



Fig. 1.2/1. Bouclier Asmat.

Source : Musée royal d'ethnologie des Pays-Bas (RMV 1854-446).

Chapitre 1

Définition du problème : la nécessité d'une anthropologie de l'art

1.1 Une théorie anthropologique de l'art visuel est-elle possible ?

On entend habituellement par « théorie anthropologique de l'art visuel » une théorie qui traite de la production artistique des sociétés coloniales et postcoloniales étudiées par les anthropologues, et aussi de l'art prétendument « primitif » mais qu'on appelle aujourd'hui plus communément l'art « ethnographique », celui qu'on expose dans les musées. La théorie anthropologique de l'art serait une théorie de l'art appliquée à l'art « anthropologique ». Ce n'est pourtant pas ce dont il sera question ici. Pour analyser cette forme marginale d'art colonial et postcolonial, pour autant qu'il s'agisse d'« art », toutes les « théories de l'art » peuvent convenir à condition d'être efficace. Grâce aux efforts des critiques, des philosophes, et des théoriciens de l'art, les « théories de l'art » constituent désormais un champ d'étude extrêmement vaste et reconnu. Ceux dont la profession consiste à décrire et à comprendre l'art de Picasso et de Brancusi considèrent que les masques africains sont des objets d'art à part entière, et ils doivent le penser étant donné l'importance des liens esthétiques et historiques entre l'art africain et l'art occidental du xx^e siècle. Développer deux « théories de l'art » distinctes, l'une pour l'art occidental, et l'autre spécifique à l'art des cultures qui sont jadis tombées sous le joug du colonialisme, n'a aucun sens. Si les théories (esthétiques) occidentales de l'art s'appliquent à « notre » art, alors elles s'appliquent, et même doivent s'appliquer, à l'art de tous les peuples.

Sally Price (1989) a très justement dénoncé l'essentialisation de l'art soi-disant « primitif », et par conséquent sa ghettoisation. Cet art mérite selon elle d'être évalué par les spectateurs occidentaux avec les critères de jugement que nous appliquons à notre art. L'art des cultures non occidentales n'est pas *essentiellement* différent du nôtre : lui aussi est produit par des artistes qui ont une personnalité,

du talent et une certaine imagination, et ils méritent le même traitement que les artistes occidentaux, au lieu d'être perçus comme des enfants sauvages «poussés par l'instinct» qui exprimeraient spontanément leurs besoins primitifs, ou encore comme des figures serviles d'une esthétique «tribale» figée. Comme d'autres chercheurs contemporains sur les arts ethnographiques (Coote, 1992, 1996; Morphy, 1994, 1996), Price postule que chaque culture a une esthétique spécifique, et que la tâche de l'anthropologie de l'art est de définir les caractéristiques de l'esthétique propre à chacune de ces cultures. On pourrait ainsi apprécier à leur juste valeur les productions esthétiques de ces artistes non occidentaux, en les mettant en relation avec les intentions esthétiques propres à leur culture. Voici ce qu'elle affirme :

Le fond du problème, si je comprends bien, c'est que l'art primitif a toujours été appréhendé à partir d'une alternative mal posée: soit on se laisse guider par l'œil esthétiquement discriminant au nom d'un vague concept de beauté universelle, soit on se perd sous un amas de «coutumes tribales» pour découvrir la fonction utilitaire ou rituelle des objets étudiés. On considère en général que ces deux options sont concurrentes et incompatibles. [...]

Je proposerai une troisième voie située quelque part entre ces deux extrêmes. [...] Pour cela, il faut accepter deux principes qui ne bénéficient pas encore d'un large consensus au sein des membres cultivés des sociétés occidentales.

Le premier, c'est que l'«œil» du connaisseur, même le plus naturellement doué, n'est pas vierge: il perçoit l'art à travers le prisme de la formation culturelle occidentale.

Le second, c'est que de nombreux primitifs (y compris les artistes et les critiques) ont eux aussi un «œil» discriminant – également muni d'un dispositif optique qui reflète leur formation culturelle.

