

Présentation

Eric Schwimmer

Correspondances : la construction politique de l'objet esthétique

Volume 10, Number 3, 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/006360ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/006360ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)

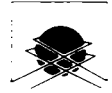
1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Schwimmer, E. (1986). Présentation. *Anthropologie et Sociétés*, 10(3), 1–10.

<https://doi.org/10.7202/006360ar>



PRÉSENTATION

Eric Schwimmer

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent,
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(Baudelaire, *Les fleurs du mal*)

Cet ensemble d'articles est issu de l'intérêt récent de quelques professeurs et étudiants du département d'anthropologie de l'université Laval pour une sous-discipline presque inexistante, l'anthropologie esthétique. Certains sont spécialistes de l'Afrique, de l'Indonésie, de l'Amérique du Sud, de l'Océanie, mais d'autres, plus nombreux, veulent appliquer les méthodes de l'anthropologie esthétique à l'analyse des cultures occidentales contemporaines, et plus particulièrement à la culture québécoise.

Ce mouvement est trop jeune, ses résultats actuels trop minces pour en faire ici une analyse sérieuse et encore moins pour le figer dans un carcan théorique. Disons en deux mots que traditionnellement on s'initiait à l'anthropologie par le dépaysement géographique dans une tribu lointaine. On apprend aujourd'hui qu'on peut s'initier aussi en restant chez soi, par le dépaysement esthétique.

Ce mouvement ressemble sans doute à certaines démarches récentes de sociologues québécois qui font des recherches importantes sur l'art comme nécessité personnelle, comme carrière, comme profession et comme « style de vie ». Ce sont des démarches que nous accueillons chaleureusement; si elles peuvent convaincre le pays que l'art est une « responsabilité sociale » (Bernier et Perrault 1985: 497), tout le monde y gagnera.

L'anthropologie esthétique ne s'engage pourtant pas dans cette voie; elle a des objectifs différents mais complémentaires. Son principal objet d'études est la fonction esthétique, fonction universelle, présente dans toutes les activités humaines mais dominante chez certaines d'entre elles. La fonction esthétique n'entre normalement pas en conflit avec les fonctions pratiques. Elle domine, par exemple, dans le patinage artistique et dans la gymnastique rythmique. Les athlètes qui s'adonnent à ces activités veulent toujours que leur élégance rehausse leur efficacité et que leur efficacité rehausse leur élégance.

Quels sont donc les objectifs de l'anthropologie esthétique ? Montrer d'abord la grande importance de la fonction esthétique dans toutes les sociétés. Il ne s'agit pas d'un programme pour instituer dans certaines sociétés une « responsabilité sociale » qu'elles refusent d'assumer, mais plutôt d'accentuer la prise de conscience de cette fonction esthétique souvent méconnue. Il faut donc analyser ses manifestations là où elle domine comme là où elle est subsidiaire.

Deuxièmement, l'objet et la construction esthétique intéressent l'anthropologie parce qu'ils sont des sources incomparables de renseignements structuraux et historiques sur les aspects les plus cachés des cultures. Dans nos deux colloques « esthétiques »* et dans ce numéro, par exemple, les auteurs ont voulu approfondir les notions de pouvoir, de sexualité et surtout de pouvoir dans la sexualité.

Peut-on sérieusement faire de l'anthropologie esthétique ? La plupart de nos collègues n'y croient guère. Ils ne sont pas convaincus de sa rigueur méthodologique. Nous devons donc, dans cette introduction, exposer brièvement les méthodes disponibles, celles présentées dans la littérature savante et celles que nous voulons développer nous-mêmes.

La plupart de ces méthodes tirent leur origine des formalistes russes, de l'école de Prague, du structuralisme et de la pragmatique marxiste. L'anthropologie anglo-saxonne a souvent appliqué ces méthodes sur le terrain et produit une belle collection d'analyses qu'on trouvera cataloguées dans deux guides bibliographiques (Silver 1979, Flores 1985). Elle n'a pourtant apporté aucune contribution majeure à la théorie et aux méthodes de l'anthropologie esthétique qui est donc restée marginale aux États-Unis et presque inexistante en Angleterre.

