

Civ
Hot
390
GEN

La Fabrique des images

VISIONS DU MONDE ET FORMES DE LA REPRÉSENTATION

sous la direction de Philippe Descola

VILLE DE LYON
BIBLIOTHEQUE



musée du quai Branly

SOMOGY
EDITIONS
D'ART

3 7001 03253231 4

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition « La Fabrique des images » présentée au musée du quai Branly du 16 février 2010 au 11 juillet 2011

Exposition

Commissariat

Philippe Descola

Scénographie

Pascal Rodriguez

Conception graphique

Marion Solvit

Conception lumière

Pascal Rodriguez

*Production, Direction
du développement culturel*

Hélène Fulgence
directeur

Corinne Pignon
*responsable de la production
des expositions*

Anne Behr
chargée de production

Patricia Morejón
coordination générale scénographie

Delphine Davenier
responsable de la régie des expositions

Christine Moine-Pattou
régisseur d'œuvres

Sébastien Priollet et Marc Henry *multimédia*

Céline Martin-Raget
responsable du pôle image

Muriel Rausch
responsable du pôle papier

Sophie Chambonnière
chargée d'édition

Prêteurs

Allemagne

Berlin, Museum für Völkerkunde
Munich, Staatliches Museum für Völkerkunde
Stuttgart, Linden Museum

États-Unis

Cambridge, Peabody Museum, Harvard
Los Angeles, Allen F. Roberts
et Mary N. Roberts
Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History
Berkeley, Phoebe A. Hearst Museum
of Anthropology, Berkeley University
Sitka, Sheldon Jackson Museum

France

Paris, M. Maurice Bloch
Paris, Collège de France
Paris, ENSBA
Paris, musée Marmottan
Paris, musée du conservatoire national des Arts
et Métiers, CNAM
Paris, musée Guimet
Paris, musée du Louvre
Roubaix, La Piscine - Musée d'Art et d'Industrie
André Diligent

Mexique

Mexico, Museo Nacional de Antropología, INAH

L'exposition a été réalisée grâce au mécénat du CLUB ENTREPRISES Saison 2009-2010

**EUROGROUP
CONSULTING**



OCP+
Par groupes, tout

**INSTITUT
CARDIOVASCULAIRE
PARIS
SUD**

AIR LIQUIDE

Auteurs

Philippe Descola
professeur au Collège de France et directeur d'études à l'EHESS, Paris

Françoise Dussart
professeure d'anthropologie, Université du Connecticut, Storrs

Dimitri Karadimas
chercheur au CNRS et directeur-adjoint du Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Paris

Jessica De Largy Healy
chercheur affilié au Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Paris

Frédéric Laugrand
professeur titulaire, département d'anthropologie, Université Laval, Québec

Johannes Neurath
docteur en anthropologie, Museo Nacional de Antropología, INAH, Mexico

Allen F. Roberts et Mary Nooter Roberts
professeurs titulaires, département des arts et cultures du monde, Université de Californie (UCLA), Los Angeles

Monique Sicard
chargée de recherche au CNRS, Paris

Charles Stépanoff
maitre de conférences, École pratique des hautes études, Paris

Anne-Christine Taylor
directeur du département de la recherche et de l'enseignement, musée du quai Branly, Paris

Michael Taylor
écrivain et traducteur, Savignac-les-Églises

Remerciements du commissaire de l'exposition

Je tiens à remercier tous ceux qui ont rendu cette exposition possible, et tout particulièrement le personnel du musée du quai Branly et les prêteurs. Parmi les premiers, ma reconnaissance va en premier lieu à l'équipe de la direction du développement culturel, chargée de mener à bien l'exposition et le catalogue, qui l'a fait avec un enthousiasme de tous les instants et une compétence jamais prise en défaut; elle s'adresse aussi à tous ceux qui, au musée, m'ont fait bénéficier de leurs conseils, en particulier Christine Barthe, Daria Cevoli, Yves Le Fur, Constance de Monbrison, André Delpuech, Carine Peltier, Philippe Peltier et Nanette Snoep. Parmi les prêteurs, dont les noms sont mentionnés par ailleurs, je voudrais témoigner une gratitude toute particulière à Claudius Müller, directeur du Staatliches Museum für Völkerkunde de Munich, et à Vincent Pomarède, directeur du département des peintures du musée du Louvre, pour la générosité de leur accueil et l'ampleur de leur collaboration. Parmi les personnes qui m'ont aidé à un titre ou à un autre lors de la préparation de cette exposition, je voudrais manifester une reconnaissance particulière à Aristoteles Barcelo Neto, Maurice Bloch, Julien Bonhomme, Sophie Bosser, Lucien Castaing-Taylor, Pierre Corvol, Jessica De Largy Healy, Barbara Glowczewski, Dimitri Karadimas, Wazir-Jahan Karim, Alexandre Krainik, Marie Mauzé, Johannes Neurath, Patrick Pérez, Perig Pitrou, Allen F. Roberts et Mary N. Roberts, Monique Sicard et Romain Simenel. Je sais gré à la Karl Friedrich von Siemens Stiftung et à son directeur Heinrich Meier de m'avoir accueilli comme «fellow» à Munich en 2007-2008, me fournissant ainsi la tranquillité d'esprit nécessaire à l'élaboration du projet de l'exposition. Je voudrais enfin remercier très chaleureusement Anne-Christine Taylor qui m'a accompagné pas à pas dans cette aventure et qui a quotidiennement œuvré pour qu'elle aboutisse; sans elle «La Fabrique des images» n'aurait pas existé.

Préface

Si nous pouvons espérer donner un sens à la myriade de coutumes et d'institutions dont notre planète offre le témoignage, c'est à la condition d'admettre notre dette à l'égard de celles qui nous distinguent et qui nous ont offert cette capacité unique de les considérer toutes comme autant de manifestations légitimes d'une condition partagée.

PHILIPPE DESCOLA, *Les Lances du crépuscule*

Après « Qu'est-ce qu'un corps ? » et « Planète Métisse », la troisième exposition d'anthropologie du musée du quai Branly ouvre ses portes. Je suis heureux que Philippe Descola soit le commissaire et maître d'œuvre de ce grand projet, qui met en images le travail de toute une vie.

Cet éminent anthropologue, élève et successeur de Claude Lévi-Strauss, s'est avant tout distingué par ses recherches sur les Indiens d'Amazonie. Cette exposition reflète son œuvre qui repose sur la fréquentation conjointe de l'ethnologie, de la philosophie et de l'histoire de l'art. Elle capture la curiosité, celle-là même de l'ethnologue sur le terrain qu'il explore.

Corps parés, objets composites, miniatures, fétiches, masques d'esprits animaux, peintures exprimant le temps du Rêve... une palette iconographique sélectionnée pour sa charge symbolique et esthétique, en provenance de cultures aussi variées qu'éloignées, donne à voir ce qui d'emblée n'est pas perceptible. Philippe Descola relève le défi avec autant de justesse que d'intelligence en mettant en éveil les cinq sens sans jugements de valeur ni discrimination, et en parcourant les cinq continents.

À partir du postulat selon lequel il existe quatre grandes ontologies dans le monde, il se livre à un décryptage des images fabriquées par la main et l'esprit de l'homme.

Si, par exemple, le naturalisme dans l'Europe de la Renaissance en appelle à l'idée de beauté et de reproduction du réel, l'animisme des Inuit ou des Amazoniens, en harmonie avec la nature, vise plutôt le principe de métamorphose.

Dans ces cultures marquées par « l'omniprésence du surnaturel », selon les termes de Claude Lévi-Strauss, la beauté sera plutôt éclat, lumière, rythme, vibration, efficacité...

Le choix du mot fabrique, du latin classique *fabrica*, n'est d'ailleurs pas anodin, car il renvoie tout autant à l'idée d'œuvre d'art, au métier d'artisan qu'à la notion d'atelier, en fonction des lieux.

L'artiste, l'artisan, le chamane ou le forgeron sont doués d'un savoir et d'un savoir-faire. La fabrique des images ne se réduit pas à l'acte de créer, mais aussi à celui de transmettre une connaissance, une source d'information inscrite dans la mémoire d'un peuple, de tisser les liens qui unissent les groupes humains entre eux. « La Fabrique des images » est une exposition pour laquelle l'expression « prendre corps » a tout son sens. La pensée se matérialise, le spirituel s'incarne, le singulier prend les dimensions de l'universel, le sauvage et le domestique se réconcilient par le biais des analogies, des rapports de correspondance, la peinture de l'âme se fond dans une « nature en trompe l'œil ».

Je tiens à remercier chaleureusement les nombreux prêteurs, qui ont accepté avec générosité de se séparer de leurs œuvres durant plus d'une année pour révéler au visiteur du musée, par le biais de l'art, les arcanes de cet univers de signes qui s'ouvre sur une subtile intelligibilité des cultures.

STÉPHANE MARTIN
Président du musée du quai Branly

Sommaire

11 *Introduction*

Manières de voir, manières de figurer
PHILIPPE DESCOLA

21 *Un monde animé*

23 Présentation par Philippe Descola

41 Voir comme un Autre :
figurations amazoniennes
de l'âme et des corps

ANNE-CHRISTINE TAYLOR

53 Miniatures et variations d'échelle
chez les Inuit

FRÉDÉRIC LAUGRAND

61 Corps et âmes d'animaux
en Sibérie : de l'Amour animique
à l'Altaï analogique

CHARLES STÉPANOFF

71 *Un monde objectif*

73 Présentation par Philippe Descola

101 Le peintre et le savant :
la fabrique des images au siècle
d'or de la peinture hollandaise

MICHAEL TAYLOR

113 La «photo-graphie»,
entre nature et artefact

MONIQUE SICARD

214 *Bibliographie*

220 *Liste des œuvres exposées*

125 *Un monde subdivisé*

127 Présentation par Philippe Descola

139 De la terre à la toile : peintures
acryliques de l'Australie centrale

FRANÇOISE DUSSART

147 L'art de la connexion : traditions
figuratives et perception des images
en terre d'Arnhem australienne

JESSICA DE LARGY HEALY

163 *Un monde enchevêtré*

165 Présentation par Philippe Descola

185 Animaux imaginaires
et êtres composites

DIMITRI KARADIMAS

193 «La répétition pour elle-même» :
les arts itératifs au Sénégal

ALLEN F. ROBERTS ET

MARY NOOTER ROBERTS

203 Simultanéité de visions : le *nierika*
dans les rituels et l'art des Huichols

JOHANNES NEURATH

Manières de voir, manières de figurer

PHILIPPE DESCOLA

Les controverses quant à la signification des peintures dans les grottes ornées de la préhistoire indiquent assez qu'une image dont le sujet est pourtant tout à fait reconnaissable n'est pas immédiatement transparente. Ce mammouth environné d'humains, est-ce un épisode d'un récit de chasse qu'un conteur aurait dessiné pour appuyer son récit? Est-ce une séquence d'un mythe à jamais perdu évoquant une période où les humains et les animaux vivaient en bonne intelligence? Est-ce un élément dans un dispositif rituel destiné à assurer des prises abondantes? Est-ce une glorification d'un animal qui serait réputé être à l'origine d'un groupe humain? Personne ne peut le dire et il est hasardeux de conjecturer une réponse par analogie avec ce que l'on sait des images faites par des populations de chasseurs contemporains, en Australie ou au Kalahari, tant est immense la distance temporelle qui sépare celles-ci des peintres de Lascaux ou de la grotte Chauvet. Les images ne parlent pas d'elles-mêmes; soit parce que la connaissance des effets que ceux qui les ont créées cherchaient à produire sur ceux à qui elles étaient destinées demeure impénétrable en raison de l'écart culturel, soit parce que cette connaissance s'effiloche avec le temps à l'intérieur d'une même tradition iconologique, ce qu'une visite à la section médiévale de nos musées nous permet de vérifier sans peine.

Il arrive certes que des effets soient perceptibles par-delà les siècles et la diversité des provenances. Pourvu que ce qu'elles figurent soit reconnaissable, des images très anciennes ou très lointaines peuvent éveiller en nous le désir, la peur, le dégoût, la pitié, l'amusement ou même, plus simplement, la curiosité. Il n'est pas sûr – il est même peu probable – que les émotions par nous ressenties soient exactement identiques à celles qui donnaient à ces images la force d'expression et la causalité agissante dont elles étaient investies par ceux pour qui elles avaient été faites. Mais, dans la majorité des cas, ces effets ne sont plus guère perçus, hormis un délicieux sentiment d'inquiétude devant l'étrangeté de certaines images ou, au contraire, cette satisfaction de reconnaître quelque chose de familier que l'on éprouve devant un équilibre formel particulièrement réussi ou devant un témoignage évident de virtuosité dans l'exécution. Les experts sauront sans doute nous éclairer sur tel ou tel type d'image qui relève de leur compétence, de sorte qu'un amateur attentif pourra espérer saisir quelque chose des intentions d'un sculpteur mélanesien, d'un peintre de l'Espagne du siècle d'or ou d'un porteur de masque du Brésil central; mais il l'apprendra par bribes et morceaux, en lisant des catalogues et des ouvrages savants, comme autant de coups de projecteur sur une esthétique particulière, et sans être en mesure de se repérer dans la forêt des images qui peuple nos musées et notre vie quotidienne autrement qu'en se raccrochant à des catégories conventionnelles purement descriptives. Celles-ci sont essentiellement de type historique et géographique : il y a des musées des beaux-arts qui abritent des collections d'art européen rangées par époques, des musées d'art asiatique où reposent des objets que l'on a pris l'habitude de considérer avec les mêmes critères que les objets d'art occidentaux, des musées ethnographiques où l'on range les artefacts qui ne proviennent ni d'Asie ni de l'Occident au sens large, des musées des sciences et des techniques où l'on trouve des machines et des représentations en deux et trois dimensions qui n'avaient pas de finalité artistique initiale, sans compter la masse immense des images de toutes sortes qui nous assaillent sur les murs des villes, dans la presse et sur les divers écrans que nous fréquentons chaque jour. Mais ces subdivisions de pure commodité ne nous éclairent guère sur les rapports et les contrastes entre les images : au-delà des contextes toujours singuliers de leur production et de leur réception, au-delà des affinités de style, d'expression et de technique propres à des périodes historiques et des aires culturelles, au-delà de certaines fonctions communes qu'elles sont



1. Masque à transformation nuxalk
(Bella Coola)
Colombie-Britannique, Canada
XIX^e siècle
Bois, cheveux, textile, peinture
48 x 43,5 cm
Stuttgart, Linden Museum, inv. 019178

réputées remplir, existe-t-il dans cet immense tohu-bohu de formes, de supports et d'objets représentés des schèmes figuratifs communs qui se perpétueraient indépendamment des traditions culturelles?

C'est le pari que l'on a fait ici. Il est fondé sur l'idée que l'on ne représente que ce que l'on perçoit ou imagine, et que l'on ne perçoit et imagine que ce que l'on a appris à discerner dans le flux des impressions sensibles et à reconnaître dans l'imaginaire. Or, ce formatage du discernement dépend des qualités que nous avons l'habitude de prêter, ou de dénier, aux choses qui nous environnent ou à celles que nous nous figurons dans notre for intérieur. En général, ces qualités forment système à l'intérieur de ce que l'on appelle traditionnellement des ontologies. En Europe et en Amérique du Nord, par exemple, les moutons, les automobiles et le soja transgénique ne sont pas traités comme des sujets moraux : ils n'ont pas de représentants directs au parlement – même si beaucoup parlent en leur nom –, ils n'ont pas de droits intrinsèques, on ne peut pas leur faire de procès ; cela vient de ce que, dans notre ontologie moderne, les humains et les non-humains sont perçus en blocs comme ayant des qualités très différentes. En dépit du constat que la chimie et la physique des corps humains ne sont pas distinctes de celles des corps animaux et végétaux, voire de celles des artefacts, le fait que les humains parlent, s'imposent des règles, inventent des techniques, suffit pour nous les Modernes à en faire une classe d'êtres à part. Ailleurs dans le monde, là où d'autres ontologies se sont développées, une telle dissociation n'a guère de sens et l'on tendra au contraire à traiter les non-humains comme des humains du fait des qualités sociales ou psychiques qu'on leur prête ; on trouvera alors normal, en Amazonie ou en Sibérie, par exemple, de -

demander à un animal que l'on chasse de ne pas se venger, ou encore de faire fouetter une montagne pour la punir de s'être mal conduite, ainsi que le fit jadis un gouverneur en Mongolie.

Malgré la grande diversité des qualités que l'on peut détecter dans les êtres et les choses, ou que l'on peut inférer à partir d'indices offerts par leur apparence et leur comportement, il est plausible de penser que les systèmes de qualités eux-mêmes ne sont pas très nombreux, ne serait-ce que pour des raisons d'économie cognitive ; les ontologies guident nos inférences quant à la nature des choses, de sorte que le nombre de mondes au sein desquels nous pouvons vivre simultanément n'est pas illimité. De fait, il n'y a probablement pas plus de quatre ontologies, chacune organisée selon les continuités ou les discontinuités que les humains identifient entre eux et le reste des existants – congénères, organismes ou artefacts – sur le double plan physique et moral¹.

Au vu des indices qu'elle me livre, je peux estimer, par exemple, qu'une entité quelconque observable dans mon environnement possède une intériorité semblable à la mienne : animal, artefact, plante ou simple « présence » perceptible par ses effets, elle semble, tout comme moi, animée d'intentions propres, capable d'actions et de jugements autonomes. Par contre, l'apparence physique sous laquelle elle s'offre à ma perception diffère grandement de la mienne : couverte de plumes, d'écaillles ou de feuilles, dotée d'ailes, de nageoires ou de racines, incapable de survivre hors de l'eau ou de se déplacer en plein jour, cette entité est prédéterminée par son corps à occuper une niche écologique tout à fait particulière et à y mener en conséquence une existence distinctive. L'univers d'un insecte n'est pas celui d'un poisson, qui n'est pas non plus celui d'un humain ou d'un arbre, car chacun de ces univers est à la fois la condition et le résultat de l'actualisation de fonctions organiques singulières que les autres espèces ne possèdent pas. Bref, je peux penser que la plupart des existants qui m'environnent répondent à ces caractéristiques : leur intériorité n'est guère différente de la mienne, mais ils se distinguent de moi par leur équipement physique, par le type d'opérations qu'il leur permet d'accomplir et par les points de vue contrastés que, de ce fait, il leur offre sur le monde.

Lorsqu'une telle attitude se généralise et se systématisse parmi un groupe d'humains, on peut parler d'*animisme*, une ontologie commune parmi les Indiens d'Amazonie et du nord de l'Amérique du Nord, dans l'aire arctique et en Sibérie septentrionale comme parmi certaines populations d'Asie du Sud-Est et de Mélanésie. Les animaux, les plantes, les esprits, certains objets, y sont vus et traités comme des personnes, des agents intentionnels dont on dit qu'ils ont une « âme », c'est-à-dire une faculté de discernement rationnel, de communication et de jugement moral qui en fait des sujets de plein droit avec lesquels les humains peuvent entretenir des relations de toutes sortes. Du fait de cette position d'agent qui leur est reconnue, la plupart des existants sont réputés s'organiser selon des modalités analogues à celles des humains : ils ont leurs maisons, leurs chefs et leurs chamanes, se marient selon les règles en vigueur et s'adonnent à des rituels. Et si, malgré la différence des formes physiques, la communication est possible – généralement dans les rêves – entre les collectifs d'humains et de non-humains, c'est que les corps des uns et des autres sont vus comme de simples vêtements recouvrant des intériorités similaires, c'est-à-dire capables d'échanger des messages significatifs avec d'autres entités dotées des mêmes facultés.

C'est exactement l'inverse qui prévaut dans la manière de voir qui nous est la plus familière car elle domine en Occident depuis quelques siècles : pour les Modernes, les humains sont les seuls à posséder une intériorité – un esprit, une intentionnalité, une capacité de raisonnement –, mais ils se rattachent au grand continuum des non-humains par leurs caractéristiques physiques ; comme les nuages, les couteaux ou les papillons, leur existence matérielle est régie par des lois dont aucun existant ne saurait s'exempter. On peut appeler *naturalisme* cette façon d'inférer des qualités dans les choses car elle a d'abord pour effet de nettement dissocier dans l'architecture du monde, et cela pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, entre ce qui relève de la nature, un domaine de régularités physiques prévisibles car gouvernées par des principes universels, et ce qui relève de la société et de la culture, les conventions humaines dans toute leur diversité instituée. Il en résulte une dissociation entre la sphère des humains, seuls capables de discernement rationnel, d'activité symbolique et de vie sociale, et la foule immense des non-humains, vouée à une existence machinale et non réflexive, dissociation inouïe qu'aucune autre civilisation n'avait su imaginer et systématiser. Bien qu'elle ait rendu possible un développement sans précédent des sciences et des techniques, cette ontologie a également eu pour effet, non seulement de « désenchanter » le monde,

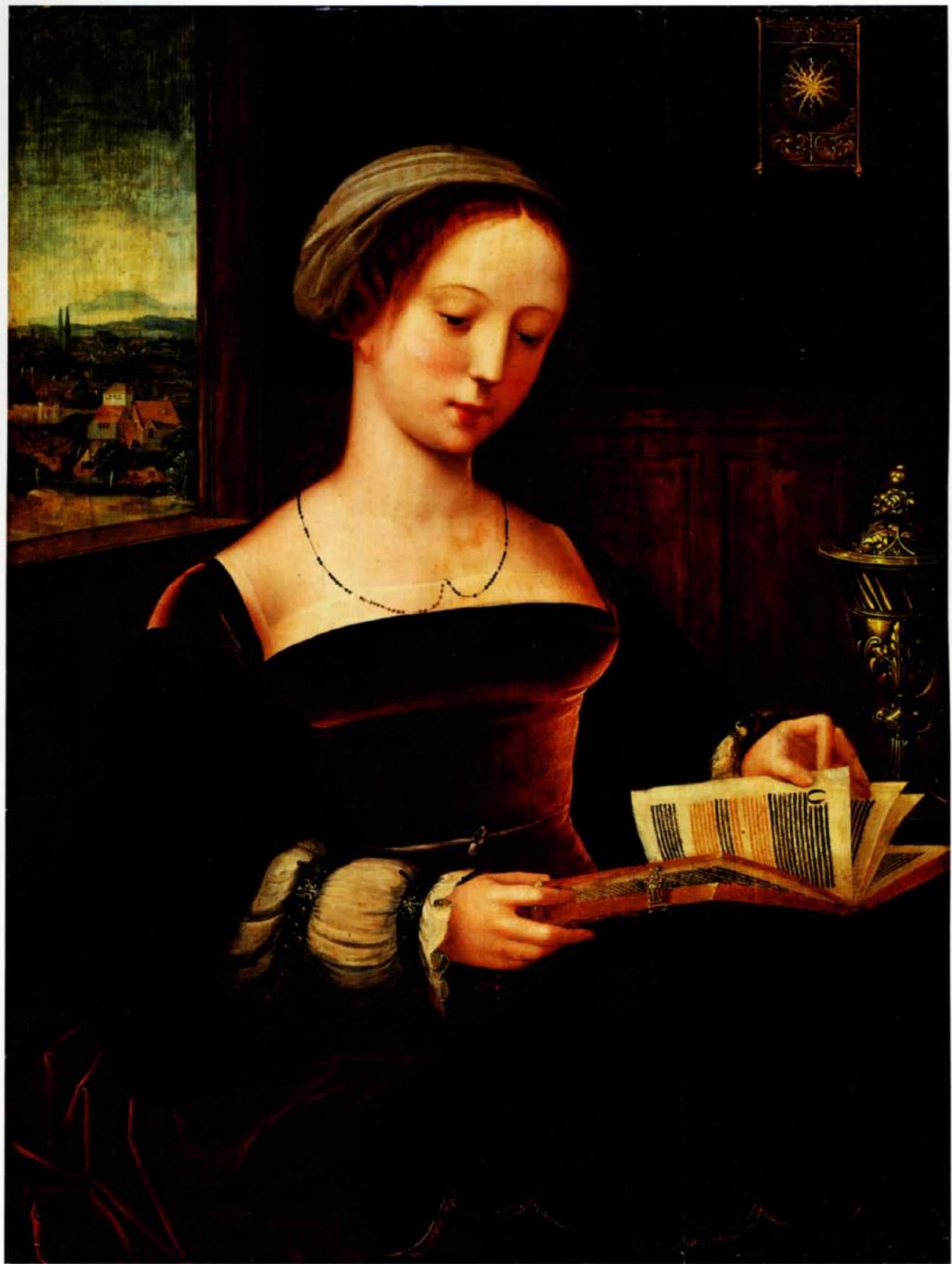
mais aussi et surtout de rendre difficilement compréhensibles des cultures qui n'étaient pas fondées sur les mêmes principes. Car bien des notions au moyen desquelles nous pensons la cosmologie moderne – nature, culture, société, histoire, progrès – sont en réalité aussi récentes que les réalisés qu'elles désignent, forgées qu'elles furent à partir de la fin du XVIII^e siècle pour rendre compte des bouleversements subis par les sociétés européennes ; elles n'ont donc aucune pertinence pour rendre compte de civilisations qui, n'ayant pas connu la même trajectoire historique, ne font pas passer les frontières entre humains et non-humains là où nous les avons nous-mêmes établies.

Une troisième formule, particulièrement bien illustrée par le *totémisme* australien, contraste avec les deux premières en ce qu'elle choisit d'ignorer les discontinuités entre humains et non-humains sur les plans tant moral que physique en mettant plutôt l'accent sur le partage, au sein d'une classe nommée, d'un ensemble de qualités s'appliquant indifféremment à des humains et à des objets naturels. Transmises par les semences d'un prototype ancestral, ces qualités ne renvoient pas tant à la forme des corps qu'aux substances dont ils sont faits, aux dispositions qui les habitent, au « tempérament » qu'ils manifestent, rendant ainsi plus vraisemblable l'idée d'une relation d'identité entre des espèces d'apparences très différentes. Les qualités communes aux membres de la classe – des humains, des kangourous, des moustiques, des ignames sauvages – les rendent différents en bloc des membres d'autres classes de ce type qui contiennent d'autres humains, mais aussi des émeus, des goannas, des baleines ou des acacias. Chaque classe est ainsi autonome sur le plan ontologique en ce qu'elle incarne une essence particulière localisée dans un site précis, quoiqu'elle soit dépendante des autres classes sur le plan fonctionnel – pour l'accès aux conjoints, aux territoires de chasse, aux services rituels. Enfin, chaque classe s'identifie en premier lieu par le nom de son totem, un être qui vécut jadis sur la terre, au « temps du Rêve », et dont sont physiquement issus les membres humains et non humains du groupe qu'il incarne. Bien que cet être soit très souvent désigné par le nom d'un animal, c'est plutôt l'inverse qui est vrai : le totem est nommé d'après la qualité qui est sa marque distinctive et l'animal auquel il est identifié porte en réalité le nom de celle-ci². Cela signifie qu'un totem n'est pas une espèce animale dont les propriétés auraient pu servir à caractériser la classe hybride qui en procède, c'est un ensemble d'attributs hypostasiés dans un nom de qualité qui sert aussi à désigner une espèce animale.

La dernière formule inverse la précédente. Au lieu que des humains et des non-humains soient fusionnés au sein d'une classe du fait qu'ils partagent une essence et des substances communes, c'est au contraire toutes les composantes du monde, tous les états et les qualités qu'il contient, toutes les parties dont les existants sont faits qui se voient distingués les uns des autres et différenciés en autant d'éléments singuliers. À la manière des *wan wou*, «les Dix Mille Essences» de la Chine ancienne, ou de la myriade d'entités composant la « grande chaîne de l'être » dans la cosmologie médiévale, ou encore des attributs du cosmos hopi incarnés par des centaines d'esprits katsina, cette ontologie repose sur le fractionnement et l'individuation des propriétés des êtres et des choses³. Pour qu'un monde formé d'un aussi grand nombre d'éléments singuliers puisse être pensable par les humains qui l'occupent, pour qu'il soit même habitable de façon pratique sans que l'on s'y sente trop prisonnier du hasard, il faut que l'on puisse relier dans un réseau de correspondances systématiques les multiples parties dont il est constitué. Or, dans leurs formes les plus visibles, ces mises en correspondance reposent toutes sur la figure de l'analogie ; c'est le cas, par exemple, des corrélations entre microcosme et macrocosme qu'établissent certains systèmes divinatoires, de la théorie médicale des signatures, de la géomancie chinoise et africaine ou de l'idée que des désordres sociaux – inceste, parjure, abandon des rites – entraînent des catastrophes climatiques. C'est pourquoi l'on peut appeler *analogisme* cette ontologie de l'atomisation et de la recomposition qui fut dominante en Europe de l'Antiquité à la Renaissance et dont on trouve encore maintes illustrations contemporaines, parmi les grandes civilisations d'Orient, en Afrique de l'Ouest ou dans les communautés indiennes des Andes et du Mexique. Face au constat que le monde est peuplé d'une infinité de singularités, il s'agit ici, au fond, d'organiser celles-ci en chaînes signifiantes et en tableaux d'attributs pour tenter de donner ordre et sens aux destinées tant individuelles que collectives.

Ces quatre systèmes de qualités détectées dans les objets du monde peuvent parfois s'incarner là et là dans des ontologies fortement cohérentes exprimant les principales caractéristiques de chacune des formules dans des énoncés publics de diverses sortes : traités philosophiques et médicaux, récits étiologiques, mythes ou discours rituels. De ce point de vue, par exemple, on peut dire que l'animisme est bien représenté par

2. Maître des figures de femmes à mi-corps
Sainte Madeleine lisant
 Bruges ou Anvers
 Deuxième quart du XVI^e siècle
 Huile sur bois
 54 x 42 cm
 Paris, musée du Louvre,
 département des Peintures, inv. 2156





l'ontologie inuit, le totémisme par l'ontologie des Aborigènes australiens, le naturalisme par la philosophie kantienne ou l'analogisme par l'ontologie des Indiens des Andes. Assez souvent, toutefois, ces systèmes de qualités n'existent qu'à l'état de tendance ou se recouvrent partiellement; plutôt que de les considérer comme des «visions du monde» closes et compartimentées, il faut donc les apprêhender comme les conséquences phénoménales de quatre types distincts d'inférences au sujet de l'identité des choses qui nous entourent ou que nous imaginons. N'importe quel humain est capable de mobiliser l'un ou l'autre de ces types d'inférences selon les circonstances, mais les jugements d'identité récurrents qu'il aura tendance à produire (telle chose appartient à telle catégorie et peut être rangée avec telle ou telle autre chose) suivront la plupart du temps le type d'inférence privilégié par la communauté au sein de laquelle il a été élevé et socialisé. Ainsi, le fait pour un biologiste de consulter à l'occasion son horoscope (une inférence «analogiste») ou de parler à son chat (une inférence «animique») ne retire rien à sa conviction que les cellules qu'il étudie n'ont pas d'intériorité et qu'elles sont régies par les mêmes mécanismes généraux quels que soient les organismes auxquels elles appartiennent (une inférence «naturaliste»). Or, l'idée qui structure cette exposition est que les jugements d'identité ne s'expriment pas seulement dans des énoncés, qu'ils sont aussi visibles dans les images, que figurer, en somme, c'est donner à voir l'armature ontologique du réel.

Si l'on entend, en effet, par figuration l'opération universelle au moyen de laquelle des objets matériels sont transformés en agents de la vie sociale parce qu'on leur donne la fonction d'évoquer avec plus ou moins de ressemblance un prototype réel ou imaginaire, alors cette manière immémoriale de rendre présentes des choses invisibles ne peut échapper aux contraintes imposées par les quatre modes d'inférence précédemment évoqués. Chacun d'entre eux devra guider ce qui est représentable et ce qui ne l'est pas, car chacun détermine à sa manière ce qui, dans le tissu continu des choses et dans le flux des images possibles, peut être discerné ou non, fantasmé ou non. De ce fait, on ne figurera pas de la même façon un animal perçu comme un sujet, ainsi que le postule l'animisme, ou perçu comme un emblème représentant un ensemble de qualités, ainsi que le suppose le totémisme, ou perçu comme un objet sans intériorité, ainsi que le veut le naturalisme. L'objet de l'exposition est de mettre en évidence, pour chaque mode d'identification, un mode de figuration correspondant, c'est-à-dire de rendre tangible pour le spectateur le système de qualités exprimé dans des images, le genre d'intentionnalité déléguée dont ces images paraissent investies et les procédés employés pour que celle-ci produise un effet. Ainsi entendue, la figuration ne renvoie pas à des recettes formelles, à des archétypes iconologiques ou à des systèmes procéduraux; elle rend manifeste les liens entre la structure d'une ontologie et les moyens employés pour qu'une image puisse figurer cette structure et la rendre active. Bref, c'est une morphologie des relations que l'on cherche ici à mettre en évidence, non une typologie des formes.

Il faut cependant prévenir un possible malentendu. Toutes les images iconiques n'ont pas nécessairement une dimension ontologique, toutes ne révèlent pas le schème des qualités au moyen duquel le réel est perçu et filtré dans un contexte culturel particulier. Certains types d'images figuratives relèvent en effet de fonctions expressives sinon absolument universelles, du moins extrêmement communes. C'est le cas au premier chef de la pictographie et de l'héraldique, deux catégories d'images qui ont à voir avec les usages sociaux de la mémoire. Il s'agit de systèmes de signes iconiques codifiés et simplifiés, liés de façon plus ou moins directe à des narrations, avec une fonction mnémonique dans le cas de la pictographie – où ils structurent un discours (Severi, 2004) –, avec une fonction «mémorialiste» dans le cas des blasons – où ils attestent d'une connexion généalogique qui peut être énoncée. Le sens des pictographies et des blasons provient de la combinaison des signes qu'ils opèrent, chaque signe pris à part n'ayant de valeur que par rapport à la structure au sein de laquelle il est inséré, de type séquentiel dans la pictographie, de type combinatoire dans le cas de l'héraldique. Ceci signifie que, même si l'on ignore le sens d'une pictographie ou d'un blason, leur structure formelle *sui generis* permet d'identifier sans peine le genre d'image auquel on a affaire. En revanche, le déchiffrement d'une pictographie ou d'un blason n'est possible que si l'on connaît les codes en vigueur dans le collectif où ces systèmes de signes sont employés, lequel n'est pas nécessairement homologue à un découpage linguistique : les codes des blasons européens ou ceux de la Côte nord-ouest de l'Amérique du Nord étaient communs à des ensembles dans lesquels on parlait des langues différentes, ce qui était le cas aussi des pictographies utilisées par les Indiens des Plaines.

3. Ancêtre totémique kangourou
Kunwinjku
Alligator River, terre d'Arnhem,
Territoire du Nord, Australie
Vers 1915
Pigments ocre, rouges et blancs
sur écorce
92,5 x 35,5 x 5,5 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1935.9.2

Toutefois, le lien entre le signe et le référent n'est pas le même dans les deux systèmes : dans le cas de la pictographie, l'interprétation correcte du code est étroitement dépendante de la connaissance du discours qu'il illustre, tandis que, dans le cas de l'héraldique, l'identification correcte des signes du code – c'est-à-dire la reconnaissance du fait qu'il s'agit d'un blason – ne prédispose pas nécessairement à leur interprétation, laquelle n'est l'apanage que du petit noyau de gens qui en connaissent la motivation – c'est-à-dire les événements et les personnes du passé auxquels il fait référence. Enfin, dans l'un et l'autre cas, l'efficacité performative n'est pas directement investie dans les images, de simples signes stéréotypés, mais dans ce à quoi elles renvoient : soit un discours évoquant ou engendrant des actions dont les effets se font toujours sentir, pour la pictographie, soit des actions anciennes à l'origine d'un privilège devant être validé par un discours généalogique, pour les blasons. Dans les deux cas, l'icône n'est qu'un écho atténué d'une agence qui s'exprime par des énoncés et des actes dont l'efficacité performative est largement indépendante des signes qui les représentent.

C'est le contraire qui se passe avec la figuration «ordinaire», c'est-à-dire sans fonction mémorielle ou emblématique : là les images incorporent une causalité agissante dont la puissance d'expression vient de ce qu'elle n'est pas médiatisée par un discours, mais directement visible dans la forme et le contenu des images. Bien qu'elle puisse être lourdement grevée de symbolisme, une image de ce genre n'a pas une «signification» de même nature que celle que présente un texte que l'on peut commenter et interpréter ; elle met en place une configuration de qualités détectées dans les objets du monde, configuration qui doit être au moins en partie reconnaissable par le spectateur à qui l'image est destinée – c'est pourquoi l'on parle de représentation iconique – et qui a pour conséquence, en permettant à ce dernier de reconnaître un écho de l'ontologie dont il est familier, tout à la fois de lui faire ressentir un certain effet d'agence de l'image et de renforcer à ses yeux l'évidence des propriétés spécifiques du monde que cette ontologie découpe. Ainsi, un portrait de Velázquez ou un paysage de Ruysdael «nous parlent» non seulement parce que nous avons intériorisé le système de codes gouvernant l'art de dépeindre qui se met en place en Europe à partir du XV^e siècle, mais aussi et surtout parce que nous vivons dans un monde où il est entendu que les humains ont seuls l'apanage d'une intériorité dont le caractère distinctif est lisible dans leur physionomie, et dans lequel il va de soi que les objets du monde matériel présentent des propriétés communes qui permettent de les distribuer rationnellement dans un espace homogène, deux traits de notre ontologie que la peinture occidentale a longtemps exaltés et qui n'auraient pourtant guère de visibilité pour un Inuit ou un Jivaro.

La question principale que pose la figuration et à laquelle cette exposition tente d'apporter un début de réponse est donc simple : que cherche-t-on à objectiver en figurant ? Quels traits de telle ou telle ontologie seront-ils rendus présents de façon saillante dans les objets figuratifs les plus communs, et de quel type d'agence déléguée sont-ils investis ? Enfin, quelles options ont-elles été adoptées afin de rendre visible de façon patente telle ou telle propriété imputée à l'intériorité et à la physicalité, ou telle ou telle disposition que ces propriétés induisent chez telle ou telle classe d'existant ? Une exposition n'étant pas un traité savant, c'est bien évidemment par le choix des objets et par la manière de les juxtaposer que l'on a voulu jeter un éclairage sur le problème de la figuration ainsi entendu. Certes, il s'agit là d'un dispositif muséographique des plus communs, mais renforcé en l'espèce par cette idée dont l'anthropologie a fait un usage si fécond que c'est en comparant et en opposant les objets et les phénomènes que leurs caractéristiques ressortent le mieux. Une nature morte ou une marine paraissent des figurations normales de ce qu'elles dépeignent jusqu'à ce que l'on s'avise de ce que personne ailleurs qu'en Occident n'a figuré de telles choses et que les conventions pour représenter l'environnement physique, l'individualité humaine ou les non-humains qui nous paraissent si naturelles sont ailleurs absentes ou tout à fait distinctes. Loin de vouloir mettre en évidence des ressemblances factices, des homologies bancales ou des continuités trompeuses, on a surtout recherché le contraste entre des images saisies dans un même espace de transformation, car c'est de la différence systématiquement organisée que naît l'intelligibilité des formes.

4. Olowe
Poteau de véranda sculpté yoruba
Ise, Nigeria
Vers 1930
Bois
Hauteur 212 cm
Munich, Staatliches Museum für
Völkerkunde, inv. 98-319 710

1. Pour un développement de ce thème, voir Descola (2005).

2. Comme l'a bien montré Brandenstein (1982), p. 54.

3. Pour la Chine, voir Granet (1968), p. 330; pour la chaîne de l'être, voir Lovejoy (1961); pour les katsina, voir Schaafsma (1994).





Un monde animé



Un monde animé

PHILIPPE DESCOLA

Le territoire de l'animisme est discontinu, mais peuplé d'une infinité de sujets aux apparences les plus dissemblables. Dans cet immense archipel ontologique, dans les forêts d'Amazonie et d'Insulinde, dans la taïga et la toundra qui s'étendent de part et d'autre du détroit de Béring, vit une multitude d'êtres dont un habit animal ou végétal dissimule une intentionnalité et des affects analogues à ceux des humains. Chaque classe d'être pourvue d'une «âme» et menant une existence sociale peut ainsi se voir reconnue par une forme qui lui est propre, depuis les différentes tribus d'humains avec leurs parures, leurs armes, leurs outils et leurs vêtements distinctifs, jusqu'aux nombreuses races d'esprits, chacune identifiée par une morphologie et des caractéristiques spécifiques, en passant par la grande variété des corps de plantes et surtout d'animaux. Figurer cela, c'est donc rendre visible dans des images l'intériorité des différentes sortes d'existantes et montrer comment elle s'incarne dans des enveloppes physiques fort diverses, bien qu'identifiables par des indices d'espèce. Une façon commune de parvenir à cette fin est de combiner des éléments anthropomorphes évoquant l'intentionnalité humaine, généralement un visage, avec des attributs spécifiques évoquant la physicalité d'une espèce. Bien qu'elles semblent composites, les images qui en résultent ne le sont pas vraiment : on ne doit pas y voir des chimères faites de pièces anatomiques empruntées à plusieurs familles zoologiques, tels Pégase ou le Griffon, mais des espèces d'animaux, de plantes et d'esprits dont on signale au moyen de prédicts anthropomorphes qu'ils possèdent bien, tout comme les humains, une intériorité les rendant capables d'une vie sociale et culturelle. Bref, le défi de la mise en image animique, c'est de rendre perceptible et active la subjectivité des non-humains.

L'ÂME DES BÊTES

L'une des manières les plus économiques de dévoiler une intériorité animale est illustrée par les masques des Yipyuit (pluriel de Yup'ik) de l'Alaska (ill. 5). Très tôt appréciés par les collectionneurs occidentaux pour leur apparence baroque, ces masques étaient utilisés lors des rituels d'hiver où ils servaient à rendre présentes dans la grande maison commune les «âmes» des personnes animales, lesquelles étaient fêtées pour qu'elles continuent de bon gré à livrer leur corps aux chasseurs afin que les humains s'en alimentent (Nelson, 1983; Ray, 1967; Fienup-Riordan, 1996). Parmi la grande variété de masques, chacun illustrant un événement singulier, un mythe ou le récit d'une relation particulière avec un esprit animal, deux grandes catégories étaient plus particulièrement distinguées : les masques de chamanes figurant leurs esprits auxiliaires et les masques d'esprits animaux que l'on accueillait en public pour les honorer. Dans tous les cas, l'intériorité de l'animal, son *yua*, est figurée soit par l'insertion d'un visage dans une tête animale sculptée avec ressemblance, soit plus rarement par l'ajout de membres humains à un corps animal, voire par une combinaison des deux ; pour ce qui est des masques de chamanes, c'est l'esprit auxiliaire, *tunraq*, qui est figuré sous la forme d'un corps animal portant, ou dissimulant au moyen d'un mécanisme, un visage humanoïde monstrueux.

Les masques étaient tout sauf statiques ; de fait, la maison commune fonctionnait un peu comme un théâtre où les Yipyuit mettaient en scène le monde des esprits animaux grâce à toutes sortes d'accessoires, dont les masques, fabriqués pour une seule occasion, et portés par des danseurs qui racontaient des histoires, chantaient et imitaient avec beaucoup de vraisemblance les messages sonores des animaux, cette combinaison contribuant à faire descendre le *yua* des animaux dans la maison. Même si les masques étaient souvent d'un bouleversant réalisme, c'est l'ensemble du dispositif scénique au sein duquel ils étaient insérés qui

Ci-contre et page précédente (détails) :

5. Masque yup'ik figurant l'*ima* d'un huîtrier nageant à la surface de l'eau
Début du XIX^e siècle
Bois, plumes et pigments
50 x 42 x 22 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 70.2006.41.1



Ci-dessus, de gauche à droite :

6. Oiseau
Presqu'île des Tchouktches, Russie
Ivoire de mammouth
4,8 x 1,8 x 0,4 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1911.20.107,
donateur Nicolas Gondatti

7. Ours polaire
Presqu'île des Tchouktches, Russie
Ivoire de mammouth
2 x 1 x 0,5 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1911.20.71,
donateur Nicolas Gondatti

assurait leur iconicité, et donc leur agence présentifiante. En ce sens, les indices de l'intériorité figurée sur les masques étaient presque superflus : quels qu'aient pu être les talents d'imitateur du porteur de masque, en effet, celui-ci révélait à tous son humanité par son corps, jadis partiellement dénudé lors des danses, de sorte qu'il était évident pour les spectateurs que la présentification des animaux s'opérait à travers la médiation d'une intentionnalité humaine adoptant le point de vue de l'animal, c'est-à-dire incorporant de façon mimétique l'intentionnalité de l'animal sans être pour autant possédée par elle. Les danseurs n'étaient pas aliénés par l'esprit de l'animal qu'ils « représentaient » au sens d'un diplomate ; ils gardaient la pleine maîtrise de leur intériorité et servaient seulement de filtre au point de vue animal grâce à l'agence objectivante du masque.

Dans la même aire géographique et culturelle, un autre moyen de figurer l'âme des bêtes emprunte une voie plus subtile. Chez les Eskimos du Canada et parmi les Tchouktches de Sibérie nord-orientale, il existe une très ancienne tradition de sculpture de figurines en ivoire (ill. 6 et 7) représentant pour l'essentiel des animaux ; de très petites dimensions, elles sont d'une grande simplicité d'expression tout en conservant une ressemblance saisissante, notamment grâce à la fidélité du rendu du mouvement. Or, comme le rappelle Frédéric Laugrand dans ce volume¹, la miniaturisation des figurines eskimos permettait tout à la fois de figurer l'intériorité de l'animal – son âme *tamiq*, décrite comme un minuscule modèle réduit de l'être humain ou non humain qu'elle anime –, d'opérer des métamorphoses et des amplifications – du fait du dynamisme ontologique prêté aux changements d'échelle par les Inuit – et de figurer des relations avec les esprits des animaux et avec leurs gardiens. Pour les Inuit, et c'est là une caractéristique plus générale de la figuration animique, une figurine miniature n'est donc pas tant l'image de la chose qu'elle représente que l'inverse, à savoir l'incorporation de l'essence intérieure d'un animal, d'un esprit ou d'un artefact dont la matérialisation grande nature n'est qu'une amplification des qualités déjà contenues dans la figurine. C'est pourquoi le réalisme figuratif revêt une si grande importance : il est d'autant plus crucial que les qualités essentielles du prototype soient identifiables dans la sculpture que c'est en fait celle-ci qui, à rebours de l'opération figurative normale, possède les qualités que le prototype devra manifester. C'est ici l'image qui est le prototype de la chose figurée, le modèle supposé n'en étant qu'une projection plus grande. Dans cet usage inversé de l'iconicité, la miniature permet de jouer sur deux éléments : elle maintient à des échelles différentes soit la constance de la forme – l'effigie d'un animal sculpté est la figuration de son essence intérieure, de son âme-image, incorporée dans sa forme d'espèce –, soit la constance de la matière – par exemple des tout petits morceaux de viande laissés à côté du corps du défunt pour que son âme puisse les amplifier et s'en nourrir².



8. Figure yup'ik à profils de caribou et de morse

Début du xix^e siècle

Bois, poils, fibres végétales et pigments

50 x 36 x 34 cm

Paris, musée du quai Branly,

inv. 70.2006.41.2

QUI SE CACHE DANS CE CORPS ?

Dans une ontologie marquée par la séparabilité de l'âme et du vêtement corporel, on n'est jamais sûr de l'identité réelle de la personne qui se cache à l'intérieur de l'enveloppe que l'on perçoit. Un humain peut s'incorporer dans un animal ou une plante, un animal adopter la forme d'un autre animal, une plante ou un animal ôter son habit pour mettre à nu son intériorité objectivée dans un corps d'humain. On peut figurer cela avec des masques qui combinent la forme d'une espèce avec la forme d'une autre espèce, tel ce masque yup'ik qui accolé un profil de caribou à un profil de morse, des crocs effilés dépassant de la bouche du caribou afin de signaler comme un écho, dans l'avatar caribou, des dispositions prédatrices du morse qui habite le corps du paisible herbivore (ill. 8). On a probablement là une illustration, sous la forme d'une dissymétrie latérale, de la capacité prêtée aux animaux par les YUPIIT de se « décapuchonner » – c'est-à-dire de se retrousser la face, comme on relève un capuchon de parka, afin de dévoiler sa véritable nature –, thème également très commun chez leurs voisins, les Inuit du Canada. Immédiatement au sud des YUPIIT, les Tlingit ont su figurer avec un réalisme remarquable ces enchaînements en abîme dans lesquels une espèce transparaît sous une autre. Les masques de chamanes figuraient les auxiliaires dont ces derniers s'assuraient le concours, des esprits d'animaux – notamment l'ours, la loutre, l'aigle, la souris, la chèvre de montagne – que le praticien convoquait en revêtant leur face sculptée. Or, certains de ces masques



9. Masque yup'ik représentant un oiseau aquatique
Pastolik, Alaska
XIX^e siècle
Bois et pigments
38 x 21 x 26 cm
Berkeley, Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, University of California, inv. 2-4597

représentaient, en sus de l'esprit animal principal, des esprits secondaires d'une autre espèce, lesquels venaient ainsi redoubler dans une même figure la puissante agence que le chamane s'efforçait de capturer au profit du patient (ill. 10).

La dissociation entre une identité intérieure et une forme apparente trouve sa solution dans la métamorphose, l'un des moyens que l'ontologie animique a inventés pour que des subjectivités analogues, mais engoncées dans des habits corporels incommensurables, puissent néanmoins communiquer sans trop d'entraves. La métamorphose n'est pas un changement de forme ordinaire, mais le stade culminant d'une relation où chacun, en modifiant la position d'observation que son corps impose, s'attache à coïncider avec la perspective sous laquelle il pense que l'autre s'envisage lui-même. Par ce déplacement de l'angle d'approche où l'on cherche à se mettre «dans la peau» de l'autre en épousant son intentionnalité, l'humain ne voit plus l'animal comme il le voit d'ordinaire, mais tel que celui-ci se voit lui-même, c'est-à-dire en humain, et le chamane est perçu comme il ne se voit pas d'habitude, mais tel qu'il souhaite être vu, c'est-à-dire en animal. Certains masques figurent cette commutation de perspective de manière spectaculaire. C'est tout particulièrement le cas des masques articulés des Indiens Kwakwaka'wakw (jadis appelés Kwakiutl) de la Côte nord-ouest du Pacifique : munis d'un mécanisme permettant d'ouvrir des volets latéraux, ils dévoilent derrière une face animale, et même parfois deux en superposition, le visage humain qui signale l'intériorité de l'esprit animal représenté. Partie intégrante du patrimoine symbolique d'un grand personnage, ces masques renvoient aux esprits animaux dont le nom était attaché à sa maison et qui faisaient des apparitions théâtrales lors des cérémonies d'hiver, lesquelles fournissaient l'occasion, comme chez les Yupiit, de mettre en scène la visite des personnes animales aux humains (ill. 11).

Cet effet de commutation peut toutefois être obtenu par des moyens beaucoup plus simples, au premier chef par des basculements du masque de part et d'autre d'un axe soit horizontal, soit vertical. Le premier mouvement est illustré par un masque yup'ik (ill. 9) figurant un oiseau aquatique, probablement

Ci-contre :

10. Masque tinglit
Collecté à Sitka (Alaska) en 1867
Bois, coquillage, peau d'original et pigments
27,8 x 17,9 x 12 cm
Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Museum Purchase, 1869, inv. 69-30-10/1609

Double page suivante :

11. Masque à transformation kwakiutl (chabot, corbeau, visage humain)
Bois, pigments, corde et métal
60 x 64 x 53 cm
Collecté par G. Hunt en 1901
New York, American Museum of Natural History, inv. 16/8942









12. Ahmad Kassim
Masque ma'betiék de *Moyang melur*
Selangor, Malaisie
1976
Bois d'alstonia
30 x 20 x 10 cm
Collection particulière

une mouette, dans le bec grand ouvert duquel un visage à l'allure renfrognée est sculpté; un mouvement de la tête du danseur vers le haut ou vers le bas suffit à faire apparaître ou disparaître la dimension humaine de l'animal, et donc à changer la perspective sous laquelle il est perçu. Plus simples encore, les masques à dissymétrie latérale permettent le basculement de point de vue par un mouvement de la tête de droite à gauche, à l'instar du masque de *Moyang melur*, le plus puissant esprit des Ma'Betiék de Malaisie (ill. 12), capable en un clin d'œil de passer de la forme humaine à la forme tigre (Karim, 1981, p. 80-84). Une même caractéristique fondamentale de l'ontologie animique, la métamorphose comme commutation de perspective, se voit ainsi traitée de façon analogue en image par des sociétés distantes de plusieurs dizaines de milliers de kilomètres (ill. 13). Il importe enfin de souligner que la mercantilisation de certaines images animiques n'a pas profondément transformé leur fonction. Ainsi, à partir des années 1950, les Inuit du Canada se sont-ils lancés de façon massive dans la sculpture, la peinture et le dessin afin de satisfaire la demande croissante du marché mondial de l'art ethnique. Certes, la pierre a remplacé l'ivoire de morse, et les sculptures ont commencé à être de plus grande taille, car elles étaient désormais vouées à être exposées; de façon paradoxale, toutefois, malgré le changement d'échelle et en dépit de la normalisation des thèmes induite par les intermédiaires du marché de l'art, les schèmes généraux de la figuration animique se sont maintenus et ont même été rendus plus explicites, peut-être du fait que l'animisme est devenu

Ci-contre :
13. Masque yup'ik *ineunat*
Île Nunivak, Alaska
Bois, pigments, plumes et dents
de chien
53 x 58 x 18 cm
Seattle, Thomas Burke Memorial
Washington State Museum,
University of Washington, inv. 2-2128



dans l'aire circumpolaire une sorte de savoir réflexif, objectivé dans les livres des ethnologues, revendiqué par les Inuit comme un trait caractéristique de leur identité culturelle et apprécié comme tel par les non-Inuit. Ainsi, les sculptures dites «à transformation» – des figurines de métamorphose combinant deux animaux d'espèces différentes ou un visage humain et un corps animal – sont-elles les plus communes, notamment parce qu'elles sont fort demandées et qu'elles valent beaucoup plus cher que les pièces normales.

DES PENSE-BÊTES

Dans toute l'aire de l'animisme circumpolaire, les chasseurs d'âge mûr insistent auprès des jeunes gens sur la nécessité impérieuse de constamment conserver les animaux à l'esprit, c'est-à-dire de concentrer son attention sur le gibier en imaginant toutes les relations, les rencontres, les interactions dont il peut fournir l'occasion. Plusieurs sortes d'images illustrent chacune à leur manière cet impératif; elles en constituent autant des illustrations et des rappels que de véritables mécanismes mnémoniques destinés à le rendre plus aisément, voire quasi automatique. C'est le cas, par exemple, des masques yup'ik du genre *nepetaq* (ill. 15) où des animaux miniatures, figurant des «pensées de chasse», sont disposés tout autour des yeux. Dans d'autres masques du même genre, les effigies animales entourent un œil écarquillé, tandis que l'autre œil, à demi clos, n'accueille aucun ornement. Sans qu'il y ait à ce propos d'exégèse explicite des YUPIIT, on peut penser, au vu des indices livrés par l'ethnographie, que l'œil à demi clos figure celui de l'animal – qui est vu par le chasseur sans qu'il le voie lui-même – tandis que l'œil grand ouvert figure celui du *yua* de l'animal (son double spirituel) qui, lui, a déjà vu le chasseur et regarde dans le *yua* de celui-ci pour voir s'il a bien «l'animal à l'esprit» – et s'il est donc digne de le tuer. Si l'on admet l'hypothèse, ce type de masque parviendrait ainsi à figurer avec une grande économie de moyens des interactions et des échanges de perspective très complexes entre personnes humaines et personnes animales (ill. 14). Les esprits eux-mêmes sont réputés avoir en permanence les animaux à l'esprit. C'est ce que montre, par exemple, un masque yup'ik recueilli à la fin du XIX^e siècle sur la Kuskokwim par Edward Nelson et qui figure un esprit *tunghak* dont

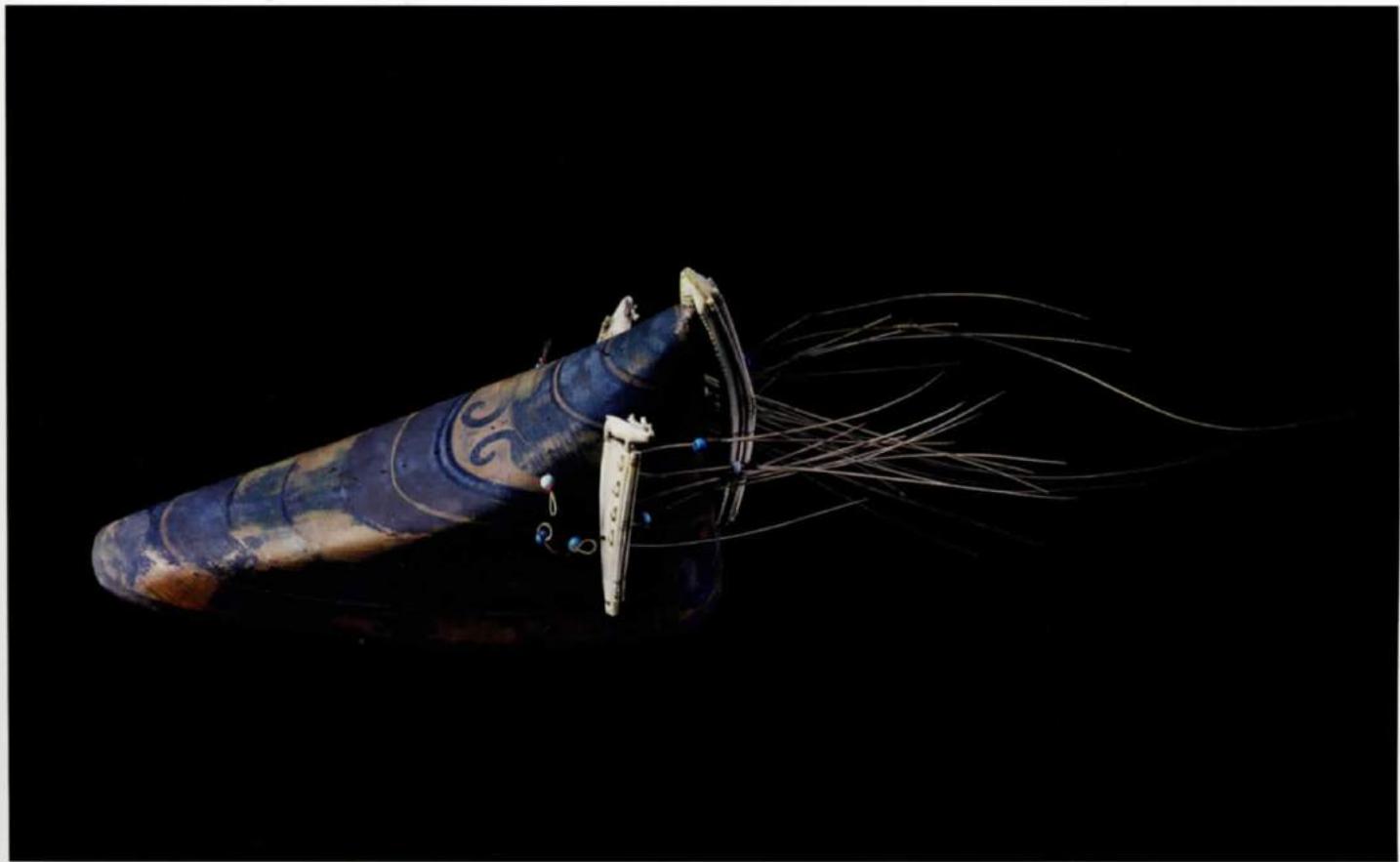
14. Masques asymétriques yup'ik
Alaska
Bois
37 x 18,3 x 8 cm et
33,3 x 19 x 7,7 cm
Sitka, Alaska, Alaska State Museum,
Sheldon Jackson Museum,
inv. II-A-1451 et inv. II-A-1452



Ci-contre :
15. Masque-plaque de chamane yup'ik
Bois, pigments et cuir
24,8 x 31 cm
Collecté par Sheldon Jackson
à Andreaski (aujourd'hui
St. Mary's, Alaska) en 1893
Sitka, Alaska State Museum, Sheldon
Jackson Museum, inv. II-B-92







le rôle est de veiller aux destinées du gibier. Or, les deux volets latéraux du masque portent sur la face intérieure des images de phoques (à gauche) et de caribous (à droite) de sorte que, même lorsque les panneaux sont refermés, l'esprit continue à observer en son for intérieur les animaux dont il s'occupe. Gage de leur importance dans la culture eskimo, les images mentales d'animaux se sont du reste perpétuées dans l'art inuit contemporain où l'on observe, sur des supports bien différents, des transpositions très proches de ce qui était figuré jadis sur les masques.

Les figurines animales miniatures en ivoire caractéristiques de la civilisation eskimo et des peuples de la partie nord-orientale de la Sibérie, peuvent aussi être considérées comme des «pense-bêtes», des incorporations matérielles d'une intentionnalité dirigée vers le gibier (Ingold, 1998). Elles sont si microscopiques que l'on peut les retourner dans la main comme on retourne une image dans la tête; elles sont pourtant parfaitement réalistes en ce qu'elles suggèrent le dynamisme du mouvement animal avec une grande exactitude tout en simplifiant le plus possible la représentation des détails anatomiques; bref, elles figurent de façon très fidèle un comportement ou une action. Et dépeindre un comportement, c'est rendre visible la manifestation d'une intentionnalité autonome, c'est saisir l'expression d'une intériorité qui dicte une conduite, façon économique de rendre présente la subjectivité animale. Emmener avec soi des figurines animales pour un chasseur, c'est non seulement avoir en permanence des animaux «à l'esprit», c'est aussi s'en servir comme des relais matériels dans la relation continue qu'il doit maintenir avec les esprits du gibier dont la générosité assure aux humains un approvisionnement régulier en viande. De fait, la pratique est générale à toute l'aire circumpolaire; porter sur soi, ou sur ses armes, des figurations d'animaux revient à s'attirer les bonnes grâces de l'animal et des esprits qui le protègent. On en trouve des témoignages plus à l'ouest, chez les Sugpiak des îles Aléoutiennes, dont les visières et casquettes de chasse arboraient des ornements en ivoire figurant des museaux de morse, des oiseaux aquatiques et des animaux marins (ill. 16). Brinquebalant sur la tête au bout de fines lanières, c'était toute une ménagerie qui accompagnait le chasseur lors de ses sorties en mer.

Ci-contre et ci-dessus :

16. Casquette aléoute

Île Kodiak, Alaska

Bois, perles de verre et ivoire

93 x 25 x 21 cm

Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, inv. 69-20-10/1263

EMPRUNTER LES CORPS ANIMAUX

Des auteurs ont souligné que le costume inuit récapitule l'anatomie animale – la peau de la tête est employée pour faire le capuchon, celle des pattes pour faire des bottes, etc. (Chaussonnet, 1988) ; de sorte que, en revêtant un costume animal, les humains empruntent aux animaux leurs aptitudes biologiques et donc l'efficacité avec laquelle ces derniers tirent parti de leur environnement. Or, si mettre un costume, c'est accéder à la physicalité de l'animal, mettre un masque, c'est accéder à son intérriorité et la contrôler en partie. Ce jeu subtil entre masque et costume, qui caractérise l'une des façons de figurer la dialectique de l'intérriorité et de la physicalité, se retrouve transposé dans une autre région de l'archipel animique où les humains se dispensent pourtant volontiers de vêtements et n'ont guère d'intérêt pour la figuration réaliste, l'Amazonie. L'explication la plus vraisemblable de ce désintérêt pour l'iconicité est structurelle : plutôt que de fabriquer des images de corps humains ou animaux à la ressemblance de modèles, en effet, les Indiens d'Amazonie se sont plutôt attachés à transformer les corps humains eux-mêmes en images, empruntant pour ce faire des motifs et des attributs aux corps animaux¹. Cet emprunt revêt un caractère très particulier. En premier lieu, ajouter aux corps humains des pièces animales – plumes, duvet, dents, pelage, os, griffes, becs, élytres, écailles – ne relève pas de la simple ornementation : par ce biais, les Indiens cherchent à retrouver la plénitude physique d'un temps disparu. En effet, avant la spéciation des physicalités dont les mythes ont pour mission de retracer les circonstances, tous les êtres vivants avaient un même type de corps, conçu par analogie avec celui des humains, mais combinant l'ensemble des capacités à présent réparties entre les différentes espèces. De sorte qu'en récupérant sur le corps des animaux certaines des dispositions d'un corps originaire qu'ils ont eux-mêmes perdues, les humains cherchent à capter à leur profit une parcelle de l'expérience du monde que d'autres espèces mettent en œuvre grâce à leur physicalité particulière. La parure n'est donc aucunement un façonnage par les arts de la culture d'un corps perçu comme trop naturel, mais bien au contraire la sur-naturalisation d'un corps à la physicalité trop spécialisée afin qu'il retrouve la polyvalence que la spéciation lui avait fait perdre. Bref, c'est exactement le même mécanisme de transposition que celui réalisé par le costume inuit (ill. 17, 18, 19 et 20).

Les humains ne se contentent pas de prélever sur les animaux des appendices, ils leur empruntent aussi des images, à savoir les motifs qui ornent les corps des diverses espèces et dont les Amérindiens se servent pour orner leur propre corps. Car tous les existants qui occupent une position de sujet, animaux compris, arborent des peintures corporelles servant à marquer des statuts ou des états particuliers – maternité, paternité, deuil ou maladie. Or, les motifs que les Indiens d'Amazonie voient habituellement sur les corps des animaux – taches, ocelles, bandes, écailles – sont perçus par les congénères de ces animaux comme des peintures corporelles sur un corps humain – puisque les animaux se voient en général eux-mêmes comme des humains ; autrement dit, ils sont perçus comme des dessins géométriques plus ou moins complexes ayant une fonction héroïdale. Et les humains qui souhaitent être vus par des animaux comme des membres de leur collectif ne se peignent donc pas tels qu'ils (les humains) voient ces motifs, mais tels qu'ils pensent que les animaux eux-mêmes les voient, c'est-à-dire comme des blasons ornant des corps humains. On a donc, dans la peinture corporelle amazonienne, une figuration paradoxale : l'iconicité de l'image n'y est pas fondée sur l'imitation d'un modèle « naturel » – pour autant qu'un tel qualificatif ait ici un sens –, mais sur l'imitation de l'ornementation des animaux et des esprits, c'est-à-dire sur la façon « culturelle » que ces derniers adoptent pour présenter leur véritable nature à leurs congénères.

SE CAMOUFLER EN ESPRIT

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

Ci-contre, de haut en bas,
de gauche à droite :
17. Couronne baniwa
État d'Amazonas, Brésil
1960-1972
Palmes, plumes
Paris, musée du quai Branly,
inv. 70.2008.41.1

18. Coiffe juruna
Rio Xingu, État du Mato Grosso, Brésil
1960-1972
Plumes
Paris, musée du quai Branly,
inv. 70.2008.41.191

19. Ornements d'oreilles aguaruna
Amazonie péruvienne
1960-1972
Élytres
33 x 7,5 x 2,5 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 70.2008.41.76.1-2

20. Collier munduruku
Rio Tapajos, Brésil
Coton, dents de jaguar
28 x 32 x 2 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1882.57.20,
donateur M Parton



Cette dernière propriété est bien mise en lumière par les masques-costumes des Indiens Wauja du Xingu, de grandes structures en vannerie confectionnées à l'instigation des chamanes comme un dispositif thérapeutique, et qui figurent des entités appelées *apapaatai* telles qu'elles sont vues par les chamanes en rêve. Il existe de très nombreuses catégories de masques, mais les esprits qu'ils actualisent sont plus nombreux encore comme en attestent les centaines de dessins d'*apapaatai* recueillis par Aristóteles Barcelos Neto (2002). Les *apapaatai* sont les «vêtements» (*naï*) d'êtres vaguement anthropomorphes, les Yerupoho, et leur expression phénoménale recouvre de fait toutes les espèces animales, mais aussi des objets rituels et ordinaires, et des êtres monstrueux invisibles sauf par les chamanes. Un «vêtement» est ainsi une enveloppe physique en forme d'animal, de marmite ou d'instrument de musique recouvrant un Yerupoho dont la véritable apparence n'est connue que par ce qu'en disent les mythes; ce n'est donc pas un corps à strictement parler puisque seuls les humains et les Yerupoho ont un véritable corps; toutes les autres entités visibles dans l'environnement sont des vêtements qui ne s'animent que lorsqu'ils sont endossés par un Yerupoho, ou par un humain pour ce qui est de ces vêtements particuliers que sont les masques-costumes. Même s'il choisit une enveloppe stable, chaque Yerupoho peut prendre à tout moment le vêtement qu'il lui plaît de confectionner; autrement dit, un Yerupoho qui s'habille ordinairement en caïman peut revêtir le costume d'un insecte, d'un poisson ou d'un oiseau, de sorte que le cosmos wauja est peuplé d'êtres à l'identité impossible à déceler au vu de leur apparence, un trait caractéristique de l'animisme, mais porté ici à ses extrêmes limites. On aura compris que les masques ne sont pas des parures, mais des «vêtements» d'espèce comme les autres : de même qu'un Yerupoho peut endosser l'habit qui lui plaît, de même un humain peut s'habiller avec un masque afin de rendre présent un non-humain, incorporant ainsi de façon effective le prototype réel ou imaginaire dont le masque est un avatar : telle espèce animale ou telle race d'esprit que l'on pourra reconnaître à un détail caractéristique (ill. 21, 23 et 24).

La cosmologie wauja jette un éclairage intéressant sur la figuration animique. Il est d'abord manifeste que la matrice du visible est ici constituée par des images mentales dont les entités non humaines, potentielles ou actuelles, ne sont que des instanciations. Chaque corps ou vêtement d'esprit ou d'animal est en effet l'actualisation d'un prototype précis issu d'un gigantesque répertoire mental de physicalités potentielles au sein duquel les esprits et les chamanes puisent les éléments de leurs réalisations. Figurer, ce n'est donc pas imiter le plus fidèlement possible un objet déjà là, mais bien objectiver une image en la rendant concrète dans un corps-vêtement ou dans un masque-costume. La physicalité n'est pas un donné de la nature, mais une présentification de l'invisible dans des images qui préexistent aux corps qu'elles figurent. À la limite, on pourrait dire que le monde wauja n'est qu'une forêt d'images que les esprits et les chamanes font advenir de façon à entretenir la diversité des existants. En outre, l'intériorité, au sens de l'essence invisible d'une personne, et la physicalité, au sens de l'enveloppe matérielle qu'elle présente au regard d'autrui, sont ici extrêmement dissociées, amplifiant ainsi au maximum l'indépendance de ces deux plans, l'une des caractéristiques majeures de l'animisme. On comprend dès lors pourquoi les masques et les animaux sont des transformations et des variations les uns des autres : la différence entre organisme et artefact, toujours ténue dans l'animisme, disparaît aussi complètement ici que la différence entre l'image et son référent.

21. Masque wauja de guérison chamanique figurant l'esprit du poisson *yuma*

Rio Batovi, haut Rio Xingu,
État du Mato Grosso, Brésil
XX^e siècle

Bois de caroba, fibres de palmier, coton,
coquillage et maxillaire de poisson

154 x 49 x 29 cm

Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1967.63.6

1. Voir *infia*, « Miniatures et variations d'échelle chez les Inuit »; voir aussi Laugrand et Oosten (2008).

2. Pour un aperçu des images caractéristiques de l'animisme sibérien, voir *infia* la contribution de Charles Stépanoff, « Corps et âmes d'animaux en Sibérie ».

3. Voir la contribution d'Anne-Christine Taylor à ce volume, « Voir comme un Autre : figurations amazoniennes de l'âme et des corps ».