Suivant ces deux principes, la contextualisation ethnologique représente, non pas une accumulation fastidieuse de coutumes exotiques qui concurrence la «véritable expérience esthétique», mais plutôt un moyen d'étendre l'expérience esthétique au-delà d'une ligne de vision étroitement liée à notre culture. Si l'on admet que les œuvres de l'art primitif sont dignes de figurer aux côtés des œuvres des artistes les plus prestigieux de nos sociétés [...], nous devons ensuite reconnaître l'existence et la légitimité des cadres esthétiques où elles ont été produites (1989, p. 92-93; tr. fr. 1995, p. 141-142).

Cette position ne remet pas du tout en cause l'étroite relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art en Occident. Il existe un parallèle évident entre «l'esthétique propre à une culture» et

«l'esthétique propre à une période historique». Des théoriciens de l'art comme Baxandall (1972) ont montré que la réception de l'art à certaines périodes de l'histoire de l'art occidental dépendait de la manière dont on «voyait» l'art à cette époque, et que ces «manières de voir» changent au cours de l'histoire. Pour réussir à apprécier l'art d'une époque donnée, on devrait donc essayer de retrouver la manière dont les artistes s'imaginaient que leur public voyait leurs œuvres. Une des tâches de l'historien d'art est de faciliter cette enquête en rétablissant le contexte historique de l'œuvre. On pourrait logiquement en conclure que l'anthropologie de l'art a le même objectif, à la différence près qu'il s'agit de retrouver la «manière de voir» d'un système culturel plutôt que d'une période historique.

Je suis d'accord avec Price sur le fait que nous devons accorder davantage de reconnaissance à l'art et aux artistes non occidentaux. Je ne vois pas qui pourrait s'opposer à un tel projet, mis à part peut-être ces collectionneurs d'art primitif qui se plaisent à imaginer que ces œuvres sont celles de sauvages primaires, à peine descendus des arbres. Mais on ne s'attardera pas sur cette catégorie d'individus.

Cependant, je ne pense pas que la clarification de *systèmes esthétiques non occidentaux* suffise à constituer une «anthropologie» de l'art. Tout d'abord, ce projet est exclusivement culturel, et non social. Or, selon moi, l'anthropologie est une science sociale et non une science humaine. J'admets que la frontière est mince, mais «l'anthropologie de l'art» doit s'intéresser au contexte social de la production artistique, à sa diffusion et à sa réception, et non évaluer des œuvres d'art en particulier, ce qui pour moi relève du travail du critique d'art. Même s'il est intéressant de se demander pourquoi les Yoruba, par exemple, accordent plus de valeur esthétique à une sculpture plutôt qu'à une autre (R.F. Thompson, 1973), cela n'explique pas pourquoi ils produisent ces sculptures. Le grand nombre de sculptures, de sculpteurs et de critiques à une époque donnée est un fait social dont l'explication déborde le cadre de l'esthétique indigène. De même, nos seules préférences esthétiques ne suffisent pas à expliquer pourquoi nous choisissons de regrouper certains objets dans les musées, et pourquoi nous les considérons comme des objets d'art. Les jugements esthétiques ne sont rien d'autre que des actes mentaux internes; à l'inverse, les objets d'art sont produits et circulent dans l'espace physique et social. Cette production et cette circulation sont sous-tendues par certains processus sociaux objectifs, liés à d'autres processus sociaux comme les échanges, la politique, la religion, les relations de parenté, etc. Si par exemple les sociétés secrètes Poro et Sandé en Afrique de l'Ouest n'avaient pas existé, il n'y aurait pas de masques Poro et Sandé. C'est parce que certaines institutions sociales ont existé dans la région que l'on peut

considérer ces masques d'un point de vue esthétique, à la fois par nous et par le public indigène. Même si on admettait qu'il y a toujours une «esthétique» dans le système symbolique d'une culture donnée, elle serait loin de constituer une théorie capable d'expliquer la production et la circulation d'œuvres d'art dans certains milieux sociaux. Comme je l'ai dit ailleurs (Gell, 1995), je suis loin d'être convaincu que toute culture présente dans son système symbolique une dimension comparable à notre «esthétique». Je crois que la tendance à considérer l'art d'autres cultures d'un point de vue esthétique nous renseigne davantage sur notre idéologie et sur notre vénération presque religieuse des objets d'art, comme s'il s'agissait de talismans, que sur ces autres cultures. L'objectif de ce projet d'«esthétique indigène» est d'affiner les sensibilités esthétiques du public de l'art occidental et de les étendre à d'autres objets; en lui rappelant le contexte culturel, il comprend les objets d'arts non occidentaux à travers les catégories de jugement esthétique occidental. Si ce projet n'est pas une mauvaise chose en soi, il est très loin de constituer une théorie anthropologique de la production et de la circulation des objets d'art.

