

**Zeitschrift:** Ethnologica Helvetica  
**Herausgeber:** Schweizerische Ethnologische Gesellschaft  
**Band:** 16 (1992)

**Artikel:** Critères et comparaisons  
**Autor:** Stéphane, Lucien  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1007627>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 30.06.2025

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

## Critères et comparaisons

### Orientation

Le but de cet article est de montrer que les critères – d'attribution, d'authenticité ou de mérite esthétique – n'ont pas tout l'intérêt qu'on tend à leur accorder. Par critère, on entend un opérateur de discrimination appliqué à un ensemble d'éléments entre lesquels on se propose d'opérer une discrimination, ou plus précisément qu'on tente de répartir en au moins deux sous-ensembles. Un critère est une propriété telle que, si elle est possédée par un élément, celui-ci appartient à l'un des sous-ensembles, et si elle n'est pas possédée par un élément, ce dernier appartient à l'autre ou à un autre sous-ensemble.

Un critère présente plusieurs avantages. D'abord son emploi est à la fois logique et simple, ce qui constitue un gain scientifique en comparaison des discriminations effectuées intuitivement. En second lieu, une telle propriété permet de faire l'économie d'une définition; elle est plus simple qu'une définition et donc d'un emploi plus aisé. Dans certains cas, il est nettement plus difficile de trouver une définition logiquement correcte qu'une propriété. Dans d'autres cas, on n'est pas en mesure de donner une définition correcte, mais le critère risque alors de masquer l'absence de définition. Par exemple, il est plus facile de trouver un critère d'appartenance à un style ethnique que de définir ce style, à supposer que cela soit possible.

Pour réduire l'intérêt porté aux critères, nous montrerons qu'ils ne sont pas ou pas seulement des propriétés liées aux seuls objets auxquels on les applique, mais qu'ils dépendent des comparaisons dans lesquelles on fait entrer ces objets. Et pour dégager cette dépendance, nous poserons que, les mêmes objets étant donnés, si on les fait entrer dans des comparaisons différentes, on doit employer des critères différents. Comme les objets, par hypothèse, sont constants, on ne peut leur imputer le changement des critères qu'on doit, en revanche, imputer à un autre changement, celui des comparaisons.

Quand à celles-ci, distinguons par convention les données comparatives, c'est-à-dire les éléments ou les objets considérés non pas isolément mais dans des comparaisons, et les situations comparatives qui, en plus des données, comprennent les observateurs et les jugements de valeur portés par ces observateurs sur les données.

### Critères d'authenticité et d'attribution

Les mêmes propriétés peuvent servir de critères d'attribution ou d'authenticité. Les deux questions, en effet, sont liées. Dans la plupart des cas, un faux est l'objet d'une attribution fautive et une oeuvre authentique l'objet d'une attribution vraie. Nous nous proposons de prouver que ces critères dépendent des données comparatives en montrant qu'une modification de ces données entraîne une modification des critères. Pour cela nous considérerons ce que George Kubler (1962) a nommé l'«effet Eliot» et ce qu'on peut nommer l'«effet Goodman».

### *L'effet Goodman*

«Lorsque Van Meegeren vendit ses tableaux», écrit Nelson Goodman (1969: 110-111), «il trompa la plupart des experts les plus qualifiés; et la fraude ne fut révélée que par sa confession. Aujourd'hui, même une personne se reconnaissant profane s'étonne de ce qu'un juge compétent ait pu prendre un Van Meegeren pour un Vermeer, tant les différences sont évidentes. Qu'est-il arrivé? Il est difficile de soutenir que le niveau général de la sensibilité artistique se soit élevé si vite que le profane d'aujourd'hui se montre plus perspicace que l'expert d'il y a vingt ans. C'est plutôt qu'une meilleure information, disponible aujourd'hui, rend la discrimination plus facile. Autrefois, en face d'un unique tableau non familier, l'expert devait décider s'il était assez semblable aux Vermeer connus pour être du même artiste. Chaque fois qu'un Van Meegeren était ajouté au corpus des Vermeer, les critères d'acceptation étaient de ce fait modifiés; et la méprise consistant à prendre d'autres Van Meegeren pour des Vermeer devenait inévitable. Cependant, aujourd'hui, non seulement les Van Meegeren ont été soustraits à la classe antécédente des Vermeer, mais il a été établi aussi une classe antécédente des Van Meegeren. Ayant devant nous ces deux classes antécédentes, les différences caractéristiques deviennent si manifestes que distinguer d'autres Van Meegeren d'avec des Vermeer ne fait guère difficulté. L'expert d'hier aurait pu éviter ses erreurs s'il avait disposé de quelques Van Meegeren connus pour faire une comparaison. Et le profane d'aujourd'hui qui détecte si habilement un Van Meegeren peut très bien se trouver surpris en train de prendre pour un Vermeer une pièce d'école de qualité tout à fait inférieure.»

