

La médiation esthétique cosmocentrique

Lourdes Méndez

Pouvoirs de l'image

Volume 16, numéro 1, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/015213ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/015213ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

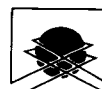
0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Méndez, L. (1992). La médiation esthétique cosmocentrique. *Anthropologie et Sociétés*, 16(1), 133–138. <https://doi.org/10.7202/015213ar>



LA MÉDIATION ESTHÉTIQUE COSMOCENTRIQUE

Lourdes Méndez

Dans la théorie kantienne (base de l'esthétique occidentale contemporaine), la faculté de juger joue un rôle médiateur entre *le monde des idées* (lié à la raison pure autant qu'à la faculté de connaître) et *le monde des objets* (qui se rapporte à la raison pratique et aux désirs). Cette approche établit une claire distinction culturelle entre les êtres humains, les autres êtres vivants et le monde des objets. Dans le domaine de l'art, nous avons assisté en Occident, à partir de la Renaissance, à l'émergence d'un processus d'autonomie relative de l'activité des artistes, des artistes eux-mêmes (dans la mesure où ils lutteront pour être considérés comme distincts des artisans), des objets-œuvres et des langages artistiques. À mon avis, l'intériorisation de ces nouveautés du monde artistique occidental (et par conséquent l'esthétique en tant que discipline) pose des problèmes à l'analyse anthropologique des univers esthétiques et des objets d'art non occidentaux. Dans le bref débat qui suit, je m'attarde sur *la notion du rôle médiateur*, car elle permet d'aborder en même temps la problématique des esthétiques dans les sociétés dites primitives et celle de la perception et de la réception sociale des œuvres d'art dans ces sociétés.

Si nous acceptons que la « faculté de juger » se développe sur le fond des sentiments de douleur ou de plaisir éprouvés par un sujet (individu), que ces sentiments lui permettront de relier le monde des idées et celui des objets, nous adoptons une optique ethnocentrique et anthropocentrique pour l'appliquer ensuite à l'analyse des expressions esthétiques dans les sociétés non occidentales. En partant du postulat de l'existence de deux mondes dichotomiques et distincts dont *l'un serait supérieur à l'autre et où les individus seraient au centre*, nous ne rendrons pas compte des recherches d'anthropologie esthétique qui soulignent « l'imbrication » entre ces « deux mondes » et qui remettent en question les conceptions mêmes de la personne. Pour me faire comprendre, je rapporterai la discussion à trois textes anthropologiques et à un texte d'histoire de l'art. Ils abordent tous ces questions. Le premier, *Do Kamo* (1947) de Leenhardt, me servira de toile de fond. On trouvera le deuxième, celui de Schwimmer (1992), et le troisième, celui de Poirier (1992), dans ce numéro de la revue. Le quatrième est celui d'Ocampo (1985), *Apolo y la Máscara*. Il ne s'agira pas de rendre compte de ces quatre textes, mais de discuter à leur occasion de la pertinence de la notion de *médiation esthétique cosmocentrique*.

Dans *Do Kamo*, Leenhardt fait à plusieurs reprises référence à l'esthétique. Les réflexions sur des données esthétiques y tiennent une place tout à fait remarquable : même si aucun chapitre ne leur est entièrement consacré, elles sont présentes tout au long de l'ouvrage pour aboutir à quelques pages intitulées « Figuration de la parole et esthétique ».

Quelques extraits suffiront pour illustrer ce fait :

[...] le Mélanésien a de son corps une représentation à la fois empirique et mythique (1947 : 54).

[...] le développement de l'expression verbale et celui de l'expression esthétique vont de pair (*ibid.* : 56).

Il n'y a pas d'anthropomorphisme pour suppléer à la réalité du langage mythique employé par le Canaque. Et *dans ce manque d'anthropomorphisme repose l'une des raisons de [...] l'absence de distance entre gens et choses, l'adhérence de l'objet et du sujet [...]* Il n'y a pas de vue anthropomorphique, mais il reste soumis au contraire aux effets d'une vue sans différenciation, et qui lui fait embrasser le monde total dans chacune de ses représentations, sans qu'il songe à se distinguer soi-même de ce monde ; *on pourrait dire une vue cosmomorphique* (*ibid.* : 67-68¹).

[...] le Canaque [...] se fait du monde une image non point hétérogène et brisée comme il nous arrive, mais une image homogène ou pour mieux dire, *une image cosmomorphique* (*ibid.* : 121).

À mon avis, les notions de *vue cosmomorphique* et d'*image cosmomorphique* recourent celle de cosmocentrique et posent la question de la *médiation esthétique*.

