

L'Invention de « l'art tribal » de l'Inde : Verrier Elwin 1951

Raphaël Rousseleau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/104>

DOI : [10.4000/actesbranly.104](https://doi.org/10.4000/actesbranly.104)

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Raphaël Rousseleau, « L'Invention de « l'art tribal » de l'Inde : Verrier Elwin 1951 », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/104> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.104>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

L'Invention de « l'art tribal » de l'Inde : Verrier Elwin 1951

Raphaël Rousseleau

« The word 'savage' has passed and with it the attitude of mind it expressed, yet although the primitive art of Africa, America and the South Seas is today admired and even fashionable, the tribal art of India has not hitherto attracted much attention, and some of that attention has been critical or even Johnsonian in its scorn ¹. »

- 1 Près de cinquante ans après sa publication, la formule précédente retrouve une étonnante actualité en France. Les tribus de l'Inde, ou *âdivâsî* (« premiers habitants » en sanskrit) font aujourd'hui l'objet d'ouvrages abondamment illustrés et leurs formes esthétiques sont exposées (Centre Pompidou 1989, Halle Saint-Pierre 2007), comme jamais auparavant. Pour autant, la notion « d'art tribal de l'Inde » n'a toujours pas de définition précise. Pour approfondir le sujet, il nous a paru utile de nous tourner vers les premiers ouvrages consacrés à cette question : *The Tribal Art of Middle India*, et *The Art of North-East Frontier of India*. Publiés dans les années 1950 par un ethnologue controversé, Verrier Elwin, ces livres ont incontestablement « institué » le sujet en fournissant les premiers « catalogues » de ce type d'art.
- 2 Nous allons montrer que ces ouvrages constituent de véritables « défenses et illustrations » de la créativité tribale, dans une stratégie de reconnaissance des spécificités de ces groupes à l'intérieur d'une Inde indépendante depuis peu (1947). À l'inverse, on verra que les options théoriques de l'auteur tracent aujourd'hui les limites de la notion qu'il a définie.

L'auteur

- 3 Verrier Elwin (1902 – 1964) s'est défini lui-même comme un « philanthropologue ». Venu à l'ethnologie à travers l'engagement social chrétien puis gandhien, sa relation au

monde académique fut toujours conflictuelle (Guha 2000). Fils d'un évêque anglican disparu prématurément, il est élevé dans l'évangélisme strict de sa mère tout en se passionnant pour la poésie « panthéiste » du poète anglais romantique Wordsworth. Il étudie la littérature anglaise puis la théologie à Merton, Oxford. S'intéressant alors au mysticisme indien², il gagne l'Inde en 1927, pour rejoindre l'ermitage du père J. Winslow, défenseur d'une communauté chrétienne de service (Christa Seva Sangh) en faveur des pauvres de l'Inde. Ses sympathies pour Gandhi et le nationalisme indien l'amènent à abandonner progressivement le caractère missionnaire de sa mission. Sur une suggestion d'un proche de Gandhi (Sardar V. Patel), et après une rencontre avec le travailleur social A. V. Thakkar, il décide de se consacrer plus spécifiquement aux populations dites tribales, notamment les Gond d'Inde centrale. En 1932, il fonde ainsi un ermitage dans un village gond (Gond Seva Mandal, transformé en 1949 en Tribal Welfare and Research Unit) mêlant principes franciscains et gandhiens³. Ce pas décisif lui fait mesurer l'inadéquation des règles puritaines imposées tant par les missionnaires chrétiens que par les réformateurs hindous à la vie simple des tribaux. Il rompt officiellement avec l'Église anglicane en 1935, avant de se passionner pour l'anthropologie, à travers les ouvrages de Malinowski et avec les encouragements de Seligman⁴. Ses premiers travaux ethnologiques, dont *The Baiga* (1939), sont ainsi marqués par le dialogue entre sociologie et psychanalyse inauguré par Malinowski. En 1940, il visite la région du Bastar (dans l'actuel État du Chhattisgarh) et y obtient le statut d'officier du recensement puis d'« honorable ethnographe », lui permettant d'étudier les populations Maria et Muria Gond. C'est une véritable découverte personnelle et il épouse une jeune femme gond en 1941. Visitant les régions plus à l'Est, il travaille ensuite comme anthropologue en Orissa de 1943 à 1946 (étudiant les populations bondo, saora, kondh). Il est appelé alors comme *Deputy Director* de l'Anthropological Survey of India nouvellement créé et y reste jusqu'en 1949. Dans l'Inde indépendante, le premier ministre J. Nehru le nomme consultant en 1954, puis « conseiller aux affaires tribales », de la région frontalière du Nord-Est de l'Inde (North-East Frontier Agency, actuel État de l'Arunachal Pradesh). Il occupera ce poste pendant dix ans jusqu'à sa mort, en organisant et défendant sa vision d'une administration respectueuse des spécificités tribales. Le premier ouvrage d'Elwin sur l'art tribal s'inscrit ainsi dans le cadre de la sensibilité de l'auteur pour la poésie – comme il ne cesse de l'affirmer et comme ses recueils de littérature orale le prouvent –, et synthétise des chapitres de ses monographies antérieures, où la « culture matérielle » et les formes esthétiques des groupes étudiés figuraient déjà en bonne place.