Cette affirmation est par ailleurs indépendante de mon opinion selon laquelle il est impossible d'utiliser l'«esthétique» comme critère universel de description et de comparaison d'autres cultures. Même si Coote, Morphy et d'autres postulent, à l'instar de Price, que toute culture possède une «esthétique» propre, les descriptions de l'esthétique de chacune de ces cultures ne constituent pas une théorie anthropologique. Ces analyses des schèmes d'évaluation de l'art ne présentent pas les caractéristiques des théories anthropologiques. Les schèmes d'évaluation, quelle que soit leur nature, ne présentent un intérêt anthropologique que s'ils entrent en jeu dans des processus sociaux interactifs, au sein desquels ils se forment et se maintiennent. L'anthropologie juridique, par exemple, n'est pas l'étude des principes légaux ou éthiques, c'est-à-dire des idées que d'autres peuples se font du bien et du mal; elle s'intéresse aux litiges et à leurs résolutions entre des parties qui se réclament souvent de ces principes. De même, l'anthropologie de l'art n'est pas l'étude des principes esthétiques de telle ou telle culture; elle étudie la manière dont on fait appel aux principes esthétiques (ou ce qui y ressemble) dans le cadre d'interactions sociales. La théorie esthétique de l'art ne ressemble en rien à la théorie anthropologique des processus sociaux. Elle ressemble en revanche à la théorie de l'art occidental, à la différence qu'elle s'applique aussi à l'art exotique ou populaire. Pour développer une véritable théorie anthropologique de l'art, il ne suffit pas d'«emprunter» la théorie de l'art et lui donner un nouvel objet; il faut construire une variante de la *théorie*

anthropologique existante, et l'appliquer à l'art. Mon intention n'est pas de me démarquer de mes collègues qui ont appliqué la théorie de l'art aux objets exotiques; je souhaite au contraire perpétuer la tradition, mais de manière originale. Les théories anthropologiques existantes ne portent pas sur l'art, elles traitent des relations de parenté, de l'économie de subsistance, du genre ou encore de la religion. Mon objectif est donc de construire une théorie sur l'art qui soit anthropologique, précisément parce qu'elle ressemble à ces théories qu'on considère comme de la véritable anthropologie. Bien entendu, cette stratégie d'imitation dépend pour une grande part de la définition de l'objet de l'anthropologie, et de la manière dont on le distingue d'autres objets qui lui sont apparentés.

Qu'est-ce qui caractérise l'ensemble des «théories anthropologiques», et qu'est-ce qui me permet d'affirmer que les schèmes d'évaluation esthétique ne peuvent se ranger dans cette classe? S'il fallait attribuer à l'anthropologie un objet en propre, ce serait les «relations sociales», c'est-à-dire les relations entre les acteurs de systèmes sociaux variés. Je sais bien que pour de nombreux anthropologues, dans le sillage de Boas et de Kroeber, Price y compris, l'objet de l'anthropologie est la «culture». Le problème, c'est qu'on ne comprend ce qu'est une culture qu'en observant et en consignnant un comportement culturel dans un cadre bien défini, c'est-à-dire la manière dont les individus se rapportent aux «autres» au sein des interactions sociales. La culture n'existe pas en dehors des manifestations dans les interactions sociales, et cela se vérifie même lorsqu'on demande à quelqu'un de lui parler de sa culture – c'est dans ce cas qu'on peut parler d'interaction entre l'anthropologue qui fait son enquête et son informateur (que la question doit laisser perplexe).

Le problème de l'«esthétique indigène», selon moi, est qu'elle a tendance à réifier la «réaction esthétique» en la coupant du contexte social où elle se manifeste (l'anthropologie de Boas réifie la culture d'une manière générale). Si on admet qu'une théorie anthropologique de «l'esthétique» est possible, elle devrait essayer d'expliquer les réactions des agents sociaux devant certaines œuvres d'art. On doit à mon avis la distinguer de la tentative, certes louable mais qui n'a rien d'anthropologique, de décrire le contexte de l'art non occidental afin de le rendre accessible à un public d'art occidental. Mais on ne parviendra jamais à rendre compte de la manière dont le public indigène réagit à sa production artistique, si on se contente d'énumérer toutes les situations qui feraient intervenir un schème d'évaluation esthétique, c'est-à-dire une certaine «sensibilité» à l'art. Ces situations peuvent être rares, voire même ne pas exister, et malgré tout, «ce que nous considérons comme de l'art» a bien été produit et mis en circulation.

