

## Anthropologie de la nature

M. Philippe DESCOLA, professeur

Sous l'intitulé « Ontologie des images », le cours de cette année reprenait le chantier ouvert en 2005-2006 sur la question de la figuration envisagée dans une perspective anthropologique et comparative. Par figuration, on rappelle qu'il faut comprendre cette activité universelle, et spécifiquement humaine, de production, d'aménagement, d'ornementation ou de mise en situation d'un objet, ou d'un ensemble d'objets, inorganique ou vivant, en vue d'en faire une image fonctionnant comme un signe à la fois iconique et indiciel (pour reprendre la terminologie de Peirce). Si la ressemblance est la modalité iconique que l'histoire de l'art européen nous a rendu la plus familière, elle est loin d'être aussi commune ailleurs. Il arrive souvent que l'icône figure un objet que personne n'a jamais vu, le plus souvent une divinité, à qui sont imputées des qualités dont la reconnaissance dans une image est tributaire de l'identification de celle-ci au prototype qu'elle figure. Ces qualités peuvent n'être pas uniquement plastiques ; ainsi en est-il des *boli*, objets informes en glaise utilisés dans un culte jadis commun dans la vallée du Niger et qui sont la figuration iconique d'une « puissance », non pas en ce que ces images lui ressemblent, puisque cette puissance n'a elle-même pas de forme stable, mais en ce qu'elles rendent précisément tangible la propriété qu'a cette puissance de changer sans cesse de figure (J.-P. Colleyn, « Un élégant quadrupède », 2009) ; le *boli* « représente » donc, non pas au sens où il dépeint de façon réaliste un prototype irréprésentable, mais au sens où un mandataire est dit représenter un mandant.

Pour qu'il y ait figuration, et non simple *mimesis*, il faut en outre que les images opèrent comme des signes indiciels, c'est-à-dire interprétables non plus seulement en fonction d'une similitude de qualités avec un prototype, mais aussi en vertu de la connexion directe que ces images évoquent entre l'objet dénoté et les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle elles servent de signes ; les images deviennent alors, par contiguïté avec les désirs et les aspirations de ceux qui les ont fabriquées et utilisées, comme dotées elles-mêmes d'une « agence » (au sens de l'anglais

*agency*), c'est-à-dire pourvues d'une autonomie et d'une capacité à agir dans lesquelles prend sa source la fascination qu'elles exercent sur nous. A. Gell a donné un certain retentissement à cette conception de l'image comme agent intentionnel, notamment parce qu'il a eu le mérite d'en explorer méthodiquement les conséquences et d'en préciser les conditions cognitives de fonctionnement (*Art and Agency*, 1998). Mais l'idée en elle-même n'est pas nouvelle ; on la trouve nettement formulée dès les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle (M. Verworn, *Die Anfänge der Kunst*, 1920) et déclinée ensuite de diverses manières par des historiens de l'art, M. Baxandall, D. Freedberg ou W.J.T. Mitchell, par exemple. Ainsi entendue, l'agence dont on crédite les images est une notion purement relationnelle, donc dépourvue de contenu ontologique intrinsèque : tout ce qui est en position d'agent à l'égard d'un patient – ainsi une image vis-à-vis d'un spectateur – exerce une agence déléguée parce qu'il constitue une interface matérielle entre des intentionnalités réelles ou supposées, que celles-ci soient imputées au créateur humain de l'objet ou aux entités qu'elle figure ou qui sont réputées en être la source. Mais le fait que l'image en tant que signe indiciel se dérobe à toute caractérisation ontologique de son essence, autrement dit le fait qu'elle ne puisse pas être distinguée d'autres sortes d'artefacts par des propriétés symboliques qui lui appartiendraient en propre, ne signifie pas pour autant qu'elle ne puisse pas rendre visibles des propriétés ontologiques plus générales. L'hypothèse servant de fil directeur au cours est précisément que certaines images révèlent, à la fois dans leur contenu et, dans une moindre mesure, dans leur organisation formelle, des systèmes de qualités prêtées aux objets du monde, autrement dit des ontologies ; c'est par ce mécanisme de dévoilement et d'incorporation de l'armature invisible du réel que se caractérise au premier chef la figuration.

Les images qui relèvent de la figuration ontologique – toutes ne sont pas dans ce cas – ont ceci de particulier que l'on parvient en général à repérer en elles un jeu subtil sur les rapports entre la physicalité et l'intériorité des objets représentés, lequel se décline en un nombre restreint de formules correspondant à autant de façons de percevoir des continuités et des discontinuités entre les choses. On a en effet montré dans des travaux antérieurs que les diverses manières d'organiser l'expérience du monde, individuelle et collective, peuvent être ramenées à un nombre réduit de modes d'identification correspondant aux différentes façons de distribuer des propriétés aux existants, c'est-à-dire de les doter ou non de certaines aptitudes les rendant capables de tel ou tel type d'action. Fondée sur les diverses possibilités d'imputer à un *aliud* indéterminé une physicalité et une intériorité analogues ou dissemblables à celles dont tout humain fait l'expérience, l'identification peut donc se décliner en quatre formules ontologiques : soit la plupart des existants sont réputés avoir une intériorité semblable tout en se distinguant par leurs corps, et c'est l'animisme ; soit les humains sont seuls à posséder le privilège de l'intériorité tout en se rattachant au continuum des non-humains par leurs caractéristiques matérielles, et c'est le naturalisme ; soit certains humains et non-humains partagent, à l'intérieur d'une classe nommée, les mêmes propriétés physiques et morales issues

d'un prototype, tout en se distinguant en bloc d'autres classes du même type, et c'est le totémisme ; soit tous les éléments du monde se différencient les uns des autres ontologiquement, raison pour laquelle il convient de trouver entre eux des correspondances stables, et c'est l'analogisme (cf. *Par-delà nature et culture*, 2005). Le cours de l'année 2006-2007 avait été consacré à explorer les propriétés figuratives de l'animisme en montrant, à partir d'exemples tirés de l'aire arctique et de l'Amazonie, comment il parvient à rendre visible l'intériorité des diverses sortes d'existants et la façon dont celle-ci habite des corps différents identifiables sans équivoque par des indices d'espèce. Le cours de cette année a poursuivi l'étude détaillée des modes de figuration ontologique en examinant plus particulièrement la mise en image du totémisme et du naturalisme.

