'état pur. Ce conflit suscite alors de nouvelles règles qui délivrant de plus en plus l'affect, en permettent une manifestation de moins en moins détournée; tant et si bien que mobilisant des parts d'affect restées jusque là artistiquement improductives, ce processus aboutit à une discipline élargie et plus cohérente» (DEVEREUX 1961: 362, ma traduction).

1.4.4 Finalement l'on peut estimer que «l'art» est une catégorie occidentale qui n'a que peu de sens ou un sens complètement différent dans les sociétés «traditionnelles». En conséquence l'on s'en tiendra à l'observation empirique, à telle enseigne que le champ de l'anthropologie de l'art se limitera aux sociétés où «l'art», ou quelque chose comparable à l'esthétique, est une catégorie indigène explicite.

Ces perspectives ne préjugent pas du champ de l'activité artistique, de sorte qu'en principe aucune

⁴ L'iconologie moderne tend ainsi à retrouver des thèmes humanistes évoluant depuis l'Antiquité. KUBLER (1973:176) va même jusqu'à écrire «En iconologie, le mot prend la prééminence sur l'image. L'image non expliquée par un texte [réel ou virtuel] est plus impénétrable pour l'iconologue que ne le sont les textes sans images. Aujourd'hui, l'iconologie ressemble à un index de thèmes littéraires ordonnées selon des titres et des images.»

⁵ Voir par exemple les polémiques entourant la création du Musée des arts primitifs à Paris.



activité n'est a priori exclue de leur définition de «l'art». De plus les positions de Boas et de Devereux sont moins opposées qu'il n'y paraît. Si BOAS (1955: 156 ss) met l'accent sur les limites de l'inventivité (*inventiveness*), il souligne pourtant que l'artiste ne copie pas la tradition, mais au contraire qu'il utilise ses motifs pour produire sa propre création. Quant à DEVEREUX (1961: 197-198) bien qu'il mette l'accent sur l'innovation (*innovation*), il admet néanmoins que «le langage de l'art est par définition conventionnel», et qu'en tant que «discipline culturellement "standardisée", les règles de communication qui la composent doivent être vues comme autant de conventions culturelles».

1.5 Quoiqu'il en soit ces approches considèrent «l'art» essentiellement par l'œuvre d'art, c'est-à-dire comme des ensembles d'objets (matériels ou immatériels) destinés à être interprétés, décodés, «lus», pour en dégager une éventuelle signification, un «message» qui le dépasse, qui excède sa forme et la perception que l'on en a. En ce sens la notion de «style» est doublement emblématique. D'une part elle s'attache essentiellement à l'œuvre d'art – et en ce qui concerne la critique, à ses «fins» esthétiques (KANT 1995: 39 ss). L'art n'est pas envisagé comme une activité sociale mais comme une collection d'œuvres ou d'«installations». Déclarer que les disciplines artistiques sont socialement déterminées portent alors moins sur le milieu social et les conditions de travail des créateurs que sur «les valeurs» qu'une population prête à certaines représentations et procédés techniques⁶. Le second reproche important que l'on peut faire à cette approche est qu'on y sépare «la forme» de son «contenu», comme si la tâche de l'artiste était de donner une forme idéale à un contenu concret ou, à l'inverse de figurer un contenu idéal par une forme concrète. Depuis Kant ce rationalisme idéaliste semble même être aux fondements des doctrines et des commentaires sur l'Art, à telle enseigne que les critiques n'ont de cesse de voir des métaphores abstraites par delà un contenu concret – la montagne Sainte Victoire peinte par Cézanne –, ou, à l'inverse, de réduire l'illustration de symboles ou d'idées abstraits aux procédés de leur figuration concrète – la main de Dieu sculptée par Rodin –, et cela même dans les arts non figuratifs.

1.6 Cette discussion prouve s'il en était besoin, que les doctrines sur l'art restent trop confinées aux conceptions contemporaines de l'art occidental pour qu'elles nous permettent de comprendre les arts des sociétés traditionnelles dans leur contexte (tissage, vannerie, céramique, décorations corporelles, musiques, rituels, mythes, architecture, monuments, statuaire, etc.). L'on ne saurait nier néanmoins la satisfaction et la fierté, voire le ravissement, qui accompagne certaines activités créatrices (collectives ou individuelles), de même que l'on ne peut douter de la joie, de la jubilation et même de l'euphorie qui saisit les participants aux fêtes ou aux grands rites collectifs – même lorsque les enjeux sont critiques. L'on retiendra donc la critique de Devereux remarquant que les arts ne se réduisent pas à des modes d'expression, ni d'ailleurs ajouterai-je, à des actes de communication (cf. également JAKOBSON 1963c: 91 ss). Si celle-ci est sans doute une

dimension importante des arts traditionnels aussi bien que occidentaux, on ne saurait pourtant les y réduire.⁷

Ce qui nous fait défaut pour parler et analyser les arts traditionnels c'est une théorie qui prenne en compte à la fois les formes artistiques ou artisanales (une distinction qui s'estompe dans les sociétés traditionnelles, cf. plus haut 0.2) et les rapports des créateurs et de leurs audiences à ces formes. C'est ce que nous allons tenter maintenant.

De la forme en art et en anthropologie⁸

2.0 Bien que indirectement, ces questions n'ont cessé de nourrir les réflexions de notre groupe de recherches. Face à cette situation nous pensons cependant que là comme ailleurs en anthropologie l'on ne doit pas craindre d'innover et de se détacher des autres disciplines. Ce déplacement implique tout d'abord l'abandon de la perspective quelque peu empiriste centrée essentiellement sur les œuvres d'art et les performances, voire sur le génie des artistes, pour une vision moins esthétique et probablement plus terre à terre: je veux dire l'examen du processus pratique de création donnée par ce qui nous semble primordial en anthropologie, à savoir l'enquête participante (de terrain). Pour commencer l'on replacera la création dans ses contextes social et traditionnel. Il faut en effet distinguer entre le contexte de l'organisation sociale et celui des formes traditionnelles par rapport auxquelles toute expression ou toute objet prennent place – dans la continuité ou par contraste. En réalité ce préalable n'est pas nouveau, il ne fait que reprendre une problématique des théoriciens «formalistes» russes du début du siècle qui axaient une partie de leurs débats sur la question de la forme de l'œuvre dans ses rapports avec son public. Cette démarche nous paraît cruciale dans tout ce qui touche au symbolisme. De sorte que si l'on admet que la plupart des phénomènes sociaux ont une composante symbolique (parce qu'ils nécessitent une représentation individuelle ou collective, parce qu'ils prennent sens en fonction du contexte, etc.), l'on conviendra que ce questionnement participe de la plupart des sciences humaines.