Dans son texte sur les Maoris de la Nouvelle-Zélande, Schwimmer signale très justement l'importance de la pensée mythique qui débordé la *communication verbale* et comprend la *communication visuelle* : « ni l'image ni le verbe ne sont prioritaires mais tous deux confluent dans le système culturel au sens le plus large » (1992 : 65).

Poirier pour sa part montre comment le système de représentations graphiques lie les hommes, le territoire et les ancêtres. Elle soutient que « les Aborigènes australiens furent longtemps considérés, *suivant les critères occidentaux, comme un peuple sans art, donc sans capacité de créer une image (ou un objet) ayant une valeur esthétique et évocatrice* » (1992 : 42, note 4), puis elle affirme plus loin que « dans le désert occidental, *l'image, comme manifestation de l'ordre ancestral, est un référent mythico-rituel, un code social et spatial* (*ibid.* : 54).

Ocampo (1985) affirme que lorsqu'on analyse la problématique de l'art dans les sociétés sans écriture, on aborde le « royaume de l'unité ». Les cosmovisions propres à ces sociétés n'attribuent à l'activité artistique ni un univers autonome, ni des lois exclusives, ni des secteurs privilégiés, ni des langages formels purs. Pour Ocampo, les produits des « pratiques esthétiques imbriquées » ont pour finalité de s'ouvrir au cosmos. Il s'agirait « d'illuminations » partielles d'une conception totale. Pour résumer sa pensée, les « pratiques esthétiques imbriquées » dénotent une attitude générale cosmocentrique et leurs rapports avec les activités économiques, religieuses... y sont eux-mêmes imbriqués. L'espace et le temps sont qualitatifs, l'attitude artistique est l'*incarnation*, non pas la *représentation*, et le champ d'actualisation est celui de la vérité, non pas celui de la *vraisemblance*. L'action des pratiques esthétiques s'inscrit *dans la vie*. Les matériaux gardent leurs caractéristiques d'éléments naturels et le langage formel, symbolique, de même que la couleur, dépendent des valeurs cosmologiques.

Leenhardt et Ocampo situent les univers esthétiques « primitifs » soit du côté d'une « enfance de l'art », résultat du fait de n'avoir pas accédé à la troisième dimension (Leenhardt), soit du côté de « l'impossible comparaison » (Ocampo). Ocampo présente même un tableau des éléments qui opposent la vue anthropocentrique à la vue cosmocentrique. Elle assume l'existence d'une dichotomie entre ces deux univers et tombe ainsi, à mon avis, dans le réductionnisme. Pour elle, il n'y a pas de comparaison possible entre l'art, les artistes, les objets-œuvres et les langages plastiques de nos sociétés dites primitives. Sans l'expliciter, elle établit un parallélisme entre la situation du champ artistique au Moyen Âge occidental et

1. C'est moi qui souligne, comme dans les autres citations, à moins d'indication contraire.

celle du champ artistique dans les sociétés « primitives », adoptant de ce fait, sous une nouvelle forme, les anciennes théories évolutionnistes. Par contre, Leenhardt ouvre d'autres champs de réflexions. Ce qu'il écrit sur l'imbrication entre le *langage* et l'*art* me paraît essentiel sur au moins deux plans.

Premier plan

« Le développement de l'expression verbale et celui de l'expression esthétique vont de pair. La première *interprète avec fidélité* ce que la seconde *figure de façon concrète* » (1947 : 56). Il faut retenir : l'expression verbale interprète avec fidélité, l'expression esthétique figure de façon concrète. Ceci nous place au cœur du débat : la possibilité de comparer les univers esthétiques occidentaux et non occidentaux. Pourrait-on dire que ni ces artistes ni ceux qui voient les œuvres dans le contexte culturel où elles sont élaborées n'ont besoin de la *médiation esthétique* (cosmocentrique ou autre), puisqu'il n'y aurait pas *représentation*, mais *figuration* ? En effet, alors que le terme *représentation* renvoie aux *théories mimétiques*, celui de *figuration* renvoie vers un *cosmos polysémique maîtrisé* et vers des *explications métonymiques* qui ont à voir avec l'identité individuelle et culturelle.

