

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

165 | janvier-mars 2003

Image et anthropologie

---

## Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie

De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire

Carlo Severi

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/199>

DOI : 10.4000/lhomme.199

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2003

Pagination : 77-128

ISBN : 2-7132-1779-2

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Carlo Severi, « Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie », *L'Homme* [En ligne], 165 | janvier-mars 2003, mis en ligne le 27 mars 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/199> ; DOI : 10.4000/lhomme.199

---

# Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie

De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire

Carlo Severi

**P**OURQUOI appelons-nous seulement « orales » les traditions des peuples qui n'ont pas l'usage de l'écriture ? Un grand nombre d'ethnographes montrent aujourd'hui que, bien souvent, ces traditions sont *iconographiques* autant qu'*orales*, fondées sur l'image autant que sur la parole<sup>1</sup>. En fait, l'opposition tradition orale/tradition écrite non seulement est peu réaliste – ne tenant guère compte de situations intermédiaires où les techniques graphiques complètent l'exercice de la parole sans se substituer à lui –, mais elle repose aussi sur une symétrie fallacieuse. En effet, nombreuses sont les circonstances où, bien que la mémoire sociale ne semble s'appuyer que sur la parole dite, le rôle de l'image est constitutif du processus de transmission des connaissances. Dans les faits de culture qui dépendent de ce processus, il n'existe donc pas d'opposition symétrique entre le domaine de l'oral et celui de l'écrit. Ce qui fait face à l'écrit, dans cette opposition, n'est pas la seule parole dite. La parole et l'image *a ricolées ensemble* en une technique de la mémoire, notamment dans le contexte de l'énonciation rituelle, constituent l'alternative qui a prévalu, dans bien des sociétés, sur l'exercice de l'écriture.

Toutefois, ni le simple déchiffrement de la signification des objets « esthétiques », ni les travaux des spécialistes des traditions orales ne suffisent pour décrire dans le détail comment ces relations entre langage et iconographie s'établissent dans les sociétés dites sans écriture. Quant aux anthropologues qui se sont proposé d'explorer le concept de tradition lui-même, le travail critique et épistémologique qu'ils ont accompli sur les fondements cognitifs de la commu-

1. Les recherches dont ce texte rend compte ont été entreprises en 1994-1995, pendant mon séjour comme Getty Scholar auprès du Getty Research Institute for the History of Arts and the Humanities de Los Angeles. Je voudrais remercier tous les participants au séminaire interne de cet institut, centré cette année-là sur le thème « Image et mémoire » où ont été exposés les premiers résultats de ce travail, et en particulier Salvatore Settis, Jan Assmann, Michael Baxandall, Lina Bolzoni, Mary Carruthers, Carlo Ginzburg, Michael Roth et Randolph Starn. Une première version de ce texte a été présentée au colloque « Warburg et l'anthropologie des images », organisé conjointement, avec Giovanni Careri, à l'École des hautes études en sciences sociales en janvier 1999. Je voudrais en remercier ici tous les participants.

nication culturelle cherche dans l'étude de l'échange verbal et dans l'expérimentation de laboratoire une base empirique (Sperber 1975, 1996 ; Sperber & Wilson 1989; Boyer 1990, 2000). Il n'atteint pas, pour l'instant, les données du terrain anthropologique. C'est ainsi que, pour des raisons différentes, ces trois approches se révèlent incapables de définir le domaine commun à l'iconographie et à l'exercice de la parole propre aux sociétés qui ne pratiquent pas l'écriture. Ce domaine est celui des pratiques et des techniques liées à la mémorisation.

Je voudrais montrer ici qu'une anthropologie de la mémoire, fondée sur l'étude empirique de ces pratiques, pourrait renouveler ce champ d'études, un des moyens les plus puissants impliqué par ces pratiques étant l'image. Or, comment penser ce rapport de l'image avec la mémoire ? Comment concevoir une tradition iconographique ? Toute une série d'études, de Bartlett (1932) à nos jours, a lié le concept de mémorisation à celui de narration. La saillance de la structure narrative et de ses séquences d'actions, aussi bien pour la fixation de la trace mnémonique que pour l'évocation du souvenir, a été généralement reconnue par les psychologues ou les philosophes. Jerome Bruner (1990), par exemple, avance qu'aucune mémoire n'est imaginable en dehors de la structure narrative ; selon lui, tout souvenir, même visuel, est un récit. Paul Ricœur (1991 : 9), quant à lui, défend une position encore plus radicale et soutient que raconter une histoire n'est pas seulement une manière de évoquer dans notre mémoire, mais aussi, une manière de « refigurer notre expérience du temps »<sup>2</sup>.

La relation entre mémoire et image est beaucoup moins claire. Pendant toute sa vie, Aby Warburg a tenté d'analyser cette relation et de formuler une psychologie de l'esprit humain fondée sur l'étude de la mémoire sociale. Le projet d'une anthropologie des pratiques de mémorisation liées à l'image peut donc s'esquisser à partir d'une réflexion sur son œuvre.

