



© Collège de France

La Fabrique des images

Interview de Philippe Descola, commissaire de l'exposition, Directeur d'études à l'EHESS et Professeur au Collège de France

Pour commencer, pouvez-vous nous faire un rappel de l'organisation de l'exposition et de son objectif ?

L'idée est de donner à voir ce qui n'est pas immédiatement visible dans les images - au-delà du contenu de celles-ci, toujours plus ou moins facilement reconnaissable. Il s'agit de montrer comment ces images mettent en évidence des **modes de relations** entre les êtres humains et les « non-humains », tels que les animaux, les plantes, certains artefacts voire des éléments du paysage, bref, ce que j'ai appelé les objets du monde ou les « existants ».

Ces modes de relation s'appuient sur deux groupes de **propriétés** que les êtres humains peuvent prêter aux objets du monde à partir des qualités qu'ils se prêtent à eux-mêmes. D'une part, ce que j'appelle l'**intérieurité**, c'est-à-dire des états mentaux et affectifs, et d'autre part, la **physicalité**, c'est-à-dire l'ensemble des phé-

mènes physiques qui gouvernent la vie, tels que la gravité ou les processus physiologiques. Selon que les humains reconnaissent des **continuités** ou des **discontinuités** entre leurs propres qualités (intérieurité et/ou physicalité) et celles des non-humains, j'ai fait l'hypothèse de quatre mo-

trant comment certaines images peuvent constituer des « faux-amis ».

Comment ces continuités ou discontinuités sont-elles perçues ?

L'exemple le plus facile est donné par la deuxième section de l'exposition, celle du naturalisme. Pour nous, Occidentaux, les êtres humains sont les seuls à posséder une intérieurité tout à fait distincte, ce qui n'est pas le cas des non-humains. En revanche, humains comme non-humains sont soumis aux mêmes lois physiques générales. Cette croyance est la plus courante et aboutit à une dissociation entre,

d'un côté, ce qui relève du moral, du conventionnel, de l'artifice, ce qu'on regroupe généralement sous le terme de « culture », et de l'autre côté, ce qui relève de l'universel, de la régularité et des lois naturelles, en bref de la « nature ». Toutefois, comme d'autres peuples l'ont fait, on peut percevoir d'au-



Représentation en os d'une Katchina Hopi, New Mexico, Amérique
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado



Peinture bouddhique tibétaine : le bodhisattva Avalokitesvara
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado

tres formes de continuités et de discontinuités entre humains et non-humains. Et ce sont ces autres formes que j'ai voulu explorer simultanément et en contraste avec la nôtre. Chacune de ces visions correspondent à quatre grandes formules qui forment les quatre sections principales de l'exposition.

Ces grands thèmes sont issus du travail que vous avez publié dans votre livre Par-delà Nature et Culture (Gallimard, 2005). Comment l'idée de passer de ce travail d'anthropologie à une exposition vous est-elle venue ?

C'est une expérimentation. La théorie proposée dans le livre s'appuie sur des textes, philosophiques, scientifiques, des mythes ou des rituels - ce qu'on peut donc appeler des « systèmes discursifs ». Au départ, il s'agissait de retrouver les traces de ces quatre formules d'une part, dans le domaine sociologique, c'est-à-dire les formes d'agrégation, et d'autre part dans le domaine épistémologique, c'est-à-dire les points de vue pris sur les objets du monde à partir des théories de la connaissance. Je me suis dit que si cette théorie avait une pertinence, on devrait pouvoir les mettre aussi en évidence à partir de « systèmes non discursifs », c'est-à-dire dans des images.

sifs », c'est-à-dire dans des images.

Comment êtes vous passé d'une analyse anthropologique utilisant des concepts abstraits à sa concrétisation en objets, avec des pièces particulières et une scénographie ?