L'art tribal de l'Inde centrale : un art mêlé voué à la déchéance

- 4 Terminé en 1946, le manuscrit de l'ouvrage dut attendre 1951 pour paraître, si bien qu'un court exposé sur les peintures saora fut publié dès 1947-1948, dans la revue d'art *Marg*, nouvellement créée à Bombay. D'autres chapitres furent diffusés par la suite dans les colonnes de la revue *Illustrated Weekly of India*. Le support et la teneur de ces articles attirèrent d'ailleurs quelques critiques, dont la suivante par un disciple du père W. Schmidt donne une idée du contexte de réception :

« Le charme artistique de "l'art aborigène" en Inde a été finalement "détecté" et commence à être popularisé dans plusieurs magazines à la mode⁵. »

- 5 L'ouvrage proprement dit rassemble une collection « personnelle » (« *personal record* ») d'objets recueillis, dessinés ou photographiés lors de ses terrains en Inde centrale (région incluant les États actuels du Madhya Pradesh, Chhattisgarh, Orissa et Jharkhand). Le livre suit globalement le plan des monographies en commençant par les décorations corporelles, les costumes (dont les coiffes gond à « cornes de bison » destinées à devenir un véritable « cliché ») et les ornements, avant d'aborder les créations artistiques liées au « cycle de vie » (peintures murales réalisées à l'occasion des mariages, piliers « totémiques » et funéraires). Les derniers chapitres précisent des formes spécifiques comme les rares figurations anthropomorphes (peintures kondh dédiées à un dieu de la pluie, statues d'un dieu saora), les danses, les masques, les animaux récurrents, etc. Enfin, un long chapitre sur les peintures murales saora conclut l'ouvrage⁶. L'auteur insiste sur le caractère « fonctionnel » de l'art tribal (dont les peintures murales), qui vise souvent un but religieux ou magique. De même, il remarque très justement que les figurations tribales sont moins des représentations de dieux, destinées aux vivants, que des offrandes aux êtres invisibles⁷.
- 6 Les définitions qui nous intéressent sont concentrées dans l'introduction de l'ouvrage. Elwin s'y excuse de ce que les formes qu'il présente ne montrent pas la richesse et la diversité des arts d'Océanie, d'Afrique ou d'Amérique (pour lesquels il cite Raymond Firth, *Art and Life in New Guinea*, Sir Michael Sadler, *Arts of West Africa*, et Franz Boas sans référence précise). Pour Elwin, la différence tient aux conditions matérielles défavorisées des tribus en Inde, ainsi qu'à la dévalorisation de leur culture et du travail manuel par les hautes castes. Ces spécificités expliquent pourquoi les tribus paysannes qu'il évoque emploient des artisans de castes pour réaliser leurs poteaux funéraires par exemple. Ces productions de commande sont cependant incluses dans l'inventaire « personnel » de l'auteur, en partie, dit-il, parce qu'elles sont réalisées selon les vœux esthétiques des commanditaires, et en partie parce qu'il est impossible de tracer une ligne de démarcation stricte entre tribaux et hindous⁸. Ce dernier aveu laisse déjà planer un doute sur la validité même des classifications de l'auteur⁹. Mais l'ambiguïté du statut de cet art en Inde apparaît d'autant mieux quand l'auteur aborde sa comparaison. Elwin emprunte à Boas la distinction entre motifs « décoratifs » et « représentatifs »¹⁰, pour montrer que les thèmes géométriques tribaux actuels de l'Inde (non les figurations) ressemblent davantage aux peintures sur poteries de la vallée de l'Indus, par exemple, qu'aux motifs indigènes de Nouvelle-Guinée ou d'Amérique¹¹. Autrement dit, les tribus de l'Inde conservent un style plus apparenté à ceux des civilisations protohistoriques de leur pays qu'à d'autres styles d'art tribal à travers le monde. Leur culture n'est donc pas étrangère à celle de la nation nouvellement proclamée. Ce constat n'empêche pas Elwin de considérer comme évidente leur spécificité, et de craindre que l'éducation scolaire des jeunes tribaux, nécessaire et bénéfique en principe, ne détruise en pratique leur joie de vivre et leur créativité. Cette conclusion sera plus nuancée, on le verra, lorsque Elwin écrira en tant que responsable d'une telle politique éducative. Avant d'y venir, la perspective d'Elwin peut être comparée à celle d'un de ses amis qui partagea longtemps ses intérêts artistiques.

