

Anthropologie de la nature

M. Philippe DESCOLA, professeur

Sous le même intitulé que le cours de l'année précédente, « Modalités de la figuration », le cours de cette année constituait la deuxième partie d'un cycle d'enseignement consacré aux différentes formes culturelles de la mise en image. Il convenait d'abord de rappeler ce que le domaine de l'anthropologie de la figuration recouvre, notamment au regard des champs couverts par l'anthropologie de l'art, l'histoire de l'art et l'esthétique philosophique. Par figuration, on entend cette opération universelle au moyen de laquelle un objet matériel quelconque est investi de façon ostensible d'une « agence » (au sens de l'anglais *agency*) socialement définie suite à une action de façonnage, d'aménagement, d'ornementation ou de mise en situation ; cette action vise à donner à l'objet un potentiel d'évocation iconique d'un prototype réel ou imaginaire qu'il dénote de façon indicielle en ce que quelque chose de l'intentionnalité du prototype ou de ceux qui ont produit l'image demeure actif en celle-ci ; enfin, la dénotation joue sur une ressemblance directe de type mimétique ou sur tout autre type de motivation identifiable de façon médiate ou immédiate, l'idée étant que c'est dans la relation iconique au prototype que réside au premier chef l'effet d'agence.

En s'engageant dans une anthropologie de la figuration, il s'agissait de mettre à l'épreuve une hypothèse développée lors d'un cycle d'enseignement précédent et qui pose que l'organisation de l'expérience du monde, individuelle et collective, peut être ramenée 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 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).

Examiner l'effet induit par ces quatre modes d'identification sur la genèse des images, c'est tenter de mettre en évidence, pour chaque formule, le type d'entité que la figuration donne à voir, le type d'agence dont les produits de la figuration sont investis et les moyens par l'intermédiaire desquels ils sont rendus visibles. Les modes d'identification auxquels on s'intéresse ne sont donc pas des recettes formelles, des archétypes iconologiques ou des systèmes procéduraux, mais l'expression des relations entre la structure d'une ontologie et les moyens employés pour qu'une image puisse figurer cette structure et la rendre active. C'est une morphologie des relations qui est ainsi visée, non une morphologie des formes *stricto sensu*. Le premier parcours accompli l'année dernière avait déjà permis d'isoler quatre relations figuratives principales correspondant aux quatre modes d'identification : la commutation, dans le cas de l'animisme, la ressemblance, dans le cas du naturalisme, l'ordonnement dans le cas du totémisme, la connectivité dans le cas de l'analogisme. Il s'agit désormais d'explorer chacune de ces relations, de les enrichir, d'examiner les types d'image auxquelles elles correspondent, de préciser les mécanismes cognitifs auxquels elles font appel, et de mettre en évidence les relations subsidiaires qui leur sont rattachées. C'est ce qui a été entrepris cette année pour l'animisme.

Pictographie et héraldique

Avant de commencer cet examen, toutefois, il convenait d'apporter des clarifications sur la question des images figuratives qui ne sont pas liées à une ontologie particulière parce qu'elles relèvent de fonctions expressives sinon universelles, du moins très communes. La question avait déjà été abordée sous un autre angle dans le cours de l'année précédente où l'on avait discuté le cas de certaines solutions formelles qui furent données de façon indépendante les unes des autres à des problèmes techniques de figuration dans des régions du monde n'ayant pas entretenu entre elles de rapports et relevant de systèmes ontologiques différents. Il s'agissait en particulier de la « figuration éclatée » — la représentation en prolongement latéral des flancs ou de la face dorsale du prototype — et de la « figuration radiologique » — le dévoilement de la structure interne d'un organisme — dont on trouve des traces sur presque tous les continents à des époques très diverses car elles offrent des solutions commodes à des problèmes spécifiques de représentation — le passage du tridimensionnel au bidimensionnel et la figuration simultanée du contenant et du contenu. Il en va de même pour d'autres sortes d'images, tout aussi répandues, et qui se caractérisent, quant à elles, par l'identité des fonctions qu'elles remplissent, quel que soit par ailleurs

le régime ontologique de l'aire culturelle où on les trouve ; c'est le cas au premier chef de la pictographie et de l'imagerie héraldique qui ont à voir l'une et l'autre avec les usages sociaux de la mémoire.

Pour qu'il y ait pictographie, il faut un ensemble de pictogrammes formant système et au moyen desquels on peut représenter des séquences d'actions. Or il est rare que ces séquences d'action soient déchiffrables sur la seule base de leur iconicité, de sorte que l'immense majorité des pictographies actives sur lesquelles on possède des informations fiables sont en fait des illustrations de chaînes de paroles qu'elles viennent ponctuer ; elles constituent même, dans de nombreux cas, des aides permettant la mémorisation et l'énonciation correcte de discours standardisés longs et complexes, généralement de nature rituelle. Ce qui compte dans les pictogrammes, ce n'est donc pas l'exactitude mimétique, c'est l'économie de moyens, à savoir la réduction à quelques traits identifiables rapidement exécutés. D'où l'hypothèse que les pictographies primitives ne sont pas des écritures manquées, mais bien plutôt leur alternative dans des sociétés de tradition orale qui auraient trouvé là une manière spécifique de consolider au moyen d'images la relation entre parole mémorisée et parole proférée (C. Severi, *Il percorso e la voce*, 2004). Les pictographies étudiées par les ethnologues en Australie, chez les Indiens des Plaines ou chez les Kuna de Panama montrent bien qu'il s'agit de mécanismes de fixation des traces mnésiques rappelant les arts de la mémoire de l'Antiquité et du Moyen Âge que les travaux de Frances Yates et de Mary Carruthers ont contribué à mieux faire connaître. Mais ces recherches ethnologiques montrent aussi qu'une approche purement iconologique des pictogrammes est illusoire, même s'ils sont par ailleurs suffisamment normalisés pour être déchiffrables au sein d'aires culturelles assez vastes où plusieurs langues sont parlées ; en effet, un système pictographique n'est pas tant cohérent du fait de la forme des images qu'il mobilise qu'en raison du type de relation existant entre la forme d'un énoncé codifié — un chant chamanique, un récit de chasse, un récit de guerre, un chant initiatique — et la structure de la séquence des pictogrammes en tant qu'elle reflète la trace mnésique des mots de l'énonciateur. Il s'agit donc d'un type d'image dont la fonction générale d'aide-mémoire paraît universelle, mais dont le contenu est toujours hautement particularisé par le genre de discours qu'il illustre.

