

ÉTUDE SÉMIOTIQUE D'UNE CONVERSION DE SIGNES, DES ARTS OCCIDENTAUX À L'ART TRIBAL

Francesca Caruana
Maître de conférences en sémiotique de l'art
Université de Perpignan VIA DOMITIA
caruana.francesca@wanadoo.fr

Résumé :

En reprenant la suggestion d'Antoine Berman mentionnée par la revue *Doletiana* à propos de la traduction textuelle, selon laquelle il y aurait des arts plus « hospitaliers que d'autres », cet article propose, dans la visée d'une certaine translation entre les arts, de porter un regard sur la traduction de la création tribale en œuvres (d'art), par les arts occidentaux.

Compte tenu de la propension historique à les avoir qualifiés dans un premier temps d'arts de sauvages, puis à avoir hésité entre arts primitifs et arts premiers pour les nommer, on mesurera la prudence à les qualifier d'arts exogènes. En effet, quelle fut la part d'accueil et de traduction en matière esthétique de nos propres critères sur des créations qui ne demandaient rien à personne et dont l'autosuffisance ne faisait aucun doute ? A partir de quel compromis ou de quels critères avons-nous qualifié et absorbé toute une production de ces créations dont on a définitivement réglé la finalité ?

Cet article interrogera nos pratiques et nos interprétations au regard de la théorie sémiotique en remettant en cause les certitudes esthétiques fondées sur des indices erronés.

Mots-clés : art occidental, art primitif, artialité, sémiotique, translation

Abstract :

Taking up again the suggestion of Antoine Berman, mentioned in the magazine *Doletiana*, in relation to textual translation, according to which some arts are more hospitable than others, and in the context of a certain transfer between the arts, this article proposes to take a look at the translation of tribal creations into works (of art) by Western art.

In view of the historical tendency to originally label them the arts of savages, and then to have hesitated between calling them primitive arts and calling them primal arts, use of the term exogenous art demands prudence. Indeed, what share was there of reception and what of translation in our own aesthetic criteria relating to creations that asked nothing of anyone and whose self-sufficiency was never in doubt? What types of compromises or criteria have led us to label and absorb a whole production of these creations with the aim of definitively regulating them?

This article will examine our practices and our interpretations in terms of semiotic theory by questioning aesthetic convictions based on erroneous evidence.

Keywords : Western art, primitive art, artiality, semiotic theory, translation

En guise d'introduction à la problématique inspirée par la relation entre traduction et interartialité, et consistant en une traduction des critères de l'art occidental en valeurs d'art tribal, rappelons deux points qui, s'ils ne se présentent pas comme complémentaires, feront l'objet d'un ajustement solidaire dans mes conclusions. Il s'agit d'un texte de 1919 de Carl Einstein consacré à l'art primitif et du catalogue de l'exposition exemplaire inventée par William Rubin en 1984 à propos du primitivisme dans l'art (Einstein 1919 : 184-185).

Alors qu'un tel titre aurait pu nous confronter à un ensemble de marques repérables dans les œuvres, dans des œuvres de toutes origines au travers desquelles le primitivisme aurait trouvé son équivalence après avoir été défini, nous avons été confrontés à un méta-système de légitimation des œuvres tribales en les portant au rang d'objets d'art. Il eut fallu s'entendre sur primitif, premier. Tribal cerne davantage la réalité, celle d'une communauté dont le mode de vie est la tribu, un chercheur tel Maffesoli (2000) a élargi la compréhension du tribal et a décrit des habitudes communautaires, langagières, quasi autonomes. En ce sens, leurs pratiques, si elles sont considérées comme tribales, sont-elles pour autant répertoriées comme objet d'art ? La tenue vestimentaire, les baskets, le port inversé des casquettes, voire le roulage du shit, ces caractères sont-ils prélevés aussi pour faire art ? La notion de tribu est ici insuffisante, il faut que les indices se rapprochent de nos normes et relèvent de supports visuels, du *street art*, du *tag*, du *graffiti*. Qui reconnaît à ces jeunes des formes d'art qui leur seraient propres ? Le *street art* ? Le *tag* ?... ce ne sont que les expressions pressées d'un mode de représentation qui s'adresse nommément à la société qui les domine. Rien d'autre ? Ce serait aller un peu vite, car à cela s'ajoute la vitesse à laquelle les galeries s'empressent de canaliser ces nouveaux signes pour les recycler dans les normes de l'art.

Deux problèmes se sont posés par conséquent : le premier était de définir, de cerner, de poser les contours d'un espace de croissance ou de distanciation des arts dits primitifs. Quels sont-ils ? Par quoi sont-

ils repérables ? Quelles sont les distances ou les rapprochements entre « arts » et « primitifs », primitifs à partir de quelle hiérarchie d'élaboration, et vers quelle évolution, pour aboutir à quelles fins ?

Le deuxième questionnement se rapporte à la méthode consistant à rapprocher des œuvres contemporaines d'objets dits primitifs en les externalisant, en les rendant autonomes de leurs contextes de production et en en faisant des objets isolés dont les seuls caractères formels pouvaient être déterminants.