Mais, comme le signale Schwimmer, ces explications sont rarement retenues en anthropologie où l'on se tourne majoritairement vers les *explications métaphoriques* pour essayer de *lier* l'œuvre à la philosophie sociale du groupe. *Figuration* et *représentation* sont, à mon avis, deux démarches artistiques différentes associées à des élaborations culturelles d'univers esthétiques dans lesquels les objets-œuvres et les personnes (artistes et récepteurs) sont pensés autrement. En Occident, quand on parle de *figuration*, on se retrouve sur le terrain de l'*art figuratif*, là où les artistes *représentent (mimétiquement)* de façon fidèle et concrète, là où les récepteurs peuvent *reconnaître et interpréter* avec fidélité ce qu'ils voient. L'œuvre est intelligible dans la mesure où le code formel utilisé pour sa composition renvoie à des référents homologues. Mais dans des contextes non occidentaux, la *figuration* réfère à des contenus qui dépassent largement les limites des œuvres. Pourrait-on dire que, dans ces contextes, la *figuration* signifie la *représentation dans la perspective de l'intelligibilité même de l'œuvre* ?

Il faudrait également réfléchir aux termes *fidélité* et *concret*, car si l'expression esthétique *figure de façon concrète*, il va de soi que l'*expression verbale* ne peut faire autrement qu'*interpréter avec fidélité*. Pas d'intelligibilité possible dans un univers dans lequel le monde des formes plastiques recoupe celui du verbe (et vice-versa ?). Par d'écart possible non plus entre le contenu formel de l'œuvre et sa compréhension/appréhension par des récepteurs.

Lorsque Poirier analyse le réseau de sens produit à partir des images élaborées par les artistes aborigènes du désert occidental australien, on dirait qu'elle n'ose pas affirmer que ces œuvres sont figuratives pour eux et non figuratives pour les récepteurs appartenant à d'autres contextes culturels. En réfléchissant à l'articulation entre l'image et le récit qui l'accompagne, en insistant sur le pouvoir du *Tjukurrpa*², elle oublie de souligner que ces dessins, ces graphismes sont perçus (et compris) par les Kukatja et les Walmadjarri comme des représentations. Elle écrit : « L'art du désert occidental représente rarement, sinon jamais, les êtres ancestraux de manière figurative » (1992 : 52) ; un peu plus loin, elle ajoute : « les cercles concentriques *représentent* tantôt un point d'eau, une colline, une roche [...]

2. Le *Tjukurrpa*, selon Poirier, est un ordre *ontologique* et *ontogénique* garant *des formes* et *contenus* ancestraux tels qu'ils s'inscrivent et s'expriment sur le territoire. Il est *vrai* et il fait *loi*. Il anime l'*univers* en lui donnant *forme, contenu et substance vitale*. Il est un principe *actif, générateur du présent*, qui transcende le *temps linéaire* et peut ainsi être spatialement *réactualisé*.

dépendamment de la disposition graphique dans laquelle ils s'insèrent, de la trame narrative qui l'accompagne, du narrateur et de son auditoire » (*ibid.*).

L'article de Poirier montre bien les difficultés que doit affronter l'anthropologie esthétique dès qu'il s'agit d'analyser les univers esthétiques non occidentaux et l'emprise qu'ont sur notre discipline des concepts qui sont propres à l'histoire de l'art occidental.

Deuxième plan

« [Dans la grammaire mélanésienne], la formule pronominale explicite le mode de possession et la situation de l'objet. Elle exprime le rapport de l'objet à son tenant. *Et c'est en ce rapport qu'ils font image et prennent leur valeur* » (Leenhardt 1947 : 58). Dans le chapitre de *Do Kamo* intitulé « Figuration de la parole et esthétique », le schéma proposé par Leenhardt devient limpide :

Regardons le cadre de sa vie. Celui-ci procède d'une esthétique. Il y a des mâts dressés, il y a des sculptures [...] partout où l'usage veut que figure le visage de l'aïeul, voici que très souvent [il] tire la langue³ [...] ce ne peut être jeu d'artiste [...] nulle impertinence de sculpteur ; mais une pieuse pensée inscrite en la matière. Ainsi des artistes aux conceptions concrètes avaient créé une symbolique bien avant que les pensées trop analytiques de l'Occident soient venues tout modifier [...] dignité [...] donnée à la langue, dans une esthétique que le Canaque peut comprendre ; sculpture au sens limpide pour les ignorants [...] La langue en esthétique, c'est la parole dans le langage (*ibid.* : 230-231).

L'élocution et le langage sont nés de l'expérience sensible, ils y restent inscrits. Le développement de l'expérience sensible est parallèle à celui de la technique. aucun matériau ni détail n'est inutile ou superflu dans la construction d'un ensemble à caractère logique.