Cette combinaison entre une fonction partout identique et des référents très singularisés se retrouve dans les blasons. Les traits majeurs de l'héraldique européenne tels qu'ils commencent à se stabiliser à la fin du Moyen Âge ne se différencient guère de ceux que l'on retrouve dans d'autres régions du monde : on a partout affaire à un système d'images figuratives caractérisé par la juxtaposition d'éléments plus ou moins iconiques, généralement déconnectés les uns des autres dans l'espace figuratif, formant une composition dont la structure formelle clairement identifiable est peu soumise au changement et dont l'interprétation en principe standardisée reste soumise à de fortes variations individuelles. Il en va ainsi, par exemple, des emblèmes héraldiques des Indiens de la Côte Nord-Ouest

du Canada, notamment ceux figurés sur les grands mats sculptés (plus connus sous le nom impropre de « mats totémiques »), ou encore des portraits d'ancêtres sculptés en guise de blasons sur des panneaux et des piliers à l'intérieur des grandes-maisons maori. En Europe, sur la Côte Nord-Ouest et en Nouvelle-Zélande, il s'agit bien d'un même système figuratif de dénotation de positions sociales et généalogiques dont les propriétés formelles sont stables. Quatre d'entre elles méritent d'être soulignées. Un blason est une composition plus ou moins complexe de figures iconiques détachées les unes des autres qui font référence, souvent de façon très allégorique, à une qualité particulière (un nom, un événement marquant, une fonction, un lieu) associée à un individu ou à une personne morale, chaque motif étant en principe décodable ; si la combinaison des éléments est toujours singulière (il ne peut y avoir deux blasons semblables), l'organisation formelle est toujours identique à l'intérieur d'un système donné car l'on doit pouvoir reconnaître immédiatement un blason pour ce qu'il est ; plus le nombre de positions statutaires à distinguer sera élevé, plus la composition du blason sera complexe, et donc plus difficile son interprétation ; un blason peut être créé, se renouveler, s'enrichir, mais il se transmet dans la plupart des cas à l'intérieur d'une lignée ou d'une maison et incarne ainsi de façon tangible une continuité généalogique : il rend visible de la durée dans une image. Toutefois, si les propriétés formelles de l'imagerie héraldique sont identiques dans ces trois aires culturelles, leurs effets d'agence ne le sont pas. Les blasons européens sont des signes d'identification et de distinction qui n'ont de réelle fonction performative que lorsqu'ils sont utilisés comme sceau, et presque toujours en complément d'un texte écrit qu'ils authentifient. Les blasons de la Côte Nord-Ouest sont des agents dotés déjà d'une autonomie plus grande, même si l'on doit prendre soin de les distinguer d'autres types d'images qui, dans cette région, étaient réputés incorporer un pouvoir non humain ; cette autonomie était particulièrement notable dans le cas des mats héraldiques érigés à l'occasion d'un potlatch au cours duquel le propriétaire du mat réaffirmait en public ses prétentions à certains privilèges, déléguant par ce biais à un objet figuratif le soin d'incarner ses ambitions vis-à-vis d'autres prétendants. Enfin, outre que les tatouages maori constituaient en eux-mêmes des sortes de signes héraldiques indiquant des marques de noblesse et des rangs dans la hiérarchie sociale, la grande-maison tout entière avec ses galeries d'ancêtres pouvait être considérée comme un blason, lequel devenait l'incarnation continuée du pouvoir des aïeux en même temps que des droits et titres que ces derniers avaient acquis au profit des vivants, et que les vivants activaient en les contemplant.

Les pictographies et les blasons sont ainsi des systèmes d'images figuratives très répandues sur la planète, sans que l'on puisse dire qu'ils se rattachent de façon nette à un régime ontologique localement dominant. L'usage des pictographies est commun parmi des peuples de tradition principalement orale, qu'ils relèvent de l'animisme (Eskimo, Ojibwa, Xingu, Kuna, nord-est de la Sibérie), du totémisme (désert central australien) ou de l'analogisme (Mexique ancien et,

peut-être, Grèce archaïque) ; tandis que l'héraldique s'est développée aussi bien en contexte animique (Côte Nord-Ouest du Canada), en contexte analogique (Moyen Âge européen, Nouvelle-Zélande) qu'en contexte totémique strict, par exemple dans le désert central australien où des figures très stylisées représentant des totems sont peintes sur le corps durant les initiations pour remplir une finalité qui, de toute évidence, n'est pas pictographique, c'est-à-dire contribuant à la remémoration d'un récit, mais bien de type emblématique, c'est-à-dire attestant d'une position sociale. Enfin, l'usage des blasons avec leur valeur classificatoire subsiste en régime naturaliste, ainsi que celui des pictogrammes, même s'ils y ont généralement perdu leur fonction d'aide-mémoire pour des narrations codifiées. Quels sont, en définitive, les points communs et les différences entre pictographie et héraldique ? En premier lieu, il s'agit de systèmes de signes iconiques codifiés et simplifiés, liés de façon plus ou moins directe à des narrations, avec une fonction mnémonique dans le cas de la pictographie — où ils structurent un discours —, avec une fonction « mémorialiste » dans le cas des blasons — où ils attestent d'une connexion généalogique qui peut être énoncée. Le sens des pictographies et des blasons provient de la combinaison des signes qu'ils opèrent, chaque signe pris à part n'ayant de valeur que par rapport à la structure au sein de laquelle il est inséré, de type séquentiel dans la pictographie, de type combinatoire dans le cas de l'héraldique. Ceci signifie que, même si l'on ignore le sens d'une pictographie ou d'un blason, leur structure formelle *sui generis* permet d'identifier immédiatement le genre d'image auquel on a affaire. En revanche, le déchiffrement d'une pictographie ou d'un blason n'est possible que si l'on connaît les codes en vigueur dans le collectif où ces systèmes de signes sont employés, lequel n'est pas nécessairement homologue à un découpage linguistique : les codes des blasons européens ou ceux de la Côte Nord-Ouest étaient communs à des ensembles dans lesquels on parlait des langues différentes, ce qui était le cas aussi des pictographies utilisées par les Indiens des Plaines. Toutefois, le lien entre le signe et le référent n'est pas le même dans les deux systèmes : dans le cas de la pictographie, l'interprétation correcte du code est étroitement dépendante de la connaissance du discours qu'il illustre, tandis que, dans le cas de l'héraldique, l'identification correcte des signes du code — c'est-à-dire la reconnaissance du fait qu'il s'agit d'un blason — ne prédispose pas nécessairement à leur interprétation, laquelle n'est l'apanage que du petit noyau de gens qui en connaissent la motivation — c'est-à-dire les événements et les personnes du passé auxquels il fait référence. Enfin, dans l'un et l'autre cas, l'efficacité performative n'est pas directement investie dans les images, de simples signes stéréotypés, mais dans ce à quoi elles renvoient : soit un discours évoquant ou engendrant des actions dont les effets se font toujours sentir, pour la pictographie, soit des actions anciennes à l'origine d'un privilège devant être validé par un discours généalogique, pour les blasons. Dans les deux cas, l'icone n'est qu'un écho très atténué d'une agence qui s'exprime par des énoncés et des actes dont l'efficacité performative est largement indépendante des signes qui les représentent.