W. G. Archer : inexistence de l'art tribal indien, modernité de l'art primitif

- 7 William G. Archer (1907-1979) était superintendant du recensement au Bihar lorsqu'il lut *The Baiga* (1939), et invita son auteur à l'accompagner dans les villages santal et oraon (autres groupes tribaux). Il était aussi un esthète passionné par l'Inde qui, à son retour en Angleterre en 1949, entra au Victoria and Albert Museum comme spécialiste de la peinture indienne. Son épouse, Mildred, est également l'auteur de plusieurs études pionnières sur les peintures « populaires » de l'Inde. Dans la préface de son livre sur l'art de l'Inde centrale, Elwin reconnaît qu'Archer fut son « guide en art et en poésie ». Il évoque ailleurs une étude sur les Santals qui l'avait convaincu d'encourager les arts existant dans les tribus et avait enrichi sa propre contribution¹². Il s'agit vraisemblablement de l'article du couple Archer sur les peintures santals (1936), mais il ne le précise pas. L'oubli du nom d'Archer se comprend mieux lorsqu'on sait que l'amitié entre les deux hommes se délita précisément autour de la question de l'art tribal. Selon Elwin¹³, Archer souhaitait être le premier à publier un livre sur ce thème, raison pour laquelle il critiqua le choix des objets présentés par Elwin, en niant l'existence d'un « art tribal indien » proprement dit, à l'exception de quelques réalisations des régions du nord-est¹⁴.
- 8 Quoi qu'en dise Elwin, le désaccord entre les deux auteurs s'enracine aussi dans une profonde différence d'approche. Alors que l'ouvrage d'Elwin tardait à paraître, Archer publia en effet *The Vertical Man* (1947). Or, il ne s'agit pas d'un livre sur « l'art tribal » en général, mais de l'étude très circonscrite (menée en 1935 et 1938) d'un type de sculpture anthropomorphe du Bihar. Réalisées par des sculpteurs sur pierre (*Gonrs*) ou des charpentiers (*Barhis*), ces statues sont commanditées par des pasteurs kishnaut ahirs qui les élèvent afin de s'assurer les auspices d'un dieu protecteur du bétail (*Vir Kuar*). À travers les explications légendaires et rituelles d'érection des statues, Archer cherche à déterminer la raison d'être de deux styles locaux isolables par certaines « valeurs formelles »¹⁵. Archer s'inspire explicitement, sur ce point, des écrits du sculpteur Henry Moore, selon lequel chaque sculpture est une combinaison de géométrie abstraite et d'émotions¹⁶. Dans cette perspective, chacun des deux styles serait informé par des versions différentes du mythe : l'une décrit *Vir Kuar* comme un être surhumain qui protège les buffles des tigres, l'autre comme un ancien Ahir tué en protégeant une bufflesse à laquelle il était trop attaché. Suivant ces variations, le premier style exprimerait la formule esthétique « pouvoir-vigilance », et le second la formule « pouvoir-destin funeste ». La même approche réapparaît dans un court argumentaire co-signé par l'auteur¹⁷, qui accompagnait une exposition intitulée *Les Influences primitives sur l'art moderne*. Archer et Melville y évoquent l'absorption par Gauguin, Picasso, etc., et Moore à nouveau, de « distorsions » de formes qu'ils découvrirent dans les arts d'Afrique, d'Amérique ou d'Océanie, ainsi que dans les arts préhistoriques d'Europe¹⁸. Ces emprunts et convergences de styles répondent, selon eux, à des problèmes d'expression parfois comparables. Picasso, par exemple, aurait emprunté les « distorsions angulaires » des masques africains comme une solution esthétique efficace pour renforcer la « présence » et la « carnalité » de ses *Demoiselles d'Avignon*, qualités attachées alors, dans son regard d'Occidental, aux productions africaines¹⁹.