Poirier travaille dans la même direction que Leenhardt lorsqu'elle affirme :

[...] il faut ajouter la complémentarité entre l'image et le récit, entre les motifs rituels et les versets chantés [...] [ils] sont « vrais » [...] Images, territoires et personnes sont indissociables. Les représentations graphiques évoquent les épopées des êtres *Tjukurra* et sont porteuses de leur essence vitale [...] elles sont vraies [...] Associées à un pays spécifique, elles sont une partie essentielle des personnes qui en sont gardiennes [...] (1992 : 45).

Questions de méthode pour une anthropologie esthétique

Une première démarche consisterait à établir des grilles d'observation ponctuelles dans le but de situer les pôles d'interaction entre les acteurs sociaux et leur société. Il faudrait aborder au moins :

- a) les conceptualisations que les sociétés se font des êtres humains en vue de déterminer si la place qui leur est accordée est aussi centrale qu'elle l'est dans les sociétés occidentales ;
- b) la construction culturelle de leur univers symbolique-esthétique par rapport à la Nature, à la Tradition et au Mythe. Il s'agit là des pôles qui organisent et ordonnent la vie des acteurs sociaux au chapitre des croyances, de l'imaginaire et des institutions sociales.

Adopter la notion de médiation esthétique cosmocentrique implique une double dimension analytique, car elle fait référence :

1. à l'ensemble des objets perçus par une société donnée comme ayant des qualités esthétiques, qui sont produits par ces sociétés et dont l'usage est socialement défini ;

3. La langue est le symbole de l'aïeul pensant, parlant, agissant (pensée, discours, action).

2. à la contemplation, à la lecture et à l'intelligibilité propres aux acteurs de cette société. Mettre en place la médiation esthétique comme forme de connaissance sensible permet aux acteurs sociaux des formes de communication entre ce monde d'objets produits et le vécu de leur société.

Ces objets sont l'œuvre d'artisans reconnus qui travaillent dans le cadre de traditions artistiques signifiantes culturellement élaborées. En choisissant les matériaux, les techniques, les couleurs, en s'inscrivant au sein d'un style, ils produiront des objets chargés de significations symboliques. *Dans ces objets, les éléments esthétiques rejoignent un univers cosmologique qui a un sens et une logique partagés par les spécialistes et par le groupe.* S'agissant de sociétés précapitalistes, il faut tenir compte des divisions basées sur l'âge et le sexe, car elles peuvent intervenir dans certaines sociétés à l'heure où ces objets-là sont, soit produits, soit montrés, et donc soumis à la médiation esthétique. Ces objets souvent si mal appréhendés par les anthropologues servent de support matériel aux pratiques artistiques des spécialistes qui relancent, au moyen de transformations esthétiques, l'univers signifiant de leur société. En parlant de « médiation esthétique cosmocentrique », j'essaie d'élaborer un concept qui tient compte de ces postulats.

Conclusion

Pour appréhender les phénomènes esthétiques au sein des sociétés dites primitives, il faut tenir compte de plusieurs dimensions :

1. Les spécialistes, même reconnus, travaillent au sein d'un réseau de communication symbolique souvent conçu comme cosmocentrique plutôt qu'anthropocentrique. Les êtres humains sont insérés dans une élaboration cosmologique qui les situe en étroite dépendance par rapport à d'autres êtres (animaux et végétaux : animés et inanimés) ;
2. Le groupe partage ce cosmocentrisme dans lequel tous les êtres auront une place qui leur a été culturellement attribuée et où les hiérarchies sont assumées ;
3. Les objets esthétiques et leur *médiation* ont une place et une fonction à l'intérieur de cet univers cosmocentrique ;
4. Les êtres humains n'étant pas conçus comme « centre » du monde, les objets esthétiques produits par les spécialistes ne sont pas non plus pensés comme des œuvres de création émanant de la subjectivité individuelle du spécialiste, mais plutôt comme des catalyseurs des interactions propres à un univers cosmologique partagé.

Références

LEENHARDT M.

1947 *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien.* Paris : Gallimard.

OCAMPO E.

1985 *Apolo y la Máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas.* Barcelona : Icaria.

POIRIER S.

1992 « Cosmologie, personne et expression artistique dans le désert occidental australien », *Anthropologie et Sociétés*, 16, 1 : 41-58.

SCHWIMMER É.

1992 « La spirale dédoublée et l'identité nationale. L'art abstrait traditionnel maori a-t-il une signification ? » *Anthropologie et Sociétés*, 16, 1 : 59-72.

*Lourdes Méndez
Facultad de Bellas Artes
Universidad del País Vasco
Campus de Leioa
Bizkaia (España)*