Il ne serait pas opportun ici de faire un pseudo procès à une exposition dont le succès ne se discute pas et dont la notoriété a d'ores et déjà découragé toute critique, le plaisir du spectateur ayant été proportionnellement indexé à la spectacularité formelle des rapprochements opérés. Toutefois, si Rubin a réalisé cette exposition très marquante dans le cadre de ce choix méthodologique, il permet d'ouvrir aussi les brèches de problématiques profondes révélant la juxtaposition d'un registre occidental archi reconnu à un autre registre exogène¹ que l'antériorité occidentale décidait de labelliser avec générosité et condescendance esthétique. Il n'y aura pas d'ambiguïté pour autant : le processus de modélisation était réciproque et c'est bien en cela que la situation s'est compliquée. Si l'on suit les écrits de Robert Goldwater (1988), cette réciprocité apparente aurait procédé d'une « poussée primitive » commune aux peuples en mal de simplicité ou acteurs d'un puissant phénomène naturel conduisant vers cette recherche de formes simples. En ce sens, la ressemblance formelle est exclue des causes de ces rapprochements. Malgré la validité de ces textes fondamentaux, on peut toutefois douter qu'après avoir tant analysé les différentes influences réciproques entre masques et objets, entre sculptures d'origines diverses et peintures occidentales on puisse parvenir à conclure qu'un dénominateur commun a émergé autour de notions telles que simplicité, recherche de fondamentaux, inconscient collectif, comme si une tendance de l'humanité créatrice avait répondu à cette époque à des questions esthétiques communes. Il est permis

¹ Pour plus de clarté, j'ai choisi de substituer aux termes de primitif, premier, barbare, sauvage, etc. le terme d'exogène, qui ne relève d'aucune évaluation historique, ni d'aucune hiérarchie mais indique seulement les différences d'écoumène.

de penser malgré les divisions émotionnelle, intellectuelle et inconsciente relevées par Goldwater² que le processus créateur respectif à chaque culture peut se présenter dans la densité formelle qu'elle inspire sans être considérée comme une simplification de traits par notre culture occidentale³.

Il n'était pas question de dire que Picasso a brisé les figures humaines d'après la manière des Fong mais de supposer que l'inspiration de ses peintures pré-cubistes était née de sa rencontre avec les masques aperçus pendant l'exposition coloniale parisienne en 1907. Cette position a invalidé tout soupçon de subordination d'une culture à une autre, en dehors du fait que l'argument ne résiste pas toujours lorsque ces rapprochements se font système. En effet, on ne peut pas par pure symétrie ou pure juxtaposition formelle (car le système met finalement en exergue les critères structuraux), justifier telle ou telle invention esthétique. Ce dualisme est invérifiable, si ce n'est par un mode déclaratif voire péremptoire, où l'ensemble de la démarche consiste à examiner les échanges de caractères qui ont pu « s'acculturer », afin de produire cette forme d'hybridation culturelle.

Premièrement, cette position ne se limite pas à l'aspect formel comme déjà énoncé par Goldwater sans que pour autant cela serve son argumentation, et deuxièmement, l'aspect formel devient l'argument d'une pression puissante et préalable où les sociétés tribales n'ont que tout à perdre.

Ainsi, puisque les rapprochements formels sont contradictoirement établis, nos sociétés occidentales s'octroient en complément logique, de renforcer leur posture en classant les formes, en s'affirmant dépositaire d'évaluations savantes et en proclamant de la sorte, avec une condescendance institutionnelle non dissimulée et parfaitement de bonne foi, qu'il faut atténuer le terme de « primitif ». Si ce sens de la hiérarchisation ne fait pas office de preuve, conséquente à

² Plus précisément « romantique, affective, intellectuelle (ou formelle) » (Robert Goldwater 1988 : 222).

³ Lire pour cela le chapitre consacré à la définition du primitivisme qui insiste sur l'aspect émotionnel comme élément déterminant les conditions générales de création et de réception (Goldwater 1988: 220-241).

l'appréciation formelle, alors il faudrait qu'il en soit de même pour ce qui est de la preuve romantique et affective.

Ainsi, j'en veux pour preuve que le terme de « premiers » fut utilisé pour qualifier des arts que l'on avait somme toute malmenés, comme si notre société était investie d'un pouvoir de classement juste, autorisé et bon. En réalité, cette appellation a été conçue comme un dédouanement des maladresses antérieures. C'est dire l'incroyable prérogative que s'attribue notre société à discriminer le lieu de l'art, le lieu de création, le registre formel, ce qui en dépend, pour enfin classer l'ensemble dans un ordre dont le groupe tribal concerné ignore le pourquoi et le comment. Car bien malin celui qui peut dire à l'heure actuelle ce qu'est l'art ou peut définir la manière de reconnaître une œuvre ? Quels sont les critères pérennes selon lesquels la notion d'art pourrait être exportée, distribuée, retirée, dans des sociétés exogènes ?