## Warburg : symboles visuels et chimères

*Une sismographie placée sur la ligne de partage entre les cultures* : telle est la définition que, dans un texte écrit à la fin de sa vie, Aby Warburg propose quant à l'inspiration qui a guidé toute son œuvre : « Si je me remémore le voyage de ma vie », écrit-il en 1927, « il me semble que ma mission a été de fonctionner comme un sismographe [...] sur la ligne de partage entre les cultures » (in Michaud 1998). Ce texte résume en quelques mots, avec l'extrême concision qui caractérise tout ce qu'il a écrit, l'ensemble des questions anthropologiques qui, tout au long de son itinéraire intellectuel, ont fait l'objet de la réflexion de Warburg : la différence culturelle et la « ligne de partage » qu'elle marque entre différentes sociétés aussi bien dans l'espace que dans le temps, l'expression ritualisée des

2. La position de Paul Ricœur, qui fait de la dimension temporelle un des éléments essentiels du concept même de mémoire est sans doute encore proche de celle d'Aristote qui, dans le *De Memoria et reminiscencia* (1972 : 49), affirme que nulle mémoire n'est possible sans une représentation mentale du temps : « Quand quelqu'un s'engage activement à se souvenir de quelque chose, il perçoit aussi qu'il a vu ou entendu, ou encore appris cela précédemment. Or, avant ou après sont des dimension propres au temps ».

émotions, la relation entre la naissance des iconographies et l'action rituelle, la constitution par l'image d'une mémoire sociale.

Lorsqu'on considère l'ensemble de son œuvre, on s'aperçoit que cette inspiration anthropologique, à la fois fertile et inaccomplie, a deux aspects. Le premier, sans doute le plus connu, est celui qui a exercé une grande influence en histoire de l'art.

Dans une série d'études consacrées à l'art de la Renaissance européenne (1999), Warburg montre la nécessité de restituer aux traditions iconographiques toute leur complexité historique et culturelle. Se situant d'emblée entre histoire de l'art, histoire des idées, psychologie de la vision et recherche anthropologique, il élabore une double stratégie dans l'analyse des images. D'une part, face à la tradition formaliste d'ascendance wölfflinienne, il inaugure un travail d'analyse du sens dont les œuvres d'art sont porteuses. D'autre part, cette étude du sens des iconographies est chez lui inséparable de la mise en contexte de l'image en tant que véhicule de représentations sociales. Les œuvres des artistes sortent ainsi du musée des Beaux Arts pour devenir un élément, parmi d'autres, d'une série de représentations qui traversent la société tout entière.

La perspective de Warburg ne se réduit donc ni à la lecture du style ni au simple déchiffrement iconologique des images. Son approche ouvre au contraire des voies nouvelles à l'étude des contextes de circulation des iconographies et à l'analyse des pratiques sociales, notamment rituelles, qu'elles impliquent. C'est dans cette perspective que Warburg, et les chercheurs qu'il a directement influencés, ont profondément modifié notre perception de l'art et de la culture de la Renaissance. L'analyse des iconographies a en effet montré que le retour de l'art antique et parfois même du culte des Muses (Wind 1980) sont des phénomènes liés à des savoirs mal connus jusqu'alors, qui vont des représentations associées aux mnémotechniques (Yates, 1966 ; Rossi 1983, 1991), à l'astrologie, à la physiognomonie et autres domaines de la magie (Walker 1958), jusqu'aux tropes classiques et médiévaux de la rhétorique (Curtius 1953, De Laude 1992) et au langage codifié des gestes (Barasch 1994), ou au déchiffrement, dans une perspective néoplatonicienne, des hiéroglyphes égyptiens (Wittkover 1977). C'est là le Warburg le plus connu, celui qui associe le portrait d'un marchand florentin aux masques de cire votifs ou funéraires en usage à Florence pendant le xv<sup>e</sup> siècle (Warburg 1999). Ou celui qui découvre, dans le cycle des fresques qui représentent les signes du zodiaque dans le palais des Este à Ferrare, l'influence d'un traité astrologique indien, connu en Italie par l'intermédiaire d'une tradition islamique.

Toutefois, il existe aussi une autre partie de l'œuvre de Warburg, beaucoup moins connue, où son ambition anthropologique s'exprime d'une manière différente. Dans un ensemble de textes, dont le singulier compte rendu qu'il a rédigé de son voyage chez les Hopis de 1895-1896 est sans doute le plus important (Warburg 1988), on découvre un Warburg qui, loin de limiter son ambition scientifique à l'analyse des œuvres d'art de la Renaissance européenne, se propose de définir, dans une perspective beaucoup plus large, les éléments premiers d'une « psychologie générale de l'expression humaine » (Warburg 1998a : 265), dont l'analyse des images fournirait la clé. Dans ces textes, souvent à peine esquissés et où tout un

itinéraire de pensée se concentre en quelques énoncés, cet historien de l'art qui a constamment voulu transformer sa discipline vise à comprendre la source première de toute iconographie, les fondements élémentaires de l'image en tant que support formel du sens. Nourri par les recherches des premiers psychologues de la perception visuelle (il est étudiant en psychologie à Berlin en 1892), Warburg cherche à identifier les opérations mentales, notamment relatives à la mémoire, que la représentation par l'image implique. Edgar Wind a reconnu le premier (1964, 1983b) l'importance des travaux de Robert Vischer pour comprendre cette perspective du jeune Warburg. Publié en 1873, « le petit traité révolutionnaire » (Wind) de Vischer sur l'*Empathie visuelle* (Vischer 1994 [1873]) a marqué un véritable tournant dans la pensée psychologique et esthétique allemande du XIX<sup>e</sup> siècle. Une série de recherches en ce domaine en dépendent, depuis Fiedler (1994 [1878]), Wölfflin (1994 [1886]) ou Hildebrand (1994 [1893]) jusqu'à Carl Einstein (1986 [1915]). Et, pour au moins deux générations, le concept qu'il a formulé le premier, celui d'*empathie visuelle*, a été au centre du débat scientifique européen sur la notion de forme (Severi, à paraître). Comme Wind l'a bien vu, Warburg s'est emparé de ce concept et en a fait un des instruments de sa propre réflexion. Il est donc indispensable d'en rappeler ici quelques traits essentiels.

