

Anthropologie de la nature

M. Philippe DESCOLA, professeur

ENSEIGNEMENT

Cours : Les formes du paysage (suite et fin)

Le cours de cette année était le troisième et dernier volet d'un cycle d'enseignement sur l'anthropologie du paysage commencé en 2012^a. Il a débuté par une synthèse de ce qui avait été établi lors des cours des deux années précédentes en guise d'introduction à la problématique développée cette année. Rappelons que l'ambition fixée à ce cycle d'enseignement était de répondre à trois questions principales : à quoi se réfère-t-on lorsque l'on parle de paysage ? Peut-on généraliser cette notion au-delà des civilisations qui ont élaboré des représentations paysagères, picturales ou littéraires ? Et, dans ce cas, comment définir avec précision le noyau commun d'un schème paysager ? Ces questions naissaient d'une insatisfaction vis-à-vis de la définition surtout historique du paysage – l'habitude de discerner un paysage dans ce qui nous environne viendrait de ce que l'on a appris à regarder certains sites comme des paysages, notamment grâce à l'éducation de l'œil par la peinture – et du souhait d'utiliser la notion de façon anthropologiquement productive en la détachant de son support esthétique, c'est-à-dire en s'interrogeant sur l'existence de formes de perception paysagère dans des cultures où n'existe aucune tradition de figuration des lieux.

Le paysage comme transfiguration

Les acceptions trop larges ou trop étroites du paysage ayant été écartées, on a privilégié une troisième voie qui a fourni le fil conducteur de l'approche développée dans cet enseignement. Elle s'appuie sur le trait le plus original de ce à quoi la

a. Les enregistrements audio et vidéo du cours sont disponibles sur le site internet du Collège de France : <http://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2013-2014.htm> [NdÉ].

notion de paysage faisait référence lorsqu'elle est apparue, à savoir que celle-ci ne peut s'appliquer qu'à la représentation d'un lieu, quelle que soit la nature de cette représentation. Un paysage est d'abord un objet produit ou façonné de façon intentionnelle par des humains afin que, parmi une diversité d'autres usages possibles, il fonctionne aussi dans sa totalité comme un signe iconique tenant lieu d'une réalité différente de celle dont il est la réalisation matérielle. Cette nécessaire distinction entre le signe (un tableau, un jardin, une fresque, un modèle réduit) et le référent (la végétation, le relief, les eaux, les édifices) permet de contourner l'idée floue du paysage comme appréhension subjective des lieux. Mais elle n'implique nullement que l'on suive pour autant des théoriciens du paysage qui définissent cette opération de représentation comme une esthétisation, c'est-à-dire comme la quête consciente d'un résultat qui plaise aux sens, ni que celle-ci suppose une séparation tranchée entre, d'une part, un substrat physique qui existerait hors de toute conscience et, d'autre part, une poïèsis culturelle qui lui donnerait a posteriori une signification.

Cette mise en signe doit satisfaire à au moins trois conditions pour que l'on puisse vraiment parler de paysage. En premier lieu, il faut que le résultat de l'opération de représentation soit recherché, non l'effet accidentel d'une action menée à d'autres fins ; il faut ensuite que cette opération ne soit pas seulement utilitaire, à savoir visant à l'aménagement ou à l'amélioration technique d'un espace productif, défensif ou d'habitat ; il faut enfin qu'au terme de cette opération, il y ait bien conscience par ceux qui l'ont menée d'une différence de nature entre les éléments de l'environnement dont ils disposaient au départ et leur métamorphose dans ce que l'on conviendra d'appeler un paysage. Bref, ni esthétisation ni grand partage entre nature et culture ne sont ici requis. La représentation qui résulte de l'action paysagère peut être soit actuelle – une peinture de paysage, un jardin, une scène miniature – soit simplement potentielle, c'est-à-dire n'exister que comme un schème visuel au moyen duquel des morceaux d'environnement seront perçus par le regard comme s'ils étaient des représentations de pays. Mais pour qu'un tel mécanisme soit possible, pour qu'un site quelconque soit perçu et apprécié parce qu'il fonctionne comme une image, il faut que des représentations matérielles ou discursives de paysages préexistent à l'aperception paysagère de l'environnement et la conditionnent.

Plutôt que de chercher des paysages dans des objets constitués – des tableaux, des jardins, des milieux aménagés –, il a donc paru plus fécond de s'intéresser au processus même au moyen duquel ces objets sont constitués en paysages, processus que l'on a défini comme une « transfiguration ». La transfiguration est une métamorphose d'un genre particulier, littéralement un changement de figure. Or, la figure est non seulement l'apparence extérieure des choses, mais aussi le gabarit abstrait, l'empreinte du moule qui subsiste en creux et qui s'incorpore dans des images conformes à son apparence initiale : c'est à la fois la figure-image (le tracé, l'enveloppe) et la figure-forme (le schème). De sorte que la transfiguration peut être vue comme un changement d'apparence délibéré qui révèle un schème caché, une bonne définition de l'opération par laquelle un paysage advient. Et pour retenir une distinction proposée par Alain Roger, ce processus peut se réaliser *in situ*, lorsqu'il s'agit de l'aménagement d'un lieu, ou *in visu*, par l'élaboration d'un schème visuel organisant la figuration concrète et servant de filtre au regard (*Court traité du paysage*, 1997). Au terme de sa transformation *in situ*, de sa figuration picturale ou de sa conversion en schème visuel, le paysage devient donc quelque chose de

différent de ce qu'il transfigure, différence consciemment perçue par ceux qui la produisent ou qui en sont les témoins.

Une fois ces définitions établies, nous avons tâché lors des années précédentes de repérer des traces de ce processus là où n'existent ni peinture de paysage ni jardins d'agrément. Et l'on avait proposé pour ce faire de procéder à un double élargissement : un élargissement de la transfiguration *in situ*, afin d'y inclure des formes de création d'écosystèmes qui s'éloignent des canons de l'art des jardins, et un élargissement de la transfiguration *in visu*, de façon à y inclure d'autres formes de représentation mimétique du monde que celles reconnaissables dans la peinture de paysage conventionnelle. L'examen du premier type de transfiguration, *in situ*, a constitué l'objet du cours de l'année 2012-2013 et du début du cours de cette année, tandis que la deuxième partie du cours fut consacrée à des formes inhabituelles de transfiguration *in visu*.

Transfigurations in situ : essarts, rizières et jardins

L'élargissement de la transfiguration *in situ* peut s'envisager dans deux directions : le symbolisme des jardins vivriers et la fonction de cadrage des observatoires. Pour ce qui va de la première direction, il paraît hors de doute que les jardins d'agrément constituent une expression authentique de transfiguration *in situ* débouchant sur des formes plus ou moins extensives de façonnement du paysage, tandis que l'on a eu tendance à dédaigner cet aspect dans les jardins de subsistance du fait de leur fonction utilitaire ostensible. Or c'est à tort, et le cours de l'année 2012-2013 s'était efforcé de le montrer à propos des jardins de polyculture tropicaux. Le rappel de quelques points saillants du symbolisme iconique des jardins vivriers qui avaient été proposés alors sont indispensables afin d'introduire les développements qui ont été apportés à ce thème dans le cours de cette année. En effet, les exemples examinés en Amazonie et en Mélanésie avaient mis en évidence les dimensions écologiques et techniques qui alimentent ce symbolisme. En premier lieu, le mode de défrichement et de préparation des sols, l'essartage, qui consiste à supprimer la couverture forestière, à brûler les débris et à planter dans le tapis de cendre ; ensuite la technique de plantation elle-même, qui fait coexister dans une parcelle un grand nombre d'espèces et de variétés différentes. Ces caractéristiques rendent ostensible le rapport entre la végétation cultivée et la forêt qu'elle a remplacée, rapport qui se prête à des jeux d'échelle et à des modulations complexes de la relation entre le spontané et le contrôlé. Cette relation est particulièrement enchevêtrée dans le cas des jardins forestiers amazoniens, d'abord parce que la forêt équatoriale a été profondément affectée par l'action humaine au cours des millénaires, de sorte qu'elle est en partie anthropogénique ; ensuite parce que le jardin reproduit à une échelle réduite tant la diversité végétale que la structure étagée de la forêt. La distinction entre l'essart de polyculture et la forêt dans laquelle on l'a défriché est donc poreuse : d'une part la forêt peut être vue comme un macro-jardin, produit non intentionnel des manipulations végétales qui ont augmenté sa densité en espèces sylvestres utiles aux humains, d'autre part le jardin peut être vu comme une micro-forêt, imitant dans sa structure et sa composition le couvert forestier auquel il se substitue. Or les populations autochtones ont clairement perçu ces analogies entre les jardins et la forêt et elles les ont nettement formulé dans des mécanismes de transfiguration *in situ* qui transforment les jardins en images de multiples réalités : le jardin comme icône d'un type d'environnement (chez les Achuar de l'Équateur,

où le jardin est un modèle réduit de la forêt), le jardin comme icône du corps d'une personne (chez les Miraña de Colombie, où le jardin figure le corps du héros créateur), le jardin comme icône d'une maison-organisme (chez les Yukuna et les Makuna de Colombie), le jardin comme icône d'une institution (à Tanna, au Vanuatu, où le jardin reproduit dans la disposition des plantes la stratification symbolique des groupes de filiation), le jardin comme icône d'un complexe de dispositions humaines (chez les Maenge, en Nouvelle-Bretagne, où le jardin figure les vertus de celui qui l'a édifié).

Le cours de cette année a poursuivi cette enquête en examinant des cas de transfiguration *in situ* de jardins vivriers dans lesquels, à la différence des exemples précédents, il n'y a pas polyculture, mais monoculture. On s'est ainsi intéressé au riz en Asie du sud-est. Dans les essarts de riz des collines, le principe animique de la plante est collectivisé et devient une sorte d'hypostase de la fertilité, que l'on désigne un peu partout dans cette région selon des noms analogues : « esprit du riz », « âme du riz » ou « mère du riz ». Selon les régions, cette âme collective réside dans les feuilles du riz, parfois sous terre, ou bien s'incarne dans des esprits d'apparences très diverses, mais il est partout impératif qu'elle puisse fixer sa résidence dans les essarts. Par exemple, chez les Lamet du Laos, l'essart est aménagé comme un lieu d'accueil et de pérégrination pour l'âme du riz, un jardin rendu agréable à sa vue (les chemins ménagés pour elle sont balisés de fleurs) et à son oreille (des aérophones sont fixés çà et là et les tambours de bronze sont régulièrement battus à son intention) où ce principe vital doit être attiré, guidé grâce à des indications que l'on laisse à son intention et où il doit se plaire suffisamment pour s'y établir (K. G. Izikowitz, « Les jardins et le principe vital en Asie orientale », 1987). Au-delà de ses aménagements utilitaires, l'essart de riz est donc conçu comme un jardin séduisant où un esprit doit trouver sa demeure ; c'est bien une transfiguration *in situ*, non parce qu'elle représenterait une autre réalité, mais au sens d'un paysage édifié pour satisfaire ce que l'on croit savoir des exigences et du goût d'un non-humain. On note en outre un parallèle entre le traitement de l'âme du riz dans les essarts et les villages et le traitement de l'âme des morts dans les tombes, parallèle qui pourrait être étendu aux jardins paysagers de la Chine et du Japon dans lesquels on peut déceler un symbolisme lié à l'eschatologie, et plus particulièrement une évocation du trajet des âmes humaines. En effet, le jardin en Chine est une variation sur la cosmologie taoïste qui repose sur la circulation harmonieuse du *qi*, le souffle vital. Il est tentant de voir dans le *qi* une version théorisée et couchée dans un langage métaphysique de l'âme du riz vagabonde qui parcourt les essarts de maintes sociétés tribales d'Asie du Sud-Est. Il s'agit bien, dans les deux cas, d'édifier un cadre plaisant pour les sens qui soit propice à l'accueil et à la bonne circulation des âmes, une analogie peut-être symptomatique d'un fond ancien commun aux religions populaires d'une partie de l'Asie orientale et méridionale que le taoïsme aurait synthétisé.