Une analyse purement culturelle, esthétique, «appréciative», des objets d'art est pour l'anthropologue une voie sans issue. Ce qui m'intéresse en revanche est la possibilité de construire une «théorie de l'art» en accord avec les principes de l'anthropologie, sachant que les théories anthropologiques sont anthropologiques parce qu'elles traitent des relations sociales, et rien d'autre. Pour se représenter simplement cette idée, il faut supposer qu'il existe des branches de la théorie anthropologique où, dans certains contextes, des *objets d'arts* peuvent se substituer aux *personnes* ou aux agents sociaux.

1.2 L'objet d'art

Le problème est de savoir comment définir l'«objet d'art», et par conséquent l'«art» lui-même. Dans une étude sur le problème de la «définition de l'art» en anthropologie, Howard Morphy (1994, p. 648-685) analyse et rejette la définition institutionnelle (occidentale) de l'art, selon laquelle l'«art» est tout ce qui est considéré comme tel par les membres de la communauté institutionnelle reconnue du monde de l'art (Danto, 1964): les critiques, les marchands, les collectionneurs, les théoriciens, etc. Il est évident qu'il n'y a pas de «monde de l'art» dans bon nombre de sociétés étudiées par les anthropologues, alors que ces sociétés produisent des œuvres que notre propre «monde de l'art» reconnaît pour certaines d'entre elles comme étant de l'«art». Selon la «théorie institutionnelle de l'art», la majeure partie de l'art indigène n'est de l'«art» (selon notre définition de l'art) que parce que nous, et non ses producteurs, le considérons comme tel. Accepter cette définition de l'art par le monde de l'art contraint l'anthropologue à projeter sur l'art d'autres cultures un cadre de références occidentalisé. Dans une certaine mesure, c'est inévitable (l'anthropologie elle-même est une activité occidentale, tout comme la critique d'art), mais Morphy refuse, et avec raison, le verdict du monde de l'art occidental (lequel est d'un point de vue anthropologique mal informé) qui affirme que sa définition de l'«art» vaut au-delà des frontières de l'Occident. Il propose à la place une définition dualiste: les objets d'art sont des objets qui «possèdent des propriétés sémantiques et/ou esthétiques, utilisées à des fins de présentation ou de représentation» (Morphy, 1994, p. 655); en d'autres termes, ou bien les objets d'arts sont des signifiants, ils portent un «sens», ou bien ils sont des objets conçus pour provoquer une réaction esthétique culturellement déterminée, ou bien encore les deux à la fois, simultanément.

Ces deux conditions du statut de l'objet d'art me semblent discutables. J'ai déjà formulé l'hypothèse selon laquelle les «propriétés esthétiques» ne peuvent être extraites, d'un point de vue

anthropologique, des processus sociaux qui règlent l'usage des objets aspirant à être des «objets d'art» dans des contextes sociaux précis. Je doute par exemple qu'un guerrier sur le champ de bataille porte un regard «esthétique» sur le motif du bouclier de son adversaire; et pourtant ce motif est disposé de telle façon que le guerrier le voie et en ait peur. Le bouclier, s'il ressemble à celui qui est reproduit en page xvi (fig. 1.2/1), est indiscutablement une œuvre d'art qui intéresse l'anthropologue, mais ses propriétés esthétiques (de notre point de vue) ne sont absolument pas pertinentes pour en saisir le sens anthropologique. Car d'un point de vue anthropologique, ce bouclier n'est pas «beau», il est destiné à faire peur. Les innombrables traces de réactions sociales et émotionnelles devant les artefacts (peur, désir, respect, fascination, etc.) qui se manifestent dans les structures de la vie sociale ne peuvent se réduire à des sentiments esthétiques, à moins de faire des réactions proprement esthétiques des phénomènes tellement englobants qu'ils n'auraient tout simplement plus de sens. La conséquence de l'«esthétisation» de la théorie de la réaction consiste à mettre dans la mesure du possible les réactions de l'Autre ethnographique et les nôtres sur le même plan. En réalité, on ne peut jamais vraiment savoir parmi les réactions suscitées par les innombrables artefacts existants celles qui sont «esthétiques» et celles qui ne le sont pas.