La question que Vischer pose au début de son essai, rédigé dans un style fort concis et peu académique, peut paraître simple : pourquoi certaines représentations visuelles sont-elles plus *intenses* que d'autres ? Pourquoi la forme d'un rocher surplombant la mer, celle d'un nuage traversant le ciel ou celle d'un cristal de roche nous paraissent-elles chargées d'une énergie particulière ? D'où naît cette intensification de la perception visuelle qui suscite l'émotion ? Pour comprendre ce phénomène, il faut analyser, nous dit Vischer, le mode de fonctionnement du regard, et comprendre ainsi « la structure de notre imagination » (Vischer 1994 : 93). Son intuition première est que l'acte de regarder, loin d'être passif, suppose l'établissement d'une relation entre la forme d'un objet extérieur et un modèle formel, inné et inconscient, de la perception de l'espace, qui reflète une image mentale du corps. Percevoir est donc aussi et toujours projeter une image de soi. L'idée que la structure même de l'œil, au sens physique du terme, est en mesure d'orienter la vision n'est pas nouvelle. Wundt – qui croyait que « les formes irrégulières nous sont désagréables parce qu'elles contredisent ou déçoivent ce que l'œil attend » – l'avait déjà clairement formulée dans ses *Lectures on Human and Animal Psychology* (1894 : 80). Toutefois, c'est *Das Leben des Traumes* de Scherner (1861) qui a apporté à Vischer une base pour formuler sa théorie de l'empathie. Scherner (reconnu par Freud comme un des grands pionniers des études sur le rêve, avec Maury [ElleMBERGER 1970 : 357-360, Freud 1989 : 86-90]) avait constaté que, pendant l'activité onirique, l'esprit projette toujours dans l'imagination une représentation symbolique du corps.

Pour Scherner cette représentation, loin d'être une reproduction des images extérieures, « implique toujours des traits du moi » qui se trouvent ainsi inscrits ou mis en relation avec l'image représentée. Comme Freud l'a noté dans le chapitre historique de *L'Interprétation des rêves* (*ibid.* : 87) :

« L'imagination onirique, selon Scherner, ne se limite pas à la mise en place d'un objet. Elle est au contraire toujours obligée à impliquer le Moi du rêve, ce qui provoque une association entre le sujet et l'objet. Si une stimulation visuelle, par exemple, pousse quelqu'un à rêver des monnaies d'or dans une rue, dans le rêve apparaîtra aussi le rêveur lui-même, qui prend les monnaies, et se montre heureux de les amener. »

De la théorie du rêve de Scherner, Vischer déduit que ce processus de projection d'une image du corps, qui devient évident dans sa forme symbolique pendant le sommeil, est en fait une caractéristique constante, demeurant largement inconsciente en état de veille, de notre imagination. Toute perception est pour lui le produit d'une *mise en relation inconsciente* entre l'image extérieure – ou plutôt sa forme – et cette activité de projection incessante qui fait partie de la perception visuelle. Le résultat de cette relation, qui prête à l'image l'intensité de notre propre vie psychique, est l'*empathie visuelle*. L'imagination (définie précisément comme cette constante production d'images mentales qui accompagne la perception) n'est pas, pour Vischer, différente de l'activité onirique :

« As in a dream, I stimulate, on the basis of simple nerve sensations, a fixed form that symbolizmsy body. Conversely, an objective but accidentally experienced phenomenon always provokes a related idea of the self in sensory or motor form. It does not matter whether the object is imagined or actually perceived; as soon as our idea of the self is projected into it, it always becomes an imagined object : an appearance » (1994 : 101).

En fait, comme l'image onirique, la projection inconsciente des émotions intensifie la représentation visuelle en suivant deux voies : elle lie intimement l'observateur à l'image en créant une sorte de compromis entre ce qui émane de l'imagination et ce qui se trouve représenté par la perception, et elle enrichit l'image de chaînes associatives d'idées. La conséquence la plus remarquable de cette activité psychique est que *des connotations mentales, absentes de l'image extérieure, peuvent devenir des parties essentielles de cette « totalité inextricable » qu'est l'expérience visuelle (ibid. : 109) : « Empathy asserts itself within the association of ideas. In perception, they become an inextricable whole » (ibid.)*.

Ajoutons enfin que, pour Vischer, ce processus est loin de caractériser seulement ce que nous appelons « art ». Bien au contraire, ce double processus inconscient, de liaison et d'association, qui s'exprime dans l'empathie visuelle est si général qu'il préside à toute appréhension des formes. Il s'agit selon lui d'une caractéristique presque physique de tout être humain : « The impulse of form belongs to the human psychophysical self » (*ibid.* : 117). Il est donc à la racine de l'engendrement de tout symbolisme culturel et, en particulier, de cette tendance vers l'anthropomorphisme qui domine les mythes et les rituels de l'« homme primitif » (*ibid.* : 110).