### *L'abduction d'agence dans les images*

Avant de commencer cet examen, toutefois, il a paru nécessaire de revenir sur la question des mécanismes cognitifs qui permettent d'inférer une agence dans une image. A. Gell a ouvert une voie intéressante lorsqu'il a proposé de traiter l'objet d'art comme un indice autorisant une abduction d'agence, c'est-à-dire une inférence conjecturale quant à la capacité de cet objet à agir intentionnellement par analogie avec les intentionnalités de ceux qui l'ont engendré. Il adopte toutefois à ce propos un point de vue paradoxal puisqu'il s'appuie sur une théorie internaliste dans sa conception de l'intentionnalité des œuvres d'art, mais s'adosse à une théorie externaliste pour expliquer certains effets de leur agence, comme l'idolâtrie ou l'anthropomorphisme. La théorie internaliste part du principe que les humains attribuent la source des comportements qu'ils observent chez autrui à une intériorité mentale, tandis que la théorie externaliste part du principe que l'on attribue aux autres un esprit sur la base de l'intuition que leur comportement, principalement linguistique, suit une « règle » que l'on peut reconstruire. Autrement dit, une image peut être vue comme ayant une agence, soit parce que, dans certaines circonstances, elle paraît animée du même type d'intentionnalité que les sujets qui sont réputés l'avoir faite, inspirée ou utilisée, soit parce que, en stipulant pour elle un rôle social conçu par analogie avec celui que peut remplir un humain, elle paraît jouir d'une indépendance d'action.

On a montré que, loin d'être incompatibles, les deux approches sont plutôt employées de façon alternative en fonction du type de propriété ontologique que l'on va rendre visible dans une image ; de fait, l'approche internaliste est plus caractéristique des collectifs animiques, tandis que l'approche externaliste est plus commune dans les collectifs analogiques. L'usage des masques par les Yupiit (pluriel de Yup'ik) d'Alaska offre une bonne illustration d'une inférence mentaliste. Ces masques étaient utilisés lors des rituels d'hiver où ils servaient à rendre présentes dans la maison commune les « âmes » des personnes animales, lesquelles étaient fêtées pour qu'elles continuent de bon gré à livrer leur corps aux chasseurs. L'intériorité de l'animal, son *yua*, est figurée soit par l'insertion d'un visage dans une tête animale sculptée avec ressemblance, soit plus rarement par l'ajout de membres

humains à un corps animal, voire par une combinaison des deux. La maison commune fonctionnait un peu comme un théâtre où les Yupiiit mettaient en scène le monde des esprits animaux grâce à toutes sortes d'accessoires, dont les masques, fabriqués pour une seule occasion, et portés par des danseurs qui racontaient des histoires, chantaient et imitaient avec beaucoup de vraisemblance les messages sonores des animaux, cette combinaison contribuant à faire descendre le yua des animaux dans la maison. Même si les masques étaient souvent d'un grand réalisme, c'est l'ensemble du dispositif scénique au sein duquel ils étaient insérés qui assurait leur iconicité, et donc leur agence présentifiante. En ce sens, les marques de l'intériorité figurées sur les masques étaient presque superflues : quels qu'aient pu être les talents d'imitateur du porteur de masque, en effet, celui-ci révélait à tous son humanité par son corps, jadis partiellement dénudé lors des danses, de sorte qu'il était évident pour les spectateurs que la présentification des animaux s'opérait à travers la médiation d'une intentionnalité humaine adoptant le point de vue de l'animal, c'est-à-dire incorporant de façon mimétique l'intentionnalité de l'animal sans être pour autant possédée par elle. Du reste, comme c'est presque toujours le cas avec les masques en régime animique, ceux-ci n'étaient dotés d'agence que lors de la performance ; l'inférence mentaliste se faisait donc au coup par coup, dans un contexte exceptionnel où le masque agissait comme un déclencheur parmi d'autres d'une présence dont il incarnait la figuration. Que les images animiques soient le plus souvent « agencées » par une inférence mentaliste n'a d'ailleurs rien d'étonnant, puisque l'imputation d'une intériorité conçue par analogie avec celle des humains est justement un trait caractéristique de l'animisme. Si un tel mouvement est tout à fait plausible vis-à-vis de non-humains ayant une vie autonome – les animaux et les plantes – à qui l'on peut prêter dans certaines circonstances des représentations, des désirs et même des croyances, en revanche l'agence imputée à des artefacts ne peut être que l'indice d'une intentionnalité déléguée. Dans le cas de l'animisme, celle-ci est le plus souvent celle d'un esprit, qu'il faut entendre ici dans le double sens d'une réalité subjective capable de représentations mentales et d'une entité non humaine hypostasiant cette réalité dans des avatars multiples, entre autres des images, dont on comprendra aisément qu'elles n'aient pas de ce point de vue un statut particulier par rapport à d'autres types d'artefacts.

Qu'en est-il maintenant de l'imputation d'intentionnalité dans les images analogistes ? Rappelons que l'objectif figuratif de l'analogisme consiste à rendre présents des réseaux de correspondance entre des éléments discontinus, ce qui suppose notamment de multiplier les composantes de l'image afin de mieux désindividualiser son sujet. Les autels des ancêtres des aires mandé et voltaïque en Afrique de l'ouest illustrent parfaitement ce mécanisme. Disposées dans des maisons ou des sanctuaires, des sculptures de bois figurent des hommes ou des femmes adultes, debout ou assis dans une pose hiératique, dépourvue de toute dimension narrative. Ce sont des images archétypales d'individus caractérisés par un stade de la vie et un statut reconnaissable. Or ces statues, désignées dans toute la région par des termes dénotant l'ombre et le reflet, sont le double, et de l'ancêtre et de son

descendant qui lui rend un culte ; pour que la configuration qui les lie soit activée, elle doit s'incarner dans une figuration reconnaissable par l'ancêtre car élaborée dans un style identique par les sculpteurs qui travaillent pour le clan maternel. Et c'est seulement si les ancêtres se reconnaissent dans leurs effigies qu'ils viennent habiter ces « niches iconiques » ; celles-ci sont donc à la fois des singularités, le double de tel ou tel aïeul maternel incarnant le destin de son descendant, et des prototypes à l'image desquels les vivants doivent tenter de se conformer. C'est pour cette raison que les statues portent la marque des transformations rituelles subies par leurs descendants ou qu'ils seront amenés à connaître. On comprend que ces « petites personnes de bois », ainsi que les Bambara appellent les statues d'ancêtres, sont bien différentes des masques yup'ik. Elles n'incorporent pas une intériorité non humaine activée épisodiquement, mais incarnent en permanence le réseau des relations sociales qui relie l'ancêtre à son descendant et à ses proches, en mettant l'accent sur les positions qu'ils occupent les uns par rapport aux autres, sur leurs devoirs réciproques, sur les rites qui les réunissent. Pourtant la statue n'est ni un symbole ni un emblème, mais bien une *petite personne*, c'est-à-dire un artefact habité par un humain ni tout à fait mort ni tout à fait vivant, et doté de ce fait d'une agence propre en dépit de son immobilité apparente, mais une agence dont seuls les effets – prophylactiques, vindicatifs ou réparateurs – sont perceptibles par ceux qui les subissent, moyen d'avérer une présence par les résultats qu'elle produit. La meilleure façon de lui prêter cette disposition, c'est donc de le traiter dans une perspective externaliste comme un agent éminent de la vie du collectif : car non seulement il obéit aux règles sociales qui régissent le rapport des ancêtres aux vivants, mais il les valide et les rend possible.