⁶ Une vision relativement cognitiviste comme le montre cette citation de Marie Jeanne ADAMS (1977: 48): «Why does one people choose a particular style over another if there are possible alternatives? One may say that modes of problem-solving stem from deep-lying aesthetic preferences.»

⁷ Une critique que l'on peut sans doute adresser également à LÉVI-STRAUSS. D'où la difficulté qu'il éprouve à appliquer sa «méthode» à l'analyse des rites (1971: 598, 600 ss), ou à appréhender l'art contemporain (par ex. 1983: chap. XIX), voire plus généralement à interpréter toute manifestation non explicitement discursive.

⁸ Le point de vue critique adopté dans cette section doit plus à la pratique de nos premiers séjours sur le terrain (1969-1972) qu'à «la pratique théorique». Nonobstant nous nous sommes surtout inspiré de deux auteurs – pour leur critique de la notion de langue et d'œuvre littéraire –: Mikhaïl BAKHTINE (1977, 1970, 1978) et Hans Robert JAUSS (1978).



2.1 Défendre une perspective formaliste en anthropologie consiste alors en premier lieu à prendre la peine d'étudier la forme concrète avant de se précipiter sur le sens; autrement dit à examiner les apparences, les usages, les techniques, les us et coutumes, les modes d'élaboration et de transmission, etc., d'un phénomène avant de se poser la question de son interprétation et de sa «signification» (ce qui évite du même coup de tomber dans l'idéalisme kantien mentionné ci-dessus). Bref, toute interprétation dépend de la forme; tout dans un objet ou un phénomène social participe de sa signification (non seulement l'expression mais son contexte) et que forme et contenu sont en dernier recours indiscernables.

2.2 Une telle approche suppose donc que l'on ne sépare pas «le contenu» de «la forme», ou plutôt que la distinction forme/contenu n'a pas de sens. En anthropologie, tout au plus s'agit-il d'un simulacre ethnocentrique, d'une sorte de «tout se passe comme si...» se référant à la société de l'observateur. Ainsi à une forme indigène «traditionnelle» comme la parole mythique, l'on donnera une connotation par exemple «religieuse», «sacrée», «surnaturelle» (ELIADE 1963, chap. I); de même s'agissant de l'intrigue d'un mythe, on lui trouvera des dénnotations renvoyant à un thème ou à une suite de motifs fondés sur des catégories occidentales – le plus souvent narratives, mais aussi sensibles ou intelligibles (LÉVI-STRAUSS 1964-1971, etc., 1962). Comme si la parole mythique en tant que manifestation sociale était de peu d'importance pour ses usagers...⁹ En ce qui concerne des objets moins complexes comme les outils, l'habitat, la poterie, «les artefacts» archéologiques, etc. l'impossibilité de séparer «le contenu» de «la forme» apparaît avec encore plus d'évidence: en quoi «le contenu» d'un couteau est-il différent de sa «forme»? Par ailleurs, si l'on tente de se référer à «l'idée» de couteau, de couper, etc., l'on risque bien d'échouer dans l'abstraction ethnocentrique.

2.3 A vrai dire si la distinction forme/contenu n'a pas de raison d'être c'est non seulement parce qu'elle est problématique, mais surtout et plus simplement, parce que la signification ne saurait exister en soi, sans forme et pour tout dire hors contexte¹⁰. A telle enseigne que le plus souvent l'interprétation de phénomènes symboliques consiste justement à mettre en évidence «la forme» ou «le contenu» en leur fournissant un nouveau contexte; contexte basé sur la fonction sociale pour ce qui est de «la forme» et sur la fonction sémantique ou symbolique dans le cas du «contenu». Dans l'exemple qui précède, «la forme» de la parole mythique relève de sa fonction sociale «religieuse», «sacrée» ou «surnaturelle» (selon ELIADE *ibid.*), tandis que son «contenu» ou même sa «structure» (ELIADE *ibid.*) renvoie à des ressemblances dans l'intrigue ou éventuellement des oppositions symboliques (dans le cas du structuralisme). Bref il apparaît que répondre à la question «Qu'est-ce que cela signifie?» ou «Qu'est-ce que cela veut dire?» n'a de sens que pour autant qu'on l'associe aux questions complémentaires «Comment cela signifie-t-il?», «Quelles sont les formes qui donnent sens et par lesquelles se transmet telle ou telle signification?», et par ailleurs «De quoi et

comment est constituée leur pertinence?»¹¹ Il n'y a donc de sens que de la forme.¹²

2.4 Croire qu'il est possible de déterminer «la forme» et «le contenu» d'un phénomène social consiste implicitement à le traiter comme la manifestation occasionnelle et contingente d'une essence; d'où le terme d'essentialisme pour qualifier cette conception. Toujours dans l'exemple précédent, s'il existe une «forme» de la parole mythique séparée de son «contenu», c'est parce qu'il existe aussi, tout au moins implicitement, une compréhension idéale (sinon platonicienne) du Mythe: soit une forme-mythe dont le contenu peut varier (ELIADE *ibid.*, LÉVI-STRAUSS 1958: 232), soit un contenu spécifiquement «mythique» – et qui peut et doit être interprété comme tel. Or lorsqu'on examine de près ce que recouvre le terme de «mythe», l'on est immanquablement conduit à ce qui reste du *mûthos* grec dans la tradition occidentale...¹³ Que dire alors de phénomènes plus complexes ou encore plus étrangers à notre tradition que les transactions rituelles, les gestuelles cérémonielles et autres systèmes tous plus symboliques et ésotériques les uns que les autres ordonnant l'existence des sociétés non-occidentales?

Pratiquement l'approche formaliste en général consiste au contraire à se tourner et à prendre en compte le contexte: aussi bien le contexte social externe que le contexte formel interne. Tant il est vrai que tout phénomène social prend place dans un contexte et qu'il est un contexte pour les autres phénomènes sociaux.¹⁴

Forme et contexte

3.1 Dans une perspective formaliste tout objet (matériel ou immatériel) peut être considéré comme une manifestation artistique dans la mesure où il participe d'une tradition et d'un mode d'expression. En effet la fonction ou l'utilité d'un objet ne détermine jamais mécaniquement sa forme; toujours il existe ce

⁹ Ce que contredit toute l'expérience ethnographique.

¹⁰ Comme le voudraient ou l'imaginent sans doute certains spécialistes (positivistes).