Warburg a beaucoup réfléchi sur les idées de Vischer. D'une part, en montrant que l'intensité des images est un phénomène bien plus profond que le simple plaisir esthétique, ces analyses du processus de la perception lui ont offert la possibilité d'inventer une lecture des images en rupture radicale avec celles d'un Berenson (qu'il détestera toute sa vie). D'autre part, la théorie de l'empathie per-

mettait de montrer que l'étude des images peut conduire à élucider des phénomènes psychologiques d'ordre général, liés à l'exercice d'une pensée visuelle chez l'homme – et pas seulement à l'histoire de l'art européen. Lorsque, dans sa conférence de Rome de 1912, il conclut son analyse des fresques astrologiques de Ferrare, Warburg exprime très clairement cette ambition :

« My fellow students, I need hardly to say that this lecture has not been about resolving a pictorial riddle for its own sake [...] The isolated and highly provisional experiment that I have undertaken here is intended as a plea for an extension of the methodological borders of our study of art [and this is because] until now, a lack of adequate general evolutionary categories has impeded art history in placing its materials at the disposal of the – still unwritten – “historical psychology of human expression” » (cité in Gombrich 1999 : 271).

Pour comprendre cet aspect que Warburg qualifie lui-même de *positiviste*<sup>3</sup> de sa réflexion, où se fait progressivement jour l'ambition d'affranchir l'analyse des images de tout ethnocentrisme, il faut naturellement se pencher sur son voyage d'ethnographe de 1895-1896 chez les Hopis, ainsi que sur l'ensemble de ses textes, publiés ou inédits, qui s'y réfèrent. C'est en effet en pays hopi que Warburg formule pour la première fois le projet d'observer de près, comme l'a écrit un de ses premiers disciples, « la formation et la transmission culturelle des symboles » (Saxl 1957). En effet, l'exemple le plus clair de ce type d'analyse, que l'on pourrait, de ce point de vue opposer à la représentation en termes astrologiques du Mois de Mars à Ferrare, est celui du Serpent-Éclair hopi. On sait que Warburg fit demander à un groupe d'enfants hopis d'illustrer une histoire où il était question d'un éclair, et fut très étonné de découvrir que certains d'entre eux dessinèrent une sorte de serpent traversant le ciel (cf. Fig. 1).

Cette étrange représentation montrait d'abord le caractère artificiel du débat qui avait dominé jusque-là les études consacrées à l'origine de l'art, et qui opposait les défenseurs d'une origine « réaliste » à ceux qui en tenaient pour une origine « abstraite et décorative » de la représentation graphique. Le dessin des enfants hopis était manifestement à la fois « imaginaire » et entièrement effectué de manière réaliste. Warburg trouvait là une confirmation éclatante des idées de celui qui guidait alors la recherche anthropologique aux États-Unis : Franz Boas. Les travaux de celui-ci sur les arts amérindiens l'avaient conduit à considérer que, loin de toute opposition de principe entre « réalisme » et « abstraction », il existe deux manières visuelles de représenter l'espace. L'une se réfère directement à la vision et représente un objet, en imitant l'œil, dans une perspective unifocale. L'autre choisit de représenter les objets non comme ils se présentent dans la vision, mais plutôt tels qu'ils sont représentés par l'esprit (Boas 1927). L'art primitif, qui explore en général cette deuxième voie, n'est ni naïf ni rudimentaire. Il choisit plutôt de construire la complexité là où notre regard est habitué à simplifier. La représentation de l'Éclair-

3. C'est Ernst Gombrich qui, dans son commentaire de ce texte, mentionne ce terme inhabituel, mais, comme on va le voir, très révélateur. Dans une note manuscrite qu'il ajoute à la dernière minute au texte de sa conférence, Warburg explique que le plaidoyer méthodologique qu'il veut défendre est de *nature positiviste* : « Ich wollte mir eine positivistische Plädoyer erlauben » (Gombrich 1999 : 271).



Fig. 1 Dessin d'enfant hopi représentant l'éclair en forme de serpent

Serpent des Hopis, au lieu d'être un simple reflet de la réalité, se révélait donc chargée d'un certain nombre de significations tout à fait indépendantes de la perception quotidienne. Comme Vischer l'avait pressenti, Warburg découvrait alors que la représentation mentale liée à une trace matérielle inscrite sur un support (un dessin) peut *excéder ce que l'image donne à voir*. C'est à partir de ce que Vischer avait reconnu comme le travail de l'imagination associé au regard que ce serpent, grossièrement esquissé dans le ciel, devenait *aussi* un éclair, et se chargeait ainsi d'une *intensité* particulière. Nous ne pouvons ici poursuivre l'analyse des dessins récoltés par Warburg en pays hopi, qui ont pourtant joué un rôle remarquable dans la naissance d'une certaine conception, liée au primitivisme expressionniste, du dessin d'enfant<sup>4</sup>. Notons seulement que, lorsqu'il étudie le dessin des enfants hopis, Warburg suit un chemin inverse à celui qu'il empruntera plus tard dans ses études sur la peinture de la Renaissance italienne. À Ferrare, lorsqu'il analyse la fresque de Roberi, Warburg vise surtout à enrichir le sens de la représentation iconographique et à restituer la complexité du symbolisme visuel. Au Nouveau Mexique, en se penchant sur une iconographie en apparence plus simple, il cherche à l'inverse à identifier, par l'analyse de ce qu'il appelle le « squelette héraldique de la forme », les termes essentiels du processus de la transmission culturelle des images. Au cours de ce processus, la représentation visuelle (dont il a saisi le caractère partiellement mental), loin de se charger d'une multiplicité de sens différents, tend à se réduire au statut de hiéroglyphe : « il est caractéristique de ce type de dessin », observe-t-il à propos des poteries hopis, « qu'il manifeste le squelette héraldique de la forme.