### *La figuration totémique*

Une fois faite cette mise au point, il était loisible de revenir à la question de la figuration totémique. Rappelons que l'identification totémique est fondée sur le partage au sein d'une classe nommée d'existants, regroupant des humains et diverses sortes de non-humains, d'un ensemble de qualités physiques et morales précisément définies que l'entité éponyme est réputée incarner au mieux. Dans l'Australie des Aborigènes, ici prise comme exemple car l'ontologie totémique s'y exprime de façon particulièrement nette, le noyau de qualités caractérisant la classe totémique est issu d'un prototype primordial, l'être du Rêve. Des récits étiologiques racontent que, lors de la genèse du monde, au « temps du Rêve », des êtres hybrides sortirent du sol en des sites précis, connurent maintes aventures au cours de leurs pérégrinations à la surface de la terre, puis s'enfoncèrent dans les entrailles de la terre ; les actions qu'ils accomplirent eurent pour résultat de façonner l'environnement physique, soit parce qu'ils se métamorphosèrent en un élément du relief, soit parce qu'une trace de leur présence demeura dans le paysage, de sorte que les traits caractéristiques du milieu portent témoignage jusqu'à présent de ces péripéties. Avant de disparaître, ces êtres prodigieux laissèrent aussi des dépôts de semences d'individuation, appelées « âmes-enfants » dans la littérature ethnographique, lesquelles s'incorporent depuis lors dans

les humains et les non-humains composant chaque classe totémique issue d'un être du Rêve et portant son nom. De ce fait, les qualités héritées du prototype s'actualisent à chaque génération dans des humains, des animaux et des plantes, lesquels constituent, en dépit de leurs apparences dissemblables, autant de manifestations identiques du groupe de propriétés fondamentales au moyen duquel s'affirme leur identité commune. Figurer une telle ontologie implique donc de donner à voir que les membres humains et non humains d'une classe totémique partagent une même identité essentielle et matérielle ; identité essentielle car ils ont en commun d'être issus d'un même prototype originaire, c'est-à-dire d'un même stock de principes d'individuation localisé dans un site ; identité physique car ils sont faits de la même substance, sont organisés selon une structure identique et possèdent de ce fait le même genre de tempérament et de disposition à agir.

Pour rendre visible la permanence dans le temps des prototypes totémiques, le caractère immuable de leurs traits structuraux et les effets de leurs actes créateurs sur des particularités du paysage, les Aborigènes emploient trois stratégies figuratives qui sont autant de transformations les unes des autres. La plus littérale combine des figurations de prototypes totémiques en train d'accomplir une action instituante, les figurations des sites qui sont à la fois le cadre et la résultante de cette action, et des figurations d'emblèmes associés aux groupes totémiques issus de ces événements ; cette représentation d'un ordre spatiotemporel et classificatoire en train de s'actualiser dans un événement est bien illustrée par la tradition figurative des Yolngu du nord-est de la terre d'Arnhem. Deux transformations sont possibles à partir de ce schème figuratif de l'ordre totémique en cours d'avènement : soit figurer cet ordre au moyen de l'image de ceux qui l'ont engendré sans montrer le résultat de leurs actions, soit au contraire ne figurer que ce résultat, en omettant ceux qui en sont la cause. La première formule correspond aux peintures dites en rayon-X des peuples de la partie nord-occidentale de la terre d'Arnhem, tandis que la deuxième formule correspond aux peintures des Aborigènes du désert central. On consacra une leçon à chacune de ces trois formules.

### 1. L'ordre actualisé par l'évènement : les Yolngu

Les Yolngu ont acquis depuis quelques années une certaine notoriété du fait du succès rencontré sur le marché de l'art par leurs peintures sur écorce. Ils forment un ensemble linguistique situé dans le nord-est de la terre d'Arnhem dont les locuteurs se répartissent en deux moitiés exogames, une division régissant par ailleurs l'ensemble du cosmos et de ses habitants ; chaque moitié a ainsi ses propres êtres du Rêve dont les activités façonnèrent son territoire exclusivement. C'est toutefois le clan patrilinéaire qui constitue le collectif détenteur du patrimoine totémique jadis donné à ses membres par un ou plusieurs êtres du Rêve, patrimoine constitué par des droits sur des sites et des territoires, par des chants, danses, et objets rituels et, bien sûr, par des images. Ces dernières sont appelées *mardayin minytji*, le terme *minytji* faisant référence à n'importe quel motif, qu'il soit visible

dans l'environnement ou tracé par les humains, du moment qu'il résulte d'une action intentionnelle accomplie autrefois par un être du Rêve (H. Morphy, « From dull to brilliant », 1992). Les « motifs des êtres du Rêve » renvoient aux actes ordonnateurs accomplis par les prototypes totémiques ; en reproduisant et en manipulant ces *mardayin minytji*, les humains peuvent se relier aux êtres du Rêve et les rendre présents dans des supports très divers : dessins sur le sable, motifs de jeu de ficelle, peintures corporelles, peintures sur écorce, motifs tracés sur les objets rituels. Les images yolngu sont ainsi l'expression la plus visible de l'ordre totémique en ce qu'elles procèdent directement de ceux qui l'ont institué et qu'elles reflètent la segmentation du monde qu'ils ont opérée ; d'abord parce que ces images sont apparues sur le corps de l'être du Rêve qu'elles représentent et qu'elles furent assignées par lui au patrimoine iconologique du groupe humain qui lui est associé ; ensuite parce qu'elles sont l'expression iconique des événements qui les ont engendrées et dont elles constituent, au même titre que certains éléments du paysage, une trace durable ; enfin, parce qu'elles incorporent les qualités et la causalité agissante des êtres du Rêve, condensant ainsi les propriétés de la classe totémique qui en est issue, ce qui les qualifie pour un usage rituel.

La peinture sur écorce yolngu combine de façon originale une pictographie, une héraldique et une topographie, mais traitées de façon générative, c'est-à-dire comme un processus de genèse en train de s'accomplir. Pictographie car chaque peinture dépeint une séquence d'un récit étiologique concernant les aventures en un endroit précis d'un ou de plusieurs êtres du Rêve. Le tableau est la plupart du temps découpé en blocs, chaque bloc étant consacré à une péripétie au sein de la séquence, dans le lieu précis où elle s'est déroulée – ou dont elle est à l'origine – et comportant, sous la forme d'animaux et de plantes, les êtres totémiques qui furent les protagonistes de cet événement. La position des blocs reflète de façon schématique la situation des lieux les uns par rapport aux autres dans la disposition spatiale dépeinte et c'est la raison pour laquelle il s'agit d'une topographie plutôt que d'un paysage. En outre les éléments du relief – ou les composantes organiques des êtres du Rêve qui se transforment en éléments du relief – sont très stylisés : un cercle représente un trou d'eau, un feu, un campement ou une noix, tandis que des lignes en pointillé représentent un nuage, un bosquet ou une source. Selon la signification accordée à ces motifs, le même bloc dans la même peinture peut donc servir de support à plusieurs événements à l'intérieur d'une même séquence, à condition que les événements en question se soient tous déroulés dans le même secteur topographique. Cette disposition permet de retracer un trajet suivi par des êtres du Rêve, mais aussi un trajet accompli à présent dans les mêmes lieux par un membre du clan. La composition en blocs reflète ainsi un schème spatial réel, un gabarit qui rend possible l'insertion de toutes les histoires qui se sont déroulées en ce lieu au temps du Rêve comme aujourd'hui (H. Morphy, *Ancestral Connections*, 1991).