En France, l'ethnographie et l'art ont noué des relations d'amitié et d'échanges lors de la période surréaliste. Comme le fait valoir Clifford (1981: 542 sq), des membres du mouvement surréaliste (Breton, Eluard, Aragon, Péret, Soupault) et des ethnologues comme Griaule, Leiris, Mauss, Métraux (avec Bataille dans une position intermédiaire et médiatrice) partageaient « une prédisposition culturelle plus générale ». Dans cette alliance, l'ethnographie servait surtout à inspirer les artistes tandis que les ethnographes, de leur côté, s'efforçaient de traduire leur soudaine notoriété en fonds de recherche qui financèrent plusieurs expéditions. Avec l'appui de Rivet et de Rivière, ce groupe fut à l'origine du Musée de l'Homme et du Musée des Arts et Techniques Populaires.

Depuis les années 40, l'anthropologie française a surtout voulu s'établir comme une discipline scientifique autonome. Elle coupa son alliance avec l'exotique, accentua la rigueur méthodologique et s'occupa beaucoup moins de l'esthétique. Dans un bilan récent de l'anthropologie française actuelle (*L'Homme* 1986), aucune des 22 contributions n'aborde la fonction esthétique.

* Colloque de la Société Canadienne d'Ethnologie en mai 1985 à Toronto et celui de l'ACFAS en mai 1986 à Montréal.

On doit pourtant reconnaître à Claude Lévi-Strauss le mérite d'avoir établi trois principes qui seront désormais fondamentaux pour le développement de l'anthropologie esthétique¹. J'expliquerai brièvement ces trois principes, avant d'évoquer les nuances, les réticences et les modifications apportées par les auteurs de ce numéro.

○ Lévi-Strauss a introduit en anthropologie la méthode « iconologique » de Panofsky (1951, 1955), c'est-à-dire l'analyse structurale des symboles présentés dans l'objet esthétique, dans le contexte des « tendances générales et essentielles de l'esprit humain » (1955: 39). On interprète à partir de ces tendances générales les discours de plusieurs domaines du système socio-culturel. Chaque domaine a sa structure, ses contradictions et ses médiateurs. L'objet esthétique devient intelligible par les correspondances, les homologies, c'est-à-dire par les rapports d'analogie entre les domaines². Dans son bilan de l'anthropologie esthétique anglo-saxonne, Silver (1979) estime que cette méthode a été la plus influente de celles établies par Lévi-Strauss pour l'esthétique³. Dans ce numéro toutefois, aucun article ne s'en inspire.

Notons pourtant que cette méthode se limite à l'interprétation des objets esthétiques, mais qu'elle ne s'occupe pas de la fonction esthétique comme telle. D'autre part, il est évident que les contradictions médiatisées dans l'objet esthétique sont souvent celles profondément refoulées dans la société en question. En ce cas, le rôle de l'objet esthétique n'est pas de « vaincre » la négation, mais plutôt de retirer du matériel de l'inconscient. Comme le dit Julia Kristeva (1974: 150), la pulsion (de mort, de négativité, de destruction) se retire alors de l'inconscient et se place, comme déjà positivée et érotisée, dans un langage qui s'organise en prosodie ou en timbres rythmés. Cette « sémiotique pulsionnelle » ne contredit pas la méthode des correspondances mais est son complément nécessaire. Les articles de Howes, de Moore, de Ntumba et de moi-même dans ce recueil en donnent quelques exemples.

○ Dans *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss définit l'objet esthétique comme synthèse d'une ou plusieurs structures artificielles et naturelles, et d'un ou plusieurs événements naturels ou sociaux; il explique l'émotion esthétique par cette union (1962: 37). Plusieurs articles de ce recueil se fondent sur cette idée car les fêtes papoues et la maison longue des Minangkabau ne suscitent l'émotion esthétique qu'au moment où les exécutants réussissent à tracer un lien entre ces structures de la « longue durée »⁴ et les contraintes événementielles de la présentation. Quand on parle de la « valeur esthétique » d'un objet, cela veut dire que l'artiste a dépassé les obstacles posés par la matière et qu'il les a exploités pour réaliser une synthèse inattendue. Lévi-Strauss utilise parfois le terme « bricolage » pour désigner cette activité créatrice, sans pourtant s'occuper en détails du processus de la construction de l'objet esthétique.