C'est dans deux situations comparatives non seulement successives, mais différentes que se posent les questions d'authenticité et d'attribution et leur différence résulte tout particulièrement d'un changement des données comparatives. Dans le premier cas on compare une oeuvre et la classe des Vermeer déjà attribués; dans le second cas une oeuvre est comparée non seulement à la classe des Vermeer, mais aussi à une autre classe: celle des faux Vermeer dont Van Meegeren s'est déclaré l'auteur. Nelson Goodman (1969) ne traite pas la question ici posée, il indique seulement un changement d'orientation de la procédure comparative: on cherchait d'abord des «ressemblances», on cherche ensuite des «différences caractéristiques». La modification des données comparatives permet de profiter pleinement du pouvoir cognitif de la comparaison: une comparaison entre deux objets permet de détecter des propriétés qu'on n'était pas en mesure de repérer en considérant isolément chacun d'eux. Ainsi, dans le second cas, on peut repérer dans l'oeuvre en question non seulement des propriétés qu'on retrouve dans les oeuvres du corpus mais aussi, et c'est le point décisif, des propriétés qu'on ne peut détecter que parce qu'on les observe sur les faux; or ce sont ces dernières qui servent de critères pour déclarer faux le tableau en question et rejeter son attribution à Vermeer. Ces critères ne peuvent donc être détectés que grâce à la constitution de la seconde classe comparative, c'est-à-dire grâce à une modification des données comparatives.

L'effet Goodman permet de comprendre que la situation comparative dans laquelle nous considérons les sculptures africaines est particulièrement défavorable à la détection des faux. Elle est en effet au moins aussi défavorable que la première situation décrite par Goodman. Les corpus dont nous disposons sont le plus souvent très incomplets. Un indice en est fourni par le fait que, très souvent, une publication importante nous met en face d'une pièce surprenante, qualifiée fréquemment d'atypique.

De telles pièces sont attribuées sur la base d'informations relatives à leur origine; mais comparées au corpus antérieur, elles auraient peu de chances d'y être incorporées.

Il ne s'agit pas, bien entendu, de réclamer la publication de tous les faux détectés, mais seulement des plus sophistiqués, de ceux qui ont été les plus difficiles à détecter. Une étude mériterait d'être consacrée aux obstacles qui empêchent une telle publication. L'élaboration d'un faux raffiné requiert du temps et du talent qui, à leur tour, réclament un juste salaire. Les faux non détectés bénéficient des mêmes prix que les œuvres authentiques. En conséquence, la montée des prix sur le marché de l'art africain favorise la sophistication des faux; paradoxalement, les progrès des études ethnographiques et historiques jouent dans le même sens.

### *L'effet Eliot*

Le changement des critères résultant d'un changement des données comparatives doit être rapproché de ce que George Kubler (1962: 35) a nommé l'«effet Eliot». S'interrogeant sur la nature de la tradition, Thomas S. Eliot (1950: 29) fut conduit à soutenir que la relation entre le présent et le passé n'est pas unilatérale: «Ce qui se produit quand une nouvelle œuvre d'art est créée est quelque chose qui se produit simultanément dans toutes les œuvres d'art qui l'ont précédée. Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal que modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment "nouvelle") œuvre d'art.»

George Kubler remarque qu'André Malraux s'est approprié l'effet Eliot dans *Les Voix du Silence*. Ce qui nous intéresse directement ici, ce n'est pas seulement l'idée qu'aucune œuvre ne possède en elle-même un sens complet et définitif, mais le caractère comparatif de cet effet. Chaque œuvre à la fois nouvelle et importante constitue une nouvelle donnée comparative, qui, en modifiant l'ensemble des données comparatives, a pour effet une modification de nos appréciations antérieures des œuvres du passé et, par implication, de nos critères d'appréciation. L'une des dernières et des plus spectaculaires manifestations de l'effet Eliot est sans doute la réévaluation du «Monet de la dernière période» sous l'effet rétroactif de l'œuvre de Jackson Pollock, telle qu'elle est justifiée par Clement Greenberg (1988: 45 sqq.).

### *Attributions individuelles et collectives*

Notre argumentation a pris successivement pour point de départ les réflexions d'un philosophe et d'un critique d'art. Elle peut encore partir des réflexions convergentes de deux historiens de l'art, Mark Roskill et Frank Willett.

«Les œuvres les plus manifestement authentiques, sur lesquelles tout le monde s'accorderait, sont celles qui ont été faites par un Africain, pour l'usage par son propre peuple et qui ont été ainsi utilisées. Cependant cette catégorie peut être subdivisée, parce que la pièce, ainsi faite et utilisée, peut être d'une qualité supérieure, moyenne ou inférieure. Un peu plus bas sur l'échelle se place une œuvre faite par un Africain, pour usage par son propre peuple, mais achetée, avant usage par un étranger (*expatriate*). Vient ensuite une sculpture faite par un Africain, dans le style traditionnel de son propre peuple, pour la vente à un étranger. Ensuite, faite par un Africain dans le style traditionnel, sur commande d'un étranger. Ensuite une sculpture faite par un

Africain, dans une pauvre imitation du style traditionnel de son propre peuple, pour la vente à un étranger. Faite par un Africain, dans le style d'un peuple africain différent (bien qu'elle puisse être bien faite), pour la vente à un étranger. Faite dans le style d'un peuple africain différent, mais mal faite, pour la vente à un étranger. Finalement nous avons les oeuvres faites par un étranger, c'est-à-dire un non-Africain, pour la vente à d'autres non-Africains, mais se faisant passer pour africaines. Ces dernières, à l'autre extrémité du continuum, sont des faux indiscutables» (Willett 1976: 8).