Voir comme un Autre : figurations amazoniennes de l'âme et des corps¹

ANNE-CHRISTINE TAYLOR

Les ontologies animistes de l'Amazonie se singularisent par deux traits principaux : d'une part, le haut degré d'élaboration des pratiques et des conceptions relatives à la variation corporelle des sujets ; d'autre part, le rôle prééminent accordé à la prédation en tant que modalité élémentaire de relation entre les êtres. Ces deux orientations sont certes inscrites comme virtualité dans toutes les ontologies animistes, mais elles ne s'actualisent sous une forme aussi marquée ni dans les cultures indigènes sibériennes ou nord-américaines, ni dans celles de l'Asie méridionale et de l'Insulinde, les autres grands archipels de l'animisme.

En postulant l'homogénéité des « intérieurités » (Descola, 2005), l'animisme reporte vers la matérialisation physique des existants toutes les questions soulevées par le phénomène des discontinuités offertes à la perception du réel : celles de leur origine, celles de leurs implications pour les relations qu'on peut nouer avec les créatures du monde et pour la connaissance qu'on peut en avoir. À l'inverse du mode d'identification dit naturaliste, l'animisme se soucie peu de la variabilité des « âmes ». Dès lors qu'une entité est placée en position de sujet, c'est-à-dire dotée d'une intentionnalité propre et d'une capacité d'action, elle est présumée posséder, au moins virtuellement, les mêmes désirs, les mêmes dispositions à l'égard d'Autrui, les mêmes aptitudes à la communication et à l'interaction réglées – bref, à la culture – que les humains. C'est bien pour cette raison que l'intérieurité des animaux ou des esprits est souvent figurée sous la forme d'un visage humain à la fois stéréotypé ou générique et néanmoins expressif de sentiments, comme l'illustrent si bien les masques yupik. La corporéité, par contraste, est le lieu d'expression par excellence de la différence – d'une différence irréductible et non pas de surface comme c'est le cas en régime naturaliste.

Qu'est-ce que ça fait d'avoir un corps de jaguar?

Du point de vue animiste, la variabilité des formes corporelles renvoie en effet à des manières distinctes d'être dans le monde : à chaque corps corres-

pond une façon spécifique de s'articuler à l'environnement et de le percevoir, en somme une « nature » particulière, composée à partir des éléments d'un réel commun à tous. Ainsi, un jaguar appréhende comme de la bière de manioc le sang de ses proies, tandis que pour un colibri c'est le suc des fleurs qui occupe cette position. Dans cette combinatoire « multinaturaliste » – selon le terme inventé par E. Viveiros de Castro (2005) pour caractériser le statut de la différence dans les mondes animistes, par contraste avec le multiculturalisme typique des sociétés occidentales naturalistes – chaque élément du cosmos change de place en fonction de sa valence pour une espèce donnée. Autant l'homogénéité des intérieurités, calquées sur celles des humains, prédispose à l'exercice de l'empathie entre sujets – quelle que soit leur identité d'espèce –, autant l'hétérogénéité des corps oppose une barrière à la communication entre créatures différentes ainsi qu'à la connaissance des mondes dans lesquels elles déplacent leur existence. Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, que dans toutes les sociétés animistes la spéculation intellectuelle et la pratique rituelle soient centrées sur l'exploration des conséquences de la diversité corporelle et sur les moyens de la surmonter. Cependant, parmi ces sociétés, ce sont certainement les peuples indigènes des basses terres d'Amérique du Sud qui ont poussé le plus loin le souci d'expérimenter et d'exploiter l'altérité associée à des corporalités non humaines ; ceux, aussi, dont la mythologie interroge avec autant d'ardeur les origines et les conséquences de la différenciation des corps d'espèces. Qu'est-ce que ça fait d'avoir un corps de jaguar, ou d'anaconda, ou encore d'ara ? Comment se familiariser avec, et s'approprier, les capacités d'autres corps et les perspectives qu'ils induisent – qu'il s'agisse de corps d'animaux, d'esprits, d'ennemis, de Blancs, tous non humains dans la mesure où ils relèvent de collectifs distincts de celui qui définit localement l'humanité ? Voilà ce qui focalise la réflexion et alimente la pratique quotidienne des Indiens d'Amazonie.

22. Visière txikão
Rio Xingu, État du Mato Grosso, Brésil
1960-1972
Palmes, plumes
30,2 x 49,4 x 44 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 70.2008.41.44

Les usages alimentaires et les manières de table – partout bardés de proscriptions et de prescriptions – en sont un premier symptôme, dans la mesure où le régime alimentaire est l'index d'un type donné de corporalité, partant l'un des critères principaux de classification des êtres du monde. Manger de la viande crue, ou de la chair humaine, est une manière d'acquérir et de rendre manifeste une corporéité de jaguar; s'abstenir de telle ou telle nourriture, une façon de s'identifier à une espèce animale ou à une classe d'esprits. Les rituels d'initiation illustrent également la préoccupation amérindienne quant à l'instabilité de leur identité corporelle, puisqu'ils sont le plus souvent axés sur l'expérience subie d'une transformation corporelle, provoquée soit par la douleur – flagellations, morsures d'insectes... –, soit par l'ingestion de psychotropes, soit par d'autres moyens de moduler le ressenti de son corps et de son environnement. Les pratiques associées au chamanisme en sont cependant l'expression la plus évidente. Le chaman se définit en effet par sa capacité à changer de corps pour prendre l'apparence et l'identité des non-humains qui agressent les hommes afin de négocier avec eux. De façon corollaire, les malades qu'il est appelé à guérir subissent eux aussi – mais cette fois de manière involontaire – une transformation de leur corps susceptible de les faire basculer vers un statut de gibier au regard d'un autre collectif.

Les corps indiens sont ainsi sujets à de constantes variations d'état, oscillant entre des conditions de fragilité ou de faiblesse d'être, lorsque, malades ou infortunés, ils se sentent sous l'emprise prédatrice d'une agence malveillante, et des états de puissance existentielle manifestés par une capacité exceptionnelle à influencer autrui et à agir sur le monde. Cette labilité corporelle des Indiens d'Amazonie (Vilaça, 1992 et 1995) est l'un des traits les plus caractéristiques de leur forme d'animisme, et elle affecte toutes les classes d'êtres. Changer de corps apparent, comme on changerait d'habit, est une aptitude inhérente à toutes les espèces susceptibles de «faire sujet». Qu'elle soit cultivée, comme le «devenir jaguar» du guerrier, ou qu'elle soit involontairement subie, sous la forme d'une maladie ou d'une aliénation mentale transformant le corps d'un individu en proie pour Autrui, la métamorphose, c'est-à-dire l'assumption d'une modalité corporelle propre à un Autre, est une virtualité toujours présente à l'horizon de l'existence indienne, un procès possible qu'il est essentiel de savoir maîtriser.

Effigies et entités non humaines

Comment ces lignes de force de l'animisme amazonien sont-elles traduites en termes de figuration? De façon générale, l'univers visuel des Indiens d'Amazonie est un monde pauvre en objets, et d'abord en objets qu'on serait spontanément porté à apprécier comme de l'art. Ces cultures ne produisent guère de peintures ou de compositions polychromes analogues à celles des Navajos, des Indiens des Plaines ou encore des Aborigènes australiens; leurs habitations et leur mobilier sont d'une sobriété qui tranche avec l'exubérance ornementale des productions de l'Insulinde tribale ou de la Mélanésie; leurs textiles, aux motifs géométriques et aux coloris ternes, n'ont ni l'éclat ni la richesse iconographique des tissages andins ou méso-américains; leur céramique, d'usage domestique, est souvent grossière, sauf dans quelques groupes comme les Quichua Canelos de l'Équateur ou les Wauja du Xingu brésilien qui perpétuent une tradition de poterie polychrome certainement plus commune à l'époque précolombienne; enfin, la statuaire est rudimentaire et du reste peu répandue dans les basses terres, si l'on excepte le façonnage de tabourets en bois en forme d'animal stylisé, sièges réservés aux chefs de famille et parfois aux chamanes.

L'Amazonie est pauvre non seulement en objets d'art mais en objets tout court. Les sociétés indiennes fuient l'accumulation, l'encombrement et la surcharge décorative. Elles produisent un éventail limité d'ustensiles permanents, chacun fabriquant par ses propres moyens ce dont il a besoin en fonction d'une division sexuelle des tâches : aux hommes le travail du bois, la fabrication d'armes, généralement la vannerie ; aux femmes la poterie et souvent le tissage. Riches de savoir-faire techniques auxquels ne correspondent pas d'objets durables, ces sociétés fabriquent en revanche nombre d'outils et de jouets éphémères, rapidement façonnés à partir de produits collectés en forêt et abandonnés après un seul usage : des pièges, des hottes pour transporter le gibier abattu, des nasses de pêche, des abris, des radeaux... Les outils circulent peu et ne se transmettent pas. Ils sont en effet liés à leur fabricant et usager habituel par une sorte d'apprivoisement réciproque : les outils «réagissent» à la volonté et aux pensées de leur propriétaire et à lui seul. Investis par une intentionnalité identique à celle qui paraît résider dans les mains d'une personne, ils sont comme un prolongement de son corps et sont le plus souvent détruits ou jetés à la mort de leur propriétaire.

D'une extrême prodigalité dans l'attribution de la qualité de «personne» tant à des exemplaires d'espèces naturelles qu'à des productions artisanales, les cultures indigènes de l'Amazonie accueillent bien plus de «sujets» que d'objets inertes. Pourtant, les représentations figuratives d'humains y sont très rares. Certes, les «poupées» en terre cuite des Karaja du Brésil, les statuettes en bois grossièrement taillé de certains groupes de la côte pacifique, sans parler des visages stylisés modelés sur les poteries ou gravés sur des ustensiles – notamment des armes –, se distinguent par leur anthropomorphisme. Mais ces figures ne représentent qu'exceptionnellement des corps humains : elles évoquent plutôt, par des traits empruntés à l'apparence humaine, la qualité de personne propre à des entités non humaines, qu'il s'agisse de morts, comme sur les urnes funéraires des anciens occupants de la basse Amazonie, ou d'esprits auxiliaires des chamanes, comme les figurines en balsa des Kuna du Panamá, des Embera ou des Cayapa des régions côtières du Pacifique, ou encore des êtres des temps mythiques, comme les effigies *kuanp* des Indiens du Xingu. Les particularités formelles de ces figures – leur schématisation, leur aspect peu fini, leur absence de décoration chromatique ou gravée, tous ces traits qu'on prend pour un manque d'art – se justifient par les exigences contradictoires auxquelles doivent répondre ces images : évoquer des intentionnalités identiques à celles qui animent les hommes tout en les associant à des incarnations corporelles le plus éloignées possible d'une apparence humaine.

L'esthétique des masques amazoniens

De ce point de vue, ces représentations anthropomorphes ne se distinguent guère des masques. L'usage de ceux-ci, en bois, en fibres diverses ou éventuellement en terre cuite, n'est pas répandu dans toute l'aire amazonienne ; en haute Amazonie et dans la région des Guyanes, par exemple, peu de groupes en produisent. Les masques ont pour fonction, lorsqu'ils existent, de «présenter», dans le cadre d'interactions fixées par un scénario rituel, des entités ordinairement invisibles, c'est-à-dire des esprits. Dans le cadre des performances cérémonielles auxquelles ils sont toujours associés, les masques exhibés visent tout à la fois à évoquer un état du monde des temps mythiques d'avant la différenciation des corps d'espèces et à convier les esprits à se mêler aux humains vivants, en leur présentant, par le biais d'un costume approprié, une image de corps

qu'ils puissent identifier comme familière. Les masques sont le plus souvent détruits ou cachés après leur usage dans ces contextes rituels.

Même quand il n'est pas associé à un costume en fibres végétales qui dissimule ou recouvre tout le corps de son porteur, ce qui est assez fréquent, le «visage» figuré par le masque représente un corps entier de non-humain. Autrement dit, les masques ne sont pas seulement ou même principalement des images plus ou moins déformées de visages, mais plutôt des condensés visuels de corps non humains, des assemblages d'éléments qui matérialisent des propriétés conférées à des formes corporelles autres, en particulier les capacités sensorielles extraordinaires qu'on leur prête. Si les masques soulignent toujours le regard, et souvent l'ouïe (comme le font les inquiétantes «capuches» en écorce battue des Tukano du Nord-Ouest amazonien), c'est qu'ils cherchent avant tout à figurer une autre modalité de perception du monde et de ses occupants, une appréhension différente de celle propre aux humains. Cette différence s'assortit d'une prédisposition à la prédatation, signalée par une bouche armée de dents ; les esprits sont en effet des êtres dévorateurs, portés à considérer les humains comme des ennemis ou du gibier. L'aspect «autre» de la corporalité des esprits – ni humaine, ni purement animale ou végétale – est suggéré par des traits qui préservent le caractère indéfini de leur apparence : une taille – démesurée ou très réduite – et une forme – sphérique, rectangulaire – anormales (comme l'illustrent les grands masques *atujuwa* des Wauja, ill. 23 et 24), un mode étrange de locomotion évoqué par l'ondoiement des longues franges de fibres végétales souvent accrochées aux pièces couvrant la tête. Les masques doivent toujours être portés par un humain pour être «actifs», car ils doivent être animés, au sens propre du terme. Leurs «états d'âme» sont signifiés par une gestuelle chorégraphique plus ou moins élaborée, par leurs «voix» musicales (chantées ou confiées à des instruments à vent) ou encore par les énoncés qu'on tient sur eux et qu'on leur attribue. Cependant, l'humain qui donne vie à un masque au cours d'une cérémonie n'est qu'un accessoire mécanique ; il n'est pas possédé par l'esprit qu'il est amené à incarner, et s'il a un rapport privilégié avec l'être dont il anime le corps-masque, c'est au titre de représentant éventuel du clan, moitié ou groupe cérémoniel qui possède le masque ou le droit de le fabriquer.







*Double page précédente :**(à gauche)*

23. Masque wauja de guérison chamanique du type *kuwahâhalu* femelle
Haut Rio Xingu, État du Mato Grosso, Brésil
Bois, coton, dents de piranhas, cire d'abeille, pigments végétaux et plumes
170 x 178 x 28 cm
Paris, musée du quai Branly,
70.2005.24.14, donateur Radio France

(à droite)

24. Masque wauja de guérison chamanique du type *kuwahâhalu* mâle
Haut Rio Xingu, État du Mato Grosso, Brésil
Bois, coton, dents de piranhas, cire d'abeille, pigments végétaux et plumes
250 x 233 x 60 cm
Paris, musée du quai Branly,
70.2005.24.13, donateur Radio France

L'esthétique des masques amazoniens est commandée en définitive par le souci de combiner en une image matérialisée l'évocation d'un corps anti-humain (doté cependant des organes sensoriels et d'un schéma moteur analogues à ceux qui alimentent la proprioception humaine, forme prototypique de la subjectivité) et la représentation d'une « intérriorité » pareille à celle des humains, soit un ensemble identique de dispositions affectives et de capacités d'actions mentales et physiques. Par rapport aux effigies statiques comme les statuettes kuna ou les figurines en terre cuite, les masques se distinguent par un degré plus élevé de particularisation : ils incarnent des classes spécifiques de non-humains – esprits de telle sorte d'animaux ou de végétaux, de telle population surnaturelle aquatique ou terrestre... –, tandis que les statuettes, plus durables, sont aussi plus génériques dans leur apparence, dans la mesure où elles s'offrent comme réceptacles à des entités dont l'identité visuelle doit rester plus imprécise, soit parce qu'elle est secrète – seuls les chamanes « voient » lequel de leurs innombrables esprits auxiliaires se niche dans l'une ou l'autre de leurs figurines –, soit parce qu'elle est imprévisible ou inconcevable, comme celle des morts ou de certains êtres des temps primordiaux.

Les têtes-trophées des Jivaro et des Mundurucu

Les têtes-trophées qui ont fait la notoriété de certains groupes amazoniens se situent à mi-chemin entre ces deux modalités de figuration : comme les masques elles doivent être portées (en sautoir ou à la main) par un protagoniste rituel pour prendre vie, mais comme les effigies l'identité qu'elles représentent doit rester indéfinie ; en l'occurrence, elles sont le support provisoire d'un large spectre de personnages surnaturels. Soit réduites comme celles des Jivaro, soit momifiées comme celles des Mundurucu, ces têtes préservées, prises à l'occasion d'entreprises guerrières, servent à incarner non pas une classe spécifique d'esprits mais plutôt une position bien particulière, celle attribuée aux Ennemis. Elles prêtent un visage et donc une identité « réels » à l'Ennemi en tant que protagoniste au cours de rituels centrés sur l'échange de rôles – et de perspective – entre le guerrier homicide et sa victime. Cette dynamique, très commune dans les rites amazoniens associés aux actes de guerre, repose sur un procès complexe à la fois d'identification et de différenciation entre les deux protagonistes : le tueur et le tué doivent être semblables du

point de vue de leur corporéité, d'où le recours à des éléments anatomiques humains, tout en ayant des visages dont l'identité visuelle soit nettement contrastée (ill. 25).

L'importance de cette figure de l'Ennemi dans les ontologies amazoniennes s'explique par le fait qu'elle est chargée d'énoncer ou de figurer un point de vue extérieur sur le collectif des preneurs de tête. En l'absence d'une perspective posée comme transcendance capable de fixer son identité, celle attribuée à l'Ennemi constitue en effet la médiation privilégiée permettant de stabiliser les contours du groupe en tant qu'« espèce » distincte. Tout non-semblable étant a priori dans une relation de prédateur par rapport au collectif d'Ego, une position d'extériorité est équivalente en l'occurrence à une position d'ennemi. En même temps, les trophées humains prêtent leur visage à une succession déroulante de protagonistes rituels autres que les ennemis proprement dits. Chez les Jivaro, par exemple, « l'habitant » de la tête passe du statut d'adversaire tué à celui d'enfant à naître, de celui d'homme à celui de femme-étoile, d'être humain à celui de cochon à consommer... C'est que le trophée désigne une fonction d'extériorité plutôt qu'une catégorie fixe d'entités, fonction qui peut être affectée à n'importe quelle classe de créatures dès lors que celle-ci est placée en opposition à une autre : l'ensemble constitué par les femmes par rapport à celui formé par les hommes, celui des êtres célestes par rapport à celui des êtres terrestres, et ainsi de suite. L'enjeu de ces rituels est non pas le traitement symbolique d'un être imaginaire à l'identité stable, mais plutôt la mise en place et le travail d'une relation à la différence entre Soi et non-Soi. Le rapport à l'Ennemi est certes la forme première de cette relation à l'altérité mais elle n'en est pas la forme exclusive ; c'est au contraire en passant par de multiples déclinaisons qu'elle acquiert son efficacité rituelle.

Les trophées sont de fait des substituts de captifs singularisés par un visage particulier – soit une identité visuelle unique assortie d'une biographie imaginaire énoncée par des participants au rituel (en général ce rôle est dévolu aux femmes). Autrement dit, la tête est une « vraie personne » inventée, issue du prélèvement d'un visage existant apposé sur un être rituellement constitué. D'où les caractéristiques formelles de ces objets, qui portent toujours la marque d'une disposition à la prédateur (indice de leur position d'ennemi par rapport au groupe des preneurs de tête), une ornementation

25. Tête réduite jivaro ou shuar
Amazonie équatorienne, Équateur
44 x 11,5 x 4 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1886.101.26

de plumes et d'autres parures signalant la virtualité d'une identité tribale, enfin une enveloppe ou une apparence corporelle synthétisant des identités contradictoires, par exemple celle de membre du collectif des morts et en même temps d'une société d'humains, d'homme en même temps que de femme, d'adulte en même temps que d'enfant.

Gestes et graphèmes

La décoration des objets amazoniens se limite le plus souvent à des motifs géométriques composés avec deux ou – plus rarement – trois couleurs. «Décoration» n'est d'ailleurs pas le terme approprié. Si ces objets sont jugés beaux par les Indiens, ce n'est pas pour leur ornementation mais pour la qualité de leur réalisation, leur adéquation parfaite à une fonction et à un modèle établi (ce qui n'exclut nullement l'innovation), ou encore pour la régularité du travail d'assemblage : la capacité à répéter sans faille le même geste, de manière à créer une surface travaillée homogène, est très valorisée. Cette esthétique du geste fabricant se retrouve du reste dans les motifs graphiques intégrés ou appliqués aux objets, composés de lignes courbes ou droites savamment entrecroisées (Guss, 1990).

Les Indiens couvrent non seulement leurs artefacts mais aussi leurs corps de vagues de dessins géométriques, tracés avec des pigments végétaux de couleur rouge ou noire mélangés avec d'autres ingrédients pour leur donner plus de brillant et de tenue. Ces compositions sont élaborées à partir d'un registre plus ou moins étendu de motifs de base. Ces «graphèmes», souvent nommés, dérivent selon les Indiens d'une sorte de matrice primordiale qui a la particularité d'être elle-même irreprésentable (Müller, 1990). La source génératrice de motifs est parfois figurée par une créature mythique, par exemple un anaconda dont toutes les parties du corps seraient couvertes, sur leurs faces internes et externes, de figures abstraites (Van Velthem, 2003). L'art d'exécuter ces dessins sur différents supports obéit à trois contraintes principales. D'abord, il faut les combiner de telle sorte qu'ils se fondent les uns dans les autres sans solution de continuité. Ensuite, il convient d'exécuter la composition d'une traite, à main levée s'il s'agit d'une peinture, afin qu'elle paraisse se déployer d'elle-même ou émaner naturellement de la surface qui la porte. Cette norme pré suppose l'existence d'un modèle mental du résultat espéré, intégrant, dans le cas de peintures corporelles, les accidents naturels de la surface ou, dans le cas

d'une poterie, la circonference de la pièce et son arrondi. Enfin, il faut introduire dans l'œuvre un élément d'individuation : chaque composition doit être unique et ne jamais répéter exactement une version antérieure. Ce travail de particularisation (Lagrou, 2007), difficile à percevoir, tient souvent à des irrégularités à peine sensibles introduites pour conférer à la composition l'équivalent d'une identité singulière, l'analogue d'un visage distinctif. Et de fait certaines peintures peuvent s'animer et devenir des sujets si elles sont reconnues et adoptées comme «habit» par un esprit, par exemple dans le cadre d'une cure chamanique où il s'agit de désarmer l'hostilité d'un non-humain agressif en donnant à sa victime l'apparence d'un familier (Gebhart-Sayer, 1986).

Le caractère circulaire ou inachevé d'un dessin dont on ne doit voir ni le début ni surtout la fin, la «micro-singularité» qu'on sait exister et que le regard cherche, la variation dans la répétition – sorte de transposition en clé visuelle du procédé rhétorique du parallélisme –, tous ces traits confèrent aux compositions géométriques un aspect labyrinthique qui piège le regard. C'est précisément l'effet recherché par le fabricant : en regardant ces entrelacements de motifs, on doit commencer par s'y perdre, puis les poursuivre en pensée bien au-delà de la surface qui les porte. D'où l'absence de frontières délimitant l'œuvre, comme on le voit souvent sur les textiles tissés ou peints des sociétés de l'Amazonie sud-occidentale (Gow, 1999). De fait, «l'œuvre» véritable est celle que se représente le spectateur à partir de l'image matérielle. Ces compositions amazoniennes sont des embrayeurs de processus mentaux, destinés à activer une certaine forme d'imagination visuelle, des dispositifs pour faire voir plutôt que des images faites pour être contemplées.

Le corps humain, une production culturelle

À quelle visée cet art si résolument non figuratif correspond-il? Couplée avec une tradition orale délibérément pauvre en descriptions explicites des êtres qui peuplent les mythes et les rituels, mais riche en allusions aux propriétés de leurs corps, la technique de vision qu'il mobilise est destinée à former l'esprit à se représenter ce que l'art amazonien ne montre pas : des corps humains, plus exactement des corps de semblables tels que les voient les non-humains. Pour les Indiens, l'humanité ne constitue pas une espèce naturelle parmi d'autres, mais plutôt un mode de relation à autrui accessible à tous les êtres animés. Est humaine la forme qui prend un Autre à partir du



26. Collier
Rio Juruá, État d'Amazonas, Brésil
Dents de singe et perles de porcelaine
15 x 19,5 x 1,5 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1893.1.11,
donateur Jacques d'Anthony

moment où il est reconnu comme un congénère, un individu de la même espèce que soi – sachant qu'un groupe ethnique, une tribu, voire un groupe local ou même une famille étendue forment eux aussi des collectifs analogues à des espèces naturelles. Ainsi, un jaguar est – et apparaît comme – humain aux yeux de ses congénères jaguars; en revanche, un humain (tel que nous le concevons) ne voit pas un jaguar comme un homme, puisque ce félin prédateur mange les humains; pas plus qu'il ne peut voir la face humaine des animaux et des esprits, car s'il les percevait comme humains, il serait lui-même animal ou esprit... or, il est d'une autre sorte qu'eux, et donc il les voit comme esprits et comme animaux de telle ou telle espèce.

Voir Autrui comme semblable, donc humain, c'est s'engager *ipso facto* avec lui dans des relations régies par des règles, des normes et des savoirs, bref s'engager dans le monde de la culture en même temps qu'entrer dans un monde de sociabilité dont la vie familiale fournit le premier modèle. Cette sociabilité, coextensive du champ de pratiques que nous appelle-

lons la culture, est liée de manière intrinsèque à la position d'humanité. Cela justifie l'idée que le corps humain est une production culturelle, ou, pour le formuler d'une manière plus précise, une coproduction entre des sujets qui se reconnaissent comme semblables et se fabriquent mutuellement leurs corps par l'échange de soins et d'affects nourriciers; le corps d'un parent est le résultat d'un *ars*, d'une capacité de conception et d'action pratique inhérente à tout sujet susceptible d'occuper la position de l'humain.

Il suffit au demeurant de voir la manière dont le corps indien est orné pour se convaincre que l'œuvre d'art suprême en Amazonie, c'est bien lui (ill. 27). Les parures éclatantes et les peintures dont on le couvre expriment et célèbrent son humanité et du même coup son identité spécifique : si être humain c'est appartenir à la même espèce que son interlocuteur – qu'on soit jaguar, colibri, Asurini ou Karaja... –, chaque espèce a sa manière d'être humain. C'est pourquoi les parures et peintures corporelles sont tout à la fois «l'habit» propre à un collectif donné – qu'il s'agisse de clan, de moitié, de classe d'âge, de

groupe cérémoniel ou de «tribu» – et l'expression d'une chair fabriquée par la sociabilité familiale. Les ornements sont à proprement parler de la substance corporelle, de la relation intersubjective matérialisée ; sans eux, le corps devient invisible à Autrui, un état qui du reste peut être recherché en cas de maladie ou d'état rituel liminal.

Mais alors, pourquoi les parures indiennes sont-elles fabriquées avec des morceaux de corps d'animaux ? Pourquoi tant de plumes, de dents et de griffes pour représenter l'humain ? Si tous les êtres animés peuvent être « humains », chacun apporte à la relation qui constitue l'humanité les ressources dont l'aura doté le processus de la spéciation. Or, il se trouve que les corps de certains animaux ont des propriétés qui les rendent spécialement aptes à des pratiques typiques de la sociabilité ou la culture humaines. C'est le cas de nombre d'espèces d'oiseaux, dont le comportement manifeste une capacité particulière à « faire famille ». D'autres animaux, par exemple les grands félins, ont des corps habités par une enviable puissance d'agression, gage d'invulnérabilité, de capacité à nourrir et à défendre ses proches. En s'ornant des «armes» (crocs, griffes) et des plumes de ces animaux, les Indiens s'approprient et exhibent les capacités culturelles attribuées à ces êtres (ill. 26). Ils montrent qu'ils possèdent la même prédisposition à la conjugalité que les aras, la même surpuissance prédatrice que le jaguar, la même aptitude à luire, ou à voir en surplomb, que tel insecte ou tel oiseau... L'ornementation corporelle spectaculaire des Amazoniens est donc bien autre chose qu'une technique d'embellissement, ou même qu'une héroïque affichant les attributs identitaires d'une unité sociologique telle qu'une moitié, un groupe cérémoniel ou un clan – bien qu'elle puisse aussi être cela. La parure forme tout à la fois un vêtement identitaire, un appareil de «prothèses» animales ou végétales destinées à fortifier les capacités corporelles d'un individu et une pharmacopée portative, puisque nombre de parures, y compris les peintures corporelles, incluent des ingrédients parfumés, astringents, vitalisants ou irritants censés moduler l'état des chairs et des processus physiologiques.

Reste à souligner que l'ornementation indigène ne joue pas seulement sur le registre de la métonymie. Elle a aussi une dimension iconique. Ainsi, l'usage de matériaux sacrés ou moirés, le port de grands diadèmes comme ceux des Kayapo du Brésil central placés comme des nimbes derrière la tête, figurent

l'éclat d'un corps «surhumain» tel qu'il est produit dans un contexte rituel, et tel qu'il apparaît dans un régime «autre» de vision. Par ailleurs, la variété de couleurs et les possibilités infinies d'agencement qu'offrent les plumes les prédisposent à servir de matériau élémentaire pour l'élaboration de codes symboliques, comme on le voit sur les coiffes *pariko* des Bororo : chaque type de cette parure caractérise un segment précis de l'organisation sociale très complexe de ces groupes, et relève d'un patrimoine d'apparences virtuelles propre à ce segment (Caiuby Novaes, 1997; Vidal, 1992). Ainsi, chaque collectif a son «habit d'espèce», lequel, en clé d'humanité, s'actualise sous forme d'un vêtement, de peintures corporelles et de parures singulières. En temps normal, l'apparence humaine sous laquelle des êtres se présentent reste, depuis la perte du monde mythique et de la transparence corporelle qui la caractérisait, invisible aux membres de collectifs différents. Cependant, la connaissance de la forme humaine des autres espèces est essentielle pour interagir avec eux sans danger, qu'il s'agisse de plantes cultivées, d'animaux de chasse ou d'esprits portés à attaquer les hommes. L'acquisition de ce type de savoir, par un travail intellectuel exigeant et par des pratiques d'ascèse corporelle, est donc une condition indispensable à la plupart des actions caractéristiques d'un sujet accompli – et pas seulement des chamanes. Ceux-ci se distinguent certes du reste de la population par une connaissance plus approfondie de la face cachée des non-humains, mais surtout par une capacité spécifique à maintenir de façon durable une identité dédoublée, celle de leur collectif d'origine et celle de la société d'esprits animaux ou végétaux qui les a reçus et adoptés comme congénères. Les techniques du voir associées à l'art géométrique prennent tout leur sens dans ce contexte : elles dressent l'imagination à se représenter la forme corporelle d'autres espèces lorsque celles-ci s'offrent à être vues comme des humains, et de ce point de vue elles constituent de véritables outils de connaissance. S'il est vrai que l'art amazonien fuit la reproduction mimétique du corps humain, il n'a de cesse, par ailleurs, de stimuler la représentation de la corporalité humaine, ou plutôt l'humanité de corporalités imaginées.

27. Petite fille, le visage orné de poudre de coquille d'œuf de couleur turquoise pour la confirmation festive de son nom cérémoniel (Xikrin, Kayapo, Brésil).

1. Cette contribution reprend, sous une forme modifiée et considérablement développée, certains éléments d'un essai paru sous le titre «La culture visuelle des Amazoniens» dans un hors-série de *Connaissance des Arts* consacré à l'exposition «Le Brésil Indien» (Paris, 2005, p. 42-60).





Miniatures et variations d'échelle chez les Inuit¹

FRÉDÉRIC LAUGRAND

Introduction

Chez les Inuit, comme dans les traditions modernes, les miniatures suscitent admiration et fascination. Les enfants et les adultes s'intéressent depuis longtemps à ces représentations à échelle réduite d'un objet ou d'un être vivant. Dans *La Pensée sauvage*, à propos des œuvres de Clouet, Claude Lévi-Strauss (1990 [1962], p. 37-38) rappelle la vocation esthétique du modèle réduit de même que ses vertus : «Elle résulte, semble-t-il, d'une sorte de renversement du procès de la connaissance : pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant. La réduction d'échelle renverse cette situation : plus petite, la totalité de l'objet paraît moins redoutable ; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée. Plus exactement, cette transposition quantitative accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose ; à travers lui, celle-ci peut être saisie, soupçonnée dans la main, appréhendée d'un seul coup d'œil. La poupée de l'enfant n'est plus un adversaire, un rival ou même un interlocuteur ; en elle et par elle, la personne se change en sujet. À l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit la connaissance du tout précède celle des parties. Et même si c'est là une illusion, la raison du procédé est de créer ou d'entretenir cette illusion, qui gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, peut déjà être appelé esthétique.»

Dans la miniature, le tout l'emporte donc sur les parties. L'image est identique au modèle réel, mais à une autre échelle. Autrement dit, on ne demande plus aux parties de fonctionner, on attend qu'elles contribuent à façonner l'image globale à une échelle réduite. En cela, la miniature fait toujours appel à l'imaginaire et à l'illusoire.

La fascination des Inuit pour les miniatures s'éclaire à la lumière d'un autre renversement de perspective. Les Inuit ne font plus de la miniature un modèle second qui serait dérivé de l'objet réel, mais l'origine même de cet objet, sa matrice. De la Tchoukotka aux régions du Nunavut, dans l'Arctique

canadien, les miniatures jouent ainsi un rôle crucial dans de nombreux domaines : chasse, éducation, shamanisme, art, rites funéraires, etc.

Des minuscules objets pour chasser les plus gros animaux

Froelich G. Rainey rapporte d'intéressants détails ethnographiques sur la fabrique des miniatures dans le contexte de la chasse à la baleine dans la communauté de Tigara (Tikigaaq), au nord de l'Alaska. Rainey (1947, p. 248) décrit d'abord les *qologogoloqs*, ces masques, petits bateaux et autres figurines d'animaux ou d'humains que l'on suspendait jadis à des lanières dans les huttes cérémonielles : «Le matin où on les suspendait, tous les hommes qui souhaitaient faire bonne chasse nettoyaient chacun à leur tour les figurines avec de l'urine [...]. À Qagmactoqqalegi le plus important ensemble de *qologogoloqs* comprenait une baleine en bois, deux petits umiaks [des embarcations] avec leurs équipages, leur équipement de chasse et un oiseau. Toutes ces figurines sacrées étaient suspendues en groupe au-dessus de la lampe.» Il évoque ensuite les *pogoks*, une autre sorte de figurines miniatures : «*Pogok* est le nom que l'on donne aux nombreuses figurines sculptées que l'on fabriquait chaque année au moment du "rituel" ; on les brûlait ensuite dans un endroit spécialement conçu pour cela, à la fin de la cérémonie. Ces figurines étaient généralement fabriquées en bois et représentaient des phoques, des ours polaires, des caribous, des baleines, des morses, des oiseaux ou des animaux mythiques, ou encore d'autres figures humaines, par exemple des shamans en train de faire leurs performances» (Rainey, 1947, p. 269).

On suspendait les *qologogoloqs* de manière permanente dans les maisons alors que les *pogoks* étaient brûlés après usage. Selon Rainey, si la distinction entre ces deux catégories n'apparaît pas toujours très claire, les miniatures sont essentielles pour le succès de la chasse. Il ajoute que lorsqu'on célébrait le décès des chasseurs, il fallait «tuer» les *pogoks* et les *qologogoloqs* après l'appel de chaque nom. Pendant que les vieillards récitaient les histoires propres aux figurines exposées, les hommes devaient les uns après les

28. Figurine en forme d'oiseau de mer
Alaska méridional
Ivoire de morse
4,8 x 2,5 x 2,5 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1934.0.16 X

*Ci-dessus, de gauche à droite :*

29. Chien
Presqu'île des Tchouktches, Russie
Corne de bélier
6 x 4 x 1,5 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1911.20.101,
donateur Nicolas Gondatti

30. Bouton en forme de phoque
Alaska méridional
Ivoire de morse
5,5 x 2 x 1,5 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1905.31.49,
donateur M. Schneider

autres harponner chacune des figurines suspendues avec des armes spécialement conçues à cet effet. Ces gestes s'orchestraient au son du tambour. Et, à chaque fois qu'un *umelik*, un capitaine d'*umiak*, harponnait une figurine à la forme de baleine, il entamait son chant de chasse, le même qu'il chanterait lorsqu'il harponnerait une vraie baleine. Le jour suivant, toutes les figurines étaient brûlées. Ensuite, chacune des femmes présentes versait un peu d'eau de son chaudron sur les cendres. C'est ainsi, disait-on, que les *pogoks* pouvaient être libérés, « autorisés à prendre la mer ». Les *qologogoloqs*, les figurines exposées de façon permanente, se voyaient démantelées de toutes leurs parties mobiles, puis suspendues à l'intérieur des *qalegis*, les maisons cérémonielles (Rainey, 1947, p. 252). Ici, la tuerie des *pogoks* et des *qologogoloqs* précède la véritable chasse et détermine son succès. Comme Hans Himmelheber et Ann Fienup-Riordan l'ont noté dans leurs travaux, ces objets sont à la fois rituels et artistiques, et ils précèdent les modèles qu'ils représentent. L'ethnologue Katrin Simon cite un commentaire congruent de David Boy Scout, un ainé de la région de Chevak : « L'art nous vient des chamans de jadis. Les chamans essayaient d'agir sur le futur en rendant la nourriture disponible aux humains, comme du poisson ou d'autres animaux. Ils fabriquaient des figurines de ces animaux qui représentaient leurs esprits. Ensuite, le chaman plaçait ces objets dans la maison des hommes et ils dansaient autour afin d'honorer les esprits animaux. C'était cela l'art de jadis » (Simon, 2007).

Les images miniaturisées peuvent donc prendre vie et jouer le rôle de médiateurs entre les chasseurs et leurs proies. Le succès de la chasse dépend de la manipulation de ces miniatures, véritables images des chasses à venir.

Dans l'Arctique canadien, les miniatures jouent un rôle semblable, elles interviennent constamment dans les relations entre les humains, les animaux et les esprits.

Les miniatures de l'Arctique canadien : une présence ancienne

Quantité de miniatures proviennent de sites archéologiques. À Brooman Point, l'archéologue Robert McGhee (1996) a trouvé une série de minuscules figurines qui représentent des humains et des animaux, en particulier des ours et des oiseaux. Fabriquées en ivoire, en andouiller ou en bois, ces petites figurines dateraient des Inuit dorsétiens ou Paléo-Eskimos, passés par Brooman Point il y a plus de mille ans. Toutes comportent de petits trous, ce qui laisse entendre qu'elles servaient de pendentifs, de boutons ou d'amulettes.

Aux XIX^e et XX^e siècles, la production de miniatures a joué un rôle important dans le développement de l'art inuit. Selon des spécialistes de l'art inuit comme Blodgett (1988), Thomson (1992) et von Finckenstein (1999a, 1999b et 2004), de nombreux voyageurs et explorateurs se sont procuré des miniatures ou en ont ramassé sur des tombes dispersées dans la toundra. Les Inuit échangeaient ces pièces contre des biens ou de la nourriture. L'ethnologue Franz Boas (1901, p. 113) a noté la popularité de ces menus objets : « Les Aivilik et les Kinipetu fabriquent de nombreuses sculptures en ivoire et en pierre à savon » (voir également Low, 1906, p. 176). Pour les collectionneurs, ces figurines représentaient de simples curiosités. Pour les Inuit, ces objets disposaient de pouvoirs, de sorte que plusieurs d'entre eux s'interrogeaient sur les motivations réelles de ces premiers amateurs de miniatures. Au sud de la terre de Baffin, le capitaine Hall (1865, p. 523) rapporte une anecdote significative. Ayant reçu un don d'une femme inuit qui venait de survivre à une terrible famine, il note : « Je lui ai donné tout le peu que j'avais de pemmican. Elle a insisté pour que je prenne quelque chose en retour, me remettant dans les mains douze petites figurines représentant des canards miniatures ainsi que d'autres oiseaux sculptés en ivoire de morse. J'ai gardé ces objets en souvenir de ce moment. »



Ci-dessus, de gauche à droite :
31. Oiseau aquatique
Presqu'île des Tchouktches, Russie
Ivoire de dent de phoque
4 x 2 x 1 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1911.20.232,
donateur Nicolas Gondatti

32. Objet en forme d'ours
Alaska méridional
Ivoire de morse
6,5 x 2,3 x 1,8 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1934.0.13 X

Dans cet échange, les miniatures offertes visaient à garantir une abondance de gibier au capitaine Hall dont l'hôte savait qu'il demeurait loin de son domicile. De nos jours, l'usage des miniatures s'est diversifié. Les Inuit les utilisent surtout comme cadeaux lors des fêtes, des anniversaires ou de certains événements, mais aussi comme offrandes. Des *ulu* (couteaux de femmes), des broches, des boucles d'oreilles, des pendentifs ou encore des minuscules *kamiait* (des bottes) que les mythes présentent comme des symboles de fertilité et de reproduction, circulent dans les familles. Un grand nombre de ces objets, en particulier les sculptures en pierre à savon que les Inuit nomment *sanannguaq*, ce qui signifie littéralement «une réplique fabriquée à une échelle différente», sont exportés et se retrouvent dans des collections privées ou dans les musées.

Les miniatures dans le contexte rituel : images, jouets, amulettes et offrandes

Des miniatures apparaissent dans de nombreux contextes rituels. Symboliquement, l'âme-*tarniq* est conçue comme une image miniaturisée du corps qui l'abrite, qu'il s'agisse d'un humain ou d'un animal (Rasmussen, 1929, p. 58-59). *Tarniq* est par conséquent une miniature par nature. Chez les Inuit Netsilik, Rasmussen (1931, p. 217) précise qu'aucun humain ne pouvait vivre si cette image miniaturisée venait à quitter son corps, auquel cas un chaman devait intervenir pour la réincorporer.

Des miniatures apparaissent également dans d'autres contextes, profanes ou religieux. Les leurres utilisés pour la pêche ou les jouets inuit, par exemple, sont de fidèles reproductions de modèles réels. Ces objets servaient et servent encore à l'instruction des enfants qui apprennent par expérimentation, en observant et en imitant les adultes. Tandis que les garçons apprennent à manier le traîneau à chiens avec un traîneau miniature, à chasser avec de mini-armes, les filles s'initient à la couture en confectionnant de

petites poupées (ill. 33) et des mini-ustensiles (Jenness, 1922, p. 170; Strickler et Alookey, 1988, p. 12). Dès que les enfants parviennent à maîtriser ces objets, à capturer leur premier animal ou à fabriquer un petit vêtement – et on grossira ces premiers résultats pour les encourager –, on les considère rapidement comme des adultes capables de manipuler les objets réels.

À l'occasion, ces mêmes jouets pouvaient d'ailleurs remplacer les objets réels, un point qui montre combien les catégories et les frontières s'effacent avec les miniatures. L'ethnologue Diamond Jenness (1946, p. 58) rapporte que chez les Inuit du Cuivre, il arrivait fréquemment que des adultes utilisent des petites lampes jouets fabriquées par les enfants comme des substituts. Ainsi, lorsqu'une personne mourait et qu'on souhaitait récupérer sa précieuse *qulliq*, sa lampe à huile, il était possible de la prendre à condition de la remplacer par une lampe miniature. On considérait que le défunt pouvait agrandir cette miniature à loisir et en faire bon usage. Cette utilisation des jouets comme objets funéraires révèle le pouvoir de transformation des miniatures (Laugrand et Oosten, 2008). Les miniatures demeurent aussi très présentes dans les pratiques divinatoires et chamaniques. La technique de l'*igunarniq*, par exemple, permettait de savoir qui, parmi un groupe de chasseurs, ferait bonne chasse. La technique consistait à prendre les osselets d'une nageoire de phoque dans une main puis à les lancer sur le sol. Chaque osselet étant associé au nom d'un chasseur, il suffisait alors de repérer l'os qui tomberait debout (Rasmussen, 1929, p. 248).

Les amulettes contiennent également de nombreuses miniatures sous la forme de minuscules poupées (Rasmussen, 1929, p. 170), de couteaux à neige, de mini-fouets ou encore de petits sacs contenant des insectes ou des parties de petits rongeurs ou bien des os, des dents ou des griffes.



33. Deux poupées fabriquées dans la région d'Iglulik



34. Jacob Kringorn-Sissenark
Ceinture chamanique
Région de Kugaaruk
Vers 1958

Ivoire de phoque et peau de caribou
125 cm
Canada, Churchill, Eskimo Museum

Offertes au chamane, les miniatures des ceintures cérémonielles permettent à l'officiant d'agir et de guérir ceux et celles qui sollicitent son intervention. Parmi ces miniatures, les *qaligijujait*, ces petits couteaux en ivoire ou en os occupent une place singulière (ill. 34). Rasmussen (1932, p. 36) souligne leur pouvoir très efficace pour éliminer les mauvais esprits. Felix Pisuk, un ainé originaire de Rankin Inlet, explique que ces couteaux paraissent de simples jouets, mais qu'ils sont en réalité les armes puissantes des *tuurngait*, les esprits auxiliaires des shamans qui, grâce à leur petite taille, parviennent quant à eux à trouver refuge dans la bouche de leurs maîtres. Selon Pisuk, les shamans héritent ou fabriquent ces couteaux en ramassant des ossements ou des objets ayant appartenu à des défunt (Oosten et Laugrand, 2002, p. 28). Initié au chamanisme dans sa jeunesse, Victor Tungilik expliquait le rôle de ces objets à des étudiantes du Nunavut Arctic College : « Lorsque les gens ont découvert que j'étais un *angakkuq* [un chamane], on me fabriqua une ceinture avec de la peau blanche de caribou. Ensuite, on m'offrit de petits objets car ce sont ces objets que les *tuurngait* veulent avoir. J'ai attaché ces objets à ma ceinture avec une cordelette » (Oosten et Laugrand, 1999, p. 90-91).

Nombre d'offrandes étaient jadis et sont encore des miniatures. Rasmussen cite le cas de ces petites *kamiit* qu'on plaçait sous une pierre (Rasmussen, 1929, p. 183; 1932, p. 37), ou ces menus morceaux de viande ou de lanières en peau de phoque qu'on offrait à l'esprit-maître du gibier. Rasmussen (1931, p. 242) décrit également la pratique du *kiversautit*, cette offrande que l'on adressait à Nuliajuk, la femme de la mer, qui ouvre la période de la chasse au phoque : « La peau d'un lemming est remplie d'un grand nombre de figurines miniatures qui représentent des phoques, des harpons, des têtes de harpons, etc. Le tout est plongé dans l'*atuanutit*, cette étroite crevasse qui se forme toujours entre la glace hivernale et le rivage [...]. *Kiversautit* signifie les choses qui sont autorisées à couler au fond de l'eau ; ces objets réjouissent Nuliajuk qui devient alors disposée à récompenser les hommes en leur permettant de faire de bonnes chasses. »

Selon Rasmussen (1929, p. 195), les Iglulingmiut faisaient des dons semblables pour la chasse au caribou. Ils déposaient un morceau de peau sous une pierre en guise d'offrande à Tugtut Igfianut, la mère du caribou. Les Nattilingmiut, eux, déposaient de petits morceaux de viande, ou les jetaient en l'air juste après la mort de l'animal. Ces offrandes

n'étaient pas destinées qu'aux esprits mais également aux défuns, tenus pour responsables des bonnes prises. Ce geste porte le nom du *tunigiarniq* et il se perpétue discrètement de nos jours. Il évoque un autre rituel que les Inuit pratiquaient au moment de la naissance et qui consistait, pour la mère, à mettre son enfant en contact avec des morceaux de viande qu'on offrait ensuite aux défuns ancêtres (Rasmussen, 1931, p. 242).

La miniature exprime métaphoriquement ce que les petits morceaux de gibier expriment métonymiquement, comme si elle précédait donc le tout. Cette conception rend intelligible une observation de l'ethnographe Ernest W. Hawkes (1916, p. 90-91) qui rapporte qu'au Labrador, les Inuit avaient l'habitude de fabriquer des modèles miniaturisés de leurs lampes et de leurs récipients. Les Inuit considéraient que tant que ces modèles réduits n'étaient pas brisés, les objets réels correspondants ne pourraient pas non plus se casser. On retrouve donc bien ici la conception selon laquelle le destin d'un objet dépend étroitement de la miniature qui le représente et le précède. De la même manière, le destin d'un être humain dépend de l'image miniaturisée, soit de l'âme-*tarniq* qu'il contient.

De la géométrie variable des mythes et des récits aux rencontres avec les non-humains

Le rôle des miniatures apparaît dans bien des récits oraux. Les mythes mettent en scène des variations d'échelle où de petits objets figurent à l'origine des choses. Dans une variante du mythe de la femme de la mer, une semelle de botte se transforme en grand navire dans lequel prennent place ses enfants abandonnés. Dans un autre épisode, les phalanges de sa main sectionnée par son père se transforment en mammifères marins, lesquels sont depuis lors le gibier de prédilection des Inuit (Rasmussen, 1929, p. 64-66). Inversement, les Inuit décrivent leur adoption du christianisme (*siqqitiqniq*) par des pratiques de transgression au cours desquelles les chasseurs et les femmes brisaient règles et tabous chamaniques en consommant de minuscules morceaux de viande qu'on découpait des entrailles des mêmes mammifères marins (Laugrand, 2002, p. 455).

Géants ou êtres infiniment petits apparaissent enfin dans de nombreuses histoires décrivant des expériences des humains avec les non-humains. Les *pukiit*, ces esprits caribou, proviennent des *pukiksait*, de minuscules œufs qu'on trouve dans la toundra. Les *aggajat* font peur parce qu'elles ne se laissent voir

que sous la forme de mains avec des petits doigts, etc. Les Inuit décrivent aussi la figure de Naarsuk ou de Sila, l'esprit du ciel qui contrôle le temps, comme le nourrisson d'un géant (Saladin d'Anglure, 2006, p. 90-91). Contrairement aux *imukpait*, des êtres gigantesques, les *inuganlligait*, ces nains querelleurs, sont tout petits mais ils grossissent à loisir pour atteindre la taille de leur adversaire et le combattre violemment.

Les miniatures apparaissent donc dotées de nombreuses qualités, parmi lesquelles celle de transformer et de se transformer. De par leur petite taille, elles sont susceptibles de grandir et de grossir à volonté, et cette capacité de passer d'un extrême à l'autre les qualifie comme de puissants objets.

Avec la christianisation, d'autres modèles miniatures ont fait leur apparition. L'archéologue Therkel Mathiassen a été impressionné par le succès que connaissait, lors de son passage dans les années 1920, un petit crucifix. Les Inuit de la région d'Iglulik refusaient de s'en départir, le considérant comme une puissante amulette (Mathiassen, 1928, p. 235). D'autres miniatures ont connu des succès analogues, comme ces médailles ou ces images distribuées par les missionnaires oblats. Des Inuit d'Iglulik affirmaient, par exemple, qu'une image de Guy de Fontgalland, utilisée par le père Bazin en 1932, guérissait les malades par simple application (Laugrand, 2002, p. 339).

La miniature comme objet funéraire et le lien avec les défunts

L'usage d'objets miniatures dans le cadre des pratiques funéraires est probablement l'une des coutumes les plus répandues dans les régions de l'Arctique canadien. Après Charles F. Hall (1865, p. 427), le missionnaire anglican Julian Bilby (1923, p. 232) en cite plusieurs exemples pour la terre de Baffin. En 1912-1913, l'ethnographe Christian Leden (1912, p. 198) observe à son tour : « La coutume des Inuit est d'enterrer le mort avec tous les objets qui lui ont appartenu. Ce qu'on ne dépose pas dans la tombe est tout simplement laissé sur place. S'emparer de ces objets ou en faire usage est une faute terrible. » Rasmussen (1929, p. 1999) rapporte de nombreux témoignages qui vont dans le même sens, indiquant que ces objets facilitent le départ de l'âme du défunt. Aujourd'hui, l'artiste inuit Minnie Freeman (1990, p. 15) voit dans la tradition de fabriquer des objets miniatures pour les défunts l'une des origines mêmes de l'art contemporain des Inuit : « De nombreux objets d'art étaient fabriqués pour servir d'abord

dans des contextes funéraires.» La recommandation de Simon Tookoome (2000, p.35), un aîné originaire de Qamanittuaq, qui conseillait récemment à ses auditeurs de l'imiter en déposant des objets ou de petits morceaux de viande sur la tombe de leurs défunts, montre l'actualité de ces pratiques.

Dans certains villages, des miniatures sont encore déposées sur les tombes. Rasmussen (1929, p.199) décrit ces pratiques avec plus de détails : « Leurs propres instruments mis à part, divers objets miniatures sont fabriqués pour les hommes, comme un kayak, un traîneau, un harpon, un arc et des flèches ou une tasse, tous ces petits objets étant ensuite placés au pied du corps du défunt. Pour les femmes, une petite lampe, une fourchette à viande, un récipient, une tasse et de réelles aiguilles ainsi qu'un dé à coudre sont fabriqués et déposés au pied du corps [...]. On dit que ce geste est nécessaire de sorte que les défunts puissent posséder quelque chose. C'est avec ces objets miniatures que l'âme rejoint aussi Takanaluk [la femme de la mer]...»

L'ethnographe souligne que le défunt a besoin d'objets pour quitter le monde des vivants et rejoindre les lieux *post mortem* mais que les hommes et les femmes ne partent pas avec les mêmes. Les miniatures qu'on remet au défunt peuvent être vues comme des images réduites à l'échelle des humains, mais également comme des images à taille normale à l'échelle de l'âme-*tarniq* dont on a souligné plus haut qu'elle était elle-même une miniature. Les Inuit du Cuivre nomment ces objets des *ingelirutit*, les choses avec lesquelles l'âme peut voyager. Et Rasmussen de conclure : « Souvent, la famille gardera du défunt les objets qui ont le plus de valeur et se contentera de ne placer que des représentations miniatures de ses objets près de sa tombe. Cela se fait notamment pour les bottes conçues à l'épreuve de l'eau, mais on le fait aussi pour l'arc et les flèches. Lorsqu'il a besoin de ces objets, le défunt est en mesure d'agrandir les miniatures, il n'est donc pas nécessaire de lui laisser les vrais objets. »

Le remplacement d'un objet par une miniature demeure une opération délicate et obligatoire, comme si un défunt et ses objets constituaient un tout indissociable. Rasmussen cite de nombreux exemples de substitutions d'objets réels par des jouets ou des miniatures (Rasmussen, 1927, p.134). Ces imitations miniaturisées des vrais objets portent le nom de *ilijāt*, « ce qui est à une longue distance », et on les recouvrait habituellement de petites pierres (Rasmussen, 1932, p. 46).

L'ethnologue Diamond Jenness (1922, p.81) rapporte que les Inuit du Cuivre plaçaient même des objets miniatures près du cadavre des ours qu'ils abattaient. Selon Milukkattak, on pouvait y déposer un arc et des flèches miniatures dans le cas d'un ours mâle. Boas (1888, p.501) observe qu'on suspendait ces objets pendant trois jours avec la langue de l'ours afin, dit-on, que son âme puisse voyager plus rapidement dans le monde et informer les autres ours du respect des humains à leur égard. Au bout de trois jours, les objets étaient récupérés et le tueur de l'ours les redistribuait à la volée aux garçons qui devaient les prendre et les rapporter à leurs propriétaires. Une fois tué, l'ours devenait donc un instant propriétaire des miniatures qu'on lui offrait et celles-ci redistribuées aux futurs chasseurs d'ours. Un contraste alors se dégage. Tandis que les défunts humains deviennent des donneurs de viande sur lesquels les chasseurs peuvent compter, les ours défunts, eux, deviennent des donneurs d'objets.

Les miniatures et les objets funéraires ne font donc pas que relier les vivants aux défunts, ils permettent de transformer les défunts, humains ou animaux, en partenaires pour les vivants, leur apportant de la nourriture ou des objets en échange de ces offrandes.

Conclusion

Pour les Inuit, les miniatures disposent d'un pouvoir de substitution et de transformation. Ces petits objets ont beau ressembler à des jouets ou à des objets décoratifs, leur pouvoir demeure intact. En tant que jouets, ces objets servent à fabriquer les êtres, ils transforment les enfants en adultes. Potentiellement, les objets de décoration n'en restent pas moins non plus de puissantes amulettes et une simple substitution suffit à les activer. Ces mêmes minuscules amulettes demeurent enfin de véritables armes s'il faut se protéger.

Les miniatures peuvent donc prendre ou donner vie, elles la génèrent. En tant qu'images du monde, elles rappellent qu'elles sont à l'origine des choses et non l'inverse comme nos traditions modernes tendent à les décrire. Tout être vivant ne doit-il pas son existence à celle d'une miniature ? Dans ce contexte, l'âme-*tarniq* constitue une sorte de modèle cardinal, elle renvoie à un niveau du réel où, par un simple jeu d'échelles, les choses et les êtres acquièrent une autre dimension. La fascination et la peur que les Inuit ont des *quipiruit*, les petites bestioles, s'expliquent en partie par cette ambivalence intrinsèque qu'on attribue au plus petit susceptible de devenir le plus puissant.

dans des contextes funéraires.» La recommandation de Simon Tookoome (2000, p.35), un aîné originaire de Qamanittuaq, qui conseillait récemment à ses auditeurs de l'imiter en déposant des objets ou de petits morceaux de viande sur la tombe de leurs défunts, montre l'actualité de ces pratiques.

Dans certains villages, des miniatures sont encore déposées sur les tombes. Rasmussen (1929, p.199) décrit ces pratiques avec plus de détails : «Leurs propres instruments mis à part, divers objets miniatures sont fabriqués pour les hommes, comme un kayak, un traîneau, un harpon, un arc et des flèches ou une tasse, tous ces petits objets étant ensuite placés au pied du corps du défunt. Pour les femmes, une petite lampe, une fourchette à viande, un récipient, une tasse et de réelles aiguilles ainsi qu'un dé à coudre sont fabriqués et déposés au pied du corps [...]. On dit que ce geste est nécessaire de sorte que les défunts puissent posséder quelque chose. C'est avec ces objets miniatures que l'âme rejoint aussi Takanaluk [la femme de la mer]...»

L'ethnographe souligne que le défunt a besoin d'objets pour quitter le monde des vivants et rejoindre les lieux *post mortem* mais que les hommes et les femmes ne partent pas avec les mêmes. Les miniatures qu'on remet au défunt peuvent être vues comme des images réduites à l'échelle des humains, mais également comme des images à taille normale à l'échelle de l'âme-*tarniq* dont on a souligné plus haut qu'elle était elle-même une miniature. Les Inuit du Cuivre nomment ces objets des *ingelritut*, les choses avec lesquelles l'âme peut voyager. Et Rasmussen de conclure : «Souvent, la famille gardera du défunt les objets qui ont le plus de valeur et se contentera de ne placer que des représentations miniatures de ses objets près de sa tombe. Cela se fait notamment pour les bottes conçues à l'épreuve de l'eau, mais on le fait aussi pour l'arc et les flèches. Lorsqu'il a besoin de ces objets, le défunt est en mesure d'agrandir les miniatures, il n'est donc pas nécessaire de lui laisser les vrais objets.»

Le remplacement d'un objet par une miniature demeure une opération délicate et obligatoire, comme si un défunt et ses objets constituaient un tout indissociable. Rasmussen cite de nombreux exemples de substitutions d'objets réels par des jouets ou des miniatures (Rasmussen, 1927, p.134). Ces imitations miniaturisées des vrais objets portent le nom de *ilijät*, «ce qui est à une longue distance», et on les recouvrait habituellement de petites pierres (Rasmussen, 1932, p.46).

L'ethnologue Diamond Jenness (1922, p.81) rapporte que les Inuit du Cuivre plaçaient même des objets miniatures près du cadavre des ours qu'ils abattaient. Selon Milukkattak, on pouvait y déposer un arc et des flèches miniatures dans le cas d'un ours mâle. Boas (1888, p.501) observe qu'on suspendait ces objets pendant trois jours avec la langue de l'ours afin, dit-on, que son âme puisse voyager plus rapidement dans le monde et informer les autres ours du respect des humains à leur égard. Au bout de trois jours, les objets étaient récupérés et le tueur de l'ours les redistribuait à la volée aux garçons qui devaient les prendre et les rapporter à leurs propriétaires. Une fois tué, l'ours devenait donc un instant propriétaire des miniatures qu'on lui offrait et celles-ci redistribuées aux futurs chasseurs d'ours. Un contraste alors se dégage. Tandis que les défunts humains deviennent des donneurs de viande sur lesquels les chasseurs peuvent compter, les ours défunts, eux, deviennent des donneurs d'objets.

Les miniatures et les objets funéraires ne font donc pas que relier les vivants aux défunts, ils permettent de transformer les défunts, humains ou animaux, en partenaires pour les vivants, leur apportant de la nourriture ou des objets en échange de ces offrandes.

Conclusion

Pour les Inuit, les miniatures disposent d'un pouvoir de substitution et de transformation. Ces petits objets ont beau ressembler à des jouets ou à des objets décoratifs, leur pouvoir demeure intact. En tant que jouets, ces objets servent à fabriquer les êtres, ils transforment les enfants en adultes. Potentiellement, les objets de décoration n'en restent pas moins non plus de puissantes amulettes et une simple substitution suffit à les activer. Ces mêmes minuscules amulettes demeurent enfin de véritables armes s'il faut se protéger.

Les miniatures peuvent donc prendre ou donner vie, elles la génèrent. En tant qu'images du monde, elles rappellent qu'elles sont à l'origine des choses et non l'inverse comme nos traditions modernes tendent à les décrire. Tout être vivant ne doit-il pas son existence à celle d'une miniature? Dans ce contexte, l'âme-*tarniq* constitue une sorte de modèle cardinal, elle renvoie à un niveau du réel où, par un simple jeu d'échelles, les choses et les êtres acquièrent une autre dimension. La fascination et la peur que les Inuit ont des *qipirniit*, les petites bestioles, s'expliquent en partie par cette ambivalence intrinsèque qu'on attribue au plus petit susceptible de devenir le plus puissant.

35. Représentation du monde en miniature que voit le danseur au tambour
Ivoire
Canada, Churchill, Eskimo Museum



Dans leur diversité, les miniatures évoquent par conséquent le jeu de l'illusion. Elles transforment le réel en images et, inversement, il faut peu de chose pour que ces images agissent sur le réel. Dans une sculpture en ivoire, le sculpteur montre bien comment le danseur au tambour voit l'univers sous une forme miniaturisée lorsqu'il performe (ill. 35).

Les miniatures relient différents niveaux d'expérience. Elles disposent d'un pouvoir de transformation qui se déploie métonymiquement ou métaphoriquement. Elles permettent de chevaucher les frontières et les échelles, elles interviennent au début de la vie et à la fin, elles agissent comme des médiateurs dont le pouvoir peut être activé selon les contextes et les besoins et ce, pas uniquement par les chamans.

Ce pouvoir des miniatures ne doit cependant pas être appréhendé en termes essentialistes mais dans une perspective relationnelle. Les miniatures ne contiennent en soi aucun pouvoir. Elles ne sont pas des objets magiques. Leur pouvoir résulte de relations. Les miniatures n'acquièrent ce pouvoir que lorsqu'elles sont produites, acquises et transmises avec certaines intentions : un don que l'on fait à un guérisseur pour obtenir son aide, un don à un défunt, etc. À la différence d'autres objets, les

miniatures cumulent donc plusieurs avantages. Elles permettent de relier en même temps qu'elles représentent. D'un point de vue social, elles orchestrent deux transformations majeures de l'existence, celle des jeunes en adultes et celle des défunts en alliés pour le groupe.

De nos jours, les Inuit ont profondément intégré le christianisme et beaucoup rejettent l'usage des amulettes du temps jadis. Le modèle de la miniature reste cependant très populaire. Lors de la fête de Pâques en 1983, l'évêque du diocèse de Churchill-Baie d'Hudson, monseigneur Omer Robidoux, reçut par exemple deux miniatures que le sculpteur Mark Tungilik, originaire de Repulse Bay, avait fabriquées avec l'ivoire de ses propres dents.

En définitive, nombre de miniatures finissent dans les cimetières tandis que d'autres circulent. Leur production n'est pas orientée vers le seul marché extérieur. Le succès de la miniature tient plutôt au fait qu'elle incarne moins l'image du véritable objet que son modèle original. Cette qualité lui donne sa puissance et les Inuit y restent très sensibles pour des raisons ontologiques, rituelles ou esthétiques.

1. Ce texte est basé sur des recherches menées au cours des dix dernières années avec mon collègue Jarich Oosten et financées par le Conseil de recherches en sciences humaines et sociales du Canada.



Corps et âmes d'animaux en Sibérie : de l'Amour animique à l'Altaï analogique

CHARLES STÉPANOFF

Afin de donner aux hommes un objet rituel permettant de le vénérer, le héros chor Kartyga Pergen «cracha et son image dorée se forma» (Dyrenkova, 1940, p.25). Les images dont nous allons traiter ne sont pas regardées par les Sibériens comme de simples figurations offrant à la contemplation l'apparence des êtres. Si l'image est souvent peu réaliste, c'est pour montrer qu'elle entretient avec son modèle des rapports bien moins superficiels que ceux de la «ressemblance». Les langues indigènes l'appellent souvent «ombre», «âme», «fantôme». L'image est avec son modèle dans un rapport parfois iconique mais toujours indiciel de partie au tout, comme le rappelle le crachat de Kartyga Pergen.

Les images sibériennes ne sont pas non plus des illustrations didactiques d'une vision du monde : souvent elles détournent et subvertissent les lois du mode de pensée qui paraît dominer dans la société où elles sont produites. C'est que beaucoup d'entre elles sont fabriquées dans des moments de perturbations des relations entre les êtres, après une maladie, une mort tragique ou une chasse infructueuse. Elles sont moins faites pour être vues que pour être louées, caressées, nourries, ointes de graisse, parfois fouettées, jetées dans les broussailles sous des insultes infamantes. Ce sont des outils de ruse, de manipulation, parfois de sorcellerie. La possession d'une image implique une part de domination, un contrôle à distance, c'est pourquoi les esprits et les divinités les plus puissants ne sont pas représentés.

En Sibérie, il est fréquent de voir un même être figurer sous des traits anthropomorphes et zoomorphes d'une diversité déconcertante. Cette multiplicité de formes n'a rien d'arbitraire : nous allons montrer qu'elle donne à voir la variété des rapports que l'être représenté entretient avec son environnement et avec les hommes. Nous chercherons à illustrer brièvement ce que variation et stabilité de formes peuvent nous apprendre des modes de classifications et des schèmes des relations par lesquels les peuples de Sibérie pensent leur environnement et en particulier les animaux.

Animisme nivkh

Les Nivkhs constituent un cas d'école en matière d'animisme. Locuteurs d'une langue isolée, ils formaient au début du XX^e siècle une population d'environ cinq mille personnes établie dans la basse vallée de l'Amour et sur l'île de Sakhaline. Avant la destruction planifiée de leur culture par le pouvoir soviétique, ils vivaient principalement de pêche, de chasse et de cueillette. Leurs seuls animaux domestiques étaient les chiens utilisés pour l'attelage de traîneaux et consommés lors de sacrifices.

L'ethnologue russe Lev Šternberg, qui séjourna parmi eux lors de son exil sur l'île de Sakhaline (1889-1897), leur doit une reformulation originale de l'animisme. Alors qu'Edward Tylor avait simplement défini l'animisme comme «la croyance aux êtres spirituels», Šternberg résume ainsi la vision du monde de l'animiste : «Les animaux et les esprits ne se distinguent de l'homme que parce qu'ils se présentent à lui sous des aspects particuliers.» L'animiste voit le monde comme «une symbiose d'êtres différents par leur apparence extérieure mais semblables par leur nature. Pour lui, le monde est une société unique d'hommes, d'animaux et d'esprits. Il explique tous les phénomènes de la nature par la volonté et les passions des esprits» (Šternberg, 1927, p.48-49). Ainsi, dans l'animisme, les oppositions à nous familières de l'intentionnel et du naturel, de l'humain et de l'animal, s'effritent devant un contraste entre une apparence diverse et un principe intérieur commun permettant de donner un caractère social aux relations entre les espèces (voir Descola, 2005).

Les Nivkhs reconnaissent en effet à de nombreuses espèces animales une vie semblable à la leur, ce qui les incite à ne se réservent nullement la notion d'humanité. Ils offrent une remarquable illustration asiatique de l'analyse de Viveiros de Castro pour qui les autonymes de certaines sociétés amazoniennes, traduits généralement par «les hommes», définissent en réalité moins l'espèce humaine qu'une position de sujet, mieux rendue par «nous, les nôtres» (Viveiros de Castro, 1998, p.476-477). L'ethnonyme *nivhgu* (pluriel de *nivh*), usuellement glosé par «les

Ci-contre
(détail, œuvre reproduite p. 143) :
36. Plat rituel pour la fête de l'ours
Nivkh
Bassin de l'Amour,
Sibérie extrême-orientale
Bois de résineux
21,7 x 17 x 61,2 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1966.46.61

hommes», a pour traduction littérale «ceux de mon village» (Beffa, 1982, p.16). Or les Nivkhs ne croient pas être les seuls à pouvoir se considérer comme des «moi» habitant un village : leurs traditions orales et leurs rituels décrivent de nombreux autres collectifs de *nivhgu* attachés à des environnements particuliers qui sont leur habitat. Ainsi les *tly nivhgu*, «ceux dont le village est dans le ciel» ou, plus simplement, «les gens du ciel», attrapent des hommes avec leurs cannes à pêche à travers les nuages. Les «gens» ou les «maîtres de la mer» sont les orques, qui parfois retirent leurs «coquilles» à l'abri des regards des Nivkhs pour jouer sur la plage sous forme d'humains vêtus de blanc. Quant aux «gens de la montagne» (*pal nivhgu*), principaux partenaires d'échange des Nivkhs, ce sont les ours. Très logiquement, les «gens de la montagne» appellent les Nivkhs «les gens de la basse terre» (Krejnović, 1973). Ces différents types de «gens» ne se distinguent les uns des autres que par un milieu typique, leur lieu de sociabilité, qui les positionne dans un espace commun à tous les êtres.

Des corps contextuels

Ce bref aperçu peut donner l'impression d'une orthodoxie animiste un peu doctrinaire. En réalité, les Nivkhs faisaient appel à des schèmes interprétatifs variables selon les situations pratiques. Les ours, appelés ordinairement *t'hyf*, n'étaient qualifiés d'«hommes de la montagne» que dans des contextes particuliers, comme le discours rituel et les légendes. Dans ces derniers cas, l'ours est envisagé parmi les siens dans son environnement propre, comme un sujet dans une relation sociale du même ordre que celle qui unit les hommes entre eux. Mais, selon les récits nivkhs, lorsqu'il descend dans la forêt pour se présenter aux chasseurs, l'ours «revêt son manteau de fourrure» – un thème classique des animismes sibériens et amérindiens. La forme animale signale ainsi la position de gibier prise volontairement par l'ours dans les environs des villages des Nivkhs.

D'une manière générale, les formes corporelles assumées par les êtres dépendent, non de perspectives fixées dans les corps des observateurs, mais de la position qu'ils occupent dans la mathématique complexe du jeu des relations (Stépanoff, 2009). Un être avec lequel vous établissez une relation sociale vous apparaît sous forme humaine; mais si vous êtes avec lui dans une relation de violence et de prédation, il est pour vous, à la fois relationnellement et visuellement, une bête. Dans les contes

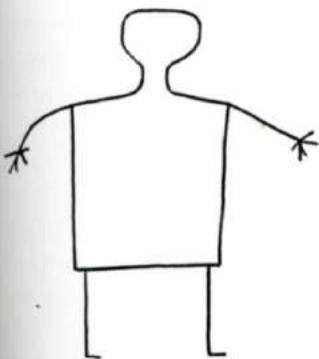
nivkhs, l'homme apparaît aux ours comme un homme ou comme un ours selon le lieu où se produit la rencontre et selon les intentions, hostiles ou bienveillantes, des protagonistes. Si un homme faible et hargneux arrive à l'improviste chez les ours, les «hommes de la montagne» l'attachent à des poteaux et lui font subir les étapes de la «fête de l'ours» en vue de le mettre à mort. Cette définition contextuelle des corps a des conséquences remarquables sur le mode de représentation des êtres.