¹ Pour l'esthétique de Lévi-Strauss, voir surtout Lévi-Strauss (1958: 269-284, 1962: 33-44, 1983: 291-370), Charbonnier (1961), Merquior (1977). Plusieurs autres anthropologues francophones ont aussi contribué pendant cette période à l'anthropologie esthétique : Luc de Heusch, Jean Laude, Pierre Smith, etc.

² Je crois que de Coster (1978) a raison de grouper toutes ces relations sous le terme global de l'analogie.

³ Parmi les textes les plus intéressants qu'il donne comme exemples de cette méthode, citons Fernandez (1966); Lawal (1974) et Munn (1973).

⁴ J'utilise ce terme dans le sens de Braudel (1969: 41-83).

○ Lévi-Strauss utilise également la méthode typologique⁵ quand il compare, dans plusieurs de ses écrits, les arts traditionnels des peuples sans écriture aux arts contemporains de l'Occident. Cette méthode nous aide à prendre conscience de nos présuppositions ethnocentriques au sujet des arts. Les Occidentaux pensent souvent que la clientèle de l'artiste se compose – toujours et partout – d'individus qui choisissent l'art comme partie de leur style de vie. Mais dans la plupart des sociétés traditionnelles, cette clientèle est « le groupe dans son ensemble qui attend de l'artiste qu'il lui fournisse certains objets façonnés selon les canons prescrits » (Lévi-Strauss dans Charbonnier 1961: 64).

La fonction esthétique apparaît alors rarement comme telle car elle est normalement intégrée à la fonction cognitive. L'objet esthétique y sert en effet à définir le monde, fonction qu'il a presque perdue en Occident. Deuxièmement, la distinction entre l'individuel et le collectif, entre le créateur et le spectateur tend à s'abolir là où les arts ont cette fonction cognitive. Car les rêves, les mythes, les tropes qui guident l'artiste sont connus de toute la communauté. Lévi-Strauss émet donc l'hypothèse « que les sociétés dites primitives reconnaissent avec plus d'objectivité le rôle de l'activité inconsciente dans la création esthétique et manipulent avec une étonnante clairvoyance cette vie obscure de l'esprit » (*ibid.*: 75). Plusieurs textes de ce numéro étayaient cette proposition.

Le concept de fonction esthétique, proposé jadis par Mukarovsky (1936, 1938), insiste d'abord sur l'autonomie du signe, non dans le sens kantien, mais dans le sens d'un système, ou code, dont toutes les composantes se rapportent l'une à l'autre et s'expliquent l'une par l'autre. Il est inutile de revenir ici à une théorie expliquée en détails par Yamaguchi dans ce numéro, sauf pour souligner une différence intéressante entre sa méthode et celle de Mukarovsky. La formule de Mukarovsky est saussurienne, mais il précise que la relation entre les signifiants et l'objet esthétique (le signifié) renvoie au contexte total des phénomènes sociaux. Facilement transportable en terminologie peircienne, cette définition implique que l'*interprétant* du signe esthétique est un modèle de la totalité du système socio-culturel et idéologique. L'objet esthétique n'a donc pas de signification si on le fractionne mais seulement comme totalité. Ses rapports avec la culture globale sont médiatisés par la polysémie de l'objet esthétique. L'ambiguïté du signe esthétique lie le message principal à plusieurs autres messages relevant d'autres domaines de la culture⁶.

Supposons maintenant que notre problème principal n'est pas de comprendre l'objet esthétique mais plutôt de comprendre la culture. Dans ce cas, l'*objet* de la sémiologie sera la culture tandis que le signe esthétique devient une sorte d'interprétant servant de médiateur entre les signifiants (les éléments du texte) et la culture. L'anthropologie esthétique doit toujours prendre ce type de perspective : le texte n'est pour nous, finalement, que moyen de connaître la culture. Dans cette perspective, on peut comprendre le procédé désigné par le terme *ostranénie* au sens de Yamaguchi.

Car on peut se demander, en lisant l'article de Yamaguchi, pourquoi il ne parle pas simplement de la « distanciation » – de la distance que doit prendre l'objet esthétique vis-à-vis la réalité quotidienne. Il a choisi d'employer un mot inconnu pour désigner une idée tout aussi peu connue. Car ce qui distingue le théâtre japonais, comme le *nô*, du théâtre occidental, c'est précisément que le dernier est un objet presque purement esthétique tandis que le *nô* a aussi une fonction cognitive très importante. A l'extérieur du

⁵ Au sujet de la méthode typologique en anthropologie esthétique, voir surtout les écrits de Yuri Lotman, présentés par Shukman (1978).

