

## **Anthropologie de la nature**

M. Philippe DESCOLA, professeur

### COURS : ONTOLOGIE DES IMAGES (SUITE)

On a continué cette année l'enquête démarrée l'année précédente sous l'intitulé « ontologie des images » en poursuivant l'examen des modalités de la figuration correspondant aux quatre types d'inférence ontologique mis en évidence dans des travaux antérieurs. La figuration ainsi entendue est cette activité universelle, et propre aux humains, de fabrication, de décoration, de transformation ou de mise en situation d'un objet, ou d'un ensemble d'objets, en vue de le convertir en image, c'est-à-dire en un signe qui soit à la fois iconique et indiciel (selon la terminologie de Peirce). Précisons que l'iconicité n'est pas la ressemblance, puisqu'il lui suffit pour opérer qu'une unique qualité de la chose figurée soit reconnaissable dans l'image, voire dans le seul intitulé qui la désigne. Quant à la dimension indicielle des images, elle tient au fait que celles-ci peuvent être vues comme prolongeant les états internes de ceux qui les ont fabriquées ou comme exprimant l'intentionnalité des entités qu'elles représentent, ce qui paraît leur donner une agentivité *sui generis* et les qualifier comme des actants de plein droit dans la vie sociale. Outre cette remarquable aptitude à signifier autre chose qu'elle-même tout en semblant animée d'une causalité intentionnelle propre, l'image figurative a aussi la capacité de rendre visibles des caractéristiques ontologiques prêtées aux objets du monde. L'hypothèse qui sert de fil conducteur à cette enquête est en effet que certaines images révèlent, dans leur contenu et dans leur organisation formelle, des systèmes différentiels de qualités détectées dans les choses et les relations de continuité et de discontinuité que l'on peut déceler entre elles, bref des ontologies.

Toutes les images iconiques n'ont pas nécessairement cette propriété ; des images fort communes ont d'autres finalités, comme c'est le cas, par exemple, des blasons, des pictographies, des caricatures ou des idéogrammes. Les images qui mettent en évidence des dimensions ontologiques possèdent ceci de particulier que l'on parvient en général à repérer en elles un jeu subtil sur les rapports entre la

physicalité et l'intériorité des objets représentés, lequel se décline en un nombre restreint de formules correspondant à autant de façons de percevoir des relations de similitude et de contraste entre les choses. En effet, les formes individuelles et collectives de structuration de l'expérience du monde peuvent être ramenées à un petit nombre de modes d'identification correspondant aux différentes manières de détecter des qualités dans les existants, c'est-à-dire de reconnaître en eux 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 semblables ou dissemblables à celles dont tout humain fait l'expérience, l'identification peut donc se décliner en quatre formules ontologiques : soit la plupart des existants sont réputés avoir une intériorité 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). Le cours de l'année 2006-2007 avait été consacré à explorer les propriétés figuratives de l'animisme en montrant, à partir d'exemples tirés de l'aire arctique et de l'Amazonie, comment l'intériorité des diverses sortes d'existant y est rendue visible ainsi que la façon dont celle-ci habite des corps différents identifiables sans équivoque par des indices d'espèce. Dans le cours de l'année 2008-2009, on avait continué l'étude des modes de figuration ontologique en examinant d'abord la mise en image du totémisme à partir des matériaux australiens, puis celle du naturalisme naissant, c'est-à-dire la nouvelle manière de représenter qui se met en place en Europe au début du xv<sup>e</sup> siècle. Durant la présente année on a poursuivi l'analyse de la figuration naturaliste, tandis que la seconde partie du cours a permis l'étude des modalités de la figuration dans l'ontologie analogiste.

### **La figuration naturaliste**

Un bref rappel des caractéristiques figuratives du naturalisme exposées l'année précédente est ici indispensable afin de mettre en perspective les développements que l'on consacra à son évolution dans l'enseignement de cette année. Au sens où on l'entend ici, le naturalisme commence à émerger dans les textes en Europe à partir du xvii<sup>e</sup> siècle pour ne prendre une forme achevée que deux siècles plus tard avec l'avènement de la notion de culture et des sciences qui en traitent. Durant cette période, une perception des qualités du monde voit peu à peu le jour qui s'appuie sur deux inférences complémentaires : les humains se dissocient nettement du reste des existants du fait des capacités cognitives que leur intériorité singulière leur confère, tout en étant semblables à eux par leurs déterminations physiques. La

formule du naturalisme est donc inverse de celle de l'animisme : c'est par leur esprit, non par leur corps, que les humains se distinguent des non-humains, notamment par cette intelligence réflexive de soi que désigne le *cogito* cartésien, et c'est aussi par leur esprit, hypostasié en âme collective, qu'ils se distinguent les uns des autres dans des ensembles unifiés par le partage d'une langue, d'une culture, d'un système d'usages. Quant aux corps, ils sont tous soumis aux décrets de la nature, ils relèvent de l'universel à l'instar de l'espace, du temps et de la substance, de sorte qu'ils ne sauraient servir à singulariser les humains comme une classe d'êtres à part.

Toutefois, si la naissance du naturalisme européen peut être fixée au xvii<sup>e</sup> siècle sous son aspect normatif et propositionnel, il n'en a pas nécessairement été de même dans les autres champs, notamment dans celui des images, car il semble bien que le monde nouveau a commencé à devenir visible dans des représentations iconiques avant d'être systématisé dans le discours. En effet, les deux traits qu'une figuration de l'ontologie naturaliste doit au premier chef objectiver sont l'intériorité distinctive de chaque humain et la continuité physique des êtres et des choses dans un espace dépeint de façon homogène ; or il ne fait guère de doute que ces deux objectifs ont reçu un début de réalisation dans la peinture du nord de l'Europe dès le xv<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire bien avant que les bouleversements scientifiques et les théories philosophiques de l'âge classique ne leur donnent la forme argumentée qui signale d'ordinaire l'accouchement de la période moderne pour les historiens des idées. Ce qui caractérise la nouvelle façon de peindre qui naît en Bourgogne et en Flandres à cette époque, c'est l'irruption de la figuration de l'individu, d'abord dans les enluminures, où sont représentés des personnages aux traits réalistes, dépeints dans un cadre réaliste, en train de réaliser des tâches réalistes, puis dans des tableaux que caractérisent la continuité des espaces représentés, la précision avec laquelle les moindres détails du monde matériel sont rendus et l'individuation des sujets humains, doté chacun d'une physionomie qui lui est propre. La révolution dans l'art de peindre qui se produit alors installe durablement en Europe une manière de figurer qui met l'accent sur l'identité individuelle de l'icone, du prototype, de l'artiste et du destinataire, une manière de figurer qui se traduit par une virtuosité croissante dans deux genres inédits : la peinture de l'âme, c'est-à-dire la représentation de l'intériorité comme indice de la singularité des personnes humaines, et l'imitation de la nature, c'est-à-dire la représentation des contiguïtés matérielles au sein d'un monde physique qui mérite d'être observé et décrit pour lui-même. Le premier genre se manifeste dans le développement d'un véritable art du portrait dont témoignent les chefs-d'œuvre de Robert Campin, Jan Van Eyck ou Rogier Van der Weyden. Leurs sujets ne sont plus des princes, des rois ou des empereurs, représentés conformément à un modèle idéal, mais des gens ordinaires dépeints avec un grand souci de réalisme, c'est-à-dire au plus près de leur physionomie, sans dissimuler leurs imperfections physiques ni ce que les traits de leur visage peuvent révéler de leur caractère. Quant à l'imitation de la nature, elle se donne à voir avec éclat dans la peinture de paysage, une spécialité de l'Europe du Nord où fut notamment inventée la vision panoramique. Celle-ci, à la différence

de la perspective à l'italienne, figurant un morceau de pays construit à la manière d'une scène de théâtre, vise à décrire de façon exhaustive un monde d'une infinie diversité dont tout suggère qu'il se prolonge au-delà des bords du cadre ; le tableau n'est pas la mise en scène d'un point de vue, mais une découpe arbitraire dans le continu des choses.

L'ontologie naturaliste ne connaît pourtant pas son plein épanouissement avec l'avènement de l'art du portrait et du paysage entre le xv<sup>e</sup> et le xvi<sup>e</sup> siècle. Elle tranche en effet sur les autres ontologies, plus statiques, en ce qu'elle est animée par une tension dynamique entre l'âme et le corps qui voit l'intériorité distinctive des humains, au début affirmée sans ambages dans les images puis dans les textes, se trouver peu à peu subordonnée à l'universalité des déterminations physiques. Longtemps réticentes à englober dans leur juridiction ce qu'on appelle l'esprit – celui d'un homme ou celui d'un peuple –, les sciences de la nature ont fini par suivre la voie esquissée dès le xviii<sup>e</sup> siècle par des penseurs matérialistes comme La Mettrie ou Condillac en tentant de réduire cette substance immatérielle à une causalité et un mécanisme matériels. Certes, ce mouvement de naturalisation de l'intériorité est à présent plus manifeste car il a pris beaucoup d'ampleur dans les dernières décennies du xx<sup>e</sup> siècle avec le développement de la thèse physicaliste en philosophie et dans les neurosciences : la conscience, la subjectivité, les dilemmes moraux, les particularismes culturels, et même la création artistique tendent de plus en plus à être expliqués comme des propriétés émergentes ou des conséquences adaptatives de fonctions biologiques et de mécanismes neuraux développés au cours de la phylogenèse d'*Homo sapiens*. Mais, là encore, les images ont anticipé de beaucoup l'expression discursive de cette réduction du moral au physique ; elles l'ont fait à travers un processus d'immanetisation progressive au cours duquel les occupants du monde sont peu à peu devenus ce qu'ils sont en référence exclusive à eux-mêmes, non plus comme des signes d'autre chose. C'est cette mutation progressive de la figuration naturaliste entendue comme une histoire de la quête de l'objectivité dans les images qui a fait l'objet de la première partie du cours.

#### *Approche iconologique et approche anthropologique*

La figuration naturaliste possède une autre particularité qui rend son approche singulière : elle est l'objet presque exclusif d'une discipline ancienne et prestigieuse, l'histoire de l'art, dont les méthodes et les objectifs diffèrent sensiblement de ceux engagés dans ce cours sur l'anthropologie de la figuration. Afin de prévenir tout malentendu, il n'était pas inopportun de revenir sur ces différences. Si l'on a choisi de définir le naturalisme en le singularisant par deux caractéristiques, l'intériorité distinctive des humains, d'une part, et l'universalité des principes qui régissent leur dimension physique, d'autre part, c'est que ces deux traits contrastifs sont ceux qui paraissent les plus pertinents pour comprendre la spécificité de cette ontologie au regard des autres. Du fait d'un tel choix, l'on est nécessairement condamné à réduire à des paramètres d'une relative simplicité la très riche tradition de l'art occidental, la foisonnante diversité dont elle a témoigné pendant six siècles, les

emprunts, échos et citations entre artistes qui font sa saveur et sa complexité, enfin toute la symbolique qui permet de déchiffrer le sens des œuvres et dont les racines puisent d'ailleurs pour l'essentiel dans un terreau constitué bien avant la naissance du naturalisme. Cette simplification est un risque assumé, car c'est elle qui fournit les outils servant à qualifier les spécificités du naturalisme au regard d'autres modes de figuration, ce qu'une approche purement internaliste de l'art occidental ne permettrait pas d'accomplir. Ainsi, devant une nature morte de Willem Claeszoon Heda ou de Willem Kalf, on peut tenter de dégager la signification symbolique des objets qui la composent et qui renvoient à des codes partagés par le peintre et ses contemporains, codes que les historiens de l'art ont su restituer avec une admirable érudition. Dans ce cadre d'analyse, on sait que chacun des fruits et des légumes dépeints avec une minutie maniaque, chacun des aliments, chacun des animaux, insectes ou poisson, mort ou vif, fait référence à l'histoire sacrée, à une qualité, à un défaut ; selon la conjonction des éléments, l'on peut donc déchiffrer le sens moral que l'artiste a voulu donner à son œuvre, voire l'ironie qu'il y met en juxtaposant des symboles opposés. Mais une telle interprétation iconologique, tout entière appuyée sur un savoir local hautement spécifique, ne sera d'aucun secours si l'on tente d'élucider en quoi ce genre d'image est tout à fait singulier, pourquoi l'on a fait des natures mortes en Europe à partir d'une certaine époque et pas ailleurs dans le monde ? Pourquoi les peintres y ont investi une telle obsession de la véracité mimétique ? Pourquoi, par exemple, y figure-t-on un perroquet tout entier – symbole d'éloquence – et de façon réaliste, au lieu de se contenter d'évoquer sa présence par quelques plumes insérées dans un diadème, ainsi que le font les Indiens d'Amazonie ? Autrement dit, l'iconologie classique ne permettra pas de découvrir en quoi cette nature morte, dans toute la richesse de son symbolisme historiquement contingent, peut présenter un contraste pertinent avec un masque animal yup'ik ou avec l'image très stylisée d'un cerf qu'un Indien huichol aura figuré dans unealebasse au moyen de perles de verre. Or la raison de ce genre de contraste est la seule question qui vaille pour une anthropologie de la figuration entendue comme théorie générale et comparative des images, et c'est précisément la question à laquelle une histoire interne de l'art occidental ne peut apporter de réponse, pas plus d'ailleurs qu'une ethnologie de l'art huichol, uniquement concernée par les significations rituelles et mythiques des artefacts, ne serait capable de dire en quoi telle image dépeinte dans unealebasse ou sur une rosace votive peut être comparée avec un mât héraldique de la côte Nord-Ouest ou avec une statue de divinité polynésienne.

### *La description du monde*

Au xv<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle, les représentations réalistes des personnages et du cadre de leur vie quotidienne sont encore asservies à un objectif supérieur, en général de nature édifiante. Certes, la périphérie des images se constitue en espace autonome ; chez Campin ou Van Eyck, les paysages, les édifices, les animaux, les meubles, tout ce décor d'une bouleversante exactitude échappe pour l'essentiel à des finalités