De toute évidence, un des critères fondamentaux, est à n'en pas douter le savoir-faire, arrivé en tête à la Renaissance, assorti de la notion d'imitation dont les mathématiques argumentaient le bien fondé esthétique par la théorie de la perspective. Que cette découverte ait déterminé nos sociétés est une nécessité logique, mais que le répertoire de ces indices soit appliqué à la notion générale d'art reste à discuter. L'art de la Renaissance a perduré et contresigné les formes de l'art au moyen de sa technicité. Toutefois cela reste inapplicable aux cultures antérieures, à l'Egypte ancienne, à la Grèce, à la peinture romaine, puisque le savoir-faire ne pouvait pas être reconnaissable, tant sur le plan de la reproduction humaine (personnages plats et de profils) que sur la reproduction d'objets (fresques géométriques, végétaux stylisés). L'argument devrait rendre caduque un tel critère.

Par ailleurs, les moyens techniques ont labellisé ce que serait l'art à partir de la peinture à l'huile qui s'est avérée être le vecteur essentiel de la qualité picturale, mais aussi l'harmonie, ou la composition, ou bien encore les sujets. Tout cela conduit à rassembler un fatras de critères plus ou moins ancrés dans le concept d'imitation.

Alors que la problématique de la question posée tourne autour de la traduction, quelle incidence peut avoir l'imitation dans le processus de déclinaison ? Disons qu'elle en serait carrément la variante la plus fidèle. Mais si pour traduire le mot maison, je n'ai pas d'autre choix que de l'imiter en faisant un geste dans l'espace, j'imité le mot maison, car imiter seulement le mot prononcé donnerait une variante du mot maison, sans en avoir la moindre traduction. Quel est donc l'élément nécessaire entre deux formes pour qu'elles se traduisent ? Quels caractères peuvent-elles inter-changer pour donner la propre équivalence d'elle-même ? S'il s'agit d'un élément supplétif cela revient à augmenter l'équivalence supposée, et la traduction ne serait que partielle. Si l'équivalence relève de la traduction, c'est-à-dire d'une conduite qui va d'un sens à son équivalent sans altération, alors l'élément vecteur doit générer le même régime d'indices que celui impliqué dans la connotation.

Il est temps de mettre à l'épreuve critique ces remarques en m'appuyant sur les catégories sémiotiques face aux approches scientifiques habituelles listées en réalité depuis 1938 et réductibles à trois niveaux.

- 1- l'idée de rapprochement
- 2- naturalisation des indices
- 3- conclusions égalitaires

Les rapprochements

En considérant que les objets ethnographiques Kanak (art) contiendraient une majorité de formes courbes et des volumes (sculptures) extrêmement découpées, aurai-je décrit un style ? Un artiste ? Les caractères sont d'ordre si général qu'ils ne peuvent être utilisés comme discriminants d'une pratique artistique. Maintenant si j'affirme que dans l'art Kanak, il y a des figures dont les lignes courbes soulignent d'immenses bouches surlignées, que les volumes sont des

troncs de bois poli, imposants et taillés radicalement dans la masse, je ne devrai pas m'étonner lorsqu'un récit se rapportera à ces lignes et que, de plus, il fera référence à des portraits dont la communauté doit absolument se souvenir.



Fig.1



Fig.2

4

(masque à igname-collection de l'auteure et masque N. de la grande Terre)

Ces traits, parfois durs parce que ne rendant pas le personnage avenant, doivent illustrer l'âpreté de l'ancêtre afin d'en garder le souvenir de sa résistance, de sa persévérance, etc. Les traits du visage au-delà de la ressemblance sont là pour décrire des caractères (personnage valeureux, sage, justicier) et non pour ressembler au défunt ou au personnage désigné. Ce sont les traits de caractère et les ambitions bénéfiques qui sont représentées avant d'être les signes de ressemblance. Cette dimension symbolique fait partie des fondamentaux de représentation, et pourtant, les lectures s'y rapportant ne relèvent que le sujet, soit la dureté, l'aspect peu amène du personnage et la manière de l'avoir représenté. Une part de l'interprétation s'absente de la signification, elle constitue pourtant le maillon porteur de sens indispensable à la compréhension de ce qui peut relever de l'art ou pas. Il ne s'agit pas de dire que ces objets seraient hors de toute considération esthétique, loin s'en faut, mais de respecter ce qu'énoncent les pratiques à travers ces objets⁵.

⁴ Masque. Nord de la grande Terre. Bois, plumes (Gallinacées), fibres végétales (*Smilox* sp.) poils de roussette (*Pteropus* sp.). Première moitié du XIXème siècle. 219 x 40 x 50cm. Museum d'histoire naturelle. Toulouse, France. Inv.ETH. AC. NC. 270. in *Kanak, L'art est une parole*, éd. Actes Sud, musée du quai Branly : 155.

⁵ Je fais référence au superbe préambule du catalogue de l'exposition *Kanak, l'art est une parole* dont Emmanuel Kasarhérou fut le commissaire avec Roger Boulay. E. Kasarhérou fait une distinction entre « Visages et Reflets », en insistant sur l'importance de la dénotation

On peut alors comprendre l'aporie contenue dans la notion d'imitation réductible à des signes de ressemblance et réceptacle impitoyable des critères de jugement. Il va en dépendre en effet l'appréciation du talent attribuable à l'auteur, élément encore prescriptif de la qualité d'art, selon que la ressemblance est plus ou moins bien exploitée. Pour comprendre ce point critique un peu mieux, je voudrais livrer une métaphore qui ne vaut que par l'urgence à se débarrasser de telles postures : nous produisons dans nos sociétés des objets tels que des ordinateurs, dont la technologie est sophistiquée. À imaginer que des sociétés plus avancées encore sur le plan technologique les utilisent à des fins de communication cosmique, et qu'elles viennent porter un regard sur nos propres objets en les déclarant aussi transitionnels vers le cosmos, les laisserions-nous faire hors de toute politique ?