⁶ Pour la polysémie du texte littéraire, et pour la lecture polysémique ou plurielle, voir Barthes (1966, 1970).

Japon les personnages qui évoquent le plus clairement l'*ostranénie* sont le trickster amérindien, l'arlequin, enfin le médiateur entre la connaissance cosmique et le plaisir esthétique.

En ce sens, il n'y a aucun doute que les rites de mariage minangkabau et les chansons du Kasayi pratiquent l'*ostranénie*. En Occident, on peut en dire autant de certaines formes d'art populaire et parfois du maquillage comme le fait remarquer Frances Slaney. Quant à l'art savant, on y trouve des degrés très différents d'*ostranénie*, peu importe la réputation des artistes. Ainsi, Claude Gagnon démontre que le Paul Gauguin de l'*Ève bretonne* n'était pas capable de se distancier de l'image redoutable de la femme qui dominait à son époque en Occident : la triade vierge, mère et putain. L'Ève de Gauguin accepte donc sans ambages la pomme tendue par le serpent.

Dans l'analyse d'Elliott Moore, *La jeune femme au collier de perles* de Matisse semble illustrer l'*ostranénie* véritable. Ni vierge ni mère ni putain, cette femme démystifie le système traditionnel accepté par Gauguin. Elle se présente comme médiatrice équivoque entre les trois stéréotypes, tout en se prêtant ironiquement à chacun d'entre eux. Cette équivoque dépasse pourtant la préoccupation psychologisante des œuvres antérieures de Matisse. Car, comme le fait remarquer Moore avec justesse, la toile en question reste « à la frontière du portrait (...) en faisant abstraction de ses ressources individualisantes ». Le vide causé par l'inachèvement de la tête du portrait vise à « retrouver les relations totalisantes (...) ». Chez Matisse s'explique l'anti-figuration de la peinture figurative ».

On reconnaît ici une esthétique loin de celle de la « distanciation » occidentale traditionnelle « qui fixe et tient à distance un objet ». Car il semble bien que la méthode attribuée par Moore à Matisse est proche de l'*ostranénie* : l'anti-figuration transforme la figure en médiatrice entre le monde sensible et une vision nouvelle de l'univers et donc de la femme.

L'article de Slaney transpose cette même problématique – concentrée cette fois sur la Vierge Marie – à l'art populaire du maquillage. Là aussi, il s'agit de l'*ostranénie*, car la femme maquillée – l'objet esthétique – est entourée de tabous. Elle établit la médiation entre le procédé de la décoration et une image cosmique, philosophico-religieuse de la femme. Elle devient en effet un objet religieux, le maquillage étant sacré. On bute ici cependant sur le problème de la culture et de la religion populaires dans les sociétés capitalistes. Car celles-ci permettent à l'art savant – à Gauguin ou à Matisse – de prendre position, pour ou contre, ce qu'on appelle l'idéologie dominante. Elles ne donnent pourtant jamais la parole à la culture populaire. Ainsi le maquillage, exclu rigoureusement du domaine des « arts », est pris en charge totalement par les grandes maisons industrielles dont les règles font loi. Sauf pour celles qui possèdent un bon modèle de rechange idéologique, comme les Panthères noires, par exemple.

On devrait peut-être s'engager plus loin dans cette voie et explorer l'esthétique de la vie populaire⁷ : les formes des rites et spectacles, les œuvres comiques verbales, les différents genres et formes du vocabulaire familier et grossier (Bakhtine 1970b: 12).

Deux des articles de ce recueil touchent à des questions à première vue excentriques et pourtant pertinentes. Jean-Claude Muller décrit un musée rukuba. Les objets exposés

⁷ Voir Gramsci (1966), Lanternari (1967: 439-451) pour une discussion approfondie de la problématique de la culture populaire.

semblent à la fois populaires et savants, mais ils suscitent surtout une attitude rituelle, une contemplation religieuse mélangée à la contemplation esthétique⁸. Cependant, même dans un tel contexte, l'auteur démontre que le musée est aussi et nécessairement instrument du pouvoir et de la chefferie, car tout en provoquant la contemplation religio-esthétique, il connote le statut politique de ses propriétaires.