«Mais qu'est exactement un faux? Entre le fait pour une peinture d'être un original, par un grand maître, et d'être un faux absolu produit dans l'intention de tromper, il y a de nombreux degrés intermédiaires. Il peut se trouver que cette peinture soit une oeuvre d'école, ou faite par un disciple plutôt que par le maître lui-même. Elle peut avoir été laissée inachevée et complétée par une autre main et il est possible que ce soit beaucoup plus tard; ou elle peut avoir été substantiellement révisée, ou retouchée ou enjolivée à quelque moment ultérieur, peut-être à cause de son mauvais état ou de quelque dommage qu'elle avait subi, ou pour lui donner un aspect superficiellement plus attrayant. De plus, des oeuvres d'autres artistes de la même période peuvent porter un nom incorrect, ou peuvent être d'un auteur de rang moins élevé. Il y a encore les copies et les imitations qui, à l'origine, furent faites sans aucune intention de tromper, mais qui, ultérieurement, ont pu passer pour des originaux sur le marché de l'art, soit du fait de personnes sans scrupules, soit simplement par erreur» (Roskill 1976: 155-156).

Une série de cas est substituée à la dichotomie de l'authentique et du faux jugée grossièrement simplificatrice. On pourrait croire que la différence entre ces deux séries résulte de la différence entre les domaines respectifs de l'ethnologie et de l'histoire de l'art. Il n'est rien. Comme l'avait déjà remarqué Robert Goldwater, les progrès des recherches africaines permettent de passer de l'ethnologie à l'histoire de l'art. On passe ainsi des attributions collectives, impliquées par la série de Willett, à des attributions individuelles, impliquées par la série de Roskill. Le premier exemple est l'identification du Maître de Buli; le meilleur exemple actuel, celui des Maîtres yoruba.

Les propriétés servant à caractériser chacun des termes des deux séries peuvent ou bien servir directement de critères d'attribution, ou bien être spécifiés afin de déterminer des critères d'attribution. Il en résulte que le passage des attributions collectives aux attributions individuelles a pour effet un changement des critères d'attribution. Mais ce passage implique, d'autre part, un changement des données comparatives. Lorsque l'attribution est collective, par exemple aux Yoruba, l'oeuvre en question est comparée au corpus yoruba et à certains corpus non yoruba, par exemple une partie du corpus fon, ou, pour les Ijebu-Yoruba à certains corpus de la région du Delta. Lorsque l'attribution est individuelle, par exemple à Adugbologe, sculpteur d'Abeokuta, la comparaison se fait avec le corpus d'Adugbologe et avec les corpus d'autres sculpteurs d'Abeokuta. Du changement des données comparatives résulte encore un changement des critères.

### **Reconnaissance des arts africains**

La reconnaissance des arts africains, au début de notre siècle, fournit une nouvelle preuve. Ce n'est pas une découverte: certains objets étaient connus, mais leur statut

et leur mérite artistique n'étaient pas reconnus. La reconnaissance implique donc un changement d'appréciation. Ce changement est comparable à celui dont l'art et la culture des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles occidentaux ont été l'objet et que résume la substitution de l'étiquette «antiquité tardive» à «décadence romaine». Ce sont ainsi deux situations comparatives que nous allons maintenant comparer, pour apporter une nouvelle preuve de la dépendance des critères, mais aussi pour introduire une troisième situation comparative et mettre en question nos appréciations des arts africains d'aujourd'hui.

### *Décadence romaine et antiquité tardive*

Dans *Genèse de l'Antiquité tardive*, Peter Brown (1983) expose les résultats de ses recherches et les assortit de précieuses remarques méthodologiques. Il oppose sur deux points son approche de cette période à celle des historiens de la «décadence romaine». Ceux-ci abordaient cette période en spécialistes de la période antérieure, celle de la «grandeur» de Rome; Peter Brown l'aborde en spécialiste de la période postérieure. Les historiens de la grandeur et de la décadence de Rome se reconnaissaient héritiers des valeurs classiques gréco-romaines; Peter Brown reconnaît aussi celles de la civilisation chrétienne; il n'est plus possible alors de concevoir le passage de Cicéron à saint Augustin comme une décadence et il faut adopter une position de neutralité: il faut «penser le changement» (p. 1, 5, 20), c'est-à-dire éviter de l'interpréter comme un changement vers le pire ou vers le meilleur. Ainsi le changement d'appréciation de cette période dépend du changement des données comparatives (période antérieure ou postérieure) et d'un changement de l'attitude axiologique des observateurs. L'art des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles est ainsi comparé à l'art classique, naturaliste, ou à l'art chrétien, qui a cessé d'être naturaliste; héritiers des critères naturalistes classiques, les premiers historiens ne pouvaient reconnaître la valeur du «premier art chrétien».

Comme les historiens de cette période, les Occidentaux du début de notre siècle sont partagés en face des arts africains. Si, comme les historiens de la décadence romaine, ils adhèrent aux valeurs traditionnelles et naturalistes, ils ne peuvent reconnaître les arts africains qui ne sont pas naturalistes; mais s'ils admettent les critères de l'art d'avant-garde non naturalistes, ils reconnaissent que les arts africains semblent s'y conformer.