¹¹ Il n'est donc pas possible de comparer des significations ou des «contenus» indépendamment de leurs formes.

¹² Une telle approche exclut par avance tout dogmatisme, puisqu'elle est fondée sur la prise de conscience que toute perspective, toute interprétation ne peut être qu'une parmi d'autres; même si, à l'évidence, certaines démarches paraissent meilleurs que d'autres. En matière d'interprétation il ne saurait y avoir d'absolu. En conséquence l'ethnologie et l'anthropologie ne seront jamais des sciences nomothétiques au sens des sciences naturelles. Nonobstant l'on ne peut nier qu'il existe des universaux en sciences sociales et en anthropologie (prohibition de l'inceste, situation œdipienne, etc.), mais cela ne suffit pas en soi à rendre une discipline nomothétique.

¹³ D'où l'embarras de ceux qui tentent de donner une définition générale du «mythe» (LÉVI-STRAUSS 1958: 232, BIDOU in: BONTE, IZARD 1991: 499).

¹⁴ En fait le contexte n'existe pas en soi: il n'est que l'effet du point de vue et de l'interprétation de l'observateur.



que l'on pourrait appeler une marge de manœuvre collective et individuelle, lesquelles autorisent la variation et par conséquent le choix d'un mode de faire, lieu du déploiement de la tradition et possibilité de «l'innovation» de Devereux et de «l'inventivité» de Boas (cf. plus haut 0.3). Par exemple la nécessité de couper implique l'usage de couteaux, lesquels peuvent être classés en catégories de «lames à percussion posée ou lancée» (LEROI-GOURHAN 1943: 56-64), dont la variété, signe d'une liberté relative du mode de faire et du choix des matières, permet justement à «l'art» et à la tradition de se manifester. Au reste les humains ne cessent apparemment d'user de cette liberté pour marquer individuellement ou collectivement leurs objets, leurs outils, les éléments de leur espace construit ou approprié, sans oublier leur durée¹⁵. Liberté relative néanmoins, parce que limitée par les conditions matérielles et d'utilisation, mais qui une fois de plus témoigne du caractère social de toute production humaine.

3.2 Tout objet participe donc d'une tradition et d'un mode d'expression d'une autre manière aussi en tant que rapport social: il doit être vu comme la cause ou la conséquence (directe ou indirecte) de relations sociales témoignant de rapports sociaux; il faut en effet distinguer entre les deux notions: les rapports sociaux mettent en jeu les catégories et les statuts sociaux tandis que les relations sociales ne sont que l'effet de l'observation empirique des liens entre individus. Si alors l'on envisage les protagonistes (artistes, auteurs, spectateurs, etc.) en situation – en fonction du temps, de l'espace, de la division du travail ou des tâches, de leurs rapports sociaux, etc. – l'on sera amené à considérer les manifestations artistiques (expositions, spectacles, rituels, etc.) comme des événements et la perception esthétique comme une expérience; la réalité même des protagonistes, ou tout au moins leur vision de cette dernière, s'en trouve changée. Dans ce cas l'on dira que ces événements et ces expériences sont performatifs (de l'anglais *performance*)¹⁶, dans la mesure où, entre autre, ils transforment les relations, sinon les rapports, entre les protagonistes – et, accessoirement, la conception qu'ils se font de leur environnement. On les qualifiera aussi de déictiques dans la mesure où, pour les interpréter, l'on est contraint de faire référence à ce qui leur a donné lieu, à la marque conjoncturelle laissée par le système social (cf. plus bas 2.4.2).

3.3 Cela dit la question du contexte est rendue complexe parce qu'il est multiple. Du point de vue essentialiste (cf. plus haut 1.3) il est le plus souvent réduit à une donnée marginale ou à une dimension conjoncturelle dont il est finalement impossible de démêler les divers aspects (c'est le cas dans le structuralisme de Lévi-Strauss). Nonobstant, dans la perspective formaliste l'on commencera par identifier et distinguer le contexte interne, portant plus spécifiquement sur la forme, du contexte externe, relevant de la fonction sociale.

Le premier se rapporte à la structure, à l'ordre interne (canonique); il renvoie à l'agencement des parties et à ce qu'il est convenu d'appeler «la syntaxe»¹⁷. Le contexte externe quant à lui se réfère au rôle et la place de la manifestation ou du mode d'expression dans le système social; on postule qu'ils

sont nécessaires à son fonctionnement, à son équilibre et à sa continuation – sans pourtant jamais lui être suffisants¹⁸. La visée de l'analyse formelle est alors de faire correspondre ces deux contextes en révélant la fonction sociale des différentes articulations internes et, évidemment à l'inverse, d'identifier les diverses parties et articulations nécessaires à la réalisation des créations. Les contextes interne et externes sont donc de nature différente: le symbolique est de l'ordre de la re-présentation; si nécessaire qu'il soit à la pratique sociale et institutionnelle, il ne saurait s'y confondre ou la remplacer¹⁹. Cette différence de nature leur permet d'être dans un rapport dialectique: à la fois indispensables et irréductibles l'un à l'autre.

3.4 Du point de vue structurel interne il faut donc dégager des articulations ou pour mieux dire, des instances contextuelles obéissant chacune à un ordre et à une dynamique propre. L'on distinguera ainsi trois niveaux systématiques et vicariants

¹⁵ On appelle désormais tout cela «le patrimoine», lequel fait l'objet de «mises en valeur» sophistiquées, d'expositions, de publications, de spectacles, etc.; il arrive même qu'en manière de provocation, le muséographe donne à voir l'environnement même dans lequel les spectateurs vivent – tels sont par exemple les célèbres expositions à thème de J. Hainard au Musée d'ethnographie de la Ville de Neuchâtel. Du point de vue anthropologique l'on pourrait y voir une mise en marchandise du passé, du milieu et des témoignages d'une humanité (révolue ou actuelle) pour «un public». Le renouveau des encyclopédies et dictionnaires de toutes sortes dénote un mouvement similaire; la rédaction des articles peut être aussi bien une mise en forme aguichante de données empiriques (cf. l'article «maison» in: l'Encyclopédie Universalis) qu'être l'occasion de faire une vraie recherche et donner lieu à une synthèse sur un sujet donné (cf. l'article «mythe» in: Encyclopédie Universalis).

¹⁶ L'on doit à J. L. Austin l'introduction de ce terme en philosophie du langage: sont performatives les expressions qui modifient la réalité du seul fait qu'elle sont énoncées; par exemple «je le promet», «je le jure», etc. Nous nous permettons de généraliser quelque peu cette acception pour y inclure d'autres situations.