Si cette métaphore est utile, c'est qu'elle prend son sens dans la dimension politique contenue dans les assertions d'art tous azimuts, projetées au début du XXème siècle sur ces sociétés exogènes. Elles étaient asservies, soumises à un colonialisme patent, par lequel le baume de première urgence est arrivé avec la question de l'art, non sans avoir pour cela prélevé auparavant bon nombre de leurs patrimoines. Le second baume est arrivé avec l'exposition de W. Rubin que je qualifierai aussi de coloniale. Sans la soumission préalable de ces peuples, comment ne pas contester la déportation dans une autre culture d'une habitude qui va subir une dés-identification ? Où retrouver la distinction entre « *Visage et Reflet* » au milieu de toutes ces cultures exogènes traitées sur le même plan ?

L'outil de la situation est un principe d'exotisme dont le rapprochement est la prémisse.

des signes du *visage* pour un kanak et l'appropriation en *reflets* par la culture occidentale (p.12-13).

La notion de rapprochement dans les tentatives de qualification d'art est première. Plus précisément, elle relève de ce que Peirce appelle une priméité⁶. Elle est instituée principalement par des critiques d'art, par des ethnologues et c'est un constat banal du point de vue de l'interprétation. L'abord en est tout autre s'il se produit du point de vue de la création. Dans son écrit considéré comme originel car déterminant pour avoir initié la question des relations entre « primitivisme » et « art », Robert Goldwater explique que le rapprochement s'est fait d'abord par les artistes, spectateurs d'objets colportés par l'ethnologie ou les collectionneurs, à partir desquels leur regard curieux a produit ses effets (Goldwater 1988 : 62-63). Il cite ainsi Gauguin, Vlaminck comme les précurseurs émotionnels d'une sensibilité à ces formes d'une esthétique différente. L'émotion apparaît alors comme le vecteur commun à ces deux esthétiques ; si l'une peut ressentir l'autre alors c'est qu'elles auraient quelque chose non pas *en* commun mais *de* commun. La profondeur de la nuance servant d'argument pour justifier son appartenance à l'art. Un critère dont l'essence unique servirait deux expressions différentes. Peut-être, mais aussi le processus de création intervient dans des domaines différenciés. Oserai-je dire que la gratuité de fabrication d'une sculpture par Picasso ne peut être mise sur le même plan que l'élaboration d'une statue à des fins rituelles ? Je ne le pense pas, et c'est ce que gomme la généralité dont l'historiographie traite la question.

Or la question que je pose se situe en amont. Pour désespérée qu'elle soit, elle n'en est pas moins justifiée par le fait que la notion d'art est toujours présente, *a priori*, dans le procès de rapprochement. (Cette priméité a la généralité de l'habitude). Il relève d'équivalences iconiques autant sur le plan de la méthode que sur le plan des contenus. La production exogène ne parviendrait-elle pas à remettre cette interrogation en question ? Les grands questionnements portent sur des zones de première ou seconde influence, sur les critères

⁶ Peirce hiérarchise les catégories de la perception et fait dépendre les catégories entre elles selon la relation du signe à son objet. Ainsi la priméité est la catégorie de la sensibilité, de la possibilité (elle ne peut être un jugement en cela), la secondéité est celle de l'action, de l'expérience et la tiercéité est celle de la pensée, de la relation. (Deledalle, *E.S.* 1978, p. 69/70)

sociétaux de cet art tribal ou primitif, ou sauvage ou barbare ! Y aurait-il encore un acharnement historique à vouloir nommer un « tapa » œuvre d'art parce que c'est une étoffe qu'il n'en serait pas autrement. Comment se fait-il que chacun de ces brillants chercheurs n'aient jamais remis en cause le fait que ces activités exogènes puissent avoir une autre finalité que celle de l'art ? C'est le paradoxe du rapprochement. Il reconnaît d'autres finalités mais maintient le principe diagrammatique d'une ressemblance possible comme œuvre d'art⁷. Par conséquent il est nécessaire que cette ressemblance soit prouvée par équivalence iconique, un masque est une forme autre de sculpture, les éléments constitutifs se représentent à l'identique. Pour attester de cette approche iconographique première Peirce nous a appris que :

Seule une possibilité est une icône, purement en vertu de sa qualité ; et son objet ne peut être qu'une priméité. Mais un signe peut être iconique, c'est-à-dire peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit le mode d'être [...] (Peirce 1931: 2.276)⁸.

L'étape suivante doit en faire la preuve par la substitution possible des contenus.