symboliques et manifeste surtout l'attention au réel et le désir d'en reproduire toutes les nuances. Toutefois, la scène centrale continue d'être le foyer de sens et le principe d'organisation qui donne cohérence et justification à l'image : un épisode de l'histoire sacrée le plus souvent, une scène tirée d'un répertoire de situations ou de conditions – la bergère ou l'architecte, les activités agricoles de tel ou tel mois, un épisode d'une chasse à l'épieu ou au faucon – ou encore, thème de prédilection de la peinture flamande, une évocation des vices et des vertus. Bref, le naturalisme naissant se niche surtout dans les détails. Il faudra attendre les peintres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle pour que ces détails, en accaparant tout l'espace de la toile, finissent par constituer le sujet même du tableau. Non que les thèmes empruntés à la mythologie, aux Saintes Écritures ou à l'histoire aient disparu pour autant ; ils constituaient sans doute l'essentiel de la production d'images des Provinces-Unies. Pourtant, à côté des thèmes historiques et allégoriques, une nouvelle peinture de genre y voit le jour qui infuse le monde matériel dans sa plaisante banalité d'une dignité et d'une beauté paisibles que personne auparavant n'avait su rendre ainsi. Les scènes de la vie quotidienne que dépeignent Gérard Dou, Pieter de Hooch ou Samuel Van Hoogstraten sont bien éloignées de l'élan des histoires sacrées et des gestes héroïques qui transportent le spectateur dans un plan si élevé qu'il en devient aliéné à lui-même ; dans les figurations du monde profane, par contraste, dans ces arrière-cours ombragées et ces cuisines aux carreaux bien cirés, « il suffit aux choses d'être pour qu'elles soient dignes d'intérêt » comme l'écrit Taine (*Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, 1869). Or c'est cette peinture hollandaise, notamment les paysages et les natures mortes, qui révèle de façon exemplaire comment une nouvelle étape a été franchie dans la figuration de l'ontologie naturaliste, et cela à l'époque même, le XVII<sup>e</sup> siècle, où cette ontologie commence à émerger de façon réflexive dans les textes. La fidélité à la nature, c'est-à-dire la mise en évidence que les qualités physiques des êtres et des choses font partie d'un même continuum universel, y prend en effet une place prépondérante, même si, par contraste avec la peinture italienne, abondamment commentée par ceux qui la font, les aspirations des artistes hollandais nous sont beaucoup moins connues.

Pour reprendre la distinction proposée par Svetlana Alpers (*L'art de dépeindre*, 1983), la peinture du Siècle d'Or hollandais est essentiellement descriptive, comme l'était la peinture des maîtres flamands auparavant ; elle rend manifeste l'attention portée à la surface des choses et le désir de restituer leur diversité par un traitement iconique homogène, à la différence de la peinture italienne, qui relève d'une culture plus narrative et textuelle. Interpréter l'art hollandais dans une perspective strictement iconologique, en cherchant à y détecter un symbolisme caractéristique du modèle de l'*Ut pictura poesis*, est donc un contresens. Il est préférable de le considérer comme un usage iconique de l'espace destiné à figurer des qualités du monde, et visant à les rendre présentes comme par une empreinte, raison pour laquelle on a souvent comparé la peinture hollandaise à la photographie, deux entreprises mimétiques dans lesquelles le signe est à la fois icône et indice. Il est même probable que la traduction en images de l'ontologie naturaliste soit avant

tout cela, une tentative de parvenir au plus grand degré d'exactitude dans la description de la complexité du monde, un point de vue imitatif qui se prête particulièrement bien à la mise en évidence de propriétés ontologiques, par contraste avec la figuration de grands thèmes narratifs, qui est un art du temps et de la séquentialité, et pour lequel, au fond, le discours demeure le vecteur le plus approprié. Par contraste avec la conception albertienne du tableau – une fenêtre à travers laquelle le spectateur regarde un substitut du monde –, il s'agit ici d'effacer la frontière entre l'œuvre d'art et les œuvres de la nature – ce pour quoi Pieter Bruegel fut loué par Abraham Ortelius – comme entre celle-ci et les autres catégories d'images. En outre, la peinture dans la Hollande de l'époque est l'une des manifestations d'un engouement pour l'observation qui se traduit par le succès de divers dispositifs optiques – microscope, télescope, chambre noire – lesquels permettent une vue dite « naturelle » que les peintres cherchent à émuler, par contraste avec la vue en perspective à l'italienne, construite à partir de l'observateur. Idéalement, ainsi que l'affirment certains peintres hollandais, on ne devrait pas pouvoir reconnaître dans un tableau la main d'un artiste particulier, lequel n'est que la simple et discrète médiation du monde tel qu'il est.

La peinture hollandaise du Siècle d'Or est une manifestation parmi d'autres d'une culture visuelle qui met au premier plan l'observation détaillée, la description minutieuse et la curiosité expérimentale, et où, de ce fait, pratique artistique et pratique scientifique vont de concert. Outre l'intérêt pour le mimétisme dont témoigne l'usage de la chambre noire – qu'elle ait été effectivement employée ou non par les peintres –, cette convergence est manifeste dans deux cas sur lesquels S. Alpers a justement attiré l'attention : la relation entre nature morte et vue microscopique et celle entre paysage et cartographie. Le premier cas renvoie à l'habitude qu'ont les peintres hollandais d'ouvrir les objets représentés dans leurs natures mortes de façon à révéler leur aspect caché : les fruits, les noix, les tourtes, les fromages, les huîtres sont pelés, découpés ou entrebâillés, tandis que les cruches ou les verres sont renversés pour exhiber leur dessous. Pourquoi dépeindre un citron ou une grenade avec tant de maniaque méticulosité, avec un art si consommé ? Est-ce vraiment pour signifier que la beauté est transitoire, que tout est vanité, que la goinfrerie est condamnable ? Plutôt qu'une allégorie convenue, il vaut mieux voir dans ce genre de peinture un véritable travail de dissection, le désir de faire apparaître derrière les surfaces, la structure et la texture interne des choses. Il ne s'agit pas de transformer la nature en une abstraction soumise à un point de vue unique, mais de rendre visible chacune de ses parties dans toute la vérité d'une beauté sans apprêt. Quant à la cartographie, elle joue un rôle éminent dans la culture visuelle de la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle ; non seulement parce que les cartes décoraient les murs des maisons à l'instar des tableaux, mais aussi parce que les activités du peintre et du cartographe, l'un et l'autre des descripteurs de monde, étaient tout à fait parallèles. Du reste, les tableaux de paysage sont souvent construits selon un schème dérivé des vues topographiques représentant les villes telles qu'elles sont figurées dans les atlas chorographiques ou dans les cartouches latéraux des cartes géographiques.

### *L'intériorité indécise*

En même temps qu'elle pousse à un degré jamais atteint l'observation et la description des qualités physiques des existants, la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle introduit un doute quant à la singularité de l'intériorité des humains. Ceci est manifeste dans la peinture de genre, ces tableaux représentant des scènes de la vie quotidienne qui ont assuré sa notoriété à l'art des Pays-Bas. D'abord, les personnages qui peuplent ces tableaux sont des anonymes : soldat, servante ou bourgeoise, ce sont des types sociaux et non des individualités identifiables. Comme Tzvetan Todorov l'a bien vu (*Éloge du quotidien*, 1993), l'être figuré y est fonction de l'action qu'il accomplit ou de la situation dans laquelle il est pris, à la différence du portrait dans lequel l'environnement et le contexte d'action sont au service de la vérité du personnage. Cela ne signifie pas que la peinture de genre trancherait sur le reste de la peinture hollandaise en racontant des histoires, par contraste avec le portrait, le paysage et la nature morte qui seraient exclusivement descriptifs. La plus grande partie de la peinture de genre a également pour finalité de décrire, non pas des substances, des sites ou des personnes, mais les conditions pragmatiques d'un événement. À l'instar de l'*Art de la peinture* de Vermeer (cf. l'analyse de Daniel Arasse dans *L'Ambition de Vermeer*, 1993), les tableaux qui relèvent de la peinture de genre sont, pour l'essentiel, des descriptions des ressorts de l'action, des représentations de représentation d'une allégorie ou d'un message moral, mais elles n'indiquent rien de la signification que revêt l'action, tant pour le spectateur que pour les personnages qui la réalisent. Bref, les êtres dépeints ont une intériorité évanescence et un moi indécidable car ils sont la simple instanciation typique de ce qu'une scène typique exige. L'âme est devenue une propriété des actions, et peut-être même des choses, dont les individus ne sont que des réverbérations, tout comme les fruits des natures mortes réverbèrent une lumière diffuse dont la source est insaisissable. À cela s'ajoute que la scène typique ne l'est pas autant qu'on pourrait le penser et qu'une très grande latitude d'interprétation est laissée au spectateur quant à ce qui se passe réellement sur la toile, ce qui contribue encore plus à vider les personnages d'une subjectivité reconnaissable.