La figuration animique

Ces précisions étaient nécessaires afin d'échapper à l'illusion que toutes les images sont nécessairement révélatrices d'une ontologie particulière, une illusion devenue assez commune en préhistoire où l'on a parfois tendance à interpréter certaines peintures pariétales comme expressives d'une « vision du monde » — « chamanique » ou « mythique », en général —, alors qu'un examen même superficiel de leur structure formelle permet de les identifier sans grand risque d'erreur comme des pictographies (dont la signification est malheureusement condamnée à demeurer opaque, les discours que ces signes accompagnaient ayant à jamais disparu). Ces clarifications apportées, il était possible de retourner à la question principale que pose la figuration, à savoir : que cherche-t-on à objectiver en figurant ? Quels traits de telle ou telle ontologie seront-ils rendus présents de façon saillante dans les objets figuratifs les plus communs, et de quel type d'agence déléguée sont-ils investis ? Enfin, quelles options ont-elles été adoptées afin de rendre visible de façon patente telle ou telle propriété imputée à l'intériorité et à la physicalité, ou telle ou telle disposition que ces propriétés induisent chez telle ou telle classe d'existant ? On a commencé à répondre à ces questions en examinant de façon détaillée le mode de figuration animique. Rappelons que l'animisme se définit par la généralisation aux non-humains d'une intériorité de type humain combinée à la discontinuité des physicalités corporelles. Figurer une ontologie de ce type consiste donc à rendre visible l'intériorité des différentes sortes d'existants et à montrer comme elle est incarnée dans des corps aux apparences diverses, mais identifiables sans équivoque par des indices d'espèce. Dans la mesure où la métamorphose joue un rôle central dans l'animisme, l'on doit aussi s'attendre à ce que celle-ci reçoive une expression figurative sous la forme d'un basculement de point de vue, d'un dispositif de commutation permettant de voir un existant tantôt sous un certain angle, tantôt sous un autre. Le masque à transformation est le moyen le plus efficace et le plus spectaculaire pour réaliser cette commutation, mais il en existe bien d'autres qui jouent sur une simple dissymétrie des masques dans l'axe vertical ou horizontal, ou encore sur des contrastes entre forme et fond ou entre forme et dessin.

1. Masques yup'ik

Toutes ces possibilités ont été exploitées de façon remarquable par une civilisation célèbre pour l'originalité de ses masques, les Yupiit (pluriel de Yup'ik) de l'Alaska. Les sources ethnologiques (notamment Nelson, 1899. *The Eskimos about Bering Strait* ; Ray, 1967. *Eskimo Masks, Art and Ceremony* et Fienup-Riordan, 1996. *The Living Tradition of Yup'ik Masks*) signalent que ces masques étaient utilisés lors des rituels d'hiver où ils servaient à rendre présentes dans la grande maison commune des hommes, *quasgiq*, les « âmes » des personnes animales, lesquelles étaient fêtées pour qu'elles continuent de bon gré à livrer leur corps aux chasseurs afin que les humains s'en alimentent. Parmi la grande variété de masques, chacun illustrant un événement singulier, un mythe ou le récit d'une

relation particulière avec un esprit animal, deux grandes catégories étaient plus particulièrement distinguées : les masques de chamanes figurant leurs esprits auxiliaires et les masques d'esprits animaux que l'on accueillait dans la *quasgiq* pour les honorer. Dans tous les cas, on note que 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 ; pour ce qui est des masques de chamane, c'est l'esprit auxiliaire, *tunraq*, qui est figuré sous la forme d'un corps animal portant, ou dissimulant au moyen d'un mécanisme, un visage humanoïde monstrueux. Les masques étaient tout sauf statiques ; de fait, la maison commune fonctionnait un peu comme un théâtre où les Yupiit 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 bouleversant 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 que soient 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 tous 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. Les danseurs n'étaient pas aliénés par l'esprit de l'animal qu'ils « représentaient » (au sens d'un diplomate) comme, par exemple, le sont les participants à un rituel de candomblé lorsqu'ils sont chevauchés par les esprits *orisha* ; ils gardaient la pleine maîtrise de leur intériorité et servaient seulement de filtre au point de vue animal grâce à l'agence objectivante du masque.

Certains masques, du genre dit *nepcetaq*, rendent manifeste une thématique récurrente de l'animisme circumpolaire que l'on peut appeler « garder les animaux à l'esprit » ; c'est particulièrement net dans les masques asymétriques où des animaux miniatures, figurant les « pensées de chasse », sont disposés tout autour d'un œil écarquillé, tandis que l'autre œil, à demi clos, n'accueille aucun ornement. Sans qu'il y ait à ce propos d'exégèse explicite des Yupiit, on peut penser, au vu des indices que livre l'ethnographie, que l'œil à demi clos figure celui de l'animal — qui est vu par le chasseur sans qu'il le voit lui-même — tandis que l'œil grand ouvert figure celui du *yua* de l'animal (son double spirituel) qui, lui, a déjà vu le chasseur et regarde dans son *yua* pour voir si celui-ci a bien « l'animal à l'esprit » (et est donc digne de le tuer). Si l'hypothèse est juste, on aurait dans ce type de masque une figuration réalisée avec une grande économie de moyens d'interactions et d'échanges de perspective très complexes

entre personnes humaines et personnes animales. D'une façon plus générale, il faut souligner que le masque constitue un dispositif particulièrement pertinent pour mettre en évidence des propriétés ontologiques qui ne sont pas toujours visibles de prime abord, une aptitude qui ne devrait pas surprendre si l'on se souvient de son nom latin, *persona*. En effet, un masque peut représenter l'identité réelle d'une personne en révélant ce que cache le visage de chair et d'os, et il peut cacher ce que le visage révèle, de sorte que la physionomie nue peut aussi fonctionner à la manière d'un masque dissimulant une autre identité. Ceci vient largement des propriétés particulières de la face : mon expérience des choses se fait en grande partie au moyen de mon visage, siège de la presque totalité de mon appareil perceptif, mais je ne vois pas cette partie de moi qui me permet de percevoir autrui et qu'autrui perçoit comme emblématique de mon identité ; en d'autres termes, mon visage est l'expression visible pour les autres de ma propre présence subjective comme agent perceptif singulier. Lorsqu'elle reçoit une expression figurative dans un masque de non-humain, cette propriété aboutit donc à convertir le masque en une forme phénoménale de l'autre comme sujet. On comprend dès lors tout le parti qui peut être tiré de ce genre de dispositif dans une ontologie caractérisée par la séparabilité des intériorités et des physicalités, dans laquelle, par conséquent, on n'est jamais sûr de l'identité réelle de la personne qui se dissimule à l'intérieur du vêtement corporel que l'on perçoit. Ce trait était clairement rendu dans l'un des masques qui fut examiné et qui accolait un profil de caribou à un profil de morse, des crocs pointus dépassant de la bouche du caribou afin de signaler comme un écho, dans l'avatar caribou, des dispositions carnassières du morse qui l'habite. On a probablement là une illustration de la capacité prêtée aux animaux par les Yupiit de se « décapuchonner » — c'est-à-dire de se retrousser la face, comme on relève un capuchon de parka, afin de dévoiler sa véritable nature —, thème également très commun chez leurs voisins, les Inuit du Canada, auxquels plusieurs leçons furent consacrées.