4. En Europe, ces dessins eurent en effet un destin intéressant, puisque, après avoir été étudiés par Warburg comme exemples d'art amérindien, il furent aussi exposés à la première grande exposition européenne consacrée au dessin d'enfant : *Das Kind als Künstler (L'enfant comme artiste)* à Hambourg en 1898 (Boissel 1990).



Un oiseau, par exemple, est décomposé dans ses parties essentielles, de manière à apparaître comme une abstraction héraldique. Il se change en hiéroglyphe, qui n'est plus fait seulement pour être contemplé, mais pour être déchiffré. Nous nous trouvons devant « un compromis entre image et signe, entre image-reflet réaliste et écriture » (Warburg 1988 : 237).

Warburg va bientôt reconnaître que cet exemple apparemment simple possède néanmoins sa complexité propre. En fait, comme la source directe de sa connaissance

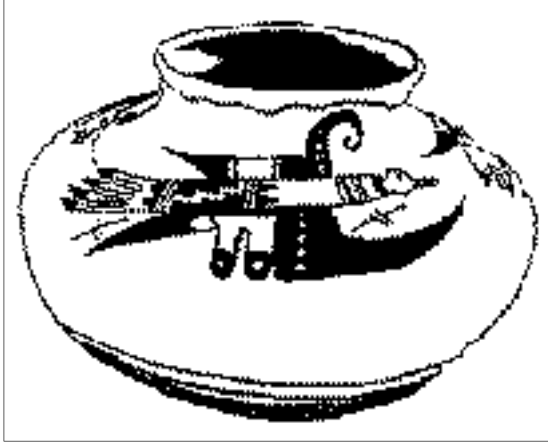


Fig. 2 L'oiseau-serpent-éclair hopi  
(céramique polychrome, Style D)

des poteries hopis le montrait très clairement<sup>5</sup>, l'image-signé de l'oiseau hopi était le résultat d'une composition associant des éléments *hétérogènes*, et non seulement des « parties du corps » de l'oiseau. Pour représenter les êtres surnaturels qui apparaissent sur leurs poteries, les Hopis utilisent un schéma iconographique qui associe, comme la Chimère des Grecs, dans un seul corps, l'image d'éléments différents. Ainsi que le montrent des documents tirés du texte même de

Stephen, la représentation schématique d'éléments célestes tels que le soleil ou l'éclair pouvaient par exemple légitimement figurer, entre autres éléments iconographiques doués de sens, dans la représentation d'un oiseau (cf. Fig. 2).

Warburg découvrait ainsi que ces enfants qui représentaient l'éclair à partir de l'image d'un serpent dans le ciel reprenaient exactement le même procédé d'articulation, en un seul corps, d'éléments désignant des êtres différents. Le Serpent-Éclair comme la représentation hopi de l'oiseau en forme de hiéroglyphe, ce « compromis entre image et signe », étaient en réalité des chimères.

Ce sont des représentations de ce type, illustrant pour la première fois le processus de « transmission culturelle des symboles » dans la mémoire d'une société, qu'il cherche à définir en développant les idées de Vischer sur l'empathie visuelle, en termes abstraits, psychologiques et généraux, et donc hors des frontières de l'art occidental. Le problème d'interprétation qui se pose à Warburg pourrait se définir dès lors en ces termes : comment rendre compte de l'intensité de ces images bâties,

5. Il s'agit du grand catalogue des poteries hopis de A. M. Stephen. Cet ingénieur d'origine écossaise, grâce à son extraordinaire familiarité avec la société hopi, avait rédigé ce texte pour le marchand Keam à Keam's Canyon. Warburg écrit dans son *Journal*, le 24 avril 1895 : « J'ai passé la nuit à lire le catalogue manuscrit de Stephen ». Un jour avant, le 23, il note qu'il a lu le « traité de A. M. Stephen » et que ce livre lui a été « très utile d'un point de vue théorique » (Guidi & Mann 1998 : 155). Il est curieux que cette relation entre Warburg et le catalogue de Stephen (mort une année avant que Warburg n'arrive en Arizona) ait été à peine remarquée par les exégètes de Warburg. Comme nous allons le voir ici, elle est au contraire essentielle. Le catalogue de Stephen a été récemment publié par A. Patterson (Patterson 1994).

comme il l'écrivait, « autour du squelette héraldique de la forme » ? Comment décrire le processus qui en fait des représentations mémorables ? Quel est le sens de cette articulation entre éléments hétérogènes qui les caractérisent ?