### *Le corps tel qu'il est*

L'évolution du naturalisme en images est l'histoire de l'émancipation progressive de celles-ci à l'égard des canons du Beau et des significations symboliques transmises par la tradition, le souci de la fidélité aux choses mêmes l'emportant peu à peu sur le respect des contraintes imposées simultanément par les codes religieux et par l'idéal esthétique de l'*Ut pictura poesis*. La peinture hollandaise de l'Âge d'or offre, on l'a vu, un bon exemple de cette tension ; mais c'est sans doute autour du corps humain que le divorce sera finalement consommé. Il sépare au siècle suivant, et en France particulièrement, ceux qui, à la suite de Descartes et de La Mettrie, voient dans l'homme et l'animal d'ingénieuses machines dont on peut percer les mécanismes, des machines faites de rouages, de pompes et de soufflets, à l'instar des automates que Vaucanson, les frères Jaquet-Droz et d'autre

habiles horlogers-mécaniciens ont su construire pour émuler la vie, et, de l'autre côté, les artistes engagés dans une quête de l'idéal et du style, les Watteau, Boucher, Greuze et Fragonard, attachés à montrer dans leurs œuvres toute la gamme des passions humaines. Un bon indice de cette tension est le débat sur la part dévolue à l'enseignement de l'anatomie dans les beaux-arts. Non pas, bien sûr, que la dissection et la figuration anatomique aient attendu le XVIII<sup>e</sup> siècle pour être chose courante en Europe. La première est commune dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle en Italie du nord ; quant à la seconde, elle se développe considérablement à la Renaissance, notamment grâce au célèbre traité illustré de Vésale (*De humanis corporis fabrica*, 1543) qui connaîtra une longue postérité. Ce que le XVIII<sup>e</sup> siècle apporte de nouveau, c'est une lente libération de la figuration du corps humain du canon idéal de la beauté antique. Celle-ci ne s'est pas faite sans opposition (cf. Philippe Comar, « Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-arts », 2008). À l'Académie royale de peinture et de sculpture, le point de vue des artistes prédomine jusque dans les années 1740 : la recherche d'une trop grande exactitude anatomique est vue comme un dévoiement dans la quête du Beau idéal et comme un asservissement de l'art à la science. Les choses commencent à changer avec la nomination comme professeur d'anatomie du chirurgien Jean-Joseph Sue, auteur d'un traité inspiré par les conceptions mécanistes de Descartes. L'entrée de l'écorché de Houdon à l'Académie en 1769 marque une autre rupture : il est à la fois fidèle à l'anatomie sans être parfaitement exact, ses formes épurées et ses volumes simplifiés se conformant à l'esthétique classique. Le succès de cet écorché, en France et en Europe, va exercer un effet d'entraînement et susciter parmi les artistes un vif intérêt pour les études anatomiques. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'enseignement des beaux-arts comporte désormais ce que l'on pourrait appeler une anthropologie physique comparée, c'est-à-dire une étude systématique des variations de la singularité morale en fonction des caractéristiques physiques. Peu à peu se met en place une sorte d'équivalent figuratif du doute méthodique, par lequel, grâce à l'expérience de la dissection, l'artiste se déprend des schèmes visuels transmis par la tradition en reconstituant des corps complets à partir de leurs composantes élémentaires. Les écorchés ont défait le lien entre le corps et la beauté intérieure que le nu avait longtemps tenu noué ; derrière la peau diaphane et les chairs souples, ils révèlent sans équivoque que se cache le même genre de muscles et de viscères que ceux des animaux. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en Europe, le corps devient alors vraiment nu, d'une nudité terrible car dépouillé, en même temps que de son épiderme, de la trame spirituelle qui l'habillait d'un souvenir d'incarnation.

### *La conquête de l'objectivité*

Si le destin du naturalisme dans les images est de s'approcher toujours plus près de l'objectivité, c'est-à-dire d'une connaissance du monde qui soit tout à fait indemne d'un sujet connaissant, alors c'est dans les images scientifiques caractéristiques de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que ce destin commence à

s'accomplir. On a suivi la périodisation de cette histoire de l'imagerie scientifique proposée par Lorraine Daston et Peter Galison (*Objectivity*, 2007). Au XVIII<sup>e</sup> siècle domine dans les atlas un régime de fidélité à la nature visant à figurer le type sous-jacent d'un objet naturel indépendamment de ses variations. Une plante, un insecte, un cristal de roche, un organe sain ou malade, sont représentés de manière à synthétiser des caractéristiques essentielles de forme, de couleur et de comportement dont aucun spécimen n'offre une image accomplie. Sans doute cette méthode permettait-elle de standardiser et de diffuser des objets scientifiques bien étalonnés, mais elle concédait une place excessive à la subjectivité de l'observateur ; la tendance à normaliser les descriptions, à éliminer les variations, avait abouti à des quasi-fictions chez des observateurs pourtant scrupuleux. C'est pourquoi le souci de dépeindre des archétypes fut supplanté dans un deuxième temps par ce que L. Daston et P. Galison appellent « l'objectivité mécanique », c'est-à-dire la mise en œuvre de techniques de figuration dans lesquelles la part de l'observateur est réduite au minimum, pour l'essentiel grâce à des dispositifs d'enregistrement plus ou moins automatiques dont la photographie est le plus exemplaire. L'anthropologie physique en a compris d'emblée les avantages et les limites. D'un côté, la recherche de « types humains » selon le programme de Broca était facilitée par la collecte documentaire que la photographie permettait sous toutes les latitudes ; d'un autre côté, il est évident que, comme l'écrit Paul Topinard, « les types ne se touchent pas du doigt [...] ils se voient par les yeux de l'esprit » (*L'homme dans la nature*, 1891) ; par conséquent, on ne saurait les photographier. On peut pourtant envisager de faire correspondre un référent objectif à ce que voient « les yeux de l'esprit ». C'est ce qu'a tenté Francis Galton en inventant un dispositif mécanique d'abstraction standardisée des types humains, un synthétiseur physiognomique fonctionnant par superposition optique de visages issus de « groupes criminels types » ; il en résulte des portraits composites dans lesquels aucun trait n'est propre à un individu en particulier, mais qui présentent néanmoins un « air de famille » avec chacun des individus ayant servi à constituer le type. Avec ce procédé de fabrication de types physiognomiques, une nouvelle étape a été franchie dans la réduction à des paramètres physiques des méandres de l'intériorité – ici les dispositions au crime. Non seulement le moral devient une propriété du biologique, mais la production même de l'image type d'une intériorité déviante se fait, en principe, sans intervention de l'intériorité de l'expérimentateur grâce à un mécanisme de fusion automatisée.

