

## L'Envers du visible : ontologie et iconologie

Philippe Descola

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/181>

DOI : 10.4000/actesbranly.181

ISSN : 2105-2735

### Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

### Référence électronique

Philippe Descola, « L'Envers du visible : ontologie et iconologie », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/181> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.181>

---

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Tous droits réservés

---

# L'Envers du visible : ontologie et iconologie

Philippe Descola

---

- <sup>1</sup> Qu'il me soit permis, pour lever d'emblée toute équivoque, de commencer par un aveu : je me range au nombre de ceux, de plus en plus nombreux, qui refusent de voir dans l'art une catégorie universelle de l'expérience humaine au moyen de laquelle pourraient être qualifiés à coup sûr certains types de processus et d'objets sur la base de propriétés perceptives ou symboliques qui leur seraient inhérentes. C'est pourquoi l'expression « anthropologie de l'art » me paraît indue : d'abord du fait que le domaine auquel elle renvoie est en droit si limité dans le temps et dans l'espace qu'il interdit toute possibilité de généralisation comparative, contredisant ainsi les promesses d'universalité que son intitulé laissait espérer ; ensuite parce que, à quelques très rares exceptions près – celle d'Alfred Gell notamment<sup>1</sup> –, cette entreprise n'est fondée sur aucune théorie générale de la vie sociale ou de la nature humaine et n'a guère pour objectif d'en produire une, à l'encontre de ce que la référence à l'anthropologie permettrait d'escompter. Faire de l'anthropologie de l'art consiste le plus souvent à étudier le contexte social et culturel de la production et de la réception des *artefacts* non occidentaux qui ont été investis par les Occidentaux d'une vertu esthétique, ce qui permet de rendre leur signification accessible à des usagers qui ne leur étaient pas destinés à l'origine, en employant pour ce faire des critères analogues à ceux qui ont cours dans l'appréciation esthétique des objets traditionnellement accueillis dans les musées d'art : analyse des fonctions que ces objets remplissent, du symbolisme qui leur est attaché, des exigences formelles auxquelles ils sont censés répondre, des évolutions stylistiques qu'ils ont connues, des changements de sens qui les affectent lorsqu'ils sont transportés hors de leur environnement d'origine. Manifestement, on se trouve là à un étage du travail intellectuel différent de celui qu'occupent les théories anthropologiques de la parenté, du rituel ou de la circulation des richesses, un étage certes aussi noble que les précédents, puisqu'il correspond pour le présent à celui dans lequel l'histoire de l'art a prospéré chez nos voisins spécialistes du passé, mais qu'il vaudrait mieux, par souci de clarification, appeler une ethnologie de l'art ; la première et la plus ancienne branche de cette région du savoir, l'histoire de l'art, s'attachant aux

objets d'art occidentaux, la seconde, l'ethnologie de l'art, aurait ainsi pour domaine l'étude des *artefacts* issus de cultures non occidentales qui paraissent présenter avec ces objets un air de famille.

- 2 Ces considérations expliquent pourquoi je préfère définir l'activité dans laquelle je suis engagé comme une anthropologie de la figuration ou de la mise en image. À la différence de l'art, qui demeure lié à des contextes historiques spécifiques, la figuration est une opération universelle au moyen de laquelle un objet matériel quelconque est investi de façon ostensible d'une « agence » socialement définie suite à une action de façonnage, d'aménagement, de mise en situation ou d'ornementation<sup>2</sup> ; cette action vise à donner à l'objet un potentiel d'évocation iconique d'un prototype réel ou imaginaire qu'il dénote de façon indicielle en ce que quelque chose de l'intentionnalité du prototype ou de ceux qui ont fait l'image est actif en elle ; enfin la dénotation doit pouvoir jouer sur une ressemblance directe de type mimétique ou sur tout autre type de motivation identifiable de façon médiate ou immédiate, l'idée étant que c'est dans la relation iconique au prototype que réside au premier chef l'effet d'agence. Mais la figuration n'est pas tout entière livrée à la fantaisie expressive de celui qui figure, pas plus qu'elle n'est réductible à la rencontre fragile entre les caractéristiques du prototype et les contraintes techniques d'exécution ; elle procède de ce que Merleau-Ponty appelle avec bonheur « une doublure d'invisible »<sup>3</sup>, un schème à la fois sensible et intelligible au moyen duquel une matière et une forme se combinent, selon des conventions qui demeurent souvent informulées, afin de produire une image qui réponde aux attentes de tous ceux par qui et pour qui elle est engendrée. Or ce schème figuratif, c'est là mon hypothèse, n'est pas étranger à ce que j'ai appelé ailleurs des modes d'identification, c'est-à-dire des formes d'organisation de l'expérience du monde correspondant aux diverses façons d'inférer des qualités dans les existants, donc de les doter ou non de certaines aptitudes les rendant capables de tel ou tel type d'action<sup>4</sup>.