La naturalisation des indices

Pour cela on se penchera de manière plus précise sur les raisons qui ont fait agir W. Rubin afin de fonder une vérité, difficile à remettre en cause maintenant. Dans cet espace d'exposition, les arts occidentaux ont légitimé les arts tribaux, toutes civilisations confondues : océanienne, africaine, asiatique,... Le musée du quai Branly est devenu un temple de cette consécration sans que l'on sache pourquoi, il n'a

⁷ Lorsque Peirce évoque la ressemblance au sein de l'icône (soit la forme qui se présente à nous), il en décline trois aspects dont le premier est l'image, le second le diagramme et le troisième la métaphore. Le diagramme organise une ressemblance point par point sans impliquer d'indice. Ainsi le schéma technique d'un objet propose sa ressemblance diagrammatique l'objet lui-même mais ne rend compte en rien de son réalisme. (Deledalle 1978 : 233).

⁸ Deledalle 1978 : 149.

pas pu s'agir d'un musée de l'artisanat exogène. Disant cela je ne discute en rien le statut d'objets d'art de ces collections, je souhaite seulement comprendre quels ont été les critères décisionnels qui ont permis de ne pas classer dans ce que notre société reconnaît pour elle-même. Les musées d'artisanat en Europe montrent des séries d'objets utilitaires en tous genres sans pour autant les représenter dans des musées d'art. Pourquoi une statuette chinoise du XVIIème siècle ne pourrait-elle pas relever à son tour de l'art tribal ? Quelles ignorances ou rudesses d'exécution sont à l'origine de ces choix ? Est-ce le temps qui dessine suffisamment sa pendule pour décider de ce qui est tribal, et doublement exotique (le *malfatto* et l'éloignement temporel ?) ? Ou bien est-ce l'assurance d'une absence de civilisation qui impliquerait cette attention singulière à des sociétés si éloignées de nous car elles n'auraient pas d'écriture ? Mais considérons-nous nos propres analphabètes comme des entités exotiques ? Le débat philosophique qui risquerait de commencer ne résoudrait en rien les curiosités du passif accompli. On ne peut que tenter de mettre en relief les cas de légitimation qui ne cessent de choquer ma proximité avec le contexte de création car il semble que cette dernière ne soit pas prise en compte, et encore moins mise en contexte.



fig.3

Ci-dessus : masque, Marka, Mali. Bois, h : 36,8 cm. Collection particulière.

A gauche : Amadeo Modigliani, *Tête*, vers 1915. Pierre calcaire, 56,5 × 12,7 × 37,4 cm. The Museum of Modern Art, New York.

On lira avec bénéfice dans le commentaire fait de ces images les précautions sensibles quant aux intentions créatrices prêtées à Modigliani pour la réalisation de sa sculpture (Rubin-1987-420-421). Malgré cela, il ne fera pas l'économie de l'idée d'une inspiration irrémédiable par ce masque du Mali. Ici indéniablement nous avons affaire non seulement à un indice formel entre le masque et la sculpture mais aussi à la notion d'inspiration comme instigatrice des résultats artistiques. Il faut noter que si l'œuvre est « inspirée », elle ne peut l'être que d'une source qui l'inscrira au registre de l'art. On n'aborde pas l'idée de brillance sans penser au diamant, si bien que tout morceau de verre est un diamant déguisé ou de génération poussive, mais la référence est le diamant. Le pur, le vrai, le bon. Quelle est celle des deux pièces qui occupe cette place ? Ces deux indices ne sont ni contradictoires ni implicites, ils sont les critères électifs d'une société qui établit des rapprochements a priori au sein desquels l'un est indice de l'autre, jusqu'à ce que le critère discrimine ce qui est intervenu en première instance. Comment comprendre ce rapport indiciaire ? Selon Peirce :

(2-305) Un indice est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec le sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part (E.S. : 158)⁹.

L'inspiration est un champ extraordinaire pour le processus de création mais le réduire à la vision d'expositions peut sembler très laborieux pour ces artistes modernes. Inventaient-ils parce que les sources d'inspiration se diversifiaient, ou bien l'influence de ce qu'ils voyaient les conduisait-elle à modifier leurs gestes ? C'est une nuance très importante, car l'artiste peut être influencé par un simple caillou aperçu dans la rue, par un choc émotionnel ou une réflexion théorique. Ce n'est pas le cas dans la production tribale. Nulle présence de ces

⁹ Peirce relève le fonctionnement de l'indice en repérant son rôle au sein du signe, tel que l'inspiration au sein de l'œuvre. Cité dans (Caruana 2009 : 171).

sources si ce n'est celle du mythe, du rituel, du récit toujours au service du groupe. Sans pouvoir m'étendre davantage sur les analyses sémiotiques de leurs procédés communicationnels, les sociétés tribales répètent leurs rituels au moyen d'objets qui demeurent constants. Les influences occidentales ont un effet critique sur leurs créations et ont donné lieu aux « *colons* », à des représentations qui tiennent lieu de chroniques anthropologiques, mais peu d'éléments changent pour leurs nécessités cérémonielles.

Alors qui légitime quoi dans une telle visée d'exposition ?



Jacob Epstein, *Tournesol*, vers 1912-1913. Pierre, h : 58,5 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne.

Fig.4 ¹⁰

Autre cas de légitimation qui en apparence indique une inspiration par des masques Fang. La reproduction du texte de Wilkinson¹¹ en dit long là aussi sur les prédispositions à tirer des conclusions sans preuve mais qui établissent *quand même* ce que nous souhaitons y voir. C'est un procédé tout à fait étonnant pour des chercheurs dont la rigueur et la justesse ne peuvent être mises en cause.

¹⁰ Jacob Epstein, *Tournesol*, vers 1912-1913, pierre, h : 58 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. Reproduction issue du catalogue (Rubin 1987: 430)

¹¹ Rubin (432) fait référence au texte publié sur le sujet par A.G. Wilkinson, *Gauguin to Moore : Primitivism in Modern Sculpture*. Art Gallery of Ontario. Toronto 1981

Je n'irai pas plus loin dans les types d'exemples qui nous conduiraient aux mêmes conclusions. Il en ressort que l'inclination à vouloir trouver matière à l'accroissement esthétique dans chaque champ de création, autorise des hypothèses qui n'avaient pas forcément de futur et constitue une véritable traduction des principes esthétiques occidentaux en caractères artistiques tribaux. Lorsqu'on a apporté à la société aborigène la possibilité de peindre plus rapidement des points blancs en lui fournissant un coton-tige pour le substituer à ses petits bâtons taillés, elle a vite compris aussi l'intérêt qu'il y avait à accéder à des procédés de blancs qui leur ouvraient un « marché » artistique¹². On doit à Geoffroy Bardon d'avoir « émancipé » les aborigènes de leurs techniques et de leurs supports traditionnels, avec les meilleures intentions, en leur permettant d'attirer l'attention mondiale du marché de l'art sur leurs productions grâce à l'utilisation de supports éloquents, reconnaissables : la toile, les couleurs acryliques, etc. La modernité s'introduisait dans l'art aborigène au prix d'une traduction technique, d'une traduction artistique, une réelle mutation interartiale. Le terme prend ici tout son sens car les aborigènes n'y perdaient pas leur esthétique, dont ils ont gardé les synthèses formelles. En revanche, ils ont sacrifié allègrement ou presque, la dimension spirituelle fondamentale constitutive de leur culture. La manipulation occidentale a satisfait sans doute aux échanges commerciaux, elle a trahi néanmoins les contenus de pièces qui n'avaient pas de messages artistiques mais une lourde responsabilité de transmission culturelle. La pratique artistique est devenue comme le foot ailleurs, un moyen de s'élever socialement en vendant des bribes culturelles traduites en exotismes divers.

Si l'art du geste dans la répartition des formes et des couleurs satisfait notre désir d'art, rien ne correspond dans la société aborigène à une quelconque inscription artistique, l'ornement tient lieu de principe symbolique pour maintenir le lien entre la terre et les esprits.

¹² Geoffrey Bardon a raconté cette aventure dans *Papunya Tula, Art of the Western Desert* (McPhee & Gribble / Penguin Books, Melbourne, 1991). Cité par S. Jacob in www.artsdaustralie.com/fr/australie/PopUpBardon.php.
Revue *Tribal, le magazine de l'art tribal*, Mains de maîtres, n°3 (été 2003).

Quel sens cela prend-il lorsque ces mêmes pièces se retrouvent dans un hall d'entreprise ?

On peut conclure que l'accumulation de la ressemblance, de la contiguïté et de la symbolique circonscrit le dispositif d'équivalence entre signes en montrant bien la gratuité de la démarche qui juxtapose des signes pour leur faire dire qu'ils ont de la « mêmeté », tout en posant les signes esthétiques européens comme référents. À cela s'ajoute la mise à l'écart paradoxale de la culture convoitée puisque la culture de référence devient surplombante. Il s'agit de l'institution qui a le pouvoir de classement ou de label, et qui est bien celle de la culture dominante.

Conclusions égalitaires

Les éléments opératoires dans les expositions sus nommées mettent en œuvre des indices et des symboles.

Des indices puisqu'il faut bien repérer au sein de chaque production les objets dépendant de la qualification possible d'œuvre d'art, donc des indices déjà entachés d'une possibilité de sens ; et d'autre part des symboles, c'est-à-dire des transpositions de sens sur des formes habituellement non destinataires. Par exemple les massues phalliques kanak, que l'on apprécie comme objets d'art à cause des ligatures multicolores, du poli incomparable du bois, des rubans filés tout autour de la massue contribuent à nourrir l'idée d'art par la voie des manières de couture, d'habileté, des indices de la parure, de la qualité d'ébénisterie, enfin toutes sortes de registres qui font l'admiration des occidentaux dans des domaines où la limite entre l'art et l'artisanat est ténue. Quand un Kanak du XIX^{ème} siècle a utilisé ce type d'objet il devient difficile de penser qu'il imaginerait lui-même le voir un jour dans un musée ? Un musée de quoi ? Seul un musée d'anthropologie serait-il capable d'exposer ce genre d'objets, y aurait-il donc une frontière entre l'anthropologie et l'art ou bien devrait-on fermer tous les Dapper, Bayeler, etc. ? Ou bien n'est-il pas probable que nous

confondions l'exposition d'information avec l'exposition d'art, à savoir celle qui précisément a la propriété de s'éloigner de toute fin utile ? On voit sans difficulté les nombreuses questions que les arts exogènes nous posent si nous acceptons au-delà de la séduction qu'ils représentent de ne pas les naturaliser, de ne pas les niveler aux niveaux de nos pratiques artistiques afin de respecter leurs réelles spécificités.