Chaque peinture sur écorce yolngu figure donc à la fois un récit ordonnateur du temps du Rêve, la genèse d'un environnement, une carte schématisant des traits topographiques et une sorte d'écu armorial, l'ensemble attestant d'un lien profond

entre un groupe de filiation, un site et une genèse ontologique. En ce sens, cette tradition iconique remplit parfaitement les objectifs figuratifs de l'ontologie totémique en donnant à voir la pérennité des prototypes totémiques et des subdivisions qu'ils instituent, chaque peinture représentant une facette particulière du grand ordre segmentaire que personne, pas même les êtres du Rêve, n'est en mesure d'actualiser comme un schème général. Car c'est là une des particularités du totémisme : chacune des classes regroupant humains et non-humains est ontologiquement autonome, chacune constitue une totalité intégrale et autosuffisante puisqu'elle fournit le cadre de l'identification de ses composants humains : c'est ainsi que se définissent les clans et les moitiés chez les Yolngu. Aucune totalisation n'est possible de l'intérieur et c'est ce que montrent fort bien les images : non seulement celles-ci ne figurent chacune qu'une petite partie des déterminations ontologiques d'une classe totémique, mais chacune est en outre divisée en blocs clairement différenciés qui viennent renforcer l'impression de segments autonomes.

## 2. L'ordre incorporé dans les êtres : la morphologie structurale kunwinjku

La tradition iconique des peuples de la partie nord-occidentale de la terre d'Arnhem peut être vue comme une simplification logique de l'imagerie yolngu puisqu'elle condense en un personnage l'évènement donnant naissance à l'ordre totémique. Au lieu de représenter cet évènement dans toutes ses circonstances et avec toutes les particularités qu'il engendre, les Kunwinjku et leurs voisins ne figurent que le seul agent de la génération, en supprimant tout contexte. Il s'agit de montrer sans équivoque que l'organisation totémique s'est déployée à partir du corps même de l'être du Rêve dont les subdivisions internes sont dépeintes avec minutie. L'ordre social, l'ordre cosmique, la classification exhaustive des êtres et des lieux, tout se déploie à partir de la structure anatomique des prototypes totémiques. Ce résultat est obtenu par le procédé, dit des rayons X, consistant à représenter sur des plaques d'écorce des contours animaux ou humanoïdes dont les organes, et parfois le squelette, sont dépeints avec exactitude, une technique figurative très ancienne puisque des images similaires, certaines datant de plusieurs millénaires, se rencontrent dans les abris sous roche de la région.

Chez les Kunwinjku, dont la tradition iconique a été plus particulièrement étudiée par L. Taylor (*Seeing the Inside*, 1996), deux genres coexistent : l'un, de nature profane, se présente comme une sorte de modèle de découpe du gibier, tandis que l'autre figure des êtres du Rêve dans leur avatar animal et se rattache au complexe cérémoniel *mardayin*. Le premier type d'image représente un animal inerte, le plus souvent vu de profil, se détachant sur le fond ocre rouge du rectangle d'écorce. L'intérieur, délimité par une ligne blanche, dépeint les articulations principales du squelette et quelques organes, généralement le nerf optique, le tube digestif, le cœur, les poumons, le foie et l'estomac ; des zones hachurées indiquent des parties de l'animal riches en graisse ou dont la viande est succulente. Selon les Kunwinjku, ce genre de peinture se réfère prosaïquement à la viande et rappelle la

nécessité de distribuer le gibier parmi les parents : le corps de l'animal découpé en pointillé est une image du corps social segmenté et de l'interdépendance fonctionnelle de ses parties entre lesquelles la circulation de nourriture ne doit pas s'interrompre. Ces peintures de « viande » (*mayt*) comportent parfois des figures humanoïdes très stylisées, filiformes et dégingandées ; ce sont des *mimih*, une race d'esprits habitant les crevasses des falaises, et qui mènent une vie en tout point semblable à celle des humains : ils chassent, dansent, copulent, font la cuisine et c'est d'eux que les humains apprirent jadis à découper et à partager le gibier comme il convient. Les *mimih* enseignèrent aussi aux hommes à peindre et les peintures rupestres les plus anciennes leur sont attribuées. Les images de ce genre, qui ornaient jadis les abris en plaques d'écorce, n'ont d'autre fonction que décorative ; elles mettent en scène de façon plaisante des esprits qui ont beaucoup à voir avec les Aborigènes, elles rappellent la nécessité de partager le gibier et les conditions dans lesquelles cet usage fut transmis aux humains, elles font connaître aux enfants l'anatomie de ce dont ils se nourrissent.

L'autre genre de peinture est presque exactement semblable au premier, sauf que les animaux y sont figurés avec, en sus des organes, de fines hachures, généralement contrastées en blanc, jaune et rouge. Ces hachures signalent qu'il ne s'agit pas d'un gibier ordinaire, mais d'un *djang*, un être du Rêve. Différents selon les êtres du Rêve et propres aux clans issus de ceux-ci, les motifs des peintures sur écorce sont identiques à ceux portés sur le corps par les hommes lors des rituels ; ils étaient arborés par les êtres du Rêve aux temps de la genèse et possèdent en propre une causalité intentionnelle qui fait d'eux des expressions métonymiques des prototypes totémiques (L. Taylor, « Flesh, Bone and Spirit », p. 50). Utiliser ces motifs dans un contexte cérémoniel transfère la puissance des êtres du Rêve à ceux qui les portent comme à ceux qui les regardent, contribuant ainsi à augmenter la fertilité des humains et des non-humains, à faciliter la circulation de la sève, à faire engraisser le gibier. Les motifs claniques figurent en outre de façon schématique les particularités des sites créés par l'être du Rêve à l'origine de chaque clan. Ils révèlent aussi les organes de l'être du Rêve et, par extension, les organes des danseurs qui l'incarnent. Les peintures corporelles et les peintures en rayons X sont ainsi des transformations les unes des autres, deux moyens d'actualiser un prototype totémique : à travers l'homme de son clan qui s'identifie à lui, à travers la figuration iconique d'un animal qui dépeint néanmoins une structure segmentée.