¹⁷ Cette notion générale de structure est probablement différente de ce que LÉVI-STRAUSS (1973: chap. VIII) entend par «structure», dans la mesure où d'une part il se refuse à être traité de formaliste et d'autre part parce que son modèle épistémologique se limite à la phonologie et ne porte que sur le sens.

¹⁸ Cela est vrai autant des phénomènes symboliques, mythes de fondation, rites d'inversion, d'initiation, de passage, etc. que des objets, des outils et des armes. même dans les sociétés de peu de ressources matérielles (Inuits).

¹⁹ Réduire le contexte structurel interne à sa fonction sociale conduit au mieux au marxisme idéologique, comme si la fonction déterminait mécaniquement la forme. A l'inverse, lorsqu'on s'imagine que la forme implique la fonction, l'on est le plus souvent conduit à croire que le Mythe, le Rite, le Chamanisme, voire la Religion ou la Science, etc. existent non seulement en-soi mais comme des objets ou des domaines («scientifiques») existant pour eux-mêmes et pouvant être interprétés et analysés hors contexte. Ainsi le refus de LÉVI-STRAUSS (1958: 232) de donner une définition du mythe était assez astucieuse, même si par la suite il n'a cessé de tenter d'interpréter les mythes amérindiens hors contexte (LÉVI-STRAUSS 1964-1971).



(enchâssées les unes dans les autres). Le but est non seulement bien sûr, de mettre en évidence la cohérence interne de chaque manifestation symbolique, mais encore et surtout de dégager la fonction sociale implicite ou explicite à chaque niveau. En allant du global à l'élémentaire:

3.4.1 L'on examinera tout d'abord les rapports systématiques que la création appréhendée dans son ensemble, entretient avec des manifestations semblables ou différentes mais comparables. Il s'agit évidemment d'une comparaison de formes globales, c'est-à-dire à ce niveau le plus souvent de formes de langage. Considérons par exemple le genre de la parole mythique dans une société amazonienne, tous les mythes appartenant à ce genre font système entre eux; il dessinent par exemple un ordre temporel, ou causal, ou les deux. Cela dit ils font aussi système par contraste avec le langage relevant d'autres genres (cérémoniels, narrations, conversation, etc.), puis par delà avec le mode de communication d'autres sortes de représentations (imageries, musique, etc.). D'autre part chaque mythe fait système par rapport aux autres mythes au sein d'un même système mythique (mythe de création ≠ mythe sur la guerre ≠ mythe sur la féminité ≠ mythe du héros culturel, etc.). Bref chaque genre, chaque type de parole et chaque parole – au sens de Saussure – a une fonction sociale particulière (sinon pourquoi distinguer les genres ?) En ce sens tous ces modes d'expression participent du système social et représentent des modalités de l'organisation sociale de la société.

3.4.2 Ensuite vient l'identification des parties significatives de l'œuvre. Là encore on les reconnaîtra en comparant leurs formes, mais cette fois à l'intérieur de l'œuvre. On les découvrira en se fondant sur le principe qu'elles entretiennent entre elles des rapports nécessaires et systématiques (musique/paroles; «liminalité» du rituel (VAN GENNEP 1909: 117); séquences de narration; «construction» d'un tableau; motifs de vannerie, de poterie; spécificités de mise en scène; «vocabulaire» d'architecture, etc.). Ainsi dans l'exemple de la parole mythique, l'on s'attachera à trouver l'enchaînement des épisodes, la causalité qui le sous-tend, la progression de la «question cachée» (sa problématique), jusqu'à son dénouement final et définitif... dans le présent. L'on procédera de même avec les séquences d'un rite, d'un spectacle, les parties d'une image, etc. A chaque fois l'on tentera de dégager les motifs, répétitions, alternances, symétries et autres similitudes, bref de trouver les indices permettant de dégager la syntaxe traditionnelle sur laquelle chamanes, narrateurs, acteurs ou metteurs en scène, peintres et autres maîtres de cérémonie se fondent pour créer ou re-crée leurs œuvres. Ce faisant, dans les sociétés traditionnelles ils expriment et recréent à chaque fois la conception du monde qu'ils partagent avec l'auditoire: un contexte que l'observateur étranger doit nécessairement explorer pour comprendre l'œuvre; c'est là sa dimension déictique (cf. plus haut 2.2). Notons pour finir que parce qu'ils sont systématiques les rapports des parties au tout sont d'ordre métonymique – ou plus exactement synecdotique.

3.4.3 Finalement les systèmes dramatiques que constituent chaque partie. L'on peut en effet consi-

dérer chaque partie (identifiée en 2.4.2) comme un plan (de cinéma), une scène (de théâtre), une image, où figurent et agissent des personnages et des choses qui sont autant d'éléments symboliques dont les références se situent dans la réalité. Tels sont par exemple les héros mythiques, «ancêtres» la plupart du temps des narrateurs et locuteurs d'aujourd'hui; mais héros strictement et parfaitement mythiques dans la mesure où plus que tout autre personnage, ils n'ont d'existence que dans et par la parole mythique: ce sont les seules figures qui à la fois sont présentes dans tous les épisodes et qui, par rapport aux humains, naissent et disparaissent avec le mythe dont ils sont justement le héros (et auxquels ils donnent souvent leur nom). En ce sens les héros mythiques sont l'exemple emblématique de l'aspect autoréférentiel de la parole mythique. Les éléments épisodiques, animaux anthropomorphes (doués de la parole), objets, végétaux, êtres minéraux, lieux, phénomènes naturels, etc. sont aussi entre eux dans des rapports systématiques mais, c'est essentiel, dans le strict cadre des séquences, ce qui en fait justement des images ou des scènes dramatiques. Le choix des éléments répond donc à deux critères: il faut nécessairement que ceux-ci appartiennent au langage concret de l'œuvre (parole mythique, jeu rituel, technique picturale, etc.), et d'autre part que en fonction de leurs apparences, de leurs particularités ou de leurs vertus supposées ou réelles, ils s'intègrent à son projet et aillent dans son sens²⁰. Cette double condition est à la fois nécessaire et suffisante pour qu'un élément convienne et s'inscrive dans l'œuvre, de sorte que c'est au niveau élémentaire que l'œuvre est en rapport métaphorique avec la réalité.

