

8.1 À propos du concept de style

L'objet de ce chapitre est de formuler un concept de «style» qui pourrait s'appliquer à une anthropologie de l'art visuel. Dans ce contexte, le concept de style se distingue des concepts utilisés dans l'histoire de l'art et l'esthétique occidentales, au sens où, en anthropologie, les «unités» de style ne sont (généralement) pas des artistes individuels, des écoles ou des mouvements artistiques, mais des «cultures» ou des «sociétés». En fait, les unités de style sont des «isolats» ethnographiques classiques, rassemblés dans les collections des musées et les publications sur la culture matérielle utilisées pour la recherche. Ces isolats ethnographiques sont historiquement et géographiquement délimités; les collections et les documents appartiennent à une période spécifique. En général, les études d'art ethnographique de ces collections coïncident avec l'époque coloniale et sont focalisées sur les formes d'art «traditionnelles», même si, comme on le sait, des changements historiques importants sont survenus à l'époque coloniale dans les prétendues sociétés «traditionnelles» de la frontière coloniale, qui ont profondément affecté leur production artistique. Le sujet qui nous occupe ici n'est pas celui de la tradition et de l'innovation dans les arts ethnographiques; cette question a déjà été traitée en détail par de nombreux chercheurs, et notamment par Nicholas Thomas. Dans ce chapitre, nous partirons du principe que les unités de style sont des «cultures» et nous mettrons l'accent sur l'art «traditionnel» au sens classique du terme. Nous mettrons donc de côté les problèmes évidents que posent ces présupposés.

Les problèmes de contextualisation historique n'affectent pas vraiment mon analyse du style, étant donné que la description d'un style peut tout à fait s'adapter au point de vue historique qu'on adopte. En fait, la question que je souhaite soulever ici n'est pas

historique mais conceptuelle: en quoi le concept de «style» peut-il nous aider à comprendre la culture matérielle? Le «style» est un mot vague et sa définition reste incertaine; il est utilisé dans des acceptions multiples et variées. Il serait vain d'essayer de trouver un usage du style dans le contexte de l'anthropologie de la culture matérielle si celui-ci n'occupait pas une place si importante, du moins en tant que mode de classification. Aujourd'hui, nous avons pris l'habitude de classer les objets en fonction des propriétés stylistiques qu'ils ont en commun. Mais il est parfois plus difficile, surtout dans les cas qui nous intéressent ici, de déterminer avec précision ce que tel ou tel objet a de commun avec un autre. De plus, nous croyons souvent que ce qui rapproche des objets qui ont des propriétés stylistiques communes n'est pas simplement une propriété formelle ou extérieure mais quelque chose qui est constitutif de ce qu'ils sont en tant qu'expressions de «la culture» au sens large; on a tendance à associer directement les propriétés stylistiques communes à des artefacts aux «valeurs culturelles» communes à un groupe.

Je ne remets pas en cause l'intuition selon laquelle il existerait une relation de parenté entre le concept de style (en tant que configuration de propriétés stylistiques) et le concept de culture (en tant que configuration d'ententes intersubjectives). Simplement, la difficulté est de formaliser cette intuition par des arguments sensés et fondés. Or ceci ne peut se faire qu'en plusieurs étapes. Pour commencer, nous devons clarifier la notion de «style» et identifier, parmi les nombreuses interprétations possibles qu'on peut donner à ce concept, celle dont nous avons spécifiquement besoin en anthropologie. À ma connaissance, aucun anthropologue n'a essayé de se livrer à une analyse critique de la notion de style, et jusqu'à preuve du contraire, il n'existe pas de véritable concept anthropologique du style. Dans cette situation, la seule manière de procéder est de partir des textes d'esthétique et d'histoire de l'art sur le style et d'évaluer leurs propositions. Certains concepts de style s'appliquent difficilement à l'anthropologie; c'est le cas par exemple du concept énoncé par Wollheim dans sa fameuse analyse du style dans l'art pictural (1987). Même si je reste convaincu que l'esthétique et l'anthropologie sont deux domaines bien distincts, l'étude de Wollheim peut néanmoins nous être très utile sur quelques points. En effet, en décidant d'écarter certaines questions du domaine de l'analyse stylistique – celles-ci n'entrant pas dans son champ d'investigation –, il esquisse des perspectives secondaires à son analyse mais pertinentes pour notre propos. Tout d'abord, il opère une distinction entre le style «général» (collectif) et le style «individuel». Wollheim ne s'intéresse qu'au style individuel (et suggère que tous les spécialistes d'esthétiques devraient s'y intéresser), alors que les historiens de l'art (et