Je ne suis pas non plus convaincu par l'idée qu'on puisse ranger un objet dans la catégorie des «objets d'art» au prétexte qu'il utilise un certain code «visuel» pour communiquer une signification. Je rejette entièrement l'idée selon laquelle il y aurait autre chose que le langage qui puisse avoir une «signification». Le langage est une institution unique, qui possède un fondement biologique. Le langage permet de parler des objets et de leur attribuer des «significations» au sens où l'on «trouve quelque chose à dire à leur propos», mais les objets d'art visuels n'appartiennent pas au langage pour cette même raison, ni ne constituent un autre langage. Les objets d'art visuels sont des objets à propos desquels on peut dire quelque chose, ce que l'on fait communément, mais eux-mêmes ou bien ne parlent pas, ou bien usent d'un langage naturel sous la forme d'un code graphique. On parle des objets au moyen de signes, mais les objets d'art ne sont pas eux-mêmes des signes qui posséderaient des significations, sauf dans certains cas; et s'ils ont des significations, alors ils sont eux-mêmes une *partie du langage* (c'est-à-dire des signes graphiques), et non un langage «visuel» distinct. Je reviendrai régulièrement sur cette question, car mon opposition à l'idée d'un «langage de l'art» comporte de nombreux aspects qu'il vaut mieux traiter séparément. Je tiens simplement à avertir le lecteur que j'éviterai de recourir à la notion de «signification symbolique». Refuser de parler de

l'art en termes de symboles et de significations pourra parfois surprendre, puisqu'on considère souvent que les domaines de l'«art» et du symbolique se recoupent plus ou moins. Au lieu de parler de communication symbolique, je mettrai l'accent sur les concepts d'*agentivité* [*agency*], d'*intention* [*intention*], de *causalité* [*causation*], d'*effet* [*result*], et de *transformation* [*transformation*]. Je considère l'art comme un système d'action qui vise à changer le monde plutôt qu'à transcrire en symboles ce qu'on peut en dire. L'analyse de l'art en termes d'«action» est intrinsèquement plus anthropologique que l'analyse sémiotique, parce qu'elle se préoccupe du rôle des objets comme médiateurs concrets dans les processus sociaux, et ne fait pas «comme si» les objets étaient des textes.

Ayant rejeté les deux critères proposés par Morphy pour circonscrire la classe des «objets d'art» pour les besoins de l'anthropologie de l'art, le problème est de trouver un critère du statut de l'objet d'art. Heureusement, dans la théorie anthropologique de l'art, ce critère n'a pas besoin d'être indépendant de la théorie elle-même. L'anthropologue n'est pas tenu de donner une définition préalable de l'objet d'art pour satisfaire les théoriciens de l'art, les philosophes, ou les historiens de l'art. Ma définition de l'objet d'art n'est ni institutionnelle, ni esthétique ou sémiotique, elle est *théorique*. Est objet d'art tout ce qui entre dans la catégorie prévue à cet effet au sein du système des termes et des relations envisagé par la théorie (que nous expliquerons par la suite). On ne peut décider à l'avance de la nature de cet objet, parce que la théorie postule qu'elle est une fonction de la matrice sociale et relationnelle dans laquelle cet objet s'inscrit. Il ne possède aucune nature «intrinsèque» indépendante d'un contexte relationnel. La plupart des objets d'art que j'analyserai sont connus, et personne ne remettrait en cause leur statut d'œuvre d'art, comme c'est le cas de *La Joconde*. Dans la mesure où on reconnaît une catégorie préthéorique pour les objets d'art (qui se scinde en deux sous-catégories principales: les objets d'art occidentaux et les objets d'art indigènes ou ethnographiques), j'appellerai par commodité les éléments de cette catégorie des «prototypes». Mais on peut aussi supposer que n'importe quel objet peut être un objet d'art d'un point de vue anthropologique, y compris des personnes vivantes, parce que la théorie anthropologique de l'art (que nous pouvons grossièrement définir comme l'étude des «relations sociales autour des objets qui médient l'intentionnalité sociale») se confond avec l'anthropologie sociale des personnes et de leurs corps. Ainsi, du point de vue de l'anthropologie de l'art, une idole dans un temple dont on pense qu'elle est le corps d'une divinité, et le sorcier qui de la même manière prête pour un moment son corps à la divinité, sont traités sur un même plan théorique, bien que le premier soit un artefact et le second un être humain.