3.5 En réalité qui dit systématique dit autoréférentiel (en tous les cas ici). Ainsi la parole mythique est-elle autoréférentielle de trois manières: globale, séquentielle et élémentaire. De même qu'elle articule aspects internes (structurels) et aspects externes (sociologiques) de trois manières différentes: globale, métonymique et métaphorique; ces deux derniers modes contrastés engendrant des dimensions en quelque sorte horizontale et verticale – par référence à la parole transcrite²¹. Ces principes théorisés en son temps par R. JAKOBSON (1963a&b) dans deux articles devenus

²⁰ Ces deux conditions ressemblent fort (!) aux conditions de complétude et de consistance (non-contradiction) de tout langage logique.

²¹ Dire que la parole mythique ou le jeu rituel sont des «faits de communication» n'est strictement d'aucun intérêt si l'on n'est pas capable de les caractériser et de décrire comment ils communiquent – et accessoirement, en conséquence, ce qu'ils communiquent. En l'occurrence il s'agit de systèmes relativement ouverts et fermés tout à la fois: toujours susceptibles d'accommodation – au sens de J. Piaget – d'une part, c'est à dire d'intégrer de nouveaux éléments ou de nouveaux motifs, tout en restant néanmoins «finis» parce que délimités par leurs principes de constitution et leurs conditions de fonctionnement d'autre part; par exemple le sens de tout élément est strictement restreint par le contexte de l'épisode où il prend place, etc. Ces caractéristiques s'apparentent tout à fait à l'autopoïèse de N. Luhmann et de G. Teubner.



fameux parce qu'ils réunissent plusieurs problématiques apparemment contradictoires, sont peut-être les conditions fondamentales d'existence de tout langage, pour peu qu'il soit linéaire.

Autrement dit, une fois de plus, la forme de la communication est cruciale (SFEZ 1988: chap. 3): l'information – le fameux «contenu» – n'est pas la même si la communication est temporellement orientée ou s'il elle s'établit instantanément; quand «le message» serait le même, une photographie ou une peinture ne délivrent pas la même information qu'une narration ou un texte²². Faute de reconnaître les formes et les dimensions de la communication, l'analyse sombre dans la banalité empirique: soit qu'elle se centre sur le sens sans se préoccuper de l'agencement des références contextuelles – c'est le cas des interprétations qui s'attachent à répondre principalement à la question «qu'est-ce que ça signifie?» –, soit qu'elle se soucie des agents de la communication (narrateur, éditeur, auditeur, lecteur, etc.) mais sans considérer leurs rapports sociaux – c'est le cas des interprétations qui cherchent à répondre aux questions «qui?» ou «quoi?», mais sans se préoccuper du «comment» ou du «pourquoi?».

Tradition, événement, action

4.0 Nous en savons maintenant assez pour reprendre la question des arts traditionnels. Le rapide examen de la structure de la parole mythique, au reste toute semblable à celle du rituel, nous a montré de quelle nature étaient les règles que le narrateur devait maîtriser – en particulier que celles-ci ne doivent rien au «contenu» ou au sens du «message». Contrairement aux artistes de la société industrielle, sa tâche consiste à improviser sur un canevas séquentiel; ce sont les limites de sa création. On ne lui demande donc pas d'inventer une nouvelle parole, de recréer le genre, c'est-à-dire de modifier les rapports entre aspects interne et externes ou d'innover au point de mettre en question les «valeurs» sociales. En effet les sociétés traditionnelles sont dites traditionnelles justement parce qu'elles se fondent sur la tradition pour résoudre leurs problèmes. En sorte que l'artiste et l'Art, au sens moderne de ces termes (cf. plus haut 0.1) y sont sinon impossibles, du moins difficilement concevables: les activités artistiques se confondent avec les activités productives et l'esthétique participe du savoir-faire artisanal; dans ces conditions les artistes ne sauraient avoir un statut et une fonction autonome, ni l'Art constituer un domaine indépendant.

4.1 Ce qui toutefois ne veut pas dire que les indigènes ne soient pas sensibles à la beauté, mais pour eux «le bien» et le «beau» au sens de Kant, restent parfaitement indistincts (cf. plus haut. 0.3); ou plus exactement il ne saurait y avoir de «beau» sans objet; par exemple pour les Yukuna de l'Amazonie colombienne, *pa'ala* signifie essentiellement «correctement et soigneusement exécuté selon la tradition» aussi bien en ce qui concerne la réalisation d'objets, que la narration de mythes ou la célébration de rites. La distinction entre beau et bien est littéralement impensable²³. Cependant pour ce qui est des mythes et des rites, l'enjeu n'est pas seulement personnel mais social:

il en va de la pérennité de l'ordre du monde et de la place des humains dans celui-ci. D'où les précautions et le soin particulier entourant la parole mythique et la gestuelle rituelle; d'où également la croyance que leur exécution n'est pas sans risques aussi bien pour la communauté que pour le créateur ou le responsable(s) de cérémonie: au mieux ils risquent de perdre la face et au pire ils risquent compromettre l'équilibre voire l'ordre même du monde. C'est en ce sens que ces phénomènes sont dits performatifs: parce que paroles et actes mettent en jeu le statut des participants et leurs rapports à la réalité.

4.2 Ainsi l'aspect performatif met-il en évidence, s'il en était besoin, le rôle essentiel des créateurs, des acteurs et des participants dans toute œuvre d'art. Indéniable dans le cas de récitations ou de cérémoniels à tradition collective (parole mythique, jeu rituelle, cérémonies magiques, etc.), cette fonction est non moins évidente dans la plupart des activités artistiques, tant il est vrai qu'elles sont, par définition, destinées à une audience plus ou moins participante – spectateurs, auditeurs de tous ordres. En sorte que «les arts» en tant qu'activités, peuvent être caractérisés doublement. D'une part l'artiste recherche la perfection dans la réalisation, ou pour mieux dire, dans la recréation de la tradition – ou pour ce qui est des arts modernes et contemporains, dans l'instauration d'une nouvelle tradition. Et d'autre part et corollairement, l'artiste utilise consciemment la fonction performative de sa création ou de sa recréation pour agir sur la réalité de son auditoire ou de l'audience, cherchant intentionnellement à transformer ou au contraire à sceller les rapports sociaux existant et par suite ce qu'ils considèrent comme leur réalité – que Lévi-Strauss appelle «l'opposition nature/culture» ! Dans cette optique ce ne sont plus «le beau» ou «le sublime» de l'œuvre qui sont les critères principaux de l'Art, mais l'activité de l'artiste, la tradition sur laquelle il s'appuie ou à laquelle il se réfère, les conditions sociales et personnelles dans lesquelles il travaille, les relations «historiques» qu'il a avec son auditoire, la nature de son audience, etc.; le point de vue est passé de l'œuvre à l'activité de l'artiste²⁴. Il s'ensuit une théorie de conséquences que nous ne pouvons pas développer ici.