L'analyse historique et critique des notes de voyage de Warburg (et des réflexions qu'il n'a cessé d'y consacrer plus tard dans sa vie), et qu'un certain nombre d'auteurs ont mené à bien, de Saxl (1957) à Forster (1999), Settis (1993, 1997) et Raulff (1998), ne suffit pas à donner une réponse à ces questions, et donc à définir le projet d'anthropologie de la mémoire sociale que Warburg a tenté de formuler. Force est de constater que l'idée d'identifier les fondements d'une anthropologie des images, capable de dépasser la « ligne de partage » qui sépare l'Occident des autres cultures, où du moins, pour utiliser ses propres mots, d'en enregistrer les influences réciproques comme un « sismographe de l'âme », est restée dans son œuvre à l'état de formulation implicite ou fragmentaire. Si les notes consacrées à ce projet sont relativement fréquentes dans ses travaux inédits, aucun de ses textes accomplis, même pas la « Conférence sur le rituel du serpent » (1988), ne formule explicitement les termes de cette nouvelle perspective. Par conséquent, la reconstruction d'une anthropologie d'inspiration warburgienne, susceptible d'en repérer les fondements dans son œuvre, et de développer ensuite ses indications dans une véritable perspective de recherche à venir, implique inévitablement deux tâches. D'un côté, il s'agit de retrouver les termes d'une problématique oubliée, étrangère aux historiens de l'art mais aussi disparue depuis longtemps des histoires de l'anthropologie, où les questions que Warburg se pose plongent leurs racines. De l'autre, il s'agit de comprendre quelle utopie, quelle anthropologie à venir, dans sa double ambition de travail sur le sens des images et sur les opérations mentales qu'elles impliquent, constitue le développement possible de son œuvre.

On a vu que la découverte de la chimère hopi a été essentielle pour la réflexion anthropologique de Warburg sur la formation et la transmission des symboles. Il faudra donc réserver à la représentation chimérique, et au principe qui la fonde – l'association dans une seule image de traits hétérogènes, sinon contradictoires, qui lui confèrent une intensité spéciale, et la rendent mémorable –, une attention particulière. Pour esquisser la généalogie intellectuelle de cette conception de l'image-hiéroglyphe, « compromis entre image et signe », penchons-nous d'abord sur certaines racines intellectuelles de l'œuvre de Warburg.

## Racines oubliées, ou la biologie des images

Fritz Saxl disait que Warburg, dans chacun de ses articles, écrivait l'introduction à une science qui n'aurait jamais vu le jour. On pourrait en effet dire quelque chose de semblable de la relation que la pensée de Warburg a entretenue avec l'anthropologie. Cette question a été maintes fois soulevée par les exégètes de son œuvre<sup>6</sup>. Pour expliquer son intérêt anthropologique, on a cité plusieurs sources.

6. L'œuvre de Warburg fait l'objet, depuis au moins une quarantaine d'années, d'un incessant travail d'exégèse. La littérature critique qui lui est consacrée compte désormais un grand nombre d'études, dont nous ne prétendons nullement rendre compte ici. Rappelons toutefois quelques textes qui ont .../...

Certains ont rappelé l'enseignement de l'historien des religions Hermann Usener, qu'il a suivi à Bonn en 1886 (Sassi 1982), la lecture, pour lui très importante parce qu'elle rejoignait et développait la réflexion de Vischer sur l'empathie, de l'œuvre du psychologue italien Vignoli (1879), ou l'influence que celle de Darwin eut sur sa formation, à travers *L'Expression des émotions chez l'homme et l'animal* (Darwin 1993 [1872]). D'autres ont souligné l'affinité de sa pensée avec celle de Cassirer (1972) et de sa philosophie des formes symboliques, qui accorde une attention particulière à la pensée mythique. Plus récemment, Georges Didi-Huberman (1999) a attiré l'attention sur l'influence indirecte que l'anthropologie de Edward B. Tylor a pu exercer sur sa réflexion :

À la lecture de ces études, nous apprenons à connaître les voies multiples par lesquelles certains grands thèmes anthropologiques ont pu marquer les conceptions de Warburg. Toutefois, la relation qu'il entretient avec l'anthropologie ne concerne pas seulement des grands pionniers de l'*armchair anthropology* du XIX<sup>e</sup> siècle, ou des théoriciens qui ont pu influencer indirectement, par la philosophie ou l'histoire des religions, l'anthropologie de son temps.

D'une part, cette relation est directe : elle s'établit en 1895 à la Smithsonian Institution où le jeune Warburg prend contact avec le travail en cours des fondateurs de l'anthropologie de terrain aux États-Unis. Il s'agit de Holmes, Powell, Cushing, Mooney et naturellement de Boas, que Warburg évoque explicitement. C'est sur le conseil de ce groupe de chercheurs qui l'accueillent à son arrivée aux États-Unis qu'il entreprend un voyage en Arizona et envisage un moment de devenir anthropologue.

D'autre part, à travers cette rencontre avec les milieux de la Smithsonian, Warburg entre en contact avec une tradition intellectuelle, à cette époque bien connue dans l'anthropologie nord-américaine, mais dont les manuels d'aujourd'hui ont presque perdu la trace. Comme nous allons le voir, cette tradition a joué un rôle essentiel dans la conception que Warburg élabore, pendant son voyage chez les Hopis, à propos de la transmission des symboles culturels au travers des iconographies. Arrêtons-nous sur quelques textes qui datent de cette période américaine. Lorsque le jeune Warburg s'interroge sur les représentations chimériques des Hopis, il a déjà acquis ce mépris pour la contemplation esthétisante des œuvres d'art, qu'il gardera toute sa vie. Nous savons déjà que ce qu'il cherche à définir, c'est la *nécessité* de l'image, son rôle dans les processus de pensée et dans la constitution d'une tradition. Voici ce qu'il écrit en 1923, réfléchissant sur son voyage de 1895-1896 :

« J'étais sincèrement dégoûté de l'histoire de l'art esthétisante. Il me semblait que la contemplation formelle de l'image – qui ne la considère pas comme un produit biologiquement nécessaire entre la religion et la pratique de l'art (ce que je ne compris que plus tard) – n'était qu'un moyen de vendre ou d'acheter des mots – *word-mongering* »<sup>7</sup>.

marqué l'interprétation de la pensée de Warburg : Ginzburg 1986a ; Agamben 1998 ; Settis 1985, 1993, 1997 ; Raulff 1998 ; Forster 1999 ; Schoell-Glass 1998.