Cette élimination de la subjectivité de l'observateur dans la production des images scientifiques n'a pourtant jamais été menée à son terme. Galton lui-même était obligé de faire des choix dans la masse des photographies d'individus susceptibles de participer à la constitution d'un type par superposition de traits. Et puis sa victoire fut de courte durée : les théories racialistes qui devinrent en vogue dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, notamment en Allemagne, remirent au goût du jour un genre d'atlas dans lequel, à l'inverse de ce que la majorité des anthropologues physiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle opinait, l'on trouvait légitime d'illustrer des races par des photos d'individus. Les atlas raciaux de Hans Günther,

par exemple, étaient conçus à la manière d'une flore de poche et se donnaient pour objectif d'associer des photographies de spécimens représentant des conformations européennes typiques – la race « baltique-orientale », « septentrionale », « dinarique », etc. – avec un 'comportement spirituel' caractéristique. Dans un tel cas, l'intériorité n'est pas tant réduite à la physicalité, comme une fonction le serait à un organe ; elle est ce dont la physicalité est à la fois l'icone et l'indice. De fait, même les techniques d'imagerie cérébrale non invasives qui permettent de visualiser la matérialisation physique d'opérations cognitives ne sont pas parvenues à faire complètement disparaître la subjectivité de l'observateur. C'est très net dans la plus spectaculaire d'entre elles, la tomographie par émission de positons (TEP). Par contraste avec les techniques d'imagerie structurales qui produisent des images analogiques de l'organisme, la TEP permet de visualiser l'activité fonctionnelle au niveau moléculaire, mais à la suite d'un long et complexe processus de traitement de données qui se présentent au départ sous forme numérique. Or, outre la part d'arbitraire que comporte la définition et le choix d'un sujet normal et de la tâche plus ou moins « discrétisée » qu'il doit accomplir, la transformation en images synthétiques au moyen d'un algorithme des données numériques détectées par scintigraphie répond aussi à des choix assez largement subjectifs. Ceux-ci concernent à la fois la normalisation volumétrique des voxels et l'assignation des couleurs, laquelle permet de transformer une très petite variation numérique en un contraste très marqué ; il en résulte une anatomie fonctionnelle au sein de laquelle des régions en apparence homogènes sont isolées et nettement séparées d'autres en fonction du type d'activation mesuré. Au fond, les images n'ont plus vraiment ici une fonction descriptive ou de normalisation ; elles sont fabriquées afin d'illustrer de la façon la plus ostensible possible des arguments scientifiques présentés de façon discursive et fondés sur des données statistiques, les seules qui font foi. Malgré les proclamations prudentes des chercheurs qui utilisent la TEP en neurosciences, malgré l'aveu que les images sont surtout montrées pour illustrer des statistiques et ne constituent pas des preuves en elles-mêmes, malgré la reconnaissance que ce qui est mesuré par la TEP est un indicateur statistique d'un processus métabolique dans le cerveau et non directement une activité cognitive, malgré l'acceptation que, du fait de la variété des types de scanner et de l'absence de normalisation dans l'usage des pseudo-couleurs, les images sont très souvent impossibles à comparer, malgré toutes les précautions, donc, que les chercheurs prennent pour spécifier les limites des résultats qu'ils apportent, il y a comme un messianisme dans l'usage de la neuroimagerie qui conduit à croire que la visualisation des tâches cognitives finira par donner une clé physique du fonctionnement de l'intériorité. La contradiction entre les deux inférences fondamentales de l'ontologie naturaliste – l'intériorité distinctive des humains, d'une part, et la généralisation à toutes choses des lois du déterminisme physique, d'autre part – a ainsi engendré une puissante dynamique historique de conflit entre le matériel et le spirituel dont certaines images permettent de retracer les étapes. C'est dans les images scientifiques que cette dynamique a été la plus perceptible au cours des deux derniers siècles car celles-ci ont repris et amplifié une vocation

descriptive que la peinture flamande puis hollandaise avaient incarnée auparavant et qui constitue le trait le plus caractéristique de l'ambition figurative que le naturalisme s'attache à réaliser.

### **La figuration analogiste**

L'identification analogiste est fondée sur la reconnaissance d'une discontinuité générale des intériorités et des physicalités aboutissant à un monde peuplé de singularités, un monde qui serait difficile à habiter et à penser en raison du foisonnement des différences qui le composent si l'on ne s'efforçait de trouver entre les existants, comme entre les parties dont ils sont faits, des réseaux de correspondances permettant de les connecter. Car la simple observation de ce qui nous entoure montre que le monde est composé d'une infinité de différences et qu'aucun des êtres, des choses, des situations, des états, des qualités, des processus qui s'offrent à notre curiosité n'est absolument semblable aux autres. L'ontologie analogiste s'appuie sur cette expérience répétée de la singularité des existants et tente d'apaiser le sentiment de désordre qui résulte de la prolifération du divers au moyen d'un usage obsessif des correspondances. Chaque chose est particulière, certes, mais l'on peut trouver en chaque chose une propriété qui la reliera à une autre, et cette autre à une autre encore, de sorte que des pans entiers de l'expérience du monde se retrouvent ainsi tissés par la chaîne de l'analogie. Un aliment, une partie du corps, une saison, une couleur, un animal, tous distincts et tous singuliers, seront néanmoins unis parce que l'on pourra les associer au chaud ou au froid, au sec ou à l'humide, au jour ou à la nuit, au masculin ou au féminin. Figurer une ontologie analogiste, c'est donc donner à voir tout à la fois que l'ensemble des existants est fragmenté en une pluralité d'instances et de déterminations, et qu'il existe néanmoins toujours une voie par laquelle on pourra associer certaines de ces singularités. Il s'agit, au fond, de rendre présents des réseaux de correspondances entre des éléments discontinus, ce qui implique de multiplier les composantes disparates de l'image afin de mieux la désindividualiser et d'effacer ainsi toute possibilité que l'on puisse y appréhender, comme dans l'iconographie animique ou naturaliste, la puissance hypnotique d'une subjectivité unique. En ce sens, et même si la figuration analogiste est parfois d'un saisissant réalisme, elle ne vise pas tant à reproduire avec fidélité un modèle naturel objectivement donné qu'à restituer la trame des affinités au sein de laquelle des entités réelles ou imaginaires se trouvent insérées et acquièrent de ce fait une qualité d'agent. La difficulté d'identifier à coup sûr une image analogiste vient de ce que le schème ontologique qu'elle ambitionne de figurer se révèle encore plus abstrait que ce que les autres modes de figuration souhaitent objectiver : non une relation de sujet à sujet, comme dans l'animisme, ou une relation partagée d'inhérence à une classe, comme dans le totémisme, ou une relation de sujet à objet, comme dans le naturalisme, mais une méta-relation, c'est-à-dire une relation englobante structurant des relations hétérogènes. C'est donc moins par le contenu ostensible de l'image qu'une telle ambition est repérable, que par les mécanismes visuels grâce auxquels peuvent être représentés des agrégats cohérents, des réseaux spatiaux et temporels et des correspondances de niveaux et d'échelles.

*Les êtres composites*

Le premier de ces mécanismes visuels est l'hybridation. La figure exemplaire de l'ontologie analogiste, celle au moyen de laquelle on peut le plus directement identifier une image comme relevant de ce registre, c'est la chimère, un être composé d'attributs appartenant à des espèces différentes, mais regroupés de façon à présenter une certaine cohérence sur le plan anatomique. La chimère est donc un hybride complexe dont les éléments constitutifs sont empruntés à des sources disparates – des espèces animales relevant de classes ou d'ordres différents, des plantes, les humains dans toutes leurs variétés, et même des artefacts – mais qui sont exceptionnellement réunis dans un être *sui generis*. Celui-ci peut être une entité singulière – l'hydre de Lerne, par exemple –, parfois une divinité ou un esprit, ou encore, comme la licorne, un spécimen d'une espèce peu commune, quoique réputée réelle. Pour que cet agrégat de qualités soit plausible, il faut que chacune d'entre elles soit identifiable dans un élément anatomique ; il faut aussi et surtout que la combinaison de ces éléments parvienne à donner l'illusion de la vie sous la forme d'un organisme capable d'action autonome. Car la chimère possède toujours une unité de composition et un schéma corporel vraisemblables en dépit du caractère hétérogène des pièces dont elle est faite ; ainsi, les ailes de toutes les chimères volantes – les dragons, Pégase ou Garuda – sont disposées sur le dos de façon à permettre la locomotion aérienne, non sur le museau ou sur les pattes. C'est en cela que la chimère analogiste se distingue des animaux de l'héraldique européenne ou nord-amérindienne. En effet, ces derniers sont le plus souvent de purs symboles accolés au sein d'une structure complexe, chacun d'eux représentant un attribut, un nom ou une filiation spécifique ; la plupart du temps, ils ne sont pas vraiment hybrides et ils n'ont aucune autonomie ou agence en dehors de la composition où ils sont enchâssés. Et lorsque les animaux armoriés sont bien des hybrides véritables – le griffon ou la licorne dans les blasons européens –, c'est parce qu'ils procèdent d'un répertoire analogiste plus ancien et qu'ils sont réemployés pour leur puissance évocatrice par l'iconographie héraldique.