Bien connu des archéologues (Pomian 1978), le phénomène de la collection est plutôt négligé par l'anthropologie sociale. Muller explique les collections rukuba par « le goût des reliques ». Avec une grande prudence, il les distingue de ce qu'on appelle, dans la culture occidentale, des « œuvres d'art ». Et ce faisant, il pose un problème anthropologique redoutable. Car comment une culture détermine-t-elle ce qu'est pour elle un objet esthétique ? Peut-on définir l'objet ou la fonction ou l'expérience esthétique sans invoquer les valeurs d'une culture particulière ?

Une telle définition est en effet possible et utile. Car l'art occidental a parfois présenté comme « objets esthétiques » des « objets trouvés » dans la nature ou bien des produits de fabrication de masse. Comment ces objets gagnent-ils le statut d'« œuvres d'art » ? Ont-ils des qualités objectives qui expliquent ce statut ? Ou bien, ont-ils des qualités reconnues dans une culture particulière comme intrinsèquement esthétiques ? Deux textes célèbres au moins sont consacrés à cette question — celui de Danto (1964: 280 sq) sur les boîtes de Brillo exposées par Warhol et celui de Lévi-Strauss (dans Charbonnier 1961: 97 sq) sur l'égouttoir de bouteilles présenté comme œuvre d'art par Marcel Duchamp. Or, les réponses des deux savants convergent : ces objets deviennent des œuvres d'art dès qu'un personnage respecté dans la culture en question les *reconnaît* et les *expose* comme telles. Ce personnage profère en effet un discours respecté qui dit : « ces boîtes de Brillo sont ... » ; « cet égouttoir de bouteilles *est* ... » une œuvre d'art. Danto parle de cet emploi du verbe *être* comme « la copule de l'identification esthétique ».

Lévi-Strauss, quant à lui, veut interpréter ce type de discours comme synthèse des fonctions esthétique et cognitive :

Vous opérez donc ... une nouvelle péréquation du rapport entre signifiant et signifié, une péréquation qui était dans le domaine du possible mais qui n'était pas ouvertement réalisée dans la situation primitive de l'objet. Vous faites donc, en un sens, œuvre de connaissance, vous découvrez dans cet objet des propriétés latentes, mais qui n'étaient pas perceptibles dans le contexte initial; c'est ce que fait le poète, chaque fois qu'il emploie un mot ou une tournure de phrase d'une manière qui sort de l'habituel.

in Charbonnier 1961: 99

Que les reliques rukuba soient des anciens pots, des tambours, des calèbasses, des anneaux de bras, ou bien des pierres en forme d'aiguilles, peu importe la finesse de la décoration et de la disposition de ces objets, ce qui les unit comme catégorie c'est leur présence commune dans le musée, car cette présence signifie que quelqu'un a prononcé à leur égard la copule de l'identification esthétique.

On aurait tort pourtant de leur attribuer, par exemple, « l'esprit des recherches esthétiques qui ont animé Jackson Pollock ». Car il ne revient pas, en fin de compte, à l'artiste de prononcer la copule de l'identification esthétique, mais au public. On peut bien dire,

⁸ Pour une belle description de la contemplation esthétique dans le contexte des sociétés tribales, voir le dernier chapitre de Malinowski (1963). Pour une lecture esthétique des œuvres de Victor Turner, voir Schwimmer (1983).

en effet, que l'artiste émet son propre idiolecte⁹, mais le signe esthétique, idiolecte ou non, ne peut renvoyer qu'à une information qui est déjà dans le domaine public.

Ici, on doit toutefois noter une différence entre les objets rukuba et ceux de Warhol, Duchamp, Pollock, etc. Car les objets rukuba renvoient aux informations disponibles à toute la population, informations qui portent sur l'idéologie et la pensée politique au sens le plus général du terme. Les œuvres occidentales mentionnées ci-dessus sont destinées par contre à un public limité, à une élite d'« amateurs ». Elles renvoient aux informations qui ne sont disponibles qu'à cette élite.