2. Sculpture inuit

On observe une très remarquable continuité stylistique dans les figurines en ivoire de morse produites par les Eskimos du Canada depuis les cultures de Dorset (à partir de 800 av. J.-C.) et de Thulé (à partir de 1000 après J.-C.) jusqu'aux sculptures inventoriées par Turner à la fin du XIX^e siècle chez les Inuit du district d'Ungava (nord du Québec) : il s'agit de figures de très petites dimensions, sculptées avec une grande économie de moyen tout en étant d'une ressemblance saisissante (notamment par le rendu du mouvement), qui représentent pour l'essentiel des animaux. Ces deux caractéristiques, le grand réalisme du mouvement et l'extrême minutie, rendent plausible l'hypothèse d'Ingold qui suggère de considérer ces figurations animales miniatures comme des incorporations matérielles de pensées au sujet des animaux : elles sont si microscopiques que l'on peut les retourner dans la main comme on retourne une image dans sa

tête (« Totemism, Animism, and the Depiction of Animals », 1998). Emmener avec soi des figurines animales pour un chasseur, c'est non seulement avoir en permanence des animaux « à l'esprit », c'est aussi s'en servir comme des relais matériels dans la relation continue qu'il doit maintenir avec les esprits du gibier dont la générosité assure aux humains un approvisionnement régulier en viande. De fait, la pratique est générale à toute l'aire circumpolaire ; porter sur soi, ou sur ses armes, des figurations d'animaux revient à s'attirer les bonnes grâces de l'animal et des esprits qui le protègent. On en trouve des témoignages plus à l'ouest, chez les Sugpiak des îles aléoutiennes, dont les visières et casquettes de chasse arboraient des ornements en ivoire figurant des museaux de morse, des oiseaux aquatiques et des animaux marins. Il en va de même à l'est chez les Cree, qui endossaient pour la chasse un plastron rituel orné de la figure d'une oie, d'un ours ou d'un castor selon le type de gibier recherché, ou qui se coiffaient d'une casquette blanche revêtue de motifs animaux pour la chasse au caribou ; ces images d'animaux, transmises en rêve aux chasseurs par les esprits maîtres du gibier, étaient une manière de se faire reconnaître comme des quasi congénères par les personnes animales et de signaler que l'on gardait les animaux à l'esprit (Flannery & Chambers, « Each man has his own friends », 1985). C'est d'ailleurs lors de la première chasse de la saison pour chacun des types de gibier que les Cree devaient exhiber le plus grand nombre de figurations animales, comme si, dans ce recommencement des relations avec une espèce, il était impératif que les hommes mettent toutes les chances de leur côté.

Pour revenir aux Inuit, la petite taille des figurines animales n'était pas qu'une commodité pour les porter sur soi : si l'on suit l'interprétation de Laugrand & Oosten, en effet, la miniaturisation permettait tout à la fois de figurer l'intériorité de l'animal — son âme *tarniq*, décrite comme un minuscule modèle réduit de l'être humain ou non humain qu'elle anime —, d'opérer des métamorphoses et des amplifications — du fait du dynamisme ontologique prêté aux changements d'échelle par les Inuit — et de figurer des relations avec les esprits des animaux et avec leurs gardiens (« When toys and ornaments come into play », 2007). Pour les Inuit, et c'est là une caractéristique plus générale de la figuration animique, une figurine miniature n'est donc pas tant l'image de la chose qu'elle représente que l'inverse, à savoir l'incorporation de l'essence intérieure d'un animal, d'un esprit ou d'un artefact dont la matérialisation grandeur nature n'est qu'une amplification des qualités déjà contenues dans la figurine. C'est pourquoi le réalisme figuratif revêt une si grande importance : il est d'autant plus crucial que les qualités essentielles du prototype soient identifiables dans la sculpture que c'est en fait celle-ci qui, à rebours de l'opération figurative normale, possède les qualités que le prototype devra manifester. C'est ici l'image qui est le prototype de la chose figurée, le modèle supposé n'en étant qu'une projection plus grande. Dans cet usage inversé de l'iconicité, la miniature permet de jouer sur deux éléments : elle maintient à des échelles différentes soit la constance de la forme — l'effigie d'un animal sculpté est la figuration de son essence intérieure,

de son âme-image, incorporée dans sa forme d'espèce — soit la constance de la matière — par exemple des tout petits morceaux de viande laissés à côté du corps du défunt pour que son âme puisse les amplifier et s'en nourrir.

Il restait à voir si ces dimensions ontologiques de la figuration inuit se conservent dans l'abondante production contemporaine. À partir des années 1950, en effet, les Inuit du Canada se lancent de façon massive et avec succès dans la sculpture, la peinture et le dessin pour satisfaire la demande du marché mondial de l'art. Dans cette mutation, ce n'est pas tant la mercantilisation qui donne aux images une dimension nouvelle, que la modification d'échelle. Car le fait que ces objets aient été fabriqués dès le départ comme des valeurs d'échange ne présente pas un problème dans la mesure où, en contexte traditionnel, les figurines étaient au premier chef des relations matérialisées ou des « amplificateurs d'essence », donc des opérateurs matériels ou des relais entre personnes humaines et non humaines qui n'avaient pas de valeur en soi ; il ne s'agissait aucunement d'objets sacrés, et rien n'empêchait donc qu'on les fabriquât spécialement pour le marché (les Inuit en ont produit pour les baleiniers dès le XIX^e siècle). Par contre, faute d'un approvisionnement suffisant en matière première, la pierre a remplacé l'ivoire, et les sculptures ont commencé à être de plus grande taille, d'autant qu'elles étaient désormais vouées à être exposées, souvent sur un socle. Elles perdaient ainsi leur finalité originelle d'être des sortes de souvenirs compacts et manipulables d'entités et de relations que l'on pouvait emmener partout avec soi. De façon paradoxale, toutefois, malgré le changement d'échelle et en dépit de la normalisation des thèmes induite par les intermédiaires du marché de l'art, les schèmes généraux de la figuration animique se sont maintenus et ont même été rendus plus explicites, peut-être du fait que l'animisme est devenu dans l'aire circumpolaire une sorte de savoir réflexif, objectivé dans les livres des ethnologues, revendiqué par les Inuit comme un trait caractéristique de leur identité culturelle et apprécié comme tel par les non-Inuit. Ainsi, les sculptures dites « à transformation » (des figurations de métamorphose combinant deux animaux d'espèces différentes ou un visage humain et un corps animal) sont-elles très communes, notamment parce qu'elles sont fort demandées et qu'elles valent beaucoup plus cher que les pièces normales. De même, les commentaires des artistes font-ils ressortir que sculpter des animaux, ce n'est pas imposer une forme préconçue sur une matière brute, c'est révéler la forme présente dans la matière, non pas au sens que le matériau commande la forme — idée commune dans l'art européen —, mais au sens où c'est l'actualisation de cette forme qui est véritablement l'opération cruciale en ce qu'elle permet de fixer son esprit sur l'animal, et non pas tant son résultat concret, quels que soient les profits qu'il engendre. Le travail du sculpteur inuit contemporain n'est donc pas assimilable à la production-crédation d'une chose nouvelle à partir d'une matière inanimée qu'informent l'art et le projet d'un agent autonome ; il faut plutôt le voir comme une relation de facilitation rendant possible une véritable métamorphose, c'est-à-dire le changement d'état d'une entité existant déjà