1.3 Sociologie de l'art

J'ai provisoirement défini l'«anthropologie de l'art» comme l'analyse théorique des «relations sociales autour des objets qui médiatisent l'intentionnalité sociale» et j'ai suggéré que, pour être spécifiquement anthropologique, l'anthropologie de l'art doit supposer que les objets d'arts équivalent à des personnes, ou plus précisément à des agents sociaux, sous certaines conditions théoriques. N'y a-t-il aucune alternative à cette proposition apparemment radicale? On pourrait dire que, même si la théorie anthropologique de l'art n'était pas une «esthétique interculturelle» ou une branche de la sémiotique, elle pourrait encore se confondre avec une sociologie des institutions artistiques; ceci nous éviterait d'affirmer que les objets d'arts peuvent être comme des personnes. La «sociologie de l'art» qui porte sur les conditions institutionnelles de la production artistique, de sa réception et de sa circulation, est en plein essor. Cependant, ce n'est pas un hasard si cette forme de sociologie institutionnelle s'est d'abord intéressée à l'art occidental, ou du moins à l'art des États bureaucratiques comme la Chine, le Japon, etc. La sociologie «institutionnelle» de l'art n'est rendue possible que par l'existence de ces institutions, c'est-à-dire un public d'art, un mécénat public ou privé pour les artistes, des critiques d'art, des musées, des académies, des écoles d'art, etc.

Ceux qui se sont penchés sur la sociologie de l'art, comme Berger (1972) et Bourdieu (1968, 1979) se sont davantage intéressés aux caractéristiques institutionnelles des sociétés de masse qu'au réseau des relations mettant en jeu les œuvres d'art, et qui constitue une structure interactive singulière. Le partage des tâches est déterminant: l'anthropologie s'attache au contexte immédiat des interactions sociales ainsi qu'à leur dimension «personnelle», tandis que la sociologie se préoccupe davantage des institutions. Bien entendu, il y a une certaine continuité entre la perspective sociologique et institutionnelle et le point de vue anthropologique et relationnel. Les anthropologues ne peuvent ignorer le poids des institutions; l'anthropologie de l'art doit prendre en considération les structures institutionnelles de production et de circulation des œuvres d'art, lorsque ces institutions existent. Mais il faut aussi souligner que dans bon nombre de sociétés, les institutions qui encadrent la production et la circulation de l'art ne sont pas spécialement conçues pour l'art, mais ont une fonction bien plus étendue: le culte, les systèmes d'échanges, etc. L'anthropologie de l'art resterait un champ d'investigation inexploité si elle devait restreindre son analyse à la production et à la circulation de l'art institutionnel, comme on peut

déjà facilement les étudier dans les états bureaucratiques ou industriels développés.

La «sociologie de l'art» est aujourd'hui représentée dans «l'anthropologie de l'art», en premier lieu grâce aux études consacrées au *marché* de l'art «ethnographique», comme les excellents travaux de Steiner (1994). Morphy (1991), Price (1989), Thomas (1991) et d'autres encore ont analysé de manière très éclairante comment l'art non occidental est reçu par le public d'art occidental; mais toutes ces études portent sur le monde de l'art (institutionnalisé) de l'Occident, et sur les réactions des peuples indigènes face à la réception que le monde de l'art étranger réserve à leur production artistique. On peut, je crois, opérer une distinction entre ces enquêtes sur la réception et l'appropriation de l'art non occidental et l'objet véritable de la théorie anthropologique de l'art, sans pour autant sous-estimer l'importance de ces études. On doit se demander si une œuvre d'art donnée a été délibérément produite dans cette logique de réception et d'appropriation. Aujourd'hui, l'art «ethnographique» est en grande partie produit pour le marché occidental; et dans ce cas, il est impossible de l'analyser autrement qu'en recourant à ce cadre d'analyse. Pour autant, il est vrai que par le passé et encore aujourd'hui, l'art était et est toujours produit pour un public plus restreint, indépendamment du fait que cet art peut être reçu au-delà des frontières culturelles et institutionnelles. La persistance de ces situations locales où l'art est produit non pas comme une fonction de l'existence d'institutions «artistiques» particulières, mais comme une conséquence de la médiation de la vie sociale et de l'existence d'institutions dont les fonctions sont plus étendues, laisse à l'anthropologie de l'art une relative autonomie, qui n'est pas circonscrite par des institutions spécifiquement liées à l'art.