Cette analogie se laisse percevoir à un autre niveau. Chez les Lamet, comme dans de nombreuses autres populations tribales d'Asie du Sud-Est, on édifie dans les essarts une cabane qui sert de résidence pendant les travaux agricoles, et qui peut faire fonction de grenier temporaire, de sanctuaire et d'espace cérémoniel pour les rituels agraires. C'est là, en premier lieu, que le principe vital du riz est censé se fixer. Or, les jardins japonais abritent aussi idéalement un petit édifice, la cabane à thé (*chashitsu*), qui présente des affinités avec la hutte de l'essart. Comme cette dernière, elle est le point d'aboutissement d'un trajet, en l'occurrence un

cheminement de l'âme humaine vers une forme d'ascèse, un écho dans la ville du chemin escarpé que gravit l'ermite dans la montagne pour atteindre la Terre pure, le paradis bouddhique. En Asie orientale, jardins paysagers et jardins de subsistance présentent ainsi des points communs troublants en dépit de leurs différences ostensibles. Les premiers sont bien des paysages, édifiés de façon à représenter un ensemble de référents entremêlés : des morceaux de pays significatifs sur le plan symbolique et religieux ; le trajet restitué en miniature qui mène les âmes humaines au paradis ; l'image d'un ermitage isolé dans lequel l'âme peut trouver le repos dans la contemplation des beautés de la nature ; une figuration du cosmos dans lequel circulent les principes animant les êtres et les choses. Si la totalité de ce symbolisme complexe ne se retrouve pas dans les essarts de riz, certains traits y sont néanmoins présents, notamment l'idée d'un lieu où l'on favorise l'accès et la fixation d'un principe nécessaire à la vie. Rien n'interdit donc de voir dans ces essarts des paysages aussi authentiques que les jardins des lettrés et des moines, des transfigurations *in situ* qui favorisent de façon concrète l'accueil d'un flux de vie fragile et aisément effarouché.

L'organisation de l'espace agricole et villageois chez les Lao Isan du nord-est de la Thaïlande présente un autre modèle de transfiguration *in situ* qui fait des rizières permanentes des reproductions des habitations, structurées comme elles par le vocabulaire du corps humain. Comme l'écrit B. Formoso, « [les rizières] forment en quelque sorte un village miniature dont les éléments constitutifs ne seraient pas représentés par les maisonnettes et les individus qu'elles regroupent, mais par les plants de riz et les grains qu'ils portent » (« Du corps humain à l'espace humanisé », 1987, p. 165). On est bien ici dans un processus de transfiguration *in situ* analogue à celui des jardins miraña évoqués lors du cours de l'année précédente. En effet, malgré la simplicité de l'opposition contrastive entre la tête et les pieds que propose le langage du corps employé dans la terminologie topographique, celle-ci se prête à un jeu complexe de répétitions, d'emboîtements et d'inversions à diverses échelles. On a affaire ici à autre chose qu'à un paysage anthropomorphique, c'est-à-dire un paysage dans lequel on pourrait reconnaître des figures humaines, comme la peinture européenne en offre maints exemples à partir du XVI^e siècle. Il s'agit plutôt d'une transfiguration *in situ* structurée par la transposition à des niveaux d'englobement croissant d'un schème contrastif définissant la position des corps dans l'espace domestique. De ce point de vue, le paysage isan peut être appréhendé comme un groupe de transformation qui permet de passer du microcosme au mésocosme par répllication et permutation d'un contraste corporel élémentaire.

Transfiguration in situ et cosmogénèse andine

Se transportant dans les Andes, on s'est ensuite intéressé à une autre forme de transfiguration *in situ* qui diffère des précédentes sur deux points : d'une part, l'échelle, puisque c'est l'ensemble d'un territoire qui est perçu comme un signe iconique, et non plus seulement les terres de culture ; d'autre part, l'agent, puisque ce ne sont plus des humains qui ont aménagé le paysage, mais des non-humains. L'ethnographie contemporaine des communautés de langue quechua et aymara, les sources ethnohistoriques et l'iconographie comme l'architecture sacrée précolombiennes montrent sans équivoque que les cultures andines conçoivent depuis longtemps leur environnement montagnard et les organismes, notamment le corps humain, comme fonctionnant selon des principes similaires de circulation des fluides. Macrocosme et

microcosme se font écho sur la base de multiples analogies de forme, de fonction, de situation et de processus entre les deux domaines. On a souvent interprété cette propension andine comme relevant d'un usage plus général consistant à employer des référents anatomiques pour désigner par simple métaphore des traits du relief ou même conceptualiser l'environnement, usage qui n'aurait guère de conséquence ontologique – dire en français d'une montagne qu'elle a un « pied » ne signifie pas que ce pied lui sert à se déplacer. Or, dans le cas andin, il s'agit plus profondément de la mise en œuvre d'un schème conceptuel hydraulique, très probablement inspiré du circuit des eaux dans les écosystèmes montagnards, afin de rendre compte de la physiologie tant des montagnes que des organismes, des divinités ou du cosmos tout entier.

Ainsi, les analyses linguistiques de Luisa Stark sur les parties du corps en quechua indiquent bien que c'est le corps animal et humain qui est désigné par des termes topographiques – dont la sémantique est fondée sur une opposition entre concave et convexe – et non l'inverse (« The lexical structure of quechua body parts », 1969). De même, les informateurs qollahuaya de Joseph Bastian, lorsqu'ils comparent le fonctionnement du mont Ka'ata sur les flancs duquel ils vivent en Bolivie avec le fonctionnement de leur corps, prennent généralement la montagne comme gabarit, et non l'inverse (*Mountain of the Condor*, 1978). En outre, le fait que de nombreuses montagnes andines soient vues comme des divinités incarnées n'est pas tant un reflet de leur humanisation que l'inverse : ce sont les humains qui doivent tenter de s'identifier aux divinités-montagnes et non celles-ci qui ressemblent aux humains ; en témoigne, par exemple, la riche iconographie moche du sacrifice à la montagne dans laquelle celle-ci absorbe les victimes dans ses plis ou encore la pratique de la déformation crânienne pratiquée jadis par les villageois de Cabanaconde afin de mieux ressembler physiquement à la montagne Hualca-Hualca. De fait, la divinisation des montagnes, et la représentation iconique de celles-ci dans l'architecture sacrée (le plus souvent par la superposition de trois plateformes en gradins) et dans les monolithes connus sous le nom de « huaca », peuvent être interprétées, non comme une projection anthropocentrique, mais comme l'activation du schème hydraulique qui serait doté ici d'une sorte d'agence ou d'intentionnalité propre.

De fait, le schème hydraulique ne sert pas seulement à qualifier la circulation des flux dans les écosystèmes montagnards et les organismes, il est aussi mobilisé pour conceptualiser le fonctionnement du cosmos tout entier comme l'ont bien montré John Earls et Irene Silverblatt à propos des Incas (« La realidad física y social en la cosmología andina », 1978). Tant la cosmogénèse que l'anthropogénèse sont centrées sur le lac Titicaca, une cheminée par laquelle l'eau de la *mama kocha*, l'étendue aquatique sur laquelle repose la masse terrestre, remonte vers la surface puis s'évapore, retombe en pluie et vient alimenter les rivières qui coulent vers les deux océans, à l'ouest et à l'est, eux-mêmes constitutifs de la masse d'eau primordiale. Le mouvement de l'anthropogénèse est inverse : le démiurge Viracocha façonne des prototypes de toutes les ethnies qu'il envoie sous la terre pour qu'ils émergent ensuite d'une multitude de sites originaires, de la même façon que les sources et les cours d'eau émergent du sol dans lequel l'eau de la pluie s'est infiltrée, puis les groupes ethniques reviennent éventuellement au lac Titicaca, centre cérémoniel où se réunissent épisodiquement, sous l'égide de l'Inca, les représentants des différentes composantes de l'empire. Pour le cycle des eaux, le mouvement centrifuge commence à l'extérieur de la masse terrestre pour revenir par un mouvement centripète vers la partie souterraine de la *mama kocha* et remonter par le conduit central jusqu'au lac

Titicaca, tandis que, pour le cycle d'ethnogenèse, le processus commence par une dispersion centrifuge et souterraine pour se poursuivre ensuite à l'extérieur, le lac Titicaca constituant dans les deux cas l'*axis mundi* par rapport auquel se produisent les mouvements centripètes et centrifuges.

Le schème cosmique inca de la circulation des eaux est analogue, à une autre échelle, au modèle hydrologique du mont Ka'ata décrit par les Qollahuaya. Dans l'un et l'autre cas, on observe une liaison étroite entre lacs et montagnes du fait des dynamiques centrifuges et centripètes qu'ils activent en commun : les lacs concentrent des flux depuis la périphérie vers le centre en faisant remonter l'eau depuis la nappe souterraine, tandis que les pentes des montagnes dispersent les eaux vers la périphérie. En ce sens, les lacs remplissent dans l'écologie du macrocosme la même fonction que celle que joue, dans l'écologie du corps humain, ce que les Qollahuaya appellent *sonqo*, un ensemble de viscères qui opère la distillation des fluides corporels. L'analogie se poursuit dans l'autre sens : les rivières qui transportent les fluides depuis les lacs jouent le même rôle que les conduits qui relient les différentes parties de l'organisme. Autrement dit, la montagne, de fait le massif andin dans sa totalité, intègre les lacs et les rivières dans une structure géodynamique qui combine des flux centrifuges et centripètes, structure qui offre un puissant modèle cognitif pour conceptualiser la physiologie humaine, elle aussi distribuée le long d'un axe vertical et combinant une grande variété de processus d'absorption, de compression, de filtrage et d'expulsion. On voit qu'il est inexact de parler à propos des Andes d'anthropocentrisme des montagnes : c'est le cosmos tout entier qui, comme le corps humain, est régi par un système de circulation des fluides dont telle ou telle montagne particulière, tel ou tel territoire d'un *ayllu* (un groupe de filiation fonctionnant comme une personne morale autonome), offre une instantiation plus immédiatement manifeste. C'est la dynamique hydrologique qui permet de mettre sur un même plan la montagne et l'organisme, non le corps humain qui serait entrevu comme se profilant dans la montagne.