comme un sujet et qui conserve une grande partie de ses attributs dans l'opération. Enfin, l'intériorité des figurines est représentée par ce trait que les observateurs comme les Inuit eux-mêmes reconnaissent à leurs sculptures, à savoir le réalisme. Car le réalisme en l'espèce, c'est la capacité à suggérer le dynamisme du mouvement animal en simplifiant le plus possible la représentation des détails anatomiques, autrement dit c'est la figuration très fidèle d'un comportement ou d'une action. Et dépeindre un comportement, c'est rendre visible la manifestation d'une intentionnalité autonome, c'est saisir l'expression d'une intériorité qui dicte une conduite, façon économe de rendre présente la subjectivité animale.

L'esthétique eskimo figure donc l'ontologie animique, soit de manière tout à fait littérale dans les masques yup'ik — avec la représentation d'un visage humain comme indice d'intériorité insérée dans un corps d'animal, d'esprit ou de plante —, soit de manière plus subtile dans la sculpture paléo-eskimo et inuit traditionnelle ou, au contraire, de façon si ostensible qu'elle en devient presque ironique dans la sculpture inuit contemporaine, avec les pièces « à transformation ». Ce constat amène donc à se demander pourquoi les masques yup'ik ont-ils besoin d'être si littéraux puisque le même résultat peut être obtenu de façon plus économique ? Tout indique que l'usage de masques et d'accessoires de scène spectaculaires répondait au moins à deux finalités : faire partager à d'autres des images mentales d'entités animiques à la morphologie instable et issues d'une expérience privée, d'une part ; s'assurer que l'expérience demeure sous le contrôle des humains, d'autre part. Car un trait notable de la figuration animique en général est que les images matérielles y sont souvent l'objectivation d'images mentales très précises et issues d'une expérience individuelle, parfois onirique ou visionnaire, dont le détail doit demeurer secret ; de sorte que les images qui objectivent cette expérience n'en révèlent pas grand-chose à autrui. Par contraste, les rituels masqués yup'ik font revivre collectivement cette expérience individuelle, jusqu'à rendre présents les esprits animaux dans la maison commune, étendant ainsi à tout le collectif un lien de connivence avec les non-humains que quelques individus ont réussi à établir au hasard de leurs rencontres. Quant au grand nombre de médiations matérielles employées pour rendre présents les esprits, il permettait de mieux contrôler les conditions de cette objectivation qui n'est pas toujours sans risque lorsqu'elle se déroule dans un face-à-face inopiné. Tant les sculptures miniatures inuit que les masques yup'ik sont à la fois des incorporations matérielles et des déclencheurs de pensées sur les animaux et les non-humains en général ; ce sont, littéralement, des « pense-bêtes ». Toutefois, les images ne sont pas tant employées ici comme aide-mémoire que comme des moyens de renouveler à volonté l'expérience de la présence d'animaux et d'esprits, des souvenirs portables et manipulables pouvant être réactualisés, rafraîchis et renouvelés à tout moment. Si elles ont à voir avec la mémoire, ces figurations n'ont pourtant pas du tout le même statut que les images pictographiques, lesquelles existent aussi dans l'ensemble eskimo : tandis que les pictogrammes sont des balises structurant un récit, généralement de chasse ou de voyage, donc des

traces mnésiques organisées de façon linéaire et séquentielle qui n'ont pas de sens prises séparément, les sculptures inuit et les masques yup'ik sont des indices de l'expérience d'une relation singulière avec un animal ou un esprit en même temps que le moyen de la renouveler à volonté.

L'esthétique eskimo révèle enfin avec beaucoup de netteté un autre trait caractéristique de l'animisme : la capacité de chaque classe d'existant d'avoir un point de vue spécifique sur le monde du fait des caractéristiques de sa physicalité, à quoi s'ajoute la possibilité pour un être de basculer dans le point de vue d'un autre. Les masques yup'ik permettent cette conversion, à la commande si l'on peut dire. Comme on l'a vu, des animaux dits *nasaittuq* sont réputés pouvoir se « décapuchonner », révélant ainsi leur vrai visage, mais celui-ci n'est visible que pour les humains qui ont déjà basculé dans la perspective de l'animal, qui sont en quelque sorte devenus eux-mêmes ses congénères. Les masques autorisent l'opération inverse en permettant aux humains d'objectiver en leur sein la présence de personnes animales. Par ce biais, l'animal figuré est réputé adopter le point de vue humain, c'est-à-dire la position occupée par le porteur de masque ; sommé d'être présent en personne dans la maison commune, il est en quelque sorte contraint de partager les aspirations des humains. Mais il y a plus. On a déjà remarqué (Chaussonnet, « Needles and animals », 1988) que le costume inuit récapitule l'anatomie animale — la peau de la tête est employée pour faire le capuchon, celle des pattes pour faire des bottes, etc. ; de sorte que, en revêtant un costume animal, les humains empruntent aux animaux leurs aptitudes biologiques et donc l'efficacité avec laquelle ces derniers tirent parti de leur environnement. Or, si mettre un costume, c'est accéder à la physicalité de l'animal, mettre un masque, c'est accéder à son intériorité et la contrôler en partie. Ce jeu subtil entre masque et costume, qui caractérise l'une des façons de figurer la dialectique de l'intériorité et de la physicalité, se retrouve transposé dans une autre région de l'archipel animique où les humains se dispensent pourtant volontiers de vêtements, l'Amazonie.