La fête de l'ours : l'ours donné à voir comme personne et comme gibier

La «fête de l'ours» était le plus grand événement de la vie collective des Nivkhs. Après la mort d'un enfant, son père capturait un ourson et l'élevait dans une cage. Il arrivait que la mère le nourrit au sein. Au bout de trois ans, l'animal était mis à mort pendant un rituel de plusieurs jours. Parmi les différentes représentations sculptées d'ours utilisées au cours de la fête, on peut distinguer deux styles qu'Ivanov a appelés «animiste» et «pictographique» (Ivanov, 1937). Après la mise à mort de l'ours, sa tête et sa fourrure étaient disposées sur le banc d'honneur de la maison à côté d'une figurine représentant l'âme de l'animal. Au XIX^e siècle, cette sculpture de bois représentait selon les cas un ours assis à la façon d'un être humain et vêtu d'habits nivkhs (Šrenk, 1903, p.82), ou un personnage anthropomorphe sans membres, sculpté dans une section de branche (Sternberg, 1916, p. 185 et 187). Dans ce dernier cas, la figurine était habillée de friques de copeaux et conservée après la fête dans une maisonnette. On déposait devant la figurine sucre, tabac et nourriture comme pour un hôte de marque. Au XX^e siècle, il semble qu'un autre mode de représentation de l'âme ait fait son apparition. Décrivant les parties de l'ours descendues l'une après l'autre dans la maison par une corde à travers le trou à fumée, Krejnović situe entre le passage de la tête et celui du cœur la descente d'un petit garçon à qui l'assistance s'adresse comme à l'ours (Krejnović, 1973, p. 219). Sachant que dans ce rituel aucune image sculptée de l'âme de l'ours n'est décrite et que la tête et le cœur sont deux supports d'âme pour les Nivkhs, il est très vraisemblable que l'enfant figure ici comme une image anthropomorphe vivante de l'âme de l'animal. Au même moment, la chair de l'ours était découpée et préparée par les anciens avec des instruments sacrés. Certains plats fabriqués pour l'occasion



36. Plat rituel pour la fête de l'ours
Nivkh
Bassin de l'Amour,
Sibérie extrême-orientale
Bois de résineux
21,7 x 17 x 61,2 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1966.46.61



37. Représentation anthropomorphe d'ours
Kets
Toungouska pierreuse, Russie
1948

portent des figures réalistes sculptées formant une sorte de chronique « pictographique » des événements de la mise à mort de l'ours. Si l'ours a été chassé, l'itinéraire de sa poursuite est représenté par des empreintes. Si c'est un ours élevé qui a été tué, on le voit dans certaines étapes du rituel, enchaîné ou déjà dépecé. L'exemplaire du musée du quai Branly, avec ses deux ours superposés, montre que ces deux animaux ont été tués ensemble (ill. 36). La fête de l'ours mobilise donc deux figurations concomitantes d'un même être, l'une en rapport avec l'âme, l'autre avec la chair de l'ours. Elles sont en fait moins des réceptacles de deux substances composant l'animal que des matérialisations de deux aspects relationnels différents sous lesquels il est conçu. Comme hôte de la « montagne » venu dans la « basse terre », il a sa place sur la banquette d'honneur pour être nourri. Il est frappant de constater que les Kets, peuple très éloigné des Nivkhs en Sibérie occidentale qui connaissait aussi une fête de l'ours élaborée, fabriquaient également une image de l'âme de l'ours défunt sous des traits anthropomorphes. De même que chez les Nivkhs, cette image placée dans la partie d'honneur de la tente recevait nourriture et cadeaux (Alekseenko, 1968, p. 183-187) (ill. 37).

Mais l'ours n'est pas seulement nourri, il est simultanément mangé. C'est sous cet aspect de gibier que les plats nivkhs le représentent : il y apparaît dans sa

position d'animal poursuivi et mis à mort par les hommes, donc sous des traits zoomorphes comme le veut la règle des corps contextuels. Ostrovskij a finement observé que les oreilles de l'ours sont généralement visibles dans la vaisselle sacrée alors qu'elles n'apparaissent guère dans les images de l'ours comme « homme de la montagne ». Au contraire, les yeux sont le plus souvent marqués sur ces dernières tandis qu'on les observe peu sur les premières. Alors que les yeux rapprochent l'homme de l'animal, les oreilles d'ours, placées sur le haut de la tête, signalent immédiatement un corps non humain (Ostrovskij, 1997, p. 103-104). En termes relationnels, les oreilles dessinent une forme, un contour propre à une espèce ; leur représentation dénonce un regard de chasseur qui identifie et range dans une espèce. Mais sous son aspect d'« homme de la montagne » l'ours est un sujet perçevant et interagissant avec l'homme comme avec un partenaire social : les yeux de la figurine permettent un échange des regards, support d'intersubjectivité.

Tout le paradoxe de la fête de l'ours, qui traite cet animal simultanément comme un hôte de marque et comme un mets culinaire, est résumé par ces deux styles de figuration. Dans un système animique, comme l'a montré Fausto (2007), il est capital de suivre des procédures rituelles minutieuses afin de ne pas manger l'animal en tant que sujet,

mais simplement comme viande prélevée. La figurine anthropomorphe montre que l'aspect sujet de l'ours est mis de côté et traité avec l'hospitalité qui lui est due. Les scènes figurant sur les plats contenant la viande rappellent que c'est sous son aspect de proie qu'il est légitimement mangé.

Jumeaux et noyés

Les jumeaux offrent un cas intéressant de perturbation du système animique qui complexifie le schéma associant une intériorité humaine commune à une forme visible variable selon les espèces. En effet, les jumeaux sont qualifiés à leur naissance d'«animaux sauvages», *n'a*, comme si leur apparence humaine cachait une identité bestiale. Cependant, on les nomme également, comme les ours, «gens de la montagne» (Krejnović, 1973, p. 432-433). Les jumeaux sont en effet regardés comme le fruit d'une relation entre une femme et un ours, qu'ils sont supposés rejoindre après leur mort en vertu du principe patrilinéaire. Le rite funéraire réservé aux jumeaux est donc particulier : on ne brûle pas leurs corps comme on le fait pour les humains ordinaires, mais on les installe assis dans une cage d'ours. Par ailleurs, on fabrique pour les jumeaux une maison miniature avec des figurines anthropomorphes identiques à celle que l'on fait lors du rituel de l'ours.

Les Nivkhs accomplissent habituellement au printemps et à l'automne un rituel de «nourrissement des crânes d'ours» provenant des fêtes de l'ours passées du clan. Les familles ayant compté des jumeaux mènent un rituel différent appelé *palroh* Č'aund, «envoyer de la nourriture [aux gens de] la montagne». À cette occasion, les jumeaux défunts sont nourris de deux manières : sous leur aspect de figurine anthropomorphe et d'autre part dans leur cage d'ours avec des bulbes comestibles déposés sur un plat zoomorphe nommé *n'an'lavroh*, «le plat de la bête». On leur demande de veiller sur leurs consanguins vivants et d'envoyer du gibier. On s'adresse également à eux en cas de maladie et on leur sacrifie des chiens (Šternberg, 1916; Krejnović, 1973, p. 435).

Nous retrouvons les principes de la représentation duelle identifiés dans la fête de l'ours. Le jumeau, enfant d'ours, a pour milieu typique et espace social la montagne ; ainsi lorsque son corps se trouve dans le territoire des humains il est, relativement à ces derniers, une «bête». Sa dépouille mise en cage ainsi que le «plat de la bête» représentent le jumeau-ours dans sa relation aux hommes, en tant que proie ani-

male. Mais par rapport à ses congénères ours qu'il va rejoindre dans la montagne, le jumeau se trouve dans une relation sociale : c'est cet aspect de sa personne, intégré à un environnement familial, qui est représenté par les figures anthropomorphes dans la maisonnette. L'opposition de l'âme et du corps suffirait difficilement à décrire ce contraste entre un aspect humain et un aspect animal des jumeaux. Les figures anthropomorphes ne sont pas des supports de l'âme, car selon le témoignage d'un Nivkh, les âmes des jumeaux rejoignent les gens de la montagne précisément quand on leur fabrique des figurines et une maison (Krejnović, 1973, p. 433).

Qu'est-ce qui autorise les humains à conserver dans leurs maisons de la «basse terre» des représentations des jumeaux tels qu'ils sont dans la «montagne»? N'est-ce pas contrevenir à la règle de définition positionnelle des corps? La gémellité constitue à vrai dire un coup de force, dont l'origine est certes attribuée aux ours, mais dont les hommes cherchent à tirer parti. Le «retour» des jumeaux, à la fois hommes et ours, dans la montagne inaugure une relation de consanguinité entre un groupe d'hommes et un groupe d'ours, qui, dit-on, forment dès lors «un même clan». Cette relation permet aux humains d'être en quelque sorte familiers des ours dans leur milieu typique, ce qui les autorise à les envisager dans leur aspect d'«hommes de la montagne» tout en restant dans la «basse terre». La dépouille des jumeaux elle-même, abandonnée dans la «basse terre», est traitée comme un relais vers leur aspect d'«hommes de la montagne». Cela explique que les familles de jumeaux décédés nomment «nourrissement des gens de la montagne» ce qui pour les autres Nivkhs est un «nourrissement des ours».

Les noyades représentent pour les Nivkhs un détournement parallèle d'un des leurs par les «gens de la mer» (Krejnović, 1973, p. 395-426). Le noyé, supposé devenir un animal marin, orque, phoque ou poisson, reçoit deux types d'images funéraires. D'une part, il est figuré par une planche de bois anthropomorphe installée verticalement sur le rivage avec une barque, des rames et des instruments de pêche. D'autre part, la famille du noyé fabrique un plat horizontal en forme de phoque pour porter les offrandes qui seront jetées à la mer en son honneur (ill. 38). Dans cet objet, les deux cercles au centre des spirales représentent les yeux de l'animal; lors des rites annuels d'offrandes à la mer, les familles de noyés «activent» le plat en déposant sur ces cercles deux baies qui animent ainsi son regard.



38. Plat figurant un phoque
Nivkh

Vallée de la Tym, île Sakhaline, Russie
Fin du XIX^e siècle
Bois
27,2 x 16,2 x 7,5 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1899.76.17

La planche anthropomorphe montre le noyé dans sa nouvelle condition d'homme de la mer pêchant et chassant, maniant des outils en fonction d'une intentionnalité. La seconde image «zoomorphe» l'envisage comme support corporel de nourriture. À nouveau l'âme et le corps s'opposent, mais en association étroite avec d'autres oppositions, celle d'humanité et d'animalité, celle de relation intentionnelle et de relation d'incorporation par la consommation.

Figures de maîtres et d'auxiliaires

Les représentations des maîtres d'un lieu ou d'une espèce sont un révélateur efficace des différences de conceptions concernant les animaux à travers l'Asie septentrionale. Les espèces animales ne sont pas seulement conçues en Sibérie comme des collections homogènes d'individus partageant des traits essentiels communs. À ce modèle universel de la biologie intuitive, les peuples de Sibérie ajoutent l'idée que l'espèce forme une totalité organisée, dans laquelle les individus occupent des positions relatives particulières. Les peuples de l'Amour considèrent ainsi que les espèces comptent en leur sein un ou plusieurs individus remarquables qualifiés de «maître» ou de «chamane». Les lièvres, les zibelines, les ours ont leurs maîtres qui sont tous de taille supérieure à la norme de leur espèce. Le maître des ours et celui des tigres sont également considérés comme maîtres de la forêt et des animaux qui y vivent. On en fait des représentations sculptées pour favoriser une guérison ou pour obtenir la chance à

la chasse. Les images du maître des ours sont le plus souvent zoomorphes, mais elles peuvent aussi prendre l'aspect d'une figure anthropomorphe entièrement recouverte de fourrure d'ours.

Il est possible dans certains cas de montrer que ces apparences variables sont indexées à une relation. Chez les Nivkhs et les Neghidals, une figurine anthropomorphe à tête conique représente un ours sous son aspect d'«homme de la montagne protégeant les humains» (Ostrovskij, 1997, p. 123). Au contraire, un ours réaliste, allongé au sol, les pattes étendues, est donné à voir comme proie des hommes, en position de corps préparé au dépeçage avant d'être consommé (Ostrovskij, 1997, p. 135). De nombreuses figures zoomorphes d'ours étaient accompagnées de leurs rejetons sous forme de deux figurines anthropomorphes. Une telle composition montre l'ours comme père de jumeaux humains, donc dans une relation de parenté avec les humains qui permet à ces derniers de lui demander son aide. L'ours à quatre pattes avec un corps allongé et une gueule ouverte armée de crocs est en position de prédateur : on lui confie la dévoration des maladies (comme pour l'exemplaire du musée du quai Branly, inv. 71.1962.11.9, publié dans Beffa et Delaby, 1999, p. 151).

La posture assise définit l'animal comme sujet, souvent en position de pouvoir. La version neghidale du maître de la taïga de l'illustration 39 représente, à partir d'une souche d'arbre, un personnage anthropomorphe assis surmonté d'une tête de

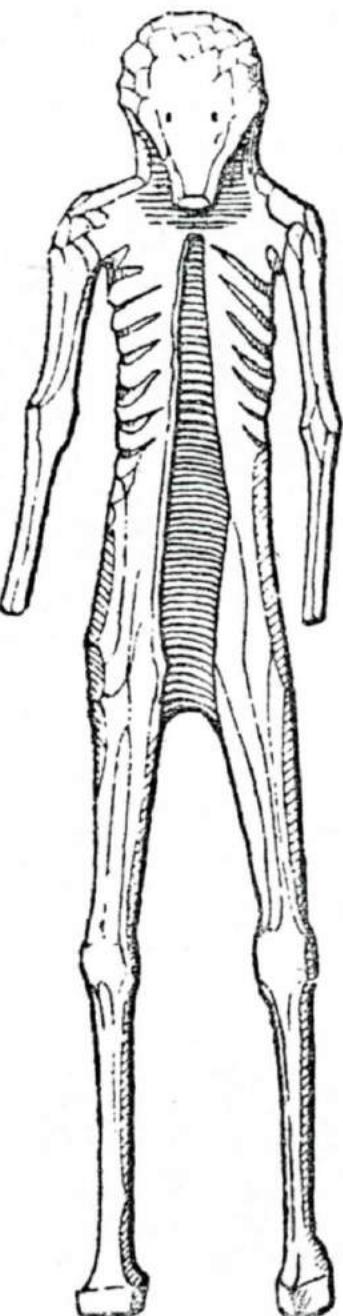


tigre. Dans le bassin de l'Amour plus qu'à Sakhaline, le tigre faisait concurrence à l'ours comme maître de la forêt; lui aussi était décrit dans certains contextes comme un homme recouvert de fourrure. Le nom indigène associé à cet objet, *tuvyjèn*, vraisemblablement composé de *tuj*, «terre», et *byjè*, «homme», signifierait donc «homme de la terre». Cette composition dédouble distingue deux aspects de l'animal-maître que nous avons déjà rencontrés chez l'ours : une condition humaine et une apparence animale.

Le malade animalisé

De nombreuses figures de bois fabriquées lors des rituels thérapeutiques étaient composées d'un corps anthropomorphe soulignant la localisation de la souffrance (ventre gonflé, charnière de bois en cas de douleur à un membre, rainure transversale pour une diarrhée, cage thoracique ouverte pour la tuberculose) surmonté d'une tête d'ours (ill. 40). L'interprétation de ces images hybrides était variable : elles pouvaient représenter un esprit (parfois un «homme de la forêt») installé dans le corps du malade ou ayant emporté son âme. Dans tous les cas, l'action rituelle amenait de fait le malade à regarder aussi l'objet comme une image de lui-même. Pour guérir une diarrhée sanglante, les Nanaïs bouchaient l'ouverture inférieure du sillon traversant une figure anthropomorphe à tête d'animal (Šternberg, 1933, p. 517). Les mêmes Nanaïs expliquaient parfois les souffrances du malade par le fait qu'un ours (*doonta*, «le forestier») avait capturé son âme et la tenait attachée à un arbre pour la torturer (Šimkevič, 1896, p. 39–40). Cette description ne manque pas d'évoquer les tourments que les peuples de la région faisaient subir à l'ours attaché à des poteaux pendant la fête de l'ours. Il est donc légitime de penser que l'hybridation d'éléments humains et animaux dans ces figures n'exprime pas seulement la juxtaposition du malade et d'un esprit malfaisant, mais aussi la superposition des relations dans lesquelles le malade est pris, homme par rapport à ses proches, mais gibier animal relativement aux êtres qui se sont emparés de lui.

mal sauvage, mais «un être inférieur que l'on domine, et que l'on possède, avec droit de vie et de mort sur lui» (Hamayon, 1990, p. 614). L'esprit «donneur de gibier» lui-même, dont les traits sont plutôt zoomorphes chez les peuples chasseurs, montre ici un visage humanisé (Hamayon, 1990, p. 607). Ces contrastes ont permis à Philippe Descola de discerner en Sibérie méridionale des traits typiques d'un système «analogique» différent des cosmologies «animiques» des peuples du Nord (Descola, 2005, chap. «Histoire de structures»).



Page de gauche :

39. Représentation du maître de la taïga
Néghidal

Début du XIX^e siècle
Bois

Saint-Pétersbourg, Musée
ethnographique russe, inv. 2566-33

Ci-contre :

40. Dessin de la figure thérapeutique
anthropomorphe à tête d'ours

Nivkh

Milieu du XIX^e siècle

Images analogiques

En Sibérie du Sud, où la steppe le dispute à la taïga, l'élevage pastoral concurrence la chasse et impose un rapport à l'environnement différent. Comme l'a souligné Roberte Hamayon, l'animal domestique n'y est pas un «partenaire d'échange» comme l'ani-

Les peuples turcs de la région de l'Altaï-Saïan, en Sibérie méridionale, attribuent leur succès à la chasse à la générosité d'esprits-maitres des montagnes imaginés comme des éleveurs dont les animaux sauvages sont le bétail. Les Tozhu contemporains affirment ainsi que l'on peut entendre dans la forêt les «maitres» traire les rennes sauvages, tout comme les Tozhu traient leurs rennes domestiques. Dans l'Altaï, on raconte que les animaux doivent payer un tribut en fourrure aux maîtres, ce qui explique la chute de leurs poils au printemps. Bétail docile ou sujets soumis, les animaux sauvages sont liés par une relation de «protection» et de «propriété» (Descola, 2005, chap. «Les formes de l'attachement») à des esprits-maîtres qui n'appartiennent pas à leur espèce mais leur sont intrinsèquement supérieurs. Les spécimens singuliers ne sont pas regardés comme des chefs à la façon des peuples de l'Amour, mais comme les animaux domestiques préférés, les étalons, des esprits. Ainsi une tache dans le pelage d'un ours est tenue pour une marque de propriété posée par le maître du lieu ou par la divinité infernale Erlik, à la façon dont les éleveurs marquent la croupe de leurs chevaux.

On trouvera quelques aperçus de cet univers cloisonné et hiérarchisé dans les dessins complexes qui couvraient les tambours des chamans de l'Altaï-Saïan, en Sibérie méridionale, avant l'époque soviétique. L'exemplaire khakasse reproduit en illustration 41 est partitionné en deux moitiés : le secteur supérieur contient des astres, des oiseaux et d'autres êtres en rapport avec le ciel, tandis que dans la partie inférieure évoluent des êtres de la terre et du monde souterrain. La bande séparatrice figure une chaîne de montagne, tandis que l'arc de cercle entourant le secteur supérieur représente un arc-en-ciel. Les «maîtres des montagnes» apparaissent sur ce tambour comme des cavaliers et non sous des traits animaux comme dans la région de l'Amour. Leurs fils et leurs filles se tiennent en file dans le secteur inférieur, environnés de chiens et de troupeaux de chevaux. On voit ainsi que l'élevage et la domination protectrice qu'il implique structurent les rapports entre esprits et animaux et plus généralement entre classes d'êtres.

Tout en bas grouillent poissons, serpents et grenouilles, qualifiés de «serviteurs» de l'empereur Erlik, divinité trop transcendante pour être représentée. L'ours évolue à leur côté car il figure ici comme bétail d'Erlik, et non plus comme «maître de la montagne» à la façon nivkh. Sa forme typique ne laisse deviner en lui rien d'humain. Dans ce monde fragmenté, qui évoque bien l'analogisme défini par Descola, deux

arbres (en haut à droite) et l'arc-en-ciel, décrit comme une «échelle», établissent pour le chamane des chemins de contrebande entre les empires célestes et infernaux. À y regarder de près, le fameux «voyage céleste» du chamane altaïen ressemble à une traversée des territoires de seigneurs vaniteux, aux fonctionnaires desquels il faut payer des pots-de-vin pour passer les frontières. Et si le chamane peut se risquer dans ces traverses, c'est parce qu'il est doué par naissance d'un corps conçu comme essentiellement différent de celui des «gens simples» (Stépanoff, 2007). Les différences entre les catégories d'êtres ne sont plus définies par des positions relationnelles interchangeables comme dans l'Amour, elles s'enracinent de façon essentialiste dans des qualités intrinsèques dont dérivent des relations asymétriques.

Conclusion

Bien des traits centraux des cultures de l'Amour peuvent se retrouver à une place marginale dans l'Altaï et réciproquement. Les Altaïens pratiquaient aussi une fête de l'ours, mais elle n'avait pas le caractère fédérateur du rite d'animation du tambour chamanique; les Nivkhs comptaient quelques chamans assez rares dont les tambours étaient parfois ornés de dessins, mais toute pratique chamanique était interdite pendant la fête de l'ours, le véritable point culminant de leur vie sociale. En Sibérie du Sud, on connaissait comme ailleurs des mythes faisant de l'ours un homme déguisé en bête. Les Altaïens attribuaient des âmes aux animaux sauvages et en façonnaient des figurines pour permettre la reproduction du gibier; mais ces images animiques étaient cantonnées aux pratiques secrètes des chasseurs. Inversement, on a pu citer chez les Nivkhs l'idée paradoxale que les ours, d'habitude qualifiés d'«hommes de la montagne», sont les chiens du maître de la montagne, ce qui les placerait en position de bêtes domestiquées par une entité anthropomorphe. Les Nivkhs, en contacts étroits avec les peuples éleveurs, n'ignoraient rien de la monte, même s'ils ne la pratiquaient pas, et il leur arrivait de représenter des êtres anthropomorphes montés sur des animaux.

Animisme et analogisme, compréhensions relationnelle et essentialiste des catégories ne se partagent pas l'immensité sibérienne en empires aux frontières bien gardées. Ces modes de compréhension et les images auxquelles ils donnent naissance sont plutôt attachés à des situations pragmatiques que les sociétés de Sibérie connaissent toutes, mais auxquelles elles accordent une importance sociale variable.

41. Dessin du tambour de chamane khakasse
Début du XX^e siècle
Sibérie, Musée de Minoussinsk





Un monde objectif



Un monde objectif

PHILIPPE DESCOLA

C'est au naturalisme que l'on doit l'avènement du souci de l'objectivité dans la description du monde et dans les images qui en rendent compte. Un point de vue naturaliste commence à émerger en Europe dans les textes à partir du XVII^e siècle pour ne prendre une forme achevée que deux siècles plus tard avec l'apparition 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 Descartes nomme le *cogito*, et c'est aussi par leur esprit, hypostasié en une sorte d'âme collective, qu'ils se distinguent les uns des autres dans des ensembles unifiés par le partage d'une langue, d'une culture, d'un système d'usages. Quant aux corps, ils sont tous soumis aux décrets de la nature, ils relèvent de l'universel à l'instar de l'espace, du temps et de la substance, de sorte qu'ils ne peuvent servir à singulariser les humains comme une classe d'êtres à part. Il faut toutefois prendre garde que la figuration n'est pas la simple transcription dans des images d'une ontologie qui se serait développée avant elles et à leur écart, en faisant appel à des ressources purement discursives ; car c'est dans tous les domaines de la vie que les modes d'identification opèrent leur travail de discrimination entre les existants au moyen d'une schématisation cognitive de l'expérience. Ces schèmes sont repérables dans les énoncés, certes, mais aussi dans les modes d'action sur la matière, dans les formes de comportement, dans les attitudes vis-à-vis des non-humains et, bien sûr, dans la façon de faire des images.

Or, si la naissance du naturalisme européen peut être fixée au XVII^e siècle sous son aspect normatif et propositionnel, avec l'intense production épistémologique qui accompagne le surgissement de la science moderne, il n'en a pas nécessairement été de même dans les autres champs, notamment dans celui des images. Tout indique, en effet, que le monde nouveau a commencé à devenir visible dans des représentations iconiques avant d'être systématisé dans le discours. Si les deux traits qu'une figuration de l'ontologie naturaliste doit au premier chef objectiver sont l'intériorité distinctive de chaque humain et la continuité physique des êtres et des choses dans un espace homogène, alors il ne fait guère de doute que ces deux objectifs ont reçu un début de réalisation dans la peinture du nord de l'Europe dès le XV^e 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 mis en scène, la précision avec laquelle les moindres détails du monde matériel sont rendus et l'individuation des sujets humains, dotés chacun d'une physionomie qui lui est propre (ill. 42 et 43). La révolution dans l'art de peindre qui se produit alors installe durablement en Europe une manière de figurer qui choisit de mettre l'accent sur l'identité individuelle tout à la fois de l'icône, du prototype, de l'artiste et du destinataire, une manière de figurer qui se traduit par une virtuosité sans cesse croissante dans deux genres inédits : la peinture de l'âme,

Ci-contre et page précédente (détails) :
42. Maître de la vue de Sainte-Gudule
L'Instruction pastorale
Bruxelles, Flandres
Vers 1475-1480
Huile sur bois
98 x 69 cm
Paris, musée du Louvre, inv. 1991

Double page suivante :
43. Robert Campin,
dit le Maître de Flémalle
Triptyque de l'Annonciation
(panneaux latéraux)
Flandres
Vers 1425
Huile sur bois
64,5 x 117,8 cm (triptyque complet)
New York, The Metropolitan Museum of Art, acquisition The Cloisters Collection, 1956, inv. 56.70a-c







44. Maître de Boucicaut
Les Dialogues de Pierre Salmon et Charles VI
 France
 Début du XV^e siècle
 Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 168, fol. 4

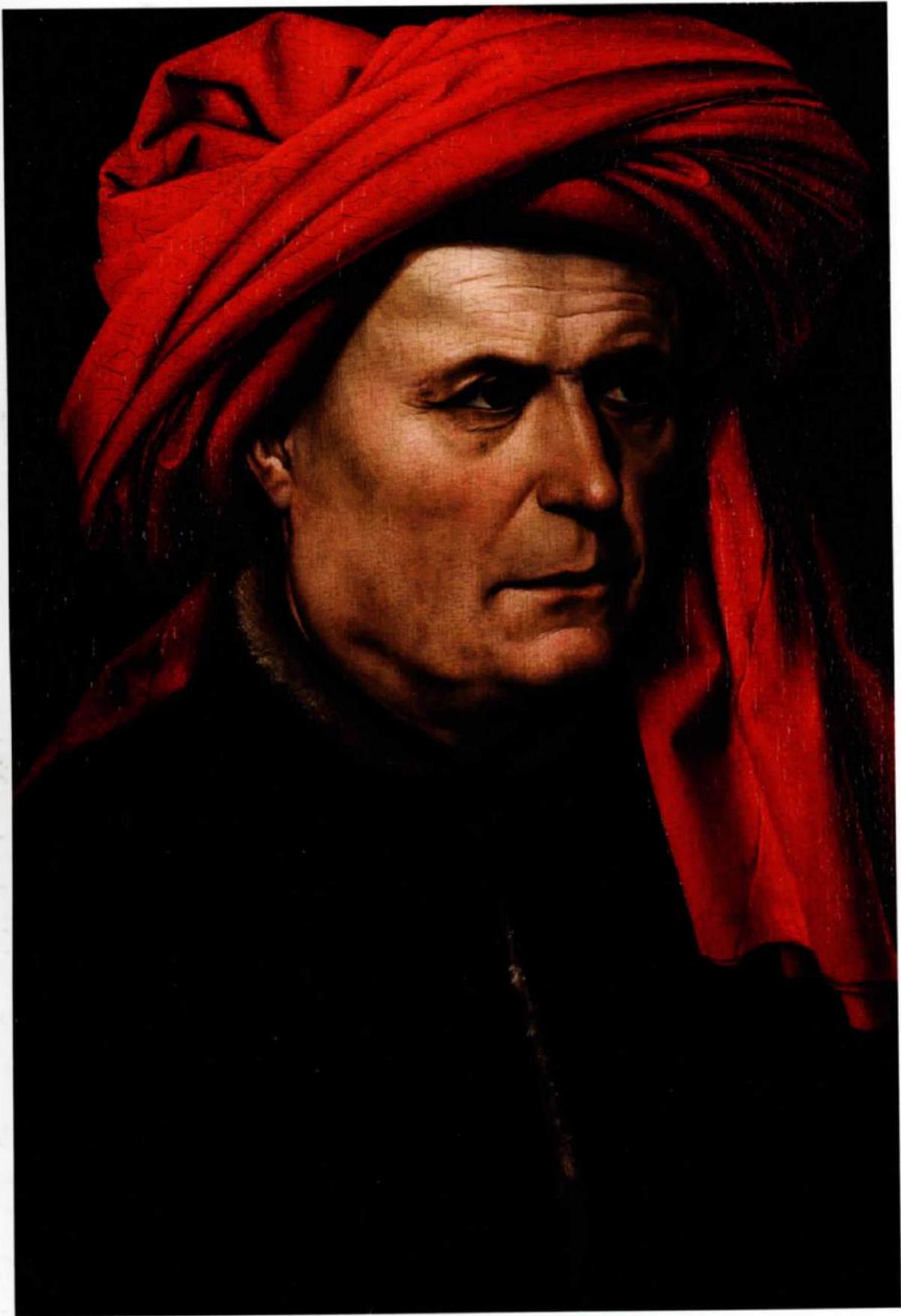
c'est-à-dire la représentation de l'intériorité comme indice de la singularité des personnes humaines, et l'imitation de la nature, c'est-à-dire la représentation des contiguités matérielles au sein d'un monde physique qui mérite d'être observé et décrit pour lui-même.

LA PEINTURE DE L'ÂME

Ci-contre (détail) :
 45. Jean Fouquet
Saint Martin sur le pont du Châtelet
 France
 Enluminure tirée des *Heures d'Étienne Chevalier* (1452-1460)
 15 x 12 cm
 Paris, musée du Louvre,
 inv. RF 1679

La singularité des individus et des situations se donne à voir dans les enluminures du XV^e siècle par la façon dont des personnages réels sont portraitureés afin que l'on puisse non seulement les identifier sans équivoque, mais aussi prendre un aperçu, en voyant leur visage, des traits essentiels de leur personnalité. C'est le cas, par exemple, dans une illustration réalisée vers 1412 par le Maître de Boucicaut (probablement Jacques Coene) d'un traité de Pierre Salmon où sont représentés Charles VI assis sur son lit d'apparat en conversation avec son conseiller Salmon, en compagnie de trois grands du Royaume, dont le duc de Berry au centre (ill. 44).





JOVQVET

JOHES



Double page précédente :
(à gauche)

46. Robert Campin,
dit le Maître de Flémalle
Un homme
Flandres
Vers 1435
Bois (peinture), chêne (bois), détrempe
40,7 x 28,1 cm
Londres, National Gallery,
inv. NG653.1

(à droite)

47. Jean Fouquet
Autoportrait, provenant du cadre
du diptyque de Notre-Dame de Melun
France
Vers 1450
Cuivre, émail peint, or
68 cm de diamètre
Paris, musée du Louvre,
don H. de Janzé, 1861, inv. OA56

L'image est remarquable à plus d'un titre. D'abord par la mise en perspective qui consiste ici à représenter la scène d'un point de vue subjectif, c'est-à-dire comme aperçue à travers une fenêtre par laquelle un observateur occasionnel contemplerait le spectacle du monde à l'insu de ceux qu'il regarde. Cette impression est rendue plus évidente encore par la présence d'une croisée ouverte en arrière-plan, laquelle permet au regard de traverser la scène dans une ligne de fuite continue, moyen d'unifier l'espace tout en lui donnant de la profondeur. Le regard du spectateur est guidé par celui du peintre qui l'incite à se glisser en sa compagnie dans la chambre dont il ouvre l'accès, presque par effraction. À cette mise en scène subjective fait écho la subjectivité des personnages eux-mêmes, chacun avec sa physionomie et son attitude propre, chacun en interaction avec un ou plusieurs autres, chacun dans un point de la pièce et en conséquence éclairé différemment, chacun saisi à un moment précis de sa trajectoire biographique; bref, des personnages de chair et d'os, non l'incarnation d'une idée, d'un symbole, d'un statut.

Une telle manière de dépeindre l'individu tranche sur les portraits de l'Antiquité et les icônes de l'Orient chrétien. En Grèce et à Rome le portrait peint ou sculpté représente soit un défunt dont on souhaite conserver le souvenir, soit un personnage puissant ou ayant atteint une certaine notoriété que l'on glorifie par ce moyen. Tout en n'étant, semble-t-il, pas trop infidèles au modèle, ces images tendent néanmoins à figurer plutôt des catégories de personnages que des individualités : elles visent la singularisation d'une personne au sein d'un type par l'ajout d'attributs, non sa mise en scène dans un milieu de vie familier qui la prolonge et lui donne une partie de son particularisme. Quant à l'icône, c'est, pour reprendre la formule de Hans Belting (1998, p. 109), «une image peinte antique qui a survécu à la société antique», mais qui a perdu chemin faisant toute véritable aspiration au mimétisme, surtout dans les portraits de saints, réduits à des assemblages de traits conventionnels. La peinture devient une technique de description typologique standardisée, complémentaire de ces techniques verbales de description littéraire héritées de la rhétorique antique que sont l'*ekphrasis* et l'*eikonismos*; bref, dans le portrait iconique, c'est moins la ressemblance qui compte, que la vérité par conformité à un modèle idéal (Dagron, 2007).

La différence est de taille avec les représentations de donateurs et les images de dévotion que réalisent les maîtres de l'enluminure et les peintres de fresques dans la seconde moitié du XIV^e siècle; la différence est plus grande encore avec les portraits qu'une poignée de pionniers – au premier chef Robert Campin (ill. 46), Jan Van Eyck, Rogier Van der Weyden –, certains aussi à l'aise dans la miniature que dans la peinture sur panneau, commencent à produire à partir du début du XV^e siècle. Il est notable, d'abord, que leurs sujets ne soient plus des princes et des rois, mais des bourgeois et des hobereaux, représentés en témoignage de la position qu'ils ont acquise par leur mérite et en reconnaissance de leur dignité, non comme des symboles d'un ordre transcendant dont ils célébraient la gloire par leur dévotion. Comme l'écrit Tzvetan Todorov (2000-2001, p. 137) à propos des modèles de Campin, «ils sont désignés par le tableau, eux-mêmes ne désignant rien». Le réalisme des portraits est en outre frappant : chaque personnage est saisi au plus près de son identité, sans que ses imperfections physiques et d'éventuels traits de caractère déplaisants ne soient dissimulés, et surtout sans intention d'en faire le reflet d'un modèle préétabli. Enfin, ce mouvement d'individuation touche aussi les peintres eux-mêmes ; leurs œuvres commencent à être signées et les premiers autoportraits rappellent la présence agissante du peintre, parfois dans le tableau comme un personnage parmi d'autres, parfois à la périphérie, à l'instar du premier autoportrait avéré, celui que Jean Fouquet insère en 1450 (ill. 47) dans le cadre du diptyque qu'il peint pour Notre-Dame de Melun. Par là est affirmé que l'œuvre du peintre est l'expression mimétique de sa personnalité s'exprimant sur une surface, le produit d'une individuation de l'activité créatrice.

LIMITATION DE LA NATURE

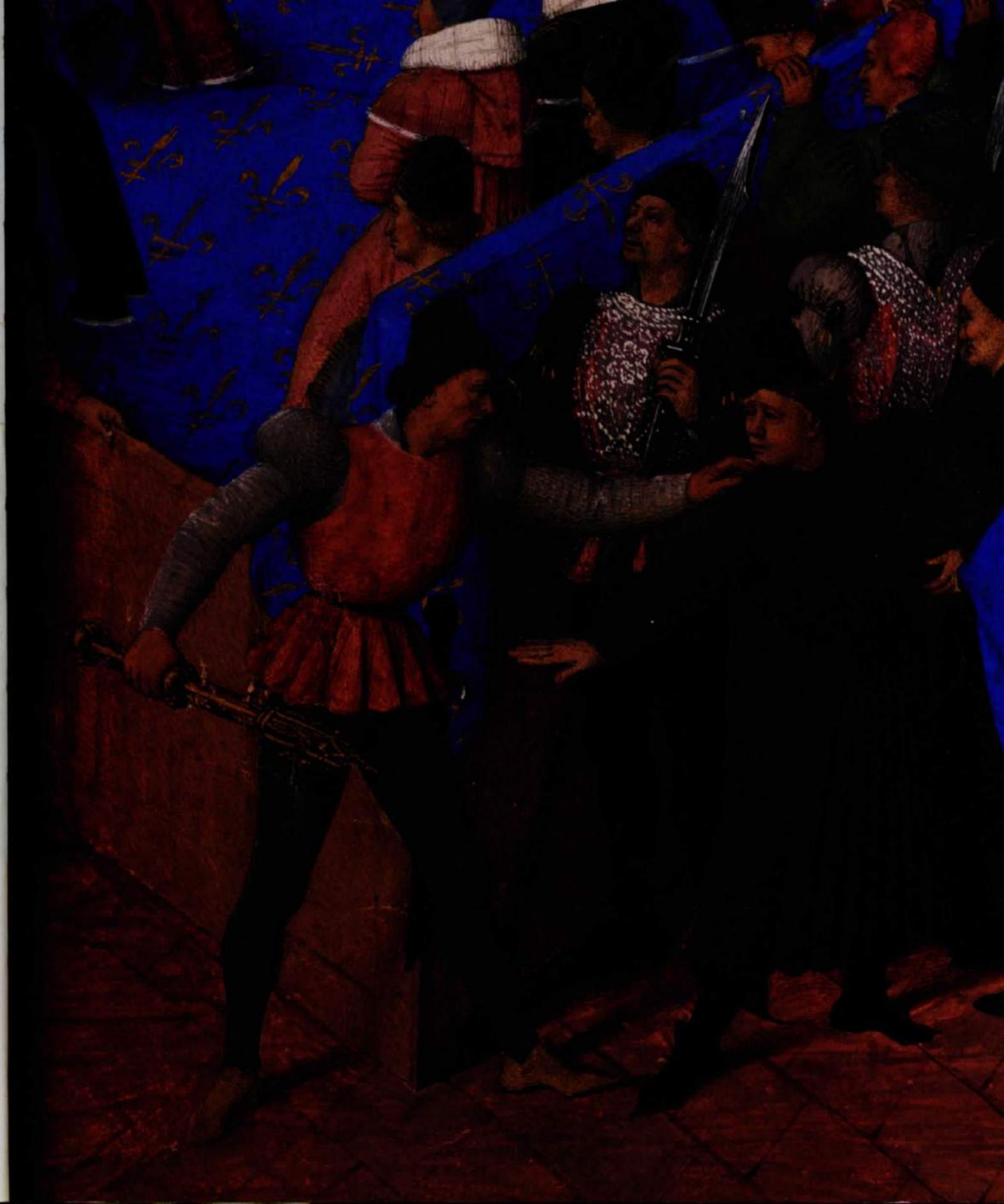
Double page suivante :

49. Jean Fouquet
Le Lit de justice tenu à Vendôme en 1458
France
Enluminure en frontispice du manuscrit
de Boccace *Des cas des nobles hommes
et femmes* (1458),
peint pour Laurent Girard,
contrôleur général des finances
Munich, Staatsbibliothek, Ms gallicus
369, folio 2, verso



48. Guillaume de Machaut
Le Printemps in *Oeuvres poétiques*, fol. 103
France
Parchemin
Paris, Bibliothèque nationale de France,
inv. R.C-C-06883







50. Jan Van Eyck
La Vierge au chancelier Rolin
Flandres
Vers 1435
Huile sur bois
66 x 62 cm
Collégiale Notre-Dame d'Autun
Paris, musée du Louvre, inv. 1271





51. Konrad Witz
La Pêche miraculeuse
Face extérieure d'un volet du retable de Saint-Pierre
Suisse
1444
Peinture sur bois
132 x 154 cm
Genève, musée d'Art et d'Histoire

ateliers lombards d'enluminures étaient célèbres au Trecento. Toutefois, comme l'a souligné Otto Pächt (1991, p. 66–68), les peintres italiens n'ont guère su tirer parti de ces acquis; tandis que, dans le Nord, les artistes ne concevaient pas de représenter les plantes comme des spécimens isolés, indépendamment de leur milieu, de sorte que «la découverte de la nature ne pouvait qu'aboutir à la découverte de la peinture de paysage».

L'invention du paysage occidental supposait que les éléments naturels soient soustraits aux fins d'édition de la scène religieuse, qu'ils s'éloignent de l'espace sacré afin de mener une existence à part, et c'est la fonction décisive que la perspective rendit possible. Divorcés des icônes du premier plan, les arbres, les plantes, les animaux, les édifices se constituent alors en une totalité homogène, parfois au détriment d'une liaison vraisemblable avec la scène sacrée. Ce mouvement d'autonomisation de l'arrière-plan s'amorce chez les miniaturistes français du dernier tiers du XIV^e siècle, notamment dans l'atelier de Jacquemart de Hesdin : l'espace commence à s'approfondir, les plans se multiplient, les éléments les plus éloignés perdent la netteté de leur détail ; bref, la figuration du monde phénoménal commence à s'organiser autour de la manière selon laquelle il est perçu par un sujet extérieur à l'image, un sujet dont la position souveraine est parfois soulignée par l'élimination de tout humain du paysage – à l'instar de cette enluminure célèbre illustrant les poèmes de Guillaume de Machaut (ill. 48) qui, déjà au début de la deuxième moitié du XIV^e siècle, propose la vue d'une forêt où nul homme n'est présent. Les frères de Limbourg, le Maître de Boucicaut achèvent cette laïcisation de l'espace dont la construction perspective atteint une maîtrise stupéfiante chez Fouquet (ill. 49). Le dernier stade de l'autonomisation est atteint avec le dispositif de la «fenêtre flamande» (Roger, 1997, p. 70 sq.), cette échappée vers l'arrière-pays qui isole le paysage à l'intérieur d'un cadre bien délimité et le convertit en un tableau dans un tableau – ainsi *La Vierge à l'écran d'osier* de Robert Campin – pour finir, sous la forme d'une galerie ouverte, par occuper presque tout l'arrière-plan et s'intégrer sans solution de continuité à la scène de l'histoire sainte tout en conservant son indépendance thématique ; le plus bel exemple en est sans conteste *La Vierge au chancelier Rolin* (ill. 50) de Jan Van Eyck. Il ne reste plus dès lors qu'à dilater la fenêtre à la dimension du tableau afin d'obtenir le paysage moderne, ainsi que le feront Geertgen tot Sint Jans et Patinir à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e.

C'est donc un paradoxe qu'un genre mineur comme le paysage, qui relevait dans l'Antiquité romaine de l'ornementation et de la décoration d'intérieur, peu considéré à ses débuts par les peintres de la Renaissance italienne, ait connu en Europe du Nord une mutation telle que celle-ci puisse à bon droit être vue comme le symptôme d'une nouvelle façon d'appréhender les qualités du monde. Outre la maîtrise de la perspective monofocale, l'invention de la vision panoramique y est pour beaucoup. Par contraste avec le cube bien délimité et construit à la manière d'une scène de théâtre dont les peintres italiens trouvent l'inspiration chez Vitruve, le paysage panoramique est une spécialité du Nord, ainsi la spectaculaire *Pêche miraculeuse* (ill. 51) dans laquelle Konrad Witz dépeint une vue du lac Léman et des sommets qui l'entourent, premier paysage réel associé à un sujet religieux dans la peinture occidentale. La figuration d'un morceau de paysage saisi depuis un point de vue particulier tend alors vers une description exhaustive du monde, une description qui, comme l'écrit Alain Merot (2009, p. 76), «pourrait être infiniment continuée, les côtés du tableau n'ayant pas ici de rôle constructif, mais matérialisant seulement le découpage arbitraire que le peintre effectue dans la profusion du visible». On est bien entré dans le monde naturaliste, celui où règne l'espace homogène et infini de la *res extensa*.

Toutefois, l'évolution de l'ontologie naturaliste ne s'arrête pas là. Si les droits de l'intériorité s'affirment au début sans conteste, ils finissent peu à peu au cours des siècles qui suivent par entrer en contradiction avec l'universalité des principes de la physicalité. Les lois de la nature ne pouvaient indéfiniment laisser hors de leur juridiction ce résidu immatériel qu'on appelle l'esprit, qu'il soit individuel ou collectif. Sans doute ce mouvement de naturalisation s'est-il accéléré au cours des dernières décennies, ce qui le rend à présent plus manifeste : la conscience, la subjectivité, les dilemmes moraux, les particularismes culturels, 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 phylogénèse humaine. 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'immanentisation 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.





LA MARCHE DE L'IMMANENCE

Dans les enluminures et les tableaux réalisés par les peintres du xv^e et du xvi^e siècle, les représentations réalistes des personnages et du cadre de leur vie quotidienne sont encore asservies à un objectif supérieur, généralement de nature édifiante. Sans doute la périphérie des images acquiert-elle son indépendance ; les paysages, les édifices, les animaux, les meubles et les outils, tout ce décor d'une bouleversante exactitude où l'on discerne les éraflures du bois, le reflet de la lumière dans les cuivres et les arbres courbés par le vent, tout cela ne signifie rien d'autre que l'attention au réel et le désir d'en reproduire toutes les nuances. Mais 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. Il est vrai que l'allusion demeure en général discrète. *Le Prêteur et sa femme* de Quentin Metsys (ill. 52) est censé suggérer le péché d'avarice ; pourtant, ce qui retient l'attention ici, c'est le regard étrangement las de l'épouse, le réseau des veines sur la main fine de son mari, la lumière jouant sur le hanap de cristal et le flacon de verre, pour ne rien dire du paysage urbain aperçu à travers une croisée se reflétant dans un miroir convexe. Bref, à l'exception des portraits sans décor d'un Campin ou d'un Van Eyck qui échappent précocement à toute transcendance, le naturalisme naissant se niche surtout dans les détails.

Il faudra attendre les peintres hollandais du xvii^e siècle pour que ces détails, en accaparant tout l'espace de la toile, finissent par constituer le sujet même du tableau¹. 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 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. *La Ménagère hollandaise* et *L'Épicière de village* de Gerard Dou, la *Femme préparant des légumes dans la pièce arrière d'une maison hollandaise* (ill. 53) de Pieter De Hooch, *Les Pantoufles* (ill. 54) de Samuel Van Hoogstraten, toutes ces scènes de la vie quotidienne sont bien éloignées de l'élan des histoires sacrées et des gestes héroïques qui transporte 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, dans ces salons aux riches velours et ces chambres dont les draps exhibent les plis du repassage, « il suffit aux choses d'être pour qu'elles soient dignes d'intérêt », comme l'écrit Taine (1869, p. 159).

Cette tendresse pour le réel, cette attention servile aux choses telles qu'elles sont, on les retrouve, bien sûr, dans les paysages, surtout peut-être ceux des contrées exotiques où la fantaisie arcadienne est plus difficile à imposer (ill. 55), on les retrouve aussi dans les animaux saisis sur le vif, y compris ceux que la conquête et l'exploration ont rendus plus familiers ; mais elles deviennent surtout patentes dans la nature morte (ill. 61), un genre qui gagne à l'époque ses titres de noblesse pour s'épanouir ensuite de façon continue tout au long de la trajectoire naturaliste jusqu'à Cézanne, Matisse et Picasso. En français comme dans les langues germaniques, le nom du genre est un peu énigmatique par la contradiction qu'il implique : la vie immobile (*stilleven* en néerlandais), le mouvement de la nature paralysé, le temps suspendu, comme si le peintre avait le pouvoir de figer les processus organiques dans l'instantané d'une ressemblance faisant illusion. Car, là encore, si le choix des objets dépeints obéit souvent à une symbolique religieuse ou édifiante, ce qui frappe au premier chef le spectateur, c'est moins la dénonciation des vanités que l'obsession mimétique, la beauté du banal et la maîtrise saisissante avec laquelle les diaprures du quotidien sont restituées. Or, le paradoxe de cette virtuosité dans le rendu du monde phénoménal, c'est que plus le résultat est ressemblant, plus il se revendique comme une imitation du réel : ce verre de cristal qui réfléchit la flamme d'une bougie, cette pelure de citron dont on pourrait goûter l'amertume, ne suscitent notre admiration que parce que nous les comparons implicitement, d'une part aux modèles qu'ils reproduisent, d'autre part au médiocre résultat que nous obtiendrions nous-mêmes si nous voulions émuler le peintre. Même les trompe-l'œil les plus réussis ne parviennent pas à tromper l'œil complètement ; et dès que l'illusion s'est dissipée, c'est au contraire la dextérité de l'artiste dans le maniement de l'artifice qui frappe l'imagination, non la coïncidence avec le réel (ill. 56).



Ci-dessus et double page précédente (détails) :

52. Quentin Metsys

Le Prêteur et sa femme

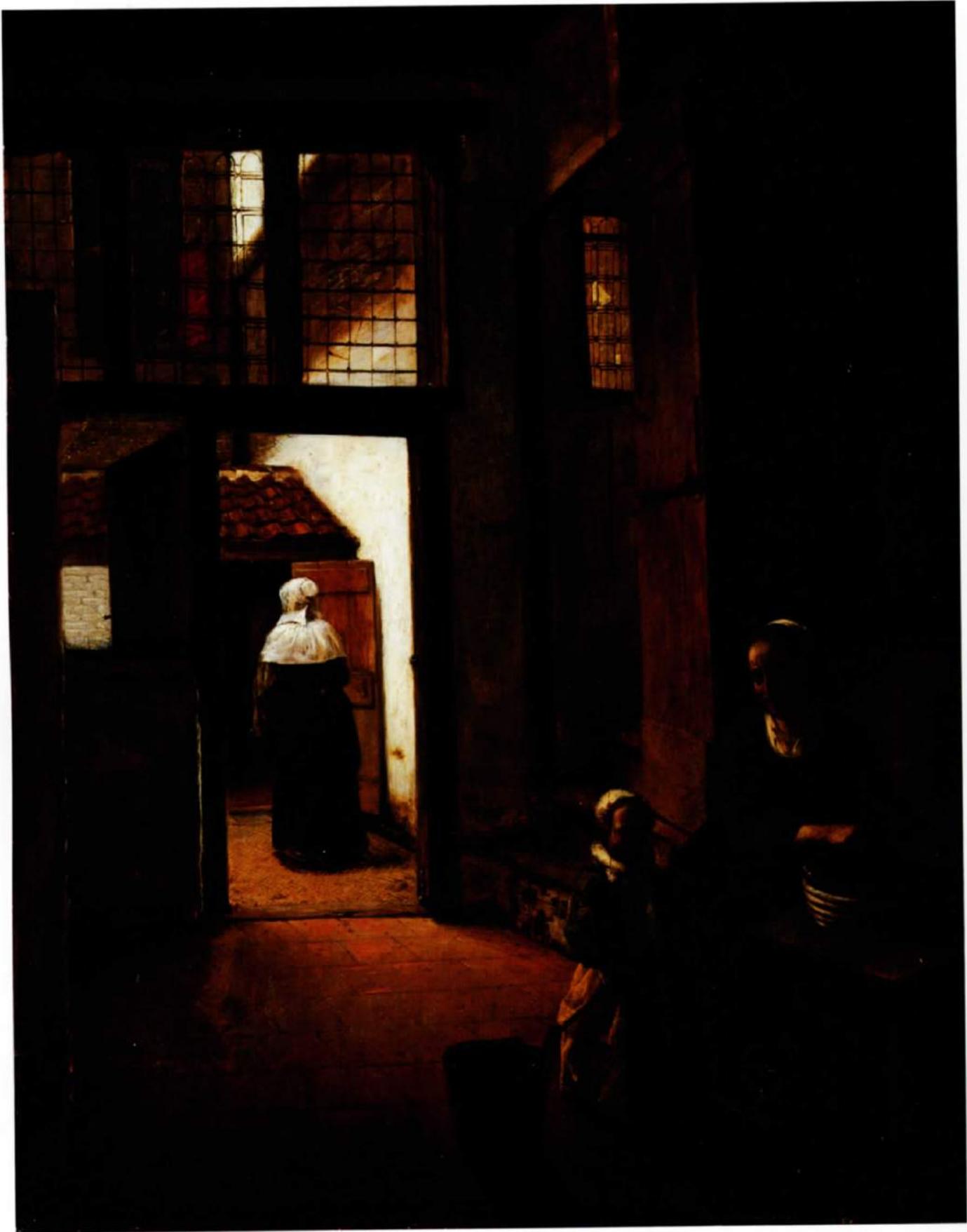
Flandres

1514

Huile sur bois

70,5 x 67 cm

Paris, musée du Louvre, inv. 1444





Page de gauche :

53. Pieter De Hooch
Femme préparant des légumes
dans la pièce arrière
d'une maison hollandaise
Hollande
Vers 1657
Huile sur bois
60 x 49 cm
Paris, musée du Louvre,
département des Peintures,
inv. 1372

Ci-contre :

54. Samuel Van Hoogstraten
Les Pantoufles
Hollande
1658
Huile sur toile
103 x 70 cm
Paris, musée du Louvre,
inv. RF3722

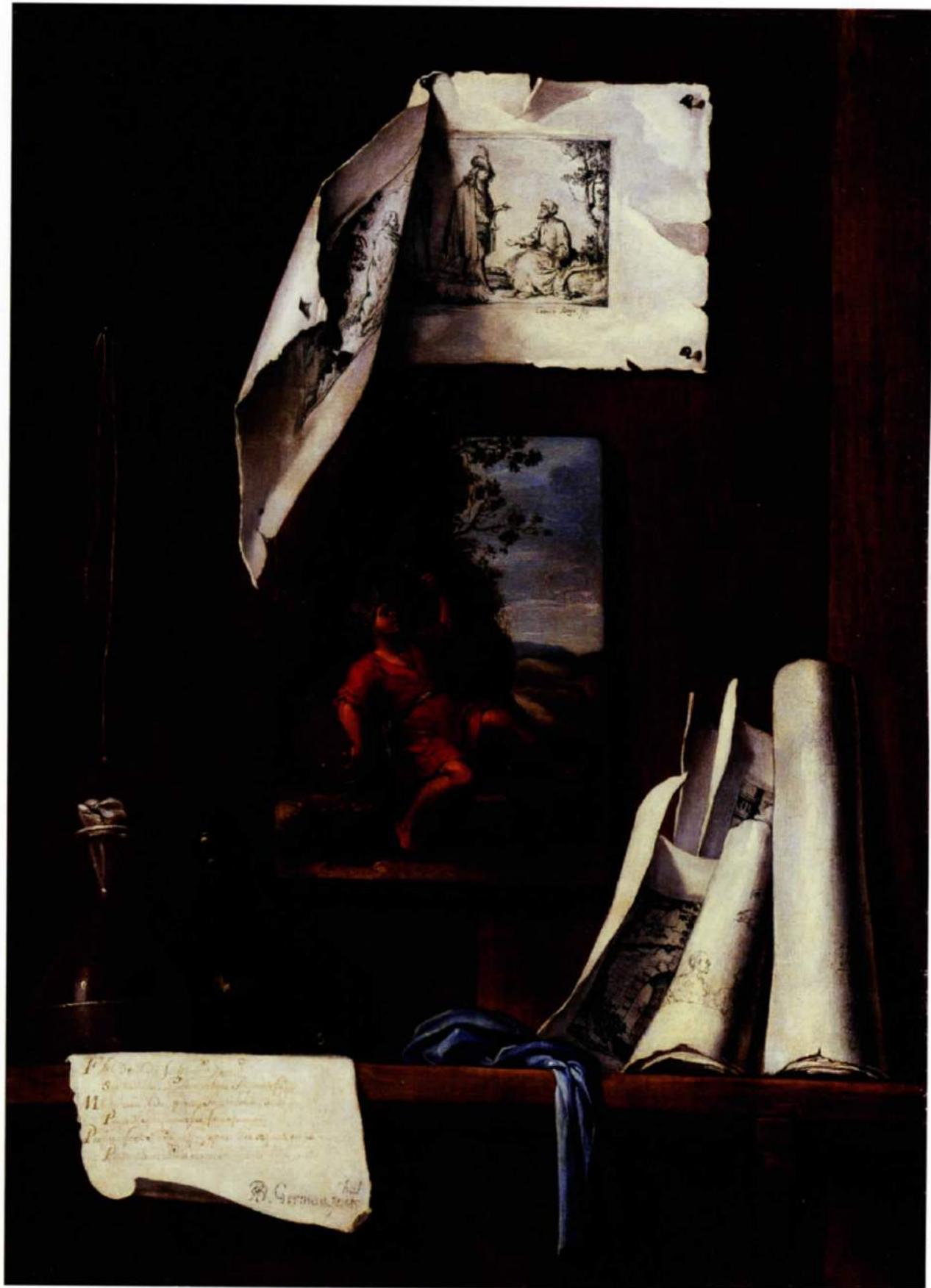


55. Frans Post
Le Rio São Francisco et le Fort Maurice au Brésil
Hollande
xvii siècle
Huile sur toile
62 x 95 cm
Paris, musée du Louvre, inv. 1727

Paradoxalement, cette victoire de l'immanence sur le sublime s'accompagne d'un rapatriement du mystère dans l'ordinaire de la vie : tels que dépeints par les maîtres hollandais, les lieux les plus familiers, les personnages les plus communs, les objets les plus habituels, du simple fait qu'ils sont montrés pour eux-mêmes, acquièrent une troublante profondeur. Pourquoi sont-ils là précisément ? Pourquoi nous sont-ils montrés ainsi ? Que se cache-t-il derrière une aussi excessive transparence ? Ce résidu énigmatique du réalisme est particulièrement notable dans le cas des humains. Faussement lisses, menant des actions dont le sens est souvent trop évident pour être parfaitement convaincant, ils sont dépeints engagés dans des rapports que l'on dirait plutôt sereins, et pourtant difficiles à déchiffrer. À quoi pense vraiment cette lectrice un peu distraite que Gerard Ter Borch nous présente dans *La Leçon de lecture* (ill. 65) ? Est-il vraiment vénal, le regard que cette jeune femme porte sur des pièces d'argent dans *Le Galant militaire* du même artiste ? Et cette débauchée alanguie dépeinte par Pieter De Hooch ne feindrait-elle pas l'ivresse que le titre du tableau – *La Buveuse* (ill. 58) – nous incite à reconnaître ? La part d'obscurité et d'ambiguïté qui subsiste dans ces citadins tranquilles atteste que l'intériorité n'a pas complètement disparu ; toutefois, au lieu d'être, comme jadis, un simple attribut des individus, elle se constitue désormais par la rencontre conjoncturelle de leurs actions, elle devient comme un milieu intersubjectif, un environnement moral où la singularité des personnages s'atténue.

Ci-contre :
56. Bernardo Germán y Llorente
Nature morte en trompe l'œil : le vin, allégorie du goût
Séville, Espagne
Vers 1750
Huile sur toile
69 x 50 cm
Paris, musée du Louvre, inv. R.E. 1955-18

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, le souci de la fidélité aux choses mêmes l'emportant peu à peu sur le respect des contraintes imposées simultanément par la tradition religieuse et 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 en particulier, ceux qui, à la suite de Descartes et de La Mettrie,



Félix de la Tour
S'agit d'un tableau de Georges de la Tour.
Il est à la vente au Musée des Beaux-Arts de
Rennes le 22 juillet 1988.
Prix estimatif : 100 000 francs.
Prix final : 120 000 francs.

R. Germanier





57. Pierre Jaquet-Droz
L'Écrivain
Suisse
1771
Neuchâtel, musée d'Art et d'Histoire,
inv. AA2

Ci-contre :
58. Pieter De Hooch
La Buveuse
Hollande
1658
Huile sur toile
69 x 60 cm
Paris, musée du Louvre, inv. RF1974-29

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 (ill. 57) et d'autres 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. Les deux cousins Fragonard (ill. 59), l'anatomiste écorcheur de cadavres et le peintre des déshabillés vaporeux, illustrent bien cette tension entre le dévoilement d'une physicalité qui inscrit l'homme dans le règne de la nature, d'une part, et la représentation des affects propres au génie de l'homme, d'autre part; comme l'écrit l'un des meilleurs connasseurs de l'art anatomique (Comar, 2008, p. 22), «le XVIII^e siècle, léger, brillant, galant, spirituel, séducteur, est aussi celui où l'on dissèque, écorche, ampute, évise, momifie avec une ardeur encore jamais vue». L'histoire de l'art a surtout retenu les noms des peintres subtils de l'intériorité, laissant les images de l'homme-machine à l'histoire des sciences et des techniques; les premiers sont exposés au Louvre, les autres le sont au musée des Arts et Métiers, au Muséum, dans les facultés de médecine. Mais comment ne pas voir que ce sont ces images-là – les mannequins anatomiques de bois ou de cire, les écorchés en plâtre, les automates, les flores et les faunes illustrées – qui témoignent le plus vivement de l'évolution de l'ontologie naturaliste vers une réduction de l'intériorité et de la vie à des paramètres intelligibles parce que figurables (ill. 60)?

Les deux siècles qui suivent parachèvent ce mouvement d'immanement qui débute à la Renaissance avec le déplacement du modèle de la perfection humaine depuis un idéal divin irreprésentable vers une intériorité subjective idéalement harmonieuse. Les écorchés ont dénoué ce lien entre le corps et la beauté intérieure que le Nu avait longtemps tenu réunis; ils révèlent sans équivoque que, derrière la peau diaphane et les chairs souples, se cache le même genre de muscle et de viscère que celui des animaux. Le corps devient alors vraiment nu, dépouillé en même temps que de son épiderme de la trame spirituelle qui l'habillait d'un souvenir d'incarnation; il n'est plus le «chiffre sensible de l'intériorité» (Schaeffer, 2006, p. 78), mais, tel l'*Olympia* de Manet, le théâtre sans profondeur où nos désirs affleurent. Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, cette image de surface où s'impriment nos sensations commence à contaminer les figurations; le modèle sous-jacent de la perfection, l'idéal du Beau s'éclipsent de la scène artistique, sans doute pour longtemps. Avec le développement de la photographie, avec les premiers succès des impressionnistes, l'image cesse d'être un principe incorporé, une représentation d'autre chose qu'elle-même, pour n'être plus qu'une présence, un apparaître, une trace sensible. L'intériorité s'est absente du corps des humains, et cela en grande partie grâce aux progrès des techniques de capture et de reproduction des dimensions auparavant invisibles de la matérialité corporelle : Muybridge et Marey décomposent le mouvement sur leurs plaques photographiques, Röntgen dévoile des squelettes vivants, le microscope électronique nous fait accéder à l'infiniment petit et, *last but not least*, l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle montre aux incrédules, et en couleurs, que la conscience et la pensée ne sont que des effets de processus physico-chimiques¹. Après six siècles d'expérimentation avec les images, le naturalisme est sur le point, en matérialisant l'esprit, de réduire l'une de ses deux dimensions à l'autre. L'ineffable est devenu figurable, comme une empreinte et non plus comme un succédané.

Double page suivante :
(à gauche)
59. Honoré Fragonard
L'Homme à la mandibule
France
Entre 1766 et 1771
Maisons-Alfort, musée Fragonard

(à droite)
60. Jean Antoine Houdon
L'Éonché
France
1767
Bronze
Paris, école nationale supérieure
des Beaux-Arts

1. Voir *infra* sur ce thème la contribution de Michael Taylor, «Le peintre et le savant. La fabrique des images au siècle d'or de la peinture hollandaise».
2. Voir *infra* sur ce thème la contribution de Monique Sicard, «La "photo-graphie", entre nature et artefact».







Le peintre et le savant : la fabrique des images au siècle d'or de la peinture hollandaise

MICHAEL TAYLOR

Après la mort de Vermeer de Delft vers la fin de l'année 1675, les affaires de sa veuve, incapable de faire face aux dettes que le peintre avait contractées lors de son vivant, furent remises entre les mains de son concitoyen Antonie van Leeuwenhoek, un des précurseurs de la microbiologie. Connue pour avoir construit et perfectionné de nombreux microscopes – il en laissa plus de trois cents après sa mort, dont les meilleurs avaient une puissance d'agrandissement de plus de 275 fois –, l'homme de science était curieux de tout. Poux, puces, grains de poussière, morceaux de viande avariée, gouttes de pluie, de sang, de sperme : ses instruments sondaient tout ce qui lui tombait sous la main et ses observations donnaient lieu à des communications à la Royal Society de Londres et à l'Académie des sciences de Paris. Nous possédons même une lettre de sa main au Grand Pensionnaire de Hollande, Antonie Heinsius, lui faisant part de ses découvertes concernant les animalcules qui grouillaient dans la crasse entre ses orteils qui n'avaient pas été lavés, précisait-il, depuis deux semaines. Ayant le sentiment d'aborder une terre inconnue au-delà des rivages du visible, sans doute croyait-il s'aventurer dans une forêt vierge qui recevait les ultimes secrets de l'Univers.

L'infini spectacle du monde

Comment se fait-il que cet homme affairé, drapier de son état, occupant d'importantes fonctions dans la municipalité de Delft et réservant ses nuits à polir des lentilles et à épier l'infiniment petit, ait accepté de se charger des piteuses finances du peintre failli ? Il est tentant de supposer que les deux hommes étaient liés d'amitié : tous deux étaient issus de la même classe d'artisans et de petits commerçants ; nés la même année à quelques jours d'intervalle, ils logeaient non loin l'un de l'autre dans une ville qui ne comptait, à l'époque, qu'une vingtaine de milliers d'habitants. Cependant, il n'existe aucune preuve de leur lien. On a beau se pencher sur les trente-six tableaux de Vermeer qui sont parvenus jusqu'à nous, impossible de déceler le moindre indice que le peintre ait eu conscience d'un monde infinitésimal grouillant sous l'éclat des apparences. En revanche, il

n'est pas interdit de voir dans les scènes tranquilles que peignaient l'artiste et nombre de ses contemporains, la même curiosité, la même tendresse pour les détails, la même quête d'un ordre sous-jacent que celles qui animaient les recherches du savant si célèbre en son temps qu'il reçut la visite, entre autres, de Pierre le Grand et de Leibnitz.

Le poète Zbigniew Herbert (2003, p.192), grand amateur de la peinture hollandaise, alla jusqu'à imaginer une lettre apocryphe du peintre à Van Leeuwenhoek, lui avouant à regret, après bien des années d'entente fraternelle entre eux, qu'il lui semblait que leurs chemins se séparaient à jamais. Pour l'homme de science seule la recherche de la vérité compte, avec tous les dangers qu'elle comporte («plus les moyens et les instruments d'observation se perfectionnent, plus les buts deviennent lointains et insaisissables [...] avec chaque nouvelle découverte s'ouvre un nouvel abîme»), alors que la tâche d'un peintre n'est pas de résoudre les énigmes mais «de préparer les yeux à un émerveillement continu». Le propos serait plus opportun sous la plume d'un artiste du XIX^e siècle, mais il est certain que le spectacle des phénomènes de ce monde dans leur aspect le plus ordinaire attira l'un comme l'autre, et que chacun à sa façon s'est appliqué à les décrire scrupuleusement. En cela Vermeer et Van Leeuwenhoek appartenaient pleinement à leur siècle et à leur nation, cette petite république dite «bourgeoise» qui, entre le début du XVII^e siècle et le commencement de son déclin en tant que grande puissance commerciale et navale à peine cent ans plus tard, fut la plus extraordinaire fabrique d'images que la terre ait connue jusque-là.

Les chiffres semblent incroyables. L'historien Maarten Prak (2005, p.241) affirme (sans préciser comment il arrive à cette somme étonnante) qu'«au moins cinq millions» de tableaux furent peints au siècle d'or en Hollande et dans les six autres provinces libérées du joug espagnol, dont la population atteignait à peine deux millions d'habitants à la fin de cette époque. À cela il faut ajouter une quantité incalculable d'eaux-fortes, de gravures sur bois, de dessins, d'emblèmes, d'enseignes, de dessus de porte et autres décorations de maison, de tapisseries, de

61. Abraham van Beyeren
Nature morte à la carpe
Hollande
Vers 1645-1650
Huile sur toile
73 x 61 cm
Paris, musée du Louvre, inv. RF 1955 15



62. Albert Cuyp
Onage sur Dordrecht
Hollande
1640-1645
Huile sur bois
77,5 x 107 cm
Zurich, Collection Bührle, inv. 61

figures peintes ou brodées sur bannières et tentures, de motifs gravés sur des ustensiles et objets domestiques. Les maisons bourgeoises les plus prospères regorgeaient de toiles; même les tavernes de campagne et les chaumières s'enorgueillissaient de posséder quelques œuvres d'art (à vrai dire un grand nombre de ces tableaux n'avaient rien de très artistique). Des visiteurs étrangers ont témoigné de leur étonnement à voir des huiles s'échanger pour quelques sous dans les foires, un peu comme les posters de Che Guevara et les motifs à broderie dans nos marchés provinciaux aujourd'hui. Les registres des guildes qui regroupaient artistes et autres artisans décorateurs nous apprennent qu'environ six cent cinquante à sept cent cinquante maîtres peintres étaient en activité dans le pays vers 1650 – rien qu'à Delft il en existait une trentaine – et cela ne tient pas compte des apprentis, des artistes occasionnels, de tous ceux qui maniaient le burin ou le pinceau mais rechignaient à payer la cotisation demandée à un membre d'une corporation professionnelle. Chaque ville possédait ses maîtres et ses ateliers (les caravagistes à Utrecht, les spécialistes en marines à La Haye, les pratiquants de la manière lisse à Leyde, et ainsi de suite). Nombreux étaient les apothicaires chez qui l'on pouvait se procurer des pigments, des liants, des huiles ou des vernis. Il existait même des marchands de supports préparés, toiles ou

panneaux de chêne. Un manuel de peinture publié à Amsterdam en 1616 indique les adresses de fournisseurs de matériaux d'artistes dans plusieurs villes des Pays-Bas et recommande à ses lecteurs de ne pas perdre leur temps à préparer leurs propres couleurs car des peintures toutes faites s'obtenaient facilement dans le commerce (Ter Bruggen, 1616, p. 138).

