Zeitschrift: Ethnologica Helvetica

Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft

Band: 16 (1992)

Artikel: L'art "exotique" et ses logiques : de l'esthétique du même à l'esthétique de l'autre

Autor: Rossi, Ilario

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1007628

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ilario Rossi

L'art «exotique» et ses logiques. De l'esthétique du même à l'esthétique de l'autre[1]

Désacraliser c'est un métier facile; c'est pour cela qu'il doit nous répugner.
Guido Ceronetti (1987: 53)

L'accueil réservé aux témoignages artistiques provenant des pays «exotiques» – africains, asiatiques, océaniens et amérindiens – a toujours oscillé entre dédain et admiration, selon les espaces, les époques et les sensibilités. La diversité des regards qu'impliquent ces attitudes contrastées a fait de ces objets des oeuvres aussi bien stigmatisées que portées aux nues. C'est ainsi qu'elles ont été perçues aussi bien comme des instruments d'idolâtrie, des curiosités extravagantes, des reflets d'images primaires et de techniques brutes, que comme des signes tangibles des différences culturelles. Parallèlement, on en a fait des prétextes visant à démontrer la supériorité morale et religieuse de la culture occidentale, des «fétiches» célébrés par les milieux académiques et muséographiques, des vecteurs d'innovation artistique ou encore de simples objets de spéculation financière, voire intellectuelle.

Dans ce panorama hétéroclite qui a déterminé tout au long de l'histoire l'accueil que le monde occidental a réservé aux expressions créatives de l'altérité, le tournant du siècle a occupé une place particulière, parce que charnière. En effet c'est au cours de ces décennies qu'au dénigrement et à la marginalisation s'est substituée une tendance à la récupération, qui a permis d'englober ces créations dans le savoir occidental. Cette dernière attitude a dû sa naissance à un double mouvement: la démarche artistique et la réflexion ethnographique. Dans le premier domaine, les changements survenus dans les arts figuratifs se sont associés à la découverte de ces oeuvres et ont conduit à un détachement progressif par rapport aux canons esthétiques classiques. Le second champ a coïncidé avec l'apparition de la muséographie ethnographique, reflet d'une connaissance que l'on peut lire aujourd'hui comme le miroir des idéologies de l'époque.

Apparus simultanément, ces deux mouvements se sont toutefois différenciés dans leurs enjeux et leurs finalités. L'intérêt artistique s'est nourri d'aspirations stylistiques et thématiques nouvelles, qui ont amené à considérer et à revaloriser les conceptions esthétiques des populations «exotiques». Un véritable enthousiasme est né pour ces formes qui subordonnaient les moyens techniques aux nécessités spirituelles, révélant

[1] Ce texte constitue la version française, revue et corrigée, d'un article publié en 1989 dans le catalogue de la Collection Serge et Graziella Brignoni (Musée des cultures extra-européennes, Dicastère Musées et Culture de la ville de Lugano) sous le titre original «Un'eclissi, la profilassi e una certa continuità. Dal consumo estetico dell'oggetto etnografico alla comprensione dei suoi contenuti culturali». L'objectif de cet article était d'offrir une clé de lecture synthétique facilitant l'accès à l'exposition.

un monde intérieur qui allait contribuer à l'ouverture de la pensée occidentale à de nouvelles visions du réel et de ses représentations. La muséographie ethnographique, quant à elle, s'est distinguée à ses débuts par une sorte de frénésie accumulatrice, qui a engendré des collections réunissant confusément des pièces disparates, de provenance variée, àtravers lesquelles un intérêt qui se voulait objectif et scientifique, mais qui était souvent pervers, recherchait les jalons d'une hypothétique évolution; par cette approche on pouvait facilement justifier et condamner la dégénérescence de ces objets et des populations qui les avaient conçus et créés.

Cette profonde mutation dans la perception de ce que l'on désignait encore comme «art primitif» ne s'est cependant pas opérée à la suite d'un revirement radical. Pour comprendre ce processus, qui s'est poursuivi jusqu'à nos jours, il serait plus pertinent de parler d'une métamorphose, lente mais irréversible, au terme de laquelle les langages artistiques et ethnographiques se sont emparés des objets d'autres espaces et d'autres cultures pour les soumettre à une fragmentation qui devait leur enlever la cohérence et la logique de leur totalité. On s'est mis dès lors à distinguer les plans technique, formel, esthétique, religieux, social et symbolique.