7. Je traduis la version publiée par Gombrich (1970) de ce texte.

Jamais publiée, cette note est tirée d'un cahier personnel et n'est évidemment adressée qu'à lui-même. Plus que le caractère d'une polémique contre une certaine histoire de l'art (thème qui n'est naturellement pas absent), elle a donc plus celui d'un programme, d'un projet de travail qui, tout en étant le fruit d'une réflexion sur le chemin déjà parcouru, esquisse les termes d'une œuvre à venir. Il faudra donc la comprendre dans ce contexte : Warburg note pour lui-même les grandes lignes de ce qu'il pense devoir être une anthropologie des images.

L'image comme « produit biologiquement nécessaire », écrit Warburg. Quel sens devons-nous accorder à cette curieuse expression ? L'hypothèse initiale, sans doute proche de celle de son biographe, Ernst Gombrich, qui a publié pour la première fois ce texte<sup>8</sup>, pourrait être que le mot « biologiquement » joue exclusivement le rôle de ce que les dictionnaires appellent un « adverbe d'intensification ». Selon Gombrich, qui note à peine l'existence d'un aspect anthropologique dans l'œuvre de Warburg<sup>9</sup>, c'est pour souligner son intérêt vis-à-vis de la religion hopi que celui-ci utilise cet étrange référence à la biologie, mais peut-être aussi pour renvoyer aux idées matérialistes de Semper (1989) sur les procédés techniques (« pratiques de l'art ») qui constituent l'essentiel de l'activité artistique – idées que Gombrich critique âprement.

Gombrich aurait raison de sous-estimer cette référence biologique s'il s'agissait dans ce texte d'une métaphore facile ou d'une allusion isolée. On peut montrer, au contraire, que Warburg a constamment opposé l'approche esthétisante à un point de vue diamétralement opposé, qu'il caractérise volontiers en termes biologiques ou botaniques. Cette opposition entre esthétisme et attitude « scientifique », qui rappelle le « plaidoyer positiviste » de sa conférence sur les fresques de Ferrare, revient à plusieurs reprises dans son œuvre. Voici, par exemple, ce qu'il écrit presque trente ans plus tard, en 1929, dans son « Introduction » à l'Atlas *Mnemosyne* (Gombrich 1970 : 245) :

« Les esthètes hédonistes gagnent à bon marché l'assentiment du public des amateurs d'art en expliquant l'alternance des formes par l'aspect agréable et décoratif de la ligne. Ceux qui le souhaitent pourront se contenter d'une flore composée des plantes les plus belles et les plus parfumées. Toutefois, ce n'est pas d'une telle flore qu'on pourra tirer une physiologie végétale de la circulation des lymphes, parce que celle-ci se dévoile seulement à ceux qui explorent la vie dans l'imbrication souterraine de ses racines. »

Le caractère presque poétique de ce texte où la référence à Goethe et à sa *Métamorphose des plantes* est très nette, ne doit pas nous égarer. Warburg ne joue pas ici sur la métaphore. Il se réfère plutôt à une tradition anthropologique pré-

8. Cf. E. Gombrich 1970. Le texte de Warburg y est publié en allemand et en anglais. J'utilise ici la traduction de Philippe-Alain Michaud 1998 : 254, annexe 1.

9. Il faut en effet constater que l'aspect anthropologique de l'œuvre de Warburg n'a guère été repris dans la tradition d'études inspirées par le Warburg Institute. Non seulement personne n'a songé à poursuivre le chemin que Warburg a tracé mais l'existence même d'un aspect anthropologique de sa pensée a été longtemps laissée dans l'ombre par ses successeurs. Certains écrits, même récents de Gombrich (1999), où celui-ci, bien qu'en faisant semblant de plaisanter, se déclare prêt à « ensevelir Warburg, plus qu'à lui faire des éloges » (*ibid.* : 275), sont très éclairants à ce sujet.

cise qui a fait l'objet du travail de plusieurs générations de chercheurs en Allemagne, en Suède ou en Angleterre, et surtout au sein de la Société américaine d'anthropologie, grâce à laquelle il a eu ses premiers contacts avec l'ethnologie de terrain. Cette branche de l'anthropologie du XIX<sup>e</sup> siècle a eu pour noms, pendant plus de cinquante ans, ceux de *biologie des images*, ou de *biologie des ornements*. Et c'est dans cette mouvance que l'anthropologie warburgienne plonge ses racines, et c'est sur ce terrain que quelques notions des plus connues, comme celle de « *nachleben* » (« vie posthume », « retour », ou transformation dans le temps d'un thème iconographique), ont pris naissance. Nous pouvons en être sûrs. Non seulement parce que Warburg connaissait les travaux de certains de ces auteurs<sup>10</sup>, et parce qu'il s'est imprégné de leurs points de vue lors de son séjour aux États-Unis, mais surtout parce que la réflexion morphologique qui s'est développée au sein de la biologie des ornements a fourni à Warburg, après les premières intuitions de Vischer, un nouveau modèle de réflexion sur les images. C'est au niveau de sa méthode, de sa manière de construire un modèle de tradition iconographique et de sa conception de la mémoire sociale en tant que processus fondé sur la mise en séquence d'iconographies, que cette tradition a été une des références principales de sa pensée et constitue pour nous un élément précieux pour comprendre et développer sa perspective anthropologique.