On a beaucoup écrit sur cet engouement pour la chose peinte, et plus généralement pour l'image, et sur le fait que se développa alors dans les Provinces-Unies pour la première fois dans l'histoire un vaste marché de l'art qui n'était pas soumis à la dictature d'une élite ecclésiastique et princière. Ainsi le métier d'artisan artiste (et ce n'est pas un accident que le plus doué des élèves de Rembrandt et son frère, Carel et Barent Fabritius, aient adopté un nom tiré du latin *faber*, rappelant ainsi qu'ils étaient avant tout des ouvriers manuels et fiers de l'être) dépendait entièrement des fluctuations du marché de l'art. Si certains peintres réussissaient à vivre de leur peinture – tels Gerard Dou et Frans van Mieris, qui vendaient leurs scènes d'intérieur aux dimensions réduites jusqu'à mille florins pièce –, d'autres, et non des moindres à nos yeux, étaient hantés par la peur de voir leurs créanciers frapper à la porte. Il n'y a pas que Vermeer qui soit mort endetté : Rembrandt et Frans Hals l'ont précédé dans cette voie. Malgré son



63. Jacob Van Ruisdael

Champ de blé

Hollande

Vers 1670

Huile sur toile

100 x 130 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, 1913, inv. 14.40.623

application à peindre des sujets patriciens après son installation à Amsterdam en 1662, Pieter De Hooch termina sa vie dans un asile. Le très populaire Jan Steen, qui s'essaya avec succès à un grand nombre de sujets et de genres, eut plus de chance : ce fils de brasseur nourrit sa nombreuse famille en devenant propriétaire d'une taverne. Les revenus provenant uniquement de sa peinture n'auraient pas suffi.

Une tranquillité provinciale à l'abri de l'Histoire

L'autre conséquence de ce marché saturé par l'offre était tout simplement que les thèmes et les motifs des images proposées aux acheteurs reflétaient moins les préoccupations et les obsessions de leurs auteurs que les désirs du public. Certains sujets plaisaient ; d'autres, tout aussi intéressants sur le plan artistique, restaient sur les bras de leurs créateurs. Un magnifique portrait de groupe des signataires du traité de Münster qui mit fin à la longue guerre contre l'Espagne en 1648 – sujet éminemment patriotique – languit dans l'atelier de Gerard Ter Borch (qui à vrai dire en demandait une somme trop importante), alors qu'une quelconque scène biblique ou une représentation d'une enfant joufflu trouvait preneur sur-le-champ. Chose étrange, mais en somme natu-

relle, étant donné le peu de goût des hommes pour toute image qui dérange, les Hollandais à l'époque la plus glorieuse de leur histoire rechignaient à accueillir la turbulence du monde sur leurs murs. Quelques batailles navales où la mer et le ciel semblent se déchaîner autour du drapeau des Provinces-Unies flottant au-dessus de la mêlée et, pour la populace avide de drames, des gravures de digues rompues, d'incendies, de massacres : voilà la part des événements sur le marché de l'art. L'indigence – elle était bien présente dans la riche Hollande –, les victimes de guerre ou d'expéditions à l'autre bout du monde, les vagabonds qui battaient la campagne faute d'être autorisés à mendier dans les villes se trouvaient transformés en figures pittoresques ou en faire-valoir de la charité bourgeoise, comme dans le magistral *Bourgeois de Delft et sa fille* de Jan Steen qu'on ne peut soupçonner, pour une fois, de faire du mauvais esprit. Mais sans doute faut-il nuancer ce constat. Les tableaux hollandais dans nos musées nous renvoient une idée fausse de ce que fut la production de cette vaste fabrique d'images qu'étaient les Pays-Bas au XVII^e siècle. D'abord parce que les collections publiques et privées montrent uniquement les œuvres de maîtres, lesquelles ne sont que la pointe de l'iceberg

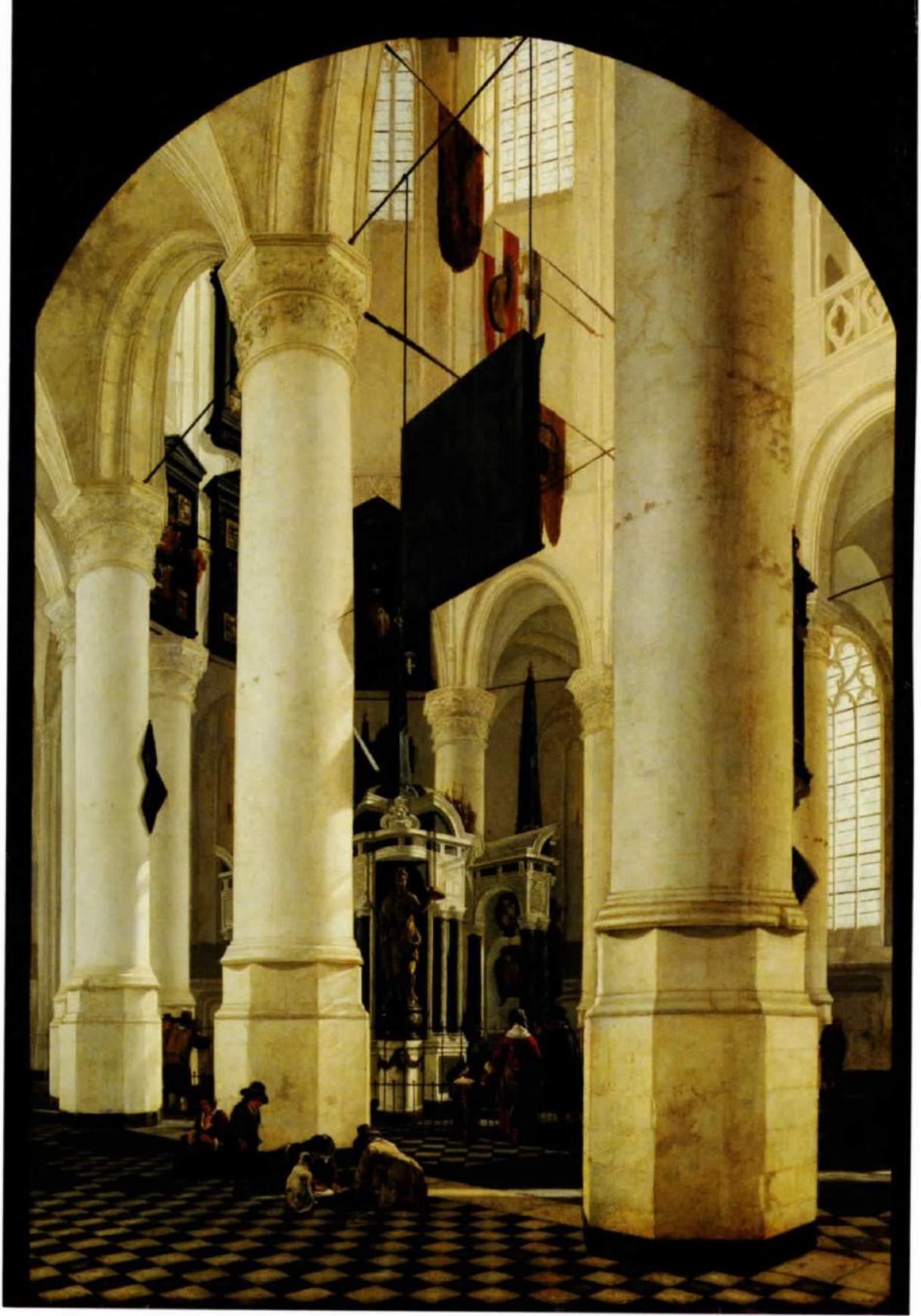
d'une production en grande partie perdue; mais avant tout parce qu'elles inversent la proportion des genres traités par les peintres du siècle d'or. Les natures mortes et les scènes de genre qui distillent ce que nous pensons être la quintessence de l'esprit hollandais ne formaient qu'une partie relativement modeste d'un flot d'images dominé par des sujets pieux, des grandes machines mythologiques et allégoriques, des paysages souvent italianisants, des vues de villes et de monuments, des portraits de notables, d'hommes d'Église, d'entrepreneurs. À l'époque, ô combien trouble! de l'assassinat de Guillaume le Taciturne, de l'exécution d'Oldenbarneveldt, du massacre des frères de Witt, les petits hymnes à la beauté cachée de la vie de tous les jours constituaient une propagande involontaire et assez restreinte destinée à persuader le spectateur que dans les Provinces-Unies tout n'était qu'ordre et beauté (en néerlandais l'adjectif *schoon* se traduit à la fois par «beau» et «propre»), luxe (avec modération), calme et volupté (ou ce qui s'en approchait : la bonne conscience jouissant de richesses laborieusement acquises). Il n'y a pas que Baudelaire qui en ait été dupe; les institutions qui mettent en avant les tableaux de Vermeer, Ter Borch, Van Mieris, Dou, De Hooch, Caspar Netscher et de leurs semblables pour incarner la soi-disant «école hollandaise» – en vérité il y avait presque autant d'écoles que de villes aux Pays-Bas – perpétuent elles aussi le mythe d'une tranquillité toute provinciale à l'abri de l'Histoire. Un exemple frappant de cette attirance pour des rêves paisibles envers et contre le bruit et la fureur du monde d'ici-bas est une vue tout en gris et ocre de la ville de Dordrecht par un violent orage d'été (ill. 62). Son auteur, Albert Cuyp, affectionnait les grasses prairies du sud de la Hollande au matin et au soir, qu'il avait l'habitude de transformer en paysages de la campagne romaine. Ici, cependant, les réminiscences d'un monde classique qui ne cesse de s'éteindre sont loin. La ville natale du peintre se dresse à l'horizon sous une masse de nuages couleur de charbon; un vent soudain empoigne les arbres; à gauche la pluie s'abat en rideaux denses; le ciel est fendu par un éclair qui, s'il épargne les toitures de la ville, semble annoncer le Déluge de l'Ancien Testament. Dans ce pays dont une proportion considérable des terres se trouvait en dessous du niveau de la mer, cette allusion avait de quoi faire frémir. Mais ici le sujet n'est manifestement pas l'effroi devant la colère divine. La menace d'un châtiment cataclysmique est tenue à distance, pour ainsi dire, par l'arrière-train d'un cheval de labour imper-

turable et par un troupeau de bovins dont deux bêtes sont illuminées par un rayon de soleil au premier plan. La placidité de ces animaux domestiques protège la masure derrière eux ainsi que les moulins à vent, les toitures et le clocher au loin. Rien n'affole ces bestiaux. L'orage passera et ils seront toujours là, enclos dans la bulle de leurs ruminations immuables.

L'idée d'une sorte d'égide invisible mettant à l'abri les terres vulnérables de la République, d'un bouclier divin de lumière humide et de ciel sans fin au-dessus des estuaires du Rhin et de la Meuse, se retrouve non seulement dans tous les paysages des peintres de ce pays mais aussi, concrétisée et solidifiée, dans les vues d'intérieur d'églises blanches et nues qui semblent avoir été particulièrement prisées de ses citoyens. L'imposante *Vue de l'intérieur de la Nieuwe Kerk à Delft* (ill. 64) peinte par Gerrit Houckgeest en 1650 fut sans doute une commande des plus hautes autorités de la nation : elle fut certainement conçue comme une icône des valeurs de la patrie. Au centre, le tombeau baroque de Guillaume le Taciturne vu d'un angle où la statue de la «Liberté dorée», symbole majeur de l'union indépendante pour laquelle il s'était battu, se dresse face au spectateur. De petits groupes de citoyens que l'on suppose pénétrés de respect contemplent le monument sous la haute nef ornée d'étendards et de panneaux portant les armoiries de la maison d'Orange, tandis qu'à l'avant-plan deux hommes agenouillés se penchent sur des documents – à moins qu'il ne s'agisse d'esquisses du fameux tombeau – sous le regard d'un petit garçon et d'un chien.

Le motif principal n'est qu'un prétexte. On pourrait résumer le vrai sujet du tableau en affirmant qu'il se trouve à la fois dans l'articulation de l'espace, dans le contraste entre l'épaisseur et la finesse du tissu lumineux sur les colonnes et les voûtes et dans la virtuosité presque excessive du jeu de la perspective, des effets de clair-obscur, des dégradés de tons gris et ivoire, de l'agencement des personnages et des éléments architecturaux rendus avec une fidélité proprement photographique. L'ensemble produit sur nous une impression de vérité saisissante (même si l'on se doute que l'artiste s'est accordé quelques libertés par rapport à la réalité, par exemple en substituant, afin de rehausser l'effet de recul dans l'espace, un damier bleu et blanc au pavage en pierre ponctué de dalles funéraires). Nos yeux, en parcourant le tableau de haut en bas, de gauche à droite, en engrangent les différents détails comme s'ils faisaient partie de l'inventaire minutieux d'un patrimoine particulièrement important. Chaque touche de pinceau est à sa place, fixée à jamais sur la

64. Gerrit Houckgeest
Vue de l'intérieur de la Nieuwe Kerk à Delft
Hollande
1650
Huile sur bois
125 x 89 cm
Hambourg, Kunsthalle, inv. 342



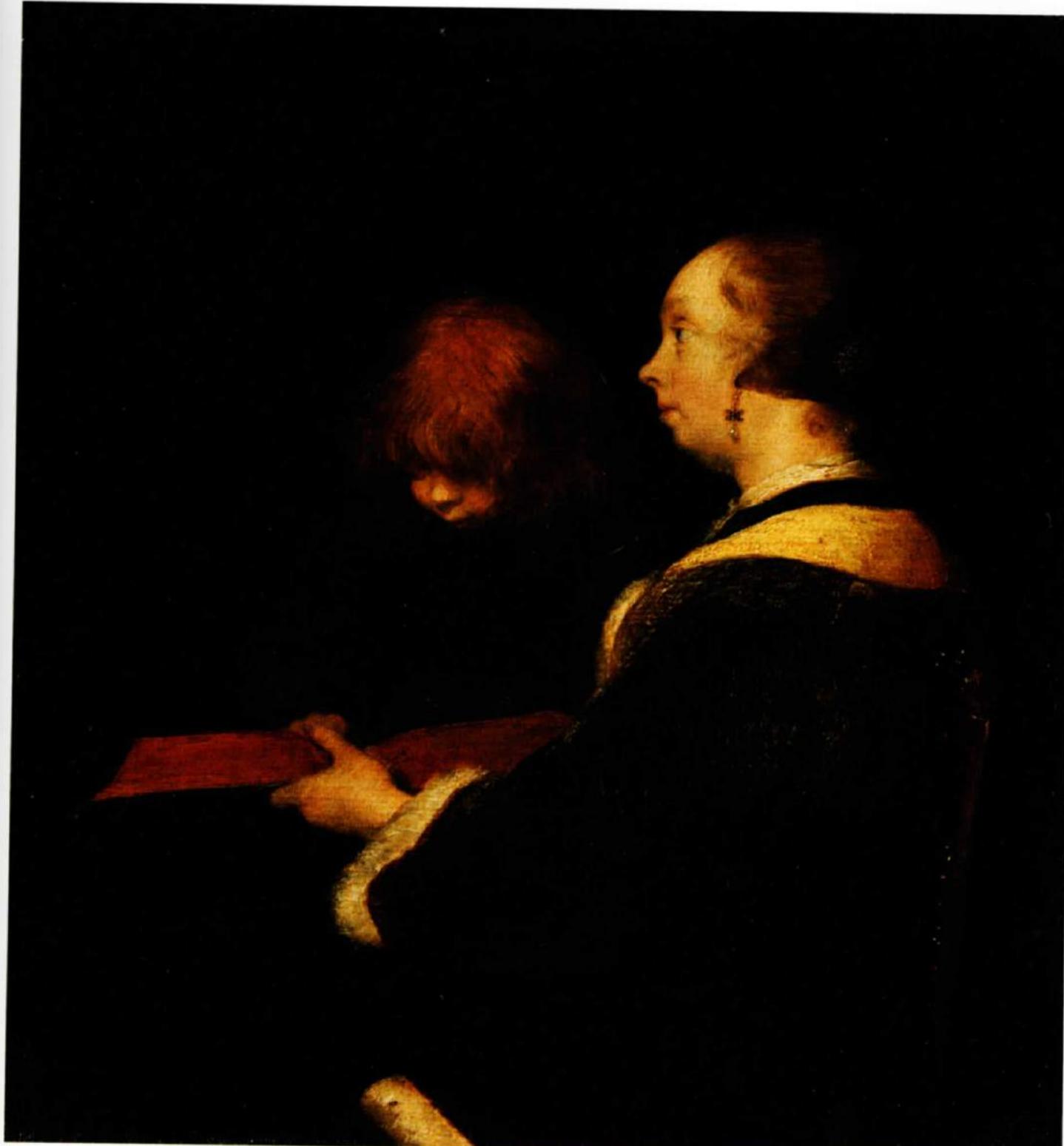
surface ainsi que dans l'illusion d'une profondeur tirée vers de multiples points de fuite hors-cadre.

Le système n'a certes rien de nouveau. Les peintres hollandais du grand siècle n'ont fait que reprendre l'organisation spatiale de leurs précurseurs flamands. Cependant, en y apportant une flexibilité bien supérieure, ils l'ont animée et lui ont conféré une liberté et un pouvoir sans précédent. Au lieu d'une Vierge assise sur un trône bien droit au milieu d'une composition symétrique de colonnes gothiques aux marbrures délicates, de riches tapis d'Orient, de fenêtres en cul-de-lampe, de personnages secondaires drapés d'or et de velours rubis, le tout disposé selon la triple logique de retables renfermés sur eux-mêmes et d'une succession de plans qui sont comme une marche rectiligne du chausson du donateur aux collines bleues aperçues au travers d'une ouverture au fond en passant par l'Enfant majestueux au centre, les peintres hollandais ont enrichi et assoupli l'espace pictural. En y apportant une fluidité bien plus grande, ils ont multiplié les plans où figures et objets s'intègrent dans une syntaxe visuelle qui se présente comme une description minutieuse et raisonnée de la réalité.

Prenez les *Champs de blé* (ill. 63) de Jacob Van Ruisdael à New York, une grande toile horizontale dont les dimensions (100 x 130 cm) rappellent celles, verticales, de la composition de Houckgeest (125 x 89 cm) à laquelle d'ailleurs elle s'apparente, ne serait-ce que par la majesté du champ visuel. Le spectateur se glisse dans le tableau avec la légèreté d'une hirondelle au-dessus de la route sablonneuse doucement incurvée entre les champs de blé argentés – l'été est encore jeune. Mais, le manoir vers lequel notre regard se dirige se trouvant en grande partie caché par un bouquet de chênes, l'œil se met à vagabonder. Le voyageur vêtu de noir au second plan s'avance vers une femme et un enfant à la lisière de l'ombre projetée par le grand nuage sur la gauche. Plus loin sur le même chemin, en bordure de l'arrière-plan balayé par le soleil, un autre homme conduit un troupeau de moutons et derrière lui se profile une colline au-delà de laquelle nous apercevons la mer et trois bateaux toutes voiles dehors. Leur galbe à peine visible nous conduit tout naturellement à un autre ordre de phénomènes que l'on perçoit moins qu'on ne le devine : le vent remplissant le ciel, le bruissement du feuillage des deux arbres aux troncs sinuieux situés sur la droite, le frémissement du blé. Finalement, nous revenons au point de départ, au tronc d'arbre scié au premier plan et à ce qu'il pourrait nous dire au sujet des tempêtes et des ans qui passent plus lentement que les générations des hommes.

Des images en forme de rébus

Ainsi le tableau s'offre à nous et en même temps se dérobe tout entier. Son sens se trouve partout à la fois, dans chaque touche et dans l'ensemble de la composition, et partout il a la même densité, le même poids. Il nous invite à une lecture parfaitement étale de la réalité, c'est-à-dire à être perçu tout autant dans son propos général que dans ses détails. Il n'est sans doute pas fortuit qu'un grand nombre de tableaux hollandais mettent en scène un personnage lisant un livre ou une lettre. N'est-ce pas là une reconnaissance du fait que pour les peintres du siècle d'or une image était avant tout porteuse d'un sens qui demande à être déchiffré ? L'acte de lire unit le spectateur avec ses semblables, et sans doute en est-il de même pour la contemplation d'un tableau. Parcourir des yeux un paysage ou une scène de la vie domestique, c'était en quelque sorte participer au tissu de la République, ou du moins au sentiment d'y appartenir. Le visage de l'enfant dans l'émouvante *Leçon de lecture* de Gerard Ter Borch (ill. 65) est modelé entièrement par la concentration et l'émerveillement devant le pouvoir magique que recèle la lecture – pouvoir qui éloigne le petit garçon du regard vide de sa mère et le rapproche de celui du spectateur. Son doigt posé sur les pages de la Bible familiale, comme pour arrimer les mots à sa conscience d'enfant qui accède au monde adulte, c'est notre regard posé sur le silence de son intense intériorité. Les historiens d'art se sont beaucoup penchés sur les livres d'emblèmes de l'époque, sur ces collections d'images gravées illustrant un dicton ou une sentence morale, ainsi que sur leur influence sur toute la culture visuelle des Pays-Bas. Certes, ces images souvent assez rudimentaires du point de vue artistique peuvent nous aider à déchiffrer quelques-uns des tableaux du siècle d'or, mais leur première importance est d'avoir accoutumé les habitants des Provinces-Unies à voir dans les représentations qu'ils collectionnaient bien plus que des objets de divertissement, de décoration ou de pure spéculation : des supports d'un message utile ou édifiant. (Même les scènes de ripailles ou de musique joyeuse, souvent à connotation érotique, étaient censées armer le spectateur contre les tentations de la chair – mais c'étaient des armes à double tranchant : les faiblesses qu'elles tournaient en dérision, d'ordinaire assez mollement, semblaient peu susceptibles de mettre sérieusement en danger le salut de l'individu, et encore moins de la société.)



65. Gerard Ter Borch
La Leçon de lecture

Hollande

Vers 1652

Huile sur bois

27 x 25 cm

Paris, musée du Louvre, inv. MI1006



66. Willem Claesz Heda
Un dessert
Hollande
1637
Huile sur bois
44 x 55 cm
Paris, musée du Louvre, inv. 1319

Cette conception de l'image avait au moins deux conséquences importantes. Il en résulta d'abord un niveau d'intelligence visuelle exceptionnel dans le public, ce qui permit aux grands artistes de jouer avec le sens de leurs œuvres, de le cacher ou de le travestir, bref d'empêcher le spectateur de lire leurs tableaux ou leurs gravures uniquement au premier degré. De la même façon que Ruisdael bloque l'accès à ce qui pourrait être le point central de ses *Champs de blé* – le manoir occulté par les arbres –, les plus habiles peintres usaient de multiples stratagèmes, allant d'un geste ou d'un regard indéchiffrable à la description excessivement élaborée d'un détail apparemment sans importance, pour compliquer la tâche du spectateur. Il y a quelque chose de retors chez les maîtres hollandais : leurs tableaux sont des croisées de chemins où souvent la voie la mieux indiquée se révèle être un cul-de-sac. Si un Steen, un Van Mieris ou un Jacob Duck mettaient volontiers les points sur les i lorsqu'il s'agissait de montrer un homme et une femme flirtant sans retenue, en ajoutant à l'arrière-plan deux chiens copulant, Dou, Ter Borch, De Hooch et Vermeer savaient déjouer les interprétations faciles. La jeune fille si richement vêtue qui baisse ses yeux modestement sur les pièces dans la paume du galant militaire est-elle vraiment sur le point de se laisser acheter, comme le laisse supposer l'expression égrillarde de son visiteur ? La buveuse dont le verre semble avoir été rempli

maintes fois est-elle vraiment destinée à devenir une de ces filles-mères dont les rejetons peuplaient les orphelinats gouvernés par des dames aux habits noirs et au regard sévère ? Si oui, quelle est la fonction du petit chien endormi au premier plan, ou celle de l'échappée, si caractéristique de l'œuvre de Pieter De Hooch, vers une autre pièce où la lumière patiente comme un visiteur dans une antichambre ? On a beaucoup glosé sur le fait que la chauffeuse en bas à droite dans la célèbre *Laitière* de Vermeer pourrait être une allusion à l'emblème intitulé « Mignon des dames » dans un recueil paru à Amsterdam en 1614², mais quand bien même cela serait, ne s'agit-il pas tout simplement d'une fausse piste pour nous détourner du vrai mystère de ce tableau d'une poésie troublante : le sens du regard de la jeune femme posé sur un filet de lait qui n'en finit pas de couler ? Encore plus étonnante est cette vue d'intérieur aux pantoufles de Samuel Van Hoogstraten (ill. 54), artiste ingénieux qui s'était fait une réputation en fabriquant des boîtes de perspectives et des natures mortes en trompe l'œil. Aucun personnage dans son tableau, juste un vide dans l'ouverture d'une porte où une femme vient d'abandonner ses escarpins, un trousseau de clefs suspendu à une serrure et, sur la table dans la pièce du fond, une bougie soufflée à proximité d'un livre ouvert et retourné. Suspended au mur, le seul indice (et comme pour souligner que c'en est un, il est placé juste au-dessus du trousseau de clefs) : une version du tableau notoirement énigmatique de Gerard Ter Borch, *La Remontrance paternelle*, dont Goethe admirait la délicatesse des poses et des sentiments alors que les commentateurs modernes s'accordent à y voir une de ces *bordeeltjes*, ces scènes de maison close, qui constituaient un des sous-genres de prédilection du public de l'époque. Cette image de Van Hoogstraten, avec son troublant tableau dans le tableau qui laisse entendre qu'une femme – une domestique, la maîtresse de maison ou sa fille – aurait négligé ses tâches pour se donner un peu de bon temps avec son amoureux ou (péché à peine moins grave dans la Hollande industrielle) pour faire la sieste, cette image ne serait-elle que l'illustration d'un épisode de quelque roman galant ? Le peintre n'aurait sans doute pas dépensé autant d'efforts et d'ingéniosité sur ce trompe-l'œil s'il ne s'était agi que de cela. Le jeu des portes, des carrelages, des lignes droites et des obliques, cette espèce de rébus constitué par des objets tout à fait anodins mis en relation dans une situation lourde de sens multiples et quelque peu antinomiques (le balai de cuisine



67. Jan Steen
Le Monde à l'envers
 Hollande
 Vers 1663
 Huile sur toile
 105 x 145 cm
 Vienne, Kunsthistorisches Museum,
 inv. GG 791

et le rang d'oignons d'un côté, le bougeoir d'argent et le dessus de table en satin doré de l'autre) : tout cela est réuni dans le seul but d'attirer le spectateur dans une sorte de guet-apens où paradoxalement tout et rien n'est visible – rien, sauf la virtuosité d'un peintre qui connaissait les procédés de l'art de faire illusion mieux que quiconque parmi ses contemporains.

L'ordre divin mis à mal

La deuxième conséquence de cette approche qui consistait à compliquer la lecture des images en les chargeant de détails qui parfois se complètent et parfois se contredisent est que les artistes hollandais se comportaient volontiers dans leurs œuvres comme des savants dans leur cabinet ou, pour parler moins respectueusement, des boutiquiers dans leur échoppe. Ils rangeaient les êtres et les objets qu'ils représentaient par catégories comme s'ils en dressaient la typologie ou les proposaient à la vente. L'épicerie de village de Gerard Dou, dans la sombre caverne de laquelle nous distinguons de soigneux alignements de produits frais et coloniaux, pourrait servir d'enseigne à toute la production d'images dont il est question ici. Les scènes de cuisine de ce même Dou, avec leurs empilements de choux et de carottes, de gibier et de viandes, font presque figure de recettes tellement elles semblent prescrire les pro-

portions et l'ordre de la préparation des ingrédients d'un copieux repas. Cette accumulation de poissons, de brochets, de carpes, de mullets tout en rose et gris argenté d'Abraham van Beyeren est à la fois une symphonie pour les yeux, comme l'aurait dit Whistler, et une leçon d'ichtyologie. Les somptueux bouquets de Van der Ast et de Marceus van Schriek sont de véritables abrégés d'histoire naturelle, plus joyeux chez l'un, plus sombres chez l'autre : tout ce que la nature offre de plus délicat et de plus coloré – phalènes, papillons, libellules, pavots, fritillaires, tulipes, coquillages des mers du Sud et jusqu'à d'étonnantes petits amphibiens et reptiles – est assemblé dans l'équivalent d'un portrait de groupe où chaque élément est à la fois distinct et soumis à l'ordre suprême d'une vision éminemment picturale et savante. L'exemple le plus éloquent de cette passion de la description raisonnée chez les peintres hollandais se trouve dans les compositions d'oiseaux auxquelles de nombreux artistes se sont frottés. La formule était presque toujours la même : sur un fond de paysage boisé plus ou moins réaliste, le peintre dispose une douzaine d'oiseaux familiers et exotiques par couples ou par espèces, chacun à sa place, dans une sorte de salon convivial en plein air qui rappelle les *conversation pieces* des peintres anglais du siècle suivant. Il y a dans ce type de tableaux un air de bonhomie,

de naturel, de bonne éducation aristocratique qui tranche singulièrement avec le tapage des scènes de tavernes qui sont l'autre versant de cette extraordinaire passion des Hollandais pour la représentation de la sociabilité animale ou humaine.

Mais c'est précisément ici que les voies du savant et de l'artiste divergent. L'homme de science polit ses lentilles dans l'espoir de voir toujours plus loin dans ce qui, il est sûr, se révélera être un ordre divin. Le peintre, lui, sujet aux lois du marché plutôt qu'à celles de l'Univers et plus sensible au double attrait exercé sur ses concitoyens par l'ordre d'un côté et le désordre de l'autre, soit par le tintement d'une épinière dans la tranquillité d'une maison bourgeoise, soit par les rires et le chuintement d'une vielle dans quelque bordel, se devait de ne pas ignorer la pagaille qui, malgré la vigilance des prédicateurs et des plus strictes maîtresses de maison, risquait perpétuellement de se glisser dans les rouages des affaires les mieux réglées. Certes, lorsqu'ils se laissaient aller à dépeindre les écarts de conduite de leurs prochains, sinon l'entropie des systèmes, ils le faisaient ostensiblement au nom de principes moraux et philosophiques irréfutables : il s'agissait de montrer la folie qu'il y a à lâcher la bride aux appétits charnels. Cependant ils le faisaient en y prenant un malin plaisir. Jan Steen était incontestablement le maître du genre : s'il savait se montrer aussi grave qu'un théologien lorsqu'il montrait une famille priant ensemble, c'est dans le tumulte d'élèves chahutant et dans des tableaux hauts en couleur mettant en scène quelques-uns des membres de sa famille faisant bombeauté autour d'une table où tout est sens dessous dessous qu'il donnait libre cours à sa verve et à son imagination débordante.

Reprenant un thème qui remonte au haut Moyen Âge, son *Monde à l'envers* (ill. 67) à Vienne renverse l'ordre des choses telle une figure carnavalesque. La Bible gît par terre parmi les déchets d'un déjeuner trop arrosé qu'un cochon de lait vient fouiller. Même le cours du temps est déréglé ici, par le singe qui joue sur son perchoir avec les poids de l'horloge, mais on sent que tout cela prendra bientôt fin. La maîtresse des lieux se réveillera, le chien sera chassé de la table, les enfants auront la correction qu'ils méritent, la jeune fille sera sermonnée et ainsi de suite. Pour l'instant, cependant, l'image, engloutie par un fouillis de détails qui encombrent sa lecture, s'impose à nous avec tout l'attrait du sourire narquois de la jeune femme ivre au centre. Ce n'est qu'après un court instant que nous comprenons que

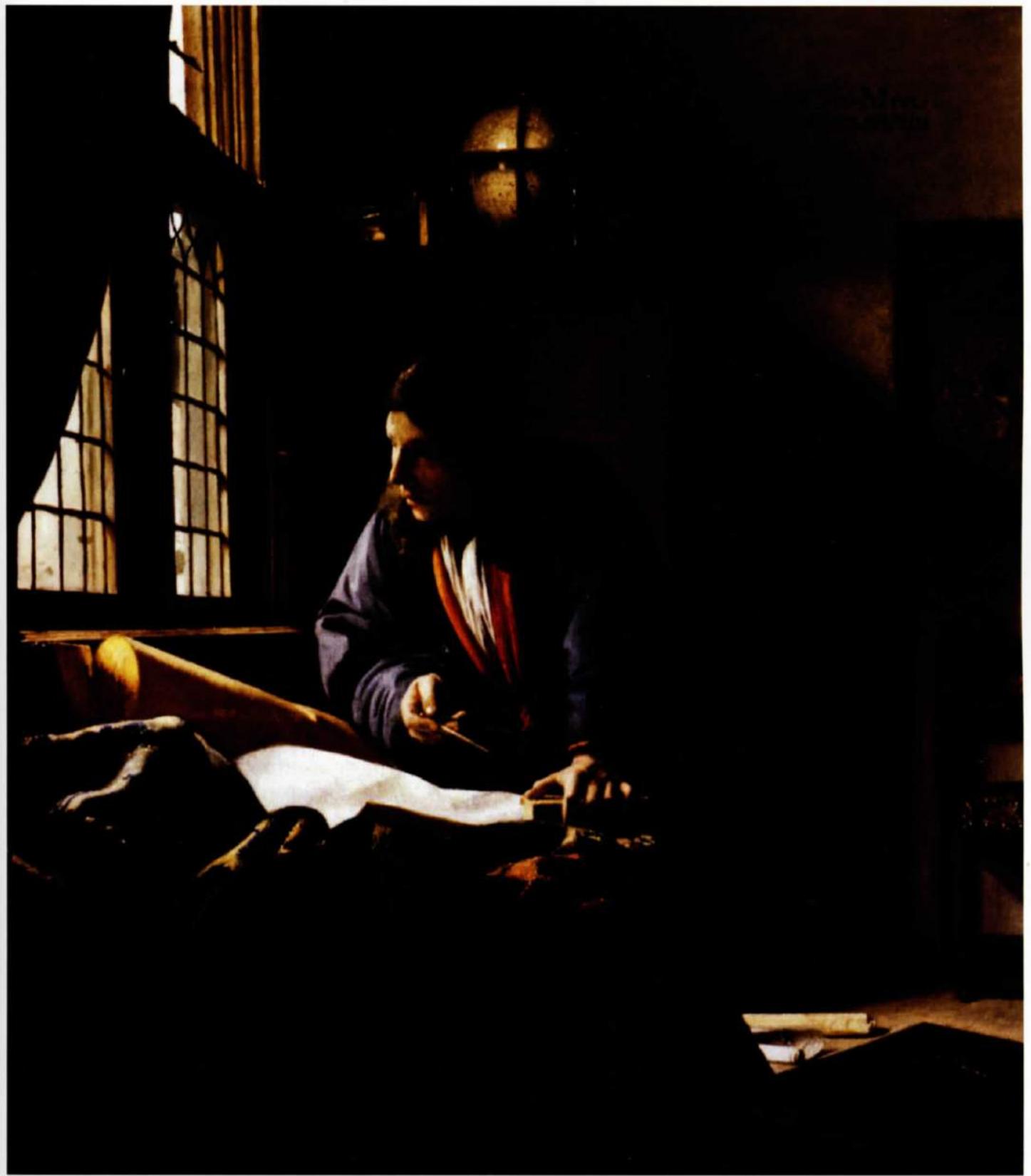
cet apparent désordre est en réalité la parodie d'une scène domestique parfaitement raisonnable. Bien plus grave et solennelle, au contraire, est la nature morte de Willem Claesz Heda au Louvre (ill. 66). Aucun besoin ici d'un crâne pour rappeler au spectateur la vanité des plaisirs – et pourtant comme ce désordre d'une collation interrompue est beau ! Tous ces reflets dans une lumière mourante, tout ce silence que rien n'interrompra : le temps est arrêté. Seule la peinture règne ici : le rendu du verre, de l'argent, de l'étain, d'une nappe en lin et d'un pâté de fruits en croûte à peine entamé.

Arrêtons-nous sur deux ultimes images : le célèbre *Géographe* (ill. 68) de Vermeer à Francfort et *Le Jeune Peintre dans son atelier* de Barent Fabritius. D'un côté, l'homme de science penché sur un plan ou sur une carte dans le calme de son étude, tout entier absorbé par sa pensée (le spécialiste américain de Vermeer Arthur Wheelock [1981, p. 13-14] y voit un portrait de Leeuwenhoek, alors que le personnage ne ressemble en rien au seul portrait avéré du savant que nous ayons). De l'autre, le peintre au visage presque poupon contemplant le panneau sur lequel il travaille. Le premier est tourné vers la lumière qui s'infiltre par la haute fenêtre à sa droite et qu'il semble à peine remarquer : c'est d'une autre clarté, celle de la connaissance, dont il est question pour lui. Le second a le dos tourné au jour qui vient éclairer le tableau devant lui et dont l'éclat reste à jamais caché au spectateur. Sa situation est plus ambiguë, plus complexe que celle du savant. Il se tient à la limite de la lumière et des ombres – lumière crue, ombres veloutées – comme s'il se sentait appartenir aux deux et était incapable de prendre parti pour l'un ou pour l'autre. Les deux personnages ont une image en tête, si obsédante qu'ils oublient les instruments de leur métier et le désordre ambiant. Leur siècle avec ses clamours et ses rêves de tranquillité est bien loin de nous, et pourtant nous nous reconnaissons dans leurs regards qui s'intériorisent pour mieux comprendre le monde qui les entoure.

68. Johannes Vermeer
Le Géographe
Hollande
1669
Huile sur toile
51,6 x 45,4 cm
Francfort, Städelisches Kunstinstitut
und Städtische Galerie, inv. 1149

1. La Hollande était le territoire le plus riche des Pays-Bas, où, comme la République se nommait à l'époque, les Provinces-Unies, et la plupart des peintres néerlandais en étaient originaires.

2. Un grand nombre de ces emblèmes didactiques sont reproduits dans Schama (1991).





D 1976 - 05225

Hh -

G68130

La «photo-graphie», entre nature et artefact

MONIQUE SICARD

La photographie qui prend naissance au début du XIX^e siècle marque une profonde rupture culturelle. Certes, nous pourrions voir dans cet événement le prolongement technique des *camera obscura* utilisées par les peintres depuis des siècles, mais la nouveauté d'une automatisation de la création de doubles du monde — les photographies — fondamentalement portatifs, disséminables et ubiquistes est un fait marquant dont les effets sont immenses. Une «photographie¹» est une inscription résultant de la modification d'une surface sensible par la lumière émise ou réfléchie par les objets, mais remarquablement résistante à toute lumière y compris les plus puissantes. Ces photographies sont devenues si banales de nos jours que nous ne percevons pas leur omniprésence. Elles participent de ce milieu au sein duquel nous évoluons et qui, de ce fait, nous est obstinément transparent. Nous devons le tenir à distance si nous souhaitons en saisir les caractéristiques.

Il est remarquable de constater que l'arrivée de la photographie, véritable déplacement esthétique, technique, sensible, qui devait bouleverser les méthodes de la connaissance, n'a guère suscité de controverse au sein du monde scientifique. La photographie y fut accueillie avec passion, enthousiasme, bienveillance. Du moins ceux qui ont vu avec quelque inquiétude surgir ces modernités du savoir, ce nouvel ordre de la connaissance, ont-ils généralement préféré se taire. Aux «Pourquoi?» interprétatifs, nous préférons ici nous attarder sur les «Comment?» descriptifs.

«L'image et l'objet sont tout pareils»

L'année 1839 est une date importante dans l'histoire de l'image. Elle n'est pas celle de l'invention technique de la daguerréotypie mais de son annonce publique et de la divulgation au monde entier des procédés de fabrication.

Le botaniste Jean-François Turpin² fait ainsi partager sa surprise et son enthousiasme aux académiciens des sciences parisiens : «Nous sortîmes de l'atelier presque magique de M. Daguerre fortement préoccupé de tout ce que nous venions de voir et du sentiment particulier que nous avons éprouvé. Nous

étions dans une position physique et morale dont nous cherchions à rendre compte.

«Ce que nous avions ressenti était tout autre chose que ce que fait éprouver la vue de nos salons d'exposition et de peinture. En y réfléchissant quelques instants, nous nous aperçûmes bientôt que la différence entre ces deux sensations était due à ce que l'une des productions appartenait presque entièrement à la nature, tandis que l'autre était toute de convention, toute de fabrication humaine; enfin à ce que la première n'exige qu'un peu de soin, de surveillance et de direction presque automatique, tandis que la seconde demande de longues études, du goût et une main très docile. [...] Au Daguerreotype seul appartient la possibilité de la perfection *absolue* dans la représentation des corps, chaque fois qu'en raison de leurs diverses couleurs et de leur *immobilité indispensable*, la lumière peut atteindre l'image et la fixer.» La botanique, contrainte par la représentation de formes végétales fines et complexes, se montra, tant en France qu'en Angleterre, directement intéressée par l'invention. Jean-Baptiste Turpin, à juste titre fasciné par le daguerréotype, sa précision, sa surface miroitante, son caractère précieux, fit valoir l'identité entre les images et leur objet, appuyant son argumentation sur l'antique hiérarchie entre le naturel et l'artefact : le premier, extra-humain, valant plus que le second, fabriqué. La dimension technique de la photographie est ici paradoxalement passée sous silence et déplacée en direction du dessin, fruit du geste humain. Ces propos traduisent le statut magique accordé à la nouvelle image, y compris par les scientifiques.

De fait, la science du XIX^e siècle exerça une profonde emprise sur le statut de l'image photographique. Les efforts accomplis par nos contemporains historiens de l'art en vue de faire de la photographie un art à part entière, les difficultés rencontrées, de nos jours encore, par les artistes photographes souhaitant faire valoir leurs travaux, suffisent à témoigner de l'efficacité du statut d'instrument d'accès à l'objectivité qui fut alors conféré à la nouvelle image. Ces effets marquent toujours nos lectures de l'image. Certes, nous savons bien que l'image de la Lune n'est pas la Lune, mais nous faisons comme si. S'il

69. Étienne-Jules Marey
Cigogne en vol (deux épreuves)
France
XIX^e siècle
Paris, Bibliothèque nationale de France



70. Nicéphore Niépce

Point de vue réalisé depuis la maison du Gras
France
1826-1827

Héliographie

(image retouchée, juin 2002)

Environ 20 x 25 cm

Austin, Gernsheim Collection,
Harry Ransom Humanities Research
Center, The University of Texas

convenait d'en apporter une preuve, les légendes et commentaires accompagnant les photographies des journaux et magazines, des albums de famille, des livres documentaires, celles aussi des revues et ouvrages scientifiques suffiraient à témoigner. Nous faisons comme si les conditions de réalisation des images importaient peu, comme si la «photo-graphie» parlait au nom d'une nature qui nous serait extérieure, comme si n'existaient ni les auteurs, leur sensibilité, leur intelligence, leurs gestes, leur corps, leurs savoir-faire, ni les appareils techniques ou institutionnels. C'est au prix, il est vrai, d'une telle croyance collectivement acceptée que se transmettent les images qui forgent notre connaissance partagée du monde.

Ainsi, l'image photographique est-elle trop souvent reçue comme l'enregistrement automatique, frontal, fixe, réalisé par hasard, d'une réalité qui lui préexisterait et dont elle serait l'empreinte. Cette acception est source d'incompréhension.

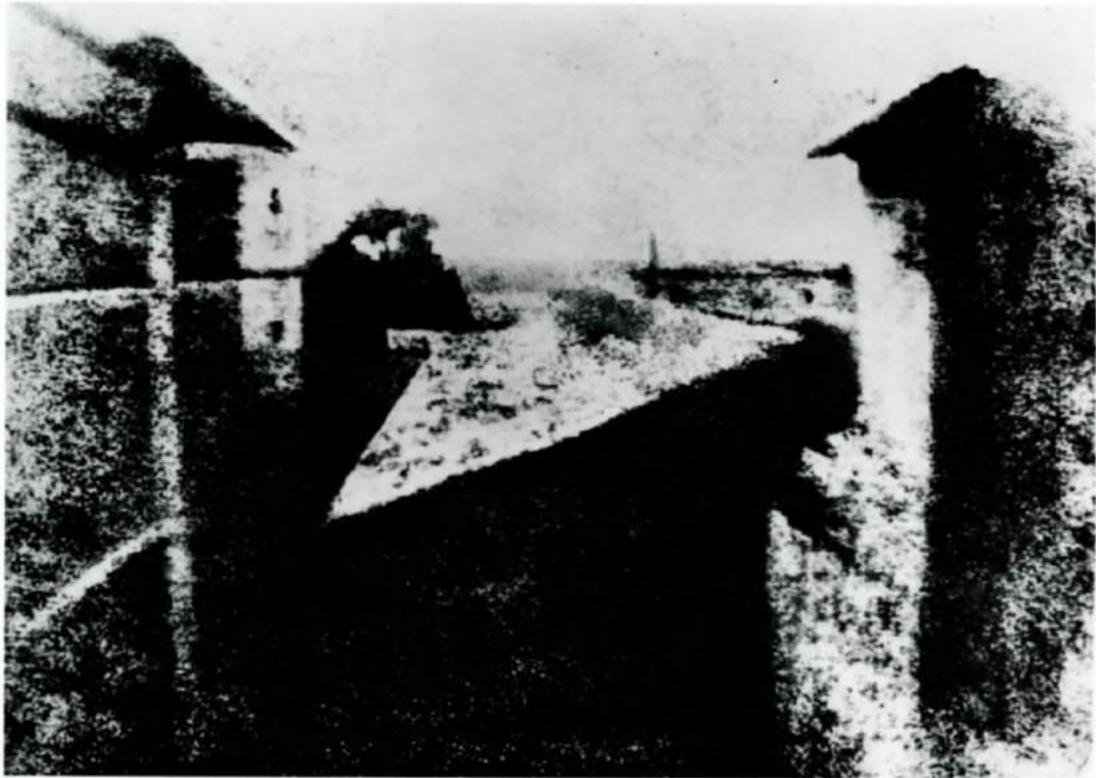
Le 7 janvier 1839, prenant publiquement la parole à l'Académie des sciences, François Arago, physicien spécialiste de la lumière, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences mais également député républicain, annonçait l'invention du daguerréotype, soit celle de la «photo-graphie». Sans en montrer les images, sans révéler les procédés de fabrica-

tion, il rendit compte avec force de l'extraordinaire nouveauté de ces «tableaux». Dans un discours dont la portée sera vite internationale, il insiste tant sur le statut d'invention et d'artefact de la nouvelle image que sur son caractère extra-humain.

Oublant Nicéphore Niépce, le précurseur, dont il ignore encore les travaux, il s'exprime ainsi : «M.Daguerre a découvert des écrans particuliers sur lesquels l'image optique laisse une empreinte parfaite; des écrans où tout ce que l'image renfermait se trouve reproduit jusque dans les plus minutieux détails, avec une exactitude, avec une finesse incroyable. [...] En un mot, dans la chambre noire de M.Daguerre, la lumière reproduit elle-même les formes et les proportions des objets extérieurs, avec une précision presque mathématique [...]. Tous ces tableaux supportent l'examen à la loupe sans rien perdre de leur pureté, du moins pour les objets qui étaient immobiles pendant que leurs images s'engendraient.»

Le physicien Jean-Baptiste Biot, s'associant à la parole d'Arago, affirme, lui, ne pouvoir exprimer mieux sa pensée sur cette invention qu'en la comparant à une «répine artificielle mise par M. Daguerre à la disposition des physiciens».

En héritier d'une philosophie des Lumières, François Arago souhaite s'assurer par lui-même de la faisabilité de l'expérience et participe, avec l'aide



71. Nicéphore Niépce

Point de vue réalisé depuis la maison du Gras
France
1826-1827

Héliographie (image retouchée)
Environs 20 x 25 cm

Austin, Germsheim Collection,
Harry Ransom Humanities Research
Center, The University of Texas

de Daguerre, à la fabrication d'une vue du boulevard du Temple depuis l'étage supérieur d'un immeuble. Les rares personnes autorisées à contempler le résultat examinent le daguerréotype à la loupe. Surprise! Sa grande précision – nous parlions aujourd'hui de «définition» – offre à voir ce que l'œil confronté tant à la réalité de la vie parisienne qu'à la photographie même, ne voit pas : les tiges des paratonnerres sur le toit des immeubles. Les journalistes rendront compte dès les jours suivants de leur stupeur et leur émerveillement, bien qu'ils n'aient pas vu l'image. Si François Arago remarque brièvement que seuls les objets immobiles ont donné naissance à une empreinte, il n'évoque guère les écarts entre la plaque daguerréotypique et son référent; il ne dit rien de la «foule mouvante de piétons et d'attelages³» dont l'empreinte n'a pas été conservée. Le boulevard est vide, à l'exception d'un homme faisant cirer ses bottes, remarquera plus tard l'Américain Samuel F.B. Morse⁴. Pour Arago, il s'agit de promouvoir l'invention. Rien de tel alors que les arguments d'exactitude et de précision. Passant sous silence l'écart entre la photographie et son objet, comme le fera, selon son exemple, le botaniste Turpin, le physicien n'hésite pas à affirmer : «L'image et l'objet sont tout pareils.» Sa parole fut rapidement reçue à l'étranger. Ainsi

s'ancra d'emblée, par une science qui, paradoxalement, ne croyait que ce qu'elle voyait ou ce qu'elle touchait, le sentiment d'une identité entre le monde réel et son image technique.

Le daguerréotype, un objet de lumière

Non seulement la photographie fut reçue comme l'instrument irremplaçable d'un accès à l'objectivité, mais elle devint elle-même objet du regard scientifique. On souhaita comprendre comment agissait la lumière, comment se formaient les clairs et les sombres. On frotta la plaque daguerréotypique avec le doigt, on l'observa au microscope. De nombreuses expériences furent entreprises afin d'en améliorer la sensibilité, la solidité, l'aptitude à rendre compte des différentes longueurs d'onde de la lumière visible. Le micrographiste Alfred Donné déduisit de ses observations que les parties claires de l'image – celles qui furent soumises à la lumière – sont formées de globules de mercure probablement amalgamé avec l'argent; que le bruni seul de l'argent, sa surface métallique nue sans dépôt d'aucune substance, sans production d'aucune combinaison, forme les zones sombres. Ces expériences furent des facteurs actifs de l'objectivation : non seulement la plaque photographique était l'empreinte exacte du monde, mais elle fonctionnait en toute autonomie.

La relative facilité d'exécution de la nouvelle image, son apparence simplicité, son engendrement reçu comme spontané, son extraordinaire autonomie contribuèrent à ce qu'elle soit accueillie comme «objet naturel». Cela suffit à justifier l'absence de débats sur le bien-fondé de la photographie comme outil de la connaissance scientifique. Il y eut, certes, des controverses mais elles concernèrent l'antériorité de la découverte, mirent en compétition la France et l'Angleterre.

Bien avant les travaux réalisés par Daguerre⁵, Nicéphore Niépce (ill. 70 et 71) insistait sur le caractère spontané de ses images photogéniques : «La découverte que j'ai faite et que je désigne sous le nom d'héliographie, consiste à reproduire *spontanément*, par l'action de la lumière, avec les dégradations de teintes du noir au blanc, les images reçues dans la chambre obscure. [...] La lumière, dans son état de composition et de décomposition, agit chimiquement sur les corps. Elle est absorbée, elle se combine avec eux et leur communique de nouvelles propriétés⁶...»

La lithographie, disait-il, a relégué au loin le geste du graveur, par la fixation de l'image se formant au foyer de la chambre obscure, il s'agit désormais de s'affranchir du geste du dessinateur.

Glissé au sein de la correspondance de l'inventeur conservée au musée national Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône, un brouillon sans date ni signature témoigne de la fascination exercée par le caractère d'auto-engendrement de la nouvelle image. Afin de la désigner précisément, l'auteur propose une série de néologismes fondés sur des racines grecques, *phusis*, *auté*, *graphé*, *eikon*, *parastasis*, *aléthès* : «On ferait *Physautographie* (tableau de la nature même), *Physautotype* (type de la nature même), *Iconautophyse* (image de la nature même), *Parautophyse* (représentation de la nature même), *Alétophyse* (véritable nature), *Phusalétophyse* (vrai type de la nature).»

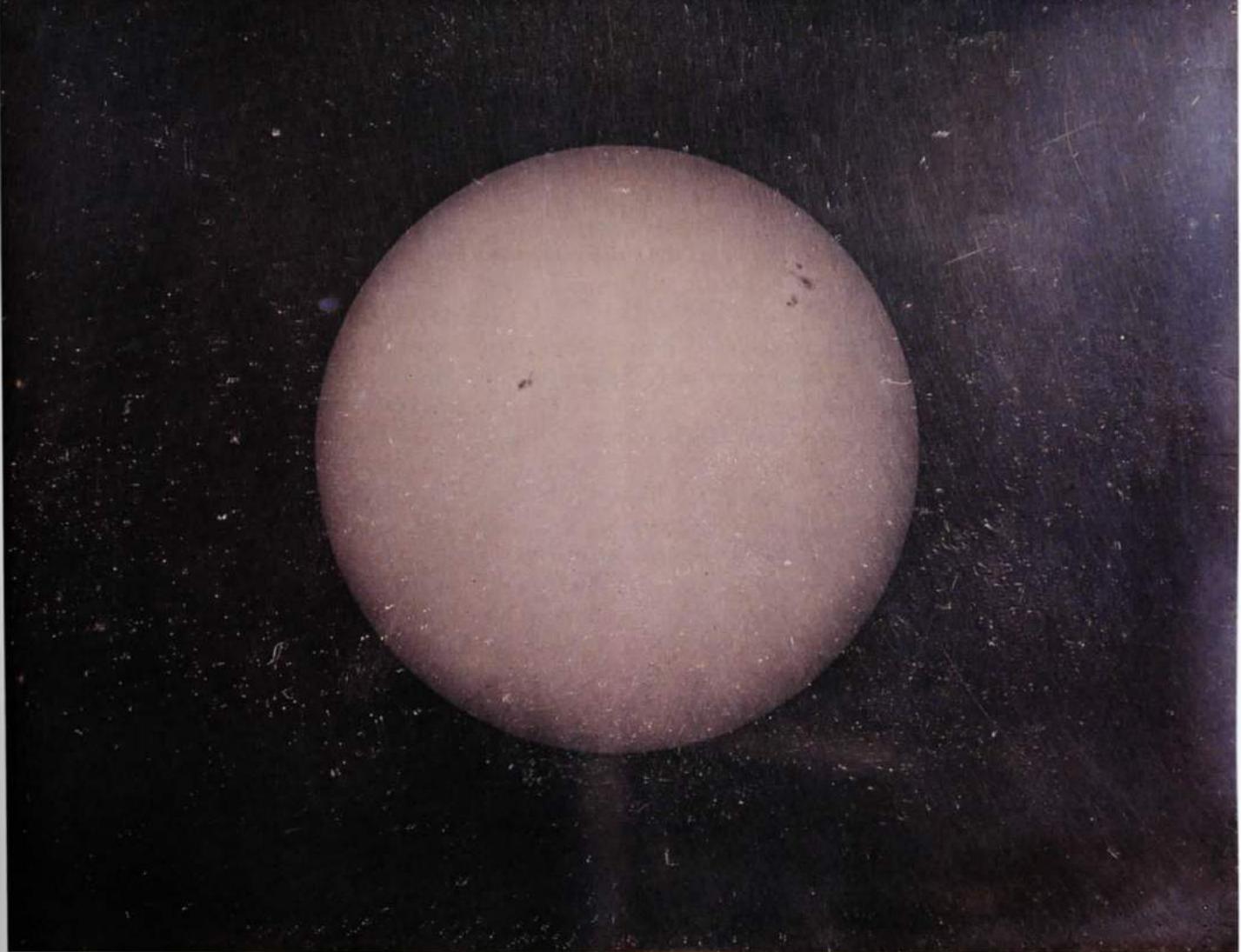
Le 3 octobre 1832, Daguerre écrit à Niépce : «Je suis bien aise d'apprendre que vous et Monsieur votre fils physototypez à force...»

La naturalité de l'image mise en valeur par les physiciens, ces «philosophes de la nature», contribua à maintenir l'écart entre les humains et le monde à comprendre et maîtriser, limitant en retour toute réflexion sur les effets sociaux des procédés et méthodes d'interrogation de la nature. «C'est la nature qui parle d'elle-même!» se réjouissait Turpin. Cette phrase même excluait toute discussion relative à la représentation.

Pour Lorraine Daston (2004), la référence à la nature aurait valeur morale. Elle fonctionne ici pleinement comme justification scientifique. Le concept qui désignait au XVIII^e siècle des propriétés est marqué en ce début de XIX^e siècle par la contingence. Il est alors utilisé pour définir des êtres ou des substances. En outre, le mot «nature» qui désigne, pour la science du XIX^e siècle, «l'ensemble des choses corporelles opposées au moral et au spirituel», rend compte des objets privilégiés de la photographie : ces corps susceptibles d'émettre ou de réfléchir la lumière.

Le rôle joué par la lumière renforce le caractère moral de l'invention. Sa structure, sa «nature», est alors l'objet de vigoureux débats entre scientifiques. Les physiciens Biot, Arago, Fizeau et Foucault (ill. 72), qu'ils soient partisans de la nature ondulatoire ou corpusculaire de la lumière, comptent parmi les plus actifs protagonistes français de cette aventure théorique de la lumière. Ils sont en outre, tous les quatre, d'ardents défenseurs de la nouvelle image photogénique. Dans le monde occidental, la lumière reste un agent mystérieux, mais elle est bonne, indispensable à la vie. Le mythe solaire a laissé des traces non seulement chez Platon ou dans la Genèse mais encore dans la science moderne et la philosophie des Lumières. La lumière est toujours, au XIX^e siècle, source de vérité, métaphore de l'intelligibilité. Elle est en outre le symbole du progrès. Défendre la «photo-graphie», l'inscription par la lumière, c'est se situer résolument du côté du bien, c'est faire valoir la seule des trois grandes inventions du XIX^e siècle – avec l'électricité et la vapeur – qui serait inoffensive.

Or, la plaque photographique voit mieux le spectre solaire que l'œil humain : elle est sensible à ses rayons invisibles (ill. 73). En 1800-1801, on sait depuis longtemps que le nitrate d'argent noircit sous l'influence de la lumière⁷. En projetant sur une plaque ainsi sensibilisée un spectre solaire, on perçoit un noircissement au-delà de ses deux extrémités délimitées par la lumière visible. Ainsi furent découverts en moins de deux ans les rayons ultraviolets et les rayons infrarouges. La foi dans le pouvoir surhumain de la plaque photographique est telle que dans son ouvrage *The Pencil of Nature*, William Henry Fox Talbot, pionnier anglais de la photographie, propose de «séparer ces rayons invisibles des autres en les faisant passer dans une pièce attenante par une petite ouverture pratiquée dans le mur ou un écran de partition. Cette pièce se remplirait de rayons invisibles (nous ne pouvons pas dire qu'elle s'éclairerait) qui seraient diffusés dans toutes les directions par une lentille convexe placée derrière l'ouverture.



72. Hippolyte Fizeau et Léon Foucault
Daguerreotype du Soleil

France

1845

Image positive directe
sur plaque de cuivre argentée

Argent, cuivre

15 x 20,50 cm

Paris, CNAM, inv. 17551-0000

« Si des gens se trouvaient dans cette pièce, ils ne se verraient pas, et pourtant, si l'on pointait un appareil photographique dans la direction de n'importe laquelle de ces personnes, il prendrait son portrait et révélerait ce qu'elle est en train de faire. »

Il ajoute : « En effet, pour reprendre une métaphore que nous avons déjà utilisée, l'œil de l'appareil photographique verrait clairement là où l'œil humain ne verrait que ténèbres » (Talbot, 1844).

À l'extrême fin du XIX^e siècle, la plaque photographique sera l'outil de la découverte d'autres rayonnements invisibles à l'œil, même muni de puissantes lentilles optiques : les rayons X.

La plaque photographique ne joue pas seulement le rôle d'un instrument de vision, au même titre que télescopes et microscopes, mais également celui d'un instrument de mesure ; dans la série de discours que Gay-Lussac et François Arago

prononcent durant l'année 1839 devant les deux Chambres et l'Académie des sciences, ils pressentent l'aide qu'elle apportera dans le domaine de la photométrie. Après un temps de pose plus ou moins long, la lumière émise par les étoiles modifie les surfaces sensibles. L'observation de ces effets, couplée à des analyses spectrales, permet de déduire la distance et la nature même de ces astres inaccessibles.

Les démarches comparatives deviennent possibles, même pour des objets dont l'intensité lumineuse est très différente. Les lumières des rayons éblouissants du Soleil, des étoiles, de la Lune si pâle seront comparées grâce à leurs effets « en un même tableau ». Il suffira soit d'affaiblir les plus fortes lumières, soit de ne laisser agir les rayons les plus brillants que pendant un court laps de temps (une seconde), tout en laissant l'action des autres s'effectuer durant une demi-heure.

Si la botanique manifesta son intérêt dès l'annonce de l'invention du daguerréotype, l'astronomie joua un rôle de premier plan dans l'histoire de la photographie. Elle fut la source tant des premières interrogations que des premiers doutes. Les astres, inengendrés, incorruptibles, quasi inconnaisseables par l'expérience, le toucher et la vue, comptent alors – si l'on excepte la suprême essence (*ousia*) – parmi les principaux objets dont la contingence soit entièrement exclue. La photographie devait jouer à ce titre un rôle privilégié.

Loin de ne fonctionner qu'en simple prothèse oculaire, elle ouvrit un champ d'action singulier, porteur de connaissances spécifiques. Le nombre des étoiles s'accrut brutalement et de manière considérable.

Les figures de l'objectivation liées à l'arrivée de la photographie sont trop nombreuses pour être recensées. Remarquons simplement que les instruments d'optique tels le microscope ou le télescope possèdent deux lentilles : un objectif situé du côté de l'objet, donnant une image de ce dernier ; un oculaire situé du côté de l'œil, avec lequel on regarde l'image fournie par l'objectif. L'appareil photo, lui, est démunie d'oculaire. Il est lui-même «œil», «rétine artificielle», et ne comporte qu'un objectif. Le mot signifiait au XIX^e siècle «ce qui appartient à l'objet» et s'opposait au subjectif désignant tout attribut propre au sujet. Ainsi l'image photographique jouait le rôle de réalité objective. Elle semblait l'être d'autant plus que la qualité et l'homogénéité des lentilles optiques s'étaient accrues nettement au cours du siècle. Elles se devaient alors de fournir des images très grosses aussi exactes que possible : les lignes droites devaient rester droites, les contours des objets ne devaient pas apparaître irisés. La maîtrise de l'aberration de sphéricité et de l'achromatisme étaient au cœur même des préoccupations des opticiens.

Supprimer l'observateur

La légitimation de la valeur probatoire de la photographie s'accompagna d'un rejet vigoureux, sinon violent, de la part humaine. En 1864, l'astronome Auguste Faye dénonce les «erreurs physiologiques» liées à «l'individualité» de l'observateur. Elles viciant les observations, affirme-t-il, au point de rendre illusoire la haute précision qui leur est attribuée. Le moyen radical de les faire disparaître serait de «supprimer l'observateur» en le remplaçant par l'usage simultané de deux grandes découvertes récentes : la photographie et la télégraphie.

Auguste Faye argumente : l'œil, l'ouïe possèdent des limites au-delà desquelles ils se révèlent moins performants mais si l'on combine l'exercice des deux sens, on se trouve conduit à des erreurs telles que leur évaluation provoque l'incredulité. Or, l'observation du passage des astres au méridien est fondée sur un tel exercice. Il faut regarder un point brillant se déplacer dans le champ de la lunette en traversant un réseau de films parallèles. Simultanément, il faut écouter le battement d'un pendule et noter, pour chaque fil, l'heure du passage du point lumineux. De ces mesures simultanément temporelles et spatiales sont déduites les positions respectives des astres dans l'Univers. Auguste Faye remarquera que la réalisation de l'expérience par plusieurs observateurs produit des résultats différents. Les astronomes constatant ce phénomène ont eu de la peine à le croire. Ils ont cherché à l'éliminer en imposant l'obligation à chacun, dans tous les observatoires, de signer ses observations. Ils ont également veillé à permute les observateurs.

Auguste Faye en conclut qu'il ne faut pas compter sur la machine humaine. Les expériences de l'astronome italien Ignazio Porro avaient montré l'efficacité du remplacement de l'observateur par une plaque photographique. Pour Auguste Faye, il suffirait alors d'enregistrer électriquement l'instant où la lumière est admise dans la chambre noire de la lunette méridienne pour obtenir un résultat objectif, «indépendant des sens humains et du cerveau». Faye avait déjà utilisé le procédé pour l'enregistrement d'une éclipse solaire. Ses arguments portèrent leurs fruits. Dix ans plus tard, en 1874, l'astronome Jules Janssen partait pour le Japon avec une équipe de collaborateurs et son «revolver photographique», combinaison d'horlogerie et d'enregistrement photographique, afin d'enregistrer l'image et l'heure exacte du passage du petit disque de Vénus devant la grande sphère solaire. La mesure de ce «passage de Vénus», obtenue en plusieurs points du globe, devait permettre d'accroître la précision de la mesure de la distance Terre-Soleil. La réalisation d'une photographie séquentielle ouvrirait la voie non seulement aux travaux chronophotographiques du physiologiste Étienne-Jules Marey, mais encore à la mise au point du cinématographe par les frères Lumière. Dans les années 1880, la mise en cause de l'infalibilité des sens humains, leur éloignement, trouve un aboutissement dans les travaux photographiques

Fig. 1.

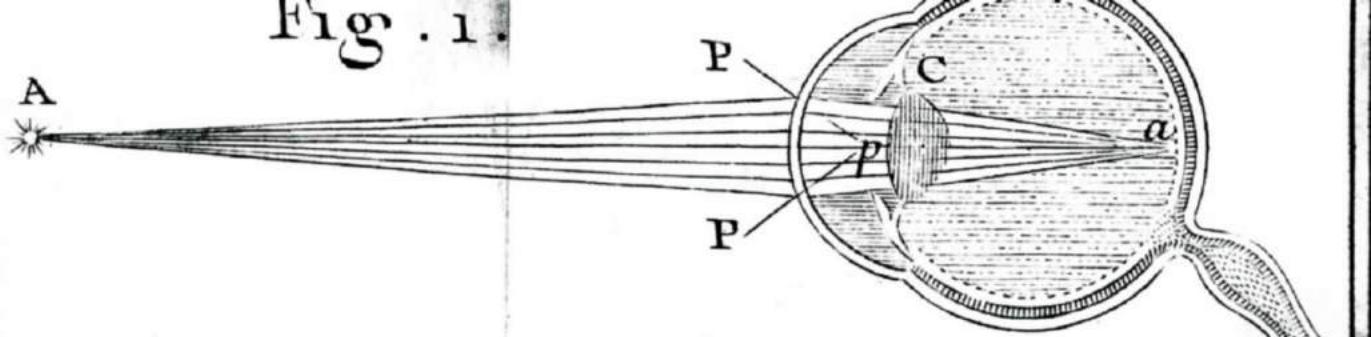


Fig. 2.

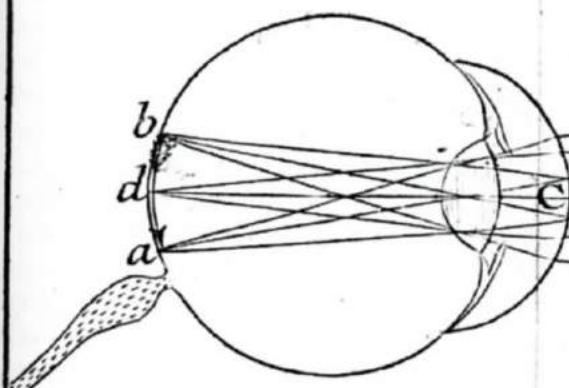


Fig. 4.

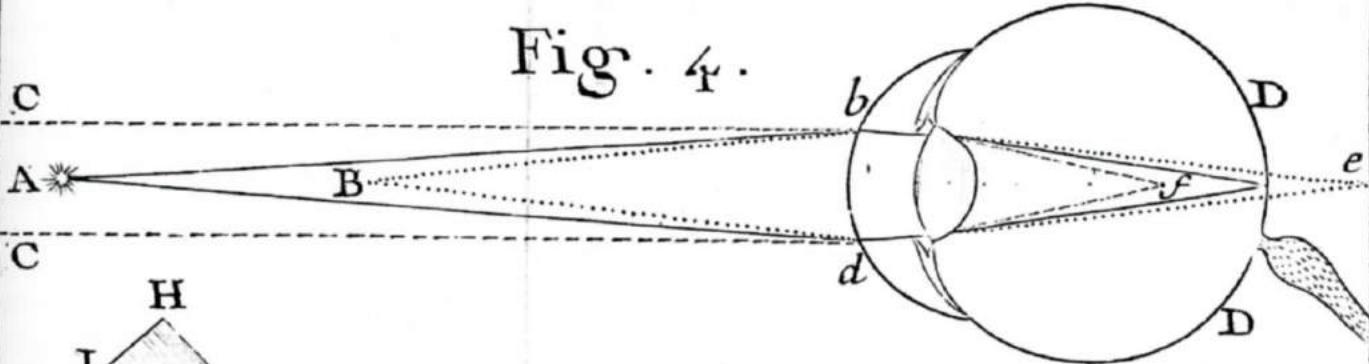


Fig. 5.

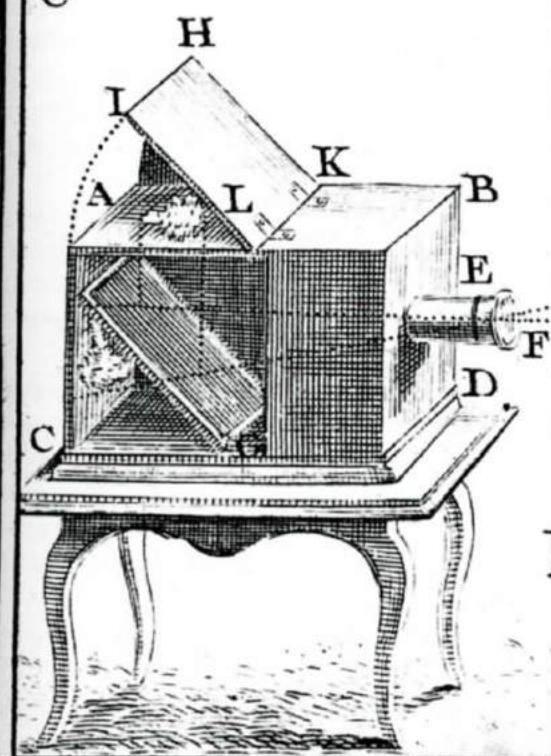
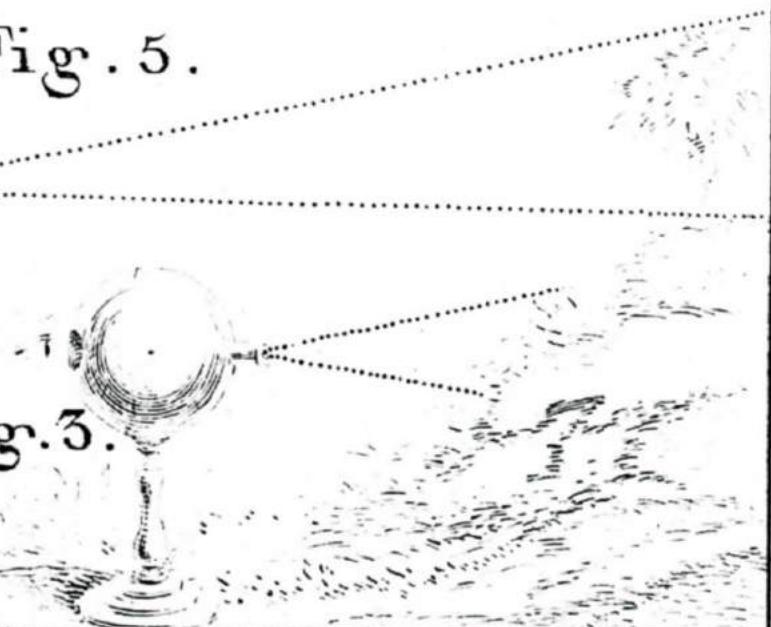


Fig. 3.



d'Étienne-Jules Marey. Dans son ouvrage *La Méthode graphique*, le physiologiste dénonce les deux obstacles qui entravent la marche de la science. Ce sont les imperfections du langage, «né avant la science» et donc mal adapté; mais surtout, ce sont les insuffisances de nos sens. Il ne s'agit pas là, pour le scientifique, de constater de simples défauts, mais de signaler les erreurs grossières que nos sens nous font commettre.