Le passage esthétique: du même à l'autre

Les objets qui provenaient des antipodes (réalité plus mentale que géographique) ont été extraits de leur contexte d'origine par des pratiques souvent brutales – domination, exploitation, massacre – ou plus voilées – commerce, échanges, explorations, expéditions et activités missionnaires. Ils constituent aujourd'hui un des rares souvenirs de la mémoire des cultures qui les ont fabriqués. L'éclipse à laquelle ils sont soumis actuellement, leur glissement progressif et systématique vers le néant, appelle à la réflexion sur leur origine.

Leur authenticité est liée, comme nous le rappelle Kamer (1984: 81), à leur utilisation, rituellement codifiée par la société dans laquelle ils ont été produits. Cette «qualité» des produits «exotiques» est évidemment proportionnelle à leur rareté croissante, qui à son tour ne cesse d'en augmenter la valeur et le caractère spectaculaire. Seuls ces paramètres ont déterminé leur réception par l'Occident, qui s'est privé par là même de la possibilité d'une compréhension de leur véritable sens. En effet, si notre perception visuelle nous porte à apprécier l'habileté de leur exécution ou les variations stylistiques qu'ils présentent, l'approche cognitive propre à notre culture se raccroche principalement aux émotions que suscite leur apparence formelle, voilant ainsi leur essence.

Leur récupération par nos catégories esthétiques et nos critères d'appréhension culturelle ne constituerait-elle pas une tentative d'universaliser ce que l'on ne peut pas uniformiser? La séduction artistique ou l'intérêt scientifique qui ont marqué l'acceptation et l'intégration de ces réceptacles du passé dans les milieux artistique et académique se présenteraient alors simplement comme des réponses à leurs propres questionnements. La candeur, la virginité et la naïveté de ces objets sont devenues des qualités qui, par rapport aux valeurs classiques de la production artistique, constituent la matérialisation d'un «ailleurs» perdu et idéalisé. D'autre part, en essayant de reconstituer la logique sous-jacente à leur création, les discours occidentaux se sont souvent cantonnés dans une attitude faite d'exclusion, soulignant ce que ces oeuvres ne possèdent pas, ce qu'elles ne conçoivent pas, l'absence de principes

spécifiques, d'intuitions esthétiques particulières et de critères de valeur déterminés. Cette démarche cache une quête unilatérale et évoque ce que de nombreux auteurs ont défini comme la «constante recherche du même dans l'autre». Ramener d'autres styles de vie à des mécanismes et des conceptions familières ne fait que réduire le point de départ – le même – et le point d'arrivée – l'autre – aux expériences de celui qui porte son regard ailleurs. A cet égard, la question que se posait Michel Leiris (1963: 40) semble encore extrêmement pertinente: quel aurait été le destin de l'art «exotique», extra-européen, s'il n'avait pas été considéré à l'origine comme «primitif»?

L'objet «exotique» est difficilement définissable; selon sa provenance, il renvoie fréquemment à des coutumes peu connues, tout comme le sont les motivations de sa production. En effet, les points de référence habituels d'analyse et de compréhension scientifiques – nom de l'artiste, école, lieu, date, influences, courants, conjonctures, conditions socio-économiques de production – sont souvent absents ou incomplets, ce qui empêche la mise en perspective propre à l'étude de l'art occidental. Cette matière mystérieuse, travaillée et traitée dans l'anonymat, se révèle muette et évoque paradoxalement des langages autres. Il est difficile, en effet, de déterminer des catégories appropriées et intelligibles, étant donné les particularités des divers contextes en présence. Toutefois il n'est pas impossible de redonner un minimum de transparence à une problématique plutôt opaque, en dégageant certaines lignes directrices de réflexion qui, à défaut de constituer une synthèse globale, esquissent une convergence entre les discours artistique et ethnographique, dont la finalité serait de créer un passage entre une esthétique du même, l'art occidental, et une esthétique de l'autre, l'art «exotique».