L'anthropologue voudra donc connaître la composition de la tribu à laquelle un objet esthétique est destiné, ou plutôt, la composition des *différentes* tribus des destinataires. Il veut savoir comment le message se transforme selon la « tribu » de destinataires qui le reçoit. Dans ce volume, Ok-Kyung Pak se réfère à cette question quand elle démontre que le rituel de la maison longue minangkabau présente l'image d'une hiérarchie applicable à certaines catégories de personnes et dans certains contextes, mais ce rituel renvoie à une idéologie égalitaire devant d'autres catégories et dans d'autres contextes. Aucune de ces lectures n'est fautive, mais celle de l'aristocratie renvoie à certaines informations dont les roturiers ne disposent pas.

Mais faisons retour brièvement à l'expérience esthétique, et aux tentatives d'aller au delà de la méthode structuraliste. Plusieurs auteurs de ce numéro s'inspirent, à cette fin, de Kristeva, de Barthes, de Foucault, de Piaget, de Husserl, de Ricoeur et d'autres encore. De toutes ces tentatives d'innovation, la plus géniale est peut-être celle de Roland Barthes, dans *S/Z*, qui classe en cinq catégories les types de lecture d'un texte qui sont pour lui concevables. Trois de ces cinq types de lecture (la référentielle, l'antithétique et l'actionnelle) sont assez bien connus en anthropologie tandis que le quatrième type (la lecture herméneutique) est actuellement très à la mode. Le cinquième, la lecture « sémique » — semblable à la lecture « pulsionnelle » de Julia Kristeva — pose pourtant à l'anthropologie esthétique des problèmes techniques considérables qu'elle devra résoudre pour survivre. D'autre part, il ne suffira pas de nous recycler en prosodie, en chromatologie ou en musicologie pour ouvrir toutes les cachettes de la culture. Car Barthes avait tout à fait raison d'insister sur la lecture *plurielle*, donc sur la sommation des cinq types de lectures évoqués ci-dessus (voir Schwimmer 1985).

Dans ses références au trickster et à l'arlequin, Masao Yamaguchi prend une position très semblable : il fusionne le niveau « sémique » ou pulsionnel aux niveaux d'ordre cognitif. La lecture de Bakhtine du « rire rituel » de la culture populaire, elle aussi, est « plurielle », surtout dans son œuvre sur Rabelais. Mais comment fusionner ces niveaux ? Comment le cognitif et le pulsionnel se rapportent-ils l'un à l'autre ? L'article de David Howes propose une réponse à cette question. Car le type le plus pulsionnel d'objet esthétique est probablement celui qui s'adresse à l'odorat. Si toute la fonction esthétique est analysable par des modèles cognitifs (et on a vu que toute la sémiotique esthétique de Mukarovsky et de Lévi-Strauss se fonde sur cette présupposition), alors des modèles existent aussi pour rendre compte des messages olfactifs car la fonction esthétique domine presque toujours dans ces messages. Si ces modèles n'existent pas, toute la sémiotique esthétique proposée dans ce volume doit être remise en question.

⁹ Eco (1979: 270-273) décrit très bien l'idiolecte comme objet d'analyse en sémiotique esthétique.

On ne peut donc ignorer les propos de Alfred Gell, auteur d'une ethnographie brillante sur la fête *ida* des Umeda, quand il affirme sans ambages que les concepts « code, message, émetteur et destinataire ne sont pas appropriés aux odeurs »; que « l'odeur n'est pas une langue, et ne peut pas se substituer à la langue »; que, au contraire, « l'odeur se rapporte à la transcendance » (1977: 30). L'ethnographe appuie ses propos de données du plus haut intérêt sur l'emploi magique des parfums chez les Umeda de la Nouvelle-Guinée.

On regrettera pourtant que Gell limite son attaque contre la sémiotique à la seule théorie saussurienne, et qu'il semble tout ignorer de la sémiotique peircienne. Car son attaque semble se fonder sur l'argument suivant que nous citerons dans le texte original :

Just how, and in what sense does perfume « attract » ? The semiological status of smell is indeed highly ambiguous, for it would seem that we are dealing neither with a system of « chemical communication » which could be handled with a purely ethological perspective, nor yet with a « sign-system » — since the smell-aspect of the world is so intimately bound up with its purely physical and physiological constitution that it can in no sense be considered conventional.