Peut-on parler ici de paysage au sens où on l'a précédemment défini ? Sans doute, mais de façon oblique. Chaque montagne sur les flancs de laquelle des communautés sont établies représente bien un signe indiciel, au sens peircien, tout à la fois du travail cosmogonique des divinités et de la circulation des flux qu'elles favorisent. La montagne n'est pas seulement un lieu sur lequel on construit les hameaux et les champs en terrasse, où l'on mène paître les troupeaux, où l'on va chercher de l'eau, ce n'est pas seulement l'endroit abritant les sites d'où émergent les lignées et où l'on sacrifie à la fertilité ; la montagne est aussi et surtout le signe d'un premier moteur, d'une puissante dynamique des fluides dont le mouvement perpétuel concerne autant le monde que les corps. Elle est un cosmogramme animé, une transfiguration *in situ* réalisée par des non-humains, mais dont seuls les humains perçoivent et actualisent la qualité de signe. Pas une image, donc, à peine un symbole ; plutôt l'indice repérable en tout lieu de la grande pulsation qui anime l'univers grâce au mouvement des fluides.

De la transfiguration in situ à la transfiguration in visu

1. L'hydraulique inca

Cette idée a été précisée en examinant comment le pouvoir inca a su utiliser l'hydrologie, non seulement pour manifester la puissance cosmocratique de la

dynastie régnante, mais aussi pour produire de véritables images, objectivables et manipulables, de la dynamique des fluides, par des transfigurations *in situ* – des aménagements de l'espace – et par des transfigurations *in visu* – des images mimétiques. On sait que les Incas ont attaché une grande importance à la maîtrise de l'eau et qu'ils ont édifié des systèmes hydrauliques complexes afin de stabiliser les pentes, drainer les zones marécageuses et acheminer l'eau pour la consommation humaine et l'irrigation des cultures. Toutefois, comme l'ont montré les travaux de C. Dean (« Inka water management », 2011) et de T. Cummins et B. Mannheim (« The river around us, The stream within us », 2011), certaines des fontaines monumentales qui subsistent – tels l'escalier des bassins à Machu Picchu ou la fontaine de Tambo Machay – témoignent à l'évidence de préoccupations plus ostentatoires : la complexité de leur agencement, la qualité du travail d'appareillage et de la taille des blocs cyclopiens qui les composent, le souci qu'elles reflètent d'imiter des sources naturelles indiquent une volonté de rendre visible la capacité de la dynastie régnante de gérer la circulation de l'eau dans le cosmos en imitant la circulation des eaux souterraine et de surface. Dans les Andes précolombiennes, les sources sont non seulement le lieu d'où surgit un principe essentiel de vie et d'animation issu de l'inframonde, ce sont aussi des sites liminaux d'où ont émergé les ancêtres d'une lignée, sites révéérés et entretenus par leurs descendants en ce qu'ils attestent des droits de cette lignée sur un territoire. La maîtrise ostentatoire de l'eau se manifeste aussi dans la virtuosité des circuits par lesquels le liquide est contraint de passer. Coudes, arrondis, zigzags, disparitions et résurgences sont multipliés à l'envi, pour des raisons esthétiques, certes, mais aussi parce que les bifurcations et convergences de canaux incarnent matériellement deux concepts fondamentaux de la pensée andine : *p'allqa*, la divergence des flux sans implication de directionnalité, et *tinku*, la confluence unidirectionnelle et irréversible. Earls et Silverblatt ont montré que ces deux notions, qui procèdent sans doute à l'origine d'un schématisme de la cinétique hydraulique, s'appliquent de fait à un grand nombre de situations, tant dans les relations entre humains que dans le monde non humain, afin de qualifier la réversibilité (*p'allqa*) et l'irréversibilité (*tinku*). Or, le contrôle de l'eau par l'ingénierie hydraulique permet de jouer concrètement sur ces deux notions, par exemple en transformant du *tinku* en *p'allqa*, de « l'unidirectionnel irréversible » en du « multidirectionnel réversible », lorsqu'une convergence initiale de canaux débouche sur une bifurcation multipliant les flux. Le trajet de l'eau devient un véritable opérateur métaphysique, un dispositif mécanique qui permet d'influer sur un événement ou une action en agissant sur lui à une autre échelle.

Un dernier point de l'hydraulique inca méritait d'être mentionné car il permet de retrouver la question du paysage de façon tout à fait explicite. Jadis les bassins artificiels étaient des sites de purification rituelle en même temps que des lieux où l'on célébrait des cérémonies de fertilité liées au pouvoir fécondant de l'eau. L'on procédait notamment à des libations au moyen de planchettes incisées d'une rainure en zigzag qui servait à faire couler des offrandes liquides, planchettes appelées *pakcha*, qui désigne un filet d'eau. Les *pakcha* existent aussi sous la forme de rochers sculptés ou aménagés au pied des fontaines, sur lesquels l'eau peut s'écouler en une sorte de libation permanente. L'un de ces rochers, la pierre de Sahuite, appelait un développement du fait de son caractère exceptionnel. C'est un grand monolithe de forme hémisphérique dont la partie supérieure est sculptée dans la masse de façon à y faire apparaître plus de 200 éléments miniatures : des animaux, des édifices, des canaux, des gradins, des grottes, des terrasses de culture, etc.

Chávez Ballón a montré que ce monolithe coiffait autrefois une pyramide inca, probablement consacrée au culte de l'eau, de sorte qu'il est très probable que ce monolithe soit une *pakcha* monumentale dans la mesure où, lorsque l'eau coule sur la pierre depuis le sommet, elle se fraie un chemin dans les rigoles, remplit les bassins, disparaît dans des cavités pour ressurgir plus loin, selon un flux bien dirigé. Or, il est difficile de ne pas voir dans la pierre de Sahuite un paysage au sens le plus classique du terme : non pas tant la figuration d'un morceau identifiable de pays que la figuration réaliste d'un type d'environnement, celui que les Incas habitent et qu'ils ont aménagé. C'est un morceau des Andes, en effet, avec ses pics, ses vallées, ses ravins et ses lacs, mais aussi les terrasses de culture, les canaux et bassins d'irrigation, les édifices et les greniers, à quoi s'ajoutent de nombreuses espèces de plantes et d'animaux natifs et aussi une foule d'humains caractéristiques de la région, malheureusement presque tous disparus à présent, ou très endommagés, du fait du zèle des extirpateurs d'idolâtrie.

Avec l'hydrologie rituelle inca, on a donc retrouvé des figures plus familières du paysage : d'un côté, la transfiguration *in situ*, avec l'aménagement de circuits aquatiques reproduisant de façon condensée, et avec un évident souci esthétique, le mouvement de l'eau dans le macrocosme et, d'un autre côté, la transfiguration *in visu*, avec cet artefact iconique remarquable qu'est la pierre de Sahuite, image animée de la circulation aquatique dans une montagne. À la différence de ce qui se passe communément dans les collectifs andins contemporains où la montagne n'est un paysage que parce qu'elle permet de détecter en tous ses points la circulation des fluides qui anime le monde, l'élite inca a véritablement transfiguré les lieux par des actions concrètes pour en faire des paysages ; de fait, elle a transformé des signes indicels en signes iconiques. L'Inca, le grand cosmocrate, pouvait ainsi rendre ostensible sa capacité de contrôler l'essence vitale circulant dans le monde.

2. Le paysage australien

La première civilisation non moderne hors de l'Extrême-Orient à propos de laquelle on a commencé à employer systématiquement la notion de paysage a été l'Australie aborigène. En effet, le terme *landscape* est adopté dès les années 1970 par les ethnologues anglophones spécialistes de cette aire culturelle afin de désigner ce que l'on appelait plutôt *country* auparavant, à savoir un environnement caractérisé par le fait qu'il est le produit de l'action structurante d'êtres totémiques originaires dont les descendants actuels, humains comme non humains, sont vus comme des instanciations morales et physiques de ces prototypes. Il convenait donc de s'interroger sur la pertinence de cet usage de la notion dans le contexte australien et d'examiner ce qu'elle pouvait apporter à une réflexion générale sur l'anthropologie du paysage.

On a commencé par rappeler les traits généraux du système cosmologique et étimologique singulier qui caractérise, par-delà les différences de langue et d'organisation sociale, l'ensemble de l'Australie aborigène, système que l'on a coutume d'appeler *Dreamtime* ou *Dreaming* en anglais, « Rêve » en français. Le Rêve évoque tout ce qui concerne le temps de la mise en forme du monde telle qu'elle est relatée dans des récits rituels. On y rapporte que des êtres originaires surgissent jadis des profondeurs de la terre, certains d'entre eux se lançant dans des pérégrinations émaillées de péripéties dont les trajets et les haltes sont toujours lisibles dans la matérialité de l'environnement sous des formes très diverses : roches, ravins, points d'eau, bosquets, gisements d'ocre, cordons littoraux, etc. Ces êtres

disparurent aussi soudainement qu'ils étaient apparus après avoir laissé derrière eux une partie des existants actuels dans toute leur pluralité : les hommes, les plantes et les animaux avec leurs affiliations totémiques respectives et les noms qui les désignent, les rites et les objets culturels, des éléments organiques ou inorganiques de l'environnement. Ces prototypes originaires sont les « êtres du Rêve » – un terme maintenant préféré à *totem* –, à la fois accoucheurs et modèles de la réalité sociale et physique, et on les décrit dans les récits comme des hybrides d'humains et de non-humains. Humains par leur comportement, leur maîtrise du langage, l'intentionnalité dont ils font preuve dans leurs actions, les codes sociaux qu'ils respectent et instituent, ils ont l'apparence ou portent le nom de plantes ou d'animaux et sont à l'origine des stocks d'esprits, déposés dans les sites où ils disparurent, qui s'incorporent depuis dans les individus de l'espèce ou de la classe d'objet qu'ils représentent et dans les humains qui ont cette espèce ou cet objet pour totem.