Fig. 1. Peinture aborigène par Midjau-Midjau, groupe Gunwinggu, section Nagodyok, moitié Dua Kuwinjku, West Arnhem Land (Crocker Island), Australie.



© musée du quai Branly

- 3 Ainsi entendue, l'identification m'a paru pouvoir être fondée sur les diverses possibilités d'imputer à un *aliud* indéterminé une physicalité et une intériorité analogues ou dissemblables à celles dont tout humain fait l'expérience ; de ce fait, elle peut se décliner en quatre formules ontologiques : soit la plupart des existants sont réputés avoir une intériorité semblable tout en se distinguant par leurs corps, et c'est l'animisme (Amazonie, nord de l'Amérique du Nord, Sibérie, certaines parties de l'Asie du Sud-Est et de la Mélanésie) ; soit les humains sont seuls à posséder le privilège de l'intériorité tout en se rattachant au continuum des non-humains par leurs caractéristiques matérielles, et c'est le naturalisme (l'Europe à partir de l'âge classique) ; soit certains humains et non-humains partagent, à l'intérieur d'une classe nommée, les mêmes propriétés physiques et morales issues d'un prototype, tout en se distinguant en bloc d'autres classes du même type, et c'est le totémisme (au premier chef les Aborigènes australiens) ; soit tous les éléments du monde se différencient les uns des autres sur le plan ontologique, raison pour laquelle il convient de trouver entre eux des correspondances stables, et c'est l'analogisme (Chine, Europe de la Renaissance, Afrique de l'Ouest, Andes, Amérique centrale...). Or, ces quatre formules induisent des effets sur la genèse des images. Il existe certes un petit nombre de dispositifs figuratifs dont la distribution est à peu près universelle, et donc indépendante des ontologies localement dominantes – on peut notamment penser à la pictographie, comme art de la mémoire, à l'héraldique, comme instrument de différenciation, à la caricature ou au graffiti, comme appropriation ludique d'autrui ; mais si l'on excepte ces quelques modes transculturels, et aisément reconnaissables, de mise en image, tous les autres produits de l'activité figurative varient selon le type d'entité que cette activité donne à

voir, selon le type d'agence dont ces produits sont investis, et selon les moyens par l'intermédiaire desquels ils sont rendus visibles. Bref, chacun des modes d'identification stipule des propriétés différentes pour les objets figurables et appelle donc un mode de figuration particulier. C'est ce que je voudrais à présent examiner.

- 4 L'animisme est définissable par la généralisation aux non-humains d'une intériorité de type humain combinée à la discontinuité des physicalités corporelles, donc des perspectives sur le monde et des façons de l'habiter. Figurer une ontologie de ce type, c'est rendre visible l'intériorité des différentes sortes d'existant et montrer que celle-ci se loge dans des corps aux apparences dissemblables, mais identifiables sans équivoque par des indices d'espèce. C'est pourquoi, en régime animique, on rencontre si souvent des images composites où sont conjoints des éléments anthropomorphes évoquant l'intentionnalité humaine et des attributs spécifiques à des animaux, des esprits, voire des plantes ; les images les plus courantes, car les plus cohérentes sur le plan cognitif, étant celles qui comportent des indices ténus d'humanité – des traits du visage, par exemple – greffés sur des formes globalement thériomorphes. De telles images ne sont pourtant composites qu'en apparence : elles ne figurent pas des chimères composées de pièces anatomiques empruntées à plusieurs espèces, mais des non-humains dont on signale au moyen de quelques attributs humains qu'ils possèdent bien, tout comme les humains, une intériorité les rendant capables d'une vie sociale et culturelle. C'est le cas, de façon exemplaire, des masques Yup'ik d'Alaska représentant des esprits animaux que l'on accueillait dans la maison commune lors des rituels d'hiver. L'intériorité de l'animal est le plus souvent figurée par l'insertion d'un visage humain dans une tête animale, plus rarement par l'ajout de membres humains à un corps animal. Vu le rôle crucial que joue dans l'ontologie animique la métamorphose, on doit aussi s'attendre à ce que celle-ci reçoive une expression figurative. La métamorphose étant plutôt une anamorphose, un changement de point de vue, tous les dispositifs fonctionnant comme des commutateurs peuvent servir à cette fin. C'est le cas des masques à transformation de la côte nord-ouest du Canada, bien sûr, mais aussi de certains types de parures ou motifs animaux dont on orne les corps humains en mouvement : s'ils sont habilement décorés et oscillent entre postures animales et postures humaines, l'illusion d'un va-et-vient entre deux espèces est facile à créer<sup>5</sup>.