La dénomination et la classification de ces objets ne recouvre pas un champ très varié[2]; la liste peut se résumer en quelques termes: sculptures, représentations anthropomorphes et zoomorphes, ornements corporels, masques, matériaux décoratifs, boucliers, panneaux, fragments de construction. Derrière l'abstraction de cette typologie se cache toutefois une grande diversité de style et de fonction, qui donne généralement au spectateur l'impression de se trouver devant des créations uniques, riches en significations.

Pour le spécialiste, en revanche, elles présentent de nombreuses constantes. Les sculptures par exemple – parmi lesquelles les *malanggan* de Nouvelle Irlande[3], ou les *hampatong* du Kalimantan[4] – se caractérisent par leur forme cylindrique (renvoyant

[2] Les objets de la Collection Serge et Graziella Brignoni proviennent essentiellement de la Polynésie, de la Mélanésie et de l'Insulinde. Parmi les cultures les plus représentées, nous pouvons citer les groupes ethniques du fleuve Sepik et de Nouvelle Irlande ainsi que les Asmat de la côte sud-ouest de la Nouvelle Guinée, les Abelam du Maprik et les Dayak du Kalimantan et du Sarawak en Indonésie. La Collection présente aussi une série de masques mélanesiens et de l'Afrique subsaharienne.

[3] Cette appellation s'applique à des représentations de morts exécutées avec une virtuosité formelle et technique remarquable. Ces sculptures, qui présentent des ornements symboliques liés au totémisme et à la parenté, apparaissaient dans les rituels du même nom consacrés aux cultes des morts. Fruit d'un long travail, les *malanggan* ne servaient qu'une seule fois, après quoi ils étaient abandonnés.

[4] Les *hampatong* du Kalimantan et de Sarawak sont des représentations d'ancêtres et parfois d'esprits. Ils étaient placés aux limites des villages ou des maisons, dans le but de protéger activement les gens qui y résidaient; en effet, selon la croyance locale, ces sculptures constituaient le siège concret de l'âme des morts.

à celle des arbres), par leur symétrie et par une plasticité qui trouve son équilibre dans une concentration d'énergie interne ou dans la diffusion de celle-ci vers l'extérieur. Elles révèlent aussi une simplification de la perspective, évoquant des conceptions géométriques spécifiques, tout en proposant une grande sobriété des formes.

Les masques[5] présentent quant à eux des différences remarquables: style épuré ou schématisation extrême, taille minuscule ou gigantesque, décorations qui évoquent l'art brut occidental. Leur diversité est accentuée par le travail d'incision, par l'application de la patine et des différents pigments naturels, par l'ornementation polychrome et la multitude des matériaux utilisés.

Ces considérations peuvent donner l'illusion d'une compréhension de la vision qui règle les conceptions stylistiques et spatiales de ces oeuvres, rendant possible la comparaison avec les conceptions issues de la culture occidentale; de là il serait possible d'établir et de construire une classification de ces objets, en ajoutant aux considérations formelles et stylistiques des indications sur leur origine ethnique et leur fonction sociale. Mais au-delà de la forme, du style, de la provenance et de l'utilisation demeure la signification intrinsèque de ces productions artistiques qu'un isolement «prophylactique» derrière les vitres des musées ne réussit pas à anesthésier. Le besoin vital des populations «exotiques» pour ces «signes tangibles d'imagination créative», comme le souligne Münsterberger (1979: 21), évoque la sphère des croyances et des attitudes, véritable moteur de ces dynamiques expressives, plus qu'une typologie de formes et de styles. Il apparaît donc impossible de se limiter à une lecture formelle pour comprendre la genèse de ces productions et l'intensité qui les entoure. Le travail manuel sur des éléments naturels constitue un type de communication particulier qui transmet un savoir traditionnel et façonne des réalités, des personnalités.