- 9 Nous avouons que les « formules » esthétiques d'Archer paraissent parfois trop artificielles, mais il est évident que la portée de ses tentatives va bien au-delà de la « collection personnelle » d'Elwin. Celui-ci recherchait des formes d'art « tribal » censément pures, tandis qu'Archer cherchait à comparer des solutions esthétiques parallèles entre formes d'arts variées. Quoi qu'il en soit, la course à la primauté a desservi les deux auteurs, qui auraient mieux bénéficié de l'alliance de leurs compétences (ethnographiques et théoriques), comme ils l'avaient réussi dans leurs éditions de littérature orale. Elwin avait encore une dernière dette, de taille, à l'égard d'Archer : ce fut lui qui l'invita dans le nord-est indien lorsqu'il y fut nommé pour sa dernière charge officielle en Inde, en juin 1947.

L'art de la région frontalière du nord-est : un art original à développer

- 10 Avant même la publication de son livre sur l'Inde centrale, Elwin jugeait nécessaire de le compléter par l'étude de l'art du nord-est indien²⁰, région excentrique moins influencée par les valeurs hiérarchiques hindoues. L'opportunité de mener à bien ce projet lui est donnée quand il y est nommé « conseiller aux affaires tribales » en 1954. Publié en 1959, ce second livre sur l'art tribal est nettement plus achevé et détaillé sur le plan de l'analyse des thèmes décoratifs. Après une présentation générale, Elwin se lance en effet dans une vaste synthèse sur les motifs des tissus de toute la région, proposant quelques interprétations quant aux significations de certains d'entre eux, et suggérant parfois des parallèles entre le « tempérament » des groupes et leurs choix esthétiques²¹. L'exposé continue par une description des costumes et masques cérémoniels des groupes bouddhistes, proches du Tibet. Le chapitre principal est consacré à « l'aire culturelle centrale » et à ses nombreux tisserands (Daflas, Apa Tanis, Miris), tandis que le dernier chapitre traite des sculptures et des pendentifs de laiton représentant des têtes humaines, ou art globalement dit « naga » (incluant Wanchos, Noctes, Konyaks, etc.).
- 11 L'esprit du livre est développé dans sa conclusion, intitulée « une frontière de l'espoir ». Elwin veut éviter à l'art du nord-est le destin qu'il a vu advenir à celui de l'Inde centrale. Selon lui, une véritable « renaissance » dans ce domaine n'est possible qu'entre d'étroites bornes : entre un traditionalisme voué à la disparition par la transformation des conditions de vie, et un développement moderniste trop rapide. À ses yeux, les conditions idéales consistent à fournir des matières premières de qualité et des moyens techniques, tout en maintenant des conditions « psychologiques » favorables à la création. Ces bonnes conditions mentales dépendent du « sens de fierté pour leurs propres traditions » que maintiennent les tribus, notamment grâce au « respect et à l'humilité » que les agents officiels indiens peuvent leur témoigner²². Il soulève également le problème de la création d'une « classe d'artistes » dans des sociétés qui n'en connaissaient pas, de même qu'il met en garde contre le désir « d'améliorer » (*improving*) les modèles tribaux par un goût allogène²³. La politique qu'il propose d'appliquer – et qui sera instituée – consiste à multiplier les « centres culturels » disposant d'un musée des formes locales, d'une bibliothèque et d'une salle de vente (*emporium*), afin de moderniser le design traditionnel dans le respect du « génie » culturel de chaque groupe²⁴. À l'appui de son raisonnement, il cite des exemples africains, amérindiens et australiens. D'un ouvrage traitant des jeunes

artistes aborigènes d'Australie²⁵, il extrait la citation suivante, qui révèle aussi des positions politiques à l'époque de la décolonisation :

« De leur propre peuple ils apprirent ce qu'aucun homme blanc ne pouvait leur transmettre – le sentiment profond, aborigène, pour le pays, un sens mystique et magique ancien, qu'ils infusèrent dans plusieurs de leurs peintures. »

Avec Gandhi contre Gandhi : politique de l'art tribal selon Elwin

- 12 Les concessions d'Elwin aux aspects positifs de la modernisation s'inscrivent non seulement dans un rôle désormais officiel, mais aussi dans une longue et fameuse controverse avec le sociologue indien nationaliste G. S. Ghurye. Ce dernier s'était attaqué en 1943 à celui qu'il appelait « l'anthropologue de compagnie » des milieux chics de Bombay²⁶, après sa proposition (dans *The Baiga*, 1939) de créer un « parc national » pour les tribus. Dans son argumentaire fourni contre « l'isolationnisme » d'Elwin et des administrateurs-ethnologues britanniques, Ghurye rejette la notion d'aborigène pour défendre celle de « tribus répertoriées » (*scheduled tribes*). Cette dernière a l'avantage de se situer uniquement sur le plan légal, constitutionnel, sans préjuger d'ancienneté sur le sol. Cette position est légitime, mais Ghurye l'outrepasse considérablement, en ajoutant que les groupes concernés ne possèdent aucune spécificité culturelle et ne sont, en définitive, que des « hindous arriérés » (*backward hindu*²⁷). Par conséquent, comme il n'hésite pas à le dire, leur « développement normal » consiste à s'intégrer au système des castes en adoptant une forme d'hindouisme purifiée. Malgré sa radicalité, la critique de Ghurye toucha les milieux politiques indiens et infléchit l'isolationnisme romantique qu'Elwin défendait effectivement dans ses premiers livres. Il est contraint de développer tant ce qu'il entend par l'autonomie des cultures tribales, que ce qu'il prône comme contrôle de leurs contacts avec l'extérieur. Les ouvrages des années cinquante approfondissent significativement les sources historiques relatives aux groupes étudiés (notamment les Saora et les Naga) d'une part, et les modalités d'une modernisation dans le respect des traditions d'autre part.
- 13 Dans un livre sur Gandhi adressé aux habitants du nord-est, l'ancien missionnaire rebelle devenu ethnologue officiel invoque les principes d'autosuffisance du pays (*swadeshi*) et de « respect de soi » (*self-respect*) des nationalistes indiens comme un exemple pour les *âdivâsî* :
- « Nous devons être nous-mêmes, non des imitations des autres. Nous ne devons pas avoir honte de notre propre culture, de notre propre religion, de notre art, de notre habillement ; le plus simple soit-il, il est nôtre et nous devons en être fiers. C'est cela le sens du *swadeshi*...²⁸ ».
- 14 Sous l'apparence d'une louange de Gandhi, Elwin retourne en fait les arguments anti-coloniaux des nationalistes contre les tendances au « colonialisme intérieur » de l'État indien. Gandhi lui-même (comme Ghurye) n'aurait pas soutenu un tel discours auprès des tribaux, puisqu'il ne leur reconnaissait pas de religion différenciée ou digne de perdurer hors de l'hindouisme réformé qu'il prêchait. Au contraire, au moment de l'institutionnalisation de la « nation », Elwin veut démontrer la respectabilité et la « beauté » des traditions tribales, contre leur réduction à des formes culturelles hindoues « inférieures ». S'il avait défendu Gandhi et l'autonomie de l'Inde contre son Angleterre natale, Elwin (qui a opté pour la nationalité indienne) revendique

maintenant le respect des spécificités culturelles des tribus à l'intérieur d'un État indien désormais majoritairement hindou (après le drame de la partition Inde/Pakistan en 1947). Le philanthropologue compense toutefois ses déclarations pluralistes par une conclusion « gandhienne » sur l'importance de la non-violence et de l'unité nationale. Plusieurs groupes de la région (Naga convertis en particulier) ne retinrent toutefois pas ces dernières leçons et luttèrent pour une indépendance non plus seulement culturelle mais aussi politique...

Entre esthétique fonctionnaliste et psychologie culturaliste

- 15 Aux yeux d'Elwin, l'autonomie des tribaux passent aussi par des « valeurs et fins » esthétiques spécifiques. Il montre en effet que les peintures saora par exemple visent le plaisir des dieux et l'efficacité rituelle plus que le « plaisir des yeux » et « l'art pour l'art », même si les deux critères ne sont pas, bien sûr, complètement indépendants. De même, selon lui, la créativité des tribaux s'enracine dans la simple joie de vivre et dans des formes inspirées de la nature, et c'est cette sorte d'innocence qu'il convient d'atteindre pour saisir la beauté propre de leurs œuvres. Cette vision a inévitablement attiré les foudres de Ghurye, qui l'évoque au sujet d'une brochure d'Elwin intitulée *Perte de vigueur* (*Loss of nerve*, 1942)²⁹. Dans ce pamphlet, Elwin présente les tribus « hindouisées » comme souffrant d'une forme de « dépression » socioculturelle due, notamment, à la spoliation de leurs terres, la perte de la « solidarité tribale » par l'intégration aux échelons inférieurs de la société des castes, et l'oubli de l'univers poétique de leur langue maternelle du fait de l'éducation primaire obligatoire en hindi. Cette dépression se manifeste en particulier par la perte du « sens esthétique » et de « l'impulsion créatrice », au profit de l'attrance pour les productions industrielles de basse qualité vendues dans les foires. Ghurye a beau jeu d'attribuer un tel diagnostic au « mythe de l'isolation » des tribus³⁰, mais il est possible d'en préciser l'analyse.
- 16 Le désintérêt initial d'Elwin pour l'histoire des contacts entre les tribus et le monde hindou des castes s'enracine dans son approche fonctionnaliste. Se focalisant sur le présent, il cherche à montrer que l'esthétique et l'éthique des tribus contribuent à entretenir une cohésion sociale plus égalitaire que le système des castes, et une vision du monde cohérente avec ces conditions de vie. Conformément à la théorie de la culture de Malinowski, Elwin envisageait « l'impulsion créatrice » comme organiquement liée à l'autonomie de ces cultures, comme un reflet de la vitalité de leur « corps social ». À l'inverse, la déchéance de l'art « tribal » était un symptôme de l'absorption grandissante de ces cultures dans la société des castes. Par ailleurs, la focalisation de l'auteur sur l'intégration de l'*ethos* culturel, notamment à l'adolescence, et ses tentatives pour déterminer un « tempérament » propre à chaque communauté rattachent ses travaux à l'école « culturaliste »³¹. Comme on le sait, ce courant anthropologique postule la formation par la culture d'une personnalité de base chez les individus qui la composent. Or, là encore, l'art est conçu comme le reflet de telles tendances culturelles figées, plus que de structures sociopolitiques changeantes. Cette vision des cultures comme des totalités organiques en prise directe avec la nature fait au fond écho au romantisme juvénile d'Elwin. Dans les métaphores « sociocosmiques » des populations paysannes indiennes, il retrouvait un peu du « panthéisme » et des idéaux franciscains de sa jeunesse. De la même façon, il partageait visiblement la

philosophie saora telle qu'il la formule comme un humanisme tolérant et résolument « mondain », qui définit « en Inde, le poète par contraste avec le puritain ; la vie libre, joyeuse et sans inhibition des montagnards par contraste avec les restrictions morbides des ascètes et des prudes »³².

- 17 Par ses publications et ses fonctions officielles, Elwin a joué un rôle de premier plan dans l'institutionnalisation de la « question tribale » en Inde. Ses deux ouvrages sur l'art de l'Inde centrale et du nord-est marquent en outre le début d'un intérêt soutenu – et d'un marché – pour les objets « tribaux » indiens (sculptures et colliers naga, masques et bronzes gond, peintures saora récemment). Sa collection personnelle fut, de plus, rachetée par le National Museum à New Delhi³³, devenant ainsi la collection de référence dans le domaine. Si le but d'Elwin était louable, sa définition de ce qu'est l'art tribal n'en reste pas moins ambiguë par son caractère anhistorique. À sa suite, derrière une psychologie innéiste³⁴, certains auteurs sous-tendent aujourd'hui des pseudo explications « raciales » de la créativité « tribale ». Au contraire, une véritable histoire ou ethnologie de l'art montre que ces formes sont le produit d'interactions millénaires et que la « poétique de l'espace » (Gaston Bachelard) qui fascinait tant Elwin traduit aussi des relations sociopolitiques.

BIBLIOGRAPHIE

Adam 1949 : Leonhard Adam, *Primitive Art*, Londres, Penguin, 1949.

Archer 1936 : William G. et Mildred Archer, « Santhal Painting », *Axis*, 1936, 7, p. 27-28.

Archer 1947 : William G. Archer, *The Vertical Man. A Study in Primitive Indian Sculpture*, Londres, George Allen and Unwin, 1947.

Archer, Melville et Read 1948 : William G. et Mildred Archer, Robert Melville et Herbert Read, *40.000 Years of modern art : a comparison of primitive and modern* (cat. expo., Londres, Institute of Contemporary Arts 1948-1949), Londres, Institute of Contemporary Arts, 1948.

Boas (1927) 1955 : Franz Boas, *Primitive Art* (1927), New York, Dover 1955.

Clarke 1949 : J. D. Clarke, *Omu. An African Experiment in Education*, Londres, Longmans Green, (1937) 1949.

Clifford 1988 : James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

Ehrenfels 1949 : Umar R. von Ehrenfelds, « Is Aboriginal Art Original ? », *Man in India*, Ranchi, XXIX/2, 1949, p. 103-9.

Elwin (1955) 1960: Verrier Elwin, « Tribal Art », dans *The Adivasis*, New Delhi, The Publications Division, Ministry of Information & Broadcasting, Government of India, (1955) 1960, p. 126-132.

Elwin 1951: Verrier Elwin, *The Tribal Art of Middle India. A personal Record*, Bombay, Oxford University Press, 1951.

Elwin 1959: Verrier Elwin, *The Art of the North-East Frontier of India*, Shillong, North-East Frontier Agency, 1959.

Elwin 1964: Verrier Elwin, *The Tribal World of Verrier Elwin, An Autobiography*, Delhi, Oxford University Press, 1964.

Elwin 1948 : Elwin Verrier, « Saora pictographs », *Marg*, 1947-48, II (3), p. 35-44.

Elwin 1955: Verrier Elwin, *The Religion of an Indian Tribe*, Bombay, Oxford University Press, 1955.

Ghurye, (1943) 1953 : Govind Sadashiv Ghurye, *The Scheduled Tribes*, Bombay, Popular Book Depot, 1953.

Guha 2000 : Ramachandra Guha, *Savaging the civilised*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Miller et Rutter 1952 : Mary Durack Miller et Florence Rutter, *Child Artists of the Australian Bush*, Sydney /Londres, Australasian Pub. Co. and Harrap, 1952.

Starr 1941 : Richard F. S. Starr, *Indus Valley Painted Pottery. A Comparative Study of the Designs on the Painted Wares of the Harappa Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1941.

Tylor 1871 : Edward B. Tylor, *Primitive Culture*, Londres, John Murray, 1871.

NOTES

1. Elwin 1959, p. 1. L'auteur vient d'évoquer la réaction de l'écrivain anglais Samuel Johnson, défenseur de l'esthétique classique, à l'annonce de la publication des récits de voyage du capitaine Cook, en 1784 : « *There can be little entertainment in such books ; one set of savage is like another.* » Elwin a pu trouver la citation dans Tylor 1871, qui l'utilise, lui, pour défendre la comparabilité des techniques sauvages.

2. Elwin 1964, p. 37.

3. Elwin 1964, p. 105.

4. Elwin 1964, p. 146.

5. Ehrenfels 1949, p. 103.

6. Curieusement, ces peintures n'attireront pas d'attention massive (à l'exception majeure de P. Vitebsky), avant ces dernières années où elles sont réalisées pour la vente alors que leur usage rituel ne survit désormais que dans de rares villages. Ce sont les peintures warlis, proches de celles des saora quant au style mais réalisées au voisinage de la grande métropole de Bombay, qui ont trouvé une réelle reconnaissance et un débouché commercial.

7. Elwin 1951, p. 113 ; Elwin (1955) 1960, p. 127.

8. Elwin 1951, p. 3.

9. On relèvera qu'il n'évoque nulle part les statuettes de bronze dites « gond » et « kondh », que collectaient plusieurs musées d'Europe et d'Inde, depuis la fin du XIX^e siècle.

10. Boas, en 1927, distingue l'élément formel de l'élément représentatif dans l'art, le second étant subdivisé, à son tour, en représentations figuratives et symboliques (Boas (1927) 1955). Elwin ne cite pas Boas à ce sujet, ni ne nomme le livre à aucun moment ; il est par conséquent difficile de savoir s'il l'utilise directement ou à travers d'autres ouvrages. Il le citera par contre clairement dans son second livre sur l'art.

11. Elwin 1951, p. 6-7. Il cite à ce sujet Starr 1941. Voir également Ehrenfels 1949, p. 104.

12. Elwin 1964, p. 142 et 153.

13. Guha 2000, p. 207.

14. Elwin (1955) 1960, p. 126.

15. Archer 1947, p. 10.

16. Archer 1947, p. 19.
 17. Archer, Melville et Read 1948.
 18. On pourra noter l'absence de l'Asie dans cette exposition, ce qui témoigne encore des doutes d'Archer quant aux spécificités esthétiques de l'art « tribal » indien. Pour une critique des comparaisons entre art « tribal » et art moderne, voir Clifford 1988, chap. 9.
 19. Archer, Melville et Read 1948, p. 24.
 20. Guha 2000, p. 224.
 21. Elwin 1959, p. 36, 40.
 22. Elwin 1959, p. 187.
 23. Elwin 1959, p. 190 et 200.
 24. Elwin 1959, p. 187 et 203.
 25. Millar et Rutter 1952 : 4 ; Elwin 1959 : 194. Quant aux autres continents, l'auteur cite entre autres titres : Clarke 1949 et Adam 1949.
 26. Guha 2000.
 27. Ghurye 1959 , p. 19.
 28. Guha 2000, p. 245.
 29. Ghurye 1959, p. 155-157 et 166-169.
 30. Ghurye 1959, p. 167.
 31. Elwin connaissait en particulier les travaux de Margaret Mead et Ruth Benedict. Georges Devereux a relevé, lui, l'intérêt des travaux d'Elwin pour une ethnopsychiatrie indienne, tout en regrettant leur manque de systématique.
 32. Elwin 1955, p. 571.
 33. Guha 2000, p. 323.
 34. Un contemporain d'Elwin, Ehrenfels (Ehrenfels 1949, p. 109) doutait ainsi de « l'originalité de l'art aborigène » d'un point de vue historique, mais pour reconnaître ensuite une évidente « originalité psychologique des aborigènes *in artibus* » plus ambiguë encore quant à « l'esprit aborigène » (aboriginal mind).
-

AUTEUR

RAPHAËL ROUSSELEAU

École des hautes études en sciences sociales