Un trait caractéristique des chimères analogistes est qu'elles sont le plus souvent des illustrations de récits décrivant leurs qualités, les circonstances de leur genèse ou les actions dont elles sont les héros. Même, et peut-être surtout, quand on les crédite d'une existence réelle, il faut que la bizarrerie de leur apparence s'accompagne d'une étymologie et d'un mode d'emploi, l'un et l'autre étant vus comme des justificatifs de leur actualisation figurative. Bref, elles sont indissociables du dispositif narratif par lequel elles sont instituées. C'est même probablement une caractéristique des images analogistes en général que d'illustrer, de condenser ou de ponctuer des énoncés, comme si la complexité de la tâche qu'on leur confie – ordonner des choses disparates – ne pouvait se faire avec le seul secours d'une organisation spatiale et exigeait en sus la succession temporelle et le contrepoint sémantique que le récit apporte.

On peut distinguer les figurations d'êtres hybrides en au moins trois types élémentaires : « le recomposé », « le lexical » et « l'aggloméré ». Le premier est la

forme classique de l'être composite ; c'est la chimère au sens littéral, un être à peu près cohérent sur les plans anatomique et fonctionnel bien qu'il soit constitué de parties d'autres êtres que l'on a décomposés en pièces élémentaires pour les recombinaison en lui. Le deuxième type, l'hybride « lexical », est l'illustration imagée d'un taxon dont le nom est composé, c'est-à-dire qui est désigné par la combinaison de deux lexèmes renvoyant chacun à des objets, naturels ou pas, issus de domaines sémantiques généralement bien différenciés, par exemple « oiseau-mouche » ou « requin-marteau ». L'image caractéristique de l'hybride lexical tend vers le rébus ou le calembour puisqu'elle combine les formes des objets qui entrent dans son nom ; on en trouve des exemples plaisants dans les codices mexicains. Le dernier type d'image hybride, « l'aggloméré », se caractérise par le fait que les éléments qui constituent l'être composite ne sont pas des parties d'êtres, mais des êtres entiers amalgamés de façon à créer le volume, tandis que le contour reste homogène, à la manière des compositions d'Arcimboldo ; les miniatures mogholes en offrent l'une des expressions les plus saisissantes.

### *Figurer des réseaux*

Un autre mécanisme visuel typique de la figuration analogiste consiste à mettre en évidence le caractère réticulaire de ce qui est représenté. Pour figurer un réseau, il faut rendre visible de petits écarts organisés de façon systématique entre des éléments hétérogènes et cela demande que chacun des éléments soit perçu comme à la fois différent de tous les autres et comme une partie d'un tout cohérent. C'est l'ensemble des objets entre lesquels une affinité quelconque existe qui est objectivé, non chacun pris séparément, une opération plus difficile à réaliser que la composition des êtres chimériques puisque, dans ce dernier cas, le rôle cohésif est assuré par la vraisemblance anatomique et comportementale. De fait, l'image doit donner à voir non pas une accumulation accidentelle d'objets, mais les principes, ontologiques et fonctionnels, qui structurent un ensemble. Cet effet peut être obtenu de diverses façons. La première est ce que l'on pourrait appeler la figuration par hypostase ; des singularités y forment un assemblage car elles sont hypostasiées dans un principe de totalisation personnifié tout en gardant chacune ses caractères distinctifs. Outre l'exemple de la Sainte Trinité – notamment dans certaines de ses figurations les plus originales comme les enluminures des cantiques Rothschild de la Beinecke Library –, cette modalité est bien illustrée par les spectaculaires masques de guérison de Kōla Sanniya au Sri Lanka. Il s'agit d'une divinité maléfique, cause des maladies, qui englobe dix-huit autres démons dont chacun est responsable d'une maladie particulière. Kōla Sanniya, le principe de totalisation, occupe dans le masque la position centrale tandis que les démons sont représentés indépendamment sur les deux côtés avec toutes leurs caractéristiques, comme s'ils irradiaient de lui. Le caractère éminent du démon principal est bien souligné dans le rituel nocturne d'exorcisme par le fait que son action y diffère de tout au tout de celle des autres démons : ces derniers délivrent le patient d'un symptôme particulier alors que Kōla Sanniya s'engage dans une sorte de diplomatie cosmique au terme de laquelle il se soumet à l'autorité du Bouddha.

Du reste, le récit de l'origine des maladies met clairement en évidence que le démon principal est le créateur des démons secondaires, un rapport d'engendreur à engendré qui est la forme la plus commune dans ce genre de figuration du lien unissant le principe de totalisation aux éléments qu'il coagule. Ainsi en est-il des « bâtons-divinités » des îles Cook représentant la lignée issue d'un ancêtre commun et le lien de filiation qui les unit : de la tête de l'ancêtre en position apicale descend une rangée de personnages assis qui représentent les générations successives, les figures étant disposées alternativement de face et de profil, un moyen simple et efficace de rendre visible que les éléments de la série engendrée par le fondateur sont tous différents.

Une autre façon de représenter des réseaux est l'agrégation fonctionnelle : une collection d'éléments hétérogènes est assemblée en vue de contribuer à une fonction commune – généralement de médiation avec des divinités, de protection magique ou de réparation de l'infortune. On en trouve de bonnes illustrations dans les *mesas*, ou tables rituelles, si communes parmi les populations amérindiennes des hautes terres du Mexique et du Pérou. Il s'agit d'une pièce de tissu, d'une natte ou d'une planche, généralement rectangulaire, posée à même le sol ou sur un support, où l'on dispose des offrandes et des objets culturels très divers. En Mésoamérique, les *mesas* constituent des dispositifs de miniaturisation du cosmos qui, du fait de la réduction d'échelle, peuvent condenser des réseaux de relations entre un grand nombre d'existants, réseaux manipulables par des spécialistes rituels. Dans les Andes, les *mesas* possèdent aussi ce caractère de branchement ou de « prise multiple » entre les humains, les divinités et les différents secteurs du cosmos, bien qu'elles soient presque complètement dépourvues de dimension iconique. L'utilisation des *mesas* est aussi fort commune parmi les populations métissées de la campagne et des villes latino-américaines dont l'univers symbolique syncrétique est très marqué par l'influence des ontologies analogistes autochtones. C'est notamment le cas au Pérou où des guérisseurs utilisent des sortes d'autels thérapeutiques afin de soigner un grand nombre d'infortunes de l'âme et du corps ; le *curandero* mobilise pour cela les pouvoirs curatifs qu'il a acquis au fil du temps auprès d'entités diverses avec lesquelles il a passé des sortes de pactes magiques, pouvoirs qui se matérialisent chacun dans un des objets qu'il dépose sur sa *mesa*. Leur nombre – plus d'une centaine parfois – et leur diversité sont stupéfiants : outre des éléments animaux et végétaux, des confiseries, des boissons et des préparations alimentaires, on trouve un invraisemblable bric-à-brac d'images saintes et profanes, de statuettes évoquant des personnages ou des divinités précolombiennes, des fioles contenant des préparations diverses, des livres de magie noire, des *varas*, ces cannes sculptées qui sont traditionnellement dans les Andes les signes de l'autorité politique et religieuse, mais aussi des sabres ou des bijoux de fantaisie. La *mesa* est à la fois un tableau saturé de qualités imagées et un agrégat d'intentionnalités incorporées dans des objets dont le thérapeute joue comme d'un cosmos miniature, activant tel champ, neutralisant tel autre, induisant tel objet à se coaliser avec tel autre en vue d'une action commune. Au fond, l'image – car une *mesa*, c'est bien une image – n'a ici pas d'autre sujet que l'agrégation de singularités qu'elle rend opératoire. Cette façon d'inscrire un réseau d'objets disparates dans un