En quoi consiste exactement le paysage formé par les actions des êtres du Rêve ? Nancy Munn l'a fort bien montré à propos des Walbiri et des Pitjantjatjara, mais ce qu'elle écrit à leur propos peut être généralisé au reste de l'Australie. (« The transformation of subjects into objects in Walbiri and Pitjantjatjara myth », 1970). Pour ces deux groupes de la région du désert central, l'environnement tout entier constitue un registre où sont consignées les innombrables traces laissées par les êtres du Rêve. Ces traces résultent de trois types d'opération, les deux premières étant les plus communes. D'abord, la métamorphose, lorsque le corps de l'être du Rêve se transforme directement en un objet matériel au terme de son périple à la surface de la terre : il devient un point d'eau, un rocher ou une colline. Ensuite, l'empreinte, lorsqu'il laisse dans l'environnement une trace de son corps ou d'un objet qu'il manipule, un oued, par exemple, ou une crevasse ; enfin l'externalisation, lorsqu'il extrait de son corps un objet qui deviendra soit une nouvelle partie de lui-même, soit un objet indépendant. Dans tous les cas, l'élément qui résulte de la transformation du corps du prototype totémique est réputé participer de son essence. De ce fait, une dépression inondable ou un bosquet d'arbres rabougris, s'ils procèdent d'un être du Rêve – et c'est presque toujours le cas – seront en quelque sorte consubstantiel à cet être. Par ailleurs, ces trois types de transformation – métamorphose, empreinte et externalisation – ne sont pas sur le même plan du point de vue de l'intention créative. Contrairement au dernier, les deux premiers ne résultent pas d'une action délibérée : l'être du Rêve engendre un élément de l'environnement par accident. Il s'assied et, de l'empreinte de ses fesses va naître un trou d'eau ; il rampe sur le sol et un fossé se creuse. Par contraste avec les divinités démiurges de la tradition méditerranéenne, il crée un monde à son insu.

Peut-on parler ici de paysage au sens élargi qui a été proposé de la transfiguration d'un espace ? Si l'on admet qu'un paysage peut se définir, entre autres, comme le produit d'une transfiguration *in situ*, c'est-à-dire un environnement aménagé pour qu'il fonctionne dans sa totalité comme un signe, alors il ne fait guère de doute que l'environnement des Aborigènes australiens a bien des aspects d'un paysage. En effet, il a été engendré par des agents individualisés qui s'y sont littéralement transfigurés en y laissant quelque chose de leur personne. La différence entre le paysage australien issu des actions des prototypes totémiques et la transfiguration *in situ* que pourraient réaliser des architectes paysagistes, par exemple, c'est que, dans le premier cas, l'objectivation n'est pas intentionnelle. Les êtres du Rêve sont bien la cause que des formes soient données au monde, mais c'est par accident que cela arrive et non comme l'effet d'agents engagés dans un projet collectif de

façonnement. Par ailleurs, les signes qu'ils déposent ne sont pas iconiques et ne procèdent pas d'une intention mimétique – à la différence, par exemple, du jardin achuar imitant une forêt de propos délibéré. Les signes involontaires que les êtres du Rêve font advenir en devenant eux-mêmes paysage sont des indices, c'est-à-dire des signes qui révèlent, par contiguïté spatiale ou temporelle, l'existence, les dispositions et les actions passées de ces agents, lesquels n'avaient aucunement à l'esprit de figurer mimétiquement quoi que ce soit. Le paysage australien est donc une transfiguration *in situ* d'un genre particulier puisqu'il résulte d'une mise en forme accidentelle des lieux par une collection disparate de non-humains qui n'avaient nullement l'intention de transformer des sites en signes, même si ceux qui fréquentent ces sites à présent y reconnaissent partout les signes d'une action morphogénétique. Bref, on est ici à l'extrême limite sémantique du paysage au sens où on l'a proposé. Paradoxalement, la conception australienne du paysage est plus proche de l'acception classique qu'en donne la géographie physique, à savoir la résultante sur la croûte terrestre de l'action de forces non intentionnelles comme le volcanisme, la sédimentation ou l'érosion. Or, les Aborigènes ont su transposer cette transfiguration *in situ* dont ils ne sont pas responsables dans des formes originales de transfiguration *in visu*, dans des schèmes visuels et des artefacts qui ont pour ambition explicite de représenter de façon mimétique les traces laissées dans le monde par les êtres du Rêve.

On n'a donné qu'un aperçu sommaire de ce passage d'une transfiguration *in visu* à une transfiguration *in situ* car les représentations picturales aborigènes avaient fait l'objet de plusieurs leçons dans le cours de l'année 2008-2009 sur l'anthropologie des images. La peinture de paysage des Aborigènes australiens consiste à reproduire dans des images les opérations de genèse de l'environnement jadis mis en branle par les actions des êtres du Rêve. Autrement dit, il s'agit de transfigurer *in visu* dans des artefacts iconiques des transfigurations *in situ* opérées jadis par les créateurs de l'ordre du monde. Ces transfigurations *in visu* peuvent prendre diverses formes. La plus littérale combine en une seule image des figurations de prototypes totémiques en train d'accomplir une action instituante, des figurations des sites qui sont à la fois le cadre et la résultante de cette action, et des figurations d'emblèmes associés aux groupes totémiques issus de ces événements. Cette représentation d'un ordre spatiotemporel et classificatoire s'actualisant dans un événement est bien illustrée par la tradition figurative des Yolngu du nord-est de la terre d'Arnhem, celle qui offre les codes paysagers les plus mimétiques dans cette partie du monde, en même temps que les plus difficiles à interpréter du fait de l'extrême polyvalence sémantique de chaque motif.

La peinture sur écorce yolngu combine une pictographie, une héraldique et une topographie, mais traitées de façon générative, c'est-à-dire comme un processus de genèse en train de s'accomplir. Pictographie, car chaque image dépeint une séquence d'un récit étiologique concernant les aventures en un endroit précis d'un ou de plusieurs êtres du Rêve. Les images sont presque toujours découpées en blocs, chaque bloc étant consacré à une péripétie au sein de la séquence, dans le lieu précis où elle s'est déroulée – ou dont elle est à l'origine – et comportant, sous la forme d'animaux et de plantes, les êtres totémiques qui furent les protagonistes de cet événement. La position des blocs reflète de façon schématique la situation des lieux les uns par rapport aux autres dans la disposition spatiale dépeinte. En dépit du souci mimétique, ce n'est donc pas un paysage au sens européen, ni même au sens de la peinture chinoise de *shanshui*, puisque les lieux ne sont pas organisés comme

l'espace embrassé par le regard subjectif d'un spectateur situé en un point précis, mais de façon strictement topographique par rapport à leur disposition dans un espace objectif car allocentré. En outre, les éléments du relief – ou les composantes organiques des êtres du Rêve qui se transforment en éléments du relief – sont très stylisés : un cercle représente un trou d'eau, un feu, un campement ou une noix, tandis que des lignes en pointillé représentent un nuage, un bosquet ou une source. Selon la signification accordée à ces motifs, le même bloc dans la même peinture peut servir de support à plusieurs événements au sein d'une même séquence, pourvu que les événements en question se soient tous déroulés dans le même secteur. Cette disposition permet de retracer un trajet suivi par des êtres du Rêve comme un trajet accompli à présent dans les mêmes lieux par un membre du clan. La composition en blocs reflète ainsi un schème spatial réel, un gabarit qui rend possible l'insertion de toutes les histoires qui se sont déroulées en ce lieu au temps du Rêve comme aujourd'hui. Chaque peinture yolngu figure donc à la fois un récit ordonnateur du temps du Rêve, l'engendrement d'un paysage, une carte schématisant des traits topographiques et une sorte d'écu armorial, l'ensemble attestant d'un lien profond entre un groupe de filiation, un site et une genèse ontologique. Il s'agit bien de paysages au sens d'une transfiguration *in visu*, dans la mesure où chaque peinture sur écorce représente un morceau de pays de façon à la fois iconique – puisque des éléments caractéristiques d'un site y sont reconnaissables – et indicielle – puisque les motifs totémiques constituent autant de traces des actions des prototypes totémiques, traces qui prennent place à côté de l'image de ceux qui les ont laissées.

Par contraste avec la peinture sur écorce, les toiles « abstraites » de paysage des Aborigènes du désert central ne datent que d'une quarantaine d'années ; elle viennent cependant prolonger une riche tradition iconographique propre aux Pintupi, aux Walbiri, aux Pitjatantjara et aux différents groupes Aranda, laquelle s'exprimait auparavant sur d'autres supports, certains éphémères, comme les dessins sur le sable ou les peintures et ornements corporels portés lors des cérémonies, d'autres plus durables comme les motifs peints et incisés sur des objets rituels. Ici aussi, il s'agit de représenter des segments d'itinéraires des êtres du Rêve et les traces que leurs aventures ont laissées dans le paysage actuel. Toutefois, à la différence de ce qui se passe en terre d'Arnhem, les prototypes totémiques n'apparaissent jamais directement dans les tableaux, même si leur causalité intentionnelle n'en est pas absente. Le langage graphique se rapproche d'une pictographie dans la mesure où il est composé de graphèmes de base, combinables entre eux de manière séquentielle et affectés d'un ou de plusieurs référents constants. Il s'agit bien d'une figuration iconique, mais dans laquelle l'iconicité est de nature indicielle en ce que la qualité reconnaissable du prototype figurée dans l'image est la trace qu'il laisse d'une partie de son anatomie imprimée en négatif sur le sol – les pieds, la queue, l'arrière-train. Il y a donc continuité physique entre le signe et le référent, comme dans un indice ; mais aussi, comme dans un signe iconique, ressemblance minimale entre l'image – l'empreinte inscrite en creux – et son référent – ce dont elle est la trace. Cette iconographie s'apparente également à une cartographie, plus exactement aux routes tracées par les navigateurs sur des cartes marines. Au lieu de figurer l'ensemble des éléments significatifs d'une portion d'espace, comme c'est le cas dans une carte ordinaire, les motifs figurent un itinéraire suivi par un être du Rêve dont les étapes ne sont pas définies par la présence préalable d'un élément remarquable du relief, mais deviennent au contraire, en raison d'une péripétie de la vie de cet être, le lieu de surgissement de cet élément. À chacun des motifs

standardisés figurant une empreinte laissée par un prototype totémique correspond un trait identifiable de l'environnement : la ligne sinueuse tracée par la progression de Serpent a formé le lit d'un ruisseau, les œufs déposés par Python sont maintenant un amas de rochers.