Il semble donc possible de séparer, au moins provisoirement, l'anthropologie de l'art de l'étude des institutions de l'art ou du «monde de l'art». Il nous faut donc revenir sur la proposition précédemment avancée, et la reconsidérer. Que l'on doive concevoir les objets d'art comme des «personnes» pour qu'ils entrent dans le champ d'une théorie anthropologique de l'art peut paraître étrange. Mais ce serait oublier que l'anthropologie a toujours eu tendance à relativiser et à repenser la notion de personne. Depuis que la discipline existe, l'anthropologie s'est focalisée sur les relations très particulières entre les personnes et les «choses» qui, d'une certaine manière, «apparaissent comme», ou fonctionnent comme des personnes. Tylor a été le premier à avoir analysé ce thème central dans *La Civilisation primitive* (*Primitive Culture*, 1875) où, on y reviendra, il fait de l'«animisme» (c'est-à-dire le fait d'attribuer la vie et la sensibilité à des choses inanimées, aux plantes, aux animaux, etc.) le trait distinctif

de la culture «primitive», sinon de toute culture en général. Frazer aborde aussi ce sujet dans ses longues analyses des magies sympathique et contagieuse. On perçoit le même intérêt, en un sens différent, chez Malinowski et Mauss, cette fois à propos de la notion d'«échange» et de magie, un thème classique en anthropologie.

On reconnaîtra je pense l'origine maussienne de la proposition selon laquelle l'anthropologie de l'art est une théorie de l'art qui «considère les objets comme des personnes». Dans sa théorie de l'échange, Mauss analyse les prestations ou les «dons» comme des personnes, ou comme leurs extensions; on peut donc très bien imaginer qu'il est possible de considérer les objets d'art comme des «personnes». En fait, on pourrait aller jusqu'à dire que dans la mesure où la théorie de l'échange de Mauss est la référence ou le prototype de la «théorie anthropologique», il suffirait pour la «théorie anthropologique de l'art» de construire une théorie semblable à celle de Mauss, mais qui porterait sur les objets d'art plutôt que sur les «prestations». La théorie de la parenté de Lévi-Strauss est semblable à celle de Mauss; il suffit de remplacer le terme de «prestation» par celui de «femmes»; la «théorie anthropologique de l'art» serait semblable à celle de Mauss où l'on remplacerait «prestations» par «objets d'art». L'idée n'est pas de parodier la théorie que je me propose d'expliquer, mais je fais ce parallèle pour guider le lecteur sur mes intentions. Je tiens simplement à montrer qu'une théorie anthropologique, quel que soit son objet, n'est «anthropologique» que dans la mesure où elle ressemble, sur certains points fondamentaux, à *d'autres* théories anthropologiques; sinon, le terme «anthropologique» ne voudrait plus rien dire. Mon propos est d'avancer une théorie anthropologique de l'art qui ressemblerait aux autres théories anthropologiques, non seulement à celle de Mauss, mais à bien d'autres également. Ce que je reproche principalement à l'«esthétique interculturelle» et aux théories «sémiotiques» de l'art ethnographique, c'est que leurs principes relèvent de l'esthétique et de la théorie de l'art occidentales, et non d'une forme d'anthropologie autonome. Peut-être n'existe-t-il aucune théorie de l'art vraiment utile qui puisse être fondée sur une théorie anthropologique existante ou en dériver, mais tant qu'on n'a pas essayé d'édifier une véritable théorie anthropologique de l'art, la question ne saurait être tranchée.

1.4 Esquisse d'une théorie anthropologique

Ma position est la suivante: une théorie anthropologique de l'art doit «ressembler» à une théorie anthropologique qui décrit des relations dont les termes sont des œuvres d'art. Mais à quoi ressemblent