Lire ces oeuvres selon une esthétique occidentale qui, d'après la définition habituelle, privilégie la dimension des perceptions sensibles, ne ferait que réduire l'autre à ce qu'on voudrait qu'il soit. L'impératif principal veut ainsi qu'on reconnaisse que chaque groupe ethnique possède ses propres catégories, et chaque époque, comme l'histoire nous le démontre, ses particularités (Layton 1981: 22). L'identification et l'esthétisation de tout motif caractéristique ne peut donc se dissocier des «instances culturelles implicites» (Layton 1981: 45) au coeur desquelles prend naissance l'expression créatrice. Dès lors, être moins sensible aux contenus qu'aux formes conduit à subordonner la création «exotique» à des paramètres d'ordre purement artistique, sans résoudre pour autant la question de la frontière entre la motivation qui donne naissance à l'oeuvre et l'utilisation qui en découle. L'appropriation de cet «art» requiert d'aller au-delà d'une attitude condescendante consistant à cultiver une vague éthique de tolérance. Une telle attitude ne ferait qu'alimenter un intérêt superficiel ne dépassant pas le stade d'une fascination légitime ou d'un fétichisme pervers, comme le rappelle Augé (1982: 13), qui nous met en garde en même temps contre la facilité d'une esthétique univoque: ce qui se conçoit mal se perçoit aisément.

L'art «exotique» devrait permettre ainsi la libération, au moins partielle, de toute préoccupation purement esthétique, et ouvrir parallèlement à d'autres systèmes

[5] En plus des masques africains, la Collection propose des pièces de la culture Iatmul (Sepik), de la Nouvelle Calédonie et de l'île de Manam. Leur utilisation était essentiellement destinée à des rituels d'initiation et de propitiation.

figuratifs, en tant que concrétisation d'autres visions du monde, d'autres perceptions, d'autres sensations, voire d'autres esthétiques. La double voie de la séduction artistique et de l'intérêt ethnographique devrait ainsi amener à un même plan de réflexion; la perception conjointe des forces expressives et des modalités culturelles contenues dans ces objets pourrait alors contribuer à surmonter les bornes d'une esthétique du même et à contourner les obstacles qui freinent la libre circulation des consciences.

La dimension du sacré

Période de changements irréversibles, notre époque est le témoin de la disparition de nombreuses cultures, de la désintégration continuelle et de l'altération des discours et des pratiques indigènes. L'intérêt pour l'altérité nous fait entrer par conséquent dans un vaste champ caractérisé par la mobilité et l'hétérogénéité qui influencent nécessairement les discours ethnologique et anthropologique. Les inégalités et les contradictions qui en résultent accroissent les difficultés de médiation de ces disciplines, fondées sur la «communication» avec d'autres systèmes de vie (Lévi-Strauss 1950: XXXII), à travers laquelle on cherche l'«universalité» des manifestations humaines, tout en ayant implicitement conscience de leur «relativité».

Les créations qui proviennent d'autres sociétés, en tant que reflet de l'imaginaire qui les a produites, ne simplifient pas l'opération. Elles contribuent plutôt à dessiner ce qui est devenu par la suite la culture en tant qu'objet d'analyse: une matière classable, structurable, systématisable, étiquetable, comparable par le moyen de l'observation empirique. Dans ce contexte, la séparation entre le «voir» et le «savoir» ne devrait pas occulter les auteurs de ces oeuvres, ni le monde qui les a poussés à créer, ni les groupes ou les sociétés qui en ont fait usage. En effet, derrière chaque activité, chaque objet ou chaque coutume se profile une matrice d'humanité, chargée de symboles, de significations et de croyances qui nécessitent, comme le rappelle Lévi-Strauss (1950: XXXIII), de transcender l'observation empirique ou ses comptes rendus pour atteindre des réalités plus profondes.