Ainsi, les motifs dépeints sur les toiles figurent à la fois des traces des prototypes totémiques, et les événements que ces traces évoquent, et les sites que ces traces sont devenues, et les itinéraires qui relient ces sites et enfin, par métonymie, la présence toujours active des êtres qui sont à l'origine de tout cela. Là encore, à l'instar des images yolngu, il s'agit de la transfiguration *in visu* d'une transfiguration *in situ*, autrement dit, de la reproduction à une autre échelle par les humains de la mise en forme de l'environnement dont des non-humains furent jadis les instruments accidentels. Comme avec les peintures sur écorce de la terre d'Arnhem, on peut aussi parler dans ce cas de paysage, puisque chaque toile représente un site bien délimité où se déroula au temps du Rêve un événement saillant, quoique cette représentation soit beaucoup plus indicielle et beaucoup moins iconique que dans le cas yolngu. De ce fait, à la différence de la tradition picturale européenne, la figuration du paysage ne prend pas l'apparence d'une scène contemplative ; c'est la restitution fidèle en miniature de trajets de morphogenèse éventuellement interconnectés, mais jamais pour autant intégrés dans un espace homogène.

3. Les observatoires

On s'est ensuite intéressé aux observatoires car ceux-ci offrent également un moyen original de combiner transfiguration *in situ* et transfiguration *in visu*. En effet, un observatoire est un site dans lequel le regard d'un observateur est contraint afin qu'il embrasse un certain spectacle offert à sa vue. Il s'agit donc bien de l'aménagement d'un lieu, parfois très sommaire, de façon à ce qu'il dégage une perspective sur un morceau de pays nettement circonscrit ; toutefois, du fait du dispositif de cadrage qui isole la vue, celle-ci devient une sorte d'image presque aussi séparée de son référent physique qu'une figuration picturale. Tous les sites organisés pour ménager une vue étendue ne sont pourtant pas porteurs d'une intention paysagère ; ils peuvent avoir été édifiés pour des raisons de surveillance, de communication, d'orientation, d'observation astronomique et calendaire, de sorte qu'il convient d'être attentif à ce que les membres d'un collectif disent et font avant d'inférer une perception paysagère de la simple présence d'un observatoire.

Un développement sur les observatoires astronomiques hopi a permis de préciser ce dernier point. Rappelons que les Hopi occupent un habitat singulier : des villages compacts de pierre et de terre crue avec des habitations aux murs aveugles imbriquées les unes dans les autres. Ces villages sont perchés sur trois *mesas* dominant, d'une hauteur qui peut excéder 100 mètres, une plaine semi-désertique parcourue par de rares oueds et des canyons au fond desquels des terrasses permettent la culture. Des hivers très froids, des étés terriblement chauds et secs, l'eau rare et le manque de terres fertiles ont longtemps rendu la subsistance des Hopi difficile et erratique, de sorte qu'ils prêtaient une grande attention aux cycles climatiques et calendaires. Avant la généralisation du calendrier euro-américain, les Hopi utilisaient pour les dates de plantation un calendrier solaire permettant de se situer précisément dans l'année en repérant la position du soleil sur l'horizon. Le repérage était fondé sur l'amplitude ortive et l'amplitude occase, c'est-à-dire sur l'arc parcouru à l'horizon par le soleil au lever et au coucher entre deux solstices. Les marques utilisées sur l'horizon étaient généralement des accidents du relief – failles, pitons, cols, éboulis –,

parfois des ruines ou des tertres édifîés à cette fin ; elles fonctionnaient donc comme des marqueurs temporels dont le repérage était confié à des observateurs dont la mission était d'observer quotidiennement les levers du soleil, du solstice d'hiver au solstice d'été, puis les couchers, du solstice d'été au solstice d'hiver, depuis un point fixe, généralement la terrasse de la maison du chef du village, qui devenait ainsi l'observatoire de référence pour toute la communauté. Or, comme le remarque Patrick Pérez (*Les Indiens hopi d'Arizona*, 2004), il existe souvent un découplage dans les repères du calendrier solaire entre le site en soi et le site tel qu'il est regardé depuis un observatoire, puisque le nom qu'il reçoit comme marqueur temporel peut être différent du toponyme au moyen duquel on le désigne d'ordinaire. Autrement dit, les mêmes lieux sont traités différemment sur le plan lexical selon qu'ils sont pris isolément comme un endroit où l'on peut se rendre, ou bien au contraire selon qu'ils sont juxtaposés sur l'horizon à partir d'un même point de vue et intégrés dans un système de comput du temps. C'est ce découplage qui signalerait, selon Pérez (p. 70), l'existence d'une vue d'ensemble de l'environnement témoignant d'une construction paysagère. Or, un point de vue stabilisé ne suffit pas à faire un paysage s'il n'y a pas transfiguration véritable, c'est-à-dire si l'ensemble du spectacle embrassé par le regard à partir d'un observatoire ne devient pas pour ceux qui l'observent le signe global d'une autre réalité spatiale. À l'évidence ce n'est pas le cas avec la ligne d'horizon segmentée des Hopi : elle est composée de ce que les marins appellent des amers, des repères remarquables permettant de s'orienter, et dont chacun est ici un signe indiciel du passage du temps, un signe qui est non seulement séparé nettement de ceux dont il est voisin, mais qui doit même demeurer isolé dans sa singularité pour pouvoir fonctionner comme l'indice d'une seule position temporelle. L'ensemble de ces signes discrets forme donc la base physique d'un calendrier, mais un calendrier n'est pas un paysage.

Pour examiner un cas de civilisation où les figurations de paysage sont absentes, mais où des points de vue signalés par des constructions indiquent l'existence d'une transfiguration paysagère, on s'est longuement arrêté sur les observatoires des Aït Ba'amran du Maroc auxquels Romain Simenel a consacré un chapitre de sa monographie (*L'Origine est aux frontières*, 2010, chapitre 2). Dans cette confédération tribale berbérophone dont le territoire s'étend des montagnes de l'Anti-Atlas jusqu'à l'Atlantique, le saint joue un rôle fondamental dans la structuration des identités locales. Là, comme dans tout l'islam magrébin, il s'agit d'un homme pieux, décédé souvent depuis longtemps et qui, de son vivant comme après sa mort, est porteur de *baraka*, de bénédiction divine, ce qui lui permet de servir d'intercesseur entre Dieu et les hommes. La principale caractéristique des saints du pays Aït Ba'amran c'est qu'ils viennent toujours de l'extérieur, souvent même de très loin – Andalousie, Tunisie et même Éthiopie –, ce qui connecte les autochtones à un très grand espace historique et géographique. Cette connexion aux saints est tout à fait physique puisque ces derniers sont présents dans le territoire par le biais de multiples marques : leurs tombeaux, matérialisés par des mausolées, les puits qu'ils ont creusés, les arganiers qu'ils ont plantés, les cairns qui signalent leur passage. Les tombeaux des saints les plus renommés sont situés le long des frontières entre tribus ou entre fractions de tribus, quoique le maillage des puits, des cairns et des arganiers associés aux saints est plus dense que celui de leurs tombeaux, de sorte qu'ils permettent, en sus du balisage des frontières, une restitution spatialement fidèle des pérégrinations des saints, et historiquement infidèle de leurs rencontres puisqu'ils n'ont pas vécu aux mêmes époques. Les sites qui sont réputés

attester de la coprésence de saints ayant vécu dans des siècles différents engendrent ainsi une synchronisation spatiale de nappes de *baraka* dont les origines chronologiques sont pourtant séparées.

Les itinéraires frontaliers d'arrivée des saints en pays Aït Ba'amran sont commémorés chaque année lors de pèlerinages qui suivent leur trajet en passant par les puits, les cairns et les arganiers dont ils seraient à l'origine. La présence des saints sur le territoire se matérialise donc autant par des itinéraires que par des sites, puisque c'est la mobilité de ces grandes figures dispensatrices de *baraka*, reproduite chaque année dans des pèlerinages, qui délimite l'espace des sédentaires. Toutes les marques laissées par un saint sont qualifiées d'*agdal*. Un *agdal* est une zone mise en défens, un espace sanctuaire où certains usages sont prohibés, en particulier la pâture des troupeaux et la cueillette des fruits d'arganiers. Les frontières segmentaires de la confédération Aït Ba'amran sont ainsi jalonnées par des portions d'espace protégé qui varient de quelques dizaines de pas pour un puits ou un cairn à une vallée tout entière dans le cas d'un mausolée. L'espace sanctuaire est perçu comme un « coin », un « angle » – *zawiya* en arabe, *tighmert* en tachelhit – un espace de réclusion et de prière aux confins du territoire, un « angle d'où la vie se perçoit différemment » pour reprendre la formule d'A. Moussaoui à propos d'espaces similaires dans le sud-ouest algérien.

Peut-on parler de paysage à propos de ces espaces imbus de la présence des saints, espaces qui sont de ce fait séparés du lot commun et soumis à ce que, dans d'autres cultures, on appellerait des tabous ? Il semble que oui car chaque marque associée à un saint peut être vue comme l'indice de la transfiguration *in situ* que cet homme a opérée et dont les effets perdurent jusqu'à présent. En quoi consiste au juste cette transfiguration ? C'est d'abord la domestication d'un site et de ses occupants non humains – les *jnoun*, les plantes, les pierres –, c'est-à-dire littéralement une conversion qui fait de ce lieu tout entier le signe de la présence divine médiatisée par le saint : le paysage résulte ici d'une imprégnation par la *baraka* de tout ce qui se situe dans le périmètre circonscrit de l'*agdal*. Il faut rappeler en outre que l'*agdal*, la zone mise en défens autour des marques de saints, est l'un des modèles conceptuels pour le jardin arabe, et sans doute le plus significatif au Maroc. La dynastie berbère almohade a implanté les *agdal* dans la ville, le premier à Marrakech en 1157, une combinaison de jardin vivrier, de jardin d'agrément et de jardin d'apparat dont le concept va voyager autour de la Méditerranée, notamment en Andalousie et en Sicile. Entre l'*agdal* du Sultan, enclos de murailles et parsemé de fontaines, et le cercle de pierres délimitant l'*agdal* dans les montagnes du pays Aït Ba'amran, il y a une différence de degré et non de nature : l'un et l'autre sont des transfigurations *in situ* opérées par des saints ou rendues possibles par leur présence. Les lieux associés à un saint sont aussi des transfigurations en ce qu'ils constituent le point ultime des pérégrinations qu'il a entreprises, qu'ils récapitulent tout l'itinéraire dont ils sont l'aboutissement. Chaque mausolée est ainsi l'indice d'une connexion avec des lieux très lointains en terre d'islam, un microcosme réfractant un aspect du macrocosme.