Ainsi, la Terre est sphérique et nous la voyons plate. Ainsi nos connaissances astronomiques sont-elles autant de déments donnés à l'appréciation des sens. Pour Marey, «toutes les idées que nous nous faisons du monde extérieur sont le résultat d'une longue et inconsciente éducation des sens». Ses dispositifs mécaniques d'enregistrement des mouvements du corps, conçus avant qu'il ne rencontre la photographie, sont constitués d'un capteur, d'un transmetteur pneumatique, d'un stylet inscripteur, d'un cylindre muni d'un papier enduit de noir de fumée tournant à vitesse uniforme. Ainsi se trace, en blanc sur fond noir, la courbe des évolutions du paramètre choisi, en fonction du temps. L'inscripteur mareysien s'impose en véritable échappée dans l'histoire de l'objectivité scientifique. Étienne-Jules Marey opposera lui-même les avantages de son inscripteur au stéthoscope de René Théophile Hyacinthe Laennec. L'un et l'autre instrument sont destinés à fournir des images des organes internes du corps sans nécessité d'une quelconque effraction. Le tube de Laennec, appliqué contre la cage thoracique d'un patient, permet l'écoute de la résonance des cavités pulmonaires sous l'effet du tapotement produit par la main du médecin. De cette écoute fine et savante naîtra un dessin des pathologies. Marey souligne le fait que la procédure, riche de subjectivité, reste difficilement transmissible du maître à l'élève : ses propres graphes, mettant en jeu le regard plutôt que l'écoute, offrent, quant à eux, des éléments d'objectivité. Supports de discussions, de dialogue se substituant aux organes eux-mêmes, ils facilitent la transmission et l'enseignement de la physiologie et de la médecine. À ce titre, son inscripteur est un outil paradigmique de la médecine clinique du XIX^e siècle.

Mais surtout, la courbe obtenue transmet des résultats «certains», difficiles à mettre en question puisque les événements se sont inscrits d'eux-mêmes sans l'intervention humaine. Marey pressent l'indéniable valeur probatoire et objectivante de ce que, en

suivant le philosophe Charles Sanders Peirce, nous nommerions aujourd'hui l'«indicalité».

L'usage de la photographie par Marey, à mi-chemin du parcours de sa vie, incite le physiologiste à délaisser les mouvements intimes internes pour l'étude de la locomotion. Ses préoccupations transitent ainsi de l'intérieur à l'extérieur des corps (Marey, 1878). Très vite, émerge chez lui l'idée de lancer une boule brillante devant un écran noir et d'utiliser l'effet stroboscopique de ses appareils chrono-photographiques pour étudier le mouvement grâce à une immobilisation artificielle. La boule, ainsi, «parle d'elle-même»: elle va jusqu'à tracer les courbes géométriques de ses propres trajectoires. Lancée en parallèle à l'écran noir, elle donne naissance à une parabole. Placée en un point de la circonférence d'un cerceau roulant sur un plan, elle engendre une cycloïde. De la même manière, les ailes des insectes, le corps humain, dûment nantis de petits disques de papier blanc, transcrivent directement leurs mouvements en termes mathématiques. Les tracés blancs sur fond sombre rappellent ceux de la craie sur le tableau noir. Les choses font ainsi partager le monde inconnu de leur propre vie.

Marey n'évoque jamais la part prépondérante de l'expérimentateur dans les chrono-photographies obtenues. Tout juste le physiologiste mentionne-t-il les dispositifs visant à éliminer sa présence de l'image finale. «Dans ces expériences, écrit-il, la personne qui met en mouvement le point brillant doit être entièrement vêtue, gantée et masquée de noir, sans quoi des traces lumineuses viendraient altérer la pureté du champ sur lequel la trajectoire est décrite.»

De fait, l'être humain n'est pas ici sujet, mais objet. Avec ses deux jambes, il offre, dit le physiologiste, un modèle simplifié de la locomotion du cheval. La photographie confère ici le même statut aux animaux et aux êtres humains.

Par ses machines d'enregistrement «photo-graphiques», Marey ouvre un nouvel espace donnant à voir ces figures du mouvement auxquelles l'œil de l'observateur, nu ou muni de lentilles grossissantes, n'a pas accès. Ainsi se déploie un territoire de discussion rationnel, condition d'une construction collective, partagée, des savoirs scientifiques. À peine sommes-nous conscients, de nos jours encore, que cet espace artificiel est le fruit d'une mise en scène soigneusement étudiée pour apporter réponse aux questions du physiologiste.

d'Étienne-Jules Marey. Dans son ouvrage *La Méthode graphique*, le physiologiste dénonce les deux obstacles qui entravent la marche de la science. Ce sont les imperfections du langage, «né avant la science» et donc mal adapté; mais surtout, ce sont les insuffisances de nos sens. Il ne s'agit pas là, pour le scientifique, de constater de simples défauts, mais de signaler les erreurs grossières que nos sens nous font commettre.

Ainsi, la Terre est sphérique et nous la voyons plate. Ainsi nos connaissances astronomiques sont-elles autant de déments donnés à l'appréciation des sens. Pour Marey, «toutes les idées que nous nous faisons du monde extérieur sont le résultat d'une longue et inconsciente éducation des sens». Ses dispositifs mécaniques d'enregistrement des mouvements du corps, conçus avant qu'il ne rencontre la photographie, sont constitués d'un capteur, d'un transmetteur pneumatique, d'un stylet inscripteur, d'un cylindre muni d'un papier enduit de noir de fumée tournant à vitesse uniforme. Ainsi se trace, en blanc sur fond noir, la courbe des évolutions du paramètre choisi, en fonction du temps. L'inscripteur mareysien s'impose en véritable échappée dans l'histoire de l'objectivité scientifique. Étienne-Jules Marey opposera lui-même les avantages de son inscripteur au stéthoscope de René Théophile Hyacinthe Laennec. L'un et l'autre instrument sont destinés à fournir des images des organes internes du corps sans nécessité d'une quelconque effraction. Le tube de Laennec, appliqué contre la cage thoracique d'un patient, permet l'écoute de la résonance des cavités pulmonaires sous l'effet du tapotement produit par la main du médecin. De cette écoute fine et savante naîtra un dessin des pathologies. Marey souligne le fait que la procédure, riche de subjectivité, reste difficilement transmissible du maître à l'élève : ses propres graphes, mettant en jeu le regard plutôt que l'écoute, offrent, quant à eux, des éléments d'objectivité. Supports de discussions, de dialogue se substituant aux organes eux-mêmes, ils facilitent la transmission et l'enseignement de la physiologie et de la médecine. À ce titre, son inscripteur est un outil paradigmique de la médecine clinique du XIX^e siècle.

Mais surtout, la courbe obtenue transmet des résultats «certains», difficiles à mettre en question puisque les événements se sont inscrits d'eux-mêmes sans l'intervention humaine. Marey pressent l'indéniable valeur probatoire et objectivante de ce que, en

suivant le philosophe Charles Sanders Peirce, nous nommerions aujourd'hui l'«indicalité».

L'usage de la photographie par Marey, à mi-chemin du parcours de sa vie, incite le physiologiste à délaisser les mouvements intimes internes pour l'étude de la locomotion. Ses préoccupations transitent ainsi de l'intérieur à l'extérieur des corps (Marey, 1878). Très vite, émerge chez lui l'idée de lancer une boule brillante devant un écran noir et d'utiliser l'effet stroboscopique de ses appareils chrono-photographiques pour étudier le mouvement grâce à une immobilisation artificielle. La boule, ainsi, «parle d'elle-même» : elle va jusqu'à tracer les courbes géométriques de ses propres trajectoires. Lancée en parallèle à l'écran noir, elle donne naissance à une parabole. Placée en un point de la circonférence d'un cerceau roulant sur un plan, elle engendre une cycloïde. De la même manière, les ailes des insectes, le corps humain, dûment nantis de petits disques de papier blanc, transcrivent directement leurs mouvements en termes mathématiques. Les tracés blancs sur fond sombre rappellent ceux de la craie sur le tableau noir. Les choses font ainsi partager le monde inconnu de leur propre vie.

Marey n'évoque jamais la part prépondérante de l'expérimentateur dans les chrono-photographies obtenues. Tout juste le physiologiste mentionne-t-il les dispositifs visant à éliminer sa présence de l'image finale. «Dans ces expériences, écrit-il, la personne qui met en mouvement le point brillant doit être entièrement vêtue, gantée et masquée de noir, sans quoi des traces lumineuses viendraient altérer la pureté du champ sur lequel la trajectoire est décrite.»

De fait, l'être humain n'est pas ici sujet, mais objet. Avec ses deux jambes, il offre, dit le physiologiste, un modèle simplifié de la locomotion du cheval. La photographie confère ici le même statut aux animaux et aux êtres humains.

Par ses machines d'enregistrement «photo-graphiques», Marey ouvre un nouvel espace donnant à voir ces figures du mouvement auxquelles l'œil de l'observateur, nu ou muni de lentilles grossissantes, n'a pas accès. Ainsi se déploie un territoire de discussion rationnel, condition d'une construction collective, partagée, des savoirs scientifiques. À peine sommes-nous conscients, de nos jours encore, que cet espace artificiel est le fruit d'une mise en scène soigneusement étudiée pour apporter réponse aux questions du physiologiste.

L'emprise du doute

Alors même que s'installent ces argumentations en faveur d'une objectivité de la plaque photographique, le doute s'installe peu à peu. Il apparaît que la photographie n'est pas un témoin parfait de son objet. Sont en cause non seulement les imperfections des appareillages techniques mais encore les déficits de l'observateur photographe.

Les astronomes doutèrent les premiers. Les accidents de la plaque, cette surface si « sensible », ne peuvent-ils pas être confondus avec des étoiles ? Afin d'éviter une telle confusion qui rendrait aléatoire le projet international de réalisation d'une carte du ciel, les frères Henry, astronomes à l'Observatoire de Paris, suggèrent de réaliser trois poses successives d'une heure chacune en faisant chaque fois tourner la lunette astronomique de cinq secondes d'arc. Les points brillants de l'image qui n'occupent pas les sommets d'un petit triangle ne sont pas les traces d'une étoile. On retouche donc les plaques au microscope en les débarrassant de ces scories indésirables. Les perspectives ainsi ouvertes sont immenses : il suffit d'un microscope pour observer un ciel dont l'exploration peut être poursuivie même par temps couvert ! Aussi le projet de la carte photographique internationale du ciel imaginé par l'amiral Mouchez, directeur de l'Observatoire de Paris, verra-t-il le jour en 1887. Vingt-deux mille clichés sur plaques seront réalisés, représentant chacun une surface carrée de deux degrés de côté.

Une dizaine d'années plus tard, les astronomes Moritz Loewy et Pierre-Henri Puiseux (ill. 74), assistés de Charles Le Morvan, entreprennent la réalisation d'un atlas photographique de la Lune⁸. Il s'agit alors – sans pouvoir vérifier concrètement l'adéquation entre l'image et l'objet – de parvenir à une objectivité totale, une description de la surface lunaire qui serait indépendante tant des appareillages que des sensibilités humaines. En utilisant le grand équatorial coudé qui permet à l'observateur de rester immobile tout en suivant le mouvement des étoiles, ils réalisent plus de six mille photographies de la surface lunaire entre 1894 et 1909, par impression directe sur papier aux sels d'argent. La méthode fait découvrir quatre-vingt-quinze cratères nouveaux. L'atlas lunaire de Loewy et Puiseux fera référence jusque dans les années 1950.

La rapidité des surfaces sensibles le permet : les astronomes peuvent réaliser ce qu'ils nomment des

« clichés successifs », soit plusieurs photographies quasi simultanées. Ils s'en félicitent mais constatent que, même en opérant dans des conditions rigoureusement identiques, ces épreuves montrent toujours des différences : un même objet possède plusieurs images. Comparant leurs photographies aux cartes de la Lune jusque-là tracées à la main, ils concluent que « la photographie comporte un élément subjectif, de même que tous les procédés artistiques où l'éducation, le goût, le jugement du dessinateur exercent une influence si marquée ». Ils ajoutent aussitôt que la différence entre la photographie et le dessin est en faveur de la photographie : « Les désaccords n'y portent ordinairement que sur de menus détails. »

À la fin du XIX^e siècle, à l'heure où la psychologie s'installe en tant que science humaine, Loewy et Puiseux dénoncent la part des subjectivités individuelles. Les facteurs psychologiques invitent, disent-ils, à exagérer le pouvoir de définition des lentilles optiques (les objectifs) : « Il y a, dans les chiffres publiés relativement à la visibilité des détails les plus délicats, une part d'illusion. » L'observateur, prévenu de ce qu'il doit voir, n'est plus dans des conditions d'impartialité complète. Fasciné par les étoiles doubles, il en voit dans toute figure brillante allongée.

En outre l'interaction entre l'astre lui-même et la lumière crée une difficulté supplémentaire. Sur la Lune, l'absence d'atmosphère est responsable d'une irradiation forte de la lumière. Aux dépressions, aux ombres isolées entamées par cette irradiation, on risque d'attribuer des dimensions trop faibles. Que faire, dès lors, pour que les images puissent fonctionner en toute objectivité ?

Les astronomes suggèrent de mettre en œuvre des méthodes de double preuve rendant indubitables tant l'existence d'un objet (un cratère, un sillon...) que sa « nature vraie » (son caractère de surface, ses dimensions...). Les preuves de l'existence et de la qualité d'un objet seront donc obtenues en multipliant les épreuves photographiques. Les deux mots, *preuve* et *épreuve*, avaient d'ailleurs le même sens à l'époque classique, désignant l'opération par laquelle on juge des qualités d'une chose. Loewy et Puiseux prônent l'usage de méthodes comparatives.

La confrontation entre plusieurs clichés permettra d'éliminer les singularités de chacun d'eux. Deux clichés, font-ils remarquer, ne suffiront pas pour prendre une décision sur un détail qui serait présent chez l'un et absent chez l'autre. Par contre, dès

que, sur un point déterminé, plusieurs plaques se trouvent en parfait accord, nous devons les considérer «comme des témoins sincères et indépendants venant déposer ce qu'ils ont vu». Il n'existe, affirment-ils, «aucun motif acceptable de ne pas les croire».

Évaluant cependant la lourdeur de la méthode qui consisterait à multiplier les clichés et les observateurs, à toute heure de la nuit et chaque jour du cycle lunaire, ils concluent à l'impossibilité d'une connaissance parfaitement objective de l'astre.

Leurs doutes constituent une étape non seulement dans une histoire de l'image scientifique mais dans celle de la photographie et de ses relations avec l'objectivité. Cependant l'arrivée des rayons X, à la même époque, rendra vain le débat. Il faudra bien admettre que la plaque «photo-graphique» est une entité autonome qui donne à voir des détails dont la correspondance avec une réalité matérielle n'est pas assurée.

Pour conclure

L'hommage rendu à cette objectivité offerte par la photographie ne fut pas le seul fait des savants. En 1839 le critique d'art Jules Janin a eu connaissance de l'invention. Il n'a pas encore vu de daguerréotype mais il écrit: «Nulle main ne pourra dessiner comme le soleil; nul regard humain ne pourrait plonger aussi avant dans ces flots de lumière, dans ces ténèbres profondes [...]. Dans chacun de ces chefs-d'œuvre, c'était la même perfection divine...»

Il opère cependant très vite une rectification : «Et notez bien que l'homme reste le maître même de la lumière qu'il fait agir.» La précision de l'image daguerréotypique suscite tant l'enthousiasme des scientifiques que celui des artistes. Leurs thèses, cependant, diffèrent. Arago, Turpin... relèguent l'œil et la main dans un ailleurs quand Jules Janin, s'exprimant au nom des artistes, défend la part du geste et du regard dans le résultat final.

Se défaire des facteurs personnels de l'interprétation n'est pas une préoccupation spécifique des scientifiques du XIX^e siècle mais elle revêt, chez ces derniers, une acuité extrême. L'effort d'objectivité sera servi par le développement des appareils mécaniques d'observation et d'enregistrement. La photographie, cumulant des propriétés contradictoires, surgit en un terrain prêt à faire valoir, outre ses valeurs d'encyclopédisme et d'universalité, son exactitude et son automatisme. Elle bénéficiera d'un accueil sans ombrage, soutenu par de hautes institutions scientifiques. Elle s'imposera dans

l'ensemble des domaines du savoir, marquera de son emprise presque toutes les disciplines scientifiques. Le statut d'empreinte qui lui sera conféré, la fusion-confusion entre l'image et son objet compteront cependant les artistes au nombre de leurs victimes. L'histoire de la photographie, dont l'existence exige le maintien à distance de l'ineffable emprise de la mimesis, tardera à prendre ses repères.

Il reste à s'interroger. La photographie, émergente puis finalement subversive, a-t-elle donné naissance à un monde réduit à ses aspects de surface, contraignant les humains à satisfaire à d'implicites normes physionomistes ou comportementalistes? A-t-elle installé ses propres valeurs morales, dépouillant la personne de son intériorité? Ou bien, à l'inverse, contribue-t-elle à faire parler les «sans-voix»: humains ignorés ou exclus, végétaux et animaux, biosphère et paysages, mais aussi objets fabriqués, matériaux et matières? A-t-elle révélé une profondeur insoupçonnée – une âme – chez ceux qui, jusque-là, en semblaient privés? Dans ce monde occidental que l'on nomme «civilisation», où les images participent amplement au façonnement des réalités, de telles questions supportent de graves enjeux tant la vie de la cité leur est liée.

1. Le mot «photographie» apparaît dans les années 1832-1834, désignant alors, d'une manière générale, «ce qui concerne l'étude de la lumière». Il ne prendra son acceptation moderne qu'à partir de 1839, année de l'annonce publique de l'invention, soit une quinzaine d'années après l'obtention par Niépce de ses premières images photogéniques.

2. Comptes rendus de l'Académie des sciences, 13 avril 1840.

3. Samuel F.B. Morse, lettre publiée dans le *New York Observer*, 20 avril 1839.

4. *Ibid.*

5. Les recherches de Niépce débutent en 1816. En 1822 il obtient sans chambre noire ni système optique, par simple action de la lumière sur une surface sensible, le double d'une gravure préalablement rendue transparente. En 1824, il annonce être parvenu à reproduire une «vue» à l'aide d'une chambre obscure munie d'un objectif mais l'image est à peine visible. En 1829, Niépce signe avec Daguerre un traité d'association. Il meurt brutalement en 1833. Daguerre, alors, poursuit seul les travaux.

6. Nicéphore Niépce, Additions du 4 décembre à la *Notice sur l'héliographie* datée du 24 novembre 1829, Archives musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône.

7. En 1819, l'Anglais John Herschel découvre le rôle de fixateur du thiosulfate de sodium sur les halogénures d'argent. Sans avoir alors créé d'image photographique, il en découvre le double principe physico-chimique : sensibilisation et fixation. La première image photographique au sens où nous l'entendons aujourd'hui fut obtenue par Nicéphore Niépce plus d'une dizaine d'années plus tard.

8. Comptes rendus de l'Académie des sciences, 31 mai, 6 juin, 26 juin 1898.

9. L'expression est de Lorraine Daston (2004).

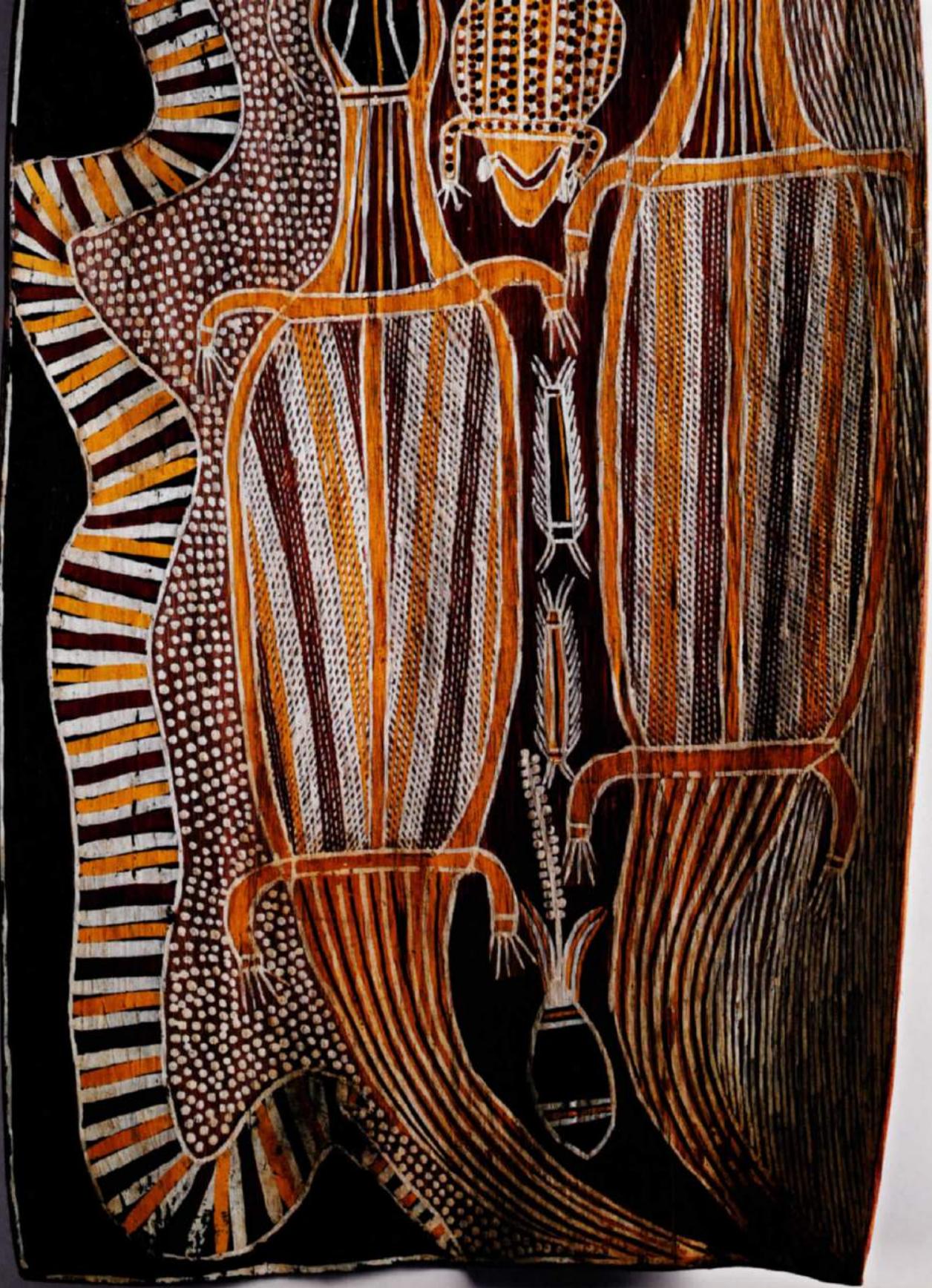


9. PHOTOGRAPHIE DE LA LUNE (LOEWY ET PUISEUX)

U.12507



Un monde subdivisé



Un monde subdivisé

PHILIPPE DESCOLA

L'on commence à parler de totémisme dans la seconde moitié du XIX^e siècle à propos des Indiens d'Amérique du Nord, mais c'est surtout la découverte des informations extrêmement riches que les premiers ethnographes recueillent en Australie (notamment Spencer et Gillen, 1899; Strehlow, 1907-1920; Howitt, 1904) qui, à partir de la première décennie du siècle suivant, va stimuler les spéculations d'une pléiade de grands esprits sur cette étrange ontologie. De Durkheim à Freud, en passant par Frazer et Róheim, ils sont tous frappés par le fait que l'identification totémique repose sur le partage au sein d'une classe nommée d'existantes d'un ensemble de qualités physiques et morales qui transcendent la barrière des espèces. En effet, quelle que soit la diversité de leurs formes apparentes, les humains et les non-humains qui composent le groupe totémique sont réputés être d'une même nature, ce que Adolphus Elkin (1933, p. 129), écrivant à propos de l'Australie, définit comme une «identité» entre «l'homme et les espèces naturelles». Dans ce continent, le noyau de qualités caractérisant la classe totémique est réputé issu d'un prototype primordial, l'être du Rêve. Des récits étiologiques racontent que, lors de la genèse du monde, au «temps du Rêve», des êtres hybrides sortirent du sol en des sites précis, connurent maintes aventures au cours de leurs pérégrinations à la surface de la terre, puis s'enfoncèrent dans les entrailles de la terre; les actions qu'ils accomplirent eurent pour résultat de façonnier l'environnement physique, soit parce qu'ils se métamorphosèrent en un élément du relief, soit parce qu'une trace de leur présence demeura dans le paysage, de sorte que les traits caractéristiques du milieu – les points d'eau et les gisements d'ocre, les cordons littoraux et les collines, les chaos rocheux et les bosquets – portent témoignage jusqu'à présent de ces péripeties. Avant de disparaître, ces êtres prodigieux laissèrent des dépôts de semences d'individuation, les «âmes-enfants», lesquelles s'incorporent depuis lors dans les humains et les non-humains composant chaque classe totémique issue d'un être du Rêve et portant son nom. De ce fait, les qualités héritées du prototype s'actualisent à chaque génération dans des humains, des animaux et des plantes, lesquels constituent, en dépit de leurs apparences dissemblables, autant de manifestations identiques du groupe de propriétés fondamentales au moyen duquel s'affirme leur identité commune.

Figurer une telle ontologie, c'est donc donner à voir sans ambiguïté que les membres humains et non humains d'une classe totémique partagent une même identité essentielle et matérielle; identité essentielle car ils ont en commun d'être issus d'un même prototype original, c'est-à-dire d'un même stock de principes d'individuation localisé dans un site; identité physique car ils sont faits de la même substance, sont organisés selon une structure identique et possèdent de ce fait le même genre de tempérament et de disposition à agir. Afin d'objectiver la permanence dans le temps des prototypes totémiques, le caractère immuable de leurs traits structuraux et les effets de leurs actes créateurs sur des particularités du paysage, les Aborigènes emploient trois stratégies figuratives qui sont autant de transformations les unes des autres. La plus littérale combine des figurations de prototypes totémiques en train d'accomplir une action instituante, les figurations des sites qui sont à la fois le cadre et la résultante de cette action, et des figurations d'emblèmes associés aux groupes totémiques issus de ces événements; cette représentation d'un ordre spatio-temporel et classificatoire en train de s'actualiser dans un événement est bien illustrée par la tradition figurative des Yolngu du nord-est de la Terre d'Arnhem. Deux transformations sont possibles à partir de ce schème figuratif de l'ordre totémique en cours d'avènement : soit figurer cet ordre au moyen de l'image de ceux qui l'ont engendré sans montrer le résultat de leurs actions, soit au contraire ne figurer que ce résultat, en omettant ceux qui en sont la cause. La première formule correspond aux peintures dites à rayons X des peuples de la partie nord-occidentale de la Terre d'Arnhem, tandis que la deuxième formule correspond aux peintures des Aborigènes du désert central.

Ci-contre et page précédente (détails) :

75. David Malangi
Serpent brun venimeux, deux lézards et leur nourriture préférée
Yolngu, moitié dhuwa, groupe manarrngu
Milingimbi, terre d'Arnhem, Territoire du Nord, Australie 1963
Pigments blancs, noirs, rouges et jaunes sur écorce d'eucalyptus
59 x 36 x 5 cm
Paris, musée du quai Branly, Mission Karel Kupka, inv. 72.1964.9.33

L'ORDRE ACTUALISÉ PAR L'ÉVÉNEMENT

Les Yolngu ont acquis depuis quelques années une notoriété internationale du fait du succès rencontré sur le marché de l'art par leurs peintures sur écorce (voir aussi, dans ce volume, la contribution de Jessica De Largy Healy). Ils forment un ensemble linguistique situé dans le nord-est de la terre d'Arnhem dont les locuteurs se répartissent en deux moitiés exogames, *dhuuwa* et *yirritja*, une division régissant par ailleurs l'ensemble du cosmos et de ses habitants; chaque moitié a ainsi ses propres êtres du Rêve dont les activités façonnèrent son territoire exclusivement. C'est toutefois le clan patrilineaire qui constitue le collectif détenteur du patrimoine totémique, dit *mardayin*, jadis donné à ses membres par un ou plusieurs êtres du Rêve, patrimoine constitué par des droits sur des sites et des territoires, par des chants, danses et objets rituels et, bien sûr, par des images. Ces dernières sont appelées *mardayin miny'tji*, le terme *miny'tji* faisant référence à n'importe quel motif, qu'il soit visible dans l'environnement ou tracé par les humains, du moment qu'il résulte d'une action intentionnelle accomplie autrefois par un être du Rêve (Morphy, 1992). Les «motifs des êtres du Rêve» renvoient aux actes ordonnateurs accomplis par les prototypes totémiques; en reproduisant et en manipulant ces *mardayin miny'tji*, les humains peuvent se relier aux êtres du Rêve et les rendre présents dans des supports très divers : dessins sur le sable, motifs de jeu de ficelle, peintures corporelles, peintures sur écorce, motifs tracés sur les objets rituels. Les images yolngu sont ainsi l'expression la plus visible de l'ordre totémique en ce qu'elles procèdent directement de ceux qui l'ont institué et qu'elles reflètent la segmentation du monde qu'ils ont opérée; d'abord parce que ces images sont apparues sur le corps de l'être du Rêve qu'elles représentent et qu'elles furent assignées par lui au patrimoine iconologique du groupe humain qui lui est associé; ensuite parce qu'elles sont l'expression iconique des événements qui les ont engendrées et dont elles constituent, au même titre que certains éléments du paysage, une trace durable; enfin, parce qu'elles incorporent les qualités et la causalité agissante des êtres du Rêve, condensant ainsi les propriétés de la classe totémique qui en est issue, ce qui les qualifie pour un usage rituel. Bref, une peinture yolngu, c'est, comme l'écrit Howard Morphy (*ibid.*), «du comportement ancestral emmagasiné».

La peinture sur écorce yolngu combine de façon originale une pictographie, une héraldique et une topographie, mais traitées de façon générative, c'est-à-dire comme un processus de genèse en train de s'accomplir (ill. 75). Pictographie car chaque peinture dépeint une séquence d'un récit étiologique concernant les aventures en un endroit précis d'un ou de plusieurs êtres du Rêve. Le tableau est la plupart du temps découpé en blocs, chaque bloc étant consacré à une péripétie au sein de la séquence, dans le lieu précis où elle s'est déroulée – ou dont elle est à l'origine – et comportant, sous la forme d'animaux et de plantes, les êtres totémiques qui furent les protagonistes de cet événement. La position des blocs reflète de façon schématique la situation des lieux les uns par rapport aux autres dans la disposition spatiale dépeinte et c'est la raison pour laquelle il s'agit d'une topographie plutôt que d'un paysage; l'endroit est vu du ciel, comme une série de points de repère dans un itinéraire, non comme un tout appréhendé par un spectateur à ras de terre. 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; de même le corps d'un oiseau représentera alternativement un tronc d'arbre ou un objet rituel. Selon la signification accordée à ces motifs polysémiques, le même bloc dans la même peinture peut donc servir de support à plusieurs événements à l'intérieur d'une même séquence, mais à condition que les événements en question se soient tous déroulés dans le même secteur topographique. Cette disposition permet de retracer un trajet suivi par des êtres du Rêve, mais aussi un trajet accompli à présent dans les mêmes lieux par un membre du clan. La composition en blocs reflète ainsi un schème spatial réel, un gabarit qui rend possible l'insertion de toutes les histoires qui se sont déroulées en ce lieu au temps du Rêve comme aujourd'hui (Morphy, 1991).

Chaque peinture sur écorce yolngu figure donc à la fois un récit ordonnateur du temps du Rêve, la genèse d'un environnement, une carte schématisant des traits topographiques et une sorte d'écu armorial, l'ensemble attestant d'un lien profond entre un groupe de filiation, un site et une genèse ontologique. En ce sens, cette tradition iconique remplit parfaitement les objectifs figuratifs de l'ontologie totémique en donnant à voir la pérennité des prototypes totémiques et des subdivisions qu'ils instituent, chaque peinture représentant une facette particulière du grand ordre segmentaire que personne, pas même les êtres du Rêve, n'est en mesure d'actualiser comme un schème général. Car c'est là une des particularités du totémisme : chacune des classes



76. Midjau-Midjawu
Outarde femelle benok
Kunwinkju, moitié duwa,
sous-section nagodjok
Île Croker, terre d'Arnhem,
Territoire du Nord, Australie

1963

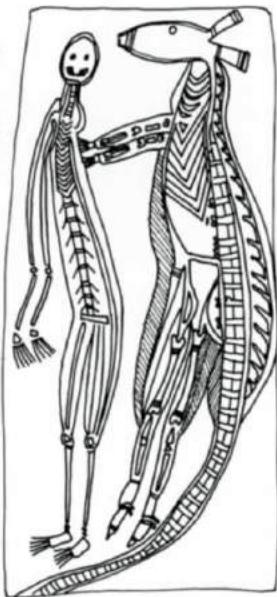
Pigments blancs, noirs, rouges
et jaunes sur écorce

76 x 43 x 2,5 cm

Paris, musée du quai Branly,
Mission Karel Kupka, inv. 72.1964.9.177



77. Peinture rupestre d'un poisson barramundi
Deaf Adder Gorge, Australie



78. Yirawala
Peinture sur écorce représentant le squelette d'un humain et celui de Kandakidj
Kunwinjku
Terre d'Arnhem, Territoire du Nord, Australie

regroupant humains et non-humains est ontologiquement autonome, chacune constitue une totalité intégrale et autosuffisante puisqu'elle fournit le cadre de l'identification de ses composants humains : c'est ainsi que se définissent les clans et les moitiés chez les Yolngu. Aucune totalisation n'est possible de l'intérieur et c'est ce que montrent fort bien les images : non seulement celles-ci ne figurent chacune qu'une petite partie des déterminations ontologiques d'une classe totémique, mais chacune est en outre divisée en blocs clairement différenciés qui viennent renforcer l'impression de segments autonomes. De fait, la totalisation ne serait concevable qu'en combinant l'ensemble des images possibles de l'ensemble des événements du Rêve s'étant déroulés dans l'ensemble des sites qui leur sont associés dans les territoires de chaque clan ; mais une telle totalisation supposerait que chaque clan renonce au secret concernant les déterminants ontologiques qui lui sont propres. Or, cela paraît difficile car c'est le secret – plus ou moins bien gardé dans les faits, mais essentiel dans son principe – qui assure à chaque clan le caractère distinctif du lien qu'il entretient avec son patrimoine d'images.

L'ORDRE INCORPORÉ DANS LES ÉTRES

La tradition iconique des peuples de la partie nord-occidentale de la terre d'Arnhem peut être vue comme une simplification logique de l'imagerie yolngu puisqu'elle condense en un personnage l'événement donnant naissance à l'ordre totémique. Au lieu de représenter cet événement dans toutes ses circonstances et avec toutes les particularités qu'il engendre, les Kunwinjku et leurs voisins ne figurent que le seul agent de la génération, en supprimant tout contexte. Il s'agit de montrer sans équivoque que l'organisation totémique s'est déployée à partir du corps même de l'être du Rêve dont les subdivisions internes sont minutieusement dépeintes. L'ordre social, l'ordre cosmique, la classification exhaustive des êtres et des lieux, tout se déploie à partir de la structure anatomique des prototypes totémiques. Ce résultat est obtenu par le procédé, dit des rayons X dans la littérature ethnographique, consistant à représenter sur des plaques d'écorce des contours animaux ou humanoïdes dont les organes internes, et parfois le squelette, sont dépeints avec une grande exactitude, une technique figurative à l'évidence très ancienne puisque des images similaires, certaines datant de plusieurs millénaires, se rencontrent dans les abris-sous-roche de la région (ill. 76, 77 et 78).

Chez les Kunwinjku, dont la tradition iconique a été plus particulièrement étudiée par Luke Taylor (1996), deux genres coexistent : l'un, de nature profane, se présente comme une sorte de modèle de découpe du gibier, tandis que l'autre figure des êtres du Rêve dans leur avatar animal et se rattache au



79. Yirawala
Le géant Lumah Lumah
Kunwinjku
Terre d'Arnhem, Territoire du Nord,
Australie
Peinture sur écorce
Canberra, National Gallery of Australia,
inv. 76.153.17 I

Ci-contre :

80. Irvala

Motif *Manyen duwa*

Kunwinjku, moitié duwa, sous-section

nabulanj

île Croker, terre d'Arnhem,

Territoire du Nord, Australie

1963

Écorce d'eucalyptus, pigments

81 x 64 x 4,5 cm

Paris, musée du quai Branly,

inv. 72.1964.9.145



81. Adolphus Peter Elkin
Aborigène portant des peintures *narrk*
Australie
Fin du XX^e siècle
Paris, musée du quai Branly,
inv. PP0154796

complexe cérémoniel *mardayin* (c'est le même terme que celui employé dans l'est de la terre d'Arnhem pour désigner le patrimoine totémique). Le premier type d'image représente un animal inerte, le plus souvent vu de profil, se détachant sur le fond ocre rouge du rectangle d'écorce. L'intérieur, délimité par une ligne d'un blanc éclatant, dépeint les articulations principales du squelette et quelques organes, généralement le nerf optique, le tube digestif, le cœur, les poumons, le foie et l'estomac ; des zones hachurées indiquent des parties de l'animal riches en graisse ou dont la viande est réputée plus succulente (ill. 76). Selon les Kunwinjku, ce genre de peinture se réfère prosaïquement à la viande et rappelle la nécessité de distribuer le gibier parmi les parents : le corps de l'animal découpé en pointillé est une image du corps social segmenté et de l'interdépendance fonctionnelle de ses parties entre lesquelles la circulation de nourriture ne doit pas s'interrompre. Ces peintures de « viande » (*mayt*) comportent parfois des figures humanoïdes très stylisées, filiformes et déglinguées, gesticulant sans retenue à côté des animaux morts ; ce sont des *mimih*, une race d'esprits habitant les crevasses des falaises, et qui mènent une vie en tout point semblable à celle des humains : ils chassent, dansent, copulent, font la cuisine et c'est d'eux que les humains apprirent jadis à découper et à partager le gibier comme il convient. Les *mimih* enseignèrent aussi aux hommes à peindre et les peintures rupestres les plus anciennes leur sont attribuées. Les images de ce genre, qui ornaient jadis les abris en plaques d'écorce, n'ont d'autre fonction que décorative ; elles mettent en scène de façon plaisante des esprits qui ont beaucoup à voir avec les Aborigènes, elles rappellent la nécessité de partager le gibier et les conditions dans lesquelles cet usage fut transmis aux humains, elles font connaître aux enfants l'anatomie de ce dont ils se nourrissent.

L'autre genre de peinture est presque exactement semblable au premier, sauf que les animaux y sont figurés avec, en sus des organes, de fines hachures, généralement contrastées en blanc, jaune et rouge. Appelées *narrk*, ces hachures signalent qu'il ne s'agit pas d'un gibier ordinaire, mais d'un *djang*, un être du Rêve. Différents selon les êtres du Rêve et propres aux clans issus de ceux-ci, les motifs *narrk* des peintures sur écorce sont identiques à ceux portés sur le corps par les hommes lors des rituels (ill. 80 et 81) ; ils étaient arborés par les êtres du Rêve aux temps de la genèse et possèdent en propre une causalité intentionnelle qui fait d'eux des expressions métonymiques des prototypes totémiques (Taylor, 1999, p. 50). Utiliser ces motifs dans un contexte cérémoniel transfère la puissance des êtres du Rêve à ceux qui les portent comme à ceux qui les regardent, contribuant ainsi à augmenter la fertilité des humains et des non-humains, à faciliter la circulation de la sève, à faire engraisser le gibier. Les motifs claniques *narrk* figurent en outre de façon schématique les particularités des sites créés par l'être du Rêve à l'origine de chaque clan. Ils révèlent aussi les organes de l'être du Rêve et, par extension, les organes des danseurs qui l'incarnent (ill. 79). Les peintures corporelles et les peintures à rayons X sont ainsi des transformations les unes des autres, deux moyens d'actualiser un prototype totémique : à travers l'homme de son clan qui s'identifie à lui, à travers la figuration iconique d'un animal qui dépeint néanmoins une structure segmentée.

Dans l'iconologie kunwinjku deux traits caractérisent toutes les représentations des êtres du Rêve sous leur forme animale. En premier lieu, leur parfaite immobilité : ils ne sont jamais figurés en train d'accomplir une action ni en interaction les uns avec les autres. Ce n'est pas qu'ils soient morts, à l'instar des images de « viande », puisqu'ils sont immortels ; d'autant que les motifs hachurés dont ils sont ornés scintillent et vibrent dans la lumière, manifestant ainsi la puissance qui continue à émaner d'eux. Mais les dépeindre en mouvement irait à l'encontre de ce qu'ils représentent, à savoir la charte intemporelle de l'organisation totémique, ce par quoi tout ce qui est dans le monde est comme il est, à la bonne place. Par contraste, les *mimih* sont toujours dépeints en train de s'activer, à la manière des humains dont ils constituent une métaphore iconique fondée sur la connivence fonctionnelle, mais non ontologique, entre les inventeurs des arts de la civilisation et ceux qui les imitent. En second lieu, chaque être du Rêve est représenté comme une silhouette se détachant sur un fond uni, sans décor externe ou évocation du milieu ambiant. Comme l'a bien vu Tim Ingold, on n'a pas voulu figurer par là un être particulier situé dans le monde, mais un condensé de certaines qualités du monde enveloppé dans un être particulier (Ingold, 1998, p. 190). Au-delà de ce prototype totémique il n'y a rien d'autre, pas de contexte, d'environnement ou de temporalité ; si ce n'est peut-être ailleurs un autre être du même genre, contenant d'autres qualités du monde, mais jamais représenté de façon contiguë. Là aussi, et plus encore que chez les Yolngu, aucune représentation de l'organisation totémique dans son ensemble n'est possible de l'intérieur, chaque classe totémique s'appuyant pour affirmer son identité sur son seul gabarit ontologique, dépeint immobile, éternel et sans compagnon.





82. Jeanie Nungarrayi Egan, Lena Nungarrayi Egan, Lucy Napaljarri Kennedy et Ruth Napaljarri Oldfield
Rêve du wallaby
Warlpiri
Yuendumu, désert central, Territoire du Nord, Australie
1990
Acrylique sur toile
120 x 81 x 2 cm
Paris, musée du quai Branly, Mission Roger Boulay, inv. 72.1991.0.68

Ci-contre :
83. Paddy Jupurrula Nelson
Rêve de la cotte sauvage
Warlpiri
Yuendumu, désert central, Territoire du Nord, Australie
1991
Acrylique sur toile
76 x 92 x 3 cm
Paris, musée du quai Branly, Mission Roger Boulay, inv. 72.1991.0.59

L'ORDRE INCORPORÉ DANS LES LIEUX

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

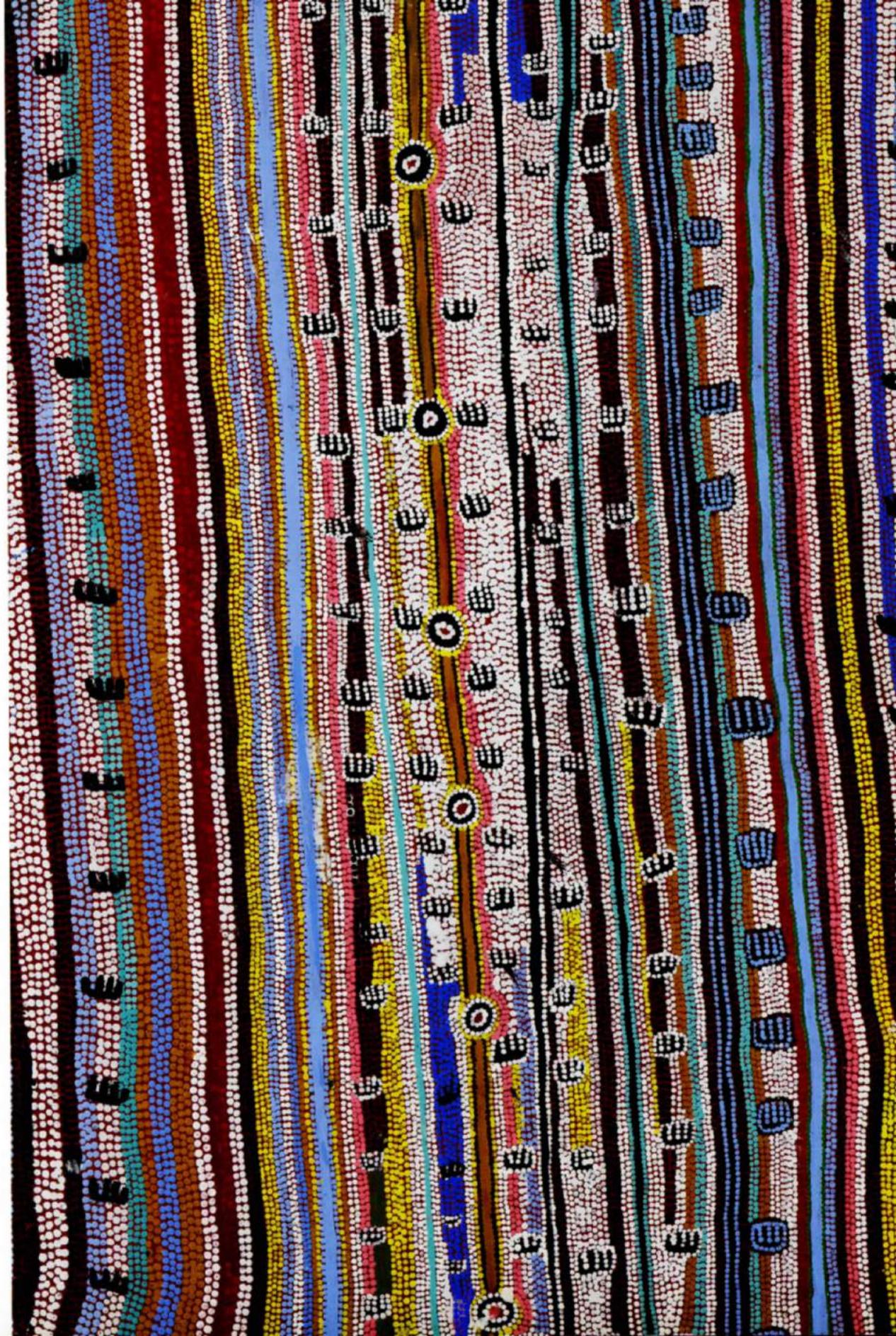


Au niveau le plus immédiat, toutefois, les motifs servent à illustrer des histoires du temps du Rêve – on les dessine alors sur le sable pour accompagner un récit – en ponctuant les divers épisodes par la figuration des empreintes laissées sur le sol par les protagonistes de ces événements. Un cercle représente un campement; des lignes en étoile à partir d'un cercle, les mouvements par rapport à un site central; cinq cercles en quinconce reliés par des lignes, la déambulation dans une région; un demi-cercle figure une personne immobile; tandis que divers signes stéréotypés représentent de façon schématique mais réaliste les empreintes de pas laissées par tel ou tel être du Rêve dans son avatar animal. Ce langage graphique se rapproche d'une pictographie dans la mesure où il est composé de graphèmes de base, combinables entre eux de manière séquentielle et affectés d'un ou de plusieurs référents constants. Il s'agit bien d'une figuration iconique, mais dans laquelle l'iconicité est de nature indicelle en ce que la qualité reconnaissable du prototype figurée dans l'image est la trace qu'il laisse d'une partie de son anatomie imprimée en négatif sur le sol – les pieds, la queue, le postérieur; il y a donc continuité physique entre le signe et le référent, comme dans un indice, et aussi, comme dans un signe iconique, ressemblance minimale entre l'image – l'empreinte inscrite en creux – et son référent – ce dont elle est la trace.

Cette iconographie s'apparente également à une cartographie, plus exactement aux routes tracées par les navigateurs sur des cartes marines. Au lieu de figurer l'ensemble des éléments significatifs d'une portion d'espace, comme c'est le cas dans une carte ordinaire, les motifs figurent un itinéraire suivi par un être du Rêve dont les étapes successives ne sont pas définies par la présence préalable d'un élément remarquable du relief, mais deviennent au contraire, en raison d'une péripetie 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 caractéristique de l'environnement : la trace laissée par le kangourou lorsqu'il s'est assis est devenue un point d'eau, la ligne sinuose tracée par la progression du serpent a formé le lit d'un ruisseau, les œufs déposés par le python sont maintenant un amas de rochers arrondis. Les motifs figurent donc simultanément des traces, et les événements que ces traces évoquent, et les sites que ces traces sont devenues, et les itinéraires qui relient ces sites et enfin, par métonymie, la présence toujours active des êtres qui sont à l'origine de tout cela. Bien qu'il soit coutumier de parler de paysage pour qualifier l'iconographie du désert central, l'on voit bien que c'est une facilité de langage : en effet, il ne s'agit aucunement ici de la figuration d'une portion de pays embrassée par la vue à partir d'un point fixe en quoi consiste habituellement la représentation paysagère, mais de la figuration de trajets de morphogenèse éventuellement interconnectés sans être pour autant jamais intégrés dans un espace homogène.

L'imagerie du désert central donne ainsi à voir un mouvement sur une surface analogue à celui accompli par un être du Rêve, un mouvement qui restitue les conditions originaires de mise en ordre du monde sans influer pour autant sur ce monde dont la structuration est achevée depuis longtemps. Il s'agit, en somme, de rendre présente une structure accomplie mais dont les effets sont toujours vivaces, non pas, comme dans le nord-ouest de la terre d'Arnhem, en figurant l'arrangement interne de ceux qui ont engendré cette structure et qui offrent depuis lors leur anatomie en modèle de l'organisation totémique, mais en reproduisant de façon schématique les moments-clés de sa genèse et les événements qui ont permis qu'elle s'inscrive à la surface de la terre. Les peuples du désert central ont choisi pour ce faire de représenter un fond sans figure, des traces d'actions dont les actants ont disparu ; les Kunwinjku, quant à eux, ont préféré des figures sans fond, des actants représentés à l'époque où ils englobaient en eux ce qui fait la diversité des existants. À ces deux stratégies, l'ordre incorporé dans les êtres ou l'ordre incorporé dans les lieux, fait écho la synthèse yolngu qui donne à voir à la fois les prototypes du temps du Rêve et les traces de leur action, bref, l'ordre totémique en train de s'actualiser dans l'événement.

84. Darby Jampijinpa Ross
Rêve du feu
Warlpiri
Yuendumu, désert central, Territoire du Nord, Australie
1990
Acrylique sur toile
122 x 76 x 2,5 cm
Paris, musée du quai Branly, Mission Roger Boulay, inv. 72.1991.0.55





De la terre à la toile : peintures acryliques de l'Australie centrale

FRANÇOISE DUSSART

Sur le côté ouest de la véranda d'une maison qu'elle partage avec son mari, une tante, leurs enfants et petits-enfants, une femme warlpiri du désert central chantonner tout en peignant avec sa sœur une histoire du Présent Ancestral sur une toile aux couleurs chatoyantes. Elle n'interrompt pas son chant lorsqu'elle mélange ses peintures acryliques ou que l'une de ses petites-filles – la fille d'un de ses fils – court vers elle. Au contraire, à l'approche de l'enfant de deux ans, la grand-mère se met à chanter de façon plus audible et la petite se met à danser comme le font les femmes initiées lors de cérémonies rituelles. La grand-mère encourage sa petite-fille et lui explique qu'elle est en train de peindre le mythe qu'elle a hérité du côté de la famille de son père et dont la fillette sera responsable lorsqu'elle sera plus grande. « Regarde ! Ceci est le site sacré de *Janyinkiyi* [en montrant du doigt l'ouest, en direction du site lointain], c'est le territoire de ton père et de ses sœurs, c'est le territoire du père de ton père, c'est ton histoire mythique, c'est ton Rêve et tu dois le danser, le chanter et le peindre. Tu verras, je t'apprendrai. » Au nord de la véranda, un couple peint en silence des toiles aux couleurs fluorescentes propres à la gamme des acryliques. Les époux n'ont pas plus d'une trentaine d'années et sont assis à même le sol. Alors que la jeune femme recopie les motifs abstraits d'un croquis dessiné par son père sur une petite toile au fond noir, son mari couvre de petits points une autre toile.

Quelques maisons plus loin, autour de la galerie d'art, trois groupes de peintres féminins et masculins peignent des toiles de toutes tailles. Certains parlent des événements récents dans le village, d'autres de voyages qu'ils doivent faire, et d'autres chantent doucement les mythes qu'ils évoquent sur les toiles (ill. 85).

Sur ces toiles à l'acrylique, les peintres aborigènes inscrivent des histoires mythiques essentiellement liées à la cosmologie classique aborigène. Les peintres affirment au travers de leurs représentations picturales leurs relations à la terre, à leurs ancêtres mythiques, ainsi qu'aux parents avec qui ils par-

gent territoires et mythes. Ces peintures avec petits points, zigzags, cercles concentriques, demi-cercles, ovales, lignes et empreintes humaines ou animales ont un lien direct avec l'esthétique classique des représentations cosmologiques du centre de l'Australie. Mais avant de nous pencher sur ces toiles et leurs créateurs, il nous faut comprendre un peu mieux les peintures rituelles et leurs liens avec ces toiles peintes à l'acrylique.

Représenter le Présent Ancestral

Souvent qualifiée par les termes de « Rêve » ou de « temps du Rêve », la cosmologie des Aborigènes du centre de l'Australie et du reste du continent renvoie de fait à une époque qui a existé dans le passé et qui paradoxalement continue à être dans le présent; c'est pourquoi il est préférable de la traduire comme le « Présent Ancestral » (Dussart, 2000).

Ce fut durant cette période passée du Présent Ancestral que les liens entre êtres mythiques, humains et territoires furent noués. Avant que les êtres mythiques ne sortent de la terre, celle-ci était plate. Ce sont leurs émergences, leurs déplacements sur et sous la terre, leurs actions, et leurs cérémonies rituelles qui moulèrent le relief terrestre ainsi que le ciel. La terre était alors peuplée d'êtres mythiques des mondes de la flore et de la faune, de vents, d'arcs-en-ciel, de pluie, ainsi que d'humains. Chaque endroit visité devint un site sacré imprégné des essences de vies des héros et héroïnes. Par exemple, après une bataille entre des opossums mythiques, le vainqueur jeta une des côtes de ses adversaires et celle-ci se transforma en collines qui se dressent au sud-est du village de Yuendumu, au cœur de l'Australie centrale. Chaque site sacré raconte l'histoire des actes prodigieux des êtres mythiques, et ce sont ces histoires que les Aborigènes chantent, dansent et peignent sur leurs corps, ou le sol, la roche, ainsi que sur des objets rituels en bois ou en pierre, à l'aide de pigments naturels, de charbon, de substances végétales et de plumes (ill. 86). Ils dansent les histoires du Présent Ancestral lors de cérémonies qui visent principalement à revitaliser

Ci-contre (détail, œuvre reproduite p. 143) :

88. Dolly Nampijinpa Daniels, Molly Nampijinpa Langdon, Uni Nampijinpa Martin, Judy Nampijinpa Granites et Peggy Nampijinpa Brown

Rêve du feu traversé par le rêve de l'émeu

Warlpiri

Yuendumu, désert central,
Territoire du Nord, Australie
1990

Acrylique sur toile

52 x 181 x 3 cm

Paris, musée du quai Branly, Mission Roger Boulay, inv. 72.1991.0.69

85. Quatre mains d'hommes peignent une toile à l'acrylique
Yuendumu, Australie
Photographie de Françoise Dussart
1991



86. Deux filles et deux garçons peints pour assurer leur croissance et bonne santé
Yuendumu, Australie
Photographie de Françoise Dussart
1987



l'énergie physique et spirituelle de la terre, des ancêtres et des participants. Tout comme les êtres mythiques, les pas des femmes qui dansent les itinéraires fabuleux des ancêtres du Présent Ancestral laissent aussi leurs traces dans le sable.

Chaque empreinte rituelle sur le sol, sur le corps ou sur des objets, dialogue avec chaque autre afin de former les repères géographiques des mythes sur la scène cérémonielle. Chaque repère permet aux initiés d'identifier les parcours prodigieux des êtres légendaires comme l'ont fait leurs ancêtres depuis le temps des temps. Les cercles concentriques d'une peinture sur le corps représentent souvent un site sacré précis d'où surgirent des êtres prodigieux comme les kangourous mythiques ou bien une source, ou un serpent sacré (Dussart, 1989, 1993). Les lignes évoquent des personnes endormies, ou des lances prêtes à jaillir vers leur proie, ou même les éclairs qui illuminent le ciel dans les orages fréquents en saison des pluies, ou bien encore un chemin souterrain, ou un lit de rivière. Pour les initiés, traits, ovales et arcs de cercle peuvent évoquer des sites sacrés précis, des histoires prodigieuses, ainsi que des chansons et des odeurs témoins des liens entre personnes, ancêtres et territoires. Chaque représentation picturale a plusieurs niveaux de signification et seuls ceux qui en ont la garde peuvent les interpréter et les évoquer.

systèmes de parenté qui dénissent leurs droits et leurs responsabilités foncières et mythiques. Par exemple, pour les Warlpiri, frères et sœurs héritent des droits et des responsabilités envers les mythes et les sites sacrés de la famille de leur père et de celle de leur mère. Ils deviennent « propriétaires » (*kirda* en warlpiri) des mythes et territoires qui y sont associés dont ils héritent la responsabilité du côté de la famille de leur père. Ils sont également les « gardiens » (*kurdungurlu*) des mythes et sites sacrés de la famille de leur mère. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que ces deux groupes – propriétaires et gardiens – existent parmi tous les Aborigènes du centre de l'Australie. Propriétaires et gardiens forment une symbiose et nulle mise en scène rituelle ne peut avoir lieu sans une collaboration étroite entre les deux groupes. Le propriétaire d'une histoire mythique ou Rêve doit, par le biais des performances rituelles, assurer le bien-être physique et spirituel des territoires parcourus par les êtres mythiques dont il ou elle est responsable avec d'autres parents. Le gardien conseille le propriétaire et doit veiller à ce que les mises en scène mythiques soient correctement réalisées. (Pour un plus grand aperçu sur les systèmes de parenté et organisations rituelles de différents groupes d'Australie centrale, voir Morphy, 2003; Dousset, 2002; Dussart, 1993, 2000; Kölig, 1981; Myers, 1986; Poirier, 1996.) Par exemple, lors de la réalisation de peintures sur le corps, ou bien sur des objets rituels ou sur le sol, les gardiens conseillent et parfois même aident les propriétaires. Aucune peinture n'est le travail d'un seul auteur (ill. 87).

Des peintures rituelles classiques aux toiles à l'acrylique

Ce sont les versions publiques d'histoires mythiques que les Aborigènes reproduisent le plus souvent sur toile avec des peintures acryliques depuis les années 1970 pour la vente aux musées et aux touristes. Sur le plan technique, les acryliques s'utilisent comme des ocres qui s'appliquent sur les corps, sur les objets rituels huilés et sur le sol lors de cérémonies. Les acryliques s'apparentent bien aux ocres luisantes qui font resplendir les corps peints des danseurs et danseuses, semblables à ceux des ancêtres mythiques lors de leurs voyages fabuleux. Les couleurs artificielles scintillent et s'utilisent comme les pigments traditionnels, quoique l'étendue de la palette acrylique permette aux peintres d'innover dans les façons d'agencer les

symboles clés d'un Rêve, mais également lorsqu'ils encerclent ces mêmes symboles et comblent les vides entre eux sans en changer le sens. Cependant, les toiles sont la plupart du temps d'abord peintes dans des tonalités foncées, souvent en noir, marron ou rouge, afin d'évoquer les couleurs de la peau ou du sol sur lesquels les histoires mythiques s'illustrent aux rythmes des chants qui racontent les exploits merveilleux des êtres du Présent Ancestral. Les symboles, comme les cercles, les traits, les arcs de cercle, sont également peints en foncé et soulignés de teintes plus claires comme dans les peintures sur le corps ou sur le sol.

Si les peintures rituelles s'effacent après chaque cérémonie depuis des centaines d'années, les toiles à l'acrylique sont des archives permanentes d'histoires mythiques et témoignent des liens qui unissent Aborigènes, ancêtres et terre.

L'avènement des acryliques dans les années 1970 est survenu lors de la création de politiques d'autodétermination encouragées par un État australien travailliste. Le gouvernement, sous les pressions locales et internationales, se lança dans une campagne de revalorisation du patrimoine des populations aborigènes. Ces initiatives de revalorisation furent essentiellement encouragées dans les endroits les plus éloignés des centres urbains perçus comme les derniers bastions de « cultures authentiques », car la majeure partie des groupes d'Australie centrale ne fut forcée à une vie sédentaire dans des réserves et missions qu'entre les deux guerres mondiales. Avec l'aide gouvernementale et l'ingéniosité de personnes (indigènes et euro-australiennes) vivant sur place, des activités artisanales mettant à l'honneur le « savoir traditionnel » eurent le plus grand succès. Le marché international de l'art, en quête d'exotisme, s'engoua assez rapidement pour les toiles à l'acrylique, œuvres témoins d'une mythologie aborigène classique et des relations entre les tribus et l'État australien. En effet, ces créations politisées imbues d'esthétisme « authentique » et « exotique », qui semblaient s'associer parfaitement avec une notion de modernité néocoloniale, furent happées par les catégories occidentales du champ artistique et du marché de l'art. De leur côté, de nombreux Aborigènes d'Australie centrale allaient renégocier leur identité au moyen d'une production artistique et réarticuler leur capital culturel face aux politiques étatiques (Turner, 2002). Les consommateurs ainsi que l'État australien transformèrent les œuvres d'une population marginalisée en art

représentant toute une nation. Soulignons ici que la majorité des objets d'art vendus ne sont produits que par une infime minorité (1,9%) de la population australienne, les Aborigènes et les indigènes du détroit de Torres.

Facile à manier, l'acrylique s'applique bien sur la toile et permet aux peintres de transférer leurs connaissances et savoir-faire classiques tout en respectant leurs obligations sociales qui ponctuent toutes illustrations ontologiques. Les toiles à l'acrylique peintes à Yuendumu, ou encore dans les villages de Balgo et de Papunya, sont intimement liées aux revendications sur la terre d'un peuple marginalisé dans une époque néocoloniale. Afin de bien saisir le sens social d'une pratique artistique liée aux luttes identitaires, il peut être utile d'examiner dans un village du Centre les valeurs investies durant plus de deux décennies dans la production de peintures à l'acrylique.

Peindre à Yuendumu

En 1971, dans le village de Papunya, un maître d'école euro-australien, Geoff Bardon, suggéra aux hommes d'âge mûr de participer à une initiative mettant en valeur leurs connaissances religieuses et leur savoir-faire au sein même d'une institution, l'école, jusque-là perçue comme l'outil même des politiques étatiques d'assimilation ; il leur proposa de peindre des histoires mythiques sur le mur de l'école (Bardon, 1991). Très vite les hommes passèrent du mur à la toile, du pédagogique au marché de l'art. Cette initiative, à la différence d'autres, s'appuya dès le départ sur les connaissances et les modes d'expressions locales ainsi que sur les obligations sociales vis-à-vis des illustrations ontologiques du Présent Ancestral. Prises dans une contingence historique, les toiles trouvèrent également un public national et international surpris par ces œuvres évocatrices de traditions ancestrales ayant malgré tout survécu au colonialisme, et d'apparence si « moderne ».

Alors que les peintures de Papunya commençaient à parcourir le monde, une trentaine de femmes d'âge mûr dans le village voisin de Yuendumu décidèrent en 1983 de peindre des mythes publics sur des toiles afin de s'acheter un véhicule tout-terrain pour se rendre sur leurs terres ancestrales, aller à la chasse et la cueillette, et participer à des cycles cérémoniels d'initiations. En quelques mois, grâce à la vente de leurs peintures, elles purent acheter leur véhicule. Si leur voiture tomba rapidement en panne, leurs peintures commencèrent un voyage international. Leurs parents masculins,



87. Une gardienne, après avoir vérifié les peintures au sol, quitte le champ cérémoniel afin de laisser les danseuses poursuivre leurs préparations.

aussi initiés dans les activités rituelles, se mirent également à peindre. Les retombées financières étaient encore bien maigres, mais l'argent des peintures était à l'époque la seule ressource monétaire à leur disposition, hormis leur chèque de la sécurité sociale. La peinture sur toile apparut aux habitants de Yuendumu comme le moyen de montrer à un monde lointain que les Warlpiri avaient gardé leur identité et leur savoir religieux, et donc que les Blancs ne devraient plus jamais les dépolir de leur territoire. Le désir d'établir un mode d'échange amena les peintres à créer des versions publiques de leurs mythes. Les peintures acryliques furent vite perçues comme de puissants émissaires des valeurs warlpiri à travers le monde. Durant les premières années du mouvement acrylique, les peintres imaginèrent ainsi une audience bienveillante au-delà des frontières du village. Une décennie plus tard, au début des années 1990, les représentations sur toiles se transformèrent.

Repenser les mythes : les premières années des peintures à l'acrylique

Les premiers peintres étaient tous des femmes et des hommes initiés, âgés de plus de quarante ans et très actifs dans la reproduction cérémonielle du Présent Ancestral. N'ayant jusque-là mis en scène leurs mythes que pour une audience aborigène, leur répertoire de peintures pour un public de non-initiés était relativement pauvre. Ils firent donc face à un problème immédiat, à savoir créer des figurations publiques d'histoires mythiques dont ils avaient accumulé la connaissance depuis des décennies afin qu'elles soient visibles par des non-initiés. De longues négociations s'amorcèrent entre doyens des deux sexes ainsi qu'entre propriétaires et gardiens. En effet, bien que les peintures ne se fassent plus sur des surfaces traditionnelles, c'est-à-dire ni sur le corps, ni sur le sol, ni sur l'objet rituel en bois, les propriétaires et les gardiens devaient exécuter et surveiller les premières toiles à l'acrylique comme des représentations quasi rituelles du Présent Ancestral. Les peintures furent accompagnées de chants traditionnels, de rires et de danses identiques à celles qui précèdent toutes cérémonies. Ainsi cette pratique de peinture à l'acrylique devint bientôt un moyen de transmission informelle du savoir rituel. En effet, les peintres du début du mouvement acrylique racontaient à la vue de tous, les voyages des êtres mythiques au travers d'une série de peintures comme ils l'auraient

fait lors d'un cycle cérémoniel évoquant l'itinéraire d'êtres mythiques spécifiques que seuls initiés et initiants auraient pu voir, et pas toujours dans leur totalité. Par exemple, entre 1983 et 1985, quatre peintres responsables du Rêve du feu du site de Ngarna illustrèrent toutes les séquences du mythe sur plus de trente-sept toiles à l'acrylique (ill. 88). Les peintres m'expliquèrent alors que la structure gérontocratique gouvernant les cérémonies traditionnelles devait également gérer les représentations publiques des mythes sur toiles. Ainsi les propriétaires devaient non seulement se mettre d'accord sur la représentation publique de leurs histoires mythiques, mais les gardiens de ces mythes devaient eux aussi donner leur accord. Plus tard, comme dans les cérémonies religieuses, la redistribution de biens – dans le cas des peintures acryliques, une redistribution monétaire – devait se faire selon les règles d'assistance rituelle entre propriétaires et gardiens des mythes. Bien sûr, tout cela ne se passa pas sans querelles, et les contentieux s'intensifièrent entre hommes et femmes initiés, entre parents, entre jeunes et personnes âgées, ainsi qu'entre peintres et personnes impliquées dans la vente des toiles.

La peinture sur toile, loin d'être l'acte solitaire d'un peintre isolé, fut à l'origine des gestes de collaboration entre les peintres et leurs parents, et entre propriétaires et gardiens des mythes. Les toiles portaient très souvent le nom d'une ou deux personnes afin de satisfaire un besoin de créer une individualité artistique authentique, une valeur typiquement occidentale. Mais les peintures étaient le produit de plusieurs pinceaux et de négociations complexes entre parents et peintres. Des protocoles de collaboration furent établis entre peintres : les hommes travaillaient avec les hommes, et les femmes avec les femmes. Cette séparation des sexes caractérisa les premiers mois de production des peintures, mais s'estompa assez rapidement. Très vite les femmes et les hommes se retrouvèrent dans le même espace, discutant de leurs peintures respectives, suivant les progrès de chacun, créant ainsi une atmosphère semblable à certaines cérémonies rituelles partagées. Appelés à voyager avec leurs peintures dans le monde entier, les doyens de la vie rituelle embrassèrent peu à peu leur rôle de gardien du « patrimoine warlpiri » au-delà des frontières de leur village, et adoptèrent dans ce contexte interculturel le langage vernaculaire et oxymoronique décrivant un artiste « authentique, noble et moderne ».

88. Dolly Nampijinpa Daniels, Molly Nampijinpa Langdon, Uni Nampijinpa Martin, Judy Nampijinpa Granites et Peggy Nampijinpa Brown
Rêve du feu traversé par le rêve de l'emu
Warlpiri
Yuendumu, désert central, Territoire du Nord, Australie
1990
Acrylique sur toile
52 x 181 x 3 cm
Paris, musée du quai Branly, Mission Roger Boulay, inv. 72.1991.0.69



À l'aube du XXI^e siècle : nouveaux registres identitaires

Dès 1994, les programmes sociaux encourageant les Aborigènes à mettre en valeur leur « culture » s'estompèrent. « Faire du social » n'étant plus à la mode, le gouvernement remit en cause la viabilité économique de nombreuses organisations des villages du Centre. Les peintres comprirent alors que les modalités d'échange – le savoir sacré sur toile contre le respect et la bienveillance de la société australienne – n'avaient peut-être été qu'un mirage.

Les peintres les plus aliénés par le manque de sens attribué à leur échange abandonnèrent toiles et pinceaux afin de s'investir dans des initiatives assurant directement la survie quotidienne des membres de leur village miné par la pauvreté et l'isolement économique, politique et social. D'autres, encouragés par un marché en quête de viabilité économique et assoiffé « d'authenticité », adoptèrent une attitude un peu plus pragmatique. Parmi ceux-ci, quelques doyens continuèrent à peindre régulièrement et à jouir d'une grande notoriété. Certains peintres, moins âgés, commencèrent à changer par leurs peintures leurs modes de gestion identitaire. Tout en s'appuyant sur des valeurs warlpiri liées au Présent Ancestral, ils tentèrent d'échapper à la tyrannie gérontocratique du savoir mythique et rituel. Cette prise de position s'est esquissée face aux controverses internes et externes que suscitent les revendications foncières d'hier et d'aujourd'hui. Afin de circonscrire le stress qui rythme trop souvent leur quotidien, les peintres limitent leurs représentations sur toiles à quelques segments d'histoires mythiques dont ils n'ont plus besoin de négocier la figuration avec leurs gardiens et autres parents propriétaires. Il faut lire dans la métamorphose de leur répertoire, une occasion pour les peintres de donner libre cours à leur sens créatif personnel. Au lieu de peindre l'itinéraire de leurs héros et héroïnes mythiques, les peintres innoveront afin de diversifier les représentations des mêmes segments d'histoires ancestrales. Ainsi le savoir mythique étalé sur la toile semble s'uniformiser et se superposer; cependant le savoir-faire endogène se transmet tout en faisant place à une création plus individualisée, souvent privilégiée par des consommateurs d'art en général. Ces peintres de Yuendumu qui rompent avec la transmission gérontocratique de la mémoire rituelle et de la performance quasi cérémonielle de cette mémoire construisent une nouvelle patrimonialisation témoin de transformations, de crises et



de ruptures qu'affrontent les Aborigènes au quotidien, et témoin aussi peut-être d'une modernité indigène.