Cette optique enrichit la réflexion sur ces oeuvres et permet d'approcher les fondements culturels d'une esthétique autre. Les sculptures représentent, dans la plupart des cas, des divinités, des esprits (Lincoln 1987), des héros culturels, des ancêtres (Feldman 1985), des morts. Ces évocations concrètes ne constituent en rien des images gratuites, pas plus qu'elles ne relèvent d'un sentiment flou de piété filiale ou de la recherche d'une ressemblance physique perpétuée éternellement. Elles évoquent au contraire l'idée d'une présence constante, d'une sorte de vie surréelle de la divinité transfigurée ou de l'ancêtre idéalisé. Leur création comporte des dispositions bien précises de la part des artistes indigènes, au point de subordonner leur apparence formelle aux motivations et aux intentions de leur exécuteur[6]. De même la plasticité

[6] Toutes les cultures présentent, par le biais des objets, une vision spécifique de l'exécution artistique. Parmi les exemples les plus explicites, les Asmat de l'Iran Jaia, codifiaient le travail de la représentation des ancêtres et des morts avec précision et sens du détail. Interdits alimentaires, purifications du corps de l'«artiste», choix de la matière, lieu secret de la création, constituaient les prémices nécessaires pour donner àla forme plastique sa vraie identité culturelle: devenir le siège réel des trépassés.

renvoie àune esthétique qui rend transparentes ces convictions: l'anthropomorphisme associe par exemple l'hypertrophie des attributs sexuels des femmes et des hommes[7] respectivement à la fertilité féminine et à la virilité masculine. Les dimensions de ces sculptures renvoient à une sagesse pondérée et à une sérénité existentielle, transformant le poids de la matière en une parabole du poids de la vie. La fonction honorifique de l'ancêtre immortalisé dans du bois n'est pas accessible à tous les individus appartenant aux groupes concernés. Pour y parvenir, il était essentiel de gagner vénération et respect par une conduite exemplaire, conforme aux valeurs et aux significations ethniques. Cette constante culturelle se retrouve partout: de l'île de Nias à celle de Flores, des ethnies Dayak du Kalimantan à la culture Toradja de Sulawesi, des cultures de la Nouvelle Guinée à celles de la Nouvelle Irlande et de la Nouvelle Bretagne, de la Nouvelle Calédonie aux îles du Pacifique.

La charge expressive de ces créations éclate dans les visages et les regards des masques. Ceux-ci, miroirs virtuels d'attitudes et de caractères, avec leur apparence mystérieuse et captivante, se réfèrent toujours à des sujets mythiques qui peuvent être des divinités – voire des «forces» animistes des panthéons indigènes – ou des ancêtres. Les masques instaurent, chaque fois qu'ils sont appelés sur scène, un dialogue avec les paroles rituelles et constituent le prolongement des dispositions affectives des participants à la cérémonie. Les rituels de régénération des messages mythologiques ou cosmogoniques, de fertilité ou de propitiation, ou encore d'initiation, amènent le porteur du masque à incarner le personnage mythique en question. Il assume alors entièrement l'identité de son modèle et partage ses qualités et son caractère. C'est ainsi que les autres participants de la liturgie associent l'action réelle aux contenus mythiques jusqu'à la conjonction parfaite des mouvements corporels et des significations symboliques.

L'exemple des masques *apnema* de Nouvelle Calédonie est une bonne illustration de ce fonctionnement: les matériaux qui les composent - bois, fibres végétales, plumes, feuilles de plantes aquatiques - traduisent esthétiquement la liaison entre les hommes et les éléments qui forment la vie; leur confection était assurée par des sociétés secrètes masculines, liées chacune à une figure mythique qui les protégeait d'influences magiques. Ces masques représentent un héros mythique, *Gomawe*, personnage ambivalent, lié aussi bien à la vie qu'à la mort. La qualité de ses manifestations dépend de l'association avec d'autres personnages mythiques, des motivations humaines qui stimulaient sa présence ou encore du groupe de parenté.

L'ampleur du message culturel contenu dans ces productions artistiques montre à l'évidence qu'elles ne peuvent être appréhendées par le seul biais d'une formulation typologique touchant leur utilisation et leur fonction. Lévi-Strauss a démontré que ces objets ne sont pas uniquement ce qu'ils disent mais surtout ce qu'ils excluent, pas seulement ce qu'ils représentent mais aussi ce qu'ils transforment (1979: 123-125). Pour exister matériellement et symboliquement, les sculptures ou les masques nécessitent la présence d'autres objets, avec lesquels ils entretiennent des rapports de similitude sur le plan de la forme comme du contenu. Ce n'est qu'à travers une telle confrontation que chaque oeuvre trouve la condition idéale pour exprimer sa spécificité. Ainsi se dessine une des voies qui peuvent nous éclairer sur les influences qu'une oeuvre artistique adopte ou subit dans les domaines mythologique et symbolique.