²² L'on ne comprend (du verbe latin *cum-prendere*, prendre avec) la réalité – même mathématique – que sous forme d'histoires, autrement dit en rendant linéaire ce qui apparemment ne l'est pas. Du point de vue cognitif la linéarité distingue ainsi la perception de la compréhension, laquelle suppose des *topoi* («règles d'inférence graduelle») comme disent les cognitivistes (RACCAH 1992).

²³ Faut-il comprendre par là que le «beau en-soi» n'existe pas? Débat platonicien s'il en est (République 507b, etc.).

²⁴ Un artiste qui comme tout être humain est «un être singulier et concret, entretenant dans une société donnée des rapports avec d'autres êtres singuliers. Que ces rapports se trouvent être socialement structurés par des institutions [...]; que ces institutions leur donnent prise en travaillant l'imaginaire de tous et de chacun, c'est ce que nous apprenons tous, pour peu que nous nous engagions dans l'analyse critique des conditions qui déterminent les modalités singulières de notre devenir-sujet. Ces conditions font intervenir des institutions, des croyances et des pratiques qui font corps avec elles.» (LECOURT 1999: 139-140).



4.3 L'exemple de la parole mythique nous permettra une fois de plus d'identifier concrètement la fonction performative – en l'occurrence l'articulation entre la forme (interne) et la fonction sociale (externe). La parole mythique n'est en effet jamais qu'un acte de parole (en anglais *speech act*), c'est-à-dire tout à la fois une action personnelle et un acte social avant d'être une représentation. C'est même parce que les activités traditionnelles (parole mythique, jeu rituel, techniques artisanales, etc.) partagent ces caractéristiques avec les arts modernes qu'elles peuvent en être rapprochées.

4.3.1 Au niveau global de l'œuvre considérée dans son ensemble, le contraste entre l'énonciation de la parole mythique et celle d'autres paroles (d'autres types de discours) relève de la différenciation sociale. Pratiquement la différence d'énonciation prend fréquemment la forme d'une langue mythique spécifique (par exemple «la parole des ancêtres») dotée d'adverbes, d'expressions lexicales et surtout d'un temps verbal (le temps du mythe) particuliers. Chez les Yukuna par exemple la différence entre narrateurs (ceux qui «savent») et auditeurs (ceux qui peuvent écouter – hommes – ou seulement entendre – femmes) manifeste et renvoie à la différence de genre et parmi les hommes à la différence entre initiés et non-initiés. Mais en même temps la parole mythique rassemble les participants de l'auditoire, et par delà de l'audience virtuelle, en une même communauté: la communauté des individus qui en dépit des différences sociales reconnaissent une même conception du monde et partagent un même rapport au milieu – rapport précisément articulé dans la parole mythique²⁵. Pratiquement le narrateur improvise en utilisant son «savoir-dire», sa propre tradition personnelle qui lui a été transmise et qu'il a perfectionnée; savoir sur lequel il base son «art» et qui est à l'origine de sa renommée de conteur (artiste narrateur). Dans la mesure où un mythe n'est que très exceptionnellement raconté de bout en bout, du début à la fin d'un seul tenant, la première tâche du narrateur consiste à choisir le lieu et le moment où il re-présentera la parole mythique, puis quel mythe et comment il va le découper; bref, quel récit il veut réaliser, quel sera son commencement et sa fin. A ce niveau l'acte performatif est de nature institutionnelle: il s'agit d'entrer et de sortir de la parole mythique. Ce choix détermine le niveau suivant.

4.3.2 Au niveau séquentiel la parole mythique s'appuie sur le fait que l'on ne saurait dire deux choses en même temps. En bonne logique artistique faisant de nécessité vertu, elle se fonde sur la propriété de l'énonciation et de la parole (linguistique) d'être à la fois linéaire et orientée dans le temps pour donner à l'orientation temporelle immédiate de la narration, valeur causale: l'ordre des épisodes étant forcément aussi linéaire et orienté, il est utilisé dans beaucoup de mythologies pour re-produire, par l'acte de parole lui-même, la création du monde²⁶. En ce sens la parole mythique est non seulement performative mais générative: chaque épisode implique celui qui le suit tout autant qu'il est impliqué dans celui et ceux qui le précède, allant ainsi par une suite de nécessités du fondamental à l'accessoire – par exemple du mythe de création au mythe du héros culturel.

En sorte que la mythologie n'a finalement pas d'autre finalité que l'existence du monde présent et dont il n'est en dernier recours que l'ultime épisode... C'est la dimension métonymique de la parole mythique (cf. plus haut 2.5). Dès lors chaque récit ne peut être que centré sur l'auditoire, lequel lui donne son véritable sens. Pratiquement le narrateur improvise et construit son récit en fonction de son auditoire et des circonstances, le modulant en donnant plus ou moins d'importance à tel ou tel épisode, accentuant ou au contraire glissant sur tel geste héroïque en fonction de l'effet qu'il recherche auprès des auditeurs; c'est lui qui définit le découpage séquentiel. Si bien que par exemple un même mythe yukuna peut être raconté en moins d'une heure ou en plusieurs veillées; la version ne sera pas la même s'il s'adresse à des enfants, à des adultes ou à l'anthropologue... A ce niveau l'articulation performative est donc circonstancielle: elle fait le lien entre une situation mythique et la situation de l'auditoire²⁷. Ce qui nous amène au dernier niveau.

4.3.3 Le niveau des symboles élémentaires est généralement le seul envisagé par les mythologues – qu'est-ce que tel ou tel symbole signifie? Mais là encore on ne peut les envisager hors contexte: chaque épisode représente un drame, un petit théâtre où chaque élément joue son rôle et occupe métaphoriquement une place spécifique. Tant et si bien que dénoter un symbole (animal, chose, qualité mythique, etc.) dans l'abstrait et la généralité – «le jaguar en Amazonie» ou même le jaguar dans une population particulière –, comme c'est si souvent le cas, a toutes les chances de n'être qu'un avatar de la signification qu'il a pour l'observateur...²⁸ En sorte qu'en s'attachant uniquement au sens, on court le risque de projeter nos propres modes de signifier²⁹. En réalité la difficulté tient au fait que dans la parole mythique comme dans tout mode d'expression (et à fortiori dans tout art) les éléments sont précisément symboliques et métaphoriques: il sont là en fonction ou pour autre chose; en sorte que ce qui est substance dans une culture peut très bien n'être qu'attribut dans une autre. Par exemple les étoiles

²⁵ Les différences sociales font que la signification de la parole mythique n'est pas la même pour tous les sujets. (Mais peut-on pour autant considérer que «le contenu» en est différent?).