Fig. 2. Masque de plongeur, *kegginaquq*, yup'ik, région d'Anvik, Alaska, début du XX<sup>e</sup> siècle.



© musée du quai Branly

- 5 La formule du naturalisme est inverse de celle de l'animisme : ce n'est pas par leur corps, mais par leur esprit, que les humains se différencient des non-humains, comme c'est aussi par leur esprit qu'ils se différencient entre eux, par paquets, grâce à la diversité des réalisations que leur intériorité collective autorise en s'exprimant dans des langues et des cultures distinctes ; quant aux corps, ils sont tous soumis aux mêmes décrets de la nature et ne permettent pas de se singulariser par des genres de vie, comme c'était le cas dans l'animisme. Si l'émergence du naturalisme européen peut être fixée au début du XVII<sup>e</sup> siècle, il faut prendre garde que chacun des domaines de la pratique au sein desquels les modes d'identification opèrent leur travail de discrimination ontologique possède sa propre logique de transmission, et donc son taux spécifique de mutation, autrement dit, que les symptômes d'un changement d'ontologie n'apparaissent pas nécessairement de façon simultanée dans chacun de ces domaines. Tout indique que c'est ce qui s'est passé lorsque l'analogisme a progressivement accouché du naturalisme en Europe : le monde nouveau a d'abord commencé à prendre corps dans les images, près de deux siècles avant d'être l'objet d'un discours réflexif. 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 flamande dès le XV<sup>e</sup> siècle, 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 dépeint dans un cadre

réaliste, d'abord dans les enluminures, puis dans des tableaux caractérisés par la continuité des espaces représentés, par la précision avec laquelle les moindres détails du monde matériel sont rendus et par l'individuation des sujets humains. Une manière de figurer s'installe ainsi en Europe qui se traduit par une virtuosité croissante dans deux genres inédits : la peinture de l'âme, c'est-à-dire la représentation de l'intériorité comme indice de la singularité des personnes humaines, et l'imitation de la nature, c'est-à-dire la représentation des contiguités matérielles au sein d'un monde physique qui mérite d'être observé et décrit pour lui-même.

- 6 Comparer figuration animique et figuration naturaliste permet de mieux souligner leurs contrastes. Dans les deux cas, il s'agit bien de donner à voir une intériorité, mais avec des moyens fort différents puisque le champ des entités auxquelles on prête une intentionnalité n'a pas la même extension : l'animisme ne se préoccupe guère de figurer l'intériorité des humains (elle va de soi comme archétype de toute intériorité) et s'attache plutôt à rendre visible celle des non-humains sous la forme d'attributs humains (généralement un visage), tandis que le naturalisme réserve l'intériorité aux seuls humains et va donc figurer celle-ci, en tant que propriété générale d'une espèce et indice de la singularité de chaque personne, par le biais de la particularisation des physionomies (notamment du regard). Le traitement de la physicalité est plus dissemblable encore. L'animisme rend visibles les attributs physiques au moyen desquels chaque espèce d'existant se distingue des autres, mais sans qu'il y ait uniformité des codes formels, souci de ressemblance mimétique ni juxtaposition des figurations (au sens d'une imitation de la nature) car, chaque classe d'existant intentionnel possédant un point de vue légitime sur le monde, il n'existe aucune position privilégiée à partir de laquelle une uniformisation totalisatrice de la représentation pourrait être mise en œuvre – d'où l'absence de toute figuration paysagère dans l'animisme.
- 7 C'est le contraire qui se passe avec le naturalisme : la mise en évidence des continuités physiques exige en effet que les existants soient dépeints en grand nombre et avec des techniques semblables au sein d'un espace homogène où chacun d'eux occupe une position rationnellement connectée à celle des autres ; d'où le fait que le paysage, la nature morte et la perspective monofocale sont les expressions emblématiques de la peinture moderne et ce qui fait sa radicale nouveauté. Tandis que l'animisme objective des subjectivités en donnant à voir comment elles sont incorporées, le naturalisme parvient à rendre invisible le mécanisme (la perspective comme point de vue arbitraire) au moyen duquel sont subjectivées les objectivités qu'il dépeint. Naturalisme et animisme se distinguent aussi dans le rapport qu'ils établissent entre le degré d'iconicité et le type d'agence de ce qu'ils figurent. Le souci de réalisme qui caractérise la peinture moderne se traduit par le désir d'inclure dans l'image le plus grand nombre possible de qualités inhérentes au prototype, avec ce résultat paradoxal que plus l'image est ressemblante – dans le trompe-l'œil, par exemple –, plus elle se revendique comme une imitation et plus, de ce fait, elle attire l'attention sur la dextérité du peintre, c'est-à-dire sur le rôle prépondérant de son agence. Par contraste, l'animisme paraît relativement indifférent à la ressemblance, reflet d'une attitude qui voit dans les images non pas des copies du réel, mais des sortes de répliques incorporées du prototype (généralement un esprit, ou un animal-esprit), dotées à ce titre d'une agence aussi puissante que la sienne ; à la différence du cas naturaliste, c'est parce que l'image n'est pas vraiment mimétique que son agence prédomine sur celle de l'humain le plus

souvent anonyme qui l'a confectionnée, redoublant ainsi efficacement celle du prototype.

- 8 L'identification totémique est fondée sur le partage au sein d'une classe d'existants regroupant des humains et diverses sortes de non-humains d'un ensemble de qualités physiques et morales que l'entité éponyme est réputée incarner au plus haut degré. Dans les sociétés aborigènes d'Australie où cette ontologie est la mieux attestée, le noyau de qualités caractérisant la classe totémique est réputé issu d'un prototype primordial, traditionnellement appelé « être du Rêve ». La figuration doit donc donner à voir l'identité des humains et des non-humains de la classe totémique ; identité interne, du fait qu'ils incorporent une même « essence » dont la source est localisée dans un site et dont le nom synthétise le champ d'attributs qu'ils possèdent en commun ; identité physique, car ils sont constitués des mêmes substances, sont organisés selon une même structure et possèdent en conséquence le même genre de tempérament et de dispositions.
- 9 Deux modalités de mise en œuvre des objectifs figuratifs du totémisme sont présentes dans tout le continent australien, que j'appellerai la « présentification structurale » et la « présentification structurante ». La première, bien illustrée par les peintures selon le style dit « rayon-x » – des silhouettes animales ou humaines inertes à l'intérieur desquelles sont représentés avec une grande exactitude squelette et organes – de la partie occidentale de la terre d'Arnhem, notamment celle des Kuwinjku, consiste à mettre en évidence la permanence des identités de structure entre humains et non-humains en employant le langage figuratif de la physicalité<sup>6</sup>. Celui-ci est caractérisé par trois traits récurrents : la netteté de l'organisation morphologique et des divisions internes (figurant la permanence de la relation métonymique d'identité entre humains et non-humains) ; l'englobement dans la figure du totem de ses attributs et créations présentés comme des organes (figurant non pas un être particulier situé dans le monde, mais des qualités du monde enveloppées dans un être particulier) ; l'immobilité figée de l'être du Rêve représenté (figurant le caractère inaltérable des divisions qu'il a instituées, de sorte que le mouvement est dans le geste figuratif, non dans la figure). Tout dynamisme, toute narration, tout arrière-plan sont ici exclus au profit de la seule figuration de l'ordre incorporé dans les prototypes. Par contraste, la présentification structurante figure les actions des êtres du Rêve sous la forme des traces qu'ils ont laissées et caractérise les peintures (jadis sur sable, aujourd'hui sur toile pour le marché mondial) des Aborigènes du désert central<sup>7</sup>. Il s'agit d'une série de graphèmes qui tendent vers la pictographie – ils sont combinables, séquentiels et à dénotation constante – et leurs enchaînements illustrent le plus souvent la narration de récits relatant les opérations génératives des êtres du Rêve, à la fois comme un mouvement sur une surface et comme effet incorporé de ces opérations dans les traits du relief. Bref, et comme l'a bien vu Ingold, soit l'on figure les agents de la génération sans leurs traces pour montrer que le monde ne fait plus qu'un avec le corps inerte de ceux qui l'ont ordonné, soit l'on figure les traces sans les agents pour indiquer que, ceux-ci ayant disparu de la scène, leur action instituante est terminée<sup>8</sup>. Cette manière de traiter le temps contraste très nettement avec ce que l'animisme s'efforce de donner à voir – dans les masques articulés, par exemple –, à savoir le basculement de point de vue entre humain et non-humain, c'est-à-dire un mouvement rapide s'accomplissant dans le temps présent, par opposition à une structure statique – prototypes totémiques ou résultats de leur action incorporés dans l'environnement – renvoyant aux origines du monde. Cela contraste aussi avec ce que le naturalisme objective dans les images, à



savoir la diversité des individualités humaines et leur saisie réaliste aux divers âges de la vie, combinées à l'homogénéité du rendu de l'espace et des objets qu'il contient. La diversité des expressions phénoménales de l'intériorité humaine s'oppose ainsi à l'unité et à l'immutabilité des prototypes totémiques, tandis que la continuité matérielle des objets du monde s'oppose à la singularité des sites engendrés par les êtres du Rêve.

- 10 L'identification analogiste repose sur la reconnaissance d'une discontinuité générale des intériorités et des physicalités aboutissant à un monde peuplé de singularités, un monde qui serait difficile à habiter et à penser en raison du foisonnement des différences qui le composent, si l'on ne s'efforçait de trouver entre les existants, comme entre les parties dont ils sont faits, des réseaux de correspondance permettant un cheminement interprétatif. Dans une ontologie où l'ensemble des existants est fragmenté en une pluralité d'instances et de déterminations, il existe bien des manières de représenter l'association de ces singularités, de sorte que l'objectivation de l'analogisme dans des images pourrait paraître moins spécifique que les modes de figuration des trois autres ontologies. Il n'est toutefois pas impossible de mettre en évidence quelques traits saillants qu'une figuration analogiste devrait faire ressortir. Dans la mesure où l'analogisme met l'accent sur la fragmentation des intériorités et sur leur répartition dans une multitude de supports physiques, il faut d'abord désubjectiver l'intériorité des humains et des non-humains, de façon à ce qu'elle soit disséminée et couplée à une physicalité elle aussi distribuée. Autrement dit, il s'agit de donner à voir un ensemble de discontinuités faibles et cohérentes, soit directement dans un objet dont la nature composite devra être évidente – les chimères sont les créations par excellence de l'analogisme –, soit indirectement en indiquant que l'image est une partie métonymique du prototype – d'où l'importance de la *mimèsis* dans les objets servant à la « magie sympathique » si caractéristique de l'analogisme ; on peut aussi mettre en évidence que chaque indice n'a un sens et une agence que parce qu'il est inséré dans un agrégat d'indices diversifiés et structuré de façon spatiale – par enveloppement concentrique (un reliquaire en Mélanésie ou en Europe) – ou de façon temporelle, par rajouts réguliers d'un élément au tout (un autel des ancêtres en Afrique). Bref, l'objectif figuratif de l'analogisme, c'est de rendre présents des réseaux de correspondance entre des éléments discontinus, ce qui suppose de multiplier les composantes de l'image afin de mieux désindividualiser son sujet. En ce sens, et quelle que soit l'exactitude de la représentation des détails à laquelle la figuration analogiste peut parvenir, elle ne vise pas tant à imiter avec vraisemblance un prototype « naturel » objectivement donné, qu'à restituer la trame des affinités au sein de laquelle ce prototype prend un sens et acquiert un certain type d'agence. Ce que l'analogisme cherche à rendre présent dans les images se révèle encore plus abstrait que ce que les autres modes d'identification visent à figurer : 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 métarelacion, c'est-à-dire une relation englobante condensant des relations disparates.
- 11 Une façon de réduire cette abstraction consiste à examiner comment des collectifs analogistes ont conceptualisé ce genre d'opération figurative ; on peut pour cela prendre comme exemple l'esthétique chinoise<sup>9</sup>. L'idéal de la peinture chinoise n'est pas d'atteindre le beau, mais de tenter de recréer un microcosme total où soit visible l'action unificatrice dont on crédite les souffles vitaux dans le macrocosme ; il s'agit donc de figurer une réplique du cosmos à une autre échelle. Le Vide joue un rôle central dans cette opération : de façon littérale, d'abord, par la surface importante

dévolue à l'espace non peint qui joue le rôle d'un milieu interstitiel parcouru par les souffles reliant le monde visible au monde invisible ; mais aussi, dans l'espace peint, par la fonction Vide dévolue au nuage comme médiateur entre la Montagne (dont il emprunte la forme) et l'Eau (dont il est formé), les deux termes accolés (*Shan-Shui*) définissant et dénotant la peinture de paysage. Celle-ci met aussi en lumière cette autre caractéristique de l'analogisme qu'est l'ambition de donner à voir le réseau des correspondances entre l'homme et l'univers : peindre la Montagne et l'Eau, en effet, c'est faire le portrait des sentiments et dispositions qui animent les humains, les traits principaux du milieu physique entrant en résonance avec le milieu intérieur. Comme toute esthétique analogiste, l'esthétique chinoise fixe ainsi comme objectifs à l'activité figurative, d'une part, la mise en valeur de la manière dont des singularités initialement particularisées par leur nature, leur situation, leur apparence, parviennent à entrer en résonance, aboutissant à réduire, dans l'espace de l'image, l'ampleur des discontinuités qui les séparent ; d'autre part, la représentation des liens enchevêtrés entre macrocosme et microcosme, l'image étant perçue non seulement comme un modèle réduit iconique de l'univers dont elle réverbère certaines qualités à une autre échelle, mais aussi comme l'expression des correspondances décelables entre qualités humaines et propriétés du cosmos. En régime analogiste, on ne cherche pas à donner à voir des choses, des intentionnalités ou des structures, mais bien, quel que soit le prototype que l'image figure, des processus dynamiques.

- 12 On aura compris que les modes de figuration auxquels je m'intéresse ne sont pas des recettes formelles, des archétypes iconologiques ou des systèmes procéduraux, mais l'expression des relations entre la structure d'une ontologie, notamment les contrastes qui y sont établis entre intériorité et physicalité, et les moyens employés pour rendre visible cette structure et l'activer dans une image. Si, par commodité, j'ai suivi jusqu'à présent une voie bien frayée en tentant de définir ces structures de l'expérience à partir des traces linguistiques qu'elles déposent, tant dans les énoncés de ceux qu'elles concernent que dans les descriptions et commentaires de ceux qui les observent, je voudrais dire avec force que ce principe de méthode ne signifie pas pour autant que les modes de figuration devraient être appréhendés comme des illustrations de systèmes discursifs qui leur préexisteraient. Bien au contraire. L'exemple de la transition de l'ontologie analogiste à l'ontologie naturaliste en Europe montre bien que le registre propositionnel et le registre iconique ne se déplacent pas toujours à des vitesses égales, le second ayant ici anticipé le premier. Dans ces rythmes divergents on peut sans doute trouver l'une des sources du changement, la liberté d'inventer des formes nouvelles d'incarnation d'une agence étant probablement plus grande dans le champ figuratif que dans d'autres domaines de la vie sociale médiatisés au premier chef par le langage. Si elle devait répondre à ses promesses, une anthropologie de la figuration devrait donc aboutir, non pas à une grammaire des formes, mais à une morphologie des relations. Une première illustration en est offerte par les quatre relations que je viens d'évoquer brièvement : la commutation animique, qui rend tangible la permutation des points de vue et le basculement constant de chaque existant entre forme intérieure et forme apparente ; la ressemblance naturaliste, comme moyen de marquer la singularité des intériorités humaines et de rendre vraisemblable le tableau du monde physique ; l'ordonnement inclusif du totémisme, manière d'objectiver le rapport métonymique des parties au tout ; la connexité analogiste, enfin, et son rêve de faire transparaitre dans la texture des choses un dense filet de correspondances. Quatre façons de faire pour donner corps au monde, chacune sédimentée le plus souvent dans des

conventions, des habitudes, des styles assignables à une époque et à une aire géographique, mais que la fantaisie créative d'un artisan inspiré fait parfois déborder de son cadre ontologique, contribuant ainsi à donner aux images la savoureuse imprévisibilité d'où provient une partie du pouvoir qu'elles exercent sur nous.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Boas (1927) 1955 : Franz Boas, *Primitive Art*, New York, Dover Publications, 1955.
- Cheng 1991 : François Cheng, *Vide et Plein. Le Langage pictural chinois*, Paris, éd. du Seuil, 1991.
- Damisch 1990 : Hubert Damisch, « Paradoxe du danseur kwakiutl. Note sur le dédoublement de la représentation », dans Sylvie Devers, *Pour Jean Malaurie. 102 témoignages en hommage à quarante ans d'études arctiques*, Paris, Plon, 1990, p. 5-27.
- Descola 2005 : Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2005.
- Gell 1998 : Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Ingold 1998 : Ingold Tim, « Totemism, Animism, and the Depiction of Animals », dans Marketta Seppälä, Jari-Pekka Vanhala et Linda Weintraub, *Animal. Anima. Animus*, Pori, FRAME/Pori Art Museum, 1998, p. 181-207.
- Jullien 2003 : François Jullien, *La Grande Image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003.
- Merleau-Ponty 1964 : Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- Munn 1973 : Nancy D. Munn, *Walbiri Iconography : Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973.
- Myers 1999 : Fred R. Myers, « Aesthetic and practice : A local art history of Pintupi painting », dans Howard Morphy et Margo Smith Boles, *Art from the Land. Dialogues with the Kluge-Ruhe Collection of Australian Aboriginal art*, Charlottesville, The University of Virginia, 1999.
- Taylor 1996 : Luke Taylor, *Seeing the Inside : bark painting in Western Arnhem Land*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

## NOTES

1. Gell 1998.
2. Il n'y a pas véritablement de traduction consensuelle en français du terme *agency* tel qu'il est employé par la philosophie anglophone contemporaine, au sens d'une force agissante et d'une cause effective de l'action en tant que celle-ci est vue comme dépendante d'une intentionnalité humaine. La moins mauvaise traduction serait sans doute « agir-intentionnel », mais c'est un néologisme un peu lourd et je ne vois pas de raison pour laquelle le terme « agence » ne pourrait pas aussi acquérir en français une extension philosophique s'ajoutant à sa dénotation institutionnelle courante, et c'est en ce sens que je l'emploierai ici.
3. Merleau-Ponty 1964, p. 85.

4. Descola 2005.
  5. On peut en voir un bon exemple dans les motifs qui ornent le corps des participants à la danse de l'ours et à la danse de la grenouille chez les Kwakiutl tels qu'ils ont été relevés par Franz Boas. Voir Boas (1927) 1955, p. 250-251, et discutés avec beaucoup de pertinence par Hubert Damisch (Damisch 1990, p. 347-351). Comme l'écrit Boas à propos du motif de la grenouille, « la grenouille est montrée de telle façon que l'on dirait que le corps de la personne est la grenouille » (p. 251).
  6. Taylor 1996.
  7. Munn 1973 ; Myers 1999, p. 219-259.
  8. Ingold 1998, p. 181-207.
  9. Voir, par exemple, Cheng 1991 et Jullien 2003.
- 

## INDEX

**Mots-clés** : analogisme, animisme, anthropologie de l'art, Australie, figuration, iconologie, identification, naturalisme, ontologie, totémisme, Yup'ik

## AUTEUR

### PHILIPPE DESCOLA

Collège de France

Né en 1949 à Paris, Philippe Descola a fait des études de philosophie avant de s'orienter vers l'ethnologie américaniste. Parallèlement aux recherches de terrain qu'il continue de mener en Amazonie, Philippe Descola se consacre à l'étude anthropologique des rapports entre humains et non-humains. Professeur au Collège de France où il dirige le laboratoire d'anthropologie sociale, il est notamment l'auteur de *La Nature domestique* (1986), *Les Lances du crépuscule* (1993) et *Par-delà nature et culture* (2005).