[7] Notamment les oeuvres des Iatmul du fleuve Sepik ou celles des Abelam du Maprik.

Les objets «exotiques» deviennent ainsi des instruments privilégiés pour saisir le mécanisme qui relie les créations humaines à une esthétique et un imaginaire spécifiques. Ce lien ne reste toutefois pas exclusif mais fait également entrer en jeu la relation indissoluble entre production artistique, dimension mythique, organisation sociale et vie économique des groupes. Cet élargissement révèle en même temps les constantes propres à ces visions spécifiques du réel, les convictions qui s'y cachent et la nécessité de leur perpétuation.

Immergés dans une dimension magico-religieuse, sculptures et masques se voient chargés, par le biais d'une sensibilité esthétique particulière, de symbolisme référentiel; par là les expressions créatives de ces groupes atteignent des vérités endogènes absolues. De telles certitudes peuvent sembler, à la lumière de notre rationalité, ambiguës, contestables voire dérisoires. Or l'indifférence et le rejet exprimés à l'égard de ces croyances se situent à l'extrême opposé des préoccupations fondamentales et du vécu social de ces cultures (Boyer 1986: 310). La vérité «contenue» dans leurs oeuvres devrait plutôt renvoyer à des thèmes de réflexion prioritaires, qu'il importe de creuser, sans pour autant sombrer dans une allégeance gratuite au religieux.

Dans le monde des idées et des images de ces cultures, il existe une étroite association entre les expressions artistiques et la religion (Layton 1983: 45). Ces deux domaines peuvent être interprétés comme les produits d'une conception polythéiste de la vie et d'une vision animiste du réel qui, toutes deux, reposent sur l'idée que les manifestations naturelles, sacralisées, sont le siège par excellence des forces immanentes. De cet ordre découle une union solide entre sphère profane et dimension sacrée, ainsi qu'entre les hommes et la nature. D'une connaissance progressive et d'une manipulation respectueuse du «sacré», les croyants, comme le souligne Caillois (1950: 21), attendent succès et secours. Cette attente, toutefois, se nourrit d'une attitude ambivalente, qui révèle l'absence de neutralité et la perméabilité de l'objet à l'influence de la conduite humaine. Certaines dynamiques rituelles le démontrent clairement; dans la culture abelam[8], par exemple, l'efficacité symbolique des ancêtres ne pouvait être bénéfique et positive qu'à des conditions précises: l'obligation de conquérir la confiance des trépassés par une série d'activités spécifiques dénotait la fragilité de l'équilibre entre le monde de vivants et celui des morts. Si les obligations auxquelles la collectivité devait se soumettre n'étaient pas observées, la crainte face à la réaction des ancêtres pouvait venir troubler la confiance qui leur était initialement vouée, et l'harmonie faire place à l'incompréhension. La réussite du groupe, notamment pour ce qui touchait à la subsistance matérielle, dépendait ainsi d'une logique d'offre et de demande avec le monde tutélaire. Les calamités potentielles ou vécues, comme l'espérance de prospérité, se voyaient reliées aux «principes» de ce sacré. La vie humaine était ainsi comprise comme un apprentissage progressif et constant, qui trouvait ses possibilités de réalisation à travers le dépassement collectif et subjectif des ambivalences existentielles, dans la recherche continuelle de réciprocité entre hommes et monde «surnaturel», pour exorciser les difficultés et les épreuves auxquelles la nature divinisée soumettait les hommes.