1977: 26

Dans le système de Peirce, le signe a trois composantes : le signifiant, l'objet et l'interprétant, et il faut distinguer nettement entre ces composantes du signe et son référent, c'est-à-dire sa constitution physique, chimique, physiologique¹⁰. Dans une analyse peircienne de l'odorat, on dira d'abord que les signifiants — les odeurs — sont non-verbaux. Les odeurs ne sont donc pas des concepts; elles proviennent toujours d'un endroit particulier et ne sont identifiables qu'en rapport avec ce point d'origine. Ce sont donc des signes du type de ceux que Peirce appelle « indices ». Quand je sens un « parfum de rose », je regarde autour de moi pour voir où est la rose qui est à l'origine de ce parfum. Mais l'odeur peut provenir aussi de l'« eau de rose » ou bien de quelqu'un qui porte ce type de parfum. Peirce distingue les « indices » des « symboles », et seuls les « symboles » sont des « signes conventionnels ». Gell a donc raison de dire que les parfums ne sont pas des « signes conventionnels », et tous les sémioticiens seront d'accord avec lui à ce sujet.

Pour comprendre « les interprétants » des signes olfactifs, qu'on se rapporte au sonnet *Correspondances* de Baudelaire cité en exergue. Baudelaire y propose l'équivalent d'une anthropologie esthétique. Le premier quatrain introduit en effet les « signes conventionnels », les « forêts de symboles » qui composent la culture, le monde qui nous est « familier ». Dans le deuxième quatrain, Baudelaire dépasse pourtant ce monde d'apparences parce qu'il recherche une « unité » plus « profonde » où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Il croit donc aux « correspondances » entre les systèmes de symboles et il croit que ces correspondances sont immanentes *dans* la nature.

Une difficulté apparente surgit ici que Gell a raison d'évoquer. Les couleurs et les sons sont définissables comme partie d'un spectre ou d'une gamme. Les référents de ces objets sont donc traduisibles dans un code scientifique, tandis que les référents des parfums ne le sont pas de cette même façon. Cette apparente intraduisibilité des parfums n'a toutefois pas empêché Baudelaire d'offrir ses propres traductions de plusieurs *types* de parfums (frais, doux, verts, corrompus). Il les fait correspondre d'abord aux autres signes sensoriels comme les corps (« frais »), les sons (« doux »), les couleurs (« verts »);

¹⁰ L'explication classique du concept de référent est celle de Frege (1971: 102-126). Pour une critique, consulter Eco (1979).

ensuite à certains « symboles » comme les chairs d'enfants, les hautbois, les prairies. Baudelaire établit ainsi le pont entre les parfums (toujours ambigus), le monde sensoriel, et ensuite le monde symbolique, lieu ultime de la signification. Baudelaire subordonne l'ensemble des parfums à son système idiosyncratique (mais très intelligible) d'interprétation du monde où la douceur de la nature s'oppose à la corruption mais aussi aux « transports » de l'homme.

Les parfums n'ont donc pas de sens *comme tels*, mais Baudelaire introduit un certain nombre de termes médiateurs (sensoriels et symboliques) qui les lient au monde intelligible. Si on cherche la preuve que cette démarche du poète n'est ni exceptionnelle ni dépourvue d'intérêt sociologique, on n'a qu'à se reporter à l'article même de Gell (*ibid.*: 36-37), qui présente une analyse savante des noms des parfums commerciaux : *After Midnight, Fleurs du Monde, Wild Musk, Aphrodisia, Y, Je Reviens, L'Aimant, Sikkim, Fidji, Hypnotique, Primitif, Electrique*, etc. Ces interprétants trouvent aisément place dans un système symbolique occidental qui présente d'ailleurs une ressemblance frappante avec le système de Baudelaire.

On peut donc observer par beaucoup de détails la présence des « interprétants » des parfums et démontrer leur organisation cognitive. Quant aux « référents », il est vrai que les mystères sont nombreux et les secrets aussi, gardés jalousement par les parfumeurs professionnels. L'anthropologie esthétique ne dédaigne pas ces « référents » mais ne peut les intégrer dans ses analyses que quand la composition des parfums est connue.