espace bien délimité où ils sont vus comme des parties d'un ensemble fonctionnel ou ontologique n'est évidemment pas propre aux *mesas*. On la trouve dans maints collectifs analogistes autour du globe, dans des installations magiques où la diversité même des éléments assure une efficacité prophylactique ou thérapeutique qui résulte de ce que toutes les éventualités sont prévues par le dispositif.

Une autre façon encore de figurer des réseaux joue sur ce que l'on pourrait appeler, dans un clin d'œil à Leibniz, la « détermination expressive » : des singularités forment un ensemble car chacune est un aspect partiel du tout qui leur préexiste. Par contraste avec le masque des démons du Sri Lanka, dans lequel le principe de totalisation est personnifié, et à la différence de la Sainte Trinité, dont l'ensemble n'est pas indépendant des parties qui le composent, le tout est ici supérieur et, dans une certaine mesure, transcendant à la somme des parties. Ce peut être une totalité très englobante, un système socio-cosmique, par exemple, ou une institution agissant en qualité de personne morale, comme une caste, un lignage ou une nation ; mais dans tous les cas, les éléments qui la composent ne prennent ordre et sens vis-à-vis les uns des autres qu'en tant qu'ils sont des parties de la structure générale qui les détermine. Une manière efficace de figurer cela est de donner à l'ensemble des images un style reconnaissable qui fait percevoir un air de famille malgré leurs différences, les objectivant ainsi comme autant de variations d'un modèle unitaire. Les poupées représentant les *katsinam* des Hopi offrent une bonne illustration de ce jeu subtil qui consiste à épuiser toutes les figures de la diversité à l'intérieur d'un genre néanmoins identifiable. Les *katsinam* sont des esprits dont chacun représente une particularité ou une qualité du cosmos hopi – il y en aurait plus de 400 – et qui peuvent être temporairement incarnés par des danseurs masqués à l'occasion de cérémonies où ils sont accueillis et fêtés par les humains. On fabrique aussi pour les enfants des poupées figurant les *katsinam* afin qu'ils se familiarisent avec eux. Comme il convient pour un aspect du monde, chaque *katsina* possède ses propres attributs – forme du corps et du visage, couleurs, motifs et ornements, emblèmes – à l'intérieur d'une gamme commune à tous, de sorte que si l'on réunissait la collection complète de tous les *katsinam* on disposerait du système exhaustif des propriétés définissant l'univers des Hopi.

### *Macrocosme et microcosme*

Une autre caractéristique fondamentale de la pensée analogiste est l'obsession pour la thématique des correspondances entre le macrocosme, l'univers, et le microcosme, la personne humaine vue comme un monde en miniature. C'est un moyen efficace pour limiter et cadrer la prolifération des signes en concentrant leur principe de déchiffrement dans un être distingué entre tous, l'humain, qui se voit investi du privilège d'être le gabarit et le garant de la validité de leur interprétation. Certes, il s'agit moins ici d'un mécanisme visuel à proprement parler, comme dans la figuration des êtres composites ou dans celle des réseaux, que d'un type de contenu ; mais il est si caractéristique qu'il finit par acquérir la force d'un schème canonique. Ce schème est relativement facile à identifier dans ses formes les plus

simples. La plus élémentaire consiste à figurer directement sur un corps humain, ou à relier à celui-ci par des lignes, les signes cosmiques qui font écho à telle ou telle de ses parties ou dispositions. Ces signes peuvent renvoyer aux planètes, à la voûte céleste, aux éléments, à des accidents géographiques, à un *axis mundi* ou aux symboles du zodiaque. Ces derniers constituent, par exemple, un motif connu depuis l'antiquité égyptienne et encore très commun à l'âge classique, selon un modèle immuable associant chacun des douze signes à une partie du corps, depuis le Bélier pour la tête jusqu'aux Poissons pour les pieds. D'autres formes de correspondance entre macrocosme et microcosme mettent plutôt l'accent sur la connexion entre la figure humaine et les éléments, les planètes et les points cardinaux, tel le remarquable homme-microcosme du *Glossaire* de Salomon de Constance réalisé au XII<sup>e</sup> siècle au couvent de Prüfening. Les représentations de l'homme zodiacal ou de l'homme cosmique sont certes caractéristiques de l'iconographie médiévale ; toutefois, en raison de l'effet de rémanence des schèmes et des images de l'ontologie analogiste, il n'est pas inattendu d'en trouver des figurations bien après que le naturalisme ait commencé à établir son emprise en Europe. Relèvent d'ailleurs du même principe les « anatomies tantriques » qu'affectionne l'art populaire indien, les représentations du corps subtil dans la tradition tantrique tibétaine ou les illustrations de certains manuels médicaux chinois. Dans tous ces cas, la figuration est centrée sur le corps, gabarit du cosmos ou réceptacle de ce qu'il contient, en tout cas manifestation à son échelle de la diversité des éléments qui le composent.

Une autre façon de figurer des correspondances entre l'homme et le monde consiste à situer des activités humaines – des tâches à accomplir, des souvenirs de pérégrination, un itinéraire à suivre – dans un schéma du cosmos. Les schèmes visuels sont ici plus diversifiés que dans le premier cas dans la mesure où il y a un plus grand nombre de façons de représenter un cosmogramme que de figurer la personne humaine. Soit que, comme c'est le cas des mandalas tantriques et bouddhistes, la figuration de l'univers y constitue un guide de méditation permettant à l'adepte de se déplacer successivement dans plusieurs niveaux jusqu'à atteindre une figure centrale, généralement le Bouddha, foyer de l'univers et principe de toute réalité. Soit que le cosmos soit représenté de façon plus diagrammatique, mais en y ménageant des repères liés à l'expérience individuelle. C'est le cas de la rosace votive des Indiens Cora du Mexique – nommée bien à propos *chánaka*, « monde » : le cercle central représente la montagne Túakamu'uta située au cœur du territoire cora et centre du monde tandis que les triangles disposés de façon concentrique tout autour correspondent à des montagnes et à des sites particuliers que les créateurs de la rosace ont fréquentés.

### *Réplique et englobement*

Un dernier mécanisme figuratif que la pensée analogiste exploite de façon systématique est la répétition métonymique d'une image à différents niveaux d'enchâssement. Parce qu'il permet de structurer d'importantes populations de

singularités au moyen d'un principe classificatoire simple, ce procédé est très commun dans l'organisation des collectifs analogistes où il prend généralement la forme d'une distribution hiérarchique démultipliée, chaque sous-ensemble de niveau inférieur se trouvant vis-à-vis des autres dans le même rapport inégal que les unités de niveau supérieur. Dans le domaine iconique, on obtient cet effet très simplement par la réplique dans une même image, mais à des échelles différentes, d'un motif, d'une structure ou même de la totalité de l'image. Le résultat est un objet « fractal » à la manière des cristaux de neige.