On peut suivre ainsi un trajet de « l'Art primitif » se déplaçant d'une valeur péjorative à une valeur méliorative, par le passage contrôlé d'un niveau au sein de la communauté tribale, correspondant au rôle tenu par ces objets, à un autre niveau, celui de statut, au sein d'un classement catégoriel déclaré par une esthétique dominante. Voici une artialité de première intention puisque du début du XXème au cours duquel le terme de primitif fut malvenu, rien n'a réellement changé, les temps modernes ont dédouané ce *primitif* en le labellisant comme référence exotique. S'il ne s'agit pas d'un acte volontaire tel qu'en paraphrasant à peine Boas, alors nos réactions aux formes suffisent pour la manifestation d'art (Boas, 2003 : 92-93). Le type de signe modifié par ce décret politico-culturel renvoie les objets de cultures exogènes qui sont de purs indices de leurs pratiques au statut de symbole d'un art qu'ils représentent sous la contrainte. Cela met ainsi l'accent sur la commutativité du symbole dont Peirce nous rappelle que :

[II] renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales. L'objet du symbole est, comme ce dernier, général. Il doit donc y avoir des cas « existants » de ce que le symbole dénote, fussent-ils imaginaires [...] (Deledalle, *TPS*, 1979 : 25).

Tout se passe comme si les signes interprétants de l'art occidental avaient le pouvoir de généralisation. C'est dire que la dose d'exotisme qui a présidé au processus n'est pas tarie et qu'elle perdure dans les admirations spontanées de « tout ce qui n'est pas nous ». Dans une courbe inversée, la société occidentale au travers de ses institutions, continue à adopter la même attitude prédatrice de formes (bien que les régimes de création s'élargissent) en faisant perdurer d'une

certaine manière une condescendance coloniale.

Conclusion

Une difficulté majeure se présente selon laquelle la hiérarchie de valeur méliorative par la qualification d'art est tenace. Ce qui est art devient quasi indiscutable selon des critères de valeurs formelles, imitatives ou manufacturières. Quel auteur se posera la question de savoir si c'est de l'art, à l'instar de l'art préhistorique que nous qualifions d'art sans preuve ? Or si l'appellation d'art a surgi si facilement, c'est qu'un processus d'analogie autorise cet usage. Il est conduit par la notion d'imitation. Comme ces images, objets, ressemblent à des formes ou des principes, selon lesquels nous définissons nos formes d'art, alors par conséquent, leurs productions appartiennent au domaine. Restent ensuite les diverses catégorisations auxquelles le syllogisme donne lieu.

Il n'empêche que cette approche relève du principe de projection, d'appropriation, de règlement de familiarité à partir duquel nous faisons comme si ces formes perdaient leur singularité au contact des œuvres occidentales alors qu'elles représentent un espace, une culture, une formalisation AUTRE. Ainsi, la société occidentale en s'appropriant l'ensemble de ces productions tribales confisque la possibilité d'un registre de création qui ne relèverait pas forcément de l'art mais d'une artialisation des mœurs, soit une filiation directe entre une exigence rituelle et fonctionnelle du quotidien étendue à leur sublimation.

Que pouvons-nous déduire de cette sorte d'acharnement à établir des rapports entre arts tribaux et œuvres modernes, qui certes ont parfois quelques traits communs entre elles, si ce n'est de se dédouaner collectivement et officiellement des générations précédentes qui ont mis les sociétés tribales à l'épreuve de l'asservissement ? Ce rachat est une erreur épistémologique, la

continuité n'est pas de cet ordre et cet artifice à la maintenir n'aboutit qu'à une légitimation morale et non éthique. L'implication du symbole nourrit un syllogisme dont la conclusion se réduit aux prémisses formelles. Le « Si... alors » s'en remet à une logique aux effets non démonstratifs, à l'image de celui qui confirme la prémisse :

Toutes les œuvres occidentales sont de l'art ;
Or quelques pièces exogènes sont des volumes ;
Donc quelques volumes exogènes sont de l'art¹³.

La posture particulière fut d'intituler l'exposition « Le primitivisme dans l'art du XXème siècle », contournant d'une certaine manière ce qui est révélé comme primitif, en semant le doute sur un XXème siècle considéré comme évolué, mais proposant de réajuster charitablement la question de savoir si finalement, ce n'étaient pas elles, ces sociétés traditionnelles, qui pouvaient être à l'origine de nos talents. La perversité de la question renvoie à son antithèse. Le processus de juxtaposition fortuite, y compris son déni¹⁴, rappelle que de deux colonnes, avec dans chacune d'entre elles les éléments de ressemblance et de disparité, une vérité sera révélée au cours d'une sorte de jeu vrai ou faux, duquel le spectateur est pris à témoin. L'échec de ces évaluations dualistes ne montre que davantage « l'inadéquation de nos catégories (tant psychologiques qu'abstraites), la relativité des attributions tribales, l'indiscernabilité de l'objet prétendument isolé, la finesse des techniques qui jettent à terme les simplifications archaïsantes » (Monnoyer, 1999 : 92-93).