Mais il y a plus. L'un des mérites de l'étude de Simenel est d'avoir mis en évidence que les étapes balisant le parcours d'un saint constituent autant d'observatoires d'où l'on peut voir son mausolée, et qu'ils permettent donc de réaliser un pèlerinage par la vision et même, en récapitulant mentalement les points de vue, par la pensée. On visite les cairns, les arganiers et les puits de saints en dehors des pèlerinages car ces sites sont vus comme des ambassades des mausolées dont ils portent le nom. Chacun

de ces sites est un observatoire qui fonctionne ainsi comme un relai visuel vers le mausolée du saint : prier près d'un cairn en regardant un autre cairn dans le lointain d'où est visible un troisième cairn d'où l'on a une vue sur le mausolée équivaut à être physiquement présent dans le mausolée. Ce ricochet le long des observatoires est une manière d'accomplir le pèlerinage en suivant l'itinéraire du saint par le regard, puis, là où la vue s'arrête, en le poursuivant dans l'imagination. Sur toute la distance parcourue par le regard et le souvenir s'étend le *horm* du saint – de l'arabe *haram* –, terme qui désigne la nappe de charisme qu'il a laissée derrière lui et à laquelle le dévot peut participer, notamment par sa vision de l'espace où l'influence du saint dessine les contours d'un paysage. Car les observatoires du pays Aït Ba'amran ouvrent bien sur un paysage, mais sous la forme d'une transfiguration *in visu*, c'est-à-dire génératrice d'un schème visuel paysager, lequel détermine la portion d'espace qu'il est loisible de regarder et la manière de le faire, notamment l'orientation du regard et les dispositions dans lesquelles le spectateur doit se trouver. Il importe peu que celui-ci embrasse de la vue un champ d'influence immatériel épousant le relief et non un spectacle ressemblant à un tableau. Car ce qui compte, c'est que tous les spectateurs voient la même chose dans ce qu'ils regardent : un morceau de pays baigné par la grâce du saint qui étend sur lui sa bénédiction, autrement dit une transfiguration au sens littéral.

Transfigurations in visu

1. La miniaturisation mimétique d'un contexte d'interaction

Après avoir examiné ces différents types de glissement de la transfiguration *in situ* à la transfiguration *in visu*, les dernières leçons furent consacrées à la transfiguration *in visu* proprement dite, c'est-à-dire à la représentation paysagère telle qu'elle est entendue d'ordinaire, mais dans des formes inhabituelles. Au lieu de s'intéresser aux tableaux, dessins, fresques ou peintures sur rouleau typiques de la figuration paysagère en Europe et en Extrême-Orient, on s'est attaché aux images de paysage en trois dimensions, c'est-à-dire aux modèles réduits figurant un morceau du monde à une autre échelle, images dont la présence est attestée bien au-delà du cercle des civilisations habituellement reconnues comme paysagères.

La caractéristique du paysage comme transfiguration *in visu*, c'est qu'il est toujours à une échelle plus réduite que la portion d'espace qu'il transfigure. C'est ce qui le distingue de la transfiguration *in situ* – dans laquelle le paysage aménagé est souvent à la même échelle que ce qu'il transfigure – et c'est aussi ce qui le distingue d'autres sortes de figurations conventionnelles d'objet du monde qui sont souvent à des échelles très proches de ce qu'elles représentent. Qu'est-ce que le changement d'échelle apporte de singulier dans la transfiguration *in visu* ? Dans un passage célèbre de *La Pensée sauvage*, Lévi-Strauss fait valoir que le modèle réduit, entendu au sens le plus large de la réduction des propriétés d'un prototype opérée dans l'œuvre d'art, permet au spectateur de saisir plus complètement l'objet – la connaissance du tout y précède celle des parties – et même d'en imaginer des versions alternatives ; loin de s'imposer à un spectateur passif, l'œuvre d'art le transforme en agent. Autrement dit, la réduction d'échelle est, en elle-même, un processus de transfiguration *in visu* qui permet de voir différemment ce que la miniature représente. Mais le changement d'échelle ne suffit pas en soi à définir un paysage. Qu'est-ce qui fait de la figuration d'un paysage un modèle réduit d'un genre particulier ? L'hypothèse que

L'on a proposée est que le paysage au sens d'une transfiguration *in visu* n'est pas la miniaturisation d'un objet ou d'une collection d'objets, c'est la miniaturisation d'un contexte d'interactions potentielles, c'est-à-dire du cadre circonstancié d'une relation au monde. Non seulement le spectateur peut par ce moyen accéder à une connaissance synthétique d'un objet, non seulement il peut devenir conscient de ses capacités à faire varier les propriétés de cet objet en le transformant virtuellement, mais il peut en outre s'agréger au contenu même de la figuration en expérimentant de l'intérieur la scène qu'elle dépeint. La capacité qui nous est offerte d'entrer dans une figuration de paysage, de nous y déplacer, vient ainsi renforcer le sentiment de maîtrise sur le morceau du monde que cette figuration représente, sentiment qui est suscité par le mode de connaissance synthétique dont la figuration fait l'objet. Le paysage ainsi entendu comme miniaturisation mimétique d'un contexte d'interaction a existé bien avant que certaines civilisations n'aient inventé la peinture de paysage telle que nous la connaissons à présent et il continue en d'autres lieux à être contemporaine de celle-ci. Les effets que cette miniaturisation suscite – la saisie immédiate de l'objet représenté, la capacité d'agir en son sein, la condensation des valeurs qu'il exprime –, tout cela explique que la figuration de paysages en trois dimensions soit avant tout liée à des circonstances rituelles dans lesquelles on s'efforce d'intervenir sur un secteur du monde en en construisant un modèle réduit. C'est dans ce genre de situation que l'on a puisé les exemples analysés dans le cours.

2. Les autels cérémoniels comme paysages

Parmi les populations amérindiennes et métisses d'Amérique latine, depuis le nord du Mexique jusqu'au sud des Andes boliviennes, on trouve partout un même type d'autel cérémoniel, connu sous le nom de *mesa*, que l'on peut voir à bon droit comme un petit théâtre du monde. On s'est borné à revenir brièvement sur les fonctions de ce dispositif en Mésoamérique en rappelant quelques éléments déjà développés dans une leçon consacrée à ce thème dans le cours de l'année 2009-2010. La *mesa* est une pièce de tissu, une natte ou une planche, généralement rectangulaire, posée à même le sol ou sur un support, sur laquelle on dispose des offrandes et des objets culturels très divers. Dans toute l'aire culturelle mésoaméricaine, la forme et la disposition de la *mesa* sont des échos de la structure générale du cosmos, le plus souvent avec une stratification en trois étages traversés par un *axis mundi* qui prend la forme d'un arbre ou d'une montagne. On peut sans doute parler dans ce cas de paysage au sens d'une transfiguration *in visu* puisque la *mesa* mésoaméricaine est une représentation iconique à une autre échelle des composantes du monde, animée en outre dans certains cas – chez les Nahuas par exemple – d'une foule de personnages en effigie, des esprits bienveillants ou maléfiques, qui reproduisent dans la scène miniature les actions et interactions que les humains attendent d'eux. Dans certains cas sont ajoutés des éléments de la topographie locale qui viennent particulariser la structure générale tripartite et lui donner plus de vraisemblance : telle montagne, telle grotte, tel lac, représentés de façon stylisée, certes, mais situés avec exactitude les uns par rapport aux autres, afin de centrer la figuration des lieux et des activités qui s'y déroulent sur le territoire reconnaissable de la communauté qui a édifié la *mesa*.

Dans certains autels de cette aire culturelle, on note en outre un enchâssement d'échelles obtenu par l'intégration du paysage miniature dans un cosmos en réduction, l'effet de ce mouvement de coulisse revenant de fait à insérer une transfiguration *in visu* dans une transfiguration *in situ*. C'est ce que l'on a examiné avec les opérations

de miniaturisation rituelle du monde auxquelles les Hopi se livrent dans la *kiva* et qui possèdent toutes les apparences d'une transfiguration paysagère. L'absence de portée paysagère des observatoires calendaires hopi que l'on avait auparavant cherchée à établir ne signifie donc pas l'absence de schèmes paysagers dans d'autres secteurs de la vie sociale hopi. La *kiva* est une chambre souterraine principalement utilisée à des fins cérémonielles à laquelle on accède par une étroite échelle descendant d'une écoutille dans le plafond. Tous les ethnographes des Hopi ont noté que la *kiva* est un cosmos en miniature dont la structure physique se décompose en strates correspondant à des étages du monde et récapitulant les étapes de sa genèse, mais qui renvoie aussi selon un dispositif de type fractal à d'autres échelles, notamment celle du village et celle de la chambre souterraine elle-même, de sorte qu'il est possible de coulisser dans les deux sens entre différents niveaux de réduction.

Or, si la *kiva* est un modèle réduit qui joue sur les variations d'échelles spatiales et temporelles, les rituels qui s'y déroulent manifestent de façon évidente une volonté de miniaturiser, non plus le cosmos dans sa structure et sa genèse, mais l'environnement familier des Hopi. En effet, chaque rituel mené dans la *kiva* exige l'érection d'un autel qui a toutes les apparences d'un paysage stylisé. Il est composé d'un fond de décor sur lequel sont dépeintes des représentations d'épis de maïs, de nuages, d'éclairs, de corps célestes, d'animaux, qui accueille à son pied une rangée de sculptures figurant des divinités et des héros culturels, lesquels dominent une sorte de rose des six orientés – les quatre points cardinaux, le zénith et le nadir – sur les lignes de laquelle sont déposées des brassées de plantes, des plumes, des cristaux, des figurines animales en pierre, des galets de couleur, des graines, bref, une manière de récapitulation du monde dans toute sa diversité. En outre, lors de certains rituels de printemps ayant une fonction de propitiation des récoltes, on fabrique dans les *kiva* de petits jardins miniatures qui servent de décor à des scènes de fertilité et d'abondance où interviennent des effigies animées d'humains et d'animaux, scènes qui ressemblent à bien des égards à des spectacles de marionnettes. Le petit théâtre érigé dans la *kiva*, avec son décor, ses personnages, ses accessoires, est donc bien une transfiguration *in visu*, un modèle réduit réaliste, non pas du monde ou d'un site particulier, mais de l'environnement quotidien des Hopi, le cadre des travaux et des jours, bref un paysage authentique, à tout le moins si l'on accepte de voir un paysage dans une scène de théâtre censée se dérouler dans la nature. Comme avec les *mesas*, la réduction d'échelle permet de figurer un contexte d'interaction, donc de procurer le sentiment que l'on peut agir sur lui en faisant varier ses conditions opératoires et en devenant soi-même partie prenante des entités figurées, ce que les Hopi font de façon concrète en peuplant leur environnement miniaturisé d'êtres animés à qui ils font mener des actions orientées dans leur propre intérêt. Le paysage *in visu* que constitue le dispositif scénique du rituel, enchâssé dans le paysage *in situ* formé par la *kiva*, est ainsi un moyen original d'agir sur le monde, moyen qui dément la dimension exclusivement contemplative associée à la jouissance esthétique d'un paysage. De façon générale, on peut même faire l'hypothèse que le paysage est avant tout cela : une façon originale d'agir sur le monde par la représentation iconique.

3. Les jardins miniatures

D'autres types d'image paysagère existent aussi dans des contextes culturels très divers, ce sont les jardins miniatures figurant des environnements. Le premier exemple examiné se situait dans les hautes terres centrales de Madagascar (Chantal Blanc-Pamard, « Microcosmos », 1998). Il s'agit de sites sacrés appelés *doany* qui sont

aménagés à l'écart des villages de façon à reproduire en miniature, non pas un lieu particulier, mais un élément typique de l'environnement local, le vallon rizicole irrigué. À la différence des rizières lao, par exemple, qui sont en elles-mêmes des transfigurations *in situ*, le *doany* est un paysage au sens d'une transfiguration *in visu*, une image donc, puisque c'est une représentation en trois dimensions à échelle réduite d'un milieu typique, tout comme l'est une marine ou un paysage de montagne dans la peinture occidentale. Mais c'est une image particulière puisqu'elle est formée, à la manière d'une transfiguration *in situ*, des matériaux mêmes dont l'environnement qu'elle figure est constitué. Tous les *doany* ont en effet les mêmes caractéristiques : situés soit dans des lieux reculés, soit à proximité des tombeaux de personnages importants, ils regroupent sur une petite surface un ensemble d'objets localement significatifs : un rocher, de l'eau, une rizière ou un substitut de rizière (par exemple des iris imitant des plants de riz) et des végétaux sempervirents (figus, dracaena, bananier). Tout le *doany* est le résultat d'une transfiguration subtile : morceau d'écosystème aménagé d'une main légère, il est constitué de matériaux organiques et inorganiques empruntés à l'environnement, mais transmués de telle façon par leur disposition nouvelle et par la fonction sacrée qu'on leur accorde que le résultat est bien l'image miniature d'un autre écosystème beaucoup plus anthropisé, le vallon rizicole, symbole des accomplissements et des obligations de la vie villageoise. Le *doany* est un paysage miniature, édifié en l'honneur des ancêtres et imbu de leur présence vivifiante ; il représente ce pour quoi ils ont œuvré de génération en génération, un terroir parfaitement maîtrisé, minutieusement socialisé et dispensateur de vie.

Cette idée du monde en réduction, de la transfiguration d'un morceau d'environnement en un jardin miniature, a pris plus à l'est, en Chine, au Vietnam et au Japon, une importance religieuse et philosophique considérable que le maître-livre de Rolf Stein permet d'éclairer (*Le Monde en petit*, 1987). La forme habituelle en est le jardin en bassin, un paysage de plantes et de rocailles édifié dans une pièce d'eau, agrémenté de figures humaines et animales et de petits édifices, souvent situé dans un temple et accompagné d'inscriptions qui en révèlent la signification. Au Vietnam, il arrive que ces inscriptions concernent autant le site général de la pagode et le pays au sein duquel elle est édiflée que le jardin miniature lui-même ; ainsi et selon un processus d'enchâssement analogue à celui de la *kiva* hopi, une transfiguration *in situ* (la pagode dans son site) sert de réceptacle à une transfiguration *in visu* (l'image de la précédente en miniature), les deux ensembles constituant des modèles réduits à des échelles différentes d'une même réalité macrocosmique. L'habitude de miniaturiser des montagnes est ancienne. Sous les Song on en trouve déjà des représentations en trois dimensions, non pas dans des pièces d'eau, mais dans la forme même donnée à deux accessoires indispensables à la chambre d'étude d'un lettré. Ces deux accessoires sont l'encrier et le brûle-parfum, des représentations de l'univers « dans le monde le plus petit réservé à l'activité d'un homme », comme l'écrit Stein (p. 46). Les textes ne laissent planer aucun doute sur le fait que ces objets doivent figurer des montagnes et leurs occupants de façon réaliste, la fumée du brûle-parfum se dégageant d'orifices ménagés au sommet comme si le pic était environné de nuées. L'idée de figurer un site complet, avec son relief et ses eaux, ses plantes et ses nuages, ses constructions et ses habitants humains et non humains, est très ancienne en Chine puisque les premiers paysages en forme de brûle-parfum datent au moins du II^e siècle avant J.-C., c'est-à-dire bien avant les premières représentations de paysage sur rouleau et les premiers paysages miniatures en bassin qui leur sont postérieurs de cinq ou six siècles.

À quoi correspond cet engouement pour la représentation fidèle de paysages en trois dimensions qui affecte la Chine et une partie de l'Extrême-Orient influencée par la culture chinoise ? À partir du XVII^e siècle, la jouissance esthétique figure au premier rang des motivations avancées dans les commentaires chinois à propos des jardins en bassin. Mais cette appréciation s'enracine dans un terreau idéologique plus ancien où s'amalgament une grande quantité de thèmes, en général d'inspiration taoïste. L'axe central paraît en être la métamorphose que subit le spectateur du jardin lorsqu'il s'imagine en train de s'immerger dans le paysage miniature afin de le parcourir en tous sens comme s'il était lui-même l'un des personnages représentés. La transfiguration *in visu*, l'image en trois dimensions d'un site plaisant ou chargé de symbolisme religieux, permet à celui qui la contemple de changer lui-même d'échelle, de fuir le monde et ses tracas pour trouver refuge dans un univers à part, un microcosme minuscule où toute vie s'écoule dans la quiétude d'un huis clos. Le paysage miniature a ainsi partie liée avec l'effet magique de la figuration mimétique : figurer, ce n'est pas seulement évoquer un référent, ou susciter l'illusion de sa présence, mais bien le faire advenir par des moyens surnaturels. Ainsi, plus le rapport d'échelle est important entre l'artefact et ce qu'il représente, plus grande sera l'effcience magique de la miniature, sa capacité à absorber dans sa sphère d'attraction ceux qui sont en mesure de renoncer aux contraintes qu'implique leur taille habituelle. Par-delà la fascination pour la virtuosité que la confection d'une miniature exige, le rapport de proportionnalité lui-même devient un facteur dynamique. Les paysages en bassin ne sont donc pas simplement des images réalisées pour le plaisir des yeux, de purs objets de contemplation et de délassement. Ce sont des opérateurs de transformation qui aident le sage à réaliser ses dispositions. Pour devenir ou redevenir immortel, le taoïste va chercher refuge dans la montagne qu'il parcourt en tous sens pour cueillir des simples et atteindre un état de suspension de la conscience analogue à l'état intra-utérin ou à l'hibernation. Mais pour accéder à cette plénitude élémentaire, il n'est pas toujours nécessaire de se retirer dans les profondeurs des montagnes ; le sage peut créer dans sa demeure un site de pérégrination miniature où il pourra se retirer à sa guise. Ainsi le paysage en bassin est non seulement une transfiguration *in visu*, une image des lieux reculés où vivent les immortels et des prodiges qu'ils recèlent, c'est aussi le moyen occasionnel, pour le sage de se transfigurer lentement par la méditation en accomplissant ses dispositions grâce à des randonnées métaphysiques dans le pays miniature qui lui est devenu familier.

Tous les « mondes en petit » examinés lors du cours – les *mesas* mexicaines, les autels souterrains hopi, les sites rituels malgaches, les jardins en bassin d'Extrême-Orient – ont pour point commun d'offrir à l'imagination et à l'action des modèles réduits de lieux dont on peut manipuler des éléments ou dans lesquels on peut se déplacer par la pensée, permettant ainsi d'intervenir, soit directement sur le site représenté et ses occupants putatifs, soit sur soi-même par la médiation du site, afin d'infléchir le cours des choses ou de réaliser son être. On aurait pu multiplier les exemples de ces paysages en trois dimensions : depuis la crèche provençale ou napolitaine jusqu'aux scènes de sacrifice mochica en passant par les noix de prière médiévales, tous donnent pouvoir à celui qui agit avec et dans l'image de provoquer ou d'accompagner l'action, l'instituant ainsi, par le simple biais d'un artefact mimétique à échelle réduite, dans la position d'un agent en mesure d'influer sur le monde. Par là est confirmée la dimension performative de la miniature. D'une part, la valeur du modèle réduit, sa puissance de suggestion comme signe iconique,

viennent de ce qu'il permet une connaissance synthétique et immédiate, une connaissance d'autant plus riche que les propriétés de l'objet qu'il figure sont condensées et acquièrent de ce fait une présence et une clarté d'expression que le référent ne possédait qu'à un moindre degré. D'autre part, le changement d'échelle permet de se libérer des contraintes imposées à notre corps lorsque nous arpentons un lieu ordinaire : en nous transportant dans la miniature par l'imagination, nous appréhendons mieux et plus complètement la scène représentée ; mieux, nous entrons dans la représentation, qui cesse dès lors d'apparaître ostensiblement comme un signe pour devenir, du fait de l'abolition de la distance entre le signe et celui qui l'interprète, le lieu où ce signe semble se confondre avec ce qu'il représente ; par excellence, donc, une transfiguration. Le paysage en ce sens n'est donc pas seulement la transposition mimétique à une autre échelle d'êtres réunis dans un site ; c'est surtout, comme on l'a montré au long du cours, la miniaturisation d'un contexte d'interactions potentielles, c'est-à-dire du cadre reconstitué avec vraisemblance au sein duquel peut se déployer une relation au monde efficiente.

Conclusion générale

Il y a sans doute une différence notable entre les paysages miniatures en trois dimensions et les paysages de la tradition picturale européenne : si les uns et les autres sont bien des transfigurations *in situ* d'une portion plus ou moins grande d'écoumène, les premiers sont surtout édifiés à des fins religieuse ou spirituelle, afin d'agir rituellement sur le monde ou sur le rapport que l'on entretient à celui-ci, tandis que les seconds peuvent être vus au contraire comme la manifestation d'une sécularisation du regard porté sur les êtres et les choses, ainsi qu'on en avait fait l'hypothèse il y a quelques années dans le cours sur l'ontologie des images. Et il est vraisemblable en effet que le développement sans précédent en Europe à partir du XV^e siècle d'images dépeignant avec une minutie obsessionnelle le plus grand nombre possible d'éléments composant une scène d'extérieur, ce développement a constitué une rupture dans la culture visuelle qui a tout à la fois annoncé et rendu possible l'émergence d'une ontologie naturaliste. Pourtant, à quelques rares exceptions près, ces paysages ont pour l'essentiel servi de cadre à la figuration de scènes religieuses avant d'acquérir leur pleine autonomie près de deux siècles plus tard ; en outre, leur existence comme objets profanes – dans la peinture hollandaise du siècle d'or, par exemple – n'empêche pas pour autant qu'ils continuent à rendre possible une opération singulière qui est au cœur de toute action rituelle : la condensation des relations entre un sujet et ce qui l'environne et leur reconfiguration dans une forme différente. Or ce processus, caractéristique du mode d'usage des paysages en miniature, et que les jardins en bassin d'Extrême-Orient rendent manifeste, est aussi à l'œuvre dans la peinture de paysage en apparence la plus profane. En effet, qu'elle soit en deux ou en trois dimensions, la transfiguration *in visu* des lieux à une échelle réduite permet une expérience originale sur l'objet qui est son reparamétrage imaginaire à notre échelle, et donc l'abolition de la distance que la différence de dimension impose : de la sorte nous pouvons éprouver l'impression fugace d'être englouti par l'image comme s'il s'agissait d'une espace à nos mesures. L'image d'un paysage miniature donne ainsi accès à un monde que l'on connaît dans ses grandes lignes, mais que l'on voit pourtant comme si c'était la première fois ; comme l'écrit Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, le modèle réduit permet d'acquérir « un regard frais devant un objet neuf ».