²⁶ D'où les précautions ou les prohibitions qu'il faut souvent prendre ou suivre pour réciter la parole mythique afin de «ne pas offenser les ancêtres»: ne réciter la parole mythique que de nuit (ou que de jour), au centre de l'espace social (maison, maloca) ou au contraire à l'écart, en étant assis ou au contraire couché, etc.

²⁷ En littérature cette perspective a été développée en particulier par JAUSS (1978).

²⁸ Lévi-Strauss (1964-1971) tourne cette difficulté en tentant de trouver des similitudes contextuelles entre mythes de sociétés plus ou moins voisines, entre fonctions symboliques d'éléments, etc.

²⁹ Peut-être faut-il voir dans ce que Lévi-Strauss appelle «l'esprit humain», la postulation d'une manière universelle de faire sens. Reste néanmoins le problème concret de saisir le sens que tel ou tel élément de la parole mythique a pour ses usagers.



sont aussi primordiales pour les Tukano (HUGH-JONES 1979) qu'elles sont contingentes pour les Yukuna (qui vivent pourtant dans un milieu semblable)³⁰. A ce niveau l'aspect performatif de l'acte de parole (mythique) a donc une fonction didactique et conservatoire: les mythes non seulement nomment mais ils donnent sens et expliquent le monde tout autant que, réciproquement, le monde fait vivre le mythe lui donnant sens et l'expliquant – en particulier pour l'anthropologue...

4.4 Le découpage séquentiel de la parole mythique détermine donc une distribution, une répartition et une organisation des éléments symboliques, qui sont la véritable structure de chaque conception du monde – ce qui par ailleurs rend les symboliques traditionnelles difficilement réductible aux modèles abstraits et généraux de style kantien³¹. Ainsi les apparitions d'un même animal dans deux épisodes quelque peu éloignés du même mythe n'auront pas le même sens. Ce qui veut dire que leur identité change avec le contexte. En sorte que la notion même d'animal, caractérisé dans les taxonomies occidentales par des ensembles de traits essentiels (empiriques et fonctionnels) permanents, ne concorde pas avec celle que l'on trouve dans la parole mythique. Par exemple au cours d'un mythe un animal considéré comme un personnage anthropoïde – doté de la parole, d'un instinct grégaire développé, etc. – dans un épisode, sera considéré comme simple animal ou gibier quelques épisodes plus loin. Cela contribue entre autre à la polysémie des éléments et des acteurs mythiques puisqu'ils peuvent prendre des sens différents selon les épisodes et selon les mythes.

Du point de vue heuristique l'on doit donc admettre que la présence d'un élément dans un épisode n'est jamais due au hasard: chacun d'eux contribue à constituer des ensembles systématiques au niveau des séquences et, par delà, dans le mythe. Pratiquement c'est ce niveau métaphorique qui offre le plus de liberté au conteur. C'est là qu'il peut enrichir son récit d'innombrables onomatopées, de gestes, d'allusions à certaines personnes de l'auditoire, de clin d'œil aux auditeurs (au sens propre aussi bien que figuré), de tours comiques, etc.; bref en bon artiste c'est là qu'il guette les réactions de son public, qu'il fait rire et qu'il émeut. Dès lors c'est aussi sur ce plan qu'il donne sa marque au récit, qu'il choisit la manière de reprendre l'intrigue à son compte, qu'il tente d'y mettre ses significations, qu'il enfile ou au contraire

réduit ses développements, qu'il se permet d'ironiser et glisse ses opinions. En un mot c'est là qu'il révèle son «art».

³⁰ Il se trouve que lors du colloque dont ce numéro spécial du Bulletin de la Société suisse des Américanistes est le fruit, Dimitri Karadimas a présenté une contribution (incluse dans ce numéro) montrant pratiquement que la conception yukuna du monde n'était pas moins astronomique que celle de leurs voisins – des Tukano à l'est et des Bora au sud ouest. Le fait est qu'en enquêtant sur le haut Miriti nous n'avons jamais rencontré de mythes, d'histoires ou d'explications mentionnant des étoiles et ce n'est pas faute d'avoir essayé – ayant eu vent de leur importance dans la cosmogonie tukano. Nonobstant, si surprenante soit-elle, cette disparité ne devrait pas nous étonner: on sait en effet que les mythes évoluent et se transforment au gré des conteurs et des situations; il n'est donc nullement impossible, étant donnée la plus grande mobilité des Indiens dans la région ces dernières années, et le fait que la parole mythique fasse flèche de tout bois, que d'autres interprétations enrichissent sa signification. Dire que les éléments de la parole mythique sont polysémiques, comme nous allons le voir à l'instant, signifie aussi que de nouvelles significations peuvent être assimilées à de plus anciennes, pour peu évidemment qu'elles soient compatibles – ou rendues compatibles.

³¹ Et pourtant... Quoique poursuivant une perspective typiquement néo-kantienne, en tant qu'empiriste Robin Horton est néanmoins amené à se poser le problème de l'équilibration du système social et de la reproduction des ressources et des institutions. Il conclut: «Now in technologically backward communities which have a relatively simple social organization and are not in a state of rapid and self-conscious change, people's activities in society present the most markedly ordered and regular areas of their experience, whereas their biological and inanimate environment is by and large less tidily predictable. Hence it is chiefly to human activities and relationships that such communities turn for the sources of their most important explanatory models.» (HORTON 1964: 99). Dans son optique idéaliste Horton ne perçoit pas concrètement les formes de ces «modèles explicatifs», sinon qu'ils sont d'ordre rituel. Il ne comprend pas que mythes et rites loin d'être seulement pour leurs usagers une représentation des «activités humaines et de leurs rapports», sont en fait la «vraie» réalité, celle qui pour eux sous-tend le réel en dépit des apparences. Quoiqu'il en soit la parole mythique et le jeu rituel sont précisément des «domaines bien réglés et précisément délimités» (*markedly ordered and regular areas*) nécessaires à la continuation des «communautés technologiquement retardées et dotées d'une organisation relativement simple» dont il parle.