Les peintures de Yuendumu se vendent bien, mais ce succès commercial a un prix. Les anciens, leur savoir, leurs expériences, et leur désir de créer des liens de bienveillance entre eux et le monde, ne guident plus désormais la production des toiles. On a beaucoup discuté de l'usage des médias modernes par les indigènes : certains auteurs pensent qu'ils préservent les cultures dites traditionnelles, une perspective contestée par d'autres chercheurs qui perçoivent plutôt les médias indigènes comme des moyens déployés par les autochtones pour se reconstituer une identité sociale et politique dans un monde néocolonial (Myers, 2002; Ginsburg, 2005). Lorsque l'on se penche sur les peintures acryliques des Warlpiri de Yuendumu, une troisième hypothèse semble possible. En produisant des peintures à l'acrylique moins liées au prestige et au contrôle du savoir rituel, détachées du désir de forger des liens d'entente avec le monde au-delà du village, et réarticulées par une création perçue comme plus personnalisée, les Warlpiri ajoutent une voix nouvelle à un répertoire identitaire toujours ancré dans leurs relations à la terre. La plupart des peintres se dressent contre l'image du « sauvage moderne à consommer » ; tout en réifiant le mode d'expression visuel d'histoires mythiques et quotidiennes du passé dans le présent, ils retrouvent leurs rapports à la terre.

D'histoires en histoires...

Il ne faut pas lire l'analyse de l'évolution de la production de toiles warlpiri à Yuendumu comme nécessairement représentative de ce qui est survenu et se passe dans d'autres villages aborigènes de la région (ill. 89). Face aux peintures à l'acrylique, on ne saurait non plus parler de coalescence pan-aborigène entre une esthétique rituelle classique et des supports et discours d'Occidentaux. Cependant, il est certain que le pourquoi et le comment de la production d'acryliques à usage de non-indigènes ont évolué depuis les années 1980 comme, par exemple, pour les peintres des villages de Willowra, Papunya, Balgo et Utopia. Les transformations du savoir mythique et de sa représentation (et même du manque de représentation) sur toile sont intimement liées au développement de politiques néocoloniales vis-à-vis des indigènes australiens et à la façon dont ces politiques ont été

vécues et ont été transformées par les Aborigènes eux-mêmes. Il nous faut apprêter ces transformations historiques dans leur contexte local car elles témoignent d'expériences aborigènes qui se déplacent face à des forces globales (Myers, 2002; Glowczewski et Henry, 2007). Ni symboles de résistance ni symboles d'assimilation, les peintures acryliques ont évolué dans un monde complexe et se vendent de mieux en mieux. De par leur aspect «moderne», «ancestral» et «authentique», elles sont souvent exposées dans des musées et vendues par des galeries d'art contemporain (Perkins & Fink, 2000). Dès les années 1990, cette indexation des peintures à l'acrylique comme «modernes» et contemporaines a transformé le statut des peintres qui jusque-là ne revendiquaient guère le titre d'artiste individuel (Anderson et Dussart, 1988; Altman et Taylor, 1990; Myers, 2005; Morphy, 2003). Aujourd'hui, bien que de plus en plus d'Aborigènes d'Australie centrale peignent, seules les peintures de quelques artistes comme Shorty Jangala, Emily Kam Kngwarray, Johnny Warangkula Tjupurrula, ou encore Elizabeth Nyumi attirent les collectionneurs, et font parler d'elles dans la presse. Ce fétichisme de consommateurs pour l'auteur individuel – et plutôt âgé, donc plus «authentique» – a transformé non seulement la manière dont le savoir mythique est retransmis et représenté sur la toile au sein d'autres villages, mais également les relations rituelles, politiques et économiques entre jeunes et doyens, entre parents, et entre peintres qui vendent leurs œuvres bien mieux que la majorité (Dussart, 2006; Carty, ms). L'analyse de la production de toiles à l'acrylique nous permet de mieux cerner les processus dynamiques au travers desquels les identités culturelles s'articulent localement sous l'influence de demandes globales elles-mêmes redéfinies par le local. En se penchant sur les récits syntagmatiques de la production de peintures à l'acrylique, nous pouvons mieux comprendre comment les producteurs vivent leur marginalité, restructurent leur savoir cosmologique et leurs rapports à la terre. Comme l'a bien montré Terence Turner (2002) dans ses travaux sur l'utilisation des médias par les Kayapo du Brésil, nous devons comprendre ce qui s'esquisse ou se conteste, afin de percevoir comment les peuples autochtones puisent dans leurs répertoires culturels pour se réagencer au travers de projets sociaux, comme ici la création de peintures pour le marché de l'art.

Ci-contre :

89. Paddy Japaljarri Sims
Rêve des lances witi et des étoiles
Warlpiri
Yuendumu, désert central, Territoire du Nord, Australie
1991
Acrylique sur toile
182,2 x 91,3 x 2,8 cm
Paris, musée du quai Branly, Mission Roger Boulay, inv. 72.1991.0.57





L'art de la connexion : traditions figuratives et perception des images en terre d'Arnhem australienne

JESSICA DE LARGY HEALY

Introduction

«Seul un art authentique, par la force du choc esthétique produit, peut traduire et "communiquer" le subtil contenu d'une pensée que les mots ne sauraient exprimer» (Kupka, 1972, p. 59). La collection d'écorces peintes australiennes du musée du quai Branly, rassemblée en 1964 par le peintre, juriste et anthropologue d'origine tchèque Karel Kupka, constitue un fonds d'art exceptionnel, tant par sa taille et sa variété stylistique – plus de trois cents œuvres d'une soixantaine de peintres, représentant les principaux groupes linguistiques de la terre d'Arnhem – que par sa place dans l'histoire des collections aborigènes du XX^e siècle. La période de collecte est parfois assimilée à l'âge d'or de la peinture sur écorce, les années 1960-1970 étant caractérisées par l'intensification de la production artistique locale, l'expérimentation de nouvelles techniques et une circulation accrue des œuvres vers les grands musées du monde. Elle coïncide également avec une phase de grande créativité dans les communautés isolées du nord du continent qui voyaient dans l'art un moyen de faire reconnaître la force de leurs systèmes de savoir ancestraux. Les peintures sur écorce réunies par Kupka témoignent ainsi des modes de transformation d'une tradition figurative complexe ; elles illustrent le processus créatif de transposition d'un patrimoine rituel sacré à un domaine public non cérémoniel et, par extension, au monde de l'art contemporain. Porté initialement par une recherche sur les origines de l'art et une réelle admiration pour la force esthétique des peintures aborigènes sur écorce, Kupka entreprit trois missions de collecte dans le nord de l'Australie pour le Museum der Kulturen à Bâle (1956 et 1960), le musée national des Arts africains et océaniens (1964), dont les collections se trouvent à présent au musée du quai Branly, et pour l'Australian Institute of Aboriginal Studies, à Canberra (1964). L'un des premiers collectionneurs à reconnaître un talent individuel aux artistes et à s'ériger contre l'idée répandue en Occident de l'anonymat des «artistes primitifs», il prit soin de documenter chacune de ses acquisitions,

tions, travaillant étroitement avec ceux qu'il nomma les «maîtres-peintres» afin de décrire les techniques de réalisation des peintures, les styles individuels, l'organisation formelle des images ainsi que les sujets mythiques représentés (Kupka, 1962, 1966 et 1972).

Karel Kupka, le «témoin essentiel»

Les instances administratives et missionnaires qui établirent les premières stations de résidence permanentes en terre d'Arnhem – à l'ouest, sur les îles Croker (1941) et Goulburn (1916), à Maningrida (1957) et Oenpelli (1925), et, à l'est, sur les îles de Milingimbi (1923), Elcho (1941) et Groote Eylandt (1921) et à Yirrkala (1935) – soutinrent activement l'industrie artistique bourgeonnante. S'il s'agissait avant tout de suppléer au revenu des missions et de promouvoir l'éthique du travail auprès de leurs ouailles, la plupart des missionnaires affectés dans la région souhaitaient aussi valoriser certains aspects de la culture traditionnelle. Ils jouèrent un rôle actif dans la mise en place de réseaux commerciaux avec les musées, galeries et collectionneurs du monde.

Les photographies prises par Kupka à la mission insulaire de Milingimbi et à la station gouvernementale de Maningrida, au nord de la réserve de la terre d'Arnhem établie en 1931 pour la «protection» des Aborigènes, montrent les peintres à l'œuvre sur leurs écorces. Ils sont assis en tailleur, l'écorce posée sur les genoux, en petits groupes sous des abris de branches, dans des ateliers sommaires érigés un peu à l'écart du campement principal où les hommes se retrouvaient pour peindre côté à côté. D'autres photographies les représentent en contexte rituel, en train d'appliquer les mêmes motifs – formes géométriques et figuratives, mailles polychromes – sur le corps des participants aux cérémonies de funérailles, d'initiation ou de fertilité. Comme l'avait noté Kupka, les peintres les plus prolifiques de l'époque, ceux qu'il appelle les «vieux-hommes», étaient aussi les responsables rituels les plus sollicités au cours des cérémonies. Aujourd'hui encore, ceux qui sont considérés

Ci-contre (détail) :
90. Bininyiwui
Python sacré Yurlungur
Monté dhuwa, groupe djambarrpuynu
Milingimbi, terre d'Arnhem,
Territoire du Nord, Australie
1963
Écorce d'eucalyptus, pigments
67,5 x 45 x 4 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 72.1964.9.37

comme les meilleurs artistes, y compris les peintres cotés sur le marché international de l'art, conservent la responsabilité de réaliser les peintures corporelles rituelles pour leur clan et celui de leurs alliés. Dans le contexte cérémoniel, les écorces peintes faisaient office selon Kupka de « carnets de croquis » sur lesquels les peintres pouvaient s'exercer avant de tracer les motifs consacrés sur les objets rituels ou montrer aux impétrants la bonne exécution d'un dessin particulier.

Les membres de l'actuelle génération d'anciens, encore enfants du temps des séjours de Kupka, se souviennent des heures passées à observer leurs pères et leurs oncles maternels peindre pour les collectionneurs étrangers. Dès lors qu'ils commençaient à couvrir la surface de l'écorce nue d'un fond d'ocre rouge ou jaune, les peintres entonnaient les chants rituels associés aux peintures, aux êtres ancestraux qui donnèrent forme aux motifs et aux terres représentés : ils reproduisaient ainsi la performance qui accompagne l'application de la première couche de pigments sur le corps des jeunes garçons destinés à l'initiation. Ces séances de peinture s'inscrivaient dans la continuité de pratiques cérémonielles mais aussi d'actes créatifs : adaptée aux contraintes de la vie sédentaire, la peinture sur écorce devenait un support nouveau, contribuant à l'actualisation et à la transmission du système de savoir ancestral entre les générations.

Le cadre cosmologique de la terre d'Arnhem

Les conditions environnementales du Nord australien, « avec sa lumière crue reflétée par la mer – une lumière qui rapproche les horizons et déconte les couleurs », encouragent la peinture, observait Karel Kupka (1972, p. 61).

Située sur le littoral nord-est du continent australien et bordée par la mer d'Arafura, la terre d'Arnhem est une vaste région tropicale soumise aux effets de la mousson et à l'alternance d'un climat très humide et d'un climat sec (De Largy Healy et Glowczewski, 2005). Des mythes aborigènes associent ces changements climatiques saisonniers à l'agence d'un être ancestral, véritable force de la nature, connu dans plusieurs langues sous le nom de Serpent Arc-en-ciel (ill. 90). Le long des côtes se succèdent plages de sable, lagons et zones de mangroves, l'écosystème marin assurant toute l'année une nourriture abondante aux Aborigènes qui se disent « peuples de l'eau salée » (Buku-Larrnggay Mulka Centre, 1999). Durant la saison des pluies, les cours d'eau débordent

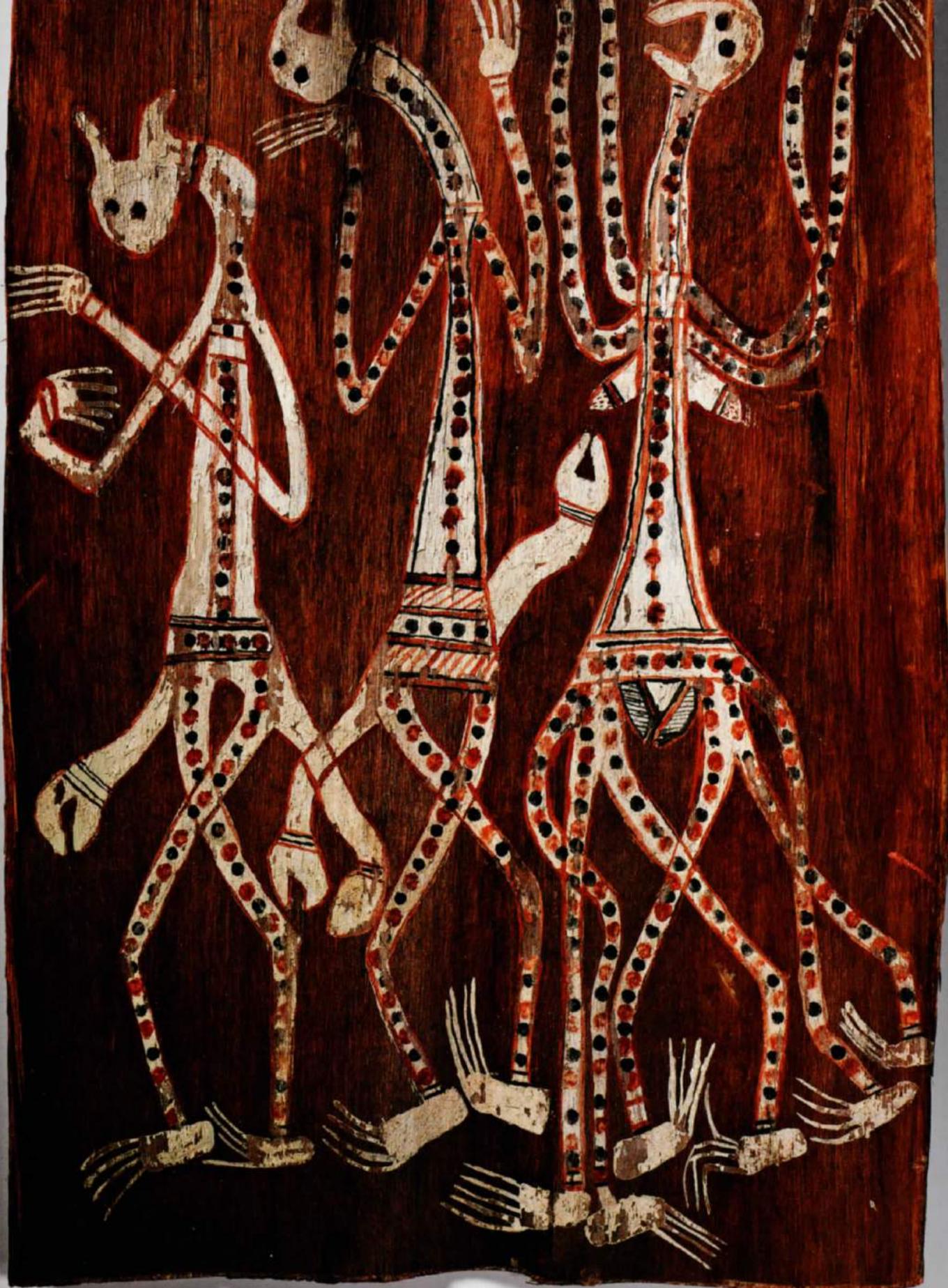
de leur lit et inondent les plaines pour former des marais à perte de vue où les oiseaux et toute une faune aquatique d'eau douce trouvent refuge.

Le pays rocheux à l'ouest de la terre d'Arnhem, dont une partie est classée au patrimoine mondial de l'humanité, abrite la plus grande concentration de peintures rupestres au monde. Sur les parois, des images millénaires d'êtres créateurs de forme anthropomorphe, animale ou phytomorphe se juxtaposent à celles plus récentes – voiliers indonésiens, navires hollandais et britanniques, soldats en uniforme, cow-boys à cheval – qui témoignent des vagues successives de visiteurs dans la région. Les figures anthropomorphes représentent différents types d'esprits, dont les *mimih*, un peuple d'êtres filiformes et farceurs qui vivent dans la roche et qui montrèrent aux premiers humains la manière de les peindre (ill. 91). Une vaste savane boisée couvre l'arrière-pays, abritant une foule d'esprits fantômes chasseurs de miel (*mokuy*). C'est le domaine de Niwuda l'Abeille, un être associé au feu et au miel. Les éléments ancestraux Feu et Miel sont tous deux figurés par un motif en forme de losanges enchaînés plus ou moins étirés qui représentent les braises, les flammes et la fumée pour l'un et les alvéoles d'une ruche sauvage pour l'autre (ill. 92 et 93).

Dans la partie orientale de la terre d'Arnhem où vivent les *Yolngu*², chaque territoire (*wänga*) est identifié à un clan patrilineaire (*bäpurni*) qui est affilié, comme l'ensemble des existants humains et non humains – esprits, objets, animaux, plantes, phénomènes naturels –, à l'une ou l'autre des deux moitiés de la société : *dhuwa* et *yirritja* (*duwa* et *yirridjda* chez leurs voisins à l'ouest). Chacun des quarante clans *yolngu* détient des droits de propriété sur un patrimoine foncier singulier qui, avec ses ressources naturelles et religieuses (*mar-dayin*), lui a été assigné par des esprits Wangarr durant un passé mythique parfois appelé *Dreaming* en anglais, ou Rêve. Au cours de leurs pérégrinations à travers le cosmos, les Wangarr donnèrent sens et forme au monde tel qu'il existe actuellement, en y instillant ses deux moitiés. Ils parcoururent la terre d'Arnhem, donnant naissance aux clans des moitiés *dhuwa* et *yirritja* et instituant la loi ancestrale *rom*.

Chaque chose nommée est liée à un clan particulier et, par association, à d'autres clans de la même moitié. Les deux moitiés sont cependant complémentaires. Tout en appartenant à la moitié de leur

91. Namathara
Deux Hommes maam dansant avec une femme maam
Ivatya, moitié *duwa*,
sous-section *nabulanj*
Île Croker, terre d'Arnhem,
Territoire du Nord, Australie
1963
Écorce d'eucalyptus, pigments
80 x 56 x 6 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 72.1964.9.117



père, les enfants jouent le rôle de *manager* ou de « tra-vailleur » (*djunggayi*) pour les affaires rituelles du clan de leur mère, de l'autre moitié : ils sont les *ngamini-watangu*, littéralement les détenteurs du sein. Cette fonction implique une série de droits et de responsabilités, notamment durant les cérémonies où les managers sont chargés de peindre les motifs du clan de leur mère sur le corps des participants. Les peintres peuvent aussi choisir de réaliser sur les écorces les images de leur clan maternel : ils disent ainsi « prendre soin » du patrimoine rituel de celui-ci (Morphy, 1992). Le droit de reproduire les images ancestrales (*mali*) sur le corps ou sur le bois est donc strictement réglementé. L'acte créatif relève toujours d'une affirmation publique de son savoir, d'une démonstration d'autorité sur les histoires et les sites représentés (Morphy, 1991).

Les figures de la création en terre d'Arnhem

Les Wangarr sont conçus comme des êtres hybrides empruntant des qualités aux humains, aux animaux, aux végétaux, aux astres ou aux phénomènes météorologiques. En traversant différents territoires par air, terre ou mer, ces esprits totémiques changèrent de nom et de dialecte, produisant à la fois de l'unité et de la différence entre les clans de la même moitié. Les clans reliés par une trajectoire mythique commune ont hérité chacun d'une variante d'un même motif totémique, l'expression iconique singulière d'un épisode ancestral qui s'est déroulé sur leur terre : leurs motifs sont « les mêmes, mais différents », disent les Yolngu.

Forces agissantes, ils modelèrent le paysage, s'incarnant dans la topographie des lieux, se transformant en collines, rochers, sources d'eau ou en courants marins. Toujours présents sur les lieux de leur passage, les Wangarr continuent d'influencer sur la reproduction des espèces animales et végétales et sur la vie des hommes, sous forme d'esprits-enfants qui viennent animer le fœtus des femmes enceintes. Les différents territoires claniques abritent des « puits totémiques » (Warner, 1937) dans lesquels l'esprit des défunt (birimbirr) retourne au terme des rites de funérailles. Des représentations abstraites des « eaux sacrées » des clans étaient peintes sur le torse des cadavres afin de permettre à l'esprit du mort de réincorporer le réservoir spirituel de son groupe. Cette pratique a aujourd'hui été transposée sur le couvercle des cercueils et sur le suaire mortuaire.

Les différents territoires et leurs propriétaires sont connectés entre eux par des liens rituels et des relations



Page de gauche :
92. Tom Djawa
L'arbre au miel sauvage
Yolngu, moiété yirritja,
groupe gupapuyngu
Milingimbi, terre d'Arnhem,
Territoire du Nord, Australie
Écorce, pigments blancs, rouges,
jaunes et noirs
85 x 39 x 5 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 72.1964.10.5

Ci-contre :
93. Wurumila
Kangourou échappant à un incendie
de brousse
Yolngu, moiété yirritja, langue gumatj
Yirrkala, terre d'Arnhem, Territoire
du Nord, Australie
1963
Pigments blancs, noirs, rouges
et jaunes sur écorce
62 x 30 x 4,5 cm
Paris, musée du quai Branly,
Mission Karel Kupka, inv. 72.1964.9.3





de parenté institués durant les voyages des êtres Wangarr (Williams, 1986). Deux terres distantes mais traversées toutes deux par la trajectoire d'un serpent ancestral détiennent en commun des emblèmes rituels hérités de cet être (motifs peints, chants, objets cérémoniels). De tels territoires sont dits dans une relation de « colonne vertébrale » : ils situent la tête et la queue du serpent ancestral dans le paysage. La colonne vertébrale désigne aussi la relation entre son clan et celui de sa grand-mère maternelle (De Largy Healy, 2008). Les différents épisodes mythiques et les relations qu'ils instaurent entre les « classes totémiques » (Descola, 2005) d'humains et de non-humains forment la trame des cérémonies aborigènes.

Les êtres totémiques des deux moitiés sont donc identifiés à des complexes cérémoniels comprenant des cycles de chants (*manikay*), des noms sacrés (*bundurr*), des danses (*bunggul*), des motifs peints (*miny'tji*) et des objets rituels (*mardayin*). Chaque clan détient un répertoire singulier de chants et un catalogue graphique au sein duquel ses dirigeants peuvent puiser pour agencer les programmes rituels : ceux des cérémonies publiques (*garma*), lors des funérailles, des initiations, des rituels de purification, d'échange et de résolution des conflits (Keen, 1994, p. 138-141) ; et ceux des cérémonies secrètes (*ngärra*) qui sont tenues à l'écart du campement principal, sur des terrains réservés aux initiés qui deviennent, le temps d'une performance, un paysage ancestral animé.

Perceptions intérieure et extérieure des images

Les êtres Wangarr consignent leurs actions dans des cycles de chants qui suivent la répartition des différents écosystèmes traversés (Magowan, 2007). Des centaines de couplets narrent leurs observations sur le passage des saisons, le mouvement des astres et des marées, l'écoulement de la journée, la direction du vent, l'intensité de la lumière, le comportement des espèces animales, végétales, et des entités spirituelles rencontrées. Ce sont ces mêmes images ancestrales qu'interprètent les peintres, dans le domaine rituel comme dans celui du marché de l'art contemporain. Chaque peinture sur écorce condense les « ingrédients » d'un épisode mythique particulier, un instantané révélant la présence des êtres Wangarr sur les territoires auxquels le peintre est associé, dans les sites sacrés qui continuent d'en porter la trace et qui sont recréés au cours des cérémonies, sous forme de pistes de danses modélées par le pas des danseurs (Tamisari, 1998).



Double page précédente :

94. Le mythe des sœurs Wagilag
Milingimbi, terre d'Arnhem,
Territoire du Nord, Australie
Pigments ocre, rouges, noirs
et blancs sur écorce
66 x 31,5 x 4,5 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 72.1963.8.11

La peinture de Daingangan (ill. 94) illustre un épisode majeur du mythe des sœurs Wagilag (Caruana et Lendon, 1997), deux sœurs ancestrales qui, après avoir commis uninceste avec leurs frères, parcoururent le centre de la terre d'Arnhem, nommant les différentes espèces rencontrées sur leur passage. Arrivées au lieu-dit Mirarmina, sur la terre des Liyagalawumirr, le clan de la mère du peintre, elles réveillèrent par accident le Serpent Arc-en-ciel qui sommeillait dans un trou d'eau, déclenchant un déluge que malgré leurs tentatives répétées les deux femmes ne purent arrêter. Le serpent les engloutit, avant de les régurgiter plus loin et de les avaler à nouveau à plusieurs reprises (Berndt, 1951). Les différents éléments de la peinture illustrent divers événements du mythe : les deux sœurs et les enfants nés de leur inceste encerclés par le serpent; les animaux et les ignames qu'elles tentèrent de faire cuire mais qui s'échappèrent des braises, augurant du mauvais tournant de la situation ; la marque triangulaire laissée par le corps du serpent en s'écrasant sur le sol, empreinte qui est reconstituée sous forme d'une sculpture sur sable lors des cérémonies liées à ce culte.

Chaque peinture apparaît donc comme une interprétation de la loi *rom*, une méditation figurative sur le noeud de relations qui lie les groupes humains entre eux, aux autres formes de vie et à l'environnement qui les entoure. Dans l'une des nombreuses versions du mythe des sœurs Djang'kawu, les principales créatrices des clans de la moitié *dhuwa* (West, 2008), les deux femmes arrivèrent à Garriyak, une zone de mangrove située sur les terres du clan Liyagalawumirr. La peinture de Djunmal (ill. 95) représente l'émergence ancestrale de cet écosystème, un événement au fondement de l'identité du groupe dont le nom renvoie d'ailleurs à l'apparence boueuse de l'eau. Issus d'une même création ancestrale, le peintre et les animaux réunis sur l'écorce, ses totems, sont animés par un esprit commun et participent symboliquement d'un même corps composite. Quant aux morts, ils sont fréquemment appelés du nom sacré de leurs os, un nom qui désigne la masse osseuse de tous les existants de leur classe.

Les écorces présentent l'armature invisible du réel, la cartographie onirique du paysage. Elles montrent la géographie « intérieure » des lieux, la fondation sacrée des territoires claniques et des forces ancestrales qui l'habitent. L'opposition entre un extérieur (*warrangul*) et un intérieur (*djinawa*)

en terre d'Arnhem³, comme la perception d'un dessus et d'un dessous dans le Désert central (Glowczewski, 1991), traduisent une manière singulière d'appréhender le monde (in)visible dans lequel vivent les Aborigènes de ces régions. Il existe ainsi plusieurs dimensions à la réalité, de la plus apparente, ouverte et publique (*garma*) à la plus cachée, fermée et secrète (*ngärra*), celle qui est réservée aux grands initiés. De nombreuses analogies yolngu témoignent de l'importance conceptuelle de cette opposition entre un extérieur et un intérieur sacré et spirituellement chargé : l'écorce et le bois de l'arbre, la peau et les os du corps humain, ou la surface et le sous-sol de la terre. L'intérieur est contenu dans l'extérieur, ils se génèrent l'un l'autre, créant en permanence de nouvelles possibilités de connexions entre les choses (Morphy, 1991, p. 83).

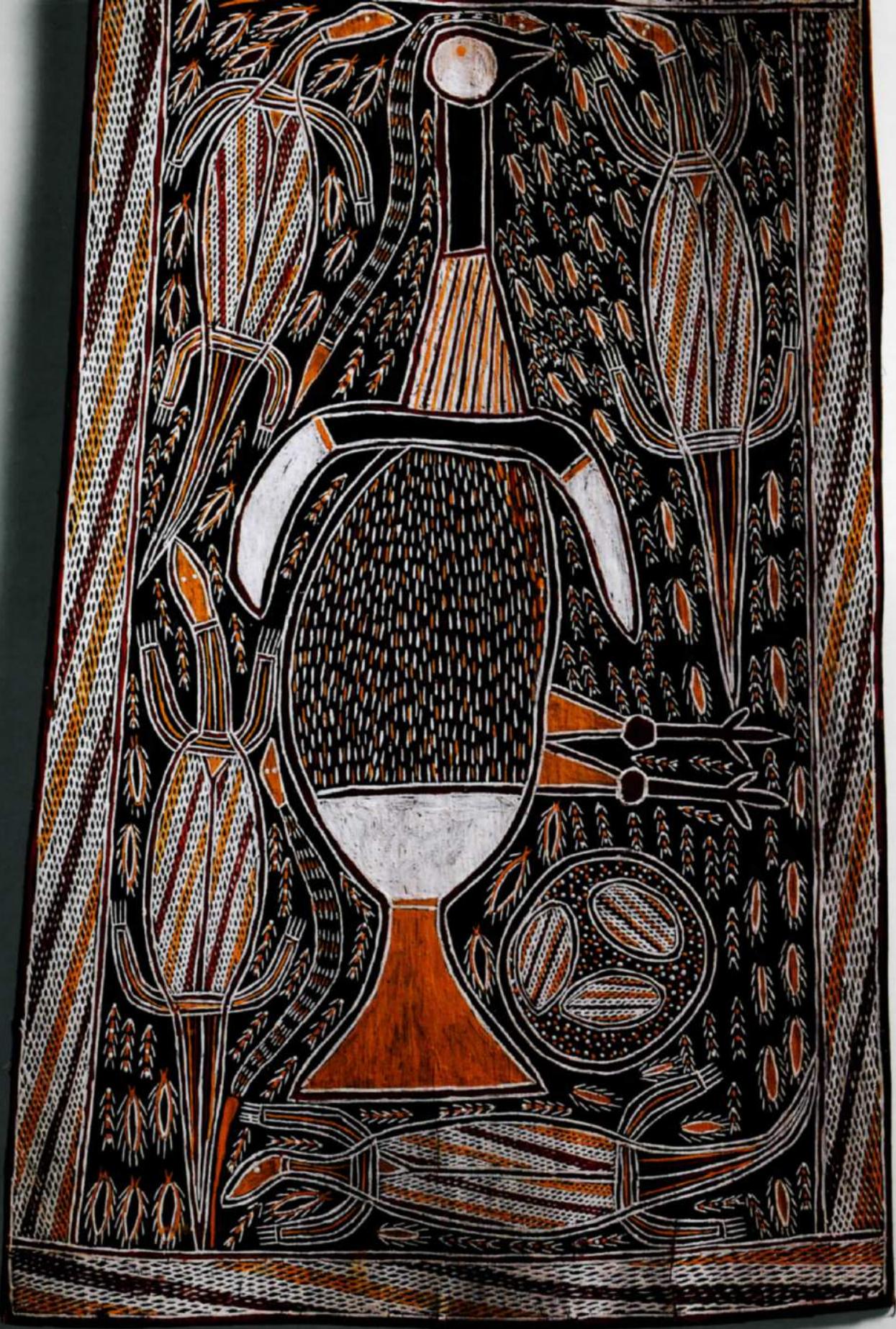
Matière, couleur et forme : les effets de la peinture

Tout processus de création artistique débute par la collecte des matériaux dans l'environnement, une activité qui nécessite un déplacement à travers les terres de l'artiste et une mise en présence avec les forces ancestrales qui animent les lieux. Les dépôts de pigments colorés disséminés à travers le paysage détiennent tous une origine mythique : ils sont conçus comme la matérialisation de substances ancestrales – urine, sang, sperme, graisse, excréments – en des lieux donnés. Les sites sur lesquels sont ramassées ocres et argiles appartiennent en outre à des clans spécifiques et l'accès à ces ressources se négocie entre alliés (De Largy Healy, 2009). Les couleurs les plus prisées peuvent aussi s'obtenir par voie d'échanges. Les ocres les plus recherchées, pour leur aspect moiré ou leur intensité lumineuse, circulent au sein d'un circuit économique qui s'étend au-delà de la terre d'Arnhem (Thomson, 1949). Les écorces se trouvent quant à elles en abondance dans la savane tropicale. Les pièces sont détachées des troncs d'eucalyptus au début de la saison des pluies, lorsque la montée de sève rend le bois plus souple ; elles sont ensuite durcies sur le feu et aplatis à l'aide de pierres. Le peintre prépare son support en l'enduisant d'un liant à base de suc d'orchidée sauvage ou plus récemment d'un fixatif industriel. Une première couche d'ocre rouge ou jaune est appliquée afin de consacrer la surface de l'écorce avant d'y apposer les motifs sacrés (*miny'tji*).

Les Yolngu utilisent le terme *miny'tji* aussi bien pour désigner les motifs peints sur la peau, le bois et la

Ci-contre :

95. Djunmal
Animaux *dhuwa*
Yolngu, moitié *dhuwa*,
groupe liagabugumiri
Milingimbi, terre d'Arnhem,
Territoire du Nord, Australie
1963
Pigments blancs, noirs, rouges
et jaunes sur écorce
45 x 71 x 5 cm
Paris, musée du quai Branly,
Mission Karel Kupka, inv. 72.1964.9.55



pierre que les dessins manifestes dans l'environnement, les rainures d'une feuille, les arabesques sur les ailes d'un papillon, la marque laissée par l'écume sur le sable ou même le bariolage d'un vêtement. Si les chants rituels sont perçus comme étant les «échos» des chants composés par les êtres ancestraux (Berndt, 1951), les peintures *miny'tji* sont les ombres, la projection (*mali*) des motifs arborés par les Wangarr à différentes étapes de leur parcours (Thomson, 1975). Les motifs géométriques peints – enfilades de losanges, bandes parallèles et croisillons polychromes – sont les traces visibles des ancêtres : brûlures en forme d'écailles sur la peau du crocodile, alvéoles gorgées de miel de la ruche, traînées d'écume ou d'algues sur la peau d'êtres émergeant de l'eau. Au-delà de leur fonction représentative, ces motifs qui ornent également les objets rituels secrets sont chargés d'un pouvoir spirituel (*marr*) qu'il s'agit d'extérioriser durant les cérémonies. Ils sont constitutifs des êtres ancestraux dont ils emmagasinent le pouvoir (Morphy, 1991).

Visuellement, l'efficacité rituelle d'une œuvre peinte se mesure par sa brillance, son aptitude à éblouir : cet effet esthétique est perçu comme une émanation du pouvoir ancestral (Thomson, 1975, p. 9). Les peintures les mieux réalisées possèdent un chatoiement que les Yolngu appellent *bir'yin*, un attribut qui qualifie toute source de lumière scintillante ou éblouissante, comme la réfraction des rayons de soleil ou les reflets des fleurs blanches d'eucalyptus sur l'eau (Morphy, 1992). Les peintures se «projettent aux yeux» (*mel nur'maram*), comme l'image en miroir qui jaillit à la surface des étangs. Elles sont la manifestation tangible d'un épisode mythique qui se perpétue éternellement, une sorte d'instantané ancestral qui s'actualise à travers l'activité créatrice humaine. L'importante utilisation de peinture blanche sur les écorces de la région de Yirrkala reflète bien cette recherche de l'éclat visuel et des jeux de transparence (Isaacs, Stubbs et Morphy, 2003).

L'effet optique de brillance est obtenu par l'emploi d'une technique picturale appelée *rarrk* qui consiste à strier de fines hachures polychromes les formes et les sections délinéées à la surface de la peau ou de l'écorce (Kaufmann, 2005). La réfraction de la lumière sur les maillages multicolores qui couvrent les différentes sections de la peinture rappelle les reflets du soleil sur la peau des reptiles ou sur la surface de l'eau. Les lignes entrecroisées blanches, rouges, noires ou jaunes sont réalisées au moyen de pinceaux très fins sertis de cheveux

humains ou de brins d'écorce filandreuse mâchée. L'utilisation de cheveux renforce la connexion entre l'esprit des peintres, l'acte de figuration et la matérialisation des forces ancestrales. Avant d'être extériorisées sur un support, toutes les images sont stockées «dans la tête» des peintres qui en conçoivent constamment des nouvelles (Mawurnjul, 2005). La beauté d'une peinture est d'ailleurs rapportée à la tête (*liya*), à l'esprit et au savoir des peintres (De Largy Healy et Neparrnga, 2007). Les images font apparaître la dimension «intérieure» du cosmos et les relations qui associent ses différents existants. L'effet recherché dans les peintures participe de ce que l'anthropologue de l'art Howard Morphy (1992) a nommé une esthétique du pouvoir spirituel. Au-delà de la signification sémantique des motifs qui sont perçus comme indexant le pouvoir ancestral, la transmission du savoir sacré et de la compréhension du monde passe par une expérience esthétique sensible, physique. La peinture est performative dans le sens où elle engendre une réponse émotionnelle qui est vécue comme une expérience métaphysique rapprochant les participants des fondations spirituelles de leur clan. Les motifs sacrés qu'on fait briller sont qualifiés de *likan*, terme qui signifie le coude, l'angle, l'articulation, comme celle qui relie une branche au tronc de l'arbre. Les motifs *likan* articulent les différents groupes humains aux non-humains et aux terres dont ils proviennent (Keen, 1994). Ils peuvent être utilisés comme des référents publics ou «extérieurs» au sens secret et «intérieur» des objets rituels secrets appelés les «os du clan» ou «os des ancêtres» (*wangarr ugarraka*).

L'ordre incorporé de la terre d'Arnhem occidentale
Des centaines de peintures rupestres d'animaux et d'esprits anthropomorphes, datées entre moins 60000 et 9000 ans, donnent une vision intérieure des sujets : comme par radiographie, leur structure osseuse et leurs organes apparaissent à travers leur enveloppe charnelle (ill. 96). Ce style qui caractérise les peintures rupestres du pays rocheux à l'ouest de la terre d'Arnhem est appelé «à rayons X». Des peintures à rayons X du gibier le plus convoité – oiseaux, mammifères terrestres et marins, reptiles, poissons – étaient aussi peintes sur la paroi interne des huttes temporaires érigées durant la saison des pluies afin d'enseigner aux enfants l'art de la chasse, de la découpe et les règles de distribution de la viande. Comme sur les peintures rupestres, le corps des animaux peints sur les écorces est

96. Midjau-Midjawu

Kangourou femelle

Kunwinkju, moitié duwa, sous-section nagodjok

Île Croker, terre d'Arnhem, Territoire du Nord, Australie

1963

Pigments blancs, noirs, rouges et jaunes sur écorce

99 x 53 x 4 cm

Paris, musée du quai Branly, Mission Karel Kupka, inv. 72.1964.9.149



souvent subdivisé à l'aide de lignes pointillées en plusieurs sections qui correspondent aux morceaux de choix (ill. 97).

D'autres peintures à rayons X de la région révèlent des cartes anatomiques du paysage. L'historienne de l'art Judith Ryan exprime l'idée que «[la] terre rendue humaine et peinte de l'intérieur, avec l'œil de l'esprit, est révélée par l'intermédiaire de symboles qui sont comme ses os» (2009, p. 69). Figurant des êtres ancestraux zoomorphes, ces peintures à rayons X montrent comment, à la façon des parties d'un même corps, des sites géographiques (*djang*) sont pensés comme étant reliés entre eux (Taylor, 1996). Les peintures de Ngalyod, le Serpent Arc-en-ciel, l'un des plus formidables êtres ancestraux de l'ouest de la terre d'Arnhem, à l'origine de toutes les formes de vie, révèlent ainsi la topographie totémique du territoire. Sur l'écorce *Serpent Arc-en-ciel à cornes* (1998) (ill. 98), les hachures croisées qui recouvrent la peau du serpent font paraître les multiples circonvolutions de l'animal en cours de transformation. Capable de changer de peau et d'emprunter les attributs d'autres êtres, le serpent arbore ici une tête de kangourou antilope (*Macropus antilopinus*). Le corps de Ngalyod révèle un paysage organique qui se conçoit comme une incorporation ancestrale. Au centre de l'écorce, le foie du serpent est représenté sous la forme iconique d'un croissant blanc. Cet organe chargé de graisse et de pouvoir symbolique signifie un site géographique de la terre de l'artiste, site qui résulte d'une transformation ancestrale. À l'intérieur du corps du serpent, ce site est mis en réseau avec d'autres sites d'importance figurés à l'aide de cercles et de ronds sur la peinture.

Conclusion

Au terme d'une longue campagne politique pour la reconnaissance des droits fonciers autochtones, les territoires de l'ancienne réserve de la terre d'Arnhem furent restitués aux différents groupes de propriétaires traditionnels aborigènes. Les missions religieuses et les stations gouvernementales établies dans la région durant la première moitié du xx^e siècle sont devenues des municipalités administrées par des conseils aborigènes élus localement. Depuis le vaste mouvement de retour à la terre des années 1970, une multitude de petits centres de peuplement satellites (*outstations*) ont été établis dans toute la région, sur les terres principales des différents groupes aborigènes. Existant en autarcie relative, les *outstations* sont reconnus comme étant des centres

d'innovation importants ayant donné naissance à plusieurs courants artistiques majeurs et à un renouvellement de la création contemporaine (Taylor, 2008). De véritables écoles d'art se forment autour des maîtres-peintres les plus respectés, notamment ceux qui résident sur leurs terres traditionnelles. Dans les municipalités, des centres artistiques locaux assurent la médiation avec les différents acteurs du marché de l'art, fournissant soutien matériel et logistique aux artistes des communautés satellites ainsi que des conseils pour s'établir sur la scène de l'art contemporain.

Les peintres de la terre d'Arnhem s'attachent à reproduire correctement, selon un modèle hérité du passé ancestral, certaines qualités formelles des sujets représentés. Le terme « artiste » se traduit en langue *yolngu* par l'expression « personne ayant un travail de peinture » (*miny'tji-djäمامirri yolngu*) (Morphy, 1992, p. 24). Les apprentis doivent apprendre à figurer leurs sujets – espèces végétales et animales, esprits, motifs géométriques claniques – afin qu'ils soient immédiatement reconnaissables par les spectateurs avertis, en un clin d'œil, dans un éclair de lumière, comme sur un corps qui danse ou un objet qui bouge. Au cours des premières années de formation, le travail de peinture est toujours dirigé par un aîné, les corrections sont fréquentes et minutieuses (Kupka, 1962, p. 57). Avec l'âge et l'expérience cérémonielle, la pratique artistique devient plus créative, l'autorité rituelle rendant possible l'émergence et la circulation de nouvelles formes. « Tout en se conformant aux normes traditionnelles, [le peintre] cherche pour ses thèmes des variantes nouvelles ; il veut améliorer son travail, se perfectionner – il devient donc créateur. Il développera en même temps les thèmes inspirant son œuvre » (Kupka, 1972, p. 107).

Les premières collections d'écorces peintes de la terre d'Arnhem, comme celles rassemblées par Karel Kupka dans les années 1960, témoignent d'une période charnière de l'histoire de l'art aborigène, illustrant les processus créatifs de transposition de la peinture rupestre et cérémonielle sur des supports transportables, destinés au monde extérieur. Malgré les nombreux changements survenus dans la région au cours du XX^e siècle, de la sédentarisation à la christianisation, l'assimilation et plus récemment la décentralisation, la continuité remarquable des modes de figuration artistique témoigne du dynamisme de la cosmologie aborigène et de sa capacité à absorber les changements et les nouveautés.

« Je pense toujours à de nouvelles façons de peindre, je cherche toujours des choses différentes. Mon travail change. Je possède mon propre style. À Kakodbebuldi, nous allons pêcher là-bas mais c'est aussi un site cérémoniel *mardayin*, j'ai vu là, dans l'eau les *dangarrk* (lumières bleues) luire et scintiller. J'ai vu les *dangarrk mardayin* [lumières bleues sacrées] briller dans la nuit. J'ai mis l'expérience dans ma tête et suis allé peindre la même chose avec mon *narrk*. Je peins les lumières telles que je les ai vues. Je peins uniquement le *mardayin* maintenant » (Mawurndjul, 2005, p. 27).

Depuis une dizaine d'années, le peintre *kuninju* John Mawurndjul révolutionne l'esthétique des peintures sur écorce de la terre d'Arnhem. Son maniement de la technique du *narrk* et ses abstractions conceptuelles d'une complexité micro-organique sont inspirés de la composition des peintures corporelles réalisées pour les cérémonies *mardayin*. Ses créations récentes déstabilisent les cadres conventionnels de l'histoire de l'art, de l'anthropologie et de la critique d'art occidentale. En 2005, le musée Tingueley, à Bâle, lui consacrait une rétrospective, la première d'un artiste aborigène dans un musée européen d'art contemporain (Kaufmann, 2005). Des premières écorces collectées dans la région qui étaient coupées à l'échelle d'un torse humain, les peintures de la terre d'Arnhem se projettent aujourd'hui sur les parois des musées, comme celles du bâtiment Université du musée du quai Branly.

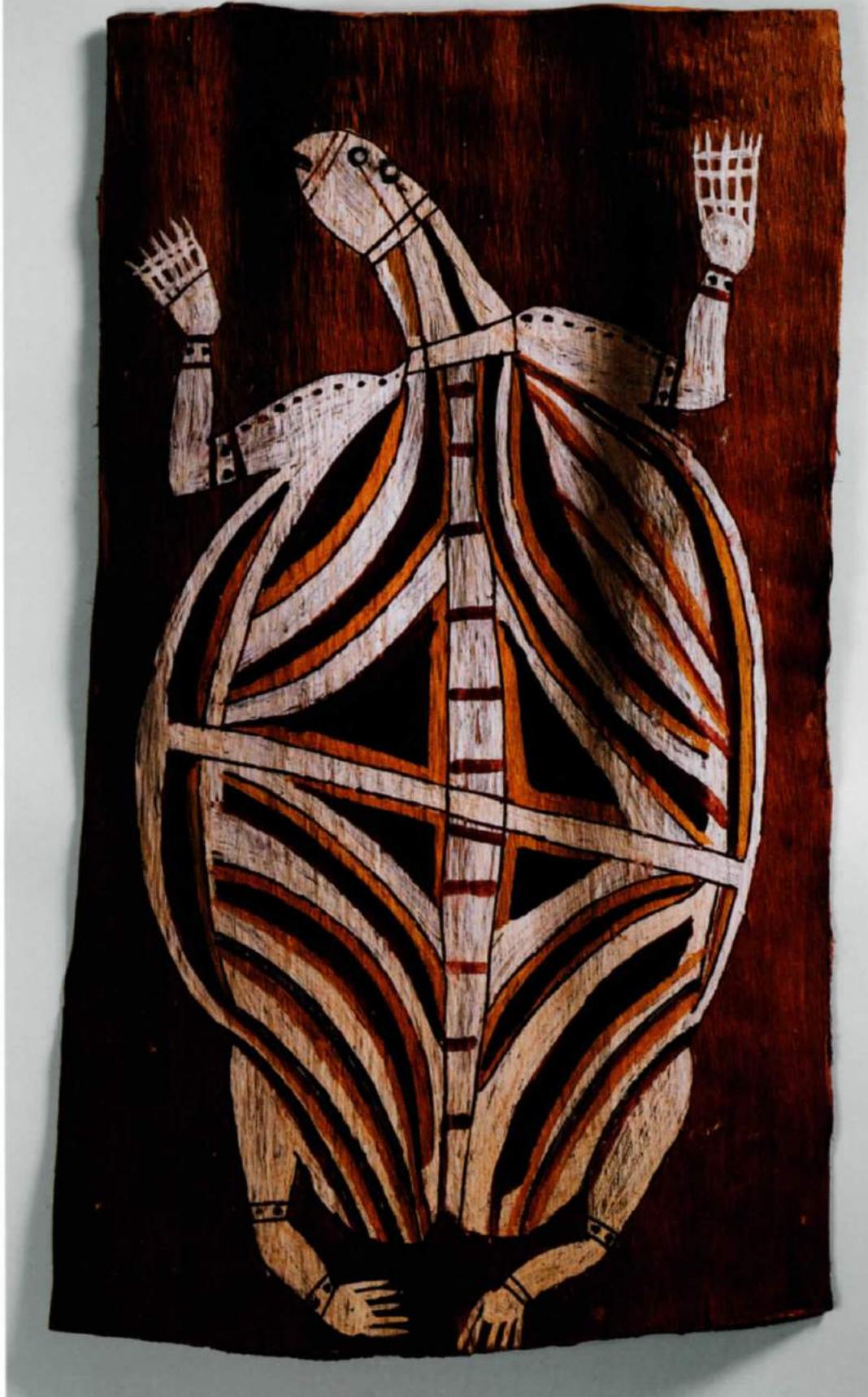
Double page suivante :

98. John Mawurndjul
Serpent an-en-iel à cornes
Maningrida, terre d'Arnhem,
Territoire du Nord, Australie
XX^e siècle
Pigments naturels, écorce d'eucalyptus
176 x 72 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 72.1997.6.2

1. En référence à Philippe Peltier (2001, p. 33-38).

2. Le terme *yolngu* a été adopté depuis une vingtaine d'années pour désigner l'ensemble des locuteurs des dialectes de la langue *yolngu-matha*, au nord-est de la terre d'Arnhem, autrefois connus en anthropologie sous le nom de *Murngin* (Warner, 1931 ; Lévi-Strauss, 1949).

3. Ces concepts aborigènes d'intérieur et d'extérieur sont à distinguer des notions d'intériorité et de physicalité utilisées par Descola (2005) pour définir les principes d'identification des quatre grands types d'ontologie.



97. Irvala

Tortue d'eau douce komrdow (*animal duva*)

Kunwinkju, moitié duwa,

sous-section nabulanj

Île Croker, terre d'Arnhem,

Territoire du Nord, Australie

1963

Pigments blancs, noirs, rouges et

jaunes sur écorce

67 x 41 x 4,5 cm

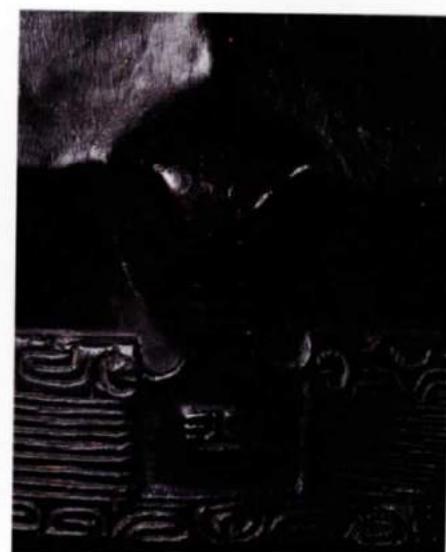
Paris, musée du quai Branly, Mission

Karel Kupka, inv. 72.1964.9.153



© 2000 THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK





Un monde enchevêtré





Ci-dessus, ci-contre (détail) et page précédente (détails) :

99. Massue n°u

Île Marquises

Bois sculpté

140 x 20 x 15 cm

Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1887.31.1,
don Roland Bonaparte

Un monde enchevêtré

PHILIPPE DESCOLA

Qui est attentif au monde ne peut manquer de s'apercevoir qu'il est composé d'une myriade 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. Ainsi que l'ont bien montré Michel Foucault pour l'Europe de la Renaissance (1966, chap. 2), Marcel Granet pour la Chine ancienne (1968, p. 297) ou Alfredo López Austin pour les anciens Mexicains (1988), une telle manière de percevoir les associations entre les êtres et entre leurs composantes en fonction des qualités qu'on leur impute repose au premier chef sur le recours à la pensée analogique, l'un des outils les plus versatiles de la cognition humaine. Et c'est la raison pour laquelle le terme «analogisme» paraît le plus adéquat pour qualifier cette manière très commune d'établir et de stabiliser des relations entre des termes au départ isolés les uns des autres par leurs particularités. Mais l'analogisme n'est ici qu'un remède au pulluler du singulier, une façon de propager l'illusion du continu là où règne la dictature du discret.

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 apprécier, 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 métarelation, 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 différents mécanismes visuels grâce auxquels peuvent être représentés des agrégats cohérents, des réseaux spatiaux et temporels et des correspondances de niveaux et d'échelles.

LES ÉTRES COMPOSITES

La figure classique de l'ontologie analogiste, celle qui permet avec la meilleure probabilité d'identifier une image comme relevant de ce registre, c'est la chimère, un être composé d'attributs appartenant à des espèces différentes, mais présentant une certaine cohérence sur le plan anatomique. La chimère est un hybride dont





Double page précédente :

100. Masque maou de la société du *Koma*
Côte d'Ivoire
Cornes, clous, fer, terre, fibres,
résine et enduit croûteux
87 x 68 x 34 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 73.15583



101. Sculpture anthropozoomorphe aztèque
Bassin de Mexico, Mexique
1400-1521

Andésite (pierre couleur brun rougeâtre avec
des veines noires)
43,8 x 25 x 24,6 cm
Paris, musée du quai Branly, inv. 71.1878.1.59

Ci-contre :

102. Sossa Dede
Homme-requin
Sculpture fon, Abomey, Bénin
Entre 1889 et 1893
Bois, clous de fer et pigments
168 x 102 x 92 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1893.45.3, donateur M. Dodds

les éléments constitutifs sont empruntés à des sources hétérogènes – des espèces animales relevant de classes ou d'ordres différents, voire l'espèce humaine –, mais qui sont exceptionnellement réunis dans un être *sui generis*, lequel est rarement conçu d'emblée comme imaginaire, parfois envisagé comme un animal singulier ou une divinité, plus souvent perçu comme membre d'une espèce peu commune quoique bien réelle¹ (ill. 101). Pour que cet agrégat de qualités soit plausible, il faut que chacune d'entre elles soit identifiable dans un élément anatomique ; ainsi, dans l'héraldique européenne, le griffon combine-t-il un corps de lion, symbole de vaillance, et une tête d'aigle, symbole de pouvoir victorieux. 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 disparate des pièces dont elle est faite – les ailes du dragon, de Pégase ou de Garuda sont disposées sur le dos, non sur le ventre ou sur les oreilles, les têtes animales sont posées sur des torses humains et vice versa... Même la face informe et repoussante du masque Koma Ba de Côte d'Ivoire, avec son grouillement de tubes organiques et de tentacules, peut être vue comme le visage d'un être éventuel (ill. 100). Il y a sans doute une contrainte cognitive à cette exigence de relative vraisemblance anatomique, du moins si l'on souhaite prêter une existence réelle au produit de la composition.



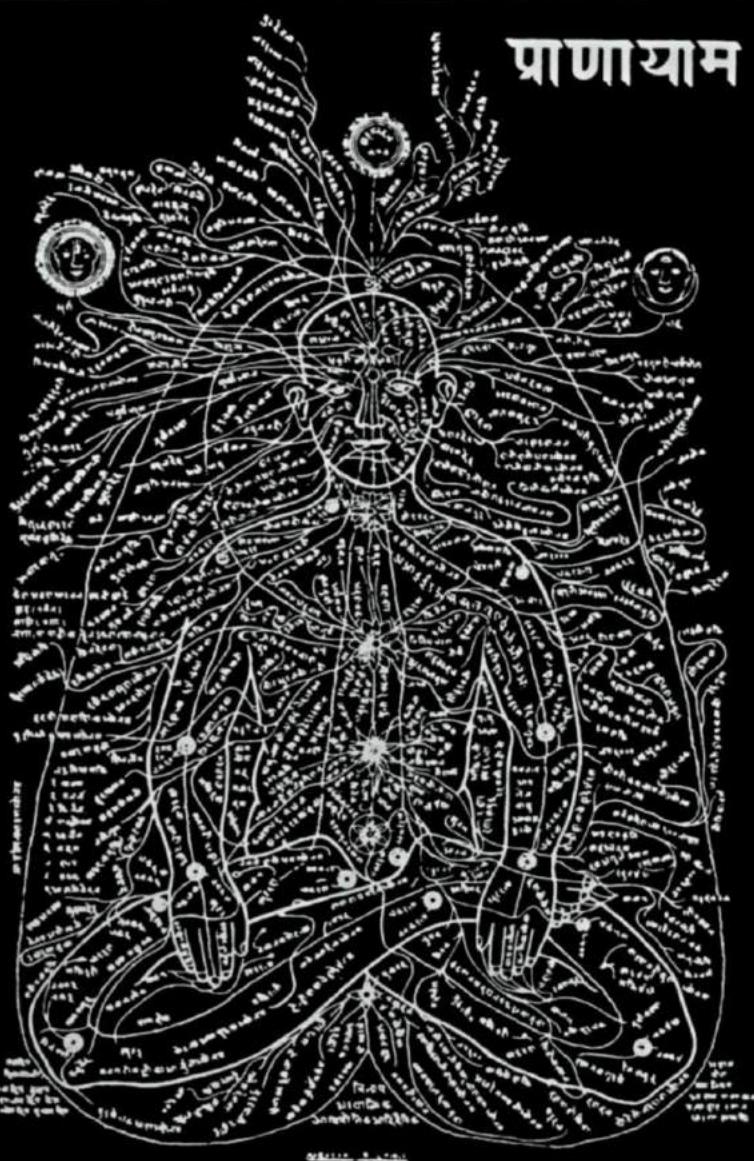


Ci-contre :
103. Deux « démons » div dans un jardin
Kashan, Iran
Début du XX^e siècle
Tapis de laine Mohtashem
210 x 133 cm
Munich, Staatliches Museum für
Völkerkunde, inv. 01-323 490

Page de droite :
104. École moghole
Les Démons enfouissent et mènent la monture de l'âme, cet éléphant composite
Début du XVI^e siècle
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Manuscrits,
inv. Smith-Lescouëf 247



प्राणायाम

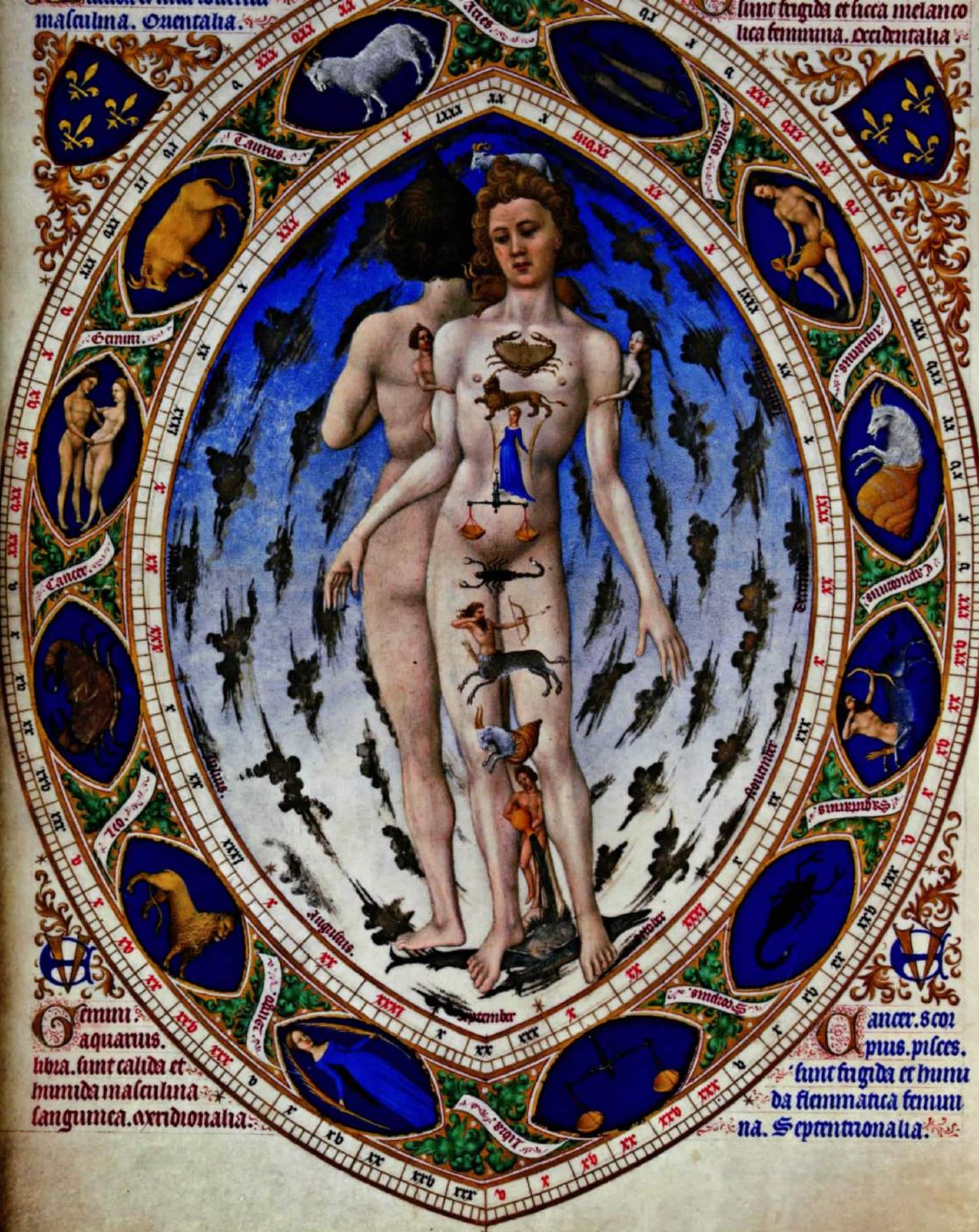


105. Le corps subtil
Tibet
XIX^e siècle
Genève, Bibliothèque publique
et universitaire

C'est en cela que la chimère analogiste se distingue des animaux de l'héraldique européenne ou nord-amérindienne. Le plus souvent, en effet, ces derniers sont de purs symboles accolés au sein d'une structure complexe (écu, mât sculpté, panneau peint), chacun d'eux représentant un attribut, un nom ou une filiation spécifique ; et lorsque les animaux armoriés sont bien des hybrides véritables, comme c'est le cas avec le phénix ou le griffon, 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 dernier trait typique des êtres composites, c'est qu'ils sont, dans la plupart des cas, des illustrations des récits qui décrivent leurs qualités, les circonstances de leur genèse ou les actions dont ils sont les héros (ill. 102). 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 étiologie et d'un « mode d'emploi », l'un et l'autre justifiant leur actualisation ; bref, ils sont indissociables du dispositif narratif par lequel ils sont institués. La chimère possède ainsi cette propriété remarquable de donner à voir dans une entité unique un ensemble de discontinuités faibles et systématiquement organisées, c'est-à-dire d'incarner dans une image de la façon la plus économique possible la double caractéristique définissant l'analogisme, à savoir l'hétérogénéité des éléments et la cohérence de leurs liaisons (ill. 103 et 104).

Ci-contre :
106. Les frères de Limbourg
L'Homme anatomique
France
Illustration pour les *Tres Riches Heures*
du duc de Berry (1412-1416)
Chantilly, musée Condé, Ms 65, folio 14





107. Zha Shibiao
Pèlerinage au bâton
Chine
xvii^e siècle, dynastie Ming
Paris, musée Guimet, inv. AA 240

MACROCOSME ET MICROCOSEN

Une caractéristique centrale de la pensée analogiste est de décliner à l'envi 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. Quand à peu près tout événement, toute situation peuvent être compris comme un appel ou un message, quand du décodage correct de ces indices dépendent le bonheur ou le malheur, la santé ou la maladie, la gloire ou l'infortune, il est rassurant de se dire qu'il existe dans le corps et la nature de l'humain, dans ses organes et dispositions, un modèle interpréitatif permettant de se repérer de façon mieux assurée dans le foisonnement des correspondances. Il est vrai que, dans toutes les cultures, des analogies sont faites entre des parties du corps humain, des parties des plantes et des animaux et des éléments de l'environnement inorganique ; partout l'on a imaginé que des cheminements explicatifs étaient possibles entre des cycles climatiques ou astronomiques et des fonctions ou des substances biologiques. Le corps humain présente un répertoire si profus et si immédiat de particularités anatomiques et physiologiques que l'on voit mal comment on aurait pu ne point en faire usage comme une source de métaphores pour qualifier d'autres choses que lui. Mais c'est dans les seules ontologies analogistes que ces correspondances ont été systématisées dans des corpus doctrinaux et mises en œuvre dans des procédures à la finalité pour l'essentiel pratique : lecture du destin, traitement des maux du corps et de l'âme, orientation des édifices, décisions individuelles et collectives, tout se relie, tout fait sens dans un tissu si dense de signes se répondant les uns aux autres qu'il est impossible de dire si c'est le monde qui est taillé aux mesures de l'homme ou si c'est l'homme qui est une réverbération du monde. Nulle part ailleurs que dans l'archipel analogiste ne trouve-t-on des chaînes de causalité transitives aussi étendues et imbriquées, nulle part ailleurs ne trouve-t-on des images qui s'attachent de façon aussi obsessive à dessiner des liaisons entre propriétés du cosmos et propriétés de la vie humaine.

Le moyen le plus simple de tracer des analogies entre microcosme et macrocosme consiste à figurer directement sur le corps, ou à relier à celui-ci par des lignes, les signes cosmiques qui font écho à telle ou telle de ses parties. Ainsi en va-t-il du motif du «corps zodiacal», commun depuis l'Antiquité égyptienne et très répandu encore au Moyen Âge et à la Renaissance, dans lequel les douze signes du Zodiac sont associés à des parties du corps, depuis le Bélier pour la tête jusqu'aux Poissons pour les pieds (ill. 106). Relèvent du même principe les «anatomies tantriques» qu'affectionne l'art populaire indien, les représentations du corps subtil dans la tradition tantrique tibétaine (ill. 105), les illustrations de certains manuels médicaux chinois ou des codices de tatoueurs birman. La figuration est ici 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. On peut, à l'inverse, représenter la correspondance entre l'homme et le monde en donnant à voir ce qui, dans le monde, entre en consonance avec les dispositions humaines. C'est la voie subtile et allusive qu'a choisie l'esthétique chinoise. La peinture de paysage – *shanshui*, «Montagne-Eau» – permet à l'esprit et au tempérament de s'épanouir car, ainsi que le dit Confucius, «l'homme de cœur s'enchante de la Montagne, l'homme d'intelligence jouit de l'Eau» (Cheng, 1991, p. 140). Les deux pôles qui structurent l'environnement inorganique renvoient aux deux foyers de la sensibilité humaine, ils les expriment, les actualisent et les mettent en valeur. De sorte que dépeindre la montagne et l'eau, c'est aussi figurer l'homme, c'est évoquer ses sentiments, ses facultés, ses dispositions, c'est jouer sur la résonance entre le cosmos et la personne humaine vue comme un monde en réduction. Même dans un paysage où aucun sujet humain n'est représenté, l'homme est quand même présent sous les espèces du milieu physique, lequel réfracte et éclaire son milieu intérieur. Comme l'écrit François Cheng (*ibid.*, p. 141), «peindre un paysage, c'est faire le portrait de l'homme; non plus le portrait d'un personnage isolé, coupé de tout, mais d'un être relié aux mouvements fondamentaux de l'univers». Sans compter que la figuration paysagère en Asie orientale possède une efficacité symbolique *sui generis* du fait du rapport d'échelle qu'elle impose entre l'environnement et sa représentation; que l'image prenne l'apparence d'une peinture sur rouleau, d'un jardin miniature ou d'un objet usuel – brûle-parfum ou encier – imitant un paysage, il s'agit toujours d'un «monde en petit», pour reprendre l'expression de Rolf Stein (1987), c'est-à-dire d'une réduction maîtrisable du cosmos, un monde minuscule et pourtant total qui reproduit le grand Monde et au sein duquel l'homme peut tisser des affinités comme trouver un refuge (ill. 107).

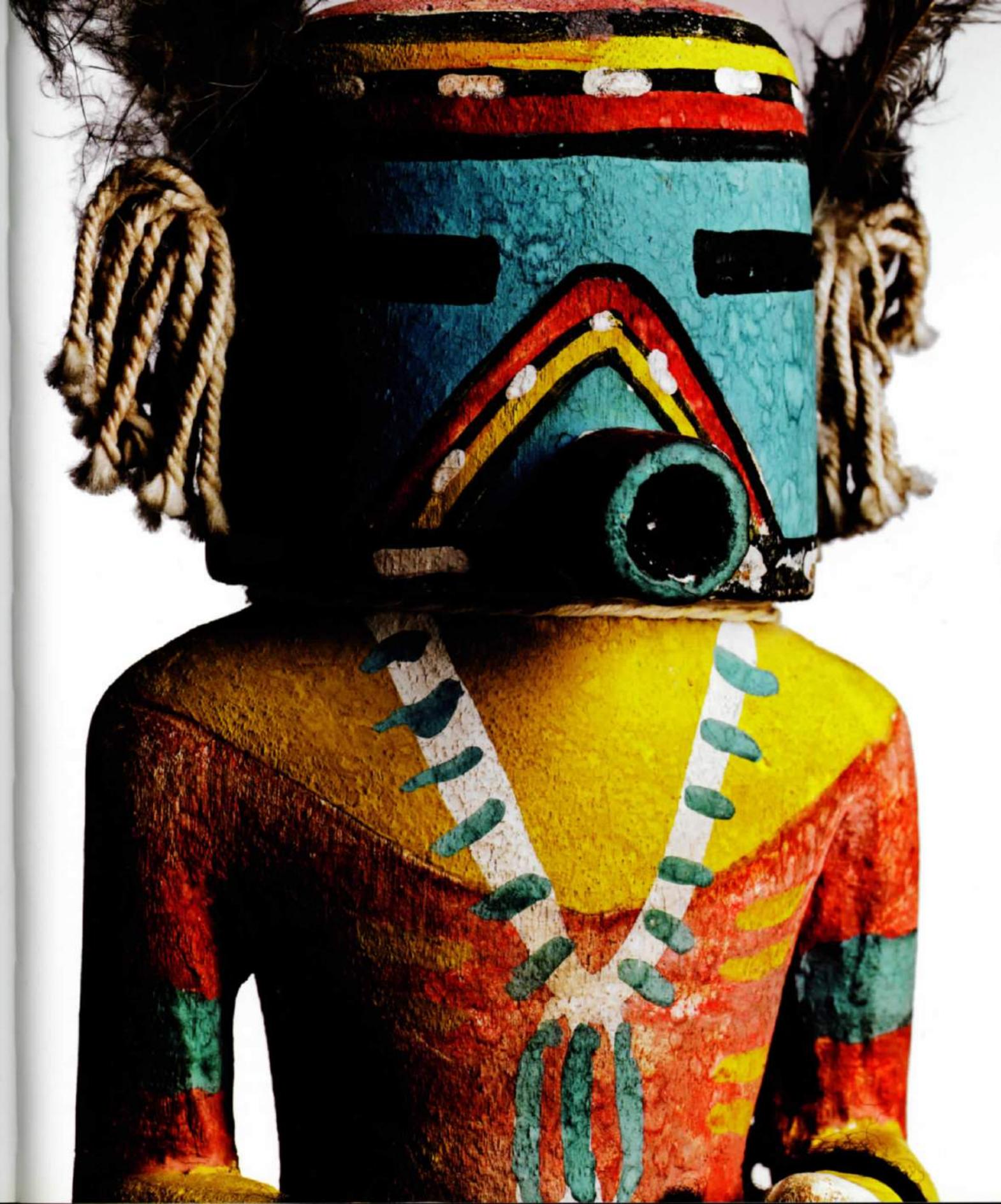
Ci-contre (détail) :

108. Peinture bouddhique tibétaine (*Thang-ka*) représentant le bodhisattva Avalokiteshvara
Début du xx^e siècle
Aquarelle et gouache sur toile enduite
94,5 x 67,5 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1934.6.10 D









et environné de toutes les entités grâce auxquelles il peut remplir au mieux sa mission. Comme dans l'exemple précédent, il s'agit là d'un réseau centré sur un individu qui est à la fois principe de synthèse, hypostase et condensé des éléments qu'il fédère en sa personne (ill. 4).