Dans l'iconologie kunwinjku deux traits caractérisent toutes les représentations des êtres du Rêve sous leur forme animale. En premier lieu, leur parfaite immobilité : ils ne sont jamais figurés en train d'accomplir une action ni en interaction les uns avec les autres. Ce n'est pas qu'ils soient morts, à l'instar des images de « viande », puisqu'ils sont immortels ; d'autant que les motifs hachurés dont ils sont ornés scintillent et vibrent dans la lumière, manifestant ainsi la puissance qui continue à émaner d'eux. Mais les dépeindre en mouvement irait à l'encontre de ce qu'ils représentent, à savoir la charte intemporelle de l'organisation totémique, ce par quoi tout ce qui est dans le monde est comme il est, à la bonne place. Par contraste, les

*mimih* sont toujours dépeints en train de s'activer, à la manière des humains dont ils constituent une métaphore iconique fondée sur la connivence fonctionnelle, mais non ontologique, entre les inventeurs des arts de la civilisation et ceux qui les imitent. En second lieu, chaque être du Rêve est représenté comme une silhouette se détachant sur un fond uni, sans décor externe ou évocation du milieu ambiant ; on n'a pas voulu figurer par là un être particulier situé dans le monde, mais un condensé de certaines qualités du monde enveloppé dans un être particulier. Au-delà de ce prototype totémique il n'y a rien d'autre, pas de contexte, d'environnement ou de temporalité ; si ce n'est peut-être ailleurs un autre être du même genre, contenant d'autres qualités du monde, mais jamais représenté de façon contigüe. Là aussi, et plus encore que chez les Yolngu, aucune représentation de l'organisation totémique dans son ensemble n'est possible de l'intérieur, chaque classe totémique s'appuyant pour affirmer son identité sur son seul gabarit ontologique.

### 3. L'ordre incorporé dans les lieux : la trajectivité structurante dans le désert central

De toutes les images produites par les Aborigènes australiens, les peintures sur toile des peuples du désert central sont sans doute celles qui ont rencontré le plus vif succès sur le marché de l'art. Les amateurs en apprécient la vigueur dans l'abstraction, les couleurs franches et contrastées et une technique pointilliste qui empreint les motifs d'une délicate pulsation. Ce moyen d'expression ne date pourtant que d'une quarantaine d'années tout au plus et il s'est développé à l'incitation de fonctionnaires australiens en poste dans les territoires aborigènes ; il vient cependant prolonger une riche tradition iconographique propre aux Pintupi, aux Walbiri, aux Pitjatjantjara et aux différents groupes Aranda, laquelle s'exprimait auparavant sur d'autres supports, certains éphémères, comme les dessins sur le sable ou les peintures et ornements corporels portés lors des cérémonies, d'autres plus durables comme les motifs peints et incisés sur des objets rituels. A l'instar des peintures sur écorce yolngu, les peintures sur toile du désert central représentent des segments d'itinéraires des êtres du Rêve et les traces que leurs aventures ont laissées dans le paysage actuel ; c'est une façon de figurer des événements du temps du Rêve et les effets de ces événements sur la genèse du relief et des principales caractéristiques de l'environnement. Toutefois, à la différence de ce qui se passe en terre d'Arnhem, les prototypes totématiques n'apparaissent jamais directement dans les tableaux, même si leur causalité intentionnelle n'en est pas absente ; chez les Walbiri, par exemple, les motifs des êtres du Rêve sont investis d'une puissance générative qui fait qu'on les emploie au premier chef dans des opérations orientées vers la reproduction de la vie (cf. N. Munn, *Walbiri Iconography*, 1973).

Au niveau le plus immédiat, toutefois, les motifs servent à illustrer des histoires du temps du Rêve – on les dessine alors sur le sable pour accompagner un récit – en ponctuant les divers épisodes par la figuration des empreintes laissées sur le sol par les protagonistes de ces événements. Un cercle représente un campement ; des lignes en étoile à partir d'un cercle, les mouvements par rapport à un site

central ; un demi-cercle figure une personne immobile ; tandis que divers signes stéréotypés représentent de façon schématique mais réaliste les empreintes de pas laissées par tel ou tel être du Rêve dans son avatar animal. Ce langage graphique se rapproche d'une pictographie dans la mesure où il est composé de graphèmes de base, combinables entre eux de manière séquentielle et affectés d'un ou de plusieurs référents constants. Il s'agit bien d'une figuration iconique, mais dans laquelle l'iconicité est de nature indicielle en ce que la qualité reconnaissable du prototype figurée dans l'image est la trace qu'il laisse d'une partie de son anatomie imprimée en négatif sur le sol – les pieds, la queue, le postérieur ; il y a donc continuité physique entre le signe et le référent, comme dans un indice, et aussi, comme dans un signe iconique, ressemblance minimale entre l'image – l'empreinte inscrite en creux – et son référent – ce dont elle est la trace.

Cette iconographie s'apparente également à une cartographie, plus exactement aux routes tracées par les navigateurs sur des cartes marines. Au lieu de figurer l'ensemble des éléments significatifs d'une portion d'espace, comme c'est le cas dans une carte ordinaire, les motifs figurent un itinéraire suivi par un être du Rêve dont les étapes successives ne sont pas définies par la présence préalable d'un élément remarquable du relief, mais deviennent au contraire, en raison d'une péripétie de la vie de cet être, le lieu de surgissement de cet élément. A chacun des motifs standardisés figurant une empreinte laissée par un prototype totémique correspond un trait caractéristique de l'environnement : la trace laissée par le kangourou lorsqu'il s'est assis est devenue un point d'eau, la ligne sinueuse tracée par la progression du serpent a formé le lit d'un ruisseau, les œufs déposés par le python sont maintenant un amas de rochers arrondis. Les motifs figurent donc simultanément des traces, et les événements que ces traces évoquent, et les sites que ces traces sont devenues, et les itinéraires qui relient ces sites et enfin, par métonymie, la présence toujours active des êtres qui sont à l'origine de tout cela. Bien qu'il soit devenu coutumier de parler de paysage pour qualifier l'iconographie du désert central, l'on voit bien que c'est une facilité de langage : en effet, il ne s'agit aucunement ici de la figuration d'une portion de pays embrassée par la vue à partir d'un point fixe en quoi consiste habituellement la représentation paysagère, mais de la figuration de trajets de morphogenèse éventuellement interconnectés sans être pour autant jamais intégrés dans un espace homogène. L'imagerie du désert central donne ainsi à voir un mouvement sur une surface analogue à celui accompli par un être du Rêve, un mouvement qui restitue les conditions originaires de mise en ordre du monde sans influencer pour autant sur ce monde dont la structuration est achevée depuis longtemps. Il s'agit, en somme, de rendre présente une structure accomplie mais dont les effets sont toujours vivaces, non pas, comme dans le nord-ouest de la terre d'Arnhem, en figurant l'arrangement interne de ceux qui ont engendré cette structure et qui offrent depuis lors leur anatomie en modèle de l'organisation totémique, mais en reproduisant de façon schématique les moments-clés de sa genèse et les événements qui ont permis qu'elle s'inscrive à la surface de la terre. Les peuples du désert central ont choisi pour ce faire de représenter un fond sans figure, des traces d'actions dont

les actants ont disparu ; les Kunwinjku, quant à eux, ont préféré des figures sans fond, des actants représentés à l'époque où ils englobaient en eux ce qui fait la diversité des existants. A ces deux stratégies, l'ordre incorporé dans les êtres ou l'ordre incorporé dans les lieux, fait écho la synthèse yolngu qui donne à voir à la fois les prototypes du temps du Rêve et les traces de leur action, bref, l'ordre totémique en train de s'actualiser dans l'évènement.