Essentiellement par une démarche très empirique, en s'immergeant dans le domaine. Quant on a une formation d'anthropologue - même si par ailleurs, je m'intéresse depuis longtemps à la théorie et l'histoire de l'art - cela requiert une exploration empirique : on épluche des livres, on se pose des questions. Ainsi, lors de mon séjour à Munich, en 2003, j'ai passé une grande partie de mon temps à regarder des images. Je me suis constitué au fil du temps une énorme bibliothèque d'images, que je me suis efforcé d'interpréter. Pour l'exposition, j'ai sélectionné les images sur lesquelles j'avais des informations ethnographiques ou historiques. Et c'est à partir de ces informations que j'ai essayé de comprendre non seulement quels registres ces images rendaient visibles, mais aussi, à l'intérieur de chacun de ces registres, quelles étaient les fonctions très particulières propres à chacune des « ontologies ». C'est ainsi que pour l'analogie, par exem-

ple, j'ai défini les fonctions telles que la chimère, la relation microcosme-macrocosme, le réseau ou la fractalité. Il en existe bien sûr d'autres, mais je crois que ces différentes fonctions sont propres à chacune des quatre formules.

C'est donc un travail sur un grand nombre d'images. Aussi le choix des pièces s'est fait en partie de ces éléments, mais aussi à partir des prêts, puisqu'une majorité des pièces vien-



Morse, Presqu'île des Tchoukatche, Asie
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado



Prédication de Saint Géré (?), dit l'Instruction Pastorale, Maître à la Vue de Sainte Gudule (fin XV^e siècle).
Musée du Louvre.
© photo RMN / Gérard Blot



Poupée rituelle, Arizona, Amérique
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado



Croix de laine, population Huiñol, Amérique
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado

nent d'institutions muséales à l'étranger, comme l'Allemagne, ou les Etats-Unis pour les pièces d'Amérique du Nord, notamment. En ce qui concerne la muséographie, Pascal Rodriguez avait d'emblée saisi parfaitement mes intentions et la manière de les traduire dans l'espace d'exposition - un espace, qui plus est, particulièrement difficile. On a beaucoup discuté au début du système de couleurs, mais j'ai insisté sur l'importance d'avoir un portail d'introduction qui présente les quatre

formules. J'avais fait auparavant une ethnographie des visites des expositions précédentes, et regardé comment les gens parcourraient *Qu'est-ce qu'un corps ?* et *Planète métisse*. J'ai remarqué que les gens étaient assez peu attentifs aux indications, aussi ai-je décidé d'être plus contraignant, sans que ça ne soit oppressant, d'où cette idée de la zone d'entrée, très lumineuse. Ce portail d'introduction présente les quatre formules, chacune illustrée par un objet particulier, afin de donner les clés de lecture au visiteur.



Masque de chamane Ma'Betisek, Malaisie, Asie
© photo Thierry Ollivier, Michel Urtado. Collection particulière



Bâton de divinité, Ile Cook, Océanie, Munich, staatliches Museum für Völkerkunde.
© DR

L'exposition présente ces quatre ontologies de manière très claire, mais qu'en est-il de l'histoire, des cas où ces ontologies évoluent, ou lorsque plusieurs ontologies cohabitent ?

C'est une question classique. Tout d'abord, j'ai bien conscience par exemple, que dans le naturaliste, j'ai tracé un chemin qu'un historien occidental de l'art ne reconnaîtrait pas. Il mettrait au contraire l'accent sur ce que Warburgh appelle la persistance de certains schèmes figuratifs axée sur ce que l'on sait du symbolisme de certaines images, que l'on retrouverait dans un mouvement de continuité dans toute l'histoire occidentale des images.

J'ai choisi un point de vue complètement différent, délibérément an-historique et purement anthropologique en insistant sur les contrastes entre les différentes formules. Ces contrastes ne respectent pas l'histoire, car c'est la seule manière de comprendre la différence entre une Marie-Madeleine lisant et un masque à transformation de la Côte Nord-ouest d'Amérique du Nord. D'ailleurs,



Grand masque de Diablada, Bolivie, Amérique
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado

pour éviter toute confusion, j'ai placé le naturalisme, la section la plus familière, en second, afin que les visiteurs ne soient pas incités à reconstituer une quelconque évolution dans le parcours de l'exposition.