Il est possible, enfin, de rendre visible l'appartenance à un réseau soit en mettant l'accent sur un mode de liaison uniforme, soit en adoptant un style général reconnaissable pour chacun des éléments. La première solution joue sur la répétition d'un schème d'alignement ou d'alternance qui permet de mettre en évidence la continuité d'un lien, par exemple de filiation ou d'ancestralité, entre des éléments qui varient peu, et toujours de façon ordonnée. C'est le cas du «bâton-divinité» de Rarotonga (îles Cook) qui parvient avec une remarquable économie de moyens à figurer un enchaînement de générations (une ligne de descendance) englobé dans un ancêtre commun (ill. 111). Dans la deuxième solution, chaque image au sein de l'ensemble est reconnaissable comme une déclinaison d'un modèle général. Les autels des ancêtres des aires mandé et voltaïque (Afrique de l'Ouest) en offrent un bon exemple (Breton, Coquet, Houseman *et al.*, 2006, chap. «Le corps et ses doubles»). Des sculptures de bois y figurent des hommes ou des femmes adultes, debout ou assis dans une pose hiératique : ce sont des images archétypales d'individus caractérisés par un stade de la vie et un statut reconnaissables. Chez les Lobi, dans une pièce appelée la «chambre des puissances», le maître de maison installe l'effigie d'un ancêtre maternel précisément identifié dont il partage certaines qualités; puis il garnit peu à peu cet endroit d'objets liés à son histoire personnelle, d'effigies d'ancêtres et de figurines exécutées à l'occasion d'un incident l'ayant affecté, la pièce finissant par apparaître comme une vaste fresque biographique où l'effigie de l'ancêtre tutélaire veille sur une congrégation de statues de bois et de terre. Or, ces statues sont le double de l'ancêtre *et* de son descendant qui lui rend un culte ; pour que la configuration qui les lie soit activée, elle doit s'incarner dans une figuration reconnaissable par l'ancêtre car élaborée dans un style identique par les sculpteurs qui travaillent pour le clan maternel. Et c'est seulement si les ancêtres se reconnaissent dans leurs effigies qu'ils viennent habiter ces «niches iconiques» ; celles-ci sont donc à la fois des singularités, le double d'un aïeul maternel incarnant le destin de son descendant, et des archétypes à l'image desquels les vivants doivent tenter de se conformer. Dans un tout autre registre, les poupées katsina offrent aussi une bonne illustration de ce jeu subtil qui consiste à épouser toutes les figures de la diversité à l'intérieur d'un genre néanmoins identifiable. Les katsina (ill. 110) sont des esprits dont chacun représente une particularité ou une qualité du cosmos hopi – il y en aurait plus de quatre cents – 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 esprits katsina 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 katsina on disposerait du système exhaustif des propriétés définissant l'univers des Hopi.

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. L'exemple le plus connu en est le système des castes en Inde dont le schéma général de subordination se répète à chaque étage des emboîtements, dans les sous-castes composant les castes, dans les clans composant les sous-castes, dans les lignées composant les clans (Dumont, 1966). En changeant de niveau, les hiérarchies peuvent aussi se retourner ; c'est le cas, par exemple, des inversions de dominance qui accompagnent en Chine le passage du haut au bas – prééminence de la gauche sur la droite dans la partie supérieure du corps et du cosmos, de la droite sur la gauche dans la partie inférieure (Granet, 1963, chap. sur la droite et la gauche). 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» du type cristaux de neige.

111. Bâton-divinité
Rarotonga, îles Cook
Avant 1830
Bois sculpté

73 cm

Munich, Staatliches Museum für
Völkerkunde, inv. L.900



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 images dites *nierika* chez les Indiens Huichol du Mexique³. Dérivé du verbe « voir », le terme *nierika* désigne des objets rituels percés d'un trou en leur centre ou ornés d'un cercle, des peintures faciales, des lieux de culte considérés comme des passages entre niveaux du cosmos, la faculté visionnaire des chamanes, des motifs iconographiques et des tableaux votifs. Tous ces référents sont dits *nierika* car ils ont en commun d'être des instruments qui permettent la communication et l'observation mutuelle entre les étages cosmiques et entre les humains et les divinités ancestrales – d'où le rôle du conduit central analogue à un œilleton. En bonne logique analogiste, ces images jouent donc le rôle de connecteurs, ce sont des outils qui forgent un rapport de contiguïté entre des entités initialement dissociées. Mais les objets *nierika* possèdent aussi une autre caractéristique : quelle que soit leur forme effective, ils sont tous structurés par un modèle idéal en quinconce omniprésent dans le monde mésoaméricain – un centre entouré de quatre points cardinaux reproduisant la structure du cosmos –, modèle répliqué en chaque point de la périphérie à échelle plus réduite. Les formes les plus connues, et les plus simples, de cet emboîtement cosmologique sont les *tsikuri* (parfois appelés *ojos de Dios* en espagnol), ces 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 (ill. 126), 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 étant sans doute la statue du dieu A'a (ill. 112) de l'île Rurutu, actuellement au British Museum. Ce personnage un peu replet, les bras collés au corps et les mains posées 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 massue *u'u* (ill. 99) des îles Marquises parvient à ce résultat plus simplement encore puisqu'elle figure un visage dont les pupilles et ce qui semble être la pointe du nez sont des miniatures du visage lui-même, dédoublement en abîme qui donne à cet objet un singulier pouvoir de fascination. Un effet analogue peut être produit par un moyen très différent : la reprise d'un même motif enchâssé, parfois à plusieurs reprises, dans des images différentes, mais destinées à être vues comme des variations les unes des autres. Le visage du saint soufi Amadou Bamba diffracté à Dakar dans toutes sortes de médias, depuis les portraits sur verre jusqu'aux fresques murales, en est un bon exemple⁴. Si le motif est suffisamment diffusé pour qu'on le voie régulièrement, alors la répétition et l'accumulation, en abolissant l'idée de hasard, promeuvent par contraste une impression de régularité et d'ordre interconnectés bien propre à suggérer la permanence du principe de totalisation qui donne ordre et sens à un champ de relation.

1. Voir dans ce volume la contribution de Dimitri Karadimas, « Animaux imaginaires et êtres composites ».

2. Pour la Mésoamérique, voir Sharon (2003).

3. Voir dans ce volume l'article de Johannes Neurath, « Simultanéité de visions : le *nierika* dans les rituels et l'art des Huichols ».

4. Voir dans ce volume la contribution d'Allen F. Roberts et Mary N. Roberts, « La répétition pour elle-même : les arts itératifs au Sénégal ».



112. Statue du dieu *A'a*
Rurutu

Collectée vers 1821 par le révérend
John Williams de la London Missionary
Society à Ra'iatea
Bois
117 cm
Londres, The British Museum,
inv. BM : LMS 19



Animaux imaginaires et êtres composites

DIMITRI KARADIMAS

Introduction

Lorsque Giuseppe Arcimboldo réalisait ses tableaux composés à partir de fruits, d'animaux, ou même d'artefacts au milieu du XVI^e siècle, il mettait à profit une caractéristique de l'esprit humain, la projection analogique. Une oreille pouvait être figurée autant par un champignon d'arbre que par la bouche d'un poisson, ou par tout élément qui, suivant la place spécifique occupée au sein d'une architecture plus générale du visage humain, prendrait la place de l'organe de l'audition. De fait, il exploitait une autre caractéristique de l'esprit humain à laquelle les spectateurs de son art n'étaient pas en mesure de se soustraire, l'anthropomorphisme perceptif. La force artistique de ses tableaux repose toujours sur ces deux contraintes mentales. Chacun est forcé de voir le printemps personnifié par des compositions de fleurs, l'été comme un être fait de fruits de saison, l'eau comme un personnage composé d'une multitude de poissons, de crustacés et d'autres éléments ichthyomorphes.

Les Indiens Miraña d'Amazonie colombienne font probablement le même pari interprétatif lorsqu'ils affirment que le corps humain a été composé, à l'origine, à partir de poissons : la main *est* un crabe, tel muscle *est* tel poisson, la tête un ananas, etc. (Karadimas, 2005). Les registres ontologiques sont-ils pour autant équivalents entre ces deux cas de figures ? Est-il possible d'affirmer qu'il existe la même compréhension de correspondances dans le cas du peintre maniériste du XVI^e siècle et le système de croyances des Indiens contemporains ? Je voudrais présenter ici la place qu'occupent la perception et l'analogisme dans les processus de métaphorisation et dans la construction des images qui leur sont associées. Ces phénomènes mentaux entrent dans les procédés de nomination des espèces naturelles et la polysémie des termes utilisés, lorsqu'elle est couplée à des contextes d'utilisations variables, autorise des identifications distinctes. Mon intention est de reprendre ici le dossier de la constitution des animaux imaginaires et des êtres composites, plus particulièrement les chimères et les hybrides, en des termes relativement peu cultu-

ralistes ; il s'agirait avant tout d'un processus propre à la perception et aux catégories des langues naturelles utilisées pour exprimer cette perception.

Les hybrides, les chimères et les animaux imaginaires procèdent pour la plupart de compositions qui mélangeant des parties d'animaux réels et, pour certains, des parties d'êtres humains. L'être composite est désigné par un terme : Centaure, Sphinx, Minotaure, Pégase, Quetzalcóatl, et ce nom fait référence autant au personnage qu'à l'épisode mythique qui rend compte de son existence.

Les tentatives d'explications les plus communes de la création de tels êtres tournent pour la plupart soit autour des raisons culturelles qui auraient poussé telle ou telle tradition à combiner entre eux des animaux pour exprimer des amalgames d'ordre cosmologique (telle partie d'animal serait l'évocation d'une valeur symbolique accordée aux espèces concernées), soit autour d'une forme d'altérité prélogique propre à la pensée mythique (un *mythos* qui s'opposerait à l'avènement du *logos*) pour ne pas développer ici les hypothèses psychanalytiques peu fructueuses en termes de compréhension autres que sexuelles. Il est préférable de considérer la création des animaux imaginaires comme le résultat de l'activité de perception et de description de certains animaux réels, bref, d'une activité cognitive humaine impliquant tant la reconnaissance des formes que les processus de nomination. Les images des êtres composites donnent à voir les évocations que des parties d'animaux réels ont générées mentalement lors de leur perception.

Cette contribution se place donc du côté d'une analyse cognitive de ce phénomène constitutif des narrations dans lesquelles sont présentés ces animaux. Elle entend surtout revenir sur les fondements perceptifs qui pourraient être à l'origine de la création des êtres composites et qui rendraient également compte des formes artistiques qui leur sont données à travers les cultures et les âges. En effet, la figuration des animaux imaginaires est un des grands thèmes de l'art traitant des gestes mythologiques. Inversement, la figuration artistique est le seul lieu, en dehors du mythe, où les animaux imaginaires prennent corps.

113. *Le Fléau des sauterelles*
Enluminure dans le *Commentaire de l'Apocalypse* de Jean
par Beatus de Liébana
Manuscrit de Saint Sever,
peint par Stephanus Garsia Placidus
pour l'abbé Grégoire Montaner
XII^e siècle
Paris, Bibliothèque nationale de France,
cote Ms Lat. 8878

Les noms composés d'animaux

Lors de la perception et de la description d'animaux réels, le processus mental propre à la reconnaissance d'une espèce, puis sa nomination sous forme de taxon (une unité à l'intérieur d'un système de classification des espèces définie par un nom tel que «cheval», «aigle», «fourmi», etc.), n'est pas le seul impliqué dans l'acte de percevoir. L'identification d'une espèce et non d'un genre, en effet, procède par l'ajustement, au sein d'une même catégorie d'exsistants, de caractères spécifiques liés à la forme qui permettent de discriminer une espèce par rapport à l'ensemble des autres. Or ce caractère spécifique formel est le plus souvent indiqué par le nom d'une autre espèce, voire d'un artefact ou d'un état, pour le combiner dans un nom composé et, de la sorte, marquer l'espèce. Les noms composés sont ainsi emblématiques de ce processus à l'interface entre perception et identification.

Si l'on prend l'exemple du poisson-chat, celui-ci aurait pu se dénommer «poisson-moustache», mais un locuteur naturel du français éprouvera ici une gêne, car le terme est réservé à la pilosité faciale humaine et ne correspond que partiellement à l'image des vibrisses : le schème visuel le plus approchant est donc bien celui du chat car ses vibrisses rappellent celles du poisson.

La dénomination de l'espèce prolonge dans le temps une opération mentale qui est à l'origine du processus et propose au sujet percevant de garder un trait particulièrement saillant de l'anatomie – ou du comportement – de cette espèce par l'évocation analogique qu'elle a engendrée. Le poisson-chat ou le requin-marteau ont ainsi été nommés d'après les évocations que certaines parties de leur corps ont fait surgir dans la conscience d'un sujet percevant, puis ces associations ont été diffusées dans des ensembles linguistiques et culturels donnés (pour nommer un requin-marteau, encore faut-il avoir l'image du marteau en mémoire et donc la culture qui va avec cet outil). La permanence tant de l'espèce que des catégories d'une langue naturelle permet à celui qui apprend cette langue (adultes, enfants) de reconnaître dans l'animal réel les modalités de ce processus : raie-guitare et tortue-luth font rechercher dans l'espèce ainsi désignée les traits qui ont donné lieu à sa caractéristique éponyme.

Les noms de ces espèces fonctionnent comme des identifications équivalentes à des noms simples. Le poisson-chat est à la fois chat et poisson non pas empiriquement, ni taxinomiquement, mais nomina-

lement : il n'est pas un poisson auquel un chat aurait été accolé, puisqu'il n'y a qu'un seul être présent. Les noms composés ne rendent donc jamais compte de la totalité d'une espèce *A* à laquelle la totalité d'une espèce *B* aurait été greffée. Toutefois, lorsqu'une espèce donnée est désignée par un nom de type «singe-araignée», ce nom évoque bien l'image mentale de deux espèces. Ce processus correspond, au moment de la perception, à un mécanisme de reconnaissance, c'est-à-dire à la mise en branle autonome de l'image de l'espèce ou de la chose accolée, par le fait qu'une partie ou un aspect de l'espèce *X* partage avec l'autre espèce une caractéristique particulière. Ce processus se décompose en deux moments concomitants : le premier relève plus d'une projection, c'est-à-dire d'une tentative autonome des processus cognitifs d'interpréter la chose perçue en terme de probabilité; le second prend en compte une certaine saillance, et croise le premier. La conscience, elle, n'intervient que par la suite pour accepter ou refuser cette identification.

En cela, une espèce *X* n'existe que sous la forme *A-0*, dans laquelle le zéro serait amené à jouer le rôle d'une place vacante qui demande à être renseignée¹; le fait que celle-ci soit laissée vide n'indique pas qu'elle n'a pas à être occupée : sa vacance marque juste un genre qui demande à être discriminé par l'adjonction d'un autre élément qui servira de marqueur. Ce second élément n'est pas nécessairement une autre espèce, mais doit entretenir avec une partie de l'espèce ainsi désignée un lien spécifique, motivé par le processus de reconnaissance mentale évoqué plus haut : il implique de la sorte les fonctions mnésiques de la conscience.

De la perception à la figuration

Dans le domaine de la figuration, il existe plusieurs solutions pour représenter les espèces à noms composés. La plus commune est de tenter de figurer le plus fidèlement possible – ou de façon non équivoque – l'espèce déterminée de telle sorte que le sujet percevant mobilise les mêmes mécanismes de reconnaissance que ceux mis en œuvre dans la perception d'un exemplaire d'une espèce naturelle : une figuration qualifiée à tort de «naturaliste», dans la mesure où elle ne tient compte que de l'extériorité du modèle. La dénomination ne vient que par la suite et peut, ou non, s'opérer de façon conclusive. Ainsi, face à des figurations d'espèces rares, une personne peut, ou non, réussir à retrouver le nom spécifique de l'exemplaire.

Une solution alternative dans ce domaine de la figuration est de procéder à une représentation combinée de chacune des espèces ou des artefacts qui composent le nom, c'est-à-dire l'assemblage d'une espèce majeure et d'une espèce mineure (de type *A-b*), mais qui joue – ou non, d'ailleurs, suivant les codes pictographiques choisis – sur la combinaison de l'image de *A* et de l'image de *b*. Il s'agit de la mise en parallèle de deux facultés mentales distinctes : la reconnaissance et la nomination (attribution d'une identité), médiatisées par un déchiffrement visuel. Pour faire simple, dans le cas de la figuration des animaux à noms composés, nous sommes face à un «rébus visuel» où le nom de l'espèce intervient sous la forme dissociée et figurée des items qui composent son nom. Aucune de ces combinaisons ne renvoie à la figuration naturaliste de quelque chose d'existant ; il s'agit d'un artifice pictographique.

Pour reprendre les deux exemples du poisson-chat et du requin-marteau, ce mode figuratif analogique consisterait à faire une figure hybride d'un poisson et d'un chat et d'un requin avec un marteau. Il est intéressant de noter que de tels procédés ne sont pas très courants dans nos traditions artistiques naturalistes où ils font plutôt exception. Toutefois, lorsqu'on les rencontre, ils sont rangés dans la catégorie des calembours visuels, prétent à sourire et ne peuvent être pris très au sérieux. Pour nos deux exemples, il est possi-

ble de les trouver au Parc Astérix où ils sont présentés pour divertir le public et censés provoquer l'amusement des visiteurs. Le «calembour visuel» provient du détournement des facultés de reconnaissance : il faut en effet d'abord nommer la chose perçue en dissociant les deux éléments assemblés (le chat, le poisson) avant de reconnaître l'espèce par son nom composé. Le procédé se construit sur un nom qui est donné visuellement, plutôt que par la figuration de la forme de l'espèce naturelle. Lorsque, dans un régime «naturaliste», la matière et la forme, l'être et son apparence sont dissociés, ils provoquent l'amusement.

Cependant, toute tradition n'a pas vocation à ranger ces figurations dans la catégorie des calembours visuels, comme, par exemple, ces illustrations du *Codex de Florence* des noms nahuatl de certains poissons² figurés sous forme d'hybrides.

La modalité de la constitution des noms composés et de certaines de leur figuration rejoignent ainsi celle de la création des chimères suivant deux perspectives :

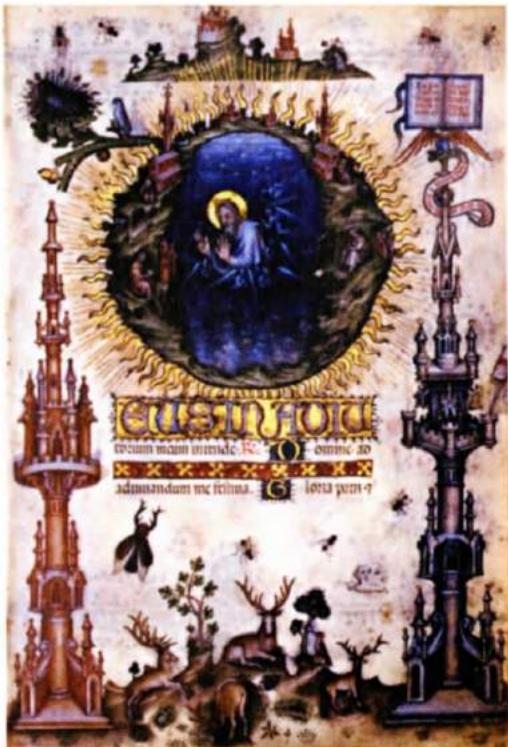
1. Au même titre que les chimères, les noms composés sont des combinaisons dans lesquelles entrent des animaux distincts.

2. Les exemples d'un passage par l'iconographie montrent non pas des figurations les plus approchantes possibles de l'espèce en question (tradition «naturaliste» dans l'art), mais une figuration des espèces qui forment le nom composé avec, toutefois, cette restriction majeure qu'elle les réunit en une seule combinaison qui est un hybride, donnant l'illusion d'une continuité et d'une unité corporelle. Une combinaison qui, en quelque sorte, associe définitivement les deux composantes d'un nom d'espèce en un être unique.

Figurer une évocation

Dans les deux exemples que nous venons d'exposer, au moins une des deux espèces – ou items –, qui intervient dans le nom composé est une évocation : c'est elle qui est représentée en association avec l'autre composante du nom.

Certains noms composés ne font pas état de la variété d'une espèce, mais se construisent entièrement sur la partie de l'animal qui génère l'évocation. Le nom ainsi élaboré ne mentionne plus ni le genre ni l'espèce auquel l'animal appartient (poisson, oiseau, insecte, etc.) mais plutôt la singularité d'un trait anatomique ou comportemental ayant focalisé l'attention. Le cas du lucane, connu également sous l'appellation de «cerf-volant», est un exemple parmi d'autres où l'analogie visuelle et



114. Salomon de' Grassi, Uffiziolo de Filippo Maria Visconti
La Création du ciel et de la terre
Enluminure
XIV^e siècle
Florence, Biblioteca Nazionale Centrale

l'image cible occultent entièrement l'espèce source³. La ressemblance des mandibules du coléoptère avec les bois d'un cerf est à l'origine de sa dénomination commune et rien, dans ce nom, ne laisse entrevoir la qualité d'insecte de l'être qu'il désigne. Il n'y a que le savoir encyclopédique inscrit dans une tradition qui permet d'associer ce nom à ce coléoptère.

S'il fallait maintenant envisager de figurer cet animal suivant les deux modalités évoquées plus haut, deux solutions au moins s'offrent à un artiste. Soit, comme Albrecht Dürer, rester fidèle au modèle et figurer l'espèce naturelle (modalité de la reconnaissance), soit tenter de figurer son nom (modalité du déchiffrement).

Dans ce dernier cas, les solutions graphiques à envisager sont relativement restreintes. Représenter un cerf qui vole serait la solution la plus littérale, voire la plus « intuitive » bien que proprement aberrante pour nos traditions naturalistes – suivant le point de vue des connaissances encyclopédiques. Encore une fois, cette solution est plus proche du calembour visuel que d'un art quelconque. Pour autant, rien ne l'interdit ni du point de vue logique ni du point de vue visuel ou artistique. L'artiste devrait dépeindre un cerf dans les airs ou, pour être certain d'être bien compris, le représenter avec des ailes, et ce d'autant plus que ce coléoptère est également ailé. Cependant, ce dernier trait réintroduirait dans la composition imagée un élément figuratif de l'espèce source et serait de la sorte une modalité graphique qui emprunterait aux deux modes évoqués. L'image finale, déclinée sous toutes les modalités stylistiques possibles, serait ainsi celle d'un cerf doté d'une paire d'ailes. Un observateur « naturaliste » de l'œuvre qui ne réaliserait pas de déchiffrement en termes de figuration d'un nom composé serait amené à déduire qu'il est face à un être hybride, un monstre ou un être imaginaire. Son regard serait poussé à reconnaître une espèce naturelle plutôt que la figuration imaginée d'un nom. Face à l'impossibilité de reconnaître un animal réel, ce même observateur serait amené à conclure que l'artiste a produit la figuration d'un être imaginaire ou d'une chimère.

Pour autant, toute représentation d'un cerf ailé n'est pas nécessairement la figuration d'un lucane sous son appellation de cerf-volant, comme en témoigne, par exemple, la tapisserie médiévale dans laquelle cette allégorie sert d'identification au roi Charles VI (une figure gardée comme emblème des ducs de Bourbon). Pour avoir la certitude que l'hybride ainsi représenté est la figuration d'une espèce réelle plutôt

que la création d'une simple allégorie, il faut qu'un élément supplémentaire jouant le rôle d'indice entre dans la composition. Le rapport de ressemblance et la proximité analogique deviennent les moteurs de l'évocation et doivent ainsi être considérés comme les principes premiers de la création des animaux imaginaires. Guidés par l'évocation analogique, ces principes n'ont que faire des rapports d'échelle. Si les mandibules du lucane évoquent les bois d'un cerf – en fait ceux d'un chevreuil –, il est évident qu'elles n'ont pas la même taille : il n'y a que le rapport analogique, de proportion et, dans une moindre mesure, de localisation sur le corps de l'espèce source qui comptent, et non celui de la taille réelle qui devient caduc. La focalisation, le morcellement, ainsi que la *Gestalt* – c'est-à-dire la reconnaissance d'une forme structurée significative – sont les autres principes à l'œuvre dans ce processus de perception.

Une autre modalité de figuration est d'effectuer un choix inverse du précédent : pour le cerf-volant toujours, au lieu de prendre le parti d'accorder des ailes à un cerf, il est possible d'affubler un insecte ailé ou non de cornes de cerf. La composition sera logiquement équivalente à la précédente et resterait dans le domaine de l'analogisme, même si elle ne demande pas de reconnaissance de chacune des composantes puisque son aspect général rappelle celui de l'insecte. On en retrouve des exemples proto-naturalistes au Moyen Âge (XIII^e siècle) comme le dessin de Jean de Cuba pour son *Jardin de Santé*, *Le volucraire* (« Ceruus volans », *Du Livre des natures des choses*), ou dans le détail de la loggia du château de Taparelli peint par Giacomo Rossignolo au XVI^e siècle en Italie où l'insecte survole un hibou anthropomorphisé, lui aussi représenté sous les traits analogiques du « chat-huant ».

Toutefois, cette dernière configuration nous fait revenir à la modalité de la représentation picturale d'une variété d'un taxon – ici d'un insecte – envisagée au départ de cette étude, comme cela a été fait pour le poisson. Il n'empêche que la figuration naturaliste n'est pas plus atteinte que dans le cas précédent, puisque les mandibules sont rendues sous la forme de ramures.

On voit bien que le tropisme vers le réalisme mimétique, déjà présent dans les illustrations du Moyen Âge européen, provoque une gêne dans le déploiement d'une logique analogiste. Ainsi, dans l'enluminure (ill. 114), le lucane est figuré de façon naturaliste à côté de cerfs dans un jardin d'Éden créateur... de formes. L'analogie de forme n'est



115. *Le Fléau des sauterelles*
Enluminure dans le *Commentaire de l'Apocalypse de Jean* par Beatus de Liébana
Manuscrit de Valcavado, peint par Oveco pour l'abbé Sempiorus
Vers 970
Valladolid, Bibliothèque de l'université,
Ms. 433 (ex Ms 390), folio 120

donc pas sans poser problème dans nos traditions, même pré-naturalistes ; reprise beaucoup plus tard par d'Arcy Thompson⁴, elle reste une énigme pour nos perspectives hylémorphiques qui assignent à chaque être une forme propre.

Poursuivons l'exploration des possibilités logiques qui découlent des phénomènes d'évocation lors de la perception. Si certaines images mentales ont pu trouver une expression dans la nomination de l'espèce source, toutes n'ont pas eu le même succès : si, lors de la perception d'une espèce particulière, une partie de celle-ci génère l'image d'une autre espèce, il n'est pas assuré que cette dernière entre en tant que composante dans le nom de l'espèce source. Toute évocation – laquelle est un processus cognitif individuel – ne se retrouve pas inscrite dans le nom composé d'une espèce, ce dernier étant une affaire de convention, donc un acte social.

Faisons ici un raisonnement par l'absurde. Imaginons, par exemple, que l'hippocampe n'ait pas été nommé suivant l'analogie formelle qu'entretient sa tête avec celle d'un cheval, et que son nom ne rappelle d'aucune manière cette analogie, évidente pour quiconque a déjà vu un équidé. Rien n'interdirait que, lors d'une tentative de figuration, l'artiste adopte ce point de vue, marque cette ressemblance et dépeigne la tête de l'hippocampe sous les traits d'une tête de cheval (auquel, d'ailleurs, il faudrait adjoindre le corps d'un serpent et des petites ailettes, tant le bas du poisson évoque par sa forme celui d'un ophidien et les battements de ses nageoires des mouvements d'ailes). L'ensemble de la composition donnerait effectivement l'image parfaite d'un animal mythologique doté d'un corps de serpent ailé surmonté d'une tête de cheval comme celles de la tradition hellénique classique.

Si rien, dans le nom, ne vient rappeler ce lien analogique, il est difficile de procéder à une reconnaissance par une figuration composée des animaux qui constituent son nom. Il devient ainsi extrêmement aléatoire d'affirmer que la figuration qu'aurait voulu en donner un artiste renvoie bien à cette espèce en particulier puisque aucun élément de type linguistique ne vient l'étayer. La seule modalité qui permettrait d'asseoir l'identification serait de considérer alternativement le détail et l'aspect général (*Gestalt* et/ou schéma d'image) ou, plus simplement, les deux, voire de procéder à une opération mentale équivalente à une devinette ou à la résolution d'une énigme : « Quel est l'être à corps de serpent, aux ailes d'oiseau et à la tête de cheval ? »

Or, il me semble que la plupart des êtres composites présents dans les mythologies procèdent de ce dernier cas de figure. Il s'agit de combinaison de parties d'animaux qui sont des évocations générées par la perception et la description de parties d'un animal réel. Pour montrer comment « fonctionne » le processus, je prendrai ici un exemple tiré de la mythologie classique, Pégase. Pour comprendre Pégase, il faut passer par un exemple dans lequel apparaissent tant l'animal cible que l'animal source. Dans le Jugement dernier de saint Jean, la cinquième trompette annonce l'arrivée du fléau des sauterelles. Sorties de terres, les sauterelles infernales sont décrites sous une forme composite avec une tête couronnée aux cheveux hirsutes, armée de crocs de félin et placée sur un corps de cheval ailé doté d'une queue de scorpion à l'aide de laquelle elles piquent les damnés. Certaines figurations analogiques du XII^e siècle chrétien représentent l'animal cible et l'animal source sur la même tapisserie, d'autres ne dressent qu'un tableau de l'animal cible (ill. 116).

Celui-ci apparaît tantôt comme un corps de cheval, voire juste avec des pattes griffues plutôt que des sabots, tantôt comme celui d'un lion-ailé ; la taille relative entre l'humain et la sauterelle n'est pas respectée et les figurations laissent apparaître cet être démoniaque comme ayant les proportions du cheval. Pourtant, le choix des animaux cibles correspond à une opération de morcellement mental des parties constitutives de la sauterelle et de leur correspondance analogique avec plusieurs parties d'espèces cibles. Commençons par rendre compte de la moins évidente, la correspondance avec le cheval. Plusieurs espèces de sauterelles et de criquets possèdent un pronotum en forme de selle ou de couverture de cheval qui couvre la partie haute de leur thorax. Le nom d'épiphigère, « qui porte une couverture de cheval », est ainsi donné à une espèce méditerranéenne de sauterelle aux ailes atrophiées suivant cette particularité anatomique qualifiée par analogie visuelle. De fait, plusieurs noms populaires évoquent cette association qui fait de la sauterelle un « bidet de garroche », un « cheval-d'herbe » comme l'allemand *Heupferd*, ou encore, en italien, des *cavallette*, c'est-à-dire des « petits chevaux ». La selle, ou la couverture de selle, sont des termes captifs : ils ne s'emploient que pour des équipements qui arment des montures. L'être qui le porte est ainsi vu ou décrit comme un type de monture, un cheval, un âne ou un équidé. Mais la sauterelle est aussi dotée d'ailes qui deviennent, dans la figuration analogique, des ailes

prototypiques, c'est-à-dire dotées de plumes. Les mandibules et le régime carnivore de l'orthoptère sont évoqués par les crocs de félin. L'oviscapte grâce auquel la femelle pond des œufs en perforant la terre, et qui prend une forme de sabre ou de poingon, correspond, avec l'abdomen segmenté, à la forme d'une queue de scorpion. Les ocelles du haut de la tête de la sauterelle, aussi appelés stemmata (du grec *stemma*, «couronne»), sont comme des inserts de pierres précieuses sur une couronne... La projection analogique de formes qui emprunte à d'autres animaux réels leurs caractéristiques permet de faire le pont entre l'être réel et l'être composite. Les correspondances montrent ainsi une description analogique qui inscrit l'animal cible – la créature de l'Apocalypse – dans une tradition de croyances par métaphores visuelles interposées tout en le situant dans un registre ontologique différent de celui de l'animal source – la sauterelle.

Pour l'exemple que nous venons d'étudier, il est possible de trouver des correspondances partielles d'animaux cibles dans différentes traditions. Contrairement à la tradition chrétienne, certaines traditions musulmanes ajouteront, entre autres, que la sauterelle associe la puissance du lion à celle du cheval, de l'éléphant, de l'antilope, de l'aigle, de l'autruche, du scorpion et du serpent! La «puissance» du lion correspond aux mandibules (image des crocs du félin), celle du cheval au fait d'avoir une selle, celle de l'éléphant aux palpes (les défenses du pachyderme), celle de l'antilope aux antennes (les cornes), celle de l'aigle aux ailes, celle de l'autruche à la forme des pattes arrière, celle du scorpion à l'ovipositeur (l'aiguillon), celle du serpent à l'abdomen (étiré et souple). Les crocs de félin, par exemple, sont autant chrétiens que musulmans pour décrire les mandibules de la sauterelle, et les ailes d'aigle se retrouvent ici et là, comme le cheval ou le scorpion. Cette conjonction d'animaux cibles n'est en aucun cas due à un emprunt culturel ou à une transmission. Elle est juste le résultat d'une métrique de la ressemblance qui impose un choix similaire d'animaux cibles lorsque ceux-ci existent dans l'environnement de chacune des traditions.

Il est donc licite d'inférer que des compositions similaires peuvent se retrouver à distance dans l'espace et le temps. Ainsi Pégase, le cheval ailé de la tradition grecque, né de la décapitation de Méduse dont il jaillit du corps comme d'une source (origine de son nom), est-il également carnivore et représenté avec des crocs. Or ces trois propriétés se retrouvent dans les

descriptions analogiques des sauterelles : il ne devrait pas être interdit de penser que l'animal source de Pégase soit également une sauterelle, bien que nous n'en ayons pas d'indication explicite dans la tradition hellénique. Certes, la proposition apparaît dérangeante au premier abord car Pégase est devenu, au fil du temps, un animal composite si commun qu'il entre dans notre tradition en tant qu'être fantastique, cette dernière catégorie venant s'inscrire en parallèle des êtres dits «naturels». Elle est également dérangeante dans la mesure où nous connaissons et l'espèce source et l'espèce cible, mais que nous n'effectuons pas spontanément une lecture analogique de l'espèce source (la sauterelle) qui nous permettrait d'obtenir l'animal cible (Pégase). Mais il s'agit là d'une limitation produite par un mode de pensée, l'hylémorphisme d'inspiration aristotélicienne qui perdure dans le «naturalisme» contemporain, et qui s'interdit de visualiser mentalement des formes hybrides.

Les mêmes processus mentaux qui sont à l'œuvre lors de la reconnaissance et la nomination des espèces naturelles sont ainsi en mesure d'expliquer la création des êtres composites.

La forme finale de ces êtres découle d'une combinaison d'images mentales générées par l'apparence de créatures réelles, cristallisées en un être unique, fantastique. Le passage par une mise en image des formes mentales et les changements de contexte d'existence de l'animal fantastique par rapport à celui propre à l'espèce naturelle source donnent crédit à cette fiction visuelle qu'est l'être composite, lequel entretient un faux-semblant de réalité, dans la mesure où l'espèce source est occultée sans être pour autant rendue inaccessible.

1. Ce qui est semblable à un «morphème zéro» en morphosyntaxe.
2. Il est plus facile d'avancer cet argument pour le cas des Nahuatl du XVII^e siècle dans la mesure où il s'agit pour ces illustrations d'une phase transitoire durant laquelle on passe d'une forme d'écriture pictographique utilisée par les Aztèques à une écriture alphabétique utilisée par les Espagnols (mais il s'agit là d'une autre discussion).

3. Il en va de même dans d'autres langues : *Baumwolle* est une «laine-d'arbre» en allemand, *pomodoro* une «pomme-d'or» en italien, *dragonfly* une «mouche-dragon» en anglais, *hei-tiba* est un «jaguar domestique» (un chien) chez les Miraña d'Amazonie, etc.

4. Voir sir d'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, Cambridge University Press, 1917, nouv. éd., 1942, abrégée en 1961 par John Tyler Bonner; trad. Dominique Teyssié, Paris, Seuil, coll. «Sources du savoir», 1994, chap. 9. Pour une analyse de la place de l'analogie dans la théorie de la génération de la forme chez d'Arcy Thompson, voir Varenne (2004, p. 74 *et passim*).

5. Devinette à laquelle on devrait adjoindre une dernière caractéristique «et dont le mâle porte sa progéniture dans une poche ventrale» afin de parfaire l'aspect contre-intuitif de la proposition, bien que tout à fait réel.



116. Martinus

La Cinquième Trompette. Les chevaux infernaux (Apocalypse)

Enluminure sur parchemin

1086

Burgo de Osma, Espagne

Archives de la Cathédrale,

Ms 7 folio 108



جَانَّ الْعَلِيمُ وَالْخَبِيرُ
وَجَاءَ دِينُ الرَّاسِعٍ وَالْخَيْرٍ *

« La répétition pour elle-même » : les arts itératifs au Sénégal

ALLEN F. ROBERTS ET MARY NOOTER ROBERTS



117. Photographie d'Ahmadou Bamba
Djoubel, Sénégal
1913

« La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple. »

David Hume,
Traité de la nature humaine, 1739

Depuis la fin des années 1980, Dakar a fait l'objet d'une intense refabulation, les souvenirs délaissés se mettant à réimaginer certains lieux¹. Par « refabulation », nous entendons le choix de mythes et d'allusions destinés à rendre un espace plus conforme à l'identité sociale en pleine évolution de ceux qui participent à cette transformation. Les monuments et noms de rues européens ne définissent plus la vie urbaine en excluant les références sénégalaises et africaines. Et si des vestiges du projet colonial subsistent, c'est parce que les Sénégalais eux-mêmes ont choisi d'inclure ces fragments d'un passé revisité dans leurs propres narrations.

La réinvention actuelle de Dakar comprend une culture visuelle effervescente alliant aussi bien les messages publicitaires, les slogans politiques et les préconisations de santé publique que les représentations des saints des communautés soufies sénégalaises. Parmi ces dernières, les plus répandues sont celles de Cheikh Ahmadou Bamba (1853-1927), dont les nombreux écrits et miracles sont à l'origine de la voie mouride. Bamba est qualifié de « saint » ou de « saint homme » – traduction de l'arabe *walī Allāh* qui est souvent employée en français par les Mourides et dans les ouvrages qui leur sont consacrés. L'expression arabe désigne un « proche » ou un « ami » de Dieu. Le saint homme expliqua comment cette relation divine s'instaura durant son exil – de 1895 à 1902. En dépit de son pacifisme déclaré, les autorités françaises jugèrent subversif le charisme dont il bénéficiait. Jusqu'à sa mort, elles le gardèrent sous haute surveillance en lui imposant l'exil et l'assignation à résidence. Tout en subissant ces persécutions, Bamba écrivit qu'il était « parvenu dans le voisinage de [son] Seigneur » (Bamba, 1976, p. 5), ce qui s'entend davantage au sens propre que figuré.

Pour les Mourides, l'extraordinaire relation que Bamba entretint avec Allah est confirmée par la « piété visuelle » (Morgan, 1998) qu'ils retirent de l'unique photographie connue du saint, prise en 1913 et publiée en premier lieu dans un texte colonial (Marty, 1917). Bien qu'il soit difficile de déterminer quand les Mourides eurent accès à cette photographie, étant donné le cosmopolitisme des sociétés des « quatre communes » – Saint-Louis, Dakar, Gorée et Rufisque –, il semblerait que les ouvrages consacrés au Sénégal se soient trouvés à la disposition des lecteurs africains peu après leur publication. L'image de Bamba étant devenue largement connue des Mourides, le saint lui-même fut « produit » de nouvelles manières en tant qu'objet de connaissance et de dévotion, comme aurait pu le formuler Foucault (1980, p. 97), tandis que s'opérait « un procès d'objectivation réflexive de l'observateur » (Ouédraogo, 2002, p. 47).

Une image « calligraphique » et mystique

En 1913, sous un soleil implacable, une photographie en pied de Bamba fut prise de face par les Français à des fins de surveillance (ill. 117). On voit l'homme menu revêtu d'une ample tunique blanche dont les manches recouvrent complètement ses mains. Sa tête est enveloppée d'une longue écharpe blanche dont l'une des extrémités cache le bas de son visage. Ses épaules étant légèrement tournées, la tunique semble prolonger les replis du turban, présentant la silhouette de ce corps presque dépourvu de forme. L'intensité du soleil est palpable, car la peau sombre du visage de Bamba en absorbe et réfléchit la lumière. Il en résulte une image très contrastée dont les plages noires et blanches rappellent davantage les caractères arabes qu'un portrait clair et réaliste dénotant une personnalité ou une émotion. La photographie est pratiquement dépourvue de singularité, sinon dans la mesure où cette particularité même est reconnue comme la contenance du saint, à nulle autre pareille. Les soufis ont longtemps décrit la « calligraphie » de la figure du Prophète comme « un manuscrit merveilleusement écrit du Coran » (Schimmel, 1996,

Ci-contre :

118. Assane Dionne
Portrait de Cheikh Ahmadou Bamba
Sénégal
2002
Huile sur toile
75 x 55,4 cm
Collection particulière

p.502)². Le nez ressemble à l'*alif* – le trait majestueux que forme le premier caractère du saint nom d'Allah –, et les sourcils rappellent la *basmala* « Au nom d'Allah » par laquelle on introduit une prière et bénit d'autres intentions. Les yeux et la bouche évoquent également d'autres lettres, suivant la tradition ancienne de la physiognomonie arabe (Courtine et Haroche, 2007, p.39–40). Quoique seuls les soufis détenant une véritable connaissance ésotérique puissent « lire » ainsi l'image de Bamba, et malgré l'apparente obscurité de la photographie, les Mourides soutiennent que la limpidité de la figure du saint révèle la lumière de son âme. En outre, le portrait laisse apparaître la potentialité du *batin* – la signification profonde qui nourrit la dialectique entre les royaumes du visible et de l'invisible. En effet, dans une image mystique telle que celle-ci, « certaines parties sont visibles, et d'autres non, les parties visibles rendent les autres invisibles, il s'installe un rythme de l'émergence et du secret, une ligne de flottaison de l'imaginaire » (Baudrillard, 1987, p.30). Cette assertion rappelle la paraphrase par Seyyed Nasr (1987, p.128–129) de Rûmî, selon laquelle « aucune réalité n'est épuisée par son apparence », car l'on doit « pénétrer le *ma'na* [sens fondamental] des choses » pour accéder à leur « enivrante intérriorité ». En effet, « le grand paradoxe de l'art islamique réside dans son souhait de représenter [...] une réalité qui n'est pas à portée de vue » (Laibi, 1998, p. 14).

La peinture photoréaliste d'Assane Dione

L'épistémologie visuelle ainsi suggérée apparaît clairement dans la peinture photoréaliste d'Assane Dione, un artiste mouride dont on trouve d'innombrables portraits d'Ahmadou Bamba dans tous les pays où les Sénégalais se sont installés (ill. 118)³. Dione représente la tête et les épaules de Bamba, « comme si ces parties de nos corps constituaient notre véritable réalité » (Tagg, 2005, p.35). Son cadrage reflète indubitablement une longue pratique des portraits destinés aux papiers d'identité, sans parler des portraits en buste mis sous verre que l'on peignait au Sénégal depuis un siècle. Ces derniers ont contribué à l'« histoire du visage » très particulière de ce pays (Courtine et Haroche, 2007), également influencée par la photographie en studio qui a été introduite dans le Sénégal cosmopolite dès les années 1850 (Chapuis, 1998, p.55).

À chaque fois qu'il termine un portrait en buste d'Ahmadou Bamba, Dione s'empresse d'en commencer un nouveau. « Il y a toujours quelque chose

d'autre, quelque chose de plus à trouver. Il faut *pener l'image* pour en apprendre davantage sur son *batin* [côté caché] », souligne Dione (voir Roberts et Roberts, 2008a). L'artiste *produit* plutôt qu'il ne reproduit des portraits pieux. Car, bien qu'ils puissent paraître semblables, Dione considère chacun de ses portraits comme une œuvre unique par ce qu'elle lui révèle sur le plan mystique. Tels sont les principes du soufisme qui inspirent à tous les artistes du Sénégal l'itération des images de saints.

Le calligramme, dans lequel la disposition du texte dessine le portrait d'un saint, apporte d'autres révélations encore. Selon Foucault (1977, p.23), « la forme visible est creusée par l'écriture, labourée par les mots qui la travaillent de l'intérieur, et [...] font jaillir le réseau des significations qui la baptisent, la déterminent, la fixent dans l'univers des discours ». Dans un calligramme inspiré d'un portrait réalisé par Assane Dione, la figure de Bamba est constituée de la formule de la Chahâda « Il n'y a de dieu que Dieu [et] Mohammed est son Prophète », témoignant des spécificités de la piété sénégalaise dans un univers islamique du discours (ill. 119). En effet, Bamba (1976) encourageait les fidèles à répéter la Chahâda, car quiconque la récite complètement et de bonne foi ira au Paradis. Ce calligramme suggère en outre l'effacement (*fând*) de Bamba dans la Parole de Dieu à travers une transsubstantiation textuelle, qui est l'un des buts suprêmes du soufisme. Comme l'écrivit Rûmî, poète persan du XIII^e siècle, « Je suis devenu comme une prière par tant de prières que j'ai faites » (cité dans Schimmel, 1994, p. 135). Un accomplissement similaire se manifeste dans le calligramme d'Ahmadou Bamba.

Lorsque l'image de Bamba est « recueilli[e] dans l'Écriture », comme le formule Jean-Michel Hirt (1993, p.14), elle est reflétée « dans toute son ampleur », car l'écriture « seule est susceptible de faire voir, en étant *hue*, la dimension voilée de la réalité sensible » (*ibid.*). Le *visible* devient *lisible*, non seulement avec les yeux corporels, mais aussi avec ceux de l'âme (*ibid.*, p. 15 et 32). Ainsi l'image de Bamba peut-elle être reconnue comme un passage « entre la réalité de ce qu'elle montre et la réalité de ce qu'elle vise » (*ibid.*, p.223).

La transmission de la baraka

Du point de vue de l'épistémologie visuelle mouride, la luminosité éclatante de cette journée de 1913 a eu d'autres effets notables sur le portrait de Bamba. Si le pied et la cheville gauche du saint ressortent par

119. Serigne Gueye
Calligramme d'Ahmadou Bamba
Sénégal
XX^e siècle
Peinture sur verre
32,5 x 24 cm
Los Angeles, UCLA Fowler
Museum of Cultural History,
inv. FMCH X99.56.30



rappor au blanc de la tunique, son pied droit disparaît dans l'ombre. Si le pied du saint n'est « pas là », où peut-il donc être? Pour de nombreux Mourides, c'est là un exemple de « l'absence non-absente du sacré » (Mark Taylor, cité dans Berry, 1992, p. 4), dans la mesure où l'on voit le saint entrer dans le plan d'observation depuis une autre dimension où son pied droit est resté. Bamba ayant relaté comment il s'était rapproché d'Allah, ces éléments du cliché démontrent qu'il est bien un saint, capable d'aller et venir entre le royaume céleste et celui des humains. Or, en revenant à l'humanité après sa rencontre divine, Bamba porte en lui la bénédiction de Dieu, connue sous le nom de *baraka*. Il est à noter que le présent utilisé dans la phrase précédente est aussi approprié que nécessaire, car l'image habite un temps présent qui est défini à chaque visualisation. Les arguments rationalistes selon lesquels l'absence du pied pourrait s'expliquer par la nature de la prise de vue ou par des manipulations ultérieures en chambre noire sont irrecevables. Ici, l'analyse de Susan Sontag (1993, p. 81) est pertinente : « Le surréalisme est au cœur même de l'entreprise photographique », écrit-elle, et les images sont semblables à des « objets trouvés : tranches de monde découpées de façon aléatoire » (p. 103). En tant que telles, elles constituent « d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer » (p. 42), si bien que leurs détails apparemment circonstanciels peuvent être concrétisés, immortalisés et faire l'objet d'une continue interprétation. Ce qui n'a pas besoin d'être remarqué dans une photographie peut l'être et le sera bien souvent. Selon toute probabilité, d'autres signes d'Allah (*âya*) seront découverts. En effet, bien que tout le monde sache que ce portrait de Bamba provient d'un cliché colonial, l'image est achiropoïète – en d'autres termes, à l'instar du linge de sainte Véronique ou de l'apparition de la Vierge de Guadalupe, elle a été créée par l'intervention divine et non par une main humaine (Belting, 2007, p. 90). Cette compréhension des choses étant partagée, la « piété visuelle » se développe à mesure que les « pratiques, attitudes et idées investies dans les images [...] structurent l'expérience du sacré » (Morgan, 1998, p. 2-3). L'emploi étonnant par David Morgan du verbe « structurer » suggère que les images aient un pouvoir actif et ne soient pas de simples illustrations passives. Selon lui, « ce que l'image représente et ce que le spectateur dévot pense qu'elle signifie fusionnent en une présence impérieuse » (*ibid.*, p. 9).

C'est par cette présence que Bamba transmet la *baraka*. Témoin du dynamisme de la grâce divine, la *baraka* « provoque la surabondance dans le domaine physique, la prospérité et la félicité dans l'ordre psychique » (Triaud, 1988, p. 53). Elle est héritée et transmise par les descendants d'Ahamadou Bamba et les autres saints. Par-dessus tout, les Mourides ont le sentiment que la *baraka* agit. C'est une énergie active qui les guérit, les protège et les valorise de mille et une manières. Toutefois, ce qui peut sembler inhabituel chez les soufis sénégalais, c'est à quel point ils pensent que la *baraka* est transmise par l'imagerie.

L'artiste mouride Yélimane Fall fait en sorte que la *baraka* de Bamba influe sur les jeunes dont il a la charge spirituelle à Pikine, ville située dans la banlieue de Dakar qu'assailgent les fléaux du monde urbain (Roberts et Roberts, 2003, p. 164-189). À travers ses spectaculaires affiches didactiques associant l'image et le texte, Fall espère protéger et éduquer ces jeunes en danger. Par le biais de ces œuvres, les regards s'échangent entre la sainte présence et le dévot, de même qu'une communication tactile. On voit souvent les Mourides caresser du bout des doigts un portrait de Bamba, ou appliquer sur leur front une image plus petite afin qu'elle leur transmette la *baraka*. Nombreux sont les chrétiens qui pratiquent de manière similaire avec des icônes de Jésus, de la Vierge ou des saints afin que ceux-ci intercèdent en leur faveur (voir Belting, 1998).

Les portraits de Bamba sont réalisés sur toutes sortes de médias. Certains sont sérigraphiés, lithographiés, ou produits par divers moyens (semi-)industriels. D'innombrables tirages ont été diffusés à partir du cliché de 1913, ainsi qu'à partir d'autres photographies en studio des enfants du saint. Néanmoins, la plupart des portraits sont exécutés à la main dans de petits ateliers. Ils peuvent être sculptés dans la noix de coco ou le bois, ou encore sur le tronc d'arbres vivants; moulés en argent, en plastique, en aluminium recyclé, en plâtre ou en ciment; reproduits au pochoir sur des tissus ou des tee-shirts; peints sur de la toile, du bois ou des vitres; parfois même tracés à l'encre sur des os de seiche. Les Mourides estiment qu'une telle variété de méthodes et de supports s'explique par les dons divins plutôt que par le triomphe de l'initiative individuelle : la capacité à produire une image et à la vendre provient de l'intervention du saint lui-même (A. Roberts, 1996). Quant à la valeur spirituelle de ces œuvres, quelle que soit leur qualité esthétique, tous les portraits du saint sont bons à partir du moment où ils transmettent efficacement l'énergie bienfaisante de la *baraka*.



120. Pape Samb (dit Papisto Boy)
Détail d'une peinture murale, Dakar
1999
Photographie d'Allen F.
et Mary N. Roberts
Collection particulière

La demeure de Serigne Modou Faye témoigne de l'intensité avec laquelle les images sont capables de transmettre la *baraka*. Cet homme est le marabout qui guide Assane Dione dans son parcours spirituel et pour qui l'artiste peint des portraits des saints mourides. Sa maison se distingue par la concentration d'images dont elle est parée⁴. Des peintures acryliques sur toile; des peintures et dessins réalisés directement sur les murs; des noms sacrés et des textes coraniques, calligraphiés et encadrés; ainsi que des lithographies, des bannières, des calendriers, des cartes postales, des photocopies et des autocollants recouvrent les parois du salon et de la chambre voisine. En outre, Dione a tracé à l'encre les quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah sur les facettes colorées de deux boules réfléchissantes de discothèque. Lorsque celles-ci tournent sous les projecteurs, les visiteurs sont balayés par les mots divins.

Tout au long de la journée et plus particulièrement le soir, un flot continu de visiteurs se rend dans la maison de Faye, où les images d'Ahmadou Bamba influent sur chaque instant et chaque acte. C'est en

leur présence que le marabout conseille et soulage ceux qui viennent à lui; que ses fidèles se rassemblent le soir pour écouter ses avis, ses sermons et ses paraboles exégétiques; et qu'ils atteignent l'extase en pratiquant le *dhikr* (chant de remémoration) et les *khassaïd* (odes) écrits par ou à propos d'Ahmadou Bamba. La dévotion qu'inspire aux Mourides la photographie du saint de 1913 se retrouve également dans les portraits de figures vénérées par d'autres mouvements soufis du Sénégal. À travers ces icônes est transmise une présence active qui voit, entend et participe aux activités quotidiennes des hommes.

Le mur de Papisto Boy

Les artistes mourides créent également des environnements visuels puissants à l'extérieur, tantôt dans le cadre d'un projet conscient, tantôt par l'itération d'images individuelles. L'exemple le plus remarquable est un mur peint sur deux cents mètres le long d'une usine de transformation de poisson dans le quartier Bel-Air qui jouxte le port

121. Pape Diop
Détail d'une peinture murale,
corniche de Dakar
Vers 2004
Photographie d'Allen E.
et Mary N. Roberts
Collection particulière

de Dakar. L'artiste Pape Samb, plus connu sous le nom de Papisto Boy, y a représenté une multitude de personnages historiques et sacrés, parmi lesquels Ahmadou Bamba, le saint contemporain Modou Kara, la chanteuse Fatou Guelw (ill. 120), Martin Luther King, Bob Marley et le pape Jean-Paul II⁵. Par le biais de rêves et de visions, Bamba avise Papisto des images qui *doivent* trouver leur place sur ses peintures murales. L'artiste considère ces grands personnages comme les messagers du saint à travers leur politique, leur musique et leurs actions.



Une réunification imaginaire s'opère entre l'Afrique et sa diaspora, impliquant une reconnaissance des luttes menées à travers le monde contre le colonialisme et l'oppression (Hall, 2007). Toutefois dans le cas de Papisto, l'inverse se produit : c'est le monde qui est rassemblé dans le bidonville de Bel-Air, quels que soient le caractère informel et la vulnérabilité du lieu. Les juxtapositions surprenantes auxquelles il a procédé sur ce mur – par exemple, Nelson Mandela poing levé faisant le salut du Black Power aux côtés de Jimi Hendrix, ou Léopold Sédar Senghor posant les yeux sur un Pythagore pensif – suscitent une vision nouvelle des relations historiques et politiques. La peinture murale de Papisto et les compositions qu'il a réalisées sur des structures voisines comme le centre téléphonique ouvrent la voie à la narration. L'artiste affirme que ses œuvres sont comparables à la littérature, et qu'il est toujours prêt à relater leur signification. Qui plus est, les portraits d'Ahmadou Bamba offrent une vérité intérieure à l'espace extérieur, car les habitants de Bel-Air tirent une force de la *baraka* du saint telle qu'elle est transmise par les images et les intentions poétiques du peintre. Pour citer Celeste Olalquiaga (1992, p. 41), le montage de Papisto met en œuvre une «glossolalie visuelle [permettant] d'exprimer des réalités par ailleurs impalpables», qui est néanmoins ressentie comme influençant directement le bien-être individuel et collectif. Tôt chaque matin, des habitants du quartier entonnent des *dhikr* (chants de remémoration) devant les portraits d'Ahmadou Bamba représentés sur le mur de l'usine, invoquant Allah et le saint avant d'aller tenter leur chance comme travailleurs journaliers. Le mur peint de Papisto devient alors un «paysage sonore – un site de sons» (Certeau, 1980, p. 132) où les formes orales s'insinuent dans les attentes formelles de la cité.

Les images itératives de Pape Diop

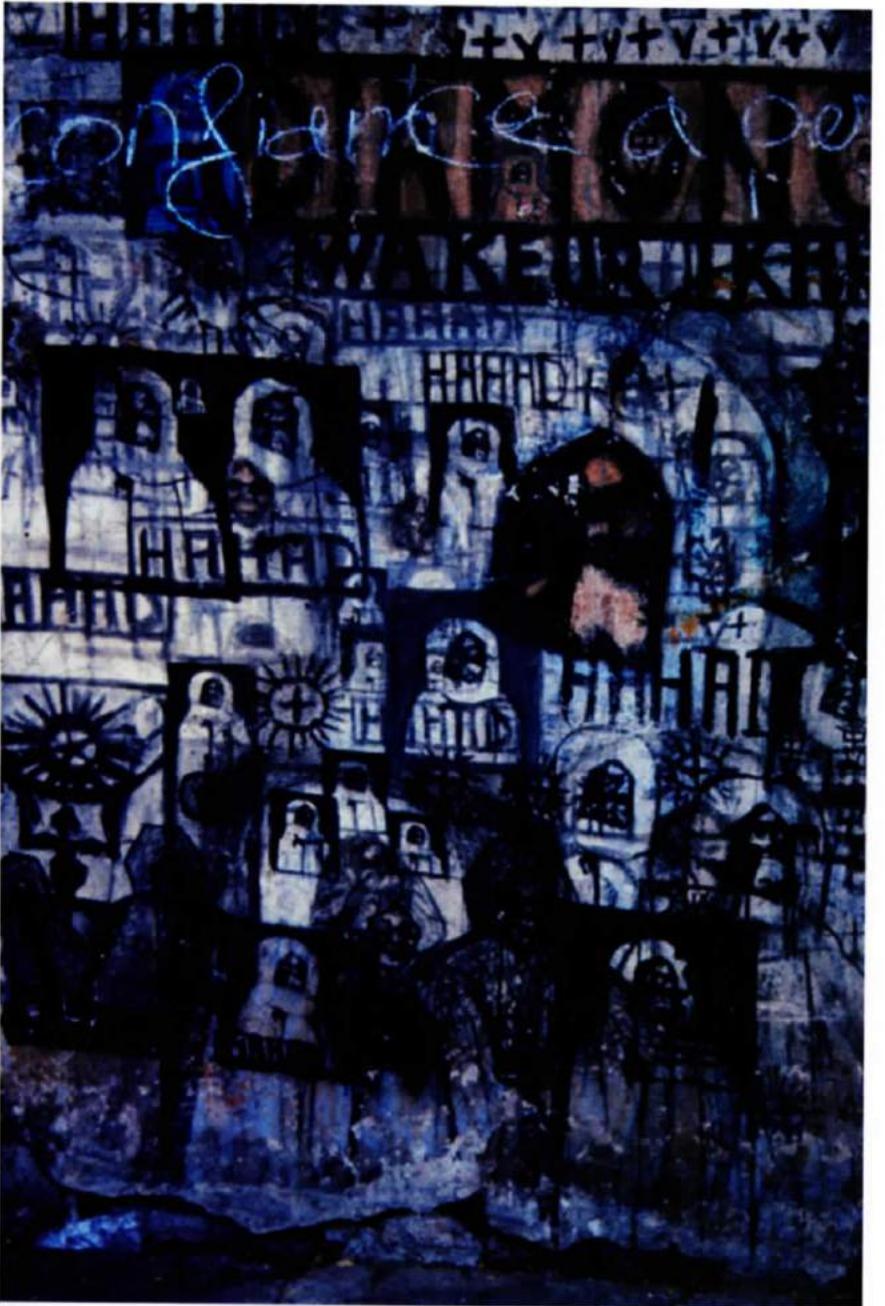
À travers la *baraka* qui est transmise par les représentations d'Ahmadou Bamba, Papisto et d'autres artistes urbains transforment activement la ville, tant sur le plan spirituel que matériel. Un remarquable peintre du nom de Pape Diop réalise dans les quartiers défaillants des images d'Ahmadou Bamba de manière tellement itérative qu'elles frisent les compositions fractales (ill. 121, 122 et 123). Les images ont des tailles diverses, mais les plus petites attirent d'abord le regard, car elles sont les plus intenses par leur densité et leur contraste. En les observant, le passant s'aperçoit vite qu'elles se télescopent avec des images de plus en

122. Pape Diop
Détail d'une peinture murale,
quartier de la Médina, Dakar
Vers 2004
Photographie d'Allen E.
et Mary N. Roberts
Collection particulière

plus grandes, offrant une impression de profondeur⁶. Pape Diop s'attelle sans cesse à un nouveau portrait de Bamba. Parfois, il ajoute ceux de ses fils et des califes mourides vénérés, émaillant ses compositions complexes de mots et d'expressions en guise de légendes. «Hahad» est le terme qui apparaît le plus fréquemment. Il s'agit de la graphie locale de l'un des quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah, qui signifie «l'être unique». Étant donné la proximité du mot avec les images de Bamba, on peut présumer que Pape Diop élargit la signification du nom de Dieu à la singularité divine du saint. On ne peut malheu-

reusement faire que des suppositions, car l'artiste a cessé de parler après avoir été renversé par une voiture en traversant la rue. En outre, les membres de sa propre famille sont incapables de le localiser, car il vit dans la rue et ne cesse de se déplacer. Toutefois, si l'on ne peut vérifier ses intentions telles qu'il pourrait souhaiter les exprimer, on peut tout à fait décrire l'impact de son œuvre sur les habitants des quartiers qu'il refabule avec tant de ferveur.

La répétition pratiquée par Pape Diop est une fin en soi (voir Deleuze, 1994, p. 70). Ses peintures murales itératives résonnent des arts oraux, en particulier le *dhikr*, mi-chanté, mi-psalmodié, qui caractérise la dévotion mouride. Comme le fait remarquer Yélimane Fall à propos de l'œuvre de Diop, «pour nous [Mourides], l'image du saint est gravée en nous, elle est partout en nous, dans nos bras, nos têtes, partout; mais [voyez] combien de fois ce gars a tenté de sortir l'image de lui-même sous la forme d'un *dhikr* intérieur, un *dhikr* dans son for intérieur!» D'ailleurs, le Coran exhorte ainsi les musulmans : «Vous qui croyez, souvenez-vous souvent de Dieu! Glorifiez-le à la pointe et au déclin du jour», car «les cœurs ne se reconfortent-ils pas en effet au souvenir de Dieu?» (sourates XXXIII, 41-42 et XIII, 28). Nombreux sont les Mourides qui chantent ou écoutent un enregistrement de *dhikr* durant leurs activités quotidiennes tout comme lors de leurs dévotions, si bien qu'il est difficile de distinguer le travail du culte. Étant donné que Bamba s'intéressait précisément à la phénoménologie du travail en tant que prière, il ne sert à rien de tenter de faire cette distinction. Le *dhikr* ravive et apaise l'âme assoiffée, mais uniquement s'il a été appris d'un maître soufi et inspiré par lui (Schimmel, 1996, p.216). Tout en chantant, l'adepte «doit aussi garder devant les yeux l'image de son cheikh pour recevoir son aide pendant la récollection» (*ibid.*, p.217). On peut supposer que pour nombre de soufis, cette consigne fasse référence aux actes pieux de la remémoration ontologique plutôt qu'à la véritable représentation du cheikh. Cependant, les Mourides la respectent de manière littérale à travers les images que nous venons d'évoquer. D'autres caractéristiques des images itératives de Diop mettent en évidence leur impact en tant que *dhikr* visuel. Le contraste entre les plages noires et blanches saturées de ses plus petites images confère à ces dernières un caractère immédiat, tant visuel que spirituel, car elles constituent des «pôles chromatiques» qui entraînent des effets kinesthésiques importants (voir Saint-Martin, 1987, p. 43-44). Lorsque



l'on juxtapose des régions noires et blanches aux contours nets, «elles deviennent l'une et l'autre plus intenses et saturées», en vertu du phénomène dit du «contraste simultané» (*ibid.*, p. 58-59). Le blanc rehausse le noir et vice versa, mettant ainsi davantage l'image en valeur. Sous le soleil éblouissant des villes subsahariennes comme Dakar, la fatigue rétinienne suscitée par un tel jeu de contrastes peut provoquer le «clignotement d'étincelles de lumière ou d'ombre», ainsi que des «after-effects» colorés et des «images successives» (*ibid.*, p. 59-62). En effet, de nombreux Mourides attestent qu'après avoir longuement contemplé l'image de Bamba, ils continuent à le voir après avoir fermé les yeux, ainsi que dans leurs rêves. Propre à la vision humaine, un phénomène encore plus étonnant, connu sous le nom d'auto-stéréoscopie, peut être généré par les images répétées de Pape Diop et le contraste entre les petites images précises et vives et celles qui se trouvent en dessous. Dans la confusion des images qui parent les murs de l'artiste, ce phénomène peut donner au spectateur une impression de relief qui se dirige vers lui ou au contraire l'attire dans sa complexité labyrinthique. Selon Yélimane Fall, «les petites images [du saint peintes par Diop] sont comparables à de petites portes. Elles se projettent vers vous comme si elles vous invitaient à passer leur seuil». En méditant sur une œuvre de Pape Diop, un Mouride peut ainsi avoir le sentiment de se retrouver «dans l'image» avec Ahmadou Bamba, recevant d'autant plus aisément sa *baraka*.

Il n'est pas rare qu'un Mouride affirme avoir rencontré Ahmadou Bamba dans ses rêves, et nous en avons observé quelques-uns entrer en transe. Se pourrait-il que Pape Diop révèle certains aspects de ses propres visions mystiques à travers ses peintures murales? Lorsque les petites images d'Ahmadou Bamba aux contours précis créent un effet de stéréoscopie avec les images plus grandes à l'arrière-plan, il pourrait s'agir d'une dissociation qui renforcerait le sentiment de présence du saint dans les petites images. Il se peut aussi que l'expérience enchanteresse de la stéréoscopie suscite un sentiment de *lieu* parmi les murs anonymes, souvent anomiques des quartiers pauvres du centre-ville. Celui qui se laisse happer par la richesse de détails qu'offre cette expérience tridimensionnelle s'apprête à faire une découverte soufie bien particulière. Car il «pénètre» dans l'image de manière quasiment tangible, et le *lieu* ainsi déterminé revêt assurément une grande importance spirituelle.

En recouvrant les murs de tels portraits, Pape Diop les transforme de même que les rues qu'ils délimitent. Il les rend ainsi apotropaïques-talismaniques, c'est-à-dire qu'ils contribuent à guérir et protéger ceux qui résident ou passent près d'eux. En cela, la complexité et le pouvoir spirituel des créations de Diop rappellent les iconostases et autres assemblages visuels des cultes byzantin, orthodoxe et éthiopien, ainsi que d'autres sanctuaires plus informels et les pratiques religieuses qui s'y rattachent aux quatre coins du monde.

Ainsi, les compositions fractales de Pape Diop définissent et consacrent les lieux où elles sont peintes. En outre, leur itération renforce la *baraka* communiquée par les représentations d'Ahmadou Bamba. Transmis par la main de l'artiste, le don du saint est destiné à soulager les peines trop souvent subies par les habitants des quartiers défavorisés de Dakar. En parant les murs des images de Bamba, Pape Diop et les autres artistes soufis sénégalais offrent à ceux qui les regardent la *baraka* transmise par le saint, avec l'espoir, la dignité et la protection qui lui sont associés.

1. Cet article se fonde sur nos recherches commencées en 1994, et toujours en cours, qui ont donné lieu à une importante exposition intitulée «A Saint in the City : Sufi Arts of Urban Senegal» (Un saint dans la ville : arts soufis du Sénégal urbain), soutenue aux États-Unis par le National Endowment for the Humanities et montrée dans six musées américains entre 2003 et 2008. Les sujets abordés dans le présent article sont traités de manière beaucoup plus détaillée dans Roberts et Roberts, 2003. Nous remercions chaleureusement les nombreux amis qui ont rendu ce travail possible, et plus particulièrement le regretté Serigne Saliou Mbacké, calife général des Mourides, qui donna dès le départ sa bénédiction à notre projet. Nous remercions également Ousmane Gueye et Cheikhou Camara pour l'aide, la sagesse et l'amitié qu'ils nous ont dispensées durant toutes ces années.

2. À ce propos, Courtine et Haroche (2007, p. 43) font une remarque pertinente : «La figure est la représentation (discursive ou iconique) de l'homme intérieur [...] à travers un ensemble d'indices corporels et extérieurs [...] ; la figure c'est ce qui fait signe dans le visage.»

3. David Freedberg (1998, p. 69-71) décrit l'irrépressible «volonté de représentation» que l'on rencontre chez les musulmans. En dépit de la position iconoclaste de l'islam orthodoxe, la représentation anthropomorphe n'est pas prohibée dans le Coran. Voir Naef, 2004.

4. Après avoir habité pendant de nombreuses années une toute petite maison dans les quartiers pauvres du centre de Dakar, Serigne Faye a déménagé en 2008 dans une demeure plus grande. Il s'agit ici de la description de son intérieur précédent, dont le salon rempli d'images a été montré lors de l'exposition «A Saint in the City».

5. Nous avons présenté les œuvres de Papisto depuis 1994 (voir Roberts et Roberts, 2006). Une partie de la peinture murale de Bel-Air existe toujours en 2009, bien qu'elle n'ait pas été entretenue depuis 2002, date à laquelle le bidonville a été rasé pour construire un parking. Nous la décrivons ici telle qu'elle était avant 2002. En 2004, Papisto s'est vu proposer de reproduire les images de ce mur sur la façade du Centre culturel français de Dakar.

6. L'œuvre de Diop est abondamment décrite dans Roberts et Roberts, 2008b, et figure en arrière-plan dans le film primé d'Elizabeth Chai Vasarhelyi *Youssou N'Dour : I Bring What I Love*, sorti en 2009. Diop fabrique des pigments à partir du carbone pulvérisé provenant de batteries automobiles usagées. En guise de pinceau, il utilise un bâton semblable à ceux que les Sénégalais mâchent pour se nettoyer les dents. À mesure que les anciennes images s'estompent, l'impression de profondeur s'accroît et le caractère éphémère de l'œuvre la rend d'autant plus émouvante.

l'on juxtapose des régions noires et blanches aux contours nets, «elles deviennent l'une et l'autre plus intenses et saturées», en vertu du phénomène dit du «contraste simultané» (*ibid.*, p. 58-59). Le blanc rehausse le noir et vice versa, mettant ainsi davantage l'image en valeur. Sous le soleil éblouissant des villes subsahariennes comme Dakar, la fatigue rétinienne suscitée par un tel jeu de contrastes peut provoquer le «clignotement d'étincelles de lumière ou d'ombre», ainsi que des «after-effects» colorés et des «images successives» (*ibid.*, p. 59-62). En effet, de nombreux Mourides attestent qu'après avoir longuement contemplé l'image de Bamba, ils continuent à le voir après avoir fermé les yeux, ainsi que dans leurs rêves. Propre à la vision humaine, un phénomène encore plus étonnant, connu sous le nom d'auto-stéréoscopie, peut être généré par les images répétées de Pape Diop et le contraste entre les petites images précises et vives et celles qui se trouvent en dessous. Dans la confusion des images qui parent les murs de l'artiste, ce phénomène peut donner au spectateur une impression de relief qui se dirige vers lui ou au contraire l'attire dans sa complexité labyrinthique. Selon Yélimane Fall, «les petites images [du saint peintes par Diop] sont comparables à de petites portes. Elles se projettent vers vous comme si elles vous invitaient à passer leur seuil». En méditant sur une œuvre de Pape Diop, un Mouride peut ainsi avoir le sentiment de se retrouver «dans l'image» avec Ahmadou Bamba, recevant d'autant plus aisément sa *baraka*.