### *La figuration naturaliste*

Le naturalisme, au sens où on l'entend ici, commence à émerger dans les textes en Europe à partir du XVII<sup>e</sup> siècle pour ne prendre une forme achevée que deux siècles plus tard avec l'avènement de la notion de culture et des sciences qui en traitent. Durant cette période une perception des qualités du monde voit peu à peu le jour qui s'appuie sur deux inférences complémentaires : les humains se dissocient nettement du reste des existants du fait des capacités cognitives que leur intériorité singulière leur confère, tout en étant semblables à eux par leurs déterminations physiques. La formule du naturalisme est donc inverse de celle de l'animisme : c'est par leur esprit, non par leur corps, que les humains se distinguent des non-humains, notamment par cette intelligence réflexive de soi qu'est le *cogito* cartésien, et c'est aussi par leur esprit, hypostasié en âme collective, qu'ils se distinguent les uns des autres dans des ensembles unifiés par le partage d'une langue, d'une culture, d'un système d'usages. Quant aux corps, ils sont tous soumis aux décrets de la nature, ils relèvent de l'universel à l'instar de l'espace, du temps et de la substance, de sorte qu'ils ne peuvent servir à singulariser les humains comme une classe d'êtres à part. Il faut toutefois prendre garde que la figuration n'est pas la simple transcription dans des images d'une ontologie qui se serait développée avant elles et à leur écart, en faisant appel à des ressources purement discursives ; car c'est dans tous les domaines de la vie que les modes d'identification opèrent leur travail de discrimination entre les existants au moyen d'une schématisation cognitive de l'expérience. Ces schèmes sont repérables dans les énoncés, certes, mais aussi dans les modes d'action sur la matière, dans les formes de comportement, dans les attitudes vis-à-vis des non-humains et, bien sûr, dans la façon de faire des images.

Or, si la naissance du naturalisme européen peut être fixée au XVII<sup>e</sup> siècle sous son aspect normatif et propositionnel, avec l'intense production épistémologique qui accompagne le surgissement de la science moderne, il n'en a pas nécessairement été de même dans les autres champs, notamment dans celui des images. Tout indique, en effet, que le monde nouveau a commencé à devenir visible dans des représentations iconiques avant d'être systématisé dans le discours. Si les deux traits qu'une figuration de l'ontologie naturaliste doit au premier chef objectiver sont l'intériorité distincte de chaque humain et la continuité physique des êtres et des choses dans un espace homogène, alors il ne fait guère de doute que ces deux objectifs ont reçu un début de réalisation dans la peinture du nord de l'Europe dès le XV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire bien avant que les bouleversements scientifiques et les théories philosophiques de l'âge classique ne leur donnent la forme argumentée qui signale d'ordinaire l'accouchement

de la période moderne pour les historiens des idées. Ce qui caractérise la nouvelle façon de peindre qui naît en Bourgogne et en Flandres à cette époque, c'est l'irruption de la figuration de l'individu, d'abord dans les enluminures, où sont représentés des personnages aux traits réalistes, dépeints dans un cadre réaliste, en train de réaliser des tâches réalistes, puis dans des tableaux que caractérisent la continuité des espaces représentés, la précision avec laquelle les moindres détails du monde matériel sont rendus et l'individuation des sujets humains, dotés chacun d'une physionomie qui lui est propre. La révolution dans l'art de peindre qui se produit alors installe durablement en Europe une manière de figurer qui met l'accent sur l'identité individuelle de l'icône, du prototype, de l'artiste et du destinataire, une manière de figurer qui se traduit par une virtuosité croissante dans deux genres inédits : la peinture de l'âme, c'est-à-dire la représentation de l'intériorité comme indice de la singularité des personnes humaines, et l'imitation de la nature, c'est-à-dire la représentation des continguités matérielles au sein d'un monde physique qui mérite d'être observé et décrit pour lui-même.

### 1. La peinture de l'âme

La singularité des individus et des situations se donne à voir dans les enluminures du xv<sup>e</sup> siècle par la façon dont des personnages réels sont peints afin que l'on puisse non seulement les identifier sans équivoque, mais aussi prendre un aperçu, en voyant leur visage, des traits essentiels de leur personnalité. Une telle manière de dépeindre l'individu tranche sur les portraits de l'Antiquité et les icônes de l'Orient chrétien. En Grèce et à Rome le portrait peint ou sculpté représente soit un défunt dont on souhaite conserver le souvenir, soit un personnage puissant ou ayant atteint une certaine notoriété que l'on glorifie par ce moyen. Tout en n'étant, semble-t-il, pas trop infidèles au modèle, ces images tendent néanmoins à figurer plutôt des catégories de personnages que des individualités : elles visent la singularisation d'une personne au sein d'un type par l'ajout d'attributs, non sa mise en scène dans un milieu de vie familial qui la prolonge et lui donne une partie de son particularisme. Quant à l'icône, c'est, pour reprendre la formule de H. Belting, « ... une image peinte antique qui a survécu à la société antique » (*Image et culte*, 2007, p. 109), mais qui a perdu chemin faisant toute véritable aspiration au mimétisme, surtout dans les portraits de saints, réduits à des assemblages de traits conventionnels. La peinture devient une technique de description typologique standardisée, complémentaire de ces techniques verbales de description littéraire héritées de la rhétorique antique que sont l'*ekphrasis* et l'*eikonismos* ; bref, dans le portrait iconique, c'est moins la ressemblance qui compte, que la vérité par conformité à un modèle idéal (G. Dagron, *Décrire et peindre*, 2007). La différence est de taille avec les représentations de donateurs et les images de dévotion que réalisent les maîtres de l'enluminure et les peintres de fresques dans la deuxième moitié du xiv<sup>e</sup> siècle ; la différence est plus grande encore avec les portraits qu'une poignée de pionniers – au premier chef Robert Campin, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden –, certains aussi à l'aise dans

la miniature que dans la peinture sur panneau, commencent à produire à partir du début du xv<sup>e</sup> siècle. Il est notable, d'abord, que leurs sujets ne soient plus des princes et des rois, mais des bourgeois et des hobereaux, représentés en témoignage de la position qu'ils ont acquise par leur mérite et en reconnaissance de leur dignité, non comme des symboles d'un ordre transcendant dont ils célèbreraient la gloire par leur dévotion. Comme l'écrit T. Todorov à propos des modèles de Campin : « ils sont désignés par le tableau, eux-mêmes ne désignant rien » (*Éloge de l'individu*, 2000-2001, p. 137). Le réalisme des portraits est en outre frappant : chaque personnage est saisi au plus près de son identité, sans que ses imperfections physiques et d'éventuels traits de caractère déplaisants ne soient dissimulés, et surtout sans intention d'en faire le reflet d'un modèle préétabli. Enfin, ce mouvement d'individuation touche aussi les peintres eux-mêmes ; leurs œuvres commencent à être signées et les premiers autoportraits rappellent la présence agissante du peintre, parfois dans le tableau comme un personnage parmi d'autres, parfois à la périphérie, comme celui que Jean Fouquet insère en 1450 dans le cadre du diptyque qu'il peint pour Notre-Dame de Melun. Par là est affirmé que l'œuvre du peintre est l'expression mimétique de sa personnalité s'exprimant sur une surface, le produit d'une individuation de l'activité créatrice.