Pour le passage d'un régime à un autre, la réponse que je peux donner est qu'il faut un ensemble de conditions pour qu'une science comme la physique nucléaire, par exemple, émerge. Il faut une ontologie naturaliste, bien sûr, mais il faut aussi qu'elle soit précé-

dée d'une ontologie analogique. Dans le régime analogique, le fait de penser que les éléments du monde ont des qualités qui peuvent être combinées, qui peuvent être présentées en proportions, permet l'expérimentation sur laquelle se fondent les sciences naturalistes. En revanche, il existe des contraintes qui font qu'on ne peut pas passer d'une ontologie totémique à une onto-

logie naturaliste, par exemple.

Ces ontologies correspondent aussi à des types de sciences. Par exemple la science de l'animisme est l'éthologie, la science du comportement animal, mais on n'y trouve pas de science physique. Une fois que l'on est dans le naturalisme, comme le dit Merleau-Ponty, ce n'est pas l'accumulation des découvertes scientifiques qui change l'idée de nature, c'est le changement de l'idée de nature qui permet les découvertes scientifiques. Ces sciences, une

fois développées, peuvent circuler en Chine, en Inde ou au Japon. Mais les ontologies locales, chinoise, indienne ou japonaise, elles, demeurent. L'ontologie chinoise continue à être analogiste. Donc, on peut très bien faire de l'excellente physique, ou de l'excellente chimie dans une ontologie d'une nature différente - comme on peut tout à fait rencontrer un physicien catholique.

L'hypothèse que je fais est que c'est peut-être dans les images que l'on repère avec plus de clarté la permanence d'une ontologie. Par exemple, j'ai vu cette année à la Biennale de Venise, les œuvres d'un peintre tibétain aux Etats-Unis, utilisant des Mickey Mouse et des fours à micro-ondes. Pourtant il s'agissait toujours d'un *mandala*.

Le contenu était emprunté au vaste monde, mais la structure était analogique. Cela dit, cela pose plusieurs types de questions, notamment sur le fait que l'art contemporain se soit positionné contre, ou se soit libéré de ces conventions ontologiques occidentales par l'emprunt ou le recours à

d'autres régimes.

Qu'est ce qui a gouverné le choix du titre ? Par exemple pourquoi « image », plutôt que « art » et pourquoi « fabrique » ?

D'une part parce que le terme « art » renvoie à une catégorie propre du monde occidental. D'autre part, j'ai choisi le terme « image » au sens le plus classique du terme, celui de Charles S. Peirce, pour pouvoir parler des représentations iconiques où l'on peut reconnaître dans une image des qualités qui sont présentes dans un prototype ou un modèle.

Quant à « fabrique », le terme indique qu'il s'agit d'une tentative de montrer quels sont les principes à partir desquels les images sont produites, « fabriquées ». Utiliser en introduction la citation de Léonard de Vinci me permet ainsi d'indiquer qu'il s'agit d'un processus cognitif, c'est-à-dire pas seulement mental. Il s'agit de repérer dans le monde des qualités d'une façon qui n'est pas forcément verbale, qualités que les images peuvent alors rendre visibles.

Comment situer votre exposition dans la longue tradition des rapports parfois complexes entre anthropologie et musée ?

C'est une fameuse question qui est celle de la manière dont on cherche à montrer le contexte des objets. Bien que le

musée du quai Branly présente ses collections d'une manière classique, par aire géographique, il offre aussi la possibilité, par ces expositions temporaires, d'expérimenter et d'éclairer les œuvres sous des angles différents. Il est difficile d'innover en matière de présentation des collections permanentes, car il faut pouvoir donner les clés de compréhension à un public qui n'est pas familier avec ces œuvres. Mais je crois que le rôle de ces expositions temporaires, comme la mienne, est justement d'apporter un contrepoint, un commentaire, par rapport à ces muséographies classiques et d'éclairer un aspect particulier des objets à un moment donné. Les théories évoluent et ce que je propose aujourd'hui sera commenté, modifié ou contredit dans les années à venir. Aussi, si la présentation que j'ai choisie peut être considérée comme intéressante, elle ne peut pas remplacer la solution la plus permanente et la plus accessible, celle de la présentation en aires géographiques. ■

Propos recueillis par Ludovic Coupaye, Research Associate au CREDO (Centre de Recherche et de Documentation sur l'Océanie), et au Sainsbury Research Unit, University of East Anglia, Norwich.



*Peinture sur écorce, Ile Croker, Océanie
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado*