

Anthropologie de la nature

M. Philippe DESCOLA, professeur

COURS : ONTOLOGIE DES IMAGES (SUITE ET FIN)

Le cours de cette année achevait le cycle débuté en 2006 sur l'ontologie des images en abordant diverses questions qui avaient été laissées en suspens les années précédentes. De ce fait, un bref retour sur les principaux traits de la théorie anthropologique de la figuration développée au long de ces cours était nécessaire en préambule. On a donc commencé par rappeler l'hypothèse servant de fil conducteur à cette enquête comparative sur les modalités de la figuration : certaines images iconiques mettent en évidence, dans leur contenu comme dans leur organisation formelle, des schèmes ontologiques, c'est-à-dire tout à la fois des systèmes différentiels de qualités détectées dans les choses et les relations de continuité et de discontinuité que l'on peut déceler entre elles. Les images qui possèdent cette propriété figurative – toutes ne l'ont pas – se distinguent par le fait qu'elles rendent visibles une gamme de relations entre la physicalité et l'intériorité des objets représentés, laquelle peut être ramenée à un petit nombre de façons de percevoir des rapports de similitude et de contraste entre les existants. Fondés sur les diverses possibilités d'imputer à un *aliud* indéterminé une physicalité et une intériorité semblable ou dissemblables à celles dont tout humain fait l'expérience, ces modes d'identification se déclinent ainsi en quatre formules ontologiques : soit la plupart des existants sont réputés avoir une intériorité similaire 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). Les cours des années précédentes avaient méthodiquement exploré les propriétés figuratives de chacun des schèmes ontologiques en se servant d'une documentation empruntée à l'iconographie des

cinq continents. Deux questions importantes avaient toutefois été délaissées, soit parce que leur élucidation passait par la mise en place préalable du modèle général par rapport auquel on pouvait les situer, soit parce que leur pertinence n'était apparue qu'au terme de l'élaboration dudit modèle.

La première, la plus importante peut-être, concerne le problème de l'hybridité des images. Tant dans le modèle général des ontologies développé précédemment que dans la typologie des modes de figuration qui en est issue, on avait privilégié, pour des raisons de clarté didactique et de simplicité axiomatique, des formes idéal-typiques. En effet, l'élucidation de la genèse et de l'évolution d'un système quelconque requiert que soit auparavant mise en évidence la structure de ce système, seul moyen pour comprendre ce qui se modifie exactement lorsqu'il se transforme. Le déplacement et la réorganisation des éléments constitutifs des divers types ontologiques ne pouvaient donc se constituer en objet d'enquête avant que les formes stables dans lesquels ces éléments se combinent n'aient été isolées et définies. C'est pourquoi on avait choisi, pour qualifier les propriétés des ontologies, les matériaux ethnographiques et historiques qui paraissaient le mieux correspondre à leur définition. Or, si ces formes « pures » sont bien attestés – l'Amazonie et la Sibérie pour l'animisme, l'Australie pour le totémisme, le Mexique ou l'Afrique de l'Ouest pour l'analogisme, l'Europe moderne pour le naturalisme – il est aussi évident que les formes hybrides sont très répandues. Les plus communes résultent d'échanges dans une zone d'interface entre deux « nappes ontologiques », par exemple entre l'animisme et l'analogisme dans les populations amazoniennes du piémont nord-ouest des Andes ou chez les Moï ou « montagnards » d'Indochine. Plus originales sont ces formes d'hybridité qui présentent, dans une région uniformément marquée par un type ontologique, des combinaisons avec une autre ontologie dont on ne trouve nulle trace à proximité sous une forme pure. Il faut alors supposer que l'hybridation est structurelle, en ce qu'elle résulte non d'un contact avéré, mais d'un développement endogène diversifiant des possibilités contenues en germe dans l'ontologie initiale. C'est le cas chez les Indiens Tsimshian de la côte nord-ouest du Canada dont les images combinent de façon originale des éléments totémiques et des éléments animiques. Une autre forme d'articulation entre modes de figuration est celle que l'art contemporain met en œuvre depuis un siècle. Il s'agit moins ici d'une véritable hybridation entre le naturalisme et d'autres ontologies que de la juxtaposition dans un même espace public de représentations qui paraissent relever de régimes ontologiques différents. Plus encore qu'à d'autres périodes de l'art européen, le vingtième siècle a connu une liberté créative qui autorisait les artistes à se déprendre des conventions du naturalisme afin d'explorer en image des intuitions ontologiques jusque là refoulées ; d'où le caractère inclassable de cet art qui mélange selon les artistes, et parfois au sein d'une même œuvre, des modes de figuration dont aucune autre époque ou tradition n'avait su auparavant opérer la combinaison.

La deuxième question qui était demeurée en suspens concerne la géométrie de la représentation. En effet, comme les travaux d'un Riegl ou d'un Panofsky l'ont montré, les choix techniques de figuration sont porteurs d'informations précieuses sur la manière dont les hommes d'un lieu et d'une époque appréhendent les qualités du monde et s'efforcent de les restituer. Au cours des années précédentes, on s'était surtout attaché à montrer comment chaque ontologie devenait reconnaissable dans un mode de figuration au moyen de certains types de contenu ou d'opération : les

chimères analogistes, les gabarits totémiques, l'intériorité du portrait naturaliste, la commutation animiste des points de vue, etc. Or, les formes géométriques de la représentation jouent également un rôle central dans la constitution des modes de figuration car elles représentent autant de choix ostensibles aboutissant à conserver ou à négliger tel ou tel invariant de la perception du monde ordinaire. Au-delà de l'enquête sur les sujets et dispositifs figurés, il fallait donc s'intéresser aussi à la manière de les figurer.

Variétés d'hybridation

Hybridité 1 : le cas Tsimshian

L'ethnographie des sociétés de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord présente de celles-ci un tableau composite. Certes, il est aisé d'y reconnaître les traits typiques d'un mode d'identification animique dont bien des aspects sont d'ailleurs communs à la plupart des Amérindiens du nord du continent : on y dit des non-humains, notamment des animaux, qu'ils se voient eux-mêmes comme des humains et qu'ils possèdent une subjectivité, des institutions et une culture analogues à celles des hommes avec qui ils entretiennent des relations de personne à personne. En revanche, quand on se tourne vers l'art de ces sociétés, la dimension animique paraît en partie effacée, sauf pour quelques objets comme les masques à transformation ou les hochets chamaniques. Les spécialistes de la région insistent au contraire sur le fait que les images les plus communes sont pour l'essentiel des blasons, des signes iconiques d'un système totémique au sens de Boas et de Lévi-Strauss, c'est-à-dire dans lequel les écarts différentiels entre objets naturels servent de gabarits conceptuels pour penser les écarts entre groupes sociaux. Les Tsimshian, l'un des groupes les plus septentrionaux, offrent une bonne illustration de ce paradoxe : tandis que les recherches récentes, notamment celles de Marie-Françoise Guédon, les rangent sans conteste dans un régime animique, les travaux plus anciens, tout particulièrement ceux de Marius Barbeau et de Viola Garfield, mettent plutôt l'accent sur leur dimension totémique. Fort heureusement, la thèse de doctorat de la regrettée Marjorie Halpin (*The Tsimshian Crest System*, PhD thesis, University of British Columbia, 1973) a éclairci ce point de façon lumineuse. Fondée sur l'étude des très riches notes de terrain recueillies de 1914 à 1957 par Marius Barbeau et William Beynon et sur l'analyse exhaustive des artefacts tsimshian déposés dans les musées, elle met en évidence la différence opérée par cette culture entre le système des blasons, riche de plusieurs centaines d'armoiries nommées figurant des animaux héraldiques, et un autre système iconographique figurant des esprits animaux et illustrant leurs capacités de transformation et les pouvoirs qu'ils peuvent transmettre aux humains. On peut en tirer une typologie qui oppose nettement deux sortes d'images : les premières représentent un groupe de qualités contrastives incarnées dans un totem (*ptex*) ayant une forme animale ou humaine, tandis que les secondes sont de nature animique et visent à rendre visibles et présents des esprits (*naxnoq*), généralement animaux. Un retour sur la société tsimshian est indispensable pour comprendre la façon dont ces deux registres s'articulent.

Les Tsimshian étaient organisés en maisons, au sens des maisons aristocratiques d'Ancien Régime : une unité sociale autonome portant le nom de son chef de rang

le plus élevé, exerçant des droits sur les ressources d'un territoire et détenant un patrimoine cérémoniel exclusif composé de blasons, de noms, de mythes d'origine, de chants et du droit d'organiser certaines fêtes. Chaque maison était affiliée à l'un des quatre clans matrilineaires exogames et à l'un des vingt-six groupes locaux nommés, habituellement appelés tribus, lesquels correspondaient en général chacun à un village d'hiver. La société tsimshian était en outre divisée en quatre ordres très compartimentés : les lignages princiers, les lignages de « conseillers », le groupe des *wahayin*, des individus déclassés et marginaux, et les esclaves, des captifs de guerre dans la plupart des cas. Les distinctions entre princes et conseillers, comme entre maisons de haute lignée et de basse lignée, étaient entretenues, et en partie créées, par le système des échanges agonistiques du potlatch dont l'une des finalités était la manipulation des blasons (*ayuk*), le symbole de prestige par excellence. Ceux-ci représentaient un totem (*ptex*) d'apparence animale ou humanoïde appartenant à une maison et commémoraient la rencontre entre des humains fondateurs de la maison et des esprits qui leur avaient cédé des pouvoirs. Bien que les blasons fussent le patrimoine collectif d'une maison, leur contrôle effectif était le privilège des lignages princiers, chaque blason étant associé à des noms transmis en ligne matrilineaire. C'est au cours du potlatch que les chefs réclamaient le droit de porter un nom et d'arborer les armoiries correspondantes : il fallait pour cela exhiber publiquement le blason – sculpté sur un mât héraldique, peint sur le fronton d'une maison, parfois figuré dans une saynète – et raconter par le menu les événements ayant conduit jadis à l'adoption de cet emblème par un ancêtre dont le lien généalogique avec le prétendant au blason devait être avéré. Le récit de validation d'un blason, c'est-à-dire l'histoire des pérégrinations d'un ancêtre dans des lieux précisément identifiés, servait aussi à exprimer publiquement les prétentions d'une maison sur un territoire ou à réaffirmer ses droits à en faire usage, une association que l'on retrouve dans le totémisme australien. Bien qu'ils aient tiré leur subsistance exclusivement de la ponction des ressources naturelles – il est vrai surabondantes – les Tsimshian étaient donc une société très inégalitaire, obsédée par la distinction sociale, le respect de l'étiquette et la quête du prestige : les maisons étaient rangées par ordre d'importance à l'intérieur d'une tribu, de même que les clans et les sous-clans (chez les Niska), les membres des lignées princières, les lignages et les noms, chacun étant capable de classer l'ensemble des individus et des groupes sur une échelle de préséance. Toutefois, cette obsession de la hiérarchie n'impliquait pas une absolue fixité des positions ; les hommes ambitieux des lignages princiers utilisaient le potlatch pour acquérir de nouveaux noms, de nouveaux titres, de nouveaux privilèges. C'était particulièrement le cas pour les innombrables blasons. Le droit de les arborer était hérité, mais ce droit demeurait potentiel tant qu'il n'était pas validé par un potlatch. Bref, on ne pouvait atteindre une position d'éminence qu'en manipulant des positions héritées grâce à des positions acquises.

Les blasons n'étaient pourtant pas que de simples signes de distinction. Ils figuraient des esprits jadis rencontrés par des ancêtres d'une maison ou d'un clan qui en avaient tiré des dispositions transmissibles que les emblèmes illustraient. Ces esprits étaient de trois sortes principales. En premier lieu, les très nombreuses variations des huit prototypes totémiques primaires (Loup, Ours, Grizzly, Orque, Grenouille, Corbeau, Aigle, Castor), chacune caractérisée par un attribut particulier (par exemple, Corbeau-Prince, Corbeau-Pendu-par-une-Patte, Corbeau-Blanc, Corbeau-Assis-Tranquille, Corbeau-Mangeur-de-Foie-de-Saumon, Corbeau-

Fendu...); ensuite des esprits à forme humanoïde (Homme-à-deux-Têtes, Être-Entier, Robe-des-Scalps...); enfin des êtres en apparence composites qui étaient en réalité le produit d'une fusion de qualités narrée dans un mythe et que l'on figurait sur une image : ainsi le grizzly doté d'une nageoire, dit « de la mer ». Ce dernier cas illustre bien le processus de formation des blasons. Grizzly était le blason d'une tribu de l'intérieur condamnée à fuir son village suite à une malédiction des esprits et qui s'agrégea à un groupe tsimshian de la côte appartenant au même clan, mais qui avait Orque comme blason principal. L'union des deux groupes aboutit à un échange de blasons, ceux de l'intérieur adoptant Orque, renommé « Orque-des-Collines », tandis que ceux de la côte prenaient Grizzly, désormais appelé « Grizzly-de-la-Mer », chacun ajoutant ainsi une partie des qualités de l'autre par le biais de cette conversion croisée. Grizzly-de-la-Mer et Orque-des-Collines ne sont pas de simples signes de différenciation, on ne peut pas les voir comme l'exemple d'un contraste entre espèces naturelles permettant de signifier un contraste entre groupes sociaux, comme le veut la théorie classificatoire du totémisme ; ils fusionnent au contraire dans une image prototypique des qualités auparavant disjointes afin de requalifier l'ontologie d'un groupe humain dont les caractéristiques dépendent en partie de l'histoire de ses relations passées avec des esprits animaux. La même remarque vaut pour les nombreuses variétés de sous-blasons claniques : ce qui les distingue n'est pas un écart différentiel entre espèces, mais des agrégats de qualités différemment agencées. Pour reprendre l'exemple de Corbeau, on voit bien qu'il n'y a pas ici homologie entre deux systèmes de différences, l'un qui relèverait de la nature, l'autre de la culture, puisque ce n'est pas la nature qui peut offrir à la pensée une différence ostensible entre Corbeau-Prince et Corbeau-Assis-Tranquille. Les subdivisions de chaque blason ne renvoient pas à des « variétés naturelles » de l'espèce totémique, mais aux circonstances pragmatiques de l'association initiale entre une personne humaine et une personne animale particularisée par les conditions de cette rencontre.

Les mythes apportent un éclairage sur le genre de contexte dans lequel ces interactions se déroulaient. L'univers qu'ils dépeignent est typiquement animiste. Au temps du mythe, en effet, humains et non-humains étaient presque semblables : tous les existants étaient dotés d'une conscience réflexive, ils menaient tous une vie sociale et culturelle, ils avaient tous un corps de type humain, notamment les animaux, lesquels portaient en outre les vêtements corporels propres à leur espèce dont ils pouvaient se dépouiller à loisir. La seule différence entre humains et non-humains, mais elle était de taille, tenait au fait que les premiers étaient cruellement dépourvus des dispositions, des pouvoirs et des savoirs que les seconds détenaient et dont ils se servaient pour chasser les corps et les âmes des humains, une prédation indispensable à leur survie. Le seul moyen dont disposaient les humains pour se défendre consistait à obtenir auprès des non-humains des aptitudes et capacités spéciales, non pas sous la forme de connaissances discursives ou magiques, mais en tâchant de devenir un peu comme les non-humains qu'ils cherchaient à émuler, en acquérant leurs qualités propres. Les mythes relatent les circonstances dans lesquelles certains humains sont entrés en possession de telle ou telle disposition auprès d'un esprit, parfois en les dérobant, parfois à la suite d'un don, ou simplement par contact. Une fois contractée, cette contamination ontologique pouvait être transmise de génération en génération, en même temps que les dispositions qui lui étaient liées. Or, ces dispositions étaient aussi incorporées dans les blasons, et leur activation au bénéfice des descendants de

celui qui les avait reçues jadis passait nécessairement par le récit circonstancié des conditions de leur obtention. Autrement dit, les blasons étaient beaucoup plus que des emblèmes, c'était des dispositifs incarnant les qualités de prototypes totémiques reçues autrefois par des humains que leurs descendants manipulaient pour le compte de leur maison.

À côté du système des blasons, les Tsimshian utilisaient une catégorie d'images dites « *halait* », associées non plus avec les esprits rencontrés jadis par leurs ancêtres et devenus patrimoine de leur groupe de filiation, mais avec les esprits qu'ils fréquentaient au quotidien. Le terme « *halait* » qualifie les individus et les artefacts qui, du fait d'une association avec un être ou une circonstance *naxnoq*, c'est-à-dire caractérisés par la présence ou l'action d'un esprit, sont investis d'un pouvoir particulier : les chefs dans certains contextes rituels, les chamanes, des objets comme les coiffes ou les hochets cérémoniels. Les esprits à forme animale dans les mythes sont *naxnoq*, de même que certains noms dont les chefs sont propriétaires, non pas ceux liés aux blasons qu'ils ont acquis par la filiation et validés par un potlatch, mais ceux qu'ils ont obtenus directement suite à une expérience visionnaire durant laquelle ils ont reçu communication d'un esprit *naxnoq*. La notion de *naxnoq* renvoie directement à la dimension animique et perspectiviste de la civilisation tsimshian : ainsi, les saumons se voient comme des humains, mais ils voient les humains comme des êtres *naxnoq* (c'est-à-dire comme des esprits), tandis qu'ils voient les feuilles de peuplier baumier qui tombent dans la rivière comme des saumons. Toutefois, l'animisme a été ici requalifié par le totémisme et l'idéologie de la filiation. Par contraste avec d'autres sociétés de l'Amérique du Nord septentrionale, où la quête visionnaire d'un esprit animal servant d'assistant (*guardian-spirit*) est une affaire strictement individuelle et ouverte à tous, sur la côte nord-ouest, cette acquisition était contrôlée par les clans et les maisons, sauf pour ce qui est des chamanes. De ce fait, les esprits gardiens qui apportaient leur assistance à des membres des lignages princiers faisaient l'objet, tout comme les blasons, d'une transmission héréditaire à l'intérieur de la maison, généralement par le biais des sociétés secrètes dont une grande partie de la population était membre, quoique sous le contrôle des chefs. Les intéressés déclaraient publiquement leur expérience visionnaire, généralement à l'occasion d'un potlatch, sous la forme d'une saynète chantée et dansée par un homme portant un masque figurant l'esprit, moyen de reconnaître et de remercier le donateur du pouvoir, en même temps que reconnaissance de ce pouvoir par la communauté et intégration de l'évènement dans le patrimoine de la maison. La mise en scène rituelle de cette adjonction d'un esprit auxiliaire permettait de recréer les circonstances de la rencontre et de remettre ainsi en branle les pouvoirs qui en étaient dérivés au profit des membres des sociétés secrètes et de la maison en général. Par contraste avec le mode d'exposition des blasons, les images *naxnoq* étaient donc « jouées », les esprits étant réputés présents lorsque l'on entendait leur voix. Du reste, le chef pouvait déléguer la mise en scène à des parents ou à des dépendants, une indication que le pouvoir de ces images était dans une large mesure indépendant de la personne du chef. Bref, tandis que l'exhibition de blasons commémorait un événement surnaturel passé, les cérémonies *naxnoq* constituaient une présentification d'êtres surnaturels présents. Une caste d'artisans prestigieux, les *gitsonk*, secondaient les chefs dans ces opérations, en sculptant les masques *halait* et en composant les chansons et scénographies où ils étaient déployés, par contraste avec les artisans *ukgihla*, d'un

statut inférieur et qui étaient chargés, quant à eux, de produire les images associées aux blasons, notamment les coiffes et mâts totémiques. Or, l'un des grands mérites du travail de M. Halpin est d'avoir mis en évidence que tous les masques tsimshian sont des objets *naxnoq*, c'est-à-dire des images d'esprits utilisés dans des cérémonies *naxnoq*, tandis que les coiffes et frontaux cérémoniels – qui parfois représentent le même esprit animal – sont des blasons ; autrement dit, lorsqu'un Tsimshian porte un masque, il personnifie un esprit, et lorsqu'il porte une coiffe cérémonielle, il arbore un blason manifestant son rang.

On a ainsi un régime hybride qui combine toutes les caractéristiques d'une ontologie animique avec quelques traits saillants d'une ontologie totémique de type australien. Typique de l'animisme est l'idée que l'âme des non-humains siège dans des enveloppes corporelles amovibles, lesquelles recèlent des dispositions dont les humains sont dépourvus et qu'ils doivent se procurer auprès des animaux. Quant à la dimension totémique, il est aisé de voir qu'elle va bien au-delà d'un système classificatoire dans lequel des discontinuités naturelles serviraient à penser et nommer des discontinuités sociales. D'abord, parce que le système des blasons ne forme pas une série naturelle en ce qu'il comprend toutes sortes d'éléments disparates qui ne diffèrent pas entre eux comme pourraient le faire des espèces. Ensuite, parce que chaque blason renvoie à des pouvoirs et dispositions obtenus par un humain auprès des esprits et que ce contenu substantiel en fait beaucoup plus qu'un simple signe contrastif. Ces qualités s'ajoutent à d'autres dans un patrimoine collectif transmissible de noms et d'armoiries qui devient comme la « nature » d'une maison, son identité propre constituée du cumul de tous les attributs que les ancêtres du groupe ont réussi à se procurer auprès des non-humains. Il est vrai que cette transmission doit être réactivée régulièrement dans les potlachs, ce qui donne aux qualités totémiques tsimshian un caractère moins intrinsèque qu'à celles qui se perpétuent au sein des groupes totémiques australiens. Il est vrai aussi que les dispositions acquises auprès des non-humains ne semblent concerner que le groupe humain qui en bénéficie, en sus du groupe de non-humains auprès de qui elles ont été obtenues, par contraste avec l'Australie où ces dispositions affectent l'ensemble du collectif mixte d'humains et de non-humains ayant une même origine. Comme chez les Aborigènes, toutefois, les non-humains auxquels les humains sont associés ne sont en aucune façon ici des animaux « ordinaires » avec lesquels l'identification se ferait sur la base, par exemple, de ressemblances physiques supposées. De même que les Êtres du Rêve à l'origine des groupes totémiques australiens sont des prototypes génériques qui, hormis le nom qui les désigne, ont peu à voir avec la faune et la flore locales, de même les sources des dispositions que les ancêtres des Tsimshian ont reçues ne sont pas l'ours, le loup ou l'aigle des manuels de zoologie, mais des esprits animaux menant une vie semblable aux humains et avec lesquels ces ancêtres ont noué une relation de personne à personne. On n'observe ni en Australie ni sur la côte nord-ouest une attitude de respect sacré vis-à-vis d'un animal vu comme un ancêtre, selon l'image véhiculée par les anciennes théories du totémisme, plutôt la reconnaissance que des groupes d'humains se transmettent des qualités et des aptitudes qui procèdent d'une origine non humaine spécifique.

La façon dont les Tsimshian organisent les différences entre les images animiques et les images totémiques peut être synthétisée dans un tableau.

Images animiques	Images totémiques
Objets <i>halait</i>	Blasons <i>ayuk</i>
Représentant un esprit nommé (<i>naxnoq</i>)	Représentant un groupe de qualités contrastives synthétisées dans un totem nommé (<i>ptex</i>)
Motif acquis <i>à présent</i> par une interaction d'un <i>contemporain</i> avec un esprit	Motif acquis <i>jadis</i> par une interaction d'un <i>ancêtre</i> avec un esprit
Patrimoine d'un individu (chef, chamane) ou d'un groupe (société initiatique)	Patrimoine d'une maison ou d'une lignée, mais contrôlé par les chefs
Rend possible l'accès à un savoir-pouvoir	Légitime l'accès à un territoire
Image faite par les spécialistes <i>gitsonk</i> ayant un statut élevé	Image faite par les spécialistes <i>ukgihla</i> ayant un statut inférieur
Images actualisées par des rituels où les esprits sont <i>présents</i> , incarnés par des acteurs	Images validées par un <i>potlatch</i> , suite à un <i>récit étimologique</i> commémorant leur obtention
Supports : masques, hochets, têtes de harpon	Supports : mâts héraldiques, frontons de maison, coiffures (notamment frontaux) et robes de cérémonie

On voit que les deux sortes d'images s'opposent moins d'un point de vue iconologique strict que dans ce qu'elles sont réputées figurer, dans la façon dont on obtient ce qu'elles représentent, dans le statut de ceux qui les fabriquent, dans ce à quoi elles donnent accès, dans le type d'usage auquel elles sont employées, dans la nature du support sur lequel elles sont figurées. Outre ces différences matérielles et sociales, toutefois, il n'est pas impossible de repérer aussi quelques différences formelles. Sur le plan technique d'abord. Les images animiques sont exclusivement des sculptures en ronde-bosse, c'est-à-dire reproduisant avec réalisme un prototype réel ou imaginaire, généralement un esprit animal ou humanoïde, dont la présence active doit pouvoir être objectivée de façon convaincante, d'où l'importance de la tridimensionnalité. Par contraste, les images totémiques sont soit en deux dimensions comme les peintures, les couvertures *chilkat* ou les images sur les vêtements, soit quasiment en deux dimensions comme les sculptures en bas-relief ornant les frontaux et les écrans ; ceci permet des combinaisons d'attributs plus complexes que dans une représentation en trois dimensions. Les mâts héraldiques constituent une exception à cette règle, mais ils sont probablement une innovation relativement récente et se voient du reste limités à une structure séquentielle simple, à la différence des images en deux dimensions qui permettent beaucoup plus de variations dans la figuration des attributs totémiques. Le contraste entre les deux types d'images est donc aussi notable dans les principes de composition. Du fait qu'elles sont figurées en ronde-bosse, les images animiques représentent des singularités de façon réaliste et à partir d'autant de points de vue qu'il y aura d'observateurs potentiels, ce qui est congruent avec un régime perspectiviste. Quant aux images totémiques, elles résultent d'une composition complexe donnant à voir un assemblage d'attributs. Sous réserve d'une vérification exhaustive, on peut avancer l'hypothèse que ce sont les seules images figurées en représentation dédoublée (*split-representation*). Or, celle-ci a pour effet de multiplier les points de

vue sur l'objet dépeint, chaque élément représenté constituant une vue sur une partie de cet objet qui n'est pas toujours observable en vision naturelle. Autrement dit, en dépliant et en juxtaposant dans une image plane tous les plans d'un animal totémique, on figure de façon explicite l'ensemble de ses attributs, un peu comme s'il s'agissait d'une liste. De ce fait, l'image totémique devient une chose en soi, un paquet de qualités complètement indépendant du point de vue subjectif qu'un observateur peut porter sur lui, une caractéristique sur laquelle on est revenu lors de l'analyse des géométries de la représentation.

Hybridité 2 : L'art contemporain

À partir du cubisme, l'art européen sort peu à peu des conventions du naturalisme, anticipant peut-être ainsi, dans le champ de la figuration, une dissolution des principes sur lesquels cette ontologie était fondée, dissolution dont les symptômes n'ont commencé à être perceptibles dans d'autres domaines que plus tardivement. La question que cela pose est cruciale pour l'ontologie des images : si l'art contemporain s'est éloigné des normes de la figuration naturaliste, de quel type d'ontologie relève-t-il ? Deux réponses conjointes peuvent être apportées à cette question, qui envisagent deux options ouvertes aux artistes. La première fait droit à ce que l'on pourrait appeler la « liberté inférentielle » : en se dégageant de la culture visuelle du naturalisme, certains créateurs ont donné libre cours à leur intuition des formes et ont retrouvé de ce fait des modes de figuration qui correspondaient sans doute mieux à leur sensibilité ; bref, ils ont désinhibé leur capacité à induire des ontologies différentes et donc à les rendre visibles dans leurs œuvres, un mouvement qui n'est pas sans précédent dans l'art européen. La seconde option suivie par les artistes contemporains, que l'on pourrait baptiser « l'expérimentation sur la forme », fut de poursuivre le projet descriptif du naturalisme, mais en s'attachant moins à dépeindre des êtres et des choses qu'à prendre l'expérience même de la description comme le sujet de leurs œuvres, une ambition qui est à la source d'une grande partie de l'art dit abstrait.

La première option, celle de la « liberté inférentielle », part de l'hypothèse que si chaque humain est en mesure à tout moment d'investir l'une ou l'autre des quatre inférences ontologiques dans un jugement d'identité, le poids de la socialisation et de la conformité aux usages locaux tend à inhiber les inférences non conformes à l'ontologie dominante, sans parvenir toutefois à les éliminer complètement. La production d'images est un champ moins contraint que celui des jugements propositionnels, de sorte que l'on comprend que les artistes qui voulaient se dégager de l'académisme aient pu créer des œuvres qui correspondaient à des jugements d'identification différents de l'ambiance naturaliste dans laquelle ils s'étaient formés. Il n'est guère douteux que ce mouvement a été grandement facilité par l'immense afflux d'images en provenance du monde entier que la deuxième expansion coloniale européenne a permis de réunir dans les collections publiques et privées à partir du dernier quart du XIX^e siècle. Les images exotiques n'ont pas tant servi aux peintres de pourvoyeurs de modèles figuratifs clairement assignables à des ontologies alternatives – à quelques très rares exceptions près, ils étaient fort ignorants des cultures qui les avaient produites ; elles leur ont fourni une stimulation qui les a aidés à céder plus facilement à des inférences ontologiques jusque là refoulées du fait de l'éducation visuelle qu'ils avaient reçue. Comment reconnaître dans une œuvre ces inférences ontologiques non naturalistes ? On peut d'abord

accepter de bonne foi les influences culturelles dont un artiste se réclame et qui semblent se raccorder de façon manifeste à l'un des quatre grands régimes ontologiques. C'est le cas, par exemple, de Jackson Pollock ou de Joseph Beuys, l'un et l'autre revendiquant une assez vague inspiration « chamanique » dont on peut montrer toutefois qu'elle se traduit dans leurs œuvres par des traits animiques assez nets : dans la technique du *dripping* chez Pollock ou dans des installations de Beuys comme *I like America and America likes me*. On peut aussi discerner une influence liée à un contexte culturel d'origine clairement identifiable à un régime ontologique, même si, situation commune, l'artiste réside et crée dans l'une des grandes métropoles de l'art international. C'est souvent le cas pour des artistes nés en Asie ou en Afrique. On peut penser, par exemple, à Gonkar Gyatso, artiste d'origine tibétaine vivant à Londres dont l'inspiration et les techniques sont clairement analogistes, ou à Wangechi Mutu, élevée au Kenya, mais résidant à New York, dont les étranges chimères, faites de collages, offrent une saisissante illustration de ce que pourrait être un universalisme figuratif de type analogiste. Enfin, telle ou telle œuvre d'un artiste peut évoquer telle ou telle ontologie parce que les dispositifs formels dont elle fait montre sont de même nature que ceux traditionnellement employés dans ce mode figuratif. Dans le registre animique, une toile de Victor Brauner, *Conciliation extrême*, illustre ainsi le thème de la dualité, cher au peintre, grâce à un dispositif de commutation de points de vue typique des masques animiques ; c'est aussi le cas de cet étrange tableau de Salvador Dali, *50 images abstraites qui vues à 2 yards se changent en 3 Lénine masqués en Chinois, et qui vues à 6 yards apparaissent en tête de tigre royal*, dans lequel l'artiste catalan exploite le même dispositif avec une virtuosité exceptionnelle dans la manipulation de l'illusion optique. Du reste, le mode figuratif animique est exceptionnel chez Dali qui est un peintre analogiste par excellence, féru de correspondances entre macrocosme et microcosme du type de celles représentées avec beaucoup d'ingéniosité dans sa *Galatée aux sphères*. Le registre totémiste est moins courant dans l'art contemporain ; une artiste l'illustre pourtant de façon magistrale, Anita Albus, dans une œuvre où l'on reconnaît l'influence du style héraldique développé jadis en Allemagne du Nord – par exemple, *Der Garten der Lieder* ou *Der Himmel ist mein Hut, die Erde ist mein Schuh* –, une œuvre qui parvient, comme l'écrit Lévi-Strauss, à la « coalescence des propriétés sensibles et intelligibles » des choses (*Le Regard éloigné*, p. 338), une excellente définition du totémisme ontologique.

Une deuxième voie suivie par les artistes contemporains, celle que j'ai appelé « l'expérimentation sur la forme », poursuit le projet de la figuration naturaliste comme art de la description fidèle – au sens où Svetlana Alpers l'entend pour caractériser la peinture hollandaise du XVII^e siècle. Ce prolongement dans l'art contemporain du programme descriptif naturaliste s'observe dans l'ambition d'épurer de plus en plus les objets dépeints, de les dépouiller de leurs articulations de surface et des faux-semblants de la perspective linéaire afin de rendre visible sur la toile un espace enfin débarrassé des illusions de la profondeur. Piet Mondrian, héritier de la culture visuelle de la Hollande du Siècle d'or, illustre bien cette tendance. Certes, son mouvement vers l'abstraction – comme celui de ses contemporains Delaunay, Kupka ou Malevitch – est l'effet d'une tendance qui n'a cessé de s'accroître depuis Manet d'accepter franchement la contrainte de la planéité du tableau et d'en tirer parti. Mais Mondrian, comme Kandinsky à la même époque, va aborder les problèmes que pose la restitution de la surface plane par le détour de la peinture de paysage, un genre que les cubistes ont délaissé. Dans les

années 1910-1915, il va ainsi styliser progressivement les objets familiers dont les paysages sont faits en simplifiant leurs plans et leurs lignes de force : sous son pinceau, arbres, façades, polders, dunes et jetées traduisent une expérience perceptive qui s'efforce de restituer le volume des surfaces tout en renonçant à l'artifice de la construction perspective. Il s'agit bien d'une expérimentation sur la forme – et non plus seulement dans la disposition des couleurs – qui fait écho dans l'art au mouvement de réduction de l'intériorité à des paramètres physiques que les images scientifiques opèrent à la même époque. La subjectivité du spectateur albertien disparaît, comme elle s'était déjà absentée d'une partie de la peinture hollandaise au XVII^e siècle, remplacée par la mise en scène d'un mécanisme visuel.

Géométries de la représentation

La deuxième question abordée lors du cours fut celle de la construction géométrique de l'image prise comme indicative des choix qui sont opérés par son producteur d'actualiser telle ou telle caractéristique de ce qui est perçu dans le champ visuel. L'hypothèse que l'on souhaitait mettre à l'épreuve était que ces choix représentationnels sont également des choix ontologiques en ce qu'ils attirent l'attention sur certaines qualités des choses et en négligent d'autres, en même temps qu'ils affirment la prééminence de certains points de vue sur d'autres possibles et constituent ainsi autant de propositions sur le rapport du sujet au monde. Ce thème est loin d'être neuf et les historiens de l'art s'intéressent depuis longtemps aux implications théologiques, épistémiques ou idéologiques de telle ou telle option de perspective. Panofsky, par exemple, lorsqu'il montre comment la perspective artificielle à l'italienne met en évidence une combinaison paradoxale d'objectivité et de subjectivité – contradiction typique du naturalisme – entre, d'une part, la figuration d'un monde unifié dans l'espace rationnel de la *res extensa* et, d'autre part, le point de vue arbitraire de l'observateur subordonnant ce monde à son regard (*La perspective comme forme symbolique*). Ou Joseph Koerner, qui analyse les effets de la doctrine luthérienne sur les crucifixions de Cranach l'Ancien, en soulignant le passage du point de vue individuel introduit par la perspective oblique dans le tableau de 1503 (Alte Pinakothek, Munich) au point de vue unifiant partagé par tous les chrétiens que révèle la vue frontale du triptyque de 1547 à Wittenberg (*The Reformation of the Image*, 2004). C'est encore l'apologie à laquelle se livre le Père Pavel Florensky de la perspective inversée, typique de certaines icônes russes, laquelle parviendrait beaucoup mieux que la perspective linéaire à donner accès à la transcendance divine en instaurant une complète incommensurabilité entre l'espace profane du spectateur et l'espace sacré de l'image (*La perspective inversée*, Lausanne, 1992). Chacun de ses auteurs s'est intéressé à un aspect particulier de la géométrie représentationnelle et à ses corrélats idéologiques ; toutefois, explorer la possibilité d'un lien entre choix ontologique et dispositif figuratif exigeait d'aller plus loin et d'examiner l'hypothèse au vu de l'ensemble des transformations géométriques disponibles pour la représentation iconique sur une surface plane. Ce pas en avant a été grandement facilité par le maître ouvrage de Margaret Hagen, *Varieties of Realism* (Cambridge, 1986) qui propose une typologie des options géométriques disponibles pour la figuration fondée sur trois critères. En premier lieu, le point de vue, c'est-à-dire l'alternative de construire l'image à partir d'un point de vue d'observation unique, comme dans la perspective linéaire, ou à partir de points de vue multiples, comme

dans la représentation dédoublée de la côte nord-ouest, combinée au choix de la distance d'observation : proche, modérée ou située à l'infini optique. Ensuite le type de transformation géométrique au moyen duquel les invariants d'une réalité en trois dimensions passent ou ne passent pas dans une image en deux dimensions. Il s'agit de quatre types de transformation : les transformations métriques, dans lesquelles sont notamment conservées la dimension, la forme, la valeur des angles et le parallélisme ; les transformations de similitude, dans lesquelles on perd les invariants de dimension ; les transformations affines, dans lesquelles seul le parallélisme est maintenu ; les transformations projectives, base géométrique de la perspective linéaire, dans lesquelles à peu près tous les invariants sont transformés. Le dernier critère fait référence aux techniques employées dans le traitement du volume : soit l'image plane tente d'émuler la tridimensionnalité de l'original en suscitant l'illusion du volume, soit au contraire l'espace est rempli de figures sans épaisseur dont la disposition répond à des critères internes à la composition de l'image.

Il n'est pas inutile de revenir sur la signification de ces critères. La question du point de vue, d'abord. Elle est fondamentale car elle révèle, plus que tout autre critère, les différences dans les options figuratives. Ainsi, du XV^e siècle jusqu'aux cubistes, les images européennes, sont presque toutes construites à partir d'un point d'observation unique, un choix peu commun dans l'histoire de la figuration ; la distance au centre de la projection est en général modérée, c'est-à-dire rarement plus proche que dix fois la taille de l'objet à dépeindre, selon la prescription de Léonard de Vinci ; enfin, le plan de l'image est presque toujours oblique par rapport aux surfaces à dépeindre. Pour l'essentiel, la perspective linéaire telle qu'Alberti en a énoncé les principes de construction correspond à ces trois caractéristiques découlant du point de vue unique situé à une distance modérée. Le schème géométrique typique de la figuration naturaliste est en effet la transformation projective, ce schème impliquant que les lignes de projection entre le sujet de la composition et le point de vue sont convergentes et que l'angle entre le plan de l'image et le plan du sujet est oblique. Or, les lignes de projection convergentes sont un effet nécessaire d'un point de vue situé à une distance modérée du sujet à dépeindre. On trouve certes ailleurs dans le monde des images à point de vue unique, quoique très rarement à une distance modérée. Par exemple, la peinture japonaise dans le style classique du Yamato-e est également construite à partir d'un point de vue unique, mais situé à l'infini optique, avec des lignes de projection parallèles (il arrive même parfois qu'elles divergent, notamment dans le cas des édifices), ce qui est caractéristique d'une transformation affine et non plus projective. Les images – des illustrations sur rouleau de contes et récits ou de thèmes bouddhistes – sont souvent formées d'un ensemble de scènes distinctes, séparées les unes des autres par des bandes ou des nuages. Mais il s'agit bien d'un point de vue unique : au lieu de dépeindre des scènes sur le modèle de la fenêtre albertienne, les artistes japonais montraient différents événements à différents moments dans un même espace pictural, à la manière d'une bande dessinée. L'infini optique est aussi manifeste dans le traitement des sujets humains, qui ont pratiquement tous la même taille quel que soit leur emplacement dans la profondeur de la scène. Enfin, ces scènes illustrent l'usage systématique d'un point de vue très élevé, en plongée, et la pratique de représenter les maisons sans toit, ce qui permet d'apercevoir ce qui s'y passe. De ce fait, le spectateur n'est pas placé par la perspective dans la conception de l'image, comme c'est le cas dans la peinture européenne ; ce qu'il aperçoit est un monde en soi, non un prolongement du moi.

L'usage d'une géométrie représentationnelle fondée sur la transformation affine peut aussi fort bien se combiner à des images à points de vue multiples, ainsi que le montre l'exemple de la côte nord-ouest, ou du moins de l'un de ses modes figuratifs. Si l'on adopte la distinction proposée par Bill Holm, en effet, les images de cette aire culturelle relèvent de trois styles distincts (*Northwest Coast Indian Art: an Analysis of Form*, Seattle, 1974). Un mode « configuratif », dans lequel l'objet représenté, le plus souvent un animal, conserve une apparence reconnaissable et remplit une grande partie du champ sans l'occuper entièrement. Un mode « expansif », dans lequel l'animal est fendu de part et d'autre d'un axe vertical et « déplié » symétriquement de façon à figurer sur un même plan ses différentes surfaces, y compris celles qui ne sont pas visibles normalement, tout en maintenant dans ses grandes lignes la vraisemblance anatomique de la liaison entre les parties. C'est ce mode que l'on appelle d'ordinaire, en suivant Boas, la « représentation dédoublée » (*split-representation*) ; on le reconnaît notamment à la présence d'une entaille en haut du front qui signale le début de l'axe vertical séparant les deux flancs de l'animal. Le troisième mode est « distributif » en ce que tous les plans de l'animal sont juxtaposés sans tenir compte des liaisons anatomiques et figurés de façon à saturer l'espace délimité pour l'image ; il en résulte une désagrégation de la silhouette générale qui rend très difficile l'identification de l'animal représenté, y compris par les informateurs autochtones. Les points de vue sont multiples dans à peu près tous les cas. Dans le mode expansif, bien sûr, puisqu'il consiste à figurer ce qui est vu en même temps que ce qui n'est pas visible ; ainsi que le note Boas, la représentation réaliste d'un animal que je vois de profil, c'est-à-dire celle qui restitue le plus grand nombre de qualités dudit animal, consiste à dépeindre les deux profils accolés, celui que je vois et celui que je me représente par l'imagination. C'est encore plus le cas dans le mode distributif où toutes les parties de l'animal sont étalées sur un plan sans souci aucun de réalisme. Enfin, dans le mode configuratif, le point de vue est tantôt multiple – avec la tête figurée de profil et le corps vu en plan transversal –, tantôt unique – avec des vues sagittales ou transverses complètes – un point sur lequel on reviendra. Dans les trois modes, en outre, le point de vue est situé à l'infini optique avec des lignes de projection parallèles, ce qu'indique le fait qu'il n'y a jamais de raccourcissements des corps animaux – par exemple, les pattes arrière ne sont pas plus petites que les pattes avant. Mais la géométrie de chacun de ces modes n'est pas la même. Le style expansif est fondé sur la projection affine, comme dans l'art japonais : de part et d'autre de la ligne de symétrie centrale qui fend l'animal en deux, sa partie droite s'élève en oblique vers la droite et sa partie gauche s'élève en oblique vers la gauche. En revanche, dans les cas de style configuratif à point de vue unique, la géométrie est métrique.

Ce dernier point est également caractéristique de l'art égyptien, mais combiné à des points de vue multiples, à tout le moins pour la figuration des humains et des oiseaux. C'est très net pour les humains dont chaque partie du corps paraît avoir été dépeinte indépendamment des autres, selon un point de vue particulier : ainsi les hanches sont-elles toujours représentées de profil, tandis que le haut du torse et les yeux sont figurés en vue frontale, une convention stable pendant près de 3000 ans et qui donne aux personnages des fresques et des bas-reliefs cette allure de torsion si caractéristique. La multiplicité des points de vue est plus évidente encore dans la représentation de scènes complexes – de chasse ou de pêche, par exemple – dans lesquelles chaque sujet, personne, animal, ou plante, est figuré comme s'il se trouvait devant le peintre et non en fonction de sa position dans le tableau général,

avec pour résultat une combinaison de vues frontales et de vues aériennes des artefacts, des éléments de l'environnement et des organismes, tous dépeints selon des orientations divergentes et à peu près à la même dimension, c'est-à-dire sans tenir compte des variations de tailles dues à la distance relative des objets par rapport au spectateur. Il est manifeste qu'est recherchée ici la précision dans la description de chaque objet pris séparément aux dépens de la vraisemblance perceptive de la description de la scène dans son ensemble. Les associations entre les éléments dépeints visent moins à restituer comme un instantané d'un événement qui se serait réellement déroulé en tel endroit qu'un réseau de correspondances entre des composantes d'un existant ou d'une situation décrits de la façon la plus précise possible : chaque scène est un tableau d'attributs dont la nature doit pouvoir être identifiée sans équivoque. Une telle indifférence aux particularités du moment est aussi évidente dans le parti pris de situer les points de vue à l'infini optique, comme dans les images de la côte nord-ouest ou du Japon ancien, mais avec des conséquences différentes dans les apparences puisque c'est une projection métrique qui est utilisée dans l'art égyptien, donc avec un plan de l'image parallèle au plan de l'objet. La projection orthogonale aboutit à une grande netteté et permanence des formes ; les images semblent des décalques du plan principal de l'objet dépeint, clairement reconnaissable dans toutes ses dimensions, et sans aucune des variations susceptibles de produire des illusions qui interviennent lorsque le plan de l'image est oblique par rapport au sujet représenté. En ce sens, la projection métrique est une inversion symétrique de l'anamorphose : elle maintient une forme en éliminant toute possibilité d'illusion visuelle. Elle est aussi la plus fidèle aux invariants perceptifs, à la différence de l'art occidental qui n'en conserve à peu près aucun. Si nous arrivons néanmoins à interpréter les images du régime figuratif naturaliste, si éloignées des propriétés géométriques des objets qu'elles dépeignent, c'est d'abord en raison de la domestication de notre regard par l'éducation qui rend presque naturelle la perspective dite « artificielle » ; c'est aussi que les images naturalistes conservent ces invariants dérivés que sont les gradients au moyen desquels nous percevons de façon continue dans nos déplacements la profondeur d'un champ et la dimension relative des objets dans ce champ. La perspective linéaire est une transposition dans une image fixe de ce mouvement continu de réajustement des objets dans notre champ visuel ; elle n'est fidèle au monde, comme le notait déjà Boas, que si l'on admet que l'essence du réalisme est de reproduire fidèlement une apparence momentanée. Et c'est sans doute l'une des caractéristiques les plus notables du mode de figuration naturaliste que cette aptitude à figer dans une image une minuscule tranche de temps appréhendée de façon subjective. Chaque image devient un instantané, mais un instantané pour quelqu'un, une extension du regard qu'il porte sur le monde en lieu et en un instant précis. Et c'est ce qui fait la grande différence dans l'emploi de la géométrie projective par rapport aux autres transformations : les images naturalistes prolongent la sphère du moi ; toutes les autres images dépeignent bien le monde tel qu'il est vus par un sujet, mais sans que le point de vue du sujet y soit physiquement présent.

Dernier critère à prendre en compte, la restitution ou non du volume. Une représentation en deux dimensions n'est pas seulement une conversion géométrique d'un espace en trois dimensions, d'abord parce que l'image est elle-même dépeinte sur une surface relativement plane et généralement circonscrite par un bord, contraintes physiques dont il faut tenir compte, ensuite parce qu'elle est l'expression d'un intérêt ou au contraire d'une indifférence pour le fait de donner une figuration

vraisemblable des solides dépeints. Certaines techniques figuratives s'efforcent de restituer l'impression de tridimensionnalité grâce à des procédés éprouvés comme l'ombre ou la perspective atmosphérique. D'autres ne témoignent guère de ce souci et traitent le plan de l'image comme un espace à remplir de formes organisées principalement à partir de principes de composition internes à la représentation – axes de symétrie, saturation de la surface disponible, emboîtement du contour des objets – plutôt qu'avec l'ambition de reproduire des volumes et l'espace extérieur où ils sont disposés. Ainsi, dans les peintures égyptiennes, dans les styles « expansifs » et « distributifs » de la côte nord-ouest ou dans les enluminures médiévales, ce sont les préoccupations formelles d'articulation de motifs sur une surface plane qui priment sur l'ambition de reproduire des scènes en trois dimensions. Ceci est particulièrement net pour le style distributif de la côte nord-ouest, dans les couvertures *chilkat*, par exemple. Il s'agit, d'une part, de mettre à profit les caractéristiques ornementales propres au motif bidimensionnel, le plus souvent en exploitant des principes de construction visuelle que la psychologie de la *Gestalt* a mis en évidence – notamment le principe de proximité, le principe de symétrie et le principe de destin commun –, et d'autre part de remplir la totalité de l'espace pictural indépendamment de la forme originelle de l'animal dépeint. Ces deux préoccupations l'emportent de loin sur la volonté de reproduire de façon vraisemblable le volume du sujet représenté et sa situation dans l'environnement. Bref, l'intérêt décoratif prévaut ici sur le désir d'iconicité, à tel point qu'une partie des images de la côte nord-ouest pourrait rentrer dans la catégorie de l'art ornemental, à l'instar des feuilles d'acanthé ou des palmettes dans l'art antique. Les modes de figuration bidimensionnels exploitent tous des projections parallèles (transformations métriques ou affines) et utilisent en général des plans uniformes et très stratifiés dans lesquels les objets ont une orientation identique au plan de l'image. De ce fait, les représentations de ce type n'ont pas grand-chose à voir avec le monde tel qu'il est pour un sujet ; elles figurent plutôt des éléments singularisés du monde tels qu'ils devraient être. Ce sont des gabarits des choses qu'ils représentent plutôt que des copies, mais dont la densité, l'autonomie et la présence sont souvent plus notables que celles des images cherchant à émuler la tridimensionnalité. Au demeurant, ces dernières sont beaucoup plus rares. Si l'on excepte leur présence massive dans l'art européen depuis les Primitifs italiens jusqu'au cubisme, c'est surtout dans la peinture chinoise de paysage qu'elles sont manifestes, là aussi caractérisées par la géométrie projective et la construction à partir d'un point de vue unique. La différence majeure avec les paysages de la figuration naturaliste, c'est que chaque plan y est le plus souvent séparé des autres par de grandes étendues de vide, des zones non peintes, qui jouent le rôle d'un espace interstitiel parcouru par les souffles reliant le monde visible au monde invisible, le macrocosme au microcosme. Malgré les apparences, ce qui est dévoilé n'est pas le théâtre du quotidien, une représentation réaliste d'un site et d'un genre d'activité, mais un lieu de contemplation accessible au sage et, partant, l'occasion pour le spectateur du rouleau d'éprouver un sentiment de connivence avec l'univers.

Quelles conclusions tirer de l'application de ces trois critères à divers styles figuratifs ? La considération d'une quinzaine de styles relevant de différents régimes ontologiques fait ressortir une série de contrastes intéressants. Il est à peine besoin de revenir sur la figuration naturaliste : c'est à la fois la combinaison géométrique la plus singulière – point de vue unique, distance moyenne, transformation projective et souci de restituer les volumes – et celle dont la correspondance avec les propriétés

de l'ontologie est la plus évidente. Le naturalisme en images, c'est à la fois un espace ordonné à partir d'une subjectivité humaine érigée en point de vue impérial (discontinuité des intériorités) et le souci d'organiser l'assemblage des êtres et des choses dans un maillage rationnel (continuité des physicalités). Si l'on cherchait une preuve de ce qu'une rupture s'est bien produite à la Renaissance entre l'analogisme et le naturalisme, c'est bien dans la géométrie de la représentation visuelle que l'on pourrait la trouver. Les incidences sont moins nettes pour l'animisme, en grande partie parce que les figurations associées à cette ontologie sont pour l'essentiel en trois dimensions : masques, sculptures ou corps humains transformés en images. Dans les rares cas où des images animiques sont dépeintes sur une surface plane, il s'agit d'émuler la représentation en trois dimensions d'un existant singulier, généralement un esprit. C'est le cas, par exemple, des images de la côte nord-ouest exécutées dans le style « configuratif » : l'animal conserve une silhouette reconnaissable et, par contraste avec les images totémiques de la même région, il est dépeint à partir d'un point de vue unique. Pourquoi les figurations animiques en deux dimensions exigent-elles un point de vue unique ? Parce que c'est toujours une classe d'être spécifique vue par une autre classe d'être spécifique qui est ainsi représentée, la commutation éventuelle de perspective que certaines images permettent – les masques à transformation, par exemple – ne concernant que le basculement entre la vision de l'intériorité et la vision du corps d'un même existant, non la totalité des points de vue que l'on peut prendre de lui selon la position ontologique occupée par l'observateur. Les cas précédemment notés de points de vue multiples sur un animal dans le style configuratif de la côte nord-ouest sont simplement équivalents à une commutation : le plan sagittal adopté pour la face sert alors d'indice d'intériorité parce qu'il contraste avec le plan transverse adopté pour le corps.

Les options géométriques de la figuration totémique méritent un plus long développement. Pour ce qui est de la côte nord-ouest, il s'agit des styles expansifs et distributifs, caractérisés l'un et l'autre par un point de vue multiple et une composition bidimensionnelle, la transformation étant affine dans le premier cas, métrique dans le second. Or, ils divergent du point de vue de l'iconicité. Le mode expansif (la représentation dédoublée) produit des images reconnaissables de prototypes totémiques qui exhibent l'ensemble de leurs qualités indépendamment du point de vue à partir duquel on les observe, tandis que les images du mode distributif délaissent l'ambition de restituer avec vraisemblance un animal totémique au profit de finalités décoratives et de l'exercice de la virtuosité dans la composition de formes qui se répondent les unes les autres. Dans le premier cas, on a une technique qui permet de donner à voir le plus grand nombre de qualités possibles d'un prototype totémique ; dans le deuxième cas, la recherche d'effets esthétiques dans l'invention et l'arrangement des motifs tend à faire glisser la figuration totémique vers un art héraldique dans lequel l'élégance et la subtilité de la composition l'emportent sur l'ambition de rendre présente la figure d'un prototype originaire. Pour ce qui est de l'Australie, on constate sans surprise que les options géométriques des trois principaux types de figuration sont identiques, en dépit des différences dans ce qui est dépeint. En premier lieu, les points de vue sont partout multiples : dans les images en rayons-X, bien sûr ; dans les compositions des Yolngu qui représentent simultanément, et parfois au moyen des mêmes motifs, des prototypes totémiques en train d'accomplir une action instituante, des sites qui sont à la fois les cadres et les résultantes de ces actions, et les emblèmes associés aux groupes totémiques issus de ces événements ; dans les peintures du désert central, enfin, qui donnent à voir les résultats des actions

des Êtres du Rêve sous forme de traits de l'environnement en combinant dans une même image des motifs figurant des référents dont les actions se sont succédé dans le temps. La géométrie des représentations est toujours strictement métrique et caractérisée par un souci de disposer les motifs dans des compositions hautement schématiques qui signalent une préférence manifeste pour le bidimensionnel. Bref, dans les images totémiques de la côte nord-ouest comme dans celles des Aborigènes, la combinaison de points de vue multiples situés à l'infini optique avec des lignes de projection parallèles engendre un double effet. D'une part, les entités totémiques sont dépeintes dans leur autonomie, non comme si elles étaient dépendantes d'un point de vue spécifique lié à une distance d'observation rapprochée. D'autre part, les points de vue multiples permettent de déployer toutes les qualités du prototype totémique, même celles qui ne sont pas perçues en vision ordinaire, soit en exhibant simultanément ses deux flancs (côte nord-ouest), soit en exhibant simultanément son extérieur et son intérieur (terre d'Arnhem). C'est donc, un paquet d'attributs qui est représenté, non un animal réel, et au moyen de la transformation géométrique qui autorise l'identification la plus sûre.

La géométrie des images analogistes est également bien adaptée aux effets que celles-ci visent à produire. À l'exception des paysages chinois qui sont généralement structurés par une combinaison de géométrie projective (pour l'organisation générale de l'espace) et de géométrie affine (pour les édifices), les autres traditions figuratives analogistes se caractérisent par une distance d'observation située à l'infini optique, à l'instar des images animiques et totémiques. De ce fait, la subjectivité du spectateur n'est pas placée par la perspective dans la composition de l'image, comme c'est le cas avec la figuration naturaliste ; l'image représente un univers en soi, la description d'une combinaison indépendante d'entités, de relations et de phénomènes sur laquelle l'observateur jette un regard comme par effraction. Par contraste avec les images animistes et totémistes, en revanche, qui figurent le plus souvent des sujets isolés, les images analogistes donnent à voir des scènes complexes, des assemblages d'existants humains et non humains engagés dans des interactions diverses, à l'instar des images naturalistes qu'elles précèdent et annoncent. L'usage de la projection métrique ou affine donne à ces scènes une autonomie et, lorsque l'image est construite à partir de points de vue multiples, un polycentrisme, qui contribue à la constitution d'une sorte de métaobjectivité, chaque objet dépeint devenant un foyer autonome qui exige de ce fait d'être raccordé à ses voisins par autre chose que le regard unificateur du spectateur. Le grand contraste interne à la figuration analogiste passe par le mécanisme employé afin de réaliser ce raccord entre les objets : soit on le fait apparaître en disposant les motifs les uns par rapport aux autres dans une logique interne à la composition de l'image, soit l'on rend visible les liens existant entre les chose dans le monde réel qui sert de référent et il faut alors reproduire de la façon le plus vraisemblable possible le volume et la situation des objets les uns par rapport aux autres. Autrement dit, afin de rendre perceptibles les correspondances entre les singularités dont le monde est composé, il faut soit injecter de la cohérence formelle dans l'image – option bidimensionnelle adoptée, par exemple, par l'art égyptien et mésopotamien, par les enluminures romanes ou persanes et par les *nierika* huichol – soit tenter de restituer fidèlement la cohérence du monde, mais en se refusant le concours de la construction projective, c'est-à-dire l'introjection de la subjectivité du spectateur – option tridimensionnelle plus rare qu'illustrent le style japonais classique, les vases grecs, la peinture tibétaine ou certaines fresques mayas.