Il n'est pas rare qu'un Mouride affirme avoir rencontré Ahmadou Bamba dans ses rêves, et nous en avons observé quelques-uns entrer en transe. Se pourrait-il que Pape Diop révèle certains aspects de ses propres visions mystiques à travers ses peintures murales? Lorsque les petites images d'Ahmadou Bamba aux contours précis créent un effet de stéréoscopie avec les images plus grandes à l'arrière-plan, il pourrait s'agir d'une dissociation qui renforcerait le sentiment de présence du saint dans les petites images. Il se peut aussi que l'expérience enchanteresse de la stéréoscopie suscite un sentiment de *lieu* parmi les murs anonymes, souvent anomiques des quartiers pauvres du centre-ville. Celui qui se laisse happer par la richesse de détails qu'offre cette expérience tridimensionnelle s'apprête à faire une découverte soufie bien particulière. Car il «pénètre» dans l'image de manière quasiment tangible, et le *lieu* ainsi déterminé revêt assurément une grande importance spirituelle.

En recouvrant les murs de tels portraits, Pape Diop les transforme de même que les rues qu'ils délimitent. Il les rend ainsi apotropaïques-talismaniques, c'est-à-dire qu'ils contribuent à guérir et protéger ceux qui résident ou passent près d'eux. En cela, la complexité et le pouvoir spirituel des créations de Diop rappellent les iconostases et autres assemblages visuels des cultes byzantin, orthodoxe et éthiopien, ainsi que d'autres sanctuaires plus informels et les pratiques religieuses qui s'y rattachent aux quatre coins du monde.

Ainsi, les compositions fractales de Pape Diop définissent et consacrent les lieux où elles sont peintes. En outre, leur itération renforce la *baraka* communiquée par les représentations d'Ahmadou Bamba. Transmis par la main de l'artiste, le don du saint est destiné à soulager les peines trop souvent subies par les habitants des quartiers défavorisés de Dakar. En parant les murs des images de Bamba, Pape Diop et les autres artistes soufis sénégalais offrent à ceux qui les regardent la *baraka* transmise par le saint, avec l'espoir, la dignité et la protection qui lui sont associés.

1. Cet article se fonde sur nos recherches commencées en 1994, et toujours en cours, qui ont donné lieu à une importante exposition intitulée «A Saint in the City : Sufi Arts of Urban Senegal» (Un saint dans la ville : arts soufis du Sénégal urbain), soutenue aux États-Unis par le National Endowment for the Humanities et montrée dans six musées américains entre 2003 et 2008. Les sujets abordés dans le présent article sont traités de manière beaucoup plus détaillée dans Roberts et Roberts, 2003. Nous remercions chaleureusement les nombreux amis qui ont rendu ce travail possible, et plus particulièrement le regretté Serigne Saloum Mbacké, calife général des Mourides, qui donna dès le départ sa bénédiction à notre projet. Nous remercions également Ousmane Gueye et Cheikhou Camara pour l'aide, la sagesse et l'amitié qu'ils nous ont dispensées durant toutes ces années.

2. À ce propos, Courtine et Haroche (2007, p. 43) font une remarque pertinente : «La figure est la représentation (discursive ou iconique) de l'homme intérieur [...] à travers un ensemble d'indices corporels et extérieurs [...] ; la figure c'est ce qui fait signe dans le visage.»

3. David Freedberg (1998, p. 69-71) décrit l'irrépressible «volonté de représentation» que l'on rencontre chez les musulmans. En dépit de la position iconoclaste de l'islam orthodoxe, la représentation anthropomorphe n'est pas prohibée dans le Coran. Voir Naef, 2004.

4. Après avoir habité pendant de nombreuses années une toute petite maison dans les quartiers pauvres du centre de Dakar, Serigne Faye a déménagé en 2008 dans une demeure plus grande. Il s'agit ici de la description de son intérieur précédent, donc le salon rempli d'images a été montré lors de l'exposition «A Saint in the City».

5. Nous avons présenté les œuvres de Papisto depuis 1994 (voir Roberts et Roberts, 2006). Une partie de la peinture murale de Bel-Air existe toujours en 2009, bien qu'elle n'ait pas été entretenue depuis 2002, date à laquelle le bidonville a été rasé pour construire un parking. Nous la décrivons ici telle qu'elle était avant 2002. En 2004, Papisto s'est vu proposer de reproduire les images de ce mur sur la façade du Centre culturel français de Dakar.

6. L'œuvre de Diop est abondamment décrite dans Roberts et Roberts, 2008b, et figure en arrière-plan dans le film primé d'Elizabeth Chai Vasarhelyi *Youssou N'Dour : I Bring What I Love*, sorti en 2009. Diop fabrique des pigments à partir du carbone pulvérisé provenant de batteries automobiles usagées. En guise de pinceau, il utilise un bâton semblable à ceux que les Sénégalais mâchent pour se nettoyer les dents. À mesure que les anciennes images s'estompent, l'impression de profondeur s'accroît et le caractère éphémère de l'œuvre la rend d'autant plus émouvante.



123. Pape Diop
Détail d'une peinture murale,
quartier de la Médina à Dakar
Vers 2004
Photographie d'Allen E.
et Mary N. Roberts
Collection particulière



Simultanéité de visions : le nierika dans les rituels et l'art des Huichols

JOHANNES NEURATH

L'analogisme et au-delà

Au cours de ces dernières années, les chercheurs spécialistes des Huichols (Wixaritari)¹ se sont penchés sur les multiples facettes de la notion désignée par le terme *nierika* (Negrin, 1986; Neurath, 2000; Kindl et Neurath, 2003; Kindl, 2005). Suivant le contexte, ce terme peut signifier «visage» ou «joue», ou encore «image», «photographie» ou «dessin». Traduit par «vision» ou «don de la vue», il se réfère à une situation où le novice rêve et invente les objets de ses visions et, en même temps, se transforme en eux. Il se rapporte aussi aux «instruments pour voir» dont la forme matérielle varie considérablement. Ce sont parfois de petits miroirs ronds; à d'autres occasions, des tissus ronds faits avec des baguettes et des fils de laine (ill. 125). La variante rectangulaire a pris le nom d'*itari* (lit) ou de *nama* (couverture); quant aux formes rhomboïdales ou hexagonales, on les appelle *tsikuri* (œil) (ill. 126). Il existe un troisième type d'«instruments pour voir»: les planchettes sur lesquelles on a appliqué des fils de laine multicolores. C'est à partir de ces objets cérémoniels que s'est développé l'art des tableaux en fils de laine, bien que, pour simplifier les préparatifs des cérémonies, on les ait souvent remplacés par de simples dessins au crayon sur du papier ou du carton.

L'étude de ces productions permet de cerner les mécanismes de la pensée analogique, définie par Philippe Descola comme «une volonté maniaque d'étudier à fond toutes les discontinuités possibles du réel afin de le recomposer en une forme meilleure dans un réseau dense d'analogies» (2003, p. 45). Elles manifestent aussi une dimension visionnaire, dans la mesure où elles sont une voie d'accès à un autre plan de perception du monde. Autrement dit, le *nierika* produit un jeu élaboré de reflets et de correspondances, mais il permet aussi de passer de l'autre côté du miroir.

Quand, il y a plus d'un siècle, Carl S. Lumholtz et Konrad Theodor Preuss entamèrent les recherches ethnologiques sur les Coras et les Huichols, leur appréhension du *nierika* et des objets rituels de ces groupes divergèrent sensiblement. D'après Lumholtz, auteur de deux monographies sur l'art

huichol (1900, 1904, 1986), le *nierika* est «le symbole le plus important» des Huichols. Il va jusqu'à affirmer que «l'utilisation large du mot *neali'ka* [...] donne à penser que les Huichols possèdent ainsi un véritable mot pour "symbole"» (1986, p. 293). En revanche, l'anthropologue allemand Preuss propose une théorie plus pragmatique du rite huichol et insiste sur le fait que le *nierika* est un instrument magique à effet immédiat (Alcocer et Neurath, 2007). Même s'ils ont tous deux remarqué d'importants aspects de la constellation de sens et de pratiques à laquelle renvoie le terme de *nierika*, aucun des deux auteurs n'est parvenu à en saisir véritablement la complexité.

En analysant un tableau en fils de laine de l'artiste huichol José Benítez Sánchez intitulé *La Vision de Tatutsi Xuveri Timaiweme* (ill. 124), nous verrons que le *nierika* combine en effet deux modalités différentes de représentation, figurer et voir, dont le rapprochement renvoie à la tension engendrée dans le rituel par la coexistence des pratiques des non-initiés – basées sur l'échange réciproque des dons – et des pratiques chamaniques de transformation, qui, elles, nient l'importance de l'échange. L'étude des relations rituelles et de l'organisation sociale des Huichols nous permettra d'étoffer cette affirmation. Le tableau de José Benítez cherche à expliquer la dynamique de la connaissance du concept de *nierika*, associant une compréhension exotérique et une compréhension ésotérique. Ainsi, une première manière de voir l'œuvre consiste à y lire un discours mythologique où les différents fils narratifs – voies de migration et de pérégrination – s'entrelacent pour former un texte qui est en même temps un textile (*nierika* en tant qu'objet tissé). La seconde manière de le considérer est plus proche d'une vision chamanique produite par le peyote². Dans cette perspective, le style est plus psychédélique que figuratif. Le principal effet esthétique de ce tableau découle de l'interpénétration de ces deux modes d'appréhension de l'image offerte. L'articulation entre les deux modes de figuration et de voir produit une dissonance iconographique qui fait écho à la contradiction rituelle entre pratiques de non-initiés et pratiques «expérimentées».

Ci-contre :

124. José Benítez Sánchez,
La Vision de Tatutsi Xuveri Timaiweme
(détail, reproduite pages 212-213)
Nord-ouest du Mexique
1980
Fils de laine colorés collés
sur un support en bois
244 x 122 cm
Mexico, Museo Nacional de Antropología,
inv. 594696(99)23.31g2-2181

Personnes-calebasse et personnes-flèche

L'ouvrage de Lumholtz sur «l'art symbolique des Huichols» (1900, 1986) est relativement simple. L'explorateur norvégien présente une collection de statues en pierre représentant les principaux dieux de la religion wixarika. Il étudie par ailleurs en détail les objets rituels associés à ces divinités : flèches cérémonielles, calebasses, *nierikas*, etc. Pour lui, tous ces artefacts constituent «des offrandes et des oraisons», et «les Huichols parlent aux dieux par leur intermédiaire» (Lumholtz, 1986, p. 125). En un certain sens, la catégorie *nierika* inclut toutes les autres offrandes, puisque flèches et calebasses sont ornées de dessins qui constituent chacun autant de *nierika* (ill. 127).

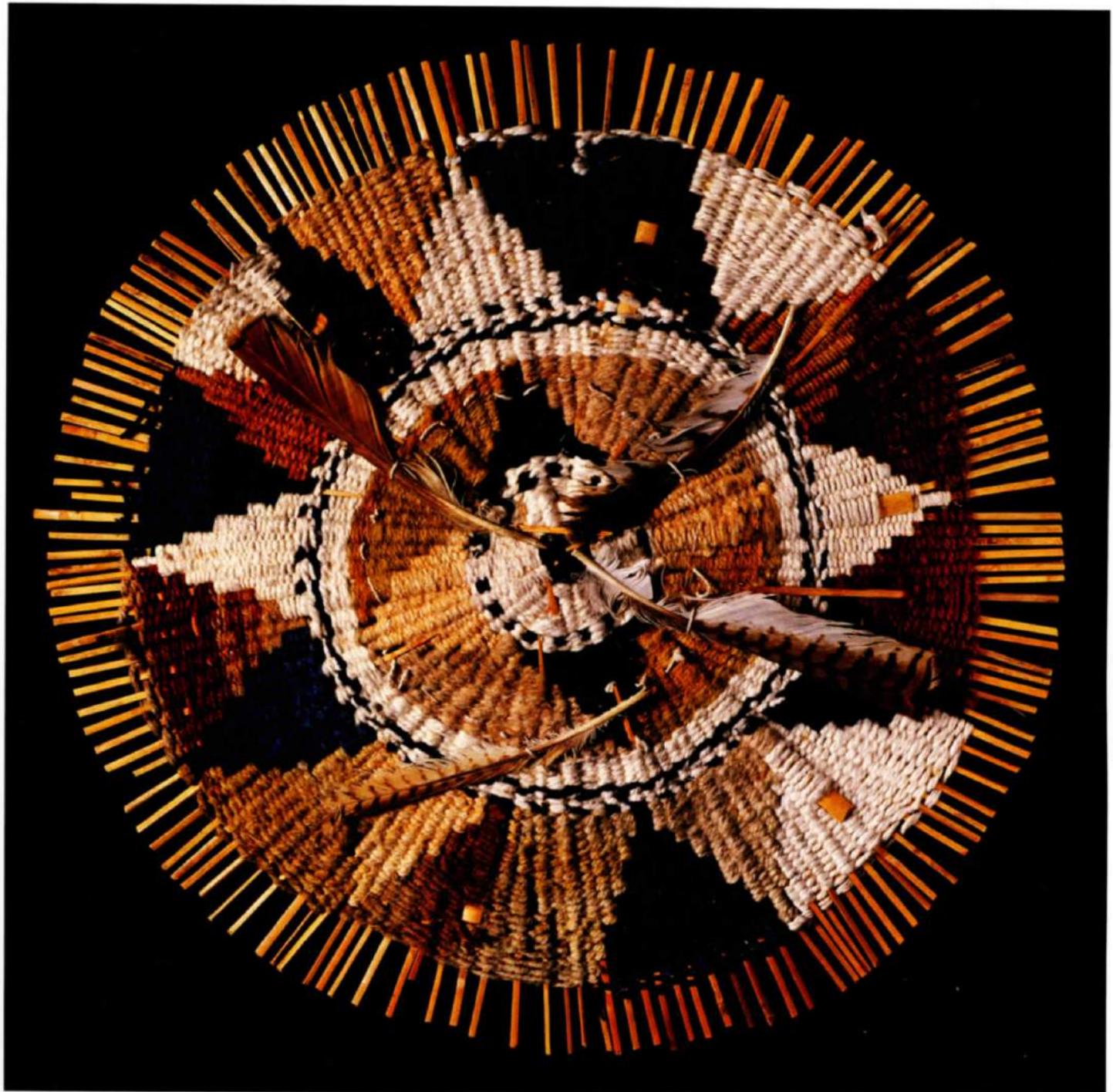
Chez Lumholtz, le *nierika* illustre la tendance de la pensée huichol à produire toutes sortes d'analogies. «Les Huichols considèrent les phénomènes les plus hétérogènes comme identiques. Ils croient, par exemple, que la plupart des dieux et toutes les déesses sont des serpents, mais il en va de même pour les lagunes et les sources où vivent les divinités, et même les bâtons des dieux. Toutefois, ils regardent aussi ces derniers comme des flèches. Ils voient des serpents dans tous les phénomènes naturels : le ciel, le vent qui souffle sur la prairie, la mer en mouvement, les rivières au cours sinueux, le mouvement rapide de la foudre, la pluie qui tombe, le feu, la fumée, les nuages.» Même chose pour les plumes. «Les nuages, le coton, la queue blanche d'un cervidé, ses bois, et même l'animal tout entier, tous sont perçus comme des plumes et ils croient que tous les serpents portent des plumes» (op. cit., p. 293). En définitive, avec une telle profusion d'analogies, le système symbolique demeure très ambigu (op. cit., p. 292), et Lumholtz, qui aspirait à reconstruire un système de «classification primitive», comme l'avait fait son ami Frank Hamilton Cushing pour les Zuñis, est décontenancé par l'analogisme excessif des Huichols.

En étudiant les mêmes catégories d'objets, Preuss parvient à des conclusions diamétralement opposées. Les classifications ne l'intéressent pas. Les flèches, calebasses et autres objets rituels sont pour lui des moyens rituels d'expression : «On ne peut les considérer comme des offrandes, mais il ne s'agit pas non plus de prières. Ce sont plutôt des moyens indispensables d'obtenir la vie, la santé, la pluie et de bonnes récoltes» (Preuss, 1998, p. 107). Ce sont les instruments magiques des dieux. Dans les textes rituels examinés par Preuss, les objets cultuels parlent et

agissent comme des personnes divines au même titre que les autres divinités (op. cit., p. 268 et 393-395). Ils disposent «d'agentivité» (Gell, 1998).

D'après la mythologie réunie par Preuss, les flèches, les calebasses et les *nierikas* sont à l'origine la propriété des dieux; ceux-ci les ont amenés avec eux en émergeant de l'océan primordial, situé vers le couchant. Les hommes ont pour tâche de rénover ces instruments. «Les dieux ont besoin de ces objets pour garder le monde en fonctionnement» (Preuss, 1998, p. 183). Les escaliers, les *imumui* ou petites pyramides servent donc au soleil pour monter dans le ciel et parvenir à sa position à midi (op. cit., p. 246-247, 291-292 et 319). Les flèches votives sont les armes que les dieux utilisent pour chasser le gros gibier (op. cit., p. 292). Les disques *nierikas* sont des «instruments pour voir» (op. cit., p. 255 et 292), tout comme les croix tissées *tsikuris*. D'après Preuss, l'étymologie du mot *tsikuri* viendrait de «tourner un fil» et, selon un mythe cora, il s'agit de représentations de la terre en tant que tissage (op. cit., p. 256). Confectionner ces objets revient à créer le monde. Les calebasses, qui sont aussi des images de la terre, évoquent les organes sexuels féminins (op. cit., p. 252) utilisés par les dieux pour donner la vie.

L'identification entre les objets rituels, les dieux et leurs instruments magiques a de nombreuses implications. Preuss signale par exemple qu'il existe une relation étroite entre la flèche cérémonielle cora et le dieu *Hatsikan*, personnifié par l'étoile du Matin; cette dernière est en effet l'un des protagonistes de la lutte entre les forces solaires et les étoiles de la nuit. La flèche est l'étoile du Matin. Ce lien constitue un argument contre l'interprétation selon laquelle les objets votifs seraient des expressions invocatoires : «Si l'on nous dit que les flèches votives sont comme les flèches de *Hatsikan*, cela signifie qu'il ne s'agit pas de vecteurs de prières et d'offrandes mais bien d'armes puissantes. Ne serait-ce pas une coutume très étrange que celle d'envoyer des prières avec une flèche?» (1998, p. 109-110). Par ailleurs, le même Preuss note que, dans les chants rituels qu'il a consignés et traduits, les dieux demandent des objets magiques (op. cit., p. 291 et 375). Ce ne sont donc pas les hommes qui sollicitent et les dieux qui donnent, comme le suppose Lumholtz, mais exactement le contraire : les dieux réclament et les hommes offrent. Dans certains textes, Preuss tente de trouver un compromis entre sa théorie de la magie et la thèse de Lumholtz sur la communication entre les hommes et les dieux. Les offrandes servent, d'une part, à



125. Rosace Chinaka

Nord-ouest du Mexique

Début du XX^e siècle

Laine et bambou

Berlin, Museum für Völkerkunde –

Ethnologisches Museum,

collection Sotero Partida,

inv. IV ca 34878

fournir aux dieux des instruments magiques, mais, d'autre part, elles sont aussi l'expression des désirs des donateurs. Ainsi, les détails de l'iconographie ou plutôt les objets miniatures attachés aux flèches, aux calebasses, aux *nierikas* et aux *itaris* expriment visuellement ce qui est demandé : une gourde à tabac miniature, pour les enfants désirant être guérisseurs ; un tissage commencé, pour les filles qui souhaitent être tisserandes (1998, p. 183, 253, 255 et 292).

Comment un *nierika* peut-il à la fois exprimer une prière et évoquer une expérience visionnaire et cosmogonique ? Pour le comprendre, il faut s'attacher à dégager les différences entre deux séries de relations rituelles contradictoires mais simultanées. Il existe deux schémas de pratique rituelle. Le premier est privilégié dans les environnements nocturnes, le second dans les contextes solaires. Grossièrement, il s'agit de distinguer les pratiques des non-initiés de celles des initiés au chamanisme. Il y a donc un niveau exotérique, régi par des échanges ritualisés. Dans ce contexte-là, comme l'affirme Lumholtz, les offrandes sont l'expression des vœux des humains, et on suppose que les dieux se sentent obligés d'y répondre. Au niveau ésotérique, en revanche, on pratique des rites de sacrifice et de transformation ; ce qui se passe dans ce cas se rapproche davantage des thèses de Preuss. Dans le chamanisme, l'expérience du *nierika* se conçoit, en effet, comme un processus cosmogonique. L'initié (*mara'akame*) rêve le monde et devient un ancêtre. Le terme *nierika* n'est pas seulement un terme polysémique, il réunit aussi différents modes de figuration. D'une part, il a à voir avec l'effort rituel et esthétique de ranger le monde. On affirme souvent que le *nierika* est la vision des quatre points cardinaux et du centre du monde, autrement dit qu'il révèle la structure géométrique de l'espace rituel, telle qu'on peut la connaître grâce surtout à l'expérience du pèlerinage : en visitant et en faisant des offrandes aux différents lieux de culte (ceux-ci correspondant invariablement à l'une des cinq directions du cosmos). Mais le concept du *nierika* implique aussi un processus qui va au-delà de l'effort de structuration des éléments du réel : c'est le rituel ésotérique dont le but est de créer, de rêver et de se transformer en ce qu'on rêve³. Le contraste entre les rites de reciprocité et ceux de métamorphose reproduit la relation entre initiés et non-initiés. Pour ces derniers, le plus important est d'accomplir les échanges ritualisés. En offrant des calebasses et des flèches ointes de sang sacrificiel, ils tentent d'établir une relation avec les dieux, espérant

obtenir, en retour, vie et pluie. Pour les chamanes initiés (*mara'akate*), en revanche, le contact avec les dieux s'envisage autrement : ils prennent eux-mêmes la forme d'ancêtres déifiés. Les initiés s'identifient donc aux dieux qui (comme le dit Preuss) utilisent les offrandes comme instruments ou comme armes pour mener à bien différentes actions contribuant à la création ou au fonctionnement du cosmos.

Un objet rituel donné exprime la reciprocité de l'échange avec une divinité quelle qu'elle soit, tout en étant assimilé à la divinité destinataire de l'offrande. Il la renouvelle, la crée et la reproduit, comme l'affirme Preuss. Le niveau chamanique est toutefois plus évident quand il s'agit de flèches et non de calebasses. Le dépôt d'une flèche se réfère à la chasse au gros gibier et met l'accent sur le sacrifice et le pillage. Offrir des calebasses, c'est insister sur une logique d'alliance ou d'échange. La présence, toujours concomitante, de ces deux types d'objets suppose des « relations rituelles condensées », selon les termes de Houseman et Severi (1998 ; voir Neurath, 2008a) : deux modes de relations qui se contredisent et s'impliquent simultanément. Déposer une calebasse signifie donner une femme, déposer une flèche veut dire tuer le destinataire de l'offrande.

On retrouve ces relations condensées dans nombre de contextes rituels, en particulier dans la contradiction structurelle entre les centres cérémoniels *tukipas*, et les groupes bilatéraux de parenté *xiriki*. On ne peut considérer aucun de ces deux systèmes rituels comme représentatif de la totalité de la société ou du cosmos huichol. Les *jicareros* du *tukipa* forment un groupe de jeunes initiés qui, dans les cérémonies, personnifient les ancêtres et, d'une certaine manière, « actualisent » les voyages que ces derniers ont effectués après leur sortie de la mer primordiale. On les nomme *jicareros* (*xukuri'+kate*, porteurs de *jicaras* [calebasses]) car ils ont la charge de certains de ces récipients conservés dans le centre cérémonial. De même que les *xukuri'+kate*, les calebasses sont identifiées aux ancêtres. Chacun de ces récipients est l'un des ancêtres déifiés. Les mythes racontent comment les premiers *jicareros*, à savoir les fondateurs du centre cérémonial, ont créé le monde tel qu'on le connaît. Au moyen de divers sacrifices, en principe volontaires, ils sont devenus les premiers initiés et, en même temps, les choses dont les humains ont besoin pour vivre : la lumière, la pluie, les cervidés et le peyote. Les activités des responsables du centre cérémonial ne sont pas de simples représentations ou des répétitions d'exploits mythiques. Les ancêtres du *tukipa*

126. Croix de laine *tsikuri* huichol
Nord-Ouest du Mexique
Laine et bois
XX^e siècle
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.1973.47.166,
donateur Président
de la République du Mexique



existent plutôt dans la mesure où les *jicareros* effectuent des pérégrinations, sont en quête de visions et chassent le gros gibier. D'une certaine manière, les responsables du *tukipa* deviennent leurs propres ancêtres, se transformant en peyote, en serpents de nuages et en d'autres divinités ancestrales.

Dans tous ces contextes initiatiques, les rapports entre les humains et leurs dieux ancestraux se traduisent par la prédatation et le sacrifice. La recherche collective de visions est vécue comme une chasse au gros gibier. «L'ancêtre» qui chemine en tête est le Frère ainé cervidé, poursuivi par les autres. Lorsqu'il se livre volontairement aux chasseurs, le gibier se mue en peyote, que les chasseurs consomment pour obtenir une vision chamanique de la lumière de l'aube et de la pluie.

Le pendant des *jicareros* sont les personnes-flèche placées dans le sanctuaire des ancêtres. On les représente en général sous la forme de petits cristaux de quartz; ils reçoivent alors le nom de *+r +kame*, un terme dérivé de *+r +*, «flèche», parce qu'on les enveloppe dans un morceau de tissu et les attache à une flèche rituelle. Ces objets représentent des personnes déjà initiées, qu'elles soient vivantes ou décédées. À la différence des ancêtres mythiques qui vivent dans le *tukipa*, et dont la filiation précise ne peut être retracée, les «ancêtres» que l'on vénère dans le *xiriki* ancestral sont de véritables grands-parents ou arrière-grands-parents, des personnes à qui appartient le sanctuaire en question. Les vieux chamanes encore en vie «sont déjà comme des ancêtres», et on leur rend de ce fait un culte.

Les *xirikis* sont des «greniers rituels» où le culte des ancêtres se combine à celui des déesses du maïs. Les gens du commun sont aussi présents dans le *xiriki*, non sous forme de cristaux, mais sous celle de gerbes de cinq épis de maïs (*nivetsika*). Tout en étant la déesse mère du maïs (Tatei Niwetsika), ce faisceau représente aussi les épouses et la «famille» d'un homme; et, dans un sens plus général, toutes les personnes appartenant au *xiriki* et à ses champs cultivés. Quand un enfant naît, on lui fabrique un *nivetsika*; cependant, lorsque quelqu'un parvient à s'initier au chamanisme, il arrive qu'un aspect de sa personnalité se métamorphose en une petite pierre +*r* +*kame*. C'est sous cette forme qu'elle apparaît, à lui-même ou à un autre chanteur, au cours d'une cérémonie. Lors d'une fête de *xiriki*, on convoque tous les descendants bilatéraux des «ancêtres», vivants ou morts, vénérés dans le sanctuaire des ancêtres.

Dans le rituel accompli dans le *xiriki*, on célèbre à la fois la conclusion d'une alliance matrimoniale entre le cultivateur et le plant de maïs, et entre les hommes et les dieux de l'au-delà. Le rituel du *tukipa*, par contraste, n'insiste pas sur les relations de réciprocité, mais plutôt sur la destruction et le sacrifice ou l'autosacrifice. Le cycle annuel des fêtes agricoles et initiatiques suppose une alternance saisonnière de la nature des rites, oscillant entre alliance et sacrifice. On retrouve cette même alternance dans chacun des rites huichols. Toute cérémonie commence par une phase de préparation des offrandes insistant sur l'échange de dons. Quand débute la séance de chant chamanique, la logique sacrificielle et initiatique gagne peu à peu du terrain. Cette phase culmine avec les sacrifices d'animaux pratiqués à l'aube. À partir de ce moment, toutefois, reprennent les pratiques d'échange et commencent les allées et venues pour déposer les objets votifs dans les lieux sacrés et pour recueillir l'«eau bénite».

Dans un rituel concret, il est souvent difficile de déterminer laquelle des deux logiques est prédominante. On peut en revanche constater des intentions opposées dans la participation au rituel. Pour les non-initiés, le sacrifice obéit à une logique d'échange car il sert à obtenir le sang sacrificiel destiné à alimenter les dieux. Du point de vue des chamanes, l'échange n'a que peu d'importance car l'essentiel est l'expérience visionnaire, cosmogonique et sacrificielle. Cependant, ce que génèrent les rites cosmogoniques des initiés sont (aussi) des forces dangereuses et pathogènes. En conséquence, les non-

initiés ont tendance à ne pas faire confiance aux chamanes. Certains rites expriment même la négation du chamanisme de la part des non-initiés. Par exemple, lors de la fête Hikuli Neixa, quand les *peyoteros* distribuent généreusement le peyote, les graines et les autres choses qu'ils ont créées (et dont ils ont pris la forme), on les oblige à accepter des contre-dons (tels que des pièces de monnaie ou des cigares). En refusant les dons gratuits des hommes-dieux, les non-initiés imposent une dynamique d'échange aux initiés (voir Neurath, 2008b).

Voyons maintenant comment ces modes de relation théoriquement incompatibles s'expriment dans le concept du *nierika* et, concrètement, dans un tableau de fils de laine huichol.

Un nierika de José Benítez Sánchez

L'art des tableaux huichols est assez récent. La production commerciale de ces œuvres multicolores, confectionnées à l'aide de fils de laine collés sur des panneaux de bois ou de triplis avec un type de cire de fabrication rustique, appelée «cire de Campêche», a commencé au milieu du XX^e siècle. Au début, ces œuvres artisanales simples ressemblaient aux planchettes *nierikas* utilisées dans les rites huichols; cependant, vers la fin des années 1960, ce genre a connu une large expansion et on a confectionné des tableaux de plus en plus grands et complexes. Leur style psychédélique, inspiré des visions dues au peyote, a remporté un énorme succès international. Un des acteurs de ce boom, José Benítez Sánchez (1928-2009), est l'auteur de *La Vision* (ou *Le nierika*) de *Tatutsi Xuveri Timaiiveme* (ill. 124).

Ce tableau de dimensions considérables (244 x 122 cm), exposé dans la salle du Gran Nayar du Museo Nacional de Antropología de Mexico, est sans aucun doute un «chef-d'œuvre» de l'art contemporain. Toutefois, pour l'apprécier à sa juste valeur, il importe de se souvenir qu'il ne s'agit pas d'une expression artistique totalement affranchie de la vie rituelle traditionnelle. Les images ne sont pas de simples «représentations», elles possèdent une «agentivité». Ce tableau révèle une combinaison très particulière de formes distinctes de figuration, reflétant la dynamique des processus initiatiques huichols.

Comme de nombreuses œuvres de José Benítez Sánchez, *La Vision* souligne les contrastes entre le monde primordial d'en bas (Watet + apa), le monde du milieu (la sierra Huichola) et l'éphémère monde solaire d'en haut (Taheima). Cette organisation de l'espace correspond à l'opposition entre le monde



127. Bol votif

Mexique, San Andrés Cohamiata
Gourde, perles de verre, cire,
peinture acrylique
5,2 x 11,1 x 10,9 cm
Paris, musée du quai Branly,
inv. 71.2000.37.10

des non-initiés et celui des initiés. Sur un plan esthétique, cette opposition se traduit par les deux formes de figuration que nous avons signalées : d'une part, les détails figuratifs qui appellent une lecture narrative, et d'autre part, un style de composition qui transforme ces mêmes images en quelque chose évoquant l'art expressionniste-abstrait.

Le visage de l'ancêtre Tatutsi [notre arrière-grand-père] Xuweri Timaiweme occupe le centre de la composition. Au milieu de chacune des deux moitiés du tableau, on découvre ses « instruments pour voir » : des disques, peut-être des miroirs, identifiés comme *nierikas*. Grâce à ces objets rituels, le protagoniste du tableau acquiert une vision initiatique. En fait, un grand nombre de tableaux s'intitulent *Le nierika de [telle divinité huichole]*, dévoilant, comme ici, ce que l'ancêtre voit (ou a vu) dans la vision initiatique qui lui permet de se transformer en divinité ancestrale. Ainsi, d'après cette convention iconographique, *La Vision de Tatutsi*

Xuweri Timaiweme montre la vision de cet ancêtre. Le contenu de la vision de Tatutsi est d'abord une synthèse de la mythologie cosmogonique. La plupart de ces récits racontent les déplacements et les métamorphoses des différents ancêtres au sein d'un cosmos structuré spatialement et temporellement à partir des quatre directions et des trois niveaux horizontaux du monde. Parallèlement, tout ce que Tatutsi voit se retrouve dépeint sur son visage. En effet, le tableau est à la fois une peinture faciale *uxa*, comme celle qu'utilisent les *peyoteros*⁴ huichols après avoir ingéré – ou plutôt après être devenu – le cactus hallucinogène. La peinture jaune fabriquée dans ces circonstances est considérée comme la trace de la vision de la lumière du soleil sur le visage du voyageur. Du fait de ces deux références, le point de vue de la personne qui observe le tableau est double : celui du Tatutsi, qui procure une expérience visionnaire *nierika*, et celui du soleil qui envoie cette vision à Tatutsi et contemple le *nierika* de Tatutsi reflété sur le visage du nouvel initié.

Ce n'est pas tout. Le tableau exprime une réflexion sur le changement de perception et sur la transformation vécus par l'initié. En contemplant le tableau durant un certain temps, on commence à percevoir un nombre infini de formes surgissant de l'œuvre ; les disques *nierikas* se mettent à tournoyer et le dessin se mue en une sorte de kaléidoscope engendrant formes et figures surprenantes. Toutes ces « hallucinations » se retrouvent sur le visage du voyageur. Le paysage mythologique se mue en peinture faciale auto-engendrée. Pour analyser le niveau ésotérique du tableau – la vision initiatique de Tatutsi –, la méthode iconographique traditionnelle – le décodage narratif en fonction d'une connaissance des récits mythiques – ne suffit plus. Presque rien n'est clairement défini, si ce n'est que les *nierikas* de Tatutsi sont désormais ses yeux (ou ses joues). Un serpent et une baguette cérémonielle ornée de plumes (*muuvién*) forment sa bouche souriante. De nombreuses autres formes peuvent cependant apparaître dans n'importe quelle partie du tableau, au gré de la fantaisie de l'observateur.

L'ironie esthétique de l'art huichol réside dans le fait que ces formes psychédéliques – que le spectateur peut imaginer à loisir – correspondent à un niveau ésotérique de l'expérience de *nierika*. Et cela parce que le don des chamans est de nature générative. Dans leurs visions, ces derniers créent et inventent le monde. En se démultipliant, ils se transforment en différents objets apparaissant dans leurs rêves de peyote. Le contraste dans la représentation que nous sommes en train d'analyser indique qu'il y a un avant et un après l'expérience de *nierika*. Pour devenir chaman (*mara'akame*), il faut connaître et mémoriser des mythes cosmogoniques, mais le « don de voir » est une capacité qui va au-delà de ce type de savoir.

Vivre une expérience visionnaire oblige à passer par un long processus pouvant durer de deux à six mois. Pendant tout ce temps, les initiés (*jicareros* ou *peyoteros*) réalisent presque sans cesse des rituels ; par ailleurs, ils dorment très peu, jeûnent, ne consomment pas de sel et s'abstiennent de toute relation sexuelle. Le manque de sommeil est particulièrement important car les visions significatives surviennent dans un état où expériences oniriques et visions du peyote ne se distinguent plus clairement. Ces visions sont, à l'évidence, très variées. On y décèle toutefois certaines constantes. Par exemple, on découvre comment le sable du désert prend la forme des premiers serpents de nuages (*haikuterixi*) : les nuages producteurs de pluie qui permettent la croissance mais ne détruisent pas les champs de maïs...

Par ailleurs, l'initié ne reçoit pas seulement des images visionnaires de peyote, de cervidé, de la pluie ou de la lumière du soleil, il en adopte aussi la forme et c'est de ce point de vue qu'il observe, qu'il vit le monde. La peinture faciale du voyageur, c'est-à-dire tout ce qu'on voit dans le tableau, est le reflet des visions obtenues et, en même temps, l'écho visuel des choses dans lesquelles le voyageur s'est métamorphosé. Tatutsi, en tant que personne, n'est plus. Il s'est sacrifié, il est devenu un ancêtre vivant dans les choses créées et rêvées par lui.

À travers ses aspects narratifs et figuratifs, l'œuvre offre une synthèse très réussie de certains des mythes les plus importants de la cosmogonie huichole. Elle se caractérise, sans aucun doute, par ce qu'on appelle d'ordinaire l'horreur du vide. Néanmoins, dans le chaos apparent de cette pléthore de figures et de symboles, il existe un ordre : toute la composition s'organise selon les principes structuraux de la géographie rituelle. La partie inférieure du tableau représente le monde des premières origines, l'océan primordial. Dans l'angle inférieur gauche, on peut voir l'écume des vagues se briser contre une roche sur la plage de San Blas, dans l'État de Nayarit. Au centre du bord inférieur, un récipient, une gourde, « contient les graines de la vie future ». C'est de là que surgirent les ancêtres avant de se diriger vers le désert oriental, assimilé au ciel de l'aube. Cette dernière partie correspond à la bordure supérieure de l'œuvre, où l'on trouve les représentations du cerro Reunari (lieu où se lève le soleil), de plantes psychotropes – peyote et kieri (*Solanandra brevicalyx*) –, ainsi que de la source Tatei Matinieri, un point d'eau situé dans le désert de Wirikuta, le lieu où naît (ou se réve) la première pluie de la saison.

Il est assez facile de distinguer les trois niveaux du cosmos huichol. Le monde du milieu qui, sur le plan géographique, correspond à la sierra Huichola, se trouve dans la bande centrale du tableau, où, en outre, on découvre le visage de Tatutsi Xuweri Timaiweme, ses « instruments pour voir » (*nierikas*) – des cercles concentriques multicolores –, ainsi que les maisons et les champs de maïs des hameaux huichols mentionnés dans certains mythes. Les deux personnages qui portent des uniformes fantastiques sont les poteaux qui soutiennent le monde et que l'on identifie aux colonnes de bois supportant le toit du temple huichol tuki. Parmi les mythes évoqués dans le tableau, on trouve l'émergence des premiers ancêtres à partir de l'au-delà, le déluge, le premier lever de soleil, la fondation de la première ferme et l'origine de l'agriculture, l'origine de la pluie, la première

chasse au gros gibier et la première fête Tatei Neixa (initiation des enfants et fête des premiers fruits). Il s'agit d'histoires très connues qui peuvent être racontées par de nombreux Huichols non chamanes. La synthèse de la mythologie décrite ici paraît certes complexe; elle correspond pourtant au seul contenu exotérique du *nierika*. Le contenu ésotérique, quant à lui, se situe à un autre niveau, métá-iconographique et, d'une certaine manière, plus évident; l'important, c'est que d'autres formes surgissent du tableau même s'il s'agit de figures qui ne sont pas intentionnellement créées par l'artiste. À première vue, seule la vision exotérique pose des problèmes ou des difficultés de lecture. Comment séparer et déchiffrer les différents récits mythiques qui s'entrecroisent? De fait, ce n'est qu'après avoir compris le principe de lecture régissant la composition que l'on devine le fil conducteur du récit : l'histoire du voyage des ancêtres dont le point de départ se trouve dans la partie centrale basse du tableau. Certains récits ne sont esquissés que par un personnage ou un épisode, tandis que d'autres se développent sur plusieurs séquences traversant l'œuvre d'une extrémité à l'autre.

En définitive, il en ressort un tissu mythologique où les différentes histoires s'entremêlent. Certains personnages apparaissent même dans plusieurs contes. C'est pourquoi un tableau de fils de laine est à la fois un texte et une sorte de tissu. Ce n'est pas un hasard si les artistes huichols ont choisi cette technique et non la peinture ou le dessin. Ce type de tableau reprend l'usage rituel des fils évoquant les voies de pèlerinage, ainsi que les objets *nierikas* et *tsikuris* identifiés à la terre en tant que tissu (Neurath et Kindl, 2005). Toutefois, un tableau de fils de laine est un textile distordu, dont les brins décrivent des courbes pleines de dynamisme. Cette technique exprime la tension entre la vision d'un monde tissé et structuré et l'expérience initiatique qui demande d'aller au-delà de cet ordre.

Pour comprendre comment s'articulent les différents modes de vision, il faut bien avoir à l'esprit qu'aucun n'exclut catégoriquement l'autre. En même temps que l'on déchiffre le contenu figuratif, on peut «halluciner» ou découvrir des formes fantastiques qui ne sont pas prévues par l'explication. Il n'y a pas ici de changement radical de perspective tel que ceux décrits pour le shamanisme amazonien. En Méso-Amérique, les spécialistes de ces rites ont la capacité de voir en même temps de plusieurs manières. Le chasseur huichol s'identifie avec sa proie et peut

adopter sa manière de voir sans pour autant perdre celle du chasseur (Neurath, 2008a, p.251-283). Pour mettre en exergue les différences par rapport à la conception amazonienne, on a proposé le terme de multi-émpathie (Valdovinos, 2008, p.85-93). Une personne adopte simultanément deux ou plusieurs façons de voir, visions ou perspectives, s'identifie à deux êtres ou davantage ou encore endosse la personnalité de divers humains, dieux ou animaux. En observant le tableau, on peut y déchiffrer les détails mythologiques tout en «révant» toutes sortes d'images fantastiques.

Nierika est l'expérience consistant à aller au-delà du monde analogiste des non-initiés, mais il ne se limite pas à cela. Sauter d'une vision à l'autre implique aussi la possibilité, voire la nécessité, d'un retour. L'expérience des chamanes suppose la négation des pratiques d'échange qui constituent le cœur de l'action rituelle des non-initiés. La vision exotérique n'est toutefois jamais annulée par l'expérience visionnaire. Bien plus, la figuration peu définie de la vision chamanique est le signe du caractère éphémère de cette expérience. C'est pourquoi il est nécessaire de revenir au monde des non-initiés, aux sanctuaires *xirikis* et aux rites d'échanges.

Le tableau de José Benítez Sánchez permet d'entrevoir l'existence de mondes parallèles, mais entremêlés, régis par des schémas pratiques qui ne s'harmonisent pas l'un avec l'autre. Il n'existe pas de perspective susceptible d'englober le cosmos huichol tout entier ni, non plus, de hiérarchisation stable de ses composantes. Il y a, en revanche, une «diplopie ontologique», une juxtaposition de manières opposées de voir le cosmos. Une œuvre telle que *La Vision de Tatutsi Xiuveri Timaiweme* parvient à représenter avec brio la coexistence des visions de ces mondes parallèles.

1. Selon le recensement de 2000, la langue wixarika compte 43 939 locuteurs. Les territoires traditionnels des communautés huicholes se trouvent au sud de la Sierra Madre occidentale, sur les deux rives du rio Chapalagana, dans les États actuels de Jalisco, Nayarit et Durango.

2. *Lophophora williamsii*, cactus hallucinogène consommé rituellement par les Huichols.

3. La multiplication, en général par cinq, est la jonction entre les deux tendances. D'un côté celle, souvent excessive, d'établir des analogies : toute chose se divise et devient cinq. La tentative de mettre de l'ordre semble mener à l'absurde. Elle conduit cependant plutôt à une situation chamanique où la multiplication est une «mise en abyme» qui rend possible la superposition et l'accumulation d'identités. L'excès de discontinuités de la pensée analogique se mue en une pensée synthétique.

4. Le terme *peyote* se réfère aux *jicateno* déjà transformés en peyote, sur le chemin du retour de Wirikuta et durant leur réintégration dans le centre cérémoniel. Pendant cette phase, ils portent un chapeau orné de plumes blanches de guajolote qui rappelle la fleur du peyote.





124. José Benítez Sánchez

La Vision de Tátutsi Xiuveri Timaiweme

Nord-ouest du Mexique

1980

Fils de laine colorés collés sur un support en bois

244 x 122 cm

Mexico, Museo Nacional de Antropología,

inv 594696(99)23.31g2-2181

Bibliographie

- Alcocer, Paulina et Johannes Neurath, 2007. «El uso de las herramientas mágicas», in *Arte antiguo cora y huichol. La colección de Konrad T. Preuss, Artes de México*, 85, Mexico, p. 33-47.
- Alekseenko, Evgenija A., 1968. «The Cult of the Bear among the Ket (Yenisei-Ostyaks)», in Vilmos Diószegi (dir.), *Popular Beliefs and Folklore Tradition in Siberia*, La Haye, Mouton, p. 175-191.
- Altman, Jon et Luke Taylor (dir.), 1990. *Marketing Aboriginal Art in the 1990s*, Canberra, Aboriginal Studies Press.
- Anderson, Christopher et Françoise Dussart, 1988. «Dreamings in acrylic: contemporary western desert art», in Peter Sutton (dir.), *Dreamings: Art from Aboriginal Australia*, New York, Braziller Publishers, p. 89-142.
- Bamba, Ahmadou, vers 1976. *Jaaawartou. Poèmes*, traduit de l'arabe par Amar Samb, Dakar, Hilal.
- Barcelos Neto, Aristóteles, 2002. *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*, Lisbonne, Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia.
- Bardon, Geoffrey, 1991. *Papunya Tula. Art of the Western Desert*, Sydney, J.P. Books Australia.
- Baudrillard, Jean, 1987. *L'Autre par lui-même*, Paris, Galilée.
- Beffa, Marie-Lise, 1982. «Un conte nivx», *Études mongoles et sibériennes*, 13, p. 9-38.
- Beffa, Marie-Lise et Laurence Delaby, 1999. «Festins d'âmes et robes d'esprits. Les objets chamaniques sibériens du musée de l'Homme», *Mémoires du Muséum national d'histoire naturelle*, 181, 241 p.
- Belting, Hans, 1998. *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, traduit de l'allemand par Frank Muller, Paris, Cerf.
- Belting, Hans, 2007. *La Vraie Image. Croire aux images?* traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard.
- Berndt, Ronald M., 1951. *Kunapipi*, Melbourne, Cheshire.
- Berry, Philippa, 1992. «Introduction», in Philippa Berry et Andrew Wernick (dir.), *Shadow of Spirit: Postmodernism and Religion*, New York, Routledge, p. 1-8.
- Bilby, Julian W., 1923. *Among Unknown Eskimo: An Account of Twelve Years Intimate Relations with the Primitive Eskimo of Ice-Bound Baffin Land*, Philadelphie, J. B. Lippincott.
- Blodgett, Jean, 1988. «The Historic Period in Canadian Eskimo Art», in *Inuit Art: An Anthology*, Winnipeg, Watson & Dyer, p. 21-29.
- Boas, Franz, 1888. *The Central Eskimo*, rééd., Lincoln, University of Nebraska Press, 1964.
- Boas, Franz, 1901. «The Eskimo of Baffin Land and Hudson Bay. From notes collected by Capt. George Comer, Capt. James S. Mutch, and Rev. E.J. Peck», *Bulletin of the American Museum of Natural History*, vol. 15, part 1, p. 1-370.
- Brandenstein, Carl Georg von, 1982. *Names and Substance of the Australian Subsection System*, Chicago et Londres, University of Chicago Press.
- Breton, Stéphane, Michèle Coquet, Michael Houseman et al. (dir.), 2006. *Qu'est-ce qu'un corps? Afrique de l'Ouest/Europe occidentale/Nouvelle-Guinée/Amazonie*, Paris, Musée du quai Branly et Flammarion.
- Buku-Larrnggay Mulka Centre, 1999. *Saltwater: Yirrkala Bark Paintings of Sea Country*, Neutral Bay, NSW, Jennifer Isaacs Publishing.
- Caiuby Novaes, Sylvia, 1997. *The Play of Mirrors: The Representation of Self Mirrored in the Other*, Austin, University of Texas Press.
- Carty, John, 2008. «The demand-sharing in Balgo art. Australian Anthropological Society Meetings», Auckland, Nouvelle-Zélande, manuscrit.
- Caruana, Wally et Nigel Lendon (dir.), 1997. *The Painters of the Wauilag Sisters Story 1937-1997*, catalogue d'exposition [National Gallery of Australia, Canberra, 13 septembre-23 novembre 1997], Canberra, National Gallery of Australia.
- Certeau, Michel de, 1980. *L'Invention du quotidien*, vol. 1 : *Arts de faire*, Union générale d'éditions, Paris.
- Chapuis, Frédérique, 1998. «Les précurseurs de Saint-Louis», in Pascal Martin Saint Léon, N'Goné Fall et alii (dir.), *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien*, Paris, Revue Noire, p. 48-67.
- Chaussonnet, Valérie, 1988. «Needles and Animals: Women's Magic», in William W. Fitzhugh et Aron Crowell (dir.), *Crossroads of Continents. Cultures of Siberia and Alaska*, Washington, Smithsonian Institution Press, p. 209-226.
- Cheng, François, 1991. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil.
- Comar, Philippe, 2008. «Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-arts», in Philippe Comar (dir.), *Figures du corps*, Paris, Éditions des Beaux-arts de Paris.
- Courtine, Jean-Jacques et Claudine Haroche, 2007. *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVII-début XIX siècle)*, Paris, Payot & Rivages.

- Dagron, Gilbert**, 2007. *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard.
- Daston, Lorraine** (dir.), 2004. *Things That Talk*, New York, Zone Books.
- Daston, Lorraine et Fernando Vidal** (dir.), 2004. *The Moral Authority of Nature*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.
- De Largy Healy, Jessica**, 2007. « Corps des hommes, présence des ancêtres : la peinture corporelle aborigène dans le nord de l'Australie », *Corps*, 3, p. 49-55.
- De Largy Healy, Jessica**, 2008. « "Ma grand-mère, ma colonne vertébrale" : la relation māri-gutharn en terre d'Arnhem australienne », in Françoise Douaire-Marsaudon (dir.), *Grand-mère, grand-père. Liens, figures et exercices de la grand-parentalité en Asie et dans le Pacifique*, Marseille, Presses Universitaires de Provence, p. 111-136.
- De Largy Healy, Jessica**, 2009. « Peindre le corps et nourrir l'esprit : les peintures corporelles des Aborigènes d'Australie », in *Couleurs sur Corps*, Paris, CNRS éditions.
- De Largy Healy, Jessica et Barbara Glowczewski**, 2005. *Pistes de Rêves : Voyage en terres aborigènes*, Paris, Chêne.
- De Largy Healy, Jessica et Joe Neparrnga Gumbula**, 2007. « Yolngu Wunguli : Au-delà de l'image. L'esprit et la projection ancestrale dans l'art contemporain yolngu », in Lucienne Strivay et Géraldine Le Roux (dir.), *La Revanche des genres. Art contemporain australien*, Paris, Aïn Production, p. 64-79.
- Deleuze, Gilles**, 1994 [1968]. *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- Descola, Philippe**, 2003. *Antropología de la naturaleza*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Descola, Philippe**, 2005. *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- Dousset, Laurent**, 2002. « Australian Aboriginal kinship and social organization », part 4, in *Kinship : an introduction*. AusAnthrop research, resources and documentation. Disponible à : <http://www.ausanthrop.net/research/kinship/kinship2.php>
- Dumont, Louis**, 1966. *Homo hierarchicus. Le système des castes et ses implications*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines.
- Dussart, Françoise**, 1989. « Rêves à l'acrylique », in *Autrement*, hors-série 37, mars 1989, p. 104-111.
- Dussart, Françoise**, 1993. *La Peinture des Aborigènes d'Australie (Australian Aboriginal Painting)*, Paris, Parenthèses et la Réunion des Musées nationaux.
- Dussart, Françoise**, 2000. *The Politics of Ritual in an Aboriginal Settlement: Kinship, Gender and the Currency of Knowledge*, Washington, The Smithsonian Institution Press.
- Dussart, Françoise** (dir.), 2005. « Media matters : representations of the social in Aboriginal Australia », in *Visual Anthropology Review*, vol. 21 (1 et 2), automne-printemps.
- Dussart, Françoise**, 2006. « Canvassing Identities : Reflecting on the Acrylic Art Movement in an Australian Aboriginal Settlement », in *Aboriginal History*, vol. 30, p. 156-168.
- Dyrenkova, Nadežda P.**, 1940. *Šorskij fol'klor*, Moscou-Leningrad, Izd-vo AN SSSR.
- Elkin, Adolphus P.**, 1933. « Studies in Australian Totemism. The nature of Australian totemism », *Oceania*, IV (2), p. 113-131.
- Fausto, Carlos**, 2007. « Feasting on people. Eating animals and humans in Amazonia », *Current Anthropology*, 48 (4), p. 497-530.
- Fienup-Riordan, Ann**, 1996. *The Living Tradition of Yup'ik Masks : Agayuliyanarput, our way of making prayer*, Seattle et Londres, University of Washington Press.
- Finckenstein, Maria von**, 1999a. *Celebrating Inuit Art : 1948-1970*, Hull, Québec, Canadian Museum of Civilization, et Toronto, Key Porter Books.
- Finckenstein, Maria von**, 1999b. « A Few Things in the Way of Curios : Historic Ivories at the Canadian Museum of Civilization », *Inuit Art Quarterly*, 14 (4), p. 28-32.
- Finckenstein, Maria von**, 2004. « Playthings from the Keewatin », *Inuit Art Quarterly*, 19 (3).
- Foucault, Michel**, 1966. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines.
- Foucault, Michel**, 1977. *Ceci n'est pas une pipe*, illustrations de René Magritte, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana.
- Foucault, Michel**, 1980. *Power/Knowledge*, traduit du français par Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham et Kate Soper, New York, Pantheon Books.
- Freedberg, David**, 1998. *Le Pouvoir des images*, traduit de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort.
- Freeman, Minnie Aodla**, 1990. *Ma vie chez les Qallunaat*, trad. Daniel Séguin et Marie-Cécile Brasseur, Ville Lasalle, Québec, Éditions Hurtubise.
- Gebhart-Sayer, Angelika**, 1986. « Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo », *América Indígena*, 46 (1), p. 189-218.
- Gell, Alfred**, 1998. *Art and Agency. An Anthropological theory*, Clarendon Press, Oxford.
- Ginsburg, Faye**, 2005. « Black screens and cultural citizenship », in *Visual Anthropology Review*, numéro spécial, p. 80-97.
- Glowczewski, Barbara**, 1991. *Du Rêve à la Loi chez les Aborigènes. Mythes, rites et organisation sociale en Australie*, Paris, PUF.
- Glowczewski, Barbara**, 2004. *Rêves en colère : Alliances aborigènes dans le Nord-Ouest australien*, Paris, Plon.

- Glowczewski, Barbara et Rosita Henry (dir.), 2007. *Le Défi indigène. Entre spectacle et politique*, Montreuil, Aux lieux d'être.
- Gow, Peter, 1999. «Piro Designs: Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World», in *Journal of the Royal Anthropological Institute (JRAI)*, vol. 5, p. 229-246.
- Granet, Marcel, 1963. *Études sociologiques sur la Chine*, Paris, PUF.
- Granet, Marcel, 1968 (1934). *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel.
- Grusman, V.M. (dir.), 2006. *Na grani mirov. Šamanizm narodov Sibiri*, Moscou, Hudožnik i kniga.
- Guss, David, 1990. *To Weave and Sing : Art, Symbol and Narrative in the South-American Rainforest*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press.
- Hall, Charles F., 1865. *Life with the Esquimaux*, vol. 1 et 2, Londres, Sampson, Low, Son, and Marston.
- Hall, Stuart, 2007. «Identité culturelle et diaspora», in *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, éd. Amsterdam, p. 227-241.
- Hamayon, Roberte, 1990. *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- Hawkes, Ernest W., 1916. *The Labrador Eskimo*, Canada Department of Mines, Geological Survey Memoir 91, Anthropological Series 14, Ottawa, Government Printing Bureau.
- Herbert, Zbigniew, 2003. *Nature morte avec bride et mors*, traduit du polonais par Thérèse Douchy, Paris, Calmann-Lévy.
- Hirt, Jean-Michel, 1993. *Le Miroir du prophète. Psychanalyse et Islam*, Paris, Grasset.
- Houseman, Michael et Carlo Severi, 1998. *Naven or the Other Self. A Relational Approach to Ritual Action*, Leyde, Brill.
- Howitt, Alfred W., 1904. *The Native Tribes of South-East Australia*, Londres, Macmillan & Co.
- Ingold, Tim, 1998. «Totemism, Animism, and the Depiction of Animals», in Marketta Seppälä, Jari-Pekka Vanhala et Linda Weintraub (dir.), *Animal. Anima. Animus*, Pori, FRAME/Pori Art Museum, p. 181-207.
- Isaacs, Jennifer, Will Stubbs et Howard Morphy, 2003. *Buwayak. Invisibility*, catalogue d'exposition [Sydney, Annandale Galleries, du 9 avril au 17 mai 2003], Sydney, Annandale Galleries.
- Ivanov, Sergej V., 1937. «Medved' v religioznom i dekorativnom iskusstve narodnoстej Amury», in I.I. Meščaninov (dir.), *Pamjati V.G. Bogorozza 1865-1936*, Moscou-Leningrad, Iz-vo AN SSSR, p. 1-45.
- Ivanov, Sergej V., 1954. *Materialy po izobrazitel'nomu iskusstvu narodov Sibiri XIX- načala XX v.*, Moscou-Leningrad, Iz-vo akad. nauk SSSR.
- Ivanov, Sergej V., 1955. «K voprosu o značenii izobraženij na starinj predmetaj kul'tu narodov Sajano-Altajskogo ngor'ja», in *Sbornik Muzeja antropologii i ètnografii*, 16, p. 165-265.
- Jenness, Diamond, 1922. «The Life of the Copper Eskimos», in *Report of the Canadian Arctic Expedition, 1913-18*, vol. XII (A), Ottawa, E.A. Acland.
- Jenness, Diamond, 1946. «Material Culture of the Copper Eskimo», in *Report of the Canadian Arctic Expedition, 1913-18*, vol. XVI, Ottawa, Edmund Cloutier.
- Karadimas, Dimitri, 2005. *La Raison du corps. Idéologie du corps et représentations de l'environnement chez les Miraña d'Amazonie colombienne*, Peeters/Selaf, coll. «Langues et sociétés d'Amérique traditionnelle», n° 9, 451 p.
- Karim, Wazir-Jahan, 1981. *Ma' Betisék Concepts of Living Things*, Londres, Athlone.
- Kaufmann, Christian (dir.), 2005. «*Rarrk*», *John Mawurndjul. Journey Through Time in Northern Australia*, catalogue d'exposition [Bâle, musée Tingely, du 21 septembre 2005 au 29 janvier 2006], Bâle, Schwabe.
- Keen, Ian, 1994. *Knowledge and Secrecy in an Aboriginal Religion : Yolngu of Northeast Arnhem Land*, Oxford, Oxford University Press.
- Kindl, Olivia, 2005. «L'art du nierika chez les Huichols du Mexique. Un instrument pour voir», in Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (dir.), *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, p. 222-248.
- Kindl, Olivia et Johannes Neurath, 2003. «El arte wixarika, tradición y creatividad», in Jesús Jáuregui et Johannes Neurath (dir.), *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, université de Guadalajara, p. 413-453.
- Kolig, Eric, 1981. *The Silent Revolution : the Effects of Modernization on Australian Aboriginal Religion*, Philadelphie, For The Study of Human Issues.
- Krejnovič, Ehurim A., 1973. *Nivhgu*, Moscou, Nauka.
- Kupka, Karel, 1962. *Un art à l'état brut : peintures et sculptures des Aborigènes d'Australie*, Lausanne, La Guilde du Livre et éditions Clairefontaine.
- Kupka, Karel, 1966. «Les écorces peintes d'Australie du Musée et Institut d'ethnographie de Genève», *Bulletin annuel du Musée et Institut d'Ethnographie de la Ville de Genève*, 9, p. 23-51.
- Kupka, Karel, 1972. *Peintres aborigènes d'Australie*, Paris, Publications de la Société des Océanistes.
- Lagrou, Els, 2007. *A fluídez da forma : arte, alteridade, e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinaua, Acre)*, Rio de Janeiro, Topbooks.
- Laibi, Shaker, 1998. *Soufisme et art visuel. Iconographie du sacré*, Paris, L'Harmattan.
- Laugrand, Frédéric, 2002. *Mourir et renaître. La réception du christianisme par les Inuit de l'Arctique canadien, 1890-1940*, Québec, PUL, Leyde, CNWS.

- Laugrand, Frédéric et Jarich Oosten**, 2008. «When Toys and Ornaments Come into Play: The Transformative Power of Miniatures in Canadian Inuit Cosmology», *Museum Anthropology*, 31, 2, p.69-84.
- Leden, Christian**, 1912. *Across the Keewatin Icefields*, rééd., Winnipeg, Watson and Wyer Publishing Ltd, 1990.
- Lévi-Strauss, Claude**, 1949. *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF.
- Lévi-Strauss, Claude**, 1962. *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- López Austin, Alfredo**, 1988. *The Human Body and Ideology. Concepts of the Ancient Nahuas*, Salt Lake City, University of Utah Press.
- Lovejoy, Arthur**, 1961 (1936). *The Great Chain of Being: a Study of the History of an Idea*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Low, Albert P.**, 1906. «The Cruise of the Neptune, 1903-04», in *Report on the Dominion Government Expedition to Hudson Bay and the Arctic Islands on Board the D.G.S. Neptune*, Ottawa, Government Printing Bureau.
- Lumholtz, Carl**, 1900. «Symbolism of the Huichol Indians», *Memoirs of the American Museum of Natural History*, 3 (1), p.1-291.
- Lumholtz, Carl**, 1904. «Decorative Art of the Huichol Indians», *Memoirs of the American Museum of Natural History*, 3 (3), p.279-340.
- Lumholtz, Carl**, 1986 [1900, 1904]. *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, Mexico, Instituto Nacional Indigenista.
- McGhee, Robert**, 1996. *Ancient People of the Arctic*, Vancouver, UBC Press.
- Magowan, Fiona**, 2007. *Melodies of Mourning: Music and Emotion in Northern Australia*, Oxford, James Currey Publishers.
- Marey, Étienne-Jules**, 1878. *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales*, Paris, Masson.
- Marty, Paul**, 1917. *Études sur l'Islam au Sénégal*, 2 vol., Paris, Ernest Leroux.
- Mathiassen, Therkel**, 1928. «Material Culture of the Iglulik Eskimos», in *Report of the Fifth Thule Expedition, 1921-24*, vol. 6, pt. 1, Copenhagen, Nordisk.
- Mawurndjul, John**, 2005. «"I never stop thinking about my rarrk." John Mawurndjul in an interview with Apolline Kohen», in Christian Kaufmann (dir.), *Rarrk. John Mawurndjul. Journey Through Time in Northern Australia*, Bâle, Schwabe, p.25-28.
- Mérot, Alain**, 2009. *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard.
- Morgan, David**, 1998. *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley, University of California Press.
- Morphy, Howard**, 1991. *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*, Chicago, University of Chicago Press.
- Morphy, Howard**, 1992. «From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power Among the Yolngu», in Jeremy Coote et Anthony Shelton (dir.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, p. 181-208.
- Morphy, Howard**, 2003. *L'Art aborigène*, Londres, Phaidon Press Ltd.
- Müller, Regina Polo**, 1990. *Os Asurini do Xingu: história e arte*, São Paulo, Editora da Unicamp.
- Munn, Nancy D.**, 1973. *Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, Chicago, University of Chicago Press.
- Myers, Fred R.**, 1986. *Pintupi Country, Pintupi Self. Sentiment, Place, and Politics among Western Desert Aborigines*, Washington et Canberra, Smithsonian Institution Press et Australian Institute of Aboriginal Studies.
- Myers, Fred R.**, 2002. *Painting Culture: The Making Of An Aboriginal High Art*, Londres, Duke University Press.
- Myers, Fred R.**, 2005. «Collecting Aboriginal Art in the Australian Nation: Two Case Studies», in *Visual Anthropology Review*, numéro spécial.
- Naef, Silvia**, 2004. *Y-a-t-il une «question de l'image» en Islam?*, Paris, Téraèdre.
- Nasr, Seyyed Hossein**, 1987. *Islamic Art and Spirituality*, Albany, State University of New York Press.
- Negrín, Juan**, 1986. *Nierica: Espejo entre dos mundos. Arte contemporáneo huichol*, Mexico, Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec.
- Nelson, Edward William**, 1899. «The Eskimo about Bering Strait», in *Eighteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1896-1897*, Washington, Government Printing Office, p.3-518. Rééd. 1983, Washington, Smithsonian Institution Press.
- Neurath, Johannes**, 2000. «El "don de ver": proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola», *Desacatos* vol. 5, p.57-77.
- Neurath, Johannes**, 2008a. «Cacería ritual y sacrificios huicholes. Entre depredación y alianza, intercambio e identificación», *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 94 (1), p.251-283.
- Neurath, Johannes**, 2008b. «Ambivalencias del poder y del don en el sistema político-ritual wixarika», conférence présentée au symposium *Los pueblos amerindios más allá del Estado*, IIH-UNAM, novembre 2008.
- Neurath, Johannes et Olivia Kindl**, 2005. «Materiales del arte huichol», in *El Arte Huichol, Artes de México*, 75, p.26-34.
- Olalquiaga, Celeste**, 1992. *Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Oosten, Jarich et Frédéric Laugrand (dir.)**, 1999. *The Transition to Christianity*, Inuit Perspectives on the XXth Century, vol. 1, Iqaluit, Language and Culture Program, Nortext/Nunavut Arctic College.
- Oosten, Jarich et Frédéric Laugrand (dir.)**, 2002. *Inuit Qaujimajatuqangit: Shamanism and Reintegrating Wrongdoers*, Inuit Perspectives on the XXth Century, vol. 4, Iqaluit, Nunavut Arctic College/Nortext.

Somogy éditions d'art

Suivi éditorial : Clémentine Petit

Conception graphique : Nelly Riedel

Fabrication : Michel Brousset, Béatrice Bourgerie, Mathias Prudent

Contribution éditoriale : Renaud Bezombes et Céline Moulard

Traducteurs : Marianne Bouvier (p. 193, texte de Allen F. Roberts et Mary Nooter Roberts)
et Thomas de Kayser (p. 203, texte de Johannes Neurath)

musée du quai Branly

Direction du développement culturel

Service éditorial

Coordination éditoriale

Muriel Rausch

Sophie Chambonnière

ISBN Somogy 978-2-7572-0322-4

ISBN musée du quai Branly 978-2-35744-013-5

Dépôt légal : février 2010

Imprimé en Italie (Union européenne)

Crédits photographiques

Alaska State Museum, Juneau catalog # II-A1451 / 1452, photo Barry McWayne : p. 32
Bayerische Staatsbibliothek München : p. 82, 83
Biblioteca Santa Cruz, Valladolid : p. 189
Bibliothèque de Genève : p. 76
Bibliothèque de Genève, Fonds iconographique Nicolas Bouvier : p. 172
BnF, Paris : p. 81, 112, 123, 171, 184
BPK, Berlin, dist. RMN, photo Elke Walford : p. 105
BPK, Berlin, dist. RMN, photo Claudia Obrocki : p. 205
CNUM – Conservatoire numérique des arts et métiers, Bibliothèque centrale
du Conservatoire national des arts et métiers : p. 119
Collège de France, droits réservés : p. 178 (pour les œuvres du Collège de France)
Courtesy Division of Anthropology, American Museum of Natural History,
catalog # 16/8942 : p. 28-29
Courtesy Fowler Museum of Cultural History, UCLA : p. 193
Courtesy Fowler Museum of Cultural History, UCLA, photo Don Cole : p. 192, 195
Courtesy Musée ethnographique russe : p. 66
Courtesy of the Burke Museum of Natural History and Culture, catalog # 2-2128 : p. 31
Fondation Collection, E.G. Bühlle, Zurich : p. 102
Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin : p. 114
Linden-Museum Stuttgart, photo Anatol Dreyer : p. 12
Musée des arts et métiers – CNAM, Paris, photo P. Faligot : p. 116
musée du quai Branly, photo Daniel Ponsard, Scala : p. 168
musée du quai Branly, photo Hughes Dubois, Scala : couverture (2^e œuvre)
musée du quai Branly, photo Patrick Gries, Scala : p. 39, 46, 163, 164, 165, 169, 209
musée du quai Branly, photo Patrick Gries, Valérie Torre, Scala : p. 49
musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado, Scala : p. 16, 21, 22, 24, 25, 30,
37, 40, 44, 45, 52, 54, 55 (haut), 60, 63 (haut), 65, 125, 126, 129, 133, 134, 135, 137, 138, 143,
144, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 159, 160, 161, 166, 167, 175, 178, 4^e couverture
(pour les œuvres du musée du quai Branly), 179, 207, couverture (1^{er} et 3^e œuvres)
musée du quai Branly, Scala : p. 132
Musée Guimet, Paris, dist. RMN, photo Ghislain Vanneste : p. 174
Museo Nacional de Antropología, Mexico : p. 202, 212-213
National Gallery of Australia : p. 131
Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology and the Regents of the University
of California, photo Alicia T. Egbert, Catalogue # 2-4597 : p. 26
photo Allen et Mary Roberts : p. 197, 198, 199, 201
photo F. Laugrand, courtoisie de l'Eskimo Museum de Churchill : p. 56, 59
photo Françoise Dussart : p. 140, 141
photo Frédéric Laugrand : p. 55 (bas)
photo René Fuerst : p. 51
Presidents and Fellow of Harvard College, Peabody Museum, 69-20-10/1263 : p. 34-35
Presidents and Fellow of Harvard College, Peabody Museum, 69-30-10/1609 : p. 27

RMN (Domaine de Chantilly), photo René-Gabriel Ojeda : p. 173

RMN, droits réservés : p. 77

RMN, photo Franck Raux : p. 94

RMN, photo Gérard Blot : p. 15, 71, 72, 84, 85, 88, 89, 91, 93, 95, 100, 107, 108,
couverture (4^e œuvre)

RMN, photo Jean-Gilles Berizzi : p. 78

RMN, photo Jean-Gilles Berizzi : p. 96

RMN, photo Thierry Le Mage : p. 92

SagaPhoto, Patrick Forget : p. 98

Sheldon Jackson Museum, Sitka (Alaska), inv. IIB92, photograph by Sara Boesser : p. 33

Staatliches Museum für Völkerkunde München, photo S. Autrum-Mulzer : p. 19

Staatliches Museum für Völkerkunde München, photo Gerhard Arand : p. 170

Staatliches Museum für Völkerkunde München, photo Marianne Franke : p. 177

Staatliches Museum für Völkerkunde München, photo Marietta Weidner : p. 181

The Bridgeman Art Library : p. 86, 97, 99, 111, 115

The British Museum, Londres, dist. RMN / The Trustees of the British Museum : p. 183

The Metropolitan Museum of Art, dist. RMN / Image of the MMA : p. 74, 75, 103

The National Gallery, Londres, dist. RMN / National Gallery Photographic Department :
p. 79

Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 791 : p. 109

D. R. : p. 63 (bas), 67, 69, 130, 187, 191

Copyrights

© ADAGP, Paris, 2010, pour les œuvres de :

Midjau-Midjawu, Irvala, David Malangi, Djunmal, Darby Jampijinpa
Ross, Paddy Japaljarri Sims, Paddy Jupurrurla Nelson, Jeanie
Nungarrayi Egan, Lena Nungarrayi Egan, Lucy Napaljarri Kennedy,
Ruth Napaljarri Oldfield, Molly Nampijinpa Langdon, Uni
Nampijinpa Martin, Judy Nampijinpa Granites, Peggy Nampijinpa
Brown, Tom Djawa, John Mawurndjul

© estate of Yirawala 2010 licensed by Aboriginal Artist Agency : p. 131

© Somogy éditions d'art, Paris 2010

© musée du quai Branly, Paris 2010

La photogravure a été réalisée par Quat'Coul (Toulouse)

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur les presses de Re.Bus (Italie) en février 2010