les anthropologues) auraient plus de raisons de s'intéresser au style collectif. À l'intérieur de la catégorie du style général, il opère une distinction entre plusieurs catégories de style «universel», comme celle qui oppose le style «représentationnel» (réaliste) au style «géométrique» (non-réaliste, abstrait, etc.). À l'opposé des catégories de style «universel» on trouve les styles collectifs (ou généraux) des périodes, des écoles, etc., qu'il appelle les styles «historiques». Cette distinction entre les styles «universels» et les styles «historiques» (culturels) est pertinente en anthropologie de l'art. En ce sens, on peut dire que certaines catégories anthropologiques/stylistiques sont «universelles», au sens où elles ne se limitent pas à des cultures ou à des traditions spécifiques, mais fonctionnent dans des contextes culturels variés. Un bon exemple de style «universel» est la «*split representation*» ou «représentation dédoublée» (Boas, 1927; Lévi-Strauss, 1958), sur laquelle nous reviendrons. Les autres catégories anthropologiques/stylistiques sont spécifiques à une culture ou à une période historique.

Wollheim oppose sa conception du style «individuel» (la peinture), qu'il appelle «général», à une conception «taxinomique», qui correspond à celle de l'histoire de l'art. Selon lui, on ne peut pas tout expliquer en répertoriant des figures stylistiques qui apparaissent dans l'œuvre d'un artiste; pour lui, ceci équivaut à une classification ou un étiquetage simpliste. Si elle veut apporter une véritable explication, une analyse stylistique doit mettre en avant les aspects fondamentaux de l'œuvre d'un peintre, et ceux-ci doivent être *psychologiquement saillants*. Le «style» correspond à une saillance psychologique, à savoir la faculté, que seuls les peintres avec un style personnel marqué possèdent, de capter l'attention du spectateur afin qu'on ne perçoive que les aspects esthétiques significatifs de l'œuvre d'art. Ainsi, le style de Picasso correspond à la capacité de Picasso de nous faire remarquer les intentions artistiques qui lui sont propres. Le style, c'est la personnalité sous une forme esthétique, une «condition préalable à l'intérêt esthétique» (Wollheim, 1987, p. 188). Le style n'est pas une simple «signature», à savoir «les caractéristiques de l'œuvre d'un artiste qui nous permettent d'attribuer des œuvres à cet artiste» (*ibid.*, p. 197). Wollheim explique que les traits qui définissent un «style formé» peuvent être très abstraits et ne sont pas nécessairement reconnaissables au premier coup d'œil. Il fait d'ailleurs remarquer que, souvent, on ne commence à percevoir les caractéristiques subtiles d'un tableau que lorsqu'on sait qu'il a été peint par un peintre connu, et non par un autre artiste qui peindrait dans la même veine.

La conception «général» du style aboutit à ce que Wollheim appelle des «descriptions de style», qui sont des descriptions des

traits stylistiques de l'œuvre d'un artiste (je pense qu'il entend par là « toutes les œuvres de la maturité »). Le caractère abstrait des descriptions permet de mesurer en quoi une œuvre est psychologiquement saillante. Les « descriptions de style » diffèrent des « descriptions stylistiques » qui s'attachent à rendre compte des traits stylistiques d'une œuvre d'art plutôt que de ceux d'un artiste.

Du projet de Wollheim de produire des descriptions de style de peintres singuliers possédant des styles dits « formés », l'anthropologie de l'art ne retiendra que très peu de chose. Bien sûr, rien n'interdit les anthropologues d'étudier des artistes et leur production ; simplement, ils ne feraient pas autre chose que d'appliquer à un contexte (relativement) exotique le projet de la critique d'art esthétique occidentale ; en cela, ils n'apporteraient pas de réponse aux problèmes stylistiques soulevés par les collections d'art « ethnologique » et les matériaux et documents qui les accompagnent. Ce que je veux dire, c'est que l'anthropologie de l'art ne peut pas s'intéresser à un artiste particulier (mais plutôt à des cultures spécifiques), et que le recours aux questions d'auteur et de paternité n'est pas pertinent (néanmoins voir Price, 1989). D'un autre côté, l'analyse de Wollheim mérite notre attention, notamment quand il affirme que l'analyse stylistique doit être « explicative » et à un « haut niveau d'abstraction » plutôt que platement « taxinomique ». Sauf si on traite d'œuvres d'art qui témoignent d'un style individuel, sa théorie ne parvient pas à poser ni à résoudre les questions véritablement intéressantes (à savoir celles qui ne sont pas taxinomiques).