## 2. L'imitation de la nature

Les premières manifestations de l'ontologie naturaliste à la Renaissance ne se donnent pas seulement à voir dans la manière inédite dont la singularité humaine est figurée, mais aussi dans une façon nouvelle de représenter les contiguïtés matérielles au sein d'un monde physique qui gagne son indépendance. De même que le portrait s'affirme comme un genre original rompant avec les conventions du portrait prototypique héritées de l'Antiquité, de même l'autonomisation et la sécularisation de l'espace conduisent-elles à la naissance d'un autre genre, le paysage, qui va s'affirmer comme l'autre dimension essentielle de la figuration naturaliste. Là encore, c'est une invention de l'Europe du Nord ; à tout le moins, c'est là que le genre s'est systématisé en dépit des prouesses dans la peinture réaliste des plantes et des animaux pour lesquelles les ateliers lombards d'enluminures étaient célèbres au Trecento. Mais les peintres italiens n'ont pas su tirer parti de ces acquis ; dans le Nord, en revanche, « la découverte de la nature ne pouvait qu'aboutir à la découverte de la peinture de paysage » (O. Pächt, *Le Paysage dans l'art italien*, 1991, p. 67). L'invention du paysage occidental supposait que les éléments naturels soient soustraits aux fins d'édification de la scène religieuse, qu'ils s'éloignent de l'espace sacré afin de mener une existence à part, et c'est la fonction décisive que la perspective rendit possible. Divorcés des icônes du premier plan, les arbres, les plantes, les animaux, les édifices se constituent alors en une totalité homogène, parfois au détriment d'une liaison vraisemblable avec la scène sacrée. Cette autonomisation de l'arrière-plan s'amorce chez les miniaturistes français du dernier tiers du xiv<sup>e</sup> siècle, notamment dans l'atelier de Jacquemart de Hesdin : l'espace commence à s'approfondir, les plans se multiplient,

les éléments les plus éloignés perdent la netteté de leur détail ; bref, la figuration du monde phénoménal commence à s'organiser autour de la manière selon laquelle il est perçu par un sujet extérieur à l'image, un sujet dont la position souveraine est parfois soulignée par l'élimination de tout humain du paysage. Les frères Limbourg, le maître de Boucicaut achèvent cette laïcisation, le dernier stade de l'autonomisation étant atteint avec le dispositif de la « fenêtre flamande » (A. Roger, *Court traité du paysage*, 1997, pp. 70 *sequitur*), cette échappée vers l'arrière-pays qui isole le paysage à l'intérieur d'un cadre bien délimité et le convertit en un tableau dans un tableau – comme dans *La Vierge à l'écran d'osier* de Robert Campin – pour finir, sous la forme d'une galerie ouverte, par occuper presque tout l'arrière-plan et s'intégrer sans solution de continuité à la scène de l'histoire sainte tout en conservant son indépendance thématique – par exemple, *La Vierge du chancelier Rollin* de Jan van Eyck. Il ne reste plus dès lors qu'à dilater la fenêtre à la dimension du tableau afin d'obtenir le paysage moderne, ainsi que le feront Geertgen Tot Sint Jans et Patinir à la fin du xv<sup>e</sup> siècle et au début du xvi<sup>e</sup>.

C'est donc un paradoxe qu'un genre mineur comme le paysage, qui relevait dans l'Antiquité romaine de l'ornementation et de la décoration d'intérieur, peu considéré à ses débuts par les peintres de la Renaissance italienne, ait connu en Europe du nord une mutation telle que celle-ci puisse à bon droit être vue comme le symptôme d'une nouvelle façon d'appréhender les qualités du monde. Outre la maîtrise de la perspective monofocale, l'invention de la vision panoramique y est pour beaucoup. Par contraste avec le cube bien délimité et construit à la manière d'une scène de théâtre dont les peintres italiens trouvent l'inspiration chez Vitruve, le paysage panoramique est une spécialité du Nord, ainsi la spectaculaire « Pêche miraculeuse » (1444) dans laquelle Konrad Witz dépeint une vue du Lac Léman et des sommets qui l'entourent, premier paysage réel associé à un sujet religieux dans la peinture occidentale. La figuration d'un morceau de pays saisi depuis un point de vue particulier tend alors vers une description exhaustive du monde, une description qui, comme l'écrit A. Mérot, « pourrait être infiniment continuée, les côtés du tableau n'ayant pas ici de rôle constructif, mais matérialisant seulement le découpage arbitraire que le peintre effectue dans la profusion du visible » (*Du paysage en peinture*, 2009, p. 76). On est bien entré dans le monde naturaliste, celui où règne l'espace homogène et infini de la *res extensa*. Toutefois, l'évolution de l'ontologie naturaliste ne s'arrête pas là. Si les droits de l'intériorité s'affirment au début sans conteste, ils finissent peu à peu au cours des siècles qui suivent par entrer en contradiction avec l'universalité des principes de la physicalité. Les lois de la nature ne pouvaient indéfiniment laisser hors de leur juridiction ce résidu immatériel qu'on appelle l'esprit, qu'il soit individuel ou collectif. Et si le mouvement de naturalisation s'est accéléré au cours du dernier siècle, là encore les images ont anticipé de beaucoup l'expression propositionnelle de cette tendance, notamment avec l'invention de l'objectivité dans les images scientifiques au xix<sup>e</sup> siècle. C'est cette mutation progressive de la figuration naturaliste qui fera l'objet du cours de l'année prochaine.

## SÉMINAIRE

Le séminaire a pris la forme d'une journée d'étude intitulée « Formes, déformations, transformations » organisée le 20 mars 2009 conjointement avec la chaire de Processus morphogénétiques. Née d'un intérêt commun de Philippe Descola et d'Alain Prochiantz pour *On Growth and Form*, l'œuvre majeure de D'Arcy Wentworth Thompson, cette réunion avait pour ambition d'examiner la fécondité de la notion de transformation morphologique dans le domaine des organismes et dans celui des images. Renouant avec une approche morphologique un peu délaissée dans les sciences de la vie comme dans les études iconologiques, les intervenants ont exploré les diverses facettes des processus structuraux régissant les variations de forme.

Présentation : Philippe DESCOLA.

Arezki BOUDAUD, Laboratoire de physique statistique, École normale supérieure : « Mécanoperception et géométrie dans la morphogenèse ».

Philippe COMAR, Professeur de morphologie à l'École nationale des Beaux-Arts : « Les grilles de la beauté, de Dürer à D'Arcy Thompson ».

Jacques DUMAIS, Department of organismic and evolutionary biology, Harvard : « Sur l'émergence de structures cellulaires complexes à partir de règles de division simples ».