L'apprentissage du sens et de la valeur de ces épreuves, la capacité de les surmonter, passait par un trajet initiatique, qui se rattachait étroitement au cycle vital de

[8] Dans cette culture existent des rituels de fertilité et de propitiation qui mettent en étroite relation les vivants, les ancêtres, l'organisation du travail agricole et la récolte.

l'existence. Celui-ci conduisait de la naissance à la mort et marquait par des signes distinctifs chaque étape du parcours individuel et social, qui se voyait réglé et codifié selon les dispositions normatives de chaque groupe. La naissance, l'adolescence, la maturité et le trépas se chargent d'une signification culturelle qui leur permettent de se transformer respectivement en symbole de fertilité, en période d'initiation, en maîtrise des secrets du monde, en culte des ancêtres, et de développer simultanément la foi dans les forces de la nature.

«Dépositaires visibles d'entités ineffables», d'après une expression de Münsterberger (1979: 21), les sculptures et les masques sont donc déterminés davantage par leurs contenus que par leur aspect extérieur. Ce qui peut s'apparenter à nos yeux au produit d'un débordement dans le fantastique trouve sur place son sens dans la pratique rituelle, ressentie comme éminemment efficace. Emotions, crainte et espérance sont investies dans les objets du rite à travers des révélations, des associations et des mythes. Dans la matière naturelle, façonnée et travaillée, se condensent ainsi le sacré et ses forces, dans la forme la croyance, et dans l'esthétique indigène une morale d'existence spécifique.

La création et la mort

Sculptures et masques sont compris et appréhendés sur la base d'expériences humaines concrètes, de façon intime – ils touchent le sens de l'existence des êtres — mais non intimiste, et de façon générale – ils recouvrent facilement toute la sphère sociale et religieuse – sans tendre à la dispersion. Confectionnés avec des moyens techniques réduits, ils n'en contiennent pas moins une multitude de significations symboliques. Leur complexité est telle qu'une compréhension exhaustive de tout ce qui les entoure ne peut s'envisager qu'à condition de se révéler «totale», de dépasser dans la mesure du possible l'approche habituelle de la production artistique et de déboucher sur une lecture ethno-artistique, qui tienne aussi bien compte de la conception esthétique que de la motivation culturelle. L'absence de toute une pensée ou morale antithétique – reposant par exemple sur l'opposition du bien et du mal — permet, dans ces populations, la coexistence de toutes les valeurs et de tous les sens, l'association entre l'ordre des représentations et celui des pratiques, et la recherche d'une union constante entre la transcendance et les faits. Les objets deviennent ainsi un moyen de concevoir l'existence et amènent les hommes à «réunifier» les phénomènes naturels et les pratiques rituelles en un projet païen et animiste de participation vitale et d'interaction incessante avec leur milieu.

Cette dimension magico-religieuse s'élargit jusqu'à englober le comportement de l'homme dans la société, la conception et la définition de l'individu, de son rôle, de son statut et de son parcours. Une telle socialisation implique une continuité, une liaison indissociable entre le vécu collectif des hommes et la présence concrète de leurs ancêtres ou de leurs dieux. Ceux-ci ont en effet la liberté de se manifester et de circuler dans les objets artistiques, à travers les références dont ceux-ci sont porteurs, et ils dévoilent en même temps le rapport que les populations concernées entretiennent avec la mort.

Seule certitude de l'existence, la mort met en évidence, dans ses aspects les plus variés, l'ambivalence de toute trajectoire. Cette omniprésence de la mort dans tous les réseaux de pensée exotiques, le constat selon lequel elle est une nécessité première

et qu'il est impossible de vivre en son absence, devient le «point limite» à partir duquel les créateurs de ces oeuvres puisent leurs motivations artistiques et culturelles.

La logique interne de l'image plastique, son système décoratif, son organisation chromatique et ses finesses stylistiques renvoient à un ordre d'idées bien précis: l'ouverture de l'homme à d'autres dimensions, la continuité entre la vie et la mort, l'interaction entre le sensible et l'intelligible, la fusion de l'un dans le tout et du tout dans l'un. Cette esthétique particulière fait de chaque objet un émetteur de sens et un vecteur privilégié du message social et religieux.

Une telle convergence entre mentalités et pratiques fait de l'objet la matérialisation spectaculaire de ce qui, implicitement ou explicitement, peut être bénéfique pour les vivants: une sorte de raison auto-constitutive qui relie «l'imaginaire et les pulsions aux systèmes mythiques, théologiques et métaphysiques» (Thomas 1975: 530) et qui permet de cultiver l'illusion de l'éternité et de l'indestructibilité.