Le même type de continuité entre les sociétés ostensiblement paysagères et les autres se donne à voir dans la transfiguration *in situ*. Là aussi, on pourrait penser qu'un abîme existe entre, d'une part, les conceptualisations des environnements comme des espaces façonnés par des humains ou des non-humains examinés lors de ce cycle d'enseignement et, d'autre part, les jardins d'agrément européens qui seraient tout entier tournés vers une jouissance hédoniste des formes, des couleurs et des odeurs. Et pourtant, l'on a pu voir que les unes comme les autres témoignaient de la conscience de ce que les écoumènes peuvent servir de signes iconiques ou indiciels de multiples réalités et que, par-delà les distances géographiques et culturelles, certaines de ces réalités coïncident. Des essarts de polyculture ou des aménagements hydrauliques qui fonctionnent comme icônes d'un type d'environnement, des jardins de manioc, d'igname ou de riz qui fonctionnent comme icône d'un corps humain ou d'une institution, des cultures de subsistance qui fonctionnent comme icône d'un complexe de dispositions humaines ou comme un déambulatoire de l'âme, des sites qui permettent d'embrasser de la vue un lieu baigné par la grâce ou que l'on occupe pour y chercher la paix intérieure et le salut, toutes ces transfigurations *in situ* dont on a examiné les modalités hors d'Europe existent également dans les jardins européens, ainsi qu'on a eu l'occasion de le montrer au début de ce cycle d'enseignement. De sorte que cette enquête sur le paysage des autres qui s'est close au terme de trois années aura permis, dans ce champ particulier de l'activité humaine, tout à la fois de rendre l'Europe moins exotique et, en prenant au sérieux cette notion de paysage qui fut forgée dans des circonstances historiques particulières, de montrer que ses expressions matérielles et conceptuelles hors d'Europe l'enrichissent plutôt que de la diluer, ouvrant ainsi un champ d'investigations comparatives encore presque vierge.

Ph. D.

Séminaire

Comme les années précédentes, l'ambition du séminaire était d'accompagner le cours en s'attardant plus à loisir sur des questions méritant des développements circonstanciés^b. On a donc poursuivi l'enquête sur le paysage comme résultat d'une « transfiguration », processus au terme duquel le lieu ou son image devient un signe global et révèle par là des qualités qu'il contenait en puissance. Le séminaire de l'année dernière avait permis de repérer des traces de transfiguration *in situ* dans des sociétés où il n'existe pas de jardins d'agrément et qui aménagent pourtant des écosystèmes afin qu'ils fonctionnent aussi dans leur totalité comme des signes d'autre chose que ce à quoi leur usage immédiat (généralement vivrier) semble les destiner. Le séminaire de cette année s'est plutôt intéressé à la transfiguration *in visu*, en particulier à la création de signes iconiques en trois dimensions représentant des lieux spécifiques ou génériques dans des cultures qui n'ont pas de tradition de peinture paysagère, ou pour lesquelles ces signes constituent des alternatives à celle-ci. Une série d'exposés a permis d'examiner ces propriétés sur la base d'études de cas. Ont tour à tour été abordés, le 20 février 2014, le jardin comme espace de

b. Certaines interventions des séminaires sont disponibles en audio sur le site Internet du Collège de France : <http://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/seminar-2013-2014.htm> [NdÉ].

transformation cosmologique chez les Abelam de Papouasie-Nouvelle-Guinée (Ludovic Coupaye, University College, Londres) ; le 27 février 2014, l'interprétation paysagère des épidémies dans la région d'Akonolinga au Cameroun (Tamara Giles-Vernick, Institut Pasteur) ; le 6 mars 2014, la cosmophonie comme « apparaît d'un monde » (Augustin Berque, EHESS) ; le 13 mars 2014, les offrandes de fondation de la Pyramide de la Lune à Teotihuacan comme dispositifs mimétiques de transposition du monde (Leonardo López Luján, ENAH de Mexico et IEA de Paris) ; le 20 mars 2014, le *land art* dans la perspective du paysage (Gilles Tiberghien, Paris 1-Panthéon-Sorbonne) ; le 27 mars 2014, les formes, les signes et les signaux dans les paysages de Palawan, Philippines (Nicole Revel, CNRS) ; le 3 avril 2014, le jardin comme transfiguration paysagère en Occident à la Renaissance (Hervé Brunon, CNRS) et le 10 avril 2014, le merveilleux dans le paysage tibétain (Giovanni da Col, université de Cambridge).

PUBLICATIONS

Ouvrage

DESCOLA Ph., *La composition des mondes. Entretiens avec Pierre Charbonnier*, Paris, Flammarion, 2014.

Articles et contributions

DESCOLA Ph., « Anthropologie culturelle et anthropologie philosophique », dans BARREAU H. (éd.), *Les conditions de l'humain : temps, langue, éthique et mal*, Paris, Armand Colin, 2013, 313-317.

DESCOLA Ph., « Auf der Suche nach der Gesellschaft », *Mittelweg 36, Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung*, vol. 22, n° 5, novembre 2013, 27-45.

DESCOLA Ph., « De bas en haut », dans GARAVAGLIA J.C., POLONI-SIMARD J. et RIVIÈRE G. (éd.), *Au miroir de l'anthropologie historique. Mélanges offerts à Nathan Wachtel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 267-275.

DESCOLA Ph., « Modes of being and forms of predication », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, n° 1, 23 juin 2014, 271-280, DOI : 10.14318/hau4.1.012.

DESCOLA Ph., « The grid and the tree: Reply to Marshall Sahlins comment », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, n° 1, 23 juin 2014, 295-300, DOI : 10.14318/hau4.1.015.

AUTRES ACTIVITÉS

Directeur d'études cumulant 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.

Membre du conseil stratégique de la recherche.

Colloques, enseignements et missions à l'étranger

Communications à des colloques

« ¿Existen paisajes amazónicos? », conférence inaugurale du 3^e Congrès international d'archéologie amazonienne, Quito, le 9 septembre 2013.

« What is anthropological knowledge? », colloque « Scientific and Academic Knowledge », university-based Institutes for Advanced Studies, Peter Wall Institute, university of British Columbia, Vancouver, le 19 septembre 2013.

« Modes of Being and Forms of Predication », session « The Ontological Turn in French Philosophical Anthropology », congrès annuel de l'American Anthropological Association, Chicago, le 23 novembre 2013.

« La construction sociale de la biodiversité dans les zones tropicales », colloque « Le défi sociétal de la biodiversité » organisé par la conférence des présidents d'université, Muséum national d'histoire naturelle, Paris, le 19 février 2014.

« Humanisme et pluralisme ontologique », colloque « Vers un humanisme cosmopolitique » organisé par Y-Ch. Zarka, PHILÉPOL, université Paris Descartes, le 8 mars 2014.

« Au-delà de la représentation ? Un débat », colloque « Penser avec l'anthropologie » organisé par le Sophiapol, université Paris Ouest, le 6 mai 2014.

« Le gouvernement de la nature », séminaire scientifique interparc nationaux sur la culture, Parcs nationaux de France, Montpellier, le 6 juin 2014.

« Dialectique du jardin et de la forêt en milieu tropical », journée d'étude « Modélisation, construction et imitation des processus vitaux. Approche pluridisciplinaire du biomimétisme », Fondation Fyssen, CNRS/Collège de France, le 10 juin 2014.

« L'anthropologie de la nature et le tournant ontologique », journée d'étude « Anthropologie et ontologie : une évaluation critique », École normale supérieure de la rue d'Ulm, le 11 juin 2014.

« Gift, predation and exchange », colloque « The Anti-Gift. Musing on Unrequited Reciprocity, Social Parasitism and Gratuity », Villa Malinowski, Oberbozen (Italie), les 3-5 septembre 2014.

Enseignement

Enseignement délocalisé au Canada, Peter Wall Institute, Vancouver (convention avec le Collège de France), « Approaches to the Anthropocene », Museum of Anthropology, University of British Columbia, le 25 septembre 2013.

Conférences

Université Galatasaray, Istanbul, « L'anthropologie en France, de Lévi-Strauss à nos jours. Enjeux et débats », le 21 octobre 2013.

Institut français d'Istanbul et Institut français d'études anatoliennes, « À propos de *Par-delà nature et culture*. Un débat avec Ferhat Taylan », le 23 octobre 2013.

Paris Sciences et Lettres, cycle de formation à la recherche, « Les problématiques contemporaines en anthropologie », le 16 janvier 2014.

Centre de recherche des Cordeliers, Paris, « Les enjeux anthropologiques du clonage reproductif », le 18 janvier 2014.

Université Paris Ouest Nanterre, séminaire d'anthropologie générale du département d'anthropologie : « Jardins et paysages en Amazonie indigène », le 21 janvier 2014.

École normale supérieure de la rue d'Ulm, « Pluralisme anthropologique et pluralisme ontologique », séminaire du département de philosophie sur « Le pluralisme », le 20 février 2014.

Centre Marc Bloch, Institut für Europäische Ethnologie & Institut für Sozialwissenschaften, « Pluralisme anthropologique et pluralisme philosophique », université Humboldt, Berlin, le 13 mai 2014.

École Polytechnique, « Nature et culture », conférence introductive pour la promotion 2013, le 12 juin 2014.

Musée du quai Branly et Institut national d'histoire de l'art, « Qu'est-ce qu'exposer ? », débat avec Laurence Bertrand Dorléac et Pierre Georgel, modéré par Monica Preti-Hamard, le 13 juin 2014.

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 cinq 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, la Bibliothèque Claude Lévi-Strauss, 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, l'Asie centrale et orientale. 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). Le 1^{er} janvier 2014, au terme de trois mandats successifs, le professeur a été remplacé à la direction du Laboratoire d'anthropologie sociale par Brigitte Derlon, directeur d'études à l'EHESS ; il continue d'assurer la direction scientifique de la Bibliothèque Claude Lévi-Strauss, de la collection *Les Cahiers d'anthropologie sociale* et du pôle « anthropologie sociale » de l'Institut des civilisations du Collège de France.