3. Masques amazoniens

Il est vrai que les Amérindiens des terres basses sud-américaines affichent une indifférence certaine vis-à-vis du réalisme mimétique, ceux de l'époque historique à tout le moins, leurs rares réalisations dans ce domaine — des masques, des poteries zoomorphes (Xingu), des bancs ornés de têtes animales (Guyanes, haut Amazone, haut Xingu) et des figurines anthropomorphes en bois, en cire ou en argile (Karaja, haut Xingu, Kadiwéu) — n'attirant l'attention ni par leurs qualités esthétiques ni par leur souci de fidélité au modèle. On note, à l'inverse, un goût manifeste pour l'abstraction et le dépouillement qui fait préférer aux Indiens l'usage de motifs décoratifs géométriques appliqués indifféremment sur divers types de surfaces, dont les corps humains. La catastrophe de la Conquête a probablement joué un rôle dans cet état de fait, dans la mesure où des vestiges archéologiques comme les urnes funéraires de Marajó ou les vases et statues de

la culture de Santarem ne laissent planer aucun doute sur l'aptitude des Amérindiens à créer des figurations réalistes d'une grande perfection esthétique. On peut toutefois conjecturer que l'explication la plus probante de ce désintérêt pour l'iconicité est moins historique que structurelle : plutôt que de fabriquer des images de corps humains ou animaux à la ressemblance de modèles, en effet, les Indiens d'Amazonie se sont plutôt attachés à transformer les corps humains eux-mêmes en images, empruntant pour ce faire des motifs et des attributs aux corps animaux. Cet emprunt revêt un caractère très particulier. En premier lieu, ajouter aux corps humains des pièces animales — plumes, duvet, dents, pelage, os, griffes, becs, élytres, écailles, — ne relève pas de la simple ornementation : par ce biais, les Indiens cherchent à retrouver la plénitude physique d'un temps disparu. En effet, avant la spéciation des physicalités dont les mythes ont pour mission de retracer les circonstances, tous les êtres vivants avaient un même type de corps, conçu par analogie avec celui des humains, mais combinant l'ensemble des capacités à présent réparties entre les différentes espèces. De sorte qu'en récupérant sur le corps des animaux certaines des dispositions d'un corps originaire qu'ils ont eux-mêmes perdues, les humains cherchent à capter à leur profit une parcelle de l'expérience du monde que d'autres espèces mettent en œuvre grâce à leur physicalité particulière. La parure n'est donc aucunement un façonnage par les arts de la culture d'un corps perçu comme trop naturel, mais bien au contraire la sur-naturalisation d'un corps à la physicalité trop spécialisée afin qu'il retrouve la polyvalence que la spéciation lui avait fait perdre. Bref, c'est exactement le même mécanisme de transposition que celui réalisé par le costume inuit. Mais les humains ne se contentent pas de prélever sur les animaux des appendices, ils leurs empruntent aussi des images, à savoir les motifs qui ornent les corps des diverses espèces et dont les Amérindiens se servent pour orner leur propre corps. Car tous les existants qui occupent une position de sujet, animaux compris, arborent des peintures corporelles servant à marquer des statuts ou des états particuliers — maternité, paternité, deuil, maladie, etc. Or, les motifs que les humains voient habituellement sur les corps des animaux — tâches, ocelles, bandes, écailles — sont perçus par les congénères de ces animaux comme des peintures corporelles sur un corps humain (puisque les animaux se voient en général eux-mêmes comme des humains), autrement dit comme des dessins géométriques plus ou moins complexes ayant une fonction héraldique. Et les humains qui souhaitent être vus par des animaux comme des membres de leur collectif ne se peignent donc pas tels qu'ils (les humains) voient ces motifs, mais tels qu'ils pensent que les animaux eux-mêmes les voient, c'est-à-dire comme des dessins aniconiques. On a donc, dans les peintures corporelles amazoniennes, une figuration tout à fait paradoxale : l'iconicité de l'image n'y est pas fondée sur l'imitation d'un modèle « naturel » — pour autant qu'un tel qualificatif ait ici un sens —, mais sur l'imitation de l'ornementation des animaux et des esprits, c'est-à-dire sur la façon « culturelle » que ces derniers adoptent pour présenter leur véritable nature à leurs congénères. *Lato sensu*, on peut en dire autant des masques-costumes qui sont vus comme les habits des esprits ; en

revêtant un tel costume, un humain se fait reconnaître comme un congénère par une classe d'esprit au sein de laquelle il reçoit en quelque sorte une affiliation temporaire. C'est une façon différente d'établir un rapport entre image matérielle et image mentale que celle qui a cours dans l'ensemble eskimo ; non pas au moyen de masques et de figurines réalistes permettant d'objectiver une relation avec des animaux et de la revivre par la pensée ou en public, mais sous la forme d'un déclencheur de visualisation mentale non directement mimétique permettant de passer auprès de membres d'autres espèces pour ce que l'on n'est pas vraiment ; bref, un camouflage ontologique.

Cette dernière propriété est particulièrement bien mise en lumière par les masques *wauja* du Xingu. Ce sont de grands masques-costumes en vannerie, confectionnés à l'instigation des chamanes comme un dispositif thérapeutique, et qui figurent des entités appelées *apapaatai* telles qu'elles sont vues par les chamanes en rêve. Il existe de très nombreuses catégories de masques, mais les esprits qu'ils actualisent sont plus nombreux encore comme en attestent les centaines de dessins d'*apapaatai* recueillis par l'ethnologue brésilien A. Barcelos Neto (*A arte dos sonhos*, 2002). Les *apapaatai* sont les « vêtements » (*naĩ*) d'êtres vaguement anthropomorphes, les *Yerupoho*, et leur expression phénoménale recouvre de fait toutes les espèces animales connues, des objets rituels et ordinaires, et des êtres monstrueux invisibles en temps ordinaire sauf dans les rêves des chamanes. Un « vêtement » est ainsi une sorte d'enveloppe physique en forme d'animal, de marmite ou d'instrument de musique recouvrant un *Yerupoho* dont la véritable apparence n'est connue que par ce qu'en disent les mythes ; ce n'est donc pas un corps à strictement parler puisque seuls les humains et les *Yerupoho* ont un véritable corps ; toutes les autres entités visibles dans l'environnement sont des vêtements qui ne s'animent que lorsqu'ils sont endossés par un *Yerupoho*, ou par un humain pour ce qui est de ces vêtements particuliers que sont les masques-costumes. Même s'il choisit une enveloppe stable, chaque *Yerupoho* peut prendre à tout moment le vêtement qu'il lui plaît de confectionner ; autrement dit, un *Yerupoho* qui s'habille ordinairement en caïman peut revêtir le costume d'un insecte, d'un poisson ou d'un oiseau, de sorte que le cosmos *wauja* est peuplé d'êtres à l'identité impossible à déceler au vu de leur apparence, un trait caractéristique de l'animisme, mais porté ici à ses extrêmes limites. On aura compris que les masques ne sont pas des parures, mais des « vêtements » d'espèce comme les autres : de même qu'un *Yerupoho* peut endosser l'habit qui lui plaît de même un humain peut s'habiller avec un masque afin de rendre présent un non-humain, incorporant ainsi de façon effective le prototype réel ou imaginaire dont le masque est un avatar : telle espèce animale ou telle race d'esprit que l'on pourra reconnaître à un détail caractéristique. Toutefois, certaines catégories de masques renvoient à de multiples référents et c'est seulement par les variations de leur ornementation que l'on peut déceler l'identité de l'être dont le masque est devenu temporairement le vêtement. Or, ces ornementations ne sont pas fixes pour une espèce — puisque les existants ne cessent de

changer d'habits et de se parer le corps de peintures sans cesse différentes ; elles sont spécifiées par le chamane en fonction de l'apparence des ornements de l'*apapaatai* qu'il a vu en rêve et dont le masque devra reproduire des détails afin que l'esprit l'adopte comme vêtement de rechange.