L'enchâssement d'un même motif à des échelles différentes peut servir plusieurs finalités. La plus simple est d'attirer l'attention sur la structure qui organise l'ensemble en la rendant ostensible par la répétition en abîme. C'est le cas, par exemple, des *tsikuri* chez les Indiens Huichol du Mexique, des croix tréflées ornées de losanges de fils de couleur que l'on emploie durant la fête des récoltes et les rites d'initiation des enfants, ou encore des motifs tissés ou décorant le fond des calebasses votives représentant notamment des cervidés stylisés : chaque embranchement de la croix ou de la ramure du cerf introduit un changement d'échelle et donc un niveau différent de correspondance entre macrocosme et microcosme. Le recours à une disposition fractale peut aussi servir à mettre en évidence qu'une singularité en apparence autonome est en réalité constituée par des réseaux de relations représentables comme des échos d'elle-même. C'est un parti-pris qui a été souvent exploité dans la figuration des divinités en Polynésie. L'exemple le plus fameux en est sans doute la statue du dieu A'a de l'île Rurutu, actuellement au British Museum. Ce personnage un peu replet, les bras collés au corps et les mains posés sur le haut du ventre, est constellé en surface de petits humanoïdes sculptés en bas-relief qui forment aussi les traits principaux de son visage, manière spectaculaire de rendre perceptible qu'une personne, humaine ou divine, est constituée de toutes les relations avec d'autres personnes ou avec elle-même qui lui donnent une consistance sociale. La répétition du motif à des échelles différentes contribue à éliminer toute idée de contingence et favorise par contraste un sentiment de régularité et de permanence ; c'est une façon de suggérer visuellement qu'un champ de relations a une fonction structurante élargie.

Ph. D.

#### SÉMINAIRE : LES CRITÈRES DU BEAU : ÉTUDES DE CAS

Intitulé « Les critères du beau : études de cas », le séminaire avait pour objectif d'examiner la manière dont l'anthropologie comparée pouvait contribuer au projet d'une esthétique générale affranchie des conceptions européocentrées du Beau. La multiplication des travaux ethnographiques et historiques portant sur des esthétiques locales rend un tel projet moins incongru puisque l'on connaît désormais un peu mieux ce qui, dans une grande diversité de cultures, fonde les jugements de goût. On explora donc l'hypothèse que certains objets se prêtent mieux que d'autres, du fait de leurs qualités, à une activation de la relation

esthétique, étant entendu que celle-ci n'est jamais automatiquement liée à des propriétés intrinsèques de l'objet. Un premier parcours a permis de mettre en évidence des critères très souvent mentionnés dans les jugements esthétiques provenant de civilisations extrêmement diverses : la symétrie, la répétition rythmique, l'inventivité dans les variétés de l'adéquation d'une forme à une fonction, les qualités physiques des textures, notamment leur capacité à réfléchir la lumière ; de fait, le brillant, le chatoyant, le rutilant, la transparence, sont des qualités très souvent mentionnées comme sources de satisfaction esthétique.

### Programme du séminaire

Le 26 novembre 2009 : présentation par Philippe Descola.

Le 3 décembre 2009 : exposé de Jean-Marie Schaeffer (EHESS) sur « Où en est la question de l'esthétique en philosophie ? »

Le 10 décembre 2009 : exposé de Dimitri Lorrain (EHESS) sur « Le beau à la Renaissance : jalons pour une étude anthropologique de l'art italien aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles »

Le 17 décembre 2009 : exposé de Denis Laborde (CNRS) sur « La musique du monde peut-elle être belle ? »

Le 7 janvier 2010 : exposé de Pierre-Olivier Dittmar (EHESS) sur « Les conceptions du beau au Moyen âge ».

Le 14 janvier 2010 : exposé de Suzanne Preston Blier (Université Harvard) sur « Le jugement esthétique dans l'art de cour au Nigeria ».

Le 21 janvier 2010 : exposé de Marie Mauzé (CNRS) sur « Les critères du beau dans l'art de la côte Nord-ouest ».

Le 28 janvier 2010 : exposé de Michèle Coquet (CNRS) sur « Le Beau et la beauté corporelle en Afrique de l'Ouest ».

Le 4 février 2010 : exposé de Brigitte Derlon (EHESS) et Monique Jeudy-Ballini (CNRS) sur « Qu'est-ce que le beau pour les collectionneurs d'art premier ? »

## PUBLICATIONS

### Ouvrages

Descola Ph., *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy & musée du quai Branly, 2010, 224 p., 160 illustrations in-texte et hors-texte.

### Articles et contributions

Descola Ph., « L'Envers du visible: ontologie et iconologie », in Thierry Dufrêne & Anne-Christine Taylor (sous la direction de), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, Institut national d'histoire de l'art & musée du quai Branly, 2009, pp. 25-36.

Descola Ph., « La doppia vita delle immagini », in Fabrizio Desideri, Giovanni Matteucci, & Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de), *Il fatto estetico. Tra emozione e cognizione*, Pise, Edizioni ETS, 2009, pp. 149-162.

Descola Ph., « Preface », in Edward R. Landa & Christian Feller (sous la direction de), *Soil and Culture*, Dordrecht & Heidelberg, Springer, 2010, pp. XIII-XV.

Descola Ph., « Préface », in Florencia Carmen Tola, *Les conceptions du corps et de la personne dans un contexte amérindien : Indiens toba du Gran Chaco sud-américain*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 11-13.

Descola Ph., « Vers une anthropologie comparée de l'húbris ? », in Dominique Bourg et Philippe Roch (sous la direction de) *Crise écologique, crise des valeurs ? Défis pour l'anthropologie et la spiritualité*, Genève, Labor et Fides, 2010, pp. 145-165.

## EXPOSITION

Commissariat de l'exposition « *La Fabrique des images* », musée du quai Branly, Paris, du 16/02/2010 au 17/07/2011.

## 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

« Territories and representations », colloque « Space as a Contested Terrain. Landscaping Politics », *I Dialoghi di San Giorgio*, Fondazione Giorgio Cini, Venise, 16-18 septembre 2009.

« De plusieurs états de la matière », table ronde « Au-delà de la matérialité : approches alternatives à la culture matérielle », Centre de l'Université de Chicago à Paris, 7/05/2010.

« Forme, développement, transformation », colloque « Claude Lévi-Strauss et ses contemporains », Université de Bourgogne, Dijon, 20 mai 2010.

« Indigenous epistemologies : traps to be avoided », colloque « All our Relatives : Indigenous Peoples Epistemologies in Dialogue », Université de Californie à Davis, 3 juin 2010.

### Enseignement

Enseignement délocalisé au Mexique : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, enseignement d'une semaine sur « Cosmología y ontología: un enfoque antropológico », 28 septembre - 2 octobre 2009.

### Conférences

Colegio de México, « Totalidad, agregación, colectivos », le 5 octobre 2009.

Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico, « Antropología de la figuración », le 7 octobre 2009.

Universidad Nacional Autónoma de México, 'Dar a ver: imágenes, intencionalidad y religión', le 9 octobre 2009.

Université libre de Bruxelles, département d'anthropologie, 'Ontologie des collectifs : comment sortir du débat entre holisme et individualisme', le 27 mai 2010.

Université de Californie à Davis, Department of Anthropology et Department of Native American Studies, 'Societis, Wholes, Collectives: an Ontological perspective', le 1er juin 2010.

#### 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 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.