Les univers culturels qui s'organisent en suivant des logiques radicalement différentes de celles de l'Occident reposent sur des fondements qui échappent à notre conception du réel et du rationnel. L'imaginaire déployé autour de la gestion de la mort se concrétise non seulement dans les objets mais aussi dans tous les comportements quotidiens. Selon les circonstances, enfants, adolescents, hommes et femmes trouvent, par le biais des productions artistiques, les moyens de mettre en interaction les différentes composantes de leur monde et d'adopter les attitudes conformes à leur organisation existentielle. C'est dans la mise en scène de ces mécanismes[9] – culte des ancêtres, respect des «forces» qui régissent les lois du monde naturel et surtout rituels d'initiation – que la collectivité s'approprie la mort en l'intégrant constamment dans la vie des individus; la mort est ainsi systématiquement transformée en vie.

Les *Cargo cults* mélanésiens (Kilani 1983) constituent une autre application concrète de ces mécanismes. Ces rituels, qui ont été longtemps évoqués comme l'exemple par excellence d'une mentalité régressive, irrationnelle et aveugle aux idéaux de progrès occidentaux, se réfèrent toujours, au-delà de leurs apparences premières, aux garants de la continuité de la vie et du groupe: les ancêtres. C'est dans ces derniers que s'incarnent les principes de réciprocité inter-individuelle et collective, rendant possible les mouvements du social et ses liaisons avec l'ordre naturel et sacré. Ces logiques restent la source irremplaçable des inspirations, des actions et des créations «primitives».

Les curiosités et les témoignages de l'art «exotique», situés dans un espace et un temps lointains, montrent dans leur essence comment la mort peut être acceptée et transcendée avec une surprenante richesse de moyens et d'objets. Cette conception de la mort ramène à d'autres modes de vie, d'autres sens, d'autres finalités. Les objets ainsi constitués ne cessent de nous indiquer, à travers leurs contenus énigmatiques et paradoxaux, les limites de nos certitudes, en nous rappelant que si la vie est pluralité, la mort reste uniformité.

[9] L'explication du contexte rituel et du contenu culturel des objets de la Collection Brignoni est donnée dans le guide du Musée des cultures extraeuropéennes, 1990, édition Città di Lugano.

Bibliographie

AUGÉ Marc
1982. *Génie du paganisme*. Paris: Gallimard.
1988. *Le dieu objet*. Paris: Flammarion.

BOYER Pierre
1986. «Tradition et vérité». *L'Homme* (26) 1-2: 309-329.

CAILLOIS Roger
1950. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard.

CERONETTI Guido
1987 [1979]. *Il silenzio del corpo*. Milano: Adelphi edizioni.

FELDMAN Jérôme (ed.)
1985. *The eloquent dead, Ancestral sculpture of Indonesia and south-east Asia*. Los Angeles: Regents of University of California.

KILANI Mondher
1983. *Les cultes du cargo mélanésien: mythe et rationalité en anthropologie*, Lausanne: Ed. d'En bas.

KAMER Henri
1982. «L'art africain entre la brousse et la salle de vente», in: HAINARD Jacques et Roland KAEHR, *Objets prétextes, objets manipulés*, pp. 65-94. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

LAYTON Robert
1983. *Antropologia dell'arte*. Milano: Feltrinelli.

LEIRIS Michel et Jacqueline DELANGE
1963. *Africa nera. La creazione plastica*. Milano: Rizzoli.

LEVI-STRAUSS Claude
1950. «Introduction à l'oeuvre de M. Mauss», in: MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris: P.U.F., pp. IX-LII.
1979. *La voie des masques*. Paris: Plon.

LINCOLN Luis et autres
1987. *Assemblage of spirits. Idea and image in New Ireland*. New-York: Minneapolis Institut of art.

MÜNSTERBERGER Werner
1979. *Universality of tribal Art*. Genève: Collection Barbier-Müller.

THOMAS Louis-Vincent
1975. *Anthropologie de la mort*. Paris: Payot.