Bibliographie

- ADAMS Marie Jeanne
1977 «Style in Southeast Asian Materials Processing: Some Implications for Ritual and Art», in: LECHTMAN Heather et Robert MERRILL (eds.), *Material Culture. Styles, Organization and Dynamics of Technology*, pp. 21-52.- Saint Paul: West Publishing Co.
- ANSCOMBRE Jean Claude et DUCROT Oswald
1983 *L'argumentation dans la langue*.- Bruxelles: Mardaga.
- BAKHINE Mikhail
1970 *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*.- Paris: Gallimard.
1977 *Le marxisme et la philosophie du langage*.- Paris: Minuit.
1978 *Esthétique et théorie du roman*.- Paris Gallimard.
- BOAS Franz
1955 *Primitive Art*.- New York: Dover. [1^{ère} éd. 1927]
- BONTE Pierre et Michel IZARD
1991 *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*.-Paris: P.U.F.
- BOURDIEU Pierre
1979 *La Distinction*.- Paris: Minuit.
- DEVEREUX George
1961 «Art and Mythology: A General Theory», in: KAPLAN Bert ed., Roe PETERSON (Evanston, Illinois), *Studying Personality Cross-Culturally*, pp. 361-403. [Trad. française: «Art et mythologie», in: DEVEREUX Georges, 1975, *Tragédie et poésie grecques*, pp. 17-54.- Paris: Flammarion]
- ELIADE Mircea
1963 *Aspects du mythe*.- Paris: Gallimard. (Coll. poche Idées)
- FISCHER John L.
1961 «Art Styles as Cultural Cognitive Maps».- *American Anthropologist* 63 (1): 79-93.
- GOLDWATER Robert
1969 Introduction to the Catalogue of the Exhibit «Art of Oceania, Africa, and the Americas» (Museum of Primitive Art, Metropolitan Museum of Art, New York).
- HORTON Robin W.
1964 «Ritual Man in Africa».- *Africa* 34 (2): 85-103.
- HUGH-JONES Stephen
1979 *The Palm and the Pleiades*.- Cambridge: Cambridge University Press.
- JAKOBSON Roman
1963 *Essais de linguistique générale*.- Paris: Minuit. Ouvrage regroupant:
1963a «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», pp. 43-67. [1^{ère} éd. 1956]
1963b «Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe», pp. 176-196. [1^{ère} éd. 1957]
1963c «Linguistique et théorie de la communication», pp. 86-99. [1^{ère} éd. 1961]
- JAUSS Hans Robert
1978 *Pour une esthétique de la réception*.- Paris: Gallimard.
- KANT Emmanuel
1995 *Analytique du beau*.- Paris: Nathan (Les intégrales de philo). [1799; Extrait de «Critique de la faculté de juger»]
- KROEBER A. L.
1956 *Toward a Definition of the Nazca Style*. (American Archeology and Ethnology, 43; Berkeley: University of California)
- KUBLER George
1973 *Formes du temps*.- Paris: Champs libre. [1^{ère} éd. 1962]
- LEACH Edmund
1954 *Political Systems of Highlands Burma*.- London: G. Bell and Sons Ltd.
- LECHTMAN Heather et Robert MERRILL (eds.)
1977 *Material Culture. Styles, Organization and Dynamics of Technology*.- Saint Paul: West Publishing Co.
- LEROI-GOURHAN André
1943 *L'homme et la matière*.- Albin Michel.
- LÉVI-STRAUSS Claude
1962 *La Pensée sauvage*.- Paris: Plon.
1964-71 *Mythologiques*.- Paris: Plon. [4 vol.]
1971 *L'Homme nu*.- Paris: Plon. [Mythologique vol. 4]
1973 *Anthropologie structurale II*.- Paris: Plon.
1983 *Le Regard éloigné*.- Paris: Plon.
1993 *Regarder, écouter, lire*.- Paris: Plon.
- LECOURT Dominique
1999 *Les pierres penseurs*.- Paris: Flammarion.
- LUHMANN Niklaus
1991 «Communication et action».- *Réseaux* 50: 131-158.
- RACCAH Pierre-Yves
1992 «Expertise et connaissances implicites: de la gradualité des structures cognitives».- *Revue internationale de systémique* 6 (1).
- SEVERI Carlo
1991 «Art (anthropologie de l')», in: BONTE Pierre et Michel IZARD (eds.) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: P.U.F.
- SFEZ Lucien
1988 *Critique de la communication*.- Paris: Seuil.
- STEINBERG Arthur
1977 «Technology and Culture: Technological Styles in the Bronzes of Shang China, Phrygia and Urnfield Central Europe», in: LECHTMAN Heather et Robert MERRILL (eds.), *Material Culture. Styles, Organization and Dynamics of Technology*, pp. 53-86.- Saint Paul: West Publishing Co.
- STOUT David B.
1960 *Aesthetics in «Primitive Societies»: Men and Cultures*.- Selected Papers of the 5th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Philadelphia 1956: 189-191.
- TEUBNER G.
1993 *Le droit, un système autopoïétique*.- Paris: P.U.F.
- VAN GENNEP Arnold
1994 *Les rites de passage*.- Paris: Picard [Réimpression de l'édition Emile Noury, 1909]

**Resumen**

El artículo propone una respuesta teórica surgiendo de dos observaciones. En primer lugar, los etnógrafos con un enfoque ingenuo, ven arte en todo lo que consideran estético y bello: la mitología pertenecería entonces a la literatura oral o a la poesía («mitopoesía»), las pinturas corporales o murales a las artes decorativas, y así sucesivamente. En segundo lugar, sea cual sea el enfoque o el objeto escogido, dicho prejuicio simplista y egocentrado se fundamenta en la filosofía estética de Kant. Frente a esta actitud esencialista y profundamente etnocéntrica, el enfoque metodológico propuesto es formalista. Poner el acento sobre la forma permite considerar las manifestaciones estéticas como prácticas de tradiciones vivas, de describirlas antes o mientras de solamente interpretarlas, y de considerar diferentes contextos y funciones del modo de expresión, así como de creación. Palabra mítica y ritual sirven como ejemplos.

Summary

What is anthropology of art and upon what kind of methodology is it based? In answering theoretically to these questions the author makes two claims: first, ethnographers see art in what they perceive as aesthetic or pretty; thus myths are oral literature or poetics (mythopoetics); corporal or mural paintings are decorative art, and so on. Second, whatsoever the objects and the stances, this simplistic and egocentered approach is based solely upon Kant's theory of beauty. As alternative to this essentialistic and profoundly ethnocentric stand, the author proposes a formalistic methodology. Emphasising forms allows to experience aesthetic manifestations as living traditions and performances, to separate description from interpretation, and to consider their various contexts and functions. Mythic speech and ritual performance serve as examples.