Pouvons-nous nous inspirer du projet de Wollheim et appliquer son analyse du style « génératif » au style « général » ou « historique » (c'est-à-dire culturel), en dépassant le cadre strict du style individuel ? Tout dépend selon moi du type de matériau avec lequel on travaille. Wollheim a sans doute raison de penser que les grandes questions stylistiques à propos de Picasso sont liées à Picasso, et non à son époque ou à des « styles de groupe » auxquels, de près ou de loin, l'artiste a été affilié à différents moments de sa carrière. Le même principe s'applique à Michel-Ange, à Ingres, et à tous les grands maîtres de la tradition artistique occidentale qui possédaient des styles très personnels et qui étaient (ou sont) estimés pour cette raison. Mais ce type d'analyse ne peut s'appliquer qu'à des identités artistiques qui se forment dans la tradition occidentale après la Renaissance par l'intermédiaire des processus sociaux – il ne peut pas s'appliquer au type d'art que je souhaite étudier dans ce chapitre.

L'art dont je vais parler se réfère à des collectivités et à leurs histoires, et non à des individus ; de plus, il s'agit d'un art « traditionnel », au sens où l'innovation est soumise à des critères de cohérence stylistique très stricts. Cela ne veut pas dire que ces traditions ne

laissent aucune place à l'innovation, bien au contraire. Simplement, l'innovation est ici associée à la virtuosité, et non à une identité artistique. On sait par exemple que certains maîtres tatoueurs maori jouissaient d'une grande réputation (et faisaient payer leurs services en conséquence). Leurs tatouages étaient plus appréciés que ceux de leurs concurrents parce qu'ils représentaient ce qu'on peut faire de mieux dans l'art du tatouage du point de vue collectif des Maori, et non parce qu'ils étaient considérés comme des productions singulières exprimant une personnalité artistique. Pour un plombage, une couronne ou un bridge, on va chez celui dont nous pensons être le meilleur dentiste. Sa personnalité n'entre pas en jeu pour juger de la qualité de son travail ; il est simplement le meilleur à qui on puisse faire appel. Il en va de même pour les maîtres tatoueurs maori, et plus généralement pour les artistes qui font partie d'un système de production artistique traditionnel. Puisque ces systèmes ne reconnaissent pas de lien culturel entre l'excellence artistique et l'expression de la personnalité de l'artiste, et étant donné que les genres et les motifs étaient soumis à des critères de cohérence artistique très stricts, il nous semble plus pertinent d'étudier les unités de style de ce type de matériau (non occidental) comme des « collectivités », et non comme des individus. En fait, étant donné la nature des œuvres d'art et de la documentation que nous avons à notre disposition, nous n'avons pas vraiment le choix.

Ceci dit, est-il vraiment possible de fournir des descriptions de style « génératives » (abstraites, de haut niveau) pour l'art ethnologique, ou sommes-nous condamnés à stagner dans les eaux superficielles de la taxinomie, en nous contentant de détecter les signatures de tel ou tel style local ? Peut-on appliquer à l'art d'une « culture » une description de style qui posséderait le même pouvoir explicatif que celle que Wollheim applique aux artistes individuels ? La première solution qui nous vient à l'esprit est de traiter les cultures comme des individus ou des personnes, mais à une autre échelle, pour ainsi dire. Seulement, on se trouve confronté à un dilemme logique, les « individus » étant définis par contraste avec les « collectivités ». Picasso est un parfait exemple d'individualité qui exprimait sa personnalité dans son art. Il se démarque des artistes secondaires qui manquent de ce que Wollheim appelle un style « formé » (personnel), dont les tentatives artistiques manquent de saillance individuelle et laissent par conséquent moins de trace dans l'histoire de l'art. On ne peut pas traiter les styles « culturels » comme des versions amplifiées des styles individuels, étant donné que les styles « collectifs » constituent le « milieu » par rapport auquel le « style » (individuel) se détache pour créer son effet individualisant. La notion de « style individuel » dépend implicitement de l'existence de styles collec-

tifs, indifférenciés, périodiques, par rapport auxquels une individualité se détache, comme on dit de la figure qu'elle se détache d'un fond. En ce sens, on ne peut pas dire que les styles collectifs soient des styles « figuraux », puisqu'il n'existe pas de « fond » par rapport auquel ils pourraient se détacher. On ne peut pas non plus comparer un style « culturel » à un autre style en faisant comme si les cultures étaient des individus, comme on pourrait par exemple comparer Braque et Picasso. Braque et Picasso représentent tous deux des styles singuliers par rapport à un même contexte (l'Occident du XX^e siècle), alors que l'art des Fang et l'art des Yolngu n'évoluent pas dans un même contexte.