Les conséquences de cette cosmologie originale sont fort éclairantes du point de vue de la théorie de la figuration animique. Il est d'abord manifeste que la matrice du visible est dans le cas présent constituée par des images mentales dont les entités non humaines, potentielles ou actuelles, ne sont que des instanciations. Chaque corps ou vêtement d'esprit ou d'animal est en effet l'actualisation d'un prototype extrêmement précis issu d'un gigantesque répertoire mental de physicalités potentielles au sein duquel les esprits et les chamanes puisent les éléments de leurs réalisations. Figurer ce n'est donc pas ici imiter le plus fidèlement possible un objet déjà là, mais bien objectiver une image en la rendant concrète dans un corps-vêtement ou dans un masque-costume. La physicalité n'est pas un donné de la nature, mais une présentification de l'invisible dans des images qui préexistent aux corps qu'elles figurent. À la limite, on pourrait dire que le monde *wauja* n'est qu'une forêt d'images que les esprits et les chamanes font advenir de façon à entretenir la diversité des existants. En outre, l'intériorité, au sens de l'essence invisible d'une personne, et la physicalité, au sens de l'enveloppe matérielle qu'elle présente au regard d'autrui, sont ici extrêmement dissociées, amplifiant ainsi au maximum l'indépendance de ces deux plans, qui est l'une des caractéristiques majeures de l'animisme. En effet, à une intériorité stable de non-humain, correspondent plusieurs formes possibles de physicalité : un corps *yerupoho* fixe mais invisible, une forme *apapaatai* animale correspondant à un vêtement d'espèce stabilisé tel que vu par les humains ordinaires, un nombre illimité de formes *apapaatai* telles que vues par les congénères de l'animal et par les chamanes, dont certaines correspondant aux vêtements d'autres espèces, enfin une forme *apapaatai* masque telle qu'interprétée par les chamanes en fonction de leurs visions. On comprend pourquoi les masques et les animaux sont des transformations et des variations les uns des autres : la différence entre organisme et artefact, toujours tenue dans l'animisme, disparaît aussi complètement ici que la différence entre l'image et son référent. De ce fait, le principe d'iconicité qui est au cœur même de l'opération de figuration subit une torsion paradoxale. Car si certains types de masque visent sans ambiguïté à une ressemblance de forme, de couleur et d'ornementation avec le prototype — tels les masques de poisson *yuma* ou les masques de singe araignée —, beaucoup d'autres ne sont reconnaissables que par l'identification qu'en donne celui qui a commandité leur confection selon des spécifications particulières, à savoir le chamane. Ces derniers types de masque ne sont pas pour autant aniconiques car ils figurent, non pas une peinture corporelle à fonction héraldique qui serait reconnaissable par les congénères de l'animal représenté, comme cela peut être le cas dans d'autres sociétés amazoniennes, mais l'image mentale que le chamane se fait de l'incorporation de cet animal dans un vêtement particulier, image tout à fait

précise et caractérisée par l'ornementation que le chamane a vue comme idiosyncrasique de l'avatar que cet animal a adopté. Il y a donc bien un prototype, à savoir une vision très précise du chamane, construite par ailleurs selon des principes de composition reconnus par tous, et une iconicité réelle mais non partagée, puisque le masque est réputé correspondre à ce que le chamane voit, mais qu'il est le seul à avoir vu. Le paradoxe de cette iconicité minimale est qu'elle est obtenue pour l'essentiel au moyen de marqueurs graphiques aniconiques appliqués sur des formes elles aussi aniconiques, les structures de vannerie circulaires, rectangulaires ou ovales coiffant la tête du danseur. Ces motifs graphiques sont en effet presque tous aniconiques car si leur nom renvoie bien à des référents animaux évoquant, peut-on supposer, des décorations (« tête d'anaconda », « aile de papillon », etc.), ce nom est pris ici dans une acception purement conventionnelle, non comme indice d'une motivation sémantique fondée sur une ressemblance. Par contre, l'aniconicité des motifs permet de figurer de façon très économe l'idée de métamorphose continue, en mettant l'accent sur la variation des motifs de surface, plus facile à représenter que la variation de formes en trois dimension (ce que tentent des masques yup'ik). C'est pourquoi l'agence est ici dans les motifs — ils transforment en animal les artefacts qu'ils ornent — et non dans des images complètes et mimétiquement réalistes comme c'est le cas dans le monde eskimo.

Ph. D.

SÉMINAIRE

Tout comme le séminaire des années précédentes, celui de cette année s'efforçait d'aborder la question anthropologique du point de vue des débats théoriques et des problèmes de méthode qu'elle suscite. Sous l'intitulé « Séminaire d'anthropologie générale », il s'agissait d'examiner les diverses figures que peut prendre l'anthropologie en ce début du XXI^e siècle et ce qui fonde ses prétentions à une autonomie disciplinaire. Le séminaire a donc été organisé autour d'une série d'exposés confiés à des chercheurs, pas nécessairement anthropologues, qui étaient conviés à expliciter leur conception de l'anthropologie à l'occasion de la présentation de leurs recherches.

Programme du séminaire :

Le 7 mars 2007 : présentation par Philippe Descola, suivie d'un exposé par Augustin Berque (EHESS) sur « Le travail prédictif de l'histoire dans les milieux humains ».

Le 14 mars 2007 : exposé d'Alain Babadzan (Université de Montpellier et Institut Universitaire de France) sur « La continuité culturelle selon Marshall Sahlins : remarques sur la thèse de l'"indigénisation de la modernité" ».

Le 21 mars 2007 : exposé de Lucienne Strivay (Université de Liège) sur « L'instabilité des frontières de l'humain. Le paradigme de l'enfant sauvage entre analogisme et naturalisme européens ».

Le 28 mars 2007 : exposé de Jean-Marie Schaeffer (EHESS) sur « Création figurative et théorie de la signalisation coûteuse ».

Le 4 avril 2007 : exposé de Barbara Glowczewski (CNRS) sur « Le paradigme aborigène : continuités, discontinuités, pensée réticulaire et ontologie ».

Le 25 avril 2007 : exposé de François Jullien (Université Paris 7) sur « De l'extériorité des cultures à la construction de l'altérité ».

Le 2 mai 2007 : exposé de Roberte Hamayon (EPHE, V^e section) sur « La marge de jeu dans le rapport au monde : concepts et rituels chamaniques sibériens ».

Le 9 mai 2007 : exposé de Michel Perrin (CNRS) sur « “Voir les yeux fermés” : religion, art et thérapie ».

Le 16 mai 2007 : exposé de William Hanks (Université de Californie à Berkeley) sur « Dialogue et divination chez les Maya ».

PUBLICATIONS

— « Les frontières de l'humanité », in Gérard Fusman (sous la direction de) *Croyance, raison et déraison*, Paris, Collège de France et Éditions Odile Jacob, pp. 15-25, 2006.