Dimitri KARADIMAS, CNRS, Laboratoire d'anthropologie sociale : « Saillances et projections de formes dans les animaux imaginaires ».

Yoël FORTERRE, IUSTI, Polytech Marseille : « Physique des mouvements rapides chez les plantes... ou comment bouger sans muscles ».

Carlo SEVERI, EHESS et CNRS, Laboratoire d'anthropologie sociale : « L'idée, la série et la forme : retour sur la Biologie des images ».

Jean PETITOT, EHESS, Centre d'analyse et de mathématique sociales : « Modèles dynamiques de morphogenèse et théories de la forme ».

Conclusion : Alain PROCHIANTZ.

## PUBLICATIONS

– « Les pliures du monde », in Aliocha Wald Lasowski (sous la direction de), *Pensées pour le nouveau siècle*, Paris, Fayard, pp. 493-512, 2008.

– « Human Natures », *Social Anthropology* 17 (2), pp. 145-157, 2009.

– « The two natures of Lévi-Strauss », in Boris Wiseman (sous la direction de), *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 103-117.

## AUTRES ACTIVITÉS

– Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales.

– Directeur du Laboratoire d'Anthropologie sociale (UMR 7130 du Collège de France, du CNRS et de l'EHESS).

– Président de la Société des américanistes, vice-président du conseil scientifique de la Fondation Fyssen.

## COLLOQUES, ENSEIGNEMENTS ET MISSIONS À L'ÉTRANGER

1. Colloques

## 1.1 Organisation de colloques

– Organisation du colloque international « Lévi-Strauss, un parcours dans le siècle », Collège de France, 25 novembre 2008.

– Organisation (avec Jean-Pierre Changeux) du colloque international « Past, present and future in the studies of cognition » organisé à l'occasion du 30<sup>e</sup> anniversaire de la Fondation Fyssen, Muséum national d'histoire naturelle, 16 mai 2009.

## 2.2 Communications à des colloques

– « From nature to culture and back », colloque « Strúktúralismi á tímamótum : aldarafmæli Claude Lévi-Strauss », Université d'Islande, Reykjavik, 6 septembre 2008.

– « Universalisme absolu, universalisme particulier, universalisme relatif », colloque « L'universel en question », Université Paris Diderot, 29 septembre 2008.

– « Betwixt Nature and Culture. Variations on a Lévi-Straussian theme », colloque « My Favourite Lévi-Strauss », India International Center, New Delhi, 12-13 janvier 2009.

– « Structure, transformation and the genesis of forms », table ronde « Rethinking Lévi-Strauss and Structural Anthropology », Université de Cambridge, département d'anthropologie, 8 mai 2009.

– « Étiologies du présent », colloque « L'inconscient et les mythes », Société psychanalytique de Paris, Musée Fabre, Montpellier, le 20 juin 2009.

2. Enseignement

– Enseignement délocalisé aux États-Unis : Reed College, Portland (Oregon), département d'anthropologie, « Anthropology and Ontology », le 7 octobre 2008 ; université de Chicago, département d'anthropologie, cycle de conférences « The Institution of (certain) things » : « Instituting Ontologies », le 14 octobre 2008 ; « Instituting Collectives », le 16 octobre 2008 ; « Instituting Subjects », le 21 octobre 2008 ; « Instituting Images », le 23 octobre 2008 ; université de Californie à San Diego, département d'anthropologie, « Differentiating Ontologies, Differentiating Subjects: Perspectives on the Anthropology of Nature », le 31 octobre 2008 ; université Harvard, département d'anthropologie, « The Making of Images : An Anthropological Approach », le 3 novembre 2008 ; université de Princeton, département d'anthropologie, Clifford Geertz Commemorative Lecture, « Towards a Monist Anthropology », le 5 novembre 2008.

3. Conférences

– « Human Natures », conférence inaugurale du 10<sup>e</sup> congrès de l'European Association of Social Anthropologists, Ljubljana, le 26 août 2008.

– « Beyond Nature and Culture », Université de Californie à Berkeley, département d'anthropologie, le 27 octobre 2008.

– « The Making of Images: An Anthropological Approach », Université de Californie à San Diego, département des arts visuels, le 30 octobre 2008.

– « The Ethnographer's Breviary : From Léry to Lévi-Strauss and Beyond », a colloquy with Tom Conley, Université Harvard, département d'études romanes, le 4 novembre 2008.

– Séminaire-débat autour de *Par-delà nature et culture*, Université de Louvain-la-Neuve, école doctorale belge en anthropologie, 8-9 décembre 2008.

– « La nature "protégée" : variété des pratiques sociales face aux expertises gestionnaires », universités de Bordeaux 2 et 3, laboratoire de géographie ADES, 16 janvier 2009.

– « Cognitive Issues in Ontology and Praxeology », London School of Economics, département d'anthropologie, le 21 janvier 2009.

– « Mas allá de la naturaleza y la cultura », Institut français de Madrid, le 26 janvier 2009.

– Débat avec E. Viveiros de Castro sur « Animisme et perspectivisme », Institut d'études avancées de Paris, le 30 janvier 2009.

– Conférence-débat avec A. Bensa et M. Potte-Bonneville sur « Identité culturelle : quelles leçons de l'anthropologie contemporaine ? », Collège international de philosophie, Paris, le 31 janvier 2009.

– « Anthropologie réflexive et philosophie spontanée », séminaire « Philosophie et sciences sociales », Université Paris I, département de philosophie, le 29 mai 2009.

Le professeur a donné les Jensen Gedächtnisvorlesungen à l'Institut Frobenius de l'université J.W. Goethe de Francfort sur le thème « Lessons in the anthropology of nature », le 25 mai et les 8, 15, 16 et 29 juin 2009.

#### ACTIVITÉS DU LABORATOIRE D'ANTHROPOLOGIE SOCIALE (2008-2009)

Le Laboratoire d'Anthropologie sociale est une unité mixte du Collège de France, du CNRS et de l'EHESS (UMR 7130) qui compte cinquante-six membres permanents, dont huit du Collège de France ; il publie deux revues d'anthropologie générale, *L'Homme* et *Études rurales* (aux Éditions de l'EHESS) et une collection d'anthropologie, *Les Cahiers d'anthropologie sociale* (aux Éditions de L'Herne). Il abrite une bibliothèque d'anthropologie générale riche de 25 000 volumes et de 386 périodiques, dont 190 vivants, et un centre documentaire unique en Europe, les *Human Relation Area Files*. Une centaine d'étudiants y préparent des thèses. Les investigations ethnographiques menées au Laboratoire d'Anthropologie sociale concernent l'Europe, l'Afrique, l'Amérique du Sud et du Nord, l'Australie et la Mélanésie. Les chercheurs poursuivent individuellement leur activité selon les grands axes de recherche classiques de l'anthropologie sociale ; ils participent aussi collectivement à des recherches dans le cadre d'équipes auxquelles sont associés des doctorants et des chercheurs d'autres unités. Le Laboratoire compte actuellement huit équipes de recherche en activité.