### *Arts africains d'aujourd'hui*

Les oeuvres produites de nos jours par des Africains peuvent être classées en quatre catégories:

- 1 Les oeuvres traditionnelles. Ce sont les préférées des collectionneurs. Mais elles se raréfient. On annonce régulièrement depuis plusieurs décades la mort de l'art africain traditionnel.
- 2 L'art dit touristique ou d'aéroport. Il est méprisé par les spécialistes qui tirent argument de son développement pour confirmer le pronostic fatal précédent.
- 3 Les oeuvres de certains artistes d'origine africaine s'insèrent si bien dans l'art moderne qu'on peut se demander si elles sont encore africaines.

4 D'autres oeuvres, comme les sculptures en ciment polychromé d'Akpan, n'entrent dans aucune des trois catégories précédentes. Les sculptures d'Akpan sont plus naturalistes que la plupart des styles africains traditionnels et que les objets touristiques qui copient les formes traditionnelles afin d'être aisément reconnus comme africains (Bascom 1976: 314). A la différence des objets touristiques, elles sont commandées par des Africains et utilisées par des Africains. Leur style n'est manifestement ni moderne, ni moderniste.

Leur naturalisme, qui les aurait fait apprécier au début du siècle par des critiques traditionnellement attachés au naturalisme, les disqualifie aujourd'hui dans la mesure où, en trois-quarts de siècle, l'avant-garde non naturaliste s'est muée en tradition. Appréciations et critères dépendent ainsi du changement des positions axiologiques des observateurs.

Les changements africains ne sont pas uniformes. Le concept de décadence n'est applicable qu'aux arts touristiques; par suite le changement doit être pensé de plusieurs façons. Une étude des sculptures de P. J. Akpan (Nicklin et Salmons 1977), par exemple, permet de les faire entrer dans la première catégorie de la série de Frank Willett: elles sont faites par un Africain pour être utilisées par des membres de son peuple et sont effectivement utilisées de cette façon; il faut donc admettre qu'elles sont aussi parfaitement authentiques que les oeuvres traditionnelles, ou alors réformer la catégorie de Frank Willett. Dans les deux cas, leur caractère fonctionnel est indiscutable et c'est un caractère traditionnel. Mais le concept de tradition ne doit pas être soumis au tout ou rien. Selon William Bascom (1976: 311), «l'emploi des capacités des artistes africains aux fins de l'Eglise et de l'Etat représente une continuation des deux fonctions traditionnelles de l'art africain, bien que l'église et l'état aient changé.» La tradition n'exclut pas tout changement. La relation entre formes et fonctions est maintenue et, de ce fait, un changement des fonctions s'accompagne d'un changement des formes. Ceci étant reconnu, les statues d'Akpan se révèlent moins novatrices: elles conservent des traits formels traditionnels, comme le hiératisme, la frontalité et une polychromie recherchant l'éclat plus que le «naturel».

Selon André Grabar, l'art des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles «est une branche de l'art antique (...) une branche tardive (...). Ce n'est pas en mourant lui-même que l'art antique a donné naissance à l'oeuvre chrétienne» (1966: 39-40); l'art chrétien «naît vieux» (1966: 42). Il n'est pas impossible que certaines oeuvres africaines d'aujourd'hui soient des branches tardives de l'art africain traditionnel, qui deviendront un nouvel art africain, lui aussi «né vieux». Mais, pour l'affirmer, nous devons attendre que ces oeuvres aient eu un avenir, et cela, seul l'avenir nous le dira.

### **Esthétiques africaines**

Considérons maintenant un type particulier d'études ethnographiques effectuées dans le domaine africain par Paul Bohannon, Daniel J. Crowley, James W. Fernandez, Roy Sieber, David B. Stout, Robert F. Thompson, Susan M. Vogel, Dennis M. Warren et J. Kweku Andrews, par exemple.

Ces études réfutent définitivement deux préjugés ethnocentriques: l'attitude des Africains à l'égard de ce que nous nommons des oeuvres d'art ou des sculptures n'aurait rien de commun avec ce que nous nommons attitude esthétique ou, au

contraire, lui serait identique. Ces études peuvent donc être placées dans la catégorie plus générale d'«inventaire des différences» dans laquelle Paul Veyne place l'histoire. Elles nous apprennent que les africains apprécient esthétiquement leurs sculptures, mais le plus souvent autrement que nous le faisons et au moyen de critères différents. Or ces études nous semblent soulever une difficulté particulière qui concerne le domaine de validité des critères esthétiques et une difficulté générale qui concerne les rapports entre l'ethnographie de l'art, dont elles relèvent, et l'esthétique comparée. Nous commencerons par décrire brièvement ce type d'études afin de mettre en évidence leur caractère comparatif et l'importance primordiale qu'elles accordent aux critères.

### *Critique d'art ou esthétique?*

Ces deux caractères peuvent être mis en évidence à partir du fait que les titres de ces études hésitent entre «critique» et «esthétique». Le choix, en effet, a une signification comparative.