En même temps, je ne souhaite pas renoncer à l'idée que les styles collectifs ont une saillance psychologique comparable à la saillance psychologique des styles individuels. Si les anthropologues doivent recourir à un concept de style, on préférera nettement un concept psychologique (cognitif) à un concept taxinomique. Même si certains anthropologues se contentent encore de traiter des questions stylistiques dans un cadre strictement taxinomique (en identifiant la provenance des spécimens de musée, etc.), la plupart associent le « style » au « sens » (Forge, 1973). Pour les anthropologues, le style correspond à certaines propriétés auxquelles s'ajoutent d'autres paramètres culturels, comme la croyance religieuse, les valeurs de parenté, la rivalité politique, etc. Étant donné que ces associations s'expriment souvent par le biais de l'iconographie (par exemple, telle sculpture « représente » un animal totémique), les notions anthropologiques de style se trouvent nécessairement empêtrées dans des questions sémiotiques, ce qui nuit à la clarté du propos. Je reviendrai plus loin sur la mésalliance entre l'anthropologie de l'art et la sémiotique. Pour l'instant, laissons de côté l'iconographie pour nous intéresser véritablement au style, à savoir les propriétés formelles d'une œuvre d'art. Peut-on associer « les propriétés formelles des œuvres d'art » à d'autres paramètres culturels ? Si c'est le cas, la notion « anthropologique » de style mettrait l'accent sur la saillance psychologique des œuvres en orientant son attention vers des paramètres culturels. Une description de style « culturelle » serait un compte rendu abstrait des propriétés des œuvres d'art à la lumière de leur capacité à thématiser et à rendre saillants (d'un point de vue cognitif) des paramètres culturels essentiels.

8.2 Hanson sur le style et la culture

Plusieurs anthropologues ont mené ce type d'analyse, même s'ils ne l'ont pas explicitement appelée « analyse de style » (les anthropologues emploient plus volontiers le terme d'« esthétique »). Un bon

exemple est l'article de Hanson (1983) où l'auteur cherche à trouver des « relations similaires entre les formes artistiques et les autres structures propres à une culture » (Hanson, 1983, p. 79). L'article de Hanson est consacré à l'art (traditionnel) maori. Tout d'abord, il opère une distinction très juste, à laquelle nous avons fait allusion plus haut, entre l'iconographie et le style, même s'il parle de « forme esthétique » (suivant Archey, 1965) et non de « style » à proprement dit. Il explique que l'art maori, pour une grande part, ne recourait pas à un symbolisme iconographique (néanmoins, voir Neich, 1966, et ici la section 9.6). D'un autre côté, cet art n'est pas non plus un art décoratif vide de sens car les caractéristiques formelles de l'art maori renvoient à des structures culturelles sous-jacentes qu'on peut retrouver dans d'autres institutions maori. L'argument principal de sa théorie sur l'art repose sur son observation de la présence de nombreux types de symétrie, d'alternances, de rotations, etc. (L'article de Hanson a été publié dans le même volume que l'article de Washburn sur sa première analyse de la symétrie comme méthode de taxinomie archéologique – cf. ici la section 6.4-5.) Hanson associe la préoccupation pour la symétrie à l'importance que la culture maori accorde à la surenchère des échanges de réciprocité et/ou de guerre et de revanche. L'idée est que, du point de vue maori, la présence de plusieurs types complexes de symétrie, inaccessibles sur le plan cognitif, dans les motifs de chevrons par exemple, entre en résonance avec la structure globale et extra-artistique de la vie sociale des Maori où les séquences d'action réciproque étaient omniprésentes, à des niveaux et des degrés d'intensité différents. De plus, de la même manière que la réciprocité dans la vie sociale n'était jamais « parfaite » mais toujours en léger déséquilibre, provoquant une surenchère de rivalité, la symétrie bilatérale maori est toujours légèrement instable, troublée par des éléments contradictoires d'asymétrie délibérée. Ce problème complexe, qui résulte de la juxtaposition d'éléments qui, d'un côté, confirment la symétrie et, de l'autre, la rompent, coïncide avec un présupposé culturel à l'œuvre dans la société des Maori, à savoir que « les apparences sont trompeuses » (Hanson, 1983, p. 84).

Le texte de Hanson est une contribution majeure à l'anthropologie de l'art. Mais on peut néanmoins soulever plusieurs objections, assez évidentes. Par exemple, la « symétrie bilatérale » et la « symétrie légèrement perturbée » appartiennent autant au style « universel » qu'à celui des Maori, c'est-à-dire qu'un motif quel qu'il soit manifeste une symétrie parce que c'est la définition même du « motif » [*pattern*]. « L'art décoratif » consiste essentiellement en une application de motifs à la surface d'objets, et on ne parlerait pas de motifs si ceux-ci n'étaient pas plus ou moins symétriques. Il existe ce qu'on