— *Les atmosphères de la politique. Dialogue pour un monde commun* (mené par Bruno Latour et Pasquale Gagliardi, avec Philippe Descola, François Jullien, Gilles Kepel, Derrick de Kerckhove, Giovanni Levi, Sebastiano Maffettone, Angelo Scola, Peter Sloterdijk, Isabelle Stengers et Adam Zagajewski), Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2006.

— « Beyond Nature and Culture », the 2005 Radcliffe-Brown Lecture in Social Anthropology, *Proceedings of the British Academy* 139, pp. 137-155, 2006.

— « La fabrique des images », *Anthropologie et Sociétés* 30 (3), pp. 167-182, 2006.

— « Les coulisses de la nature », postface à Vincent Hirtzel et Adel Selmi (sous la direction de) *Gouverner la nature*, « Cahiers d'anthropologie sociale 3 », Paris, Éditions de L'Herne, pp. 123-127, 2007.

— « À propos de *Par-delà nature et culture* », *Tracés* 12 (1), pp. 231-252, 2007.

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. Communications à des colloques :

— « La double vie des images », colloque « Le fait esthétique : entre émotion et cognition » Université de Florence et EHESS, Florence, 24-26 mai 2007.

— « L'envers du visible : ontologie et iconologie », colloque international « Histoire de l'art et anthropologie », musée du quai Branly et INHA, Paris 21-23 juin 2007.

— « Présences, attachements, origines », colloque « Exercices de métaphysique empirique (autour des travaux de Bruno Latour) », Cerisy-la-Salle, 23-30 juin 2007.

2. Enseignement :

— Enseignement délocalisé au Québec : Université de Montréal, département d'anthropologie, cours « les natures du monde », le 2/10/2006 ; département de sociologie, cours « Du social au collectif », le 3/10/2006. Université Laval à Québec, département d'anthropologie, cours « La fabrique des images », le 5/10/2006 ; séminaire sur *Par-delà nature et culture*, le 6/10/2006.

3. Conférences :

— Université MarcBloch de Strasbourg, département de sciences sociales, exposé-débat autour de *Par-delà nature et culture*, le 24/11/2006.

— Université Européenne de Saint Pétersbourg, département d'anthropologie, « Exchange, predation and sharing in Amazonia », le 20/04/2007 ; département d'études interdisciplinaires, « The production of collectives », le 21/04/2007.

— Université Jean Moulin (Lyon 3), Société rhodanienne de philosophie, « Le sujet dans tous ses états », le 30/05/2007.

— Museum National d'Histoire Naturelle, conférence-débat autour de *Par-delà nature et culture*, le 11 juin 2007.

ACTIVITÉS DU LABORATOIRE D'ANTHROPOLOGIE SOCIALE
(2006-2007)

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 ; faute de place, on n'évoquera ici que les activités de l'équipe dirigée par le professeur et directement liées à la chaire.

Activités scientifiques de l'équipe « Les raisons de la pratique : invariants, universaux, diversité » (responsable : Ph. Descola).

Membres : S. Breton, F.M. Casevitz, É. Désveaux, D. Karadimas, G. Lenclud, M. Moiesseff, C. Severi, W. Stoczkowski, A. Surrallés, N. Vialles, E. de Vienne (membres du LAS), P. Perez, A.C. Taylor, M. Houseman, K. Hamberger, J. Bonhomme (chercheurs associés).

On rappellera que les travaux de l'équipe s'organisent autour de la conviction que l'anthropologie a pour mission de mettre en lumière des invariants culturels en combinant l'étude ethnographique intensive de phénomènes circonscrits et l'étude extensive de leurs manifestations en différents lieux et différentes époques au moyen de la méthode comparative. Par invariants, on entend ici des schèmes cognitifs et comportementaux opérant une médiation entre des potentialités biophysiques et des systèmes de pratique, non des principes universels de type biologique ou psychologique dont l'extrême généralité ne permet pas de rendre compte de la diversité des comportements et des représentations. C'est la nature de ces schèmes, et leurs règles de combinaison dans des ensembles sociaux concrets, qui constituent l'objet des investigations individuelles de chacun des membres de l'équipe. Celle-ci développe en outre des activités collectives dans le cadre d'un séminaire où chacun de ses membres aborde, à partir de ses recherches personnelles, un problème plus général lié au thème d'investigation retenu pour l'année.

En 2006-2007, le séminaire de l'équipe fut surtout consacré à examiner des dimensions non propositionnelles de la vie sociale en se concentrant sur deux champs en particulier, l'analyse des images et la description de l'action. On s'est d'abord penché sur l'influence que des schèmes ontologiques correspondant à diverses façons d'imputer des qualités aux existants peuvent exercer sur les manières de figurer en spécifiant à la fois des contenus, des modes de composition et des types d'agence propres aux images (Ph. Descola). Fut ensuite examinée la correspondance entre un mytheme largement répandu dans les Andes et le piémont amazonien et la constellation figurative qui l'exprime en un ensemble de variantes fort hétérogènes qui en exploitent telle ou telle propriété formelle (D. Karadimas). Un autre usage des images a ensuite été abordé à travers les représentations rituelles du personnage de la mort parmi les populations hispaniques de l'Arizona et du Nouveau-Mexique : il s'agissait de voir comment certaines images rituelles parviennent à représenter le conflit — ici avec les

Apaches — au moyen du paradoxe, notamment des emprunts iconographiques en apparence contradictoires avec l'action représentée (C. Severi). Quant à la question de la modélisation de l'action, elle a été abordée de deux manières : d'une part en examinant, à propos des cérémonies de circoncision des Merne de Madagascar, comment il était possible de réconcilier une approche historique et une approche cognitive de l'action rituelle (L. Berger) ; d'autre part, en reprenant la question d'une grille descriptive de l'action sur la base de l'enrichissement de la célèbre distinction proposée par G.-A. Haudricourt entre action directe positive et action indirecte négative (C. Ferret). Enfin, plusieurs séances de travail ont été consacrées à la question du paysage, soit pour examiner l'incidence des débats autour de la patrimonialisation des paysages sur la création des premiers Parcs nationaux français (A. Selmi), soit pour confronter les approches anthropologiques, archéologiques et géographiques de la notion de paysage développées par les chercheurs de tradition française avec ceux de nos collègues britanniques, dans le cadre d'une journée d'étude au Collège de France co-organisée par la chaire et par l'université d'Aberdeen (T. Ingold). Enfin, deux thèses dirigées par le professeur ont été soutenues durant la période considérée, celle de Madame Nancy Ochoa Siguas (« Entre plusieurs mondes. Les Chayahuita de l'Amazonie péruvienne ») et celle de Madame Nalúa Rosa Silva Monterrey (« Pouvoir, parenté et société chez les Ye'kwana du Caura-Erebato, au Venezuela. De la diversité à la synthèse »).