La responsabilité de tels projets voire de telles conceptions esthétiques ne seraient rien si elles concluaient à la diversité de créations, la polymorphie d'expressions, à l'existence aléatoire des arts quels qu'ils soient, mais tel n'est pas le cas. Le tissage, l'intrication volontaire ont du sens, celui d'affirmer à terme, la supériorité masquée d'une société sur une autre. Les signes de l'art gagneraient à ne pas

¹³ Je me risque ici à l'identification syllogistique proposée par la figure *Datisi*. En espérant qu'elle puisse soutenir mes propos, on aura compris que le choix d'une figure peut-être plus adaptée sera laissé à des spécialistes ! Site consulté pour cela : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Syllogisme>

¹⁴ Tel qu'affirmé tout au long de l'introduction du catalogue. *Op.cit.*

être compris comme globalisants, à être abordés du point de vue d'une immunité vernaculaire, à être comptabilisés en plus grand nombre encore afin qu'en y trouvant des liens et des sujets combinatoires, nous n'installions pas de dépendance.

BIBLIOGRAPHIE :

- BOAS, Franz. 2003. *L'art primitif*. Présentation par Marie Mauzé. trad. Par Catherine Freixe et Manuel Benguigui. Paris. éd. Adam Biro.
- CARUANA, Francesca. 2009. *Peirce et une introduction à la sémiotique de l'art*. coll. Ouverture Philosophique. Paris. éd. L'Harmattan.
- DELEDALLE, Gérard. 1979. *Théorie et pratique du signe (TPS). Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*. Paris. Payot.
- DELEDALLE, Gérard. 1978. PEIRCE, Charles. *Ecrits sur le signe (E.S.)*. Textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle. Paris. Éd. Seuil. Coll. L'ordre philosophique, dirigée par P. Ricœur et F. Wahl.
- EINSTEIN, Carl. 1919. *Sur l'art primitif*. 2011. Traduction de Isabelle Kalinowski et Maria Stavrinaki. In revue *Gradhiva* n° 14. Paris. Éditions Musée du quai Branly.
- GOLWATER, Robert. 1988. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris. PUF. coll. Sociologie d'aujourd'hui.
- MAFFESOLI, Michel. 2000. *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés post-modernes*. Paris éd. La Table ronde. (Méridiens-Klincksieck-1988).
- MONNOYER, Jean-Maurice. 1999. *Walter Benjamin. Carl Einstein et les arts primitifs*. Publications de l'université de Pau
- PEIRCE, Charles Sanders (1931-1935, 1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- RUBIN, William (sous la direction de). 1987. *Le primitivisme dans l'art du XXème siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*. vol. 1 et 2. Paris, éditions Flammarion.

Catalogues et revues

- Revue *Gradhiva* n° 14. « Carl Einstein et les primitivismes » numéro dirigé par Isabelle Kalinowski et Maria Stavrinaki. Éditions Musée du quai Branly. Paris. 2011.
- Kanak, L'art est une parole*. 2013. Paris. Éd. Actes Sud pour le musée du quai Branly.
- Revue *Tribal. Le magazine de l'art tribal*. Mains de maîtres, n°3 (été 2003).

Sites internet

www.artsdaustralie.com/fr/australie/PopUppBardon.php

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Syllogisme>

Francesca Caruana est artiste plasticienne et enseignant-chercheur en sémiotique de l'art à l'Université de Perpignan. Elle s'est formée à l'école des beaux-arts de Montpellier puis à Paris 1-Sorbonne (avec Daniel Arasse), et enfin à Perpignan avec le fondateur de la sémiotique peircienne, Gérard Deledalle. Sa recherche est axée sur l'interprétation de l'art contemporain et des arts exogènes. Auteure de deux master « Arts » (2011) pour l'école d'art de Perpignan, et « Arts, paysages et curating » 2015 pour l'UPVD (accrédités par le ministère de l'enseignement supérieur). Elle est auteure de nombreux travaux publiés dans des revues de sémiotique et d'histoire de l'art (*Visio*, *Protée*, *Sémiosis*, *Figures de l'art*). Parmi ses principales publications : *Peirce et une introduction à la sémiotique de l'art* (L'Harmattan) ; *L'art c'est l'art* (éd Voix) ; *Écritures et inscriptions de l'œuvre d'art* en présence de Michel Butor (L'Harmattan). Elle a assuré également plusieurs commissariats d'exposition pour *Questions d'art*, manifestation qu'elle a créée à l'université de Perpignan en 2008 et en a publié le catalogue récapitulatif de 7 expositions ajouté à 6 monographies de J-M. Meurice, A. Clément, S. Pey, D. Gauthier, P. Kobeh, A. Heras (éditions Voix). Dans le domaine de la création artistique, elle a réalisé de nombreuses expositions individuelles en France et à l'étranger, ainsi que des livres d'artistes, des sculptures publiques et des spectacles picturaux en partenariat avec des musiciens d'opéra. Elle est l'auteure d'une série radiophonique pour les ateliers de création de Radio-France (*Balade en couleurs*).