Dans notre culture, nous pouvons distinguer trois niveaux caractérisés par des degrés de généralité et d'élaboration conceptuelle différents. Au premier niveau se placent les appréciations esthétiques; elles portent sur des oeuvres singulières et restent intuitives, sans justification discursive. Comme elles opèrent des discriminations, on considère qu'elles mettent en jeu des critères, mais de façon seulement implicite. Au second niveau, les critères interviennent dans les appréciations de multiples oeuvres et possèdent donc une certaine généralité; ces appréciations sont assorties de justifications dans lesquelles sont explicités les critères qui constituent la partie verbalisée et conceptualisée des appréciations; on reconnaît ici la critique d'art. Au troisième niveau, on recherche des principes communs à un groupe de critères ou même à tous; on tente ainsi de les systématiser, c'est-à-dire d'unifier leur diversité sous un minimum de principes communs. A cette recherche est consacrée la partie de la philosophie de l'art qu'on nomme esthétique. Une critique d'art peut demeurer «rhapsodique», une esthétique recherche la systématisme.

Or l'esthétique ainsi caractérisée est non seulement occidentale, mais récente. Elle est absente du corpus de la philosophie médiévale. Il en résulte que son existence dans les sociétés sans écriture est très improbable et qu'il faut se garder de deux formes d'ethnocentrisme: l'y rechercher et, ne l'y trouvant point, jeter le bébé avec l'eau du bain en niant l'existence d'appréciations esthétiques et de critiques d'art africaines.

Nous employons le mot esthétique non seulement comme substantif, mais aussi comme adjectif. Les précautions contre l'ethnocentrisme qui conduisent à éviter l'emploi du substantif, conduisent à l'inverse à employer l'adjectif et à en élargir l'emploi pour qualifier des appréciations.

Raymond Bayer (1961) se trouve dans une situation comparative analogue au début de son *Histoire de l'Esthétique*. Il commence par une sorte de préhistoire, antérieure aux philosophies grecques classiques. Il doit se contenter de recenser, chez Homère et Hésiode par exemple, les termes exprimant des appréciations esthétiques ainsi que les objets auxquels ils sont appliqués.

Chez les Yoruba, Robert F. Thompson découvre des critères d'appréciation dont le degré d'élaboration est tout à fait semblable aux nôtres. «Les critiques d'art yoruba sont des experts à l'esprit ferme et à la voix articulée qui mesurent en mots la qualité



des oeuvres d'art» (1973: 19). «Certains critiques-sculpteurs utilisent un ensemble de termes analytiques dont l'effet est aussi sûr que celui des coups précis de leurs herminettes» (1973: 21). Mais il n'omet pas de recueillir des appréciations non verbales: «lorsqu'un maître-sculpteur impugne les capacités d'un sculpteur moindre, ses gestes et l'expression ironique de son visage peuvent être aussi ironiques que ses paroles» (1973: 20); «j'ai observé le chef du culte Gélédé de Meko qui indiquait au sculpteur dont il payait les services, en fronçant les sourcils d'inquiétude, qu'il fallait rectifier certaines proportions qui ne convenaient pas» (1973: 21).

Dans notre culture, les formes quasi institutionnalisées de la critique d'art tendent à nous faire négliger de tels comportements appréciatifs non verbaux. Ils n'ont cependant pas échappé à la perspicacité de Ludwig Wittgenstein (1971: 36): «Quand nous aimons quelque chose, quelles sont nos expressions? Se réduisent-elles à ce que nous disons, ou aux interjections que nous employons, ou à nos mimiques? Certainement pas. Le nombre de fois où je relis quelque chose, ou le nombre de fois que je porte un costume, voilà souvent nos expressions. Peut-être ne dirais-je pas même "c'est un beau costume"; mais je le porte et le regarde souvent.»

Ces comportements non verbaux sont retenus à condition qu'ils exercent la fonction appréciative et discriminatoire que nous avons tendance à réserver à des énoncés.

### *Accords et désaccords*

Ces études sont le plus souvent des monographies; nous avons montré qu'elles étaient cependant comparatives. Si elles ne comparent pas deux cultures, africaines par exemple, elles impliquent une comparaison avec la culture de l'observateur. La description par Evans-Pritchard de la démarche ethnologique met en évidence la traduction de la culture observée dans celle de l'observateur (1969: 81, cité par Dumont 1966: XXIII). Mais de telles monographies fournissent des données à des enquêtes explicitement comparatives. Ainsi Child et Siroto (1971) ont comparé les appréciations portées par quinze informateurs bakwele et treize étudiants américains, sur les mêmes objets, trente-neuf photographies de masques bakwele; ils concluent sur un accord statistiquement significatif. Mais dans d'autres cas, on constate un désaccord (Willett 1971: 218).

A première vue, les cas d'accord ne soulèvent aucune difficulté. Mais il peut y avoir accord entre appréciations sans qu'il y ait accord sur les critères. Selon Robert F. Thompson «le savant occidental peut attribuer une valeur à une oeuvre qui obtiendrait la même louange dans l'entourage d'un roi traditionnel, en supposant que l'oeuvre et les critiques proviennent de la même société africaine, mais il ne peut supposer que les raisons de son choix soient présentes à l'esprit du critique indigène» (1973: 19). Ce qui suggère une dévaluation des critères qui ne seraient qu'une petite partie, conceptualisable, des appréciations: la partie visible d'un iceberg. Ce qui suggère aussi une disjonction logique des critères et des appréciations et la reconnaissance de quatre situations comparatives possibles.

Appréciations	Critères	
A	A (1)	A = accord
		D = désaccord
A	D (2)	
D	A (3)	
D	D (4)	

Considérons d'abord les deux cas d'accord (ou de désaccord) partiel (2 - 3).

(2) Accord sur les critères, désaccord sur les appréciations. On peut d'abord supposer que l'une des deux parties applique mal les critères. Mais si cette hypothèse est infirmée, il en résulte que les critères ne sont pas des conditions *suffisantes* de l'appréciation.

(3) Accord sur les appréciations et désaccord sur les critères. Il convient de remarquer que l'accord sur les appréciations peut être soit constaté, soit inféré.

L'accord peut être constaté lorsqu'on dispose d'appréciations explicitement formulées dans les deux cultures grâce à des enquêtes ethno-esthétiques. Mais si de telles enquêtes n'ont pas été effectuées ou ne peuvent l'être, il peut être inféré. Un exemple en est fourni par un argument de Jean Yoyotte (1961: 146): «Les monuments égyptiens qui frappent le plus la sensibilité des amateurs modernes, que ceux-ci soient prévenus ou indifférents, sont ceux qui, d'après leurs inscriptions mêmes, furent fait pour les plus hauts dignitaires et les plus grandes divinités (donc par les artistes les plus appréciés de la cour).»

Cet argument est applicable à des cultures africaines; on en retrouve d'ailleurs une partie dans l'essai de Susan M. Vogel sur *l'Esthétique Africaine* (1987: XI). Bien entendu cet argument n'est pas applicable à toutes les cultures, mais seulement à celles qui présentent un régime de production artistique étroitement lié à une organisation socio-politique fortement hiérarchisée. Sous cette catégorie peuvent se ranger ce qu'on nomme les «arts de cour», comme l'art du Bénin, ou les «arts royaux», comme l'art royal Kuba étudié par Joseph Cornet (1982). Mentionnons encore un des sous-styles Tschokwe distingués par Marie-Louise Bastin (1976).

Il est donc possible dans certains cas, d'inférer un accord interculturel entre appréciations esthétiques. Mais comme le remarque Robert F. Thompson, d'un accord sur les appréciations nous ne pouvons inférer un accord sur les critères. Par conséquent les critères ne sont pas des conditions nécessaires des appréciations.

Les critères ne sont donc ni des conditions suffisantes, ni des conditions nécessaires des appréciations esthétiques. Comment interpréter cette conclusion ?

Une réponse, pas nécessairement la seule ni peut-être la meilleure, peut être trouvée dans la conception kantienne du jugement esthétique. Le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance (*Critique de la Faculté de Juger*, prg 1). Dans cette lignée kantienne, pour Harold Osborne, l'appréciation est un art.

## Le terrain et le musée

Les cas de complet désaccord (4) opposent des appréciations et des critères reliés à des oeuvres considérés soit dans leur contexte d'origine, sur le terrain de l'ethnologue, soit dans nos collections ou nos musées. Ce désaccord soulève une question difficile qui engage les relations entre l'ethnologie de l'art et l'esthétique.

Les Yoruba, par exemple, apprécient défavorablement les pièces matériellement vieilles ou détériorées; ils jettent une image détériorée; en contrepartie, «un aspect rafraîchi de la peinture, pour les apparitions rituelles, est presque toujours nécessaire» (Thompson 1973: 5). Le critère, dans de tels cas, est une forme dérivée du critère de l'«éphébisme» suivant lequel est beau ce qui est jeune en cela seul qu'il est jeune (et qui correspond à ce que nous nommons la «beauté du diable» et que les anciens grecs nommaient la «fleur de la jeunesse»). Dans l'éphébisme, la propriété de paraître jeune appartient au personnage représenté; elle est transférée à l'image sculptée dans son état matériel.

Or non seulement nous apprécions favorablement certaines oeuvres détériorées, en particulier celles qui sont qualifiées en anglais de «weathered», mais nous les apprécions pour cela même. Les sculptures de la collection Arman reproduites dans le catalogue de l'exposition *Fragments du Sublime* suggèrent un rapprochement avec les objets intentionnellement attaqués par le feu par ce sculpteur. Selon Thompson, «l'éphébisme très largement défini va à l'encontre de l'essentiel de la mentalité du musée propre au connaisseur occidental»: nos yeux «sont conditionnés par la culture visuelle de l'expressionnisme abstrait, du Pop et des modes nouvelles» (1973: 4). Ce qui suggère l'abandon de critères et d'appréciations aussi manifestement ethnocentriques au profit des critères et des appréciations yoruba. La question n'est pas seulement posée par les oeuvres relevant de l'ethnologie de l'art. Au sujet des sculptures romanes polychromes, André Malraux (1951: 48) écrivait: «Notre goût, sinon notre esthétique est (...) sensible à la décomposition raffinée de couleurs faites pour l'éclat.»

Une fois que nous connaissons les critères et les appréciations ayant cours dans une autre culture, est-il légitime d'apprécier les oeuvres provenant de cette culture, d'une manière non seulement différente, mais opposée? Par définition, les critères yoruba, par exemple, sont normatifs à l'intérieur de la culture yoruba; l'ethnographie peut les importer chez nous. Conservent-ils leur normativité? Les critiques artistiques des cultures africaines imposent-elles leur normativité à notre esthétique? La pratique des collectionneurs occidentaux implique une réponse négative. Mais cette pratique est de l'ordre du fait: c'est sa légitimité qui fait question.

En première instance la réponse suggérée par Robert F. Thompson semble s'imposer. Elle a pour elle le bon sens: qui serait mieux en mesure que les Yoruba de juger les sculptures yoruba? A l'inverse, imposer nos appréciations semble l'expression d'un entêtement dans un ethnocentrisme indifférent à des études ethnographiques qui devraient pourtant lui permettre de se corriger: *perseverare diabolicum*.

Mais il est possible aussi d'argumenter en faveur de la réponse opposée, non pour l'imposer, mais simplement pour établir un équilibre entre les deux réponses.

Posons en hypothèse que les critiques d'art ethniques constituent la manière dont les membres d'une société se représentent leur art. Cette hypothèse suggère une question plus générale: comment la sociologie ou l'ethnologie traite-t-elle les représentations qu'une société se fait d'elle-même et de ses diverses formes culturelles?

Or cette question a une réponse: de telles représentations ne sont pas considérées comme suffisamment adéquates pour satisfaire le chercheur. Ce diagnostic d'inadéquation est formulé diversement.

Dans le cadre d'une théorie fonctionnaliste, Merton (1965: 112) distingue fonctions manifestes et fonctions latentes. Or une fonction manifeste l'est aux membres de la société étudiée, une fonction latente, par définition, leur échappe, et ne peut être découverte que par un observateur extérieur. Jan Vansina (1984: 82-83) introduit une distinction quasi équivalente entre usage et fonction.

La méthode comparative implique ce diagnostic d'inadéquation. La comparaison entre deux objets permet de détecter des propriétés échappant à la considération de chacun de ces objets pris isolément qui révèle alors son inadéquation. Ainsi la méthode comparative appliquée par Claude Lévi-Strauss dans les *Mythologiques* permet de découvrir une signification des mythes qui échappait à la conscience des narrateurs et des auditeurs de ces mythes. Ainsi Louis Dumont est conduit à introduire la notion de «résidu idéologique». Si l'on compare les résultats (o) de l'observation extérieure d'une société et la représentation idéologique (i) qu'une société se donne d'elle-même, il reste un élément résiduel (r); d'où la formule:  $o = i + r$  (1966: 58). «Si nous sommes capables d'apercevoir dans les faits une autre dimension que celles que la conscience indigène retient, c'est grâce à la comparaison» (1966: 56).

On a étudié la manière dont les membres d'une ethnie apprécient les oeuvres d'une autre ethnie. Trois types de réponses ont été proposées. Pour William Fagg, la sculpture d'une tribu est sans signification et inintelligible aux gens d'une autre tribu (1965: 12); Thompson propose une réponse inverse et émet l'hypothèse de l'existence d'une sensibilité pan-africaine (1974: 5). D'autres auteurs (Willett 1971, Crowley 1972, Borgatti 1980, Silver 1983) optent pour une solution intermédiaire. Si, par exemple, un sculpteur igbira reproche à un masque Basa-Nge de ne pas ressembler à un masque typiquement Igbira, il n'en apprécie pas moins le métier du sculpteur Basa-Nge (Willett 1971: 206-8).

Ceci suffirait déjà à rejeter l'idée d'un conflit insurmontable entre ethnocentrismes dont tire argument le relativisme culturel intégral. Or l'approche comparative modifie fortement la situation.

Bien qu'élaborées en Occident les disciplines comparatives en sciences sociales ne se réduisent pas à un simple redoublement de l'idéologie occidentale. Il est possible, à cet égard, d'établir une analogie entre l'esthétique comparée et la linguistique comparée.

Bien que le comparatiste parle une langue européenne, il prend ses distances non seulement par rapport à sa langue maternelle, mais aussi par rapport à la connaissance linguistique de celle-ci; de même l'esthétique comparée ne se réduit pas à l'esthétique ou à l'une des esthétiques occidentales. Quant aux données non occidentales, Claude Hagège, à qui l'on demandait combien il connaît de langues, répondit en citant la distinction, faite par son maître George Dumézil entre connaître et «manier» une langue: la connaître suffisamment pour la prendre comme donnée comparative, et non comme on connaît sa langue maternelle. De même l'esthéticien ne peut s'identifier à un critique d'art de telle ethnie africaine. Selon un proverbe africain, «tremper mille fois un bâton dans le marigot n'en fait pas un crocodile». La connaissance d'une critique d'art ethnique grâce à une étude ethnographique est analogue au «maniement» d'une langue par le linguiste.

Supposons même qu'une enquête de terrain intensive permette à l'ethnologue d'acquérir une connaissance de l'esthétique qu'il étudie aussi parfaite que celle de ses informateurs et analogue à la connaissance d'une langue maternelle; il demeure que c'est seulement certaines de ses données comparatives qui en bénéficieront.

Mais le comparatisme présente un double aspect. Car s'il nous est impossible de nous assimiler parfaitement aux critiques d'art de toutes les cultures comparées, leur connaissance ou leur «maniement» comparatif nous impose un recul par rapport à notre propre esthétique. Selon E. Ortigues (communication personnelle), l'un des grands mérites du comparatisme est de nous faire prendre conscience de nos habitudes de pensée.

Si tous ces arguments ont réussi à établir un équilibre entre les deux réponses opposées, nous sommes dans la situation que les Anciens nommaient «aporie»: l'embarras dans lequel se trouve le chercheur qui, ayant posé une question, est en face de deux réponses à la fois logiquement incompatibles et assorties d'arguments de même poids (Aristote, *Topiques* VI/6, 145b17-20).

## Bibliographie

### Recueils d'articles

D'AZEVEDO Warren L.

1973. *The Traditional Artist in African Societies*. Bloomington: Indiana University Press.

GRABURN Nelson H. H.

1976. *Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expressions from the Fourth World*. Los Angeles: University of California Press.

JOPLING Carol F.

1971. *Arts and Aesthetics in Primitive Societies*. New York: Dutton.

OTTEN Charlotte M.

1971. *Anthropology and Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. New York: The Natural History Press.

### Autres textes

BAYER Raymond

1961. *Histoire de l'esthétique*. Paris: A. Colin.

BASCOM William

1976. «Changing in African Art», in: GRABURN Nelson H. H., *Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expressions from the Fourth World*. Los Angeles: University of California Press, p. 303-319.

BASTIN Marie-Louise

1976. «Les styles de la sculpture tshokwe». *Arts d'Afrique Noire* 19, p. 16-34.

BOHANNAN Paul

1971. «Artist and Critic in an African Society», in: OTTEN Charlotte M., *Anthropology and Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. New York: The Natural History Press, p. 172-181.

BORGATTI Jean M.

1980. *Levels of reality: portraiture in African Art*. Boston: University African Studies.

[Working Papers in African Studies]

BROWN, Peter

1983. *Genèse de l'Antiquité tardive*. Paris: Gallimard.

CHILD J.L. and Leon SIROTO

1971. «Blackwell and American Aesthetic Evaluation Compared», in: JOPLING Carol F., *Arts and Aesthetics in Primitive Societies*. New York: Dutton, p. 271-289.

CORNET Joseph

1982. *Art royal kuba*. Milan: Sipiel.

CROWLEY Daniel J.

1971. «An African aesthetics», in: JOPLING Carol F., *Arts and Aesthetics in Primitive Societies*. New York: Dutton, p. 315-327.

DUMONT Louis

1966. *Homo Hierarchicus. Le système des castes et ses implications*. Paris: Gallimard.

ELIOT Thomas S.

1950. *Essais choisis*. Paris: Seuil.

[Voir p. 27-37]

EVANS-PRITCHARD Edward Evan

1969. *Anthropologie sociale*. Paris: Payot.

FAGG William

1965. *Sculptures africaines*. Paris: Hazan.

FERNANDEZ James W.

1971. «Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics», in: JOPLING Carol F., *Arts and Aesthetics in Primitive Societies*. New York: Dutton, p. 356-373.

FRAGMENTS OF THE SUBLIME

1980. *Fragments of the Sublime*. New York: J. Camp Associates.

[Catalogue d'une exposition présentée à New York City du 18 mars au 5 avril 1980]

- GOLDWATER Robert  
1988. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris: P.U.F.  
[Voir p. 261-273].
- GOODMANN Nelson  
1969. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. London: Oxford University Press.
- GRABAR André  
1966. *Le premier art chrétien*. Paris: Gallimard.
- GREENBERG Clement  
1988. *Art et Culture*. Paris: Macula.
- KUBLER George  
1962. *The Shapes of Time*. London: Yale University Press.
- MALRAUX André  
1951. *Les voix du silence*. Paris: Gallimard.
- MERTON Robert K.  
1965. *Eléments de théorie et de méthode sociologiques*. Paris: Plon.
- NICKLIN Keith and Jill SALMONS  
1977. «S. J. Akpan of Nigeria». *African Arts* (Los Angeles) XI/1, p. 30-34.
- OSBORNE Harold  
1970. *The Art of Appreciation*. London: Oxford University Press.
- ROSKILL Mark  
1976. *What is art history?* London: Thames and Hudson.
- SIEBER Roy  
1971. «The Aesthetics of Traditional African Art», in: JOPLING Carol F., *Arts and Aesthetics in Primitive Societies*. New York: Dutton, p. 127-131.
- SILVER Harry R.  
1983. «Foreign Art and Asante Aesthetics». *African Arts* (Los Angeles) XVI/3, p. 64-68.
- STOUT David B.  
1971. «Aesthetics in Primitive Societies», in: JOPLING Carol F., *Arts and Aesthetics in Primitive Societies*. New York: Dutton, p. 30-34.
- THOMPSON Robert F.  
1973. «Yoruba Artistic Criticism», in: D'AZEVEDO Warren L., *The Traditional Artist in African Societies*. Bloomington: Indiana University Press, p. 18-61.

VANSINA Jan

1984. *Art History in Africa*. London: Longman.

VOGEL Susan M.

1987. *African Aesthetics*. New York: The Center for African Art.

WARREN Dennis M. and J. Kweku ANDREWS

1977. *An ethnographic Approach to Akan Art and Aesthetics*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

[Working Papers in the Traditional Arts n°3]

WILLETT Frank

1971. *African Art. An Introduction*. London: Thames and Hudson.

1976. «True or False? The False Dichotomy». *African Arts* (Los Angeles) IX/3, p. 8-14.

WITTGENSTEIN Ludwig

1971. *Leçons et conversations*. Paris: Gallimard.

YOYOTTE Jean

1961. *Histoire de l'art*. Paris: Gallimard.

[Tome I: Egypte Ancienne]