Revenons brièvement à l'article de Howes. L'odeur des morts est probablement une constante sur le plan biochimique et on pourrait donc s'attendre à ce que tous les hommes « lisent » ce signe d'une façon similaire étant donné que le signifiant ainsi que le référent sont toujours les mêmes. On trouve pourtant que les cadavres des quatre sociétés étudiées ne sont pas du tout censés émettre les mêmes messages — les objets (ou « signifiés ») ne sont pas les mêmes. Quand on regarde les systèmes d'interprétants, on les trouve tout à fait cohérents (et différents les uns des autres) même si l'odeur de mort (l'odeur de graisse rance, dit Leenhardt 1947: 44) ne sera perceptible, trois ans après le décès, que par les narines les plus fines.

Howes démontre bien cet aspect cognitif du discours olfactif quand il analyse, à plusieurs reprises, des odeurs presque imperceptibles comme l'odeur de l'or par exemple. Tandis que le référent de ces signes est difficile à repérer, on admirera l'invention de ces parfums peut-être inexistants qui sont requis pour la cohérence logique des systèmes de représentations. Enfermées dans ces schèmes cognitifs, les odeurs n'y perdent pourtant rien de leur qualité pulsionnelle : on classifie ce qu'on sent et à la rigueur, on classifie aussi ce qu'on pourrait sentir si notre odorat pouvait pénétrer tous les secrets de la nature.

Cette référence au pulsionnel reste loin de la psychanalyse orthodoxe où l'esthétique relève uniquement du « principe du plaisir ». Car ce point de vue constitue la réaction freudienne bien intelligible à la conception romantique du génie et à « toute la sensibilité esthétique et philosophique animée par le *Lebenspathos* » (Rider 1984: 62). Elle est beaucoup moins pertinente si l'objet esthétique se construit sous les contraintes communautaires des sociétés tribales ou des arts populaires. Ces contraintes sont en partie pratiques et cognitives, mais elles proviennent aussi du discours onirique et religieux de ces cultures. Les remarques de Lou Andreas-Salomé dans sa *Lettre ouverte à Freud* ont une affinité étrange avec cette esthétique tribale :

Nous émergeons de profondeurs plus obscures que nous n'en avons conscience et, quand cette passivité primordiale se transforme en une action *renforcée*, nous parlons de pouvoir créateur... De même, pour assurer la réussite de l'œuvre, il faut non seulement que la substance de ce qui l'a initiée ait sombré dans l'oubli, mais encore qu'elle ait été *épuisée*¹¹.

1983: 98-99

Pour les Papous, les Minangkabau, les peuples du Kasayi, ces profondeurs ancestrales sont généralement toujours accessibles à la communauté. Elles peuvent se rétablir, renforcées par ces procédés rituels, et ouvrir la voie au pouvoir créateur. Dans les sociétés contemporaines, les rapports entre la construction de l'objet esthétique, les codes établis par les écoles des arts, et les valeurs de la société sont souvent complexes, mais pour ceux qui veulent comprendre ces valeurs dans leur profondeur et dans toute leur richesse, l'anthropologie esthétique peut offrir une voie d'accès privilégiée. Nous ne sommes qu'au tout début de cette entreprise qui ne peut pas réussir sans beaucoup de recherches intensives, surtout de terrain, au Québec et dans les cultures non occidentales, et sans beaucoup de talent. Car nos chercheurs doivent avoir une très bonne formation ethnographique ainsi qu'une très grande sensibilisation et connaissance des formes esthétiques étudiées. Ce numéro n'a donc qu'un rôle annonciateur, espérons qu'il aidera à réaliser ce qu'il présage.

Eric Schwimmer
 Département d'anthropologie
 Université Laval
 Sainte-Foy (Québec)
 Canada G1K 7P4

On trouvera les références des articles relevant du thème de ce numéro dans le guide bibliographique qui se trouve aux pages 159-174.

¹¹ Une très belle description de la relation entre la musique et l'érotisme néo-guinéen se trouve dans Read (1965: 117). L'auteur présente la musique non comme sublimation mais plutôt comme préparation, sur un autre plan, de l'érotisme. Dans l'analyse de Read, l'homme est froid, sinon épuisé, et la musique prépare la chaleur, rétablit le pulsionnel. Mais le pulsionnel n'est pas préalable comme dans l'érotisme occidental.