Ph. D.

SÉMINAIRE : LES CRITÈRES DU BEAU (SUITE)

Dans la continuité du séminaire de l'année précédente, on a poursuivi l'examen de la manière dont l'anthropologie comparée pourrait contribuer au projet d'une esthétique générale, c'est-à-dire d'une théorie des jugements de goût qui ne se fonderait pas sur les seuls canons du Beau mis en avant par la tradition européenne. Mieux connaître ce qui déclenche la satisfaction esthétique est un pas décisif pour une anthropologie de la figuration s'intéressant aux principes de production des images en tant que celles-ci sont appréhendées comme des agents sociaux. Car l'appréciation esthétique d'une image contribue fortement à l'effet qu'elle peut exercer, donc au type d'agence dont on peut la créditer. Or, le potentiel d'action intentionnelle prêté à une représentation iconique ne résulte pas uniquement du mouvement par lequel on lui impute une part de l'intentionnalité du prototype qu'elle figure ou du producteur qui la fait advenir. Pour être vraiment efficace, ce mouvement de délégation d'agence à un objet doit en outre se combiner à, ou être renforcé par, le plaisir que procure l'attention qu'il suscite. La beauté ne viendrait donc pas d'un ensemble limitatif de traits aisément identifiables, plutôt de la jouissance éprouvée du fait de la fascination qu'une manifestation visuelle engendre, cette jouissance étant elle-même un symptôme de la capacité agentive dont des images sont créditées.

Au cours de l'année précédente l'attention avait surtout porté sur ce que l'on pourrait appeler une esthétique « fonctionnelle » (Leroi-Gourhan) fondée sur l'exécution et l'usage, parce que c'est dans ce domaine que l'on relève le plus grand nombre de convergences dans les jugements de goût provenant de civilisations très diverses. C'est une autre dimension, moins centrée sur l'expressivité iconique et les artefacts, qui a surtout été explorée cette année : la beauté du geste, non comme composante de la maîtrise technique et condition de la perfection formelle, mais appréhendée en soi comme objet même de la jouissance esthétique. On s'est donc intéressé à tout ce qui relève de la *performance* : la danse, l'expression théâtralisée des émotions, le combat, les compositions savantes des rituels, des liturgies et des arts de la scène. Dans ce domaine de la jouissance esthétique, on procède par expansion plutôt que par réduction ; au lieu de diminuer les qualités du prototype afin de faire prévaloir la connaissance du tout sur celle des parties (Lévi-Strauss), il s'agit au contraire d'augmenter les qualités de l'acteur-actant par addition : du costume, des parures, du mouvement, de la temporalité, de l'interaction. Loin d'être la reproduction amoindrie d'un modèle, le corps en mouvement devient une véritable figuration, l'incorporation de ce qui n'advient qu'à travers lui ; il montre au lieu de représenter, il manifeste plutôt que de signifier.

Programme du séminaire

Le 18 novembre 2010 : présentation par Philippe Descola.

Le 25 novembre 2010 : exposé de Monique Jeudy-Ballini (CNRS) sur « Le sens du beau dans une société mélanésienne ».

Le 2 décembre 2010 : exposé de Laurent Gabail (MQB) sur « La danse des ornements. Danser les distinctions d'âge et de sexe chez les Bassari de Guinée ».

Le 9 décembre 2010 : exposé de Jessica de Largy Healy (LAS) sur « La perception du beau et ses effets chez les Yolngu de la Terre d'Arnhem, Australie ».

Le 16 décembre 2010 : exposé de Francis Wolff (ENS Ulm) sur « Des canons de la beauté dans l'acte taumachique. Le jugement esthétique entre jugement technique et jugement éthique ».

Le 6 janvier 2011 : exposé de Jérôme Dokič (EHESS) sur « (Quelques) mérites et limites de l'esthétique cognitive ».

Le 13 janvier 2011 : exposé de Gilles Tarabout (CNRS) sur « Du culte comme art de plaire. Esthétiques rituelles et rapports sociaux au Kérala (Inde du Sud) ».

Le 20 janvier 2011 : exposé de Yolaine Escande (CNRS) sur « Le critère du beau est-il pertinent dans le cas de l'art chinois ? »

Le 27 janvier 2011 : exposé de Jean Jamin (EHESS) sur « L'Afrique en tête. Vision de *La Création du Monde* de Blaise Cendrars, Fernand Léger et Darius Milhaud ».

Le 3 février 2011 : exposé de Caterina Pasqualino (CNRS) sur « Les Gitans flamencos ou la beauté en souffrance ».

PUBLICATIONS

Ouvrages

Descola Ph., *Diversité des natures, diversité des cultures*, Paris, Bayard, collection « Les petites conférences », 2010, 85 p.

Descola Ph., *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Paris, Éditions Quae, 2011, 110 p.

Articles et contributions

Descola Ph., « Postface », in Baird Callicott J., *Éthique de la terre*, Marseille, Éditions Wildproject, 2010, 292-295.

Descola Ph., « From Wholes to Collectives. Steps to an ontology of social forms », in Bubandt N. & Otto T. (dir.), *Experiments in Holism. Theory and Practice in Contemporary Anthropology*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, 209-226.

Descola Ph., « L'impossible dissociation entre nature et culture », in Gouyon P.-H. & Leriche H. (dir.), *Aux origines de l'environnement*, Paris, Fayard, 2010, 207-217.

Descola Ph., « À chacun ses animaux », in Birnbaum J. (dir.), *Qui sont les animaux ?* Paris, Gallimard, collection « folio essais », 2010, 167-179.

Descola Ph., « Cognition, Perception and Worlding », *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 35, n° 3-4, septembre-décembre 2010, 334-40.

Descola Ph., « La nature et ses débordements – Prologue », in Houdart S et Thiery S. (dir.), *Humains, non humains. Comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2010, 17-21.

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.

Colloques, enseignements et missions à l'étranger

Communications à des colloques

- « Baudrillard et les primitifs », Colloque *Traverses, autour de Jean Baudrillard*, musée du quai Branly, Paris, 18 septembre 2010.
- « *Structuralisme et ontologie* », colloque *Claude Lévi-Strauss, un'heredità in divenire*, Académie des sciences de Turin, 24 septembre 2010.
- « De l'analogie à l'analogisme, une discussion », colloque *L'analogie : un mode de connaissance en Grèce ancienne*, Paris-Sorbonne, le 12 février 2011.

Enseignement

- Enseignement délocalisé en Belgique : Collège Belgique, Académie royale, Bruxelles, cycle de quatre conférences sur « Les formes du visible », les 9 et 10 février 2011.

Conférences

- École normale supérieure et Collège de France, conférence de rentrée des élèves, « De la philosophie à l'anthropologie, un itinéraire de recherche », le 15 septembre 2010.
- University College, Londres, département d'anthropologie, « Producing images. An ontological approach », le 31 janvier 2011.
- Université de Namur, département de philosophie, conférence « Diversité des natures et des cultures », le 7 février 2011, et séminaire autour de *Par-delà nature et culture*, le 8 février 2011.
- Collège de France, « Pluralité des modèles de représentation nature/ culture », séminaire « Hominisation, humanisation : le rôle du droit » (chaire de Mireille Delmas-Marty), le 28 avril 2010.
- Université de Milan – La Bicocca, « Diversité naturelle, diversité culturelle », le 25 mai 2011 et « À qui appartient la nature ? », le 26 mai 2011.

ACTIVITÉS DU LABORATOIRE D'ANTHROPOLOGIE SOCIALE

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 sept 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 et est partie prenante du labex *Transfers* (Collège de France-École normale supérieure).