La dernière *Histoire de l'anthropologie* à aborder la biologie des images comme une des branches de notre discipline est celle publiée par Alfred Haddon en 1910. Premier professeur d'anthropologie à Cambridge, et ancien embryologiste, Haddon a été un des grands artisans de l'expédition de Cambridge aux Torres Strait Islands. Auteur d'une œuvre importante, aujourd'hui presque complètement oubliée (Urry 1993), il devient dans les années 1930 le maître de Gregory Bateson, qui lui dédiera, en 1936, son analyse du rituel iatmul du *Naven* (Bateson 1958). Haddon a été aussi, avec Pitt-Rivers, Stolpe, Colley March, Holmes et quelques autres, un des penseurs les plus remarquables qui ont traité de la biologie des images. Voici comment il présente, dans son ouvrage *Evolution in Art* (Haddon 1895 : 306), le point de vue anthropologique sur l'art : « There are two ways in which art may be studied, the aesthetic and the scientific. The former deals with all manifestations of art from a purely subjective point of view, and classifies objects according to certain so-called "canons" of art ».

Le point de vue esthétique, selon Haddon, n'a pas seulement le défaut d'être « subjectif » : il est aussi trop facilement influencé par la culture occidentale et risque de ne jamais pouvoir s'émanciper du point de vue ethnocentrique. « Racial tendencies », note Haddon (*ibid.*), « may give such a bias as to render it very difficult to treat foreign art sympathetically »<sup>11</sup>. « Dogmatism in aesthetics is absurd,

10. Warburg possédait plusieurs ouvrages importants consacrés à cette branche des études anthropologiques, notamment ceux de Haddon (1894, 1895).

11. Le livre de Haddon paraît en 1895, à une époque où les idées esthétiques de Ruskin, qui soutenait que « les continents non européens n'ont jamais connu rien de semblable à l'art » (Rubin 1984), étaient très répandues dans les milieux intellectuels britanniques. La polémique de Haddon est donc intéressante et novatrice. Quelques années plus tard, le mouvement primitiviste reprendra cette critique de l'ethnocentrisme pour défendre, notamment sous la plume d'un Carl Einstein (1986 [1915]), la nécessité .../...

for, after all, the aesthetic sense is largely based upon personal likes and dislikes, and it is difficult to see what sure ground there can be which would be common to the majority of people » (*ibid.*). Sa conclusion est donc que : « The aesthetic study of art may very well be left to professional art critics » (*ibid.*). Le projet de Haddon est en revanche d'élaborer un « traitement scientifique » de l'art : « We will now turn to a more promising field of inquiry and see what can be gained from a scientific treatment of art. This naturally falls into two categories, the physical and the biological » (*ibid.*).

Puisque « très peu a été fait pour établir une base physique de l'art » (*ibid.*), et que toute signification que l'on peut attribuer aux œuvres tombe dans le domaine de la psychologie, l'approche scientifique de l'art a pour objectif l'étude de l'évolution et de la distribution géographique des formes dans les arts primitifs. Cette nouvelle discipline mérite donc à plein titre le nom de *biologie de l'art*. Haddon n'oublie pas, suivant en cela Stolpe (1927), Colley March (1889, 1896) et Balfour (1899), de reconnaître au général Pitt-Rivers la paternité des principales théories qui ont permis de fonder cette discipline.

Le général Augustus Henry Lane-Fox Pitt-Rivers, ce « splendide autocrate victorien », qui commence à jeter les bases de ce type de recherches sur l'art au début des années 1850, est en effet à l'origine de toute biologie des arts. Auteur prolifique, il a été à la fois un militaire et un homme de science. Défenseur ardent des idées novatrices de Darwin, Pitt-Rivers participe activement aux missions des armées de sa majesté britannique. Il se distingue particulièrement, en 1850, lors de l'expédition de Crimée. Sa spécialité est la balistique, et sa tâche « sur le terrain », c'est-à-dire en participant directement aux combats, est d'instruire les officiers sur l'usage le plus efficace des armes à feu (Thompson 1977, Bowden 1991).

C'est à ses textes sur la classification et l'évolution culturelle des objets, ainsi qu'à son grand projet de musée ethnographique, qui aboutira à la naissance du musée qui porte son nom à Oxford, qu'on doit les premiers essais dans le domaine de la biologie des images. C'est donc vers Pitt-Rivers, et sur la naissance de sa collection, qu'il faut se tourner pour comprendre quels sont les fondements et les perspectives de cette nouvelle « science des formes » qui naît en Angleterre dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Formes et idées : Pitt-Rivers et la prophétie du passé

Prenons, au sein de l'œuvre assez importante de Pitt-Rivers, un texte de 1874 intitulé « Principles of Classification »<sup>12</sup>. On y trouve, formulé avec une clarté remarquable, l'essentiel de son programme de travail. Il s'agit avant tout, comme

de formuler une esthétique des arts non occidentaux. Naturellement, le point de vue de Haddon est très différent. S'il critique l'ethnocentrisme des esthètes, ce n'est pas pour renouveler la théorie esthétique, c'est parce qu'il dénie tout fondement objectif à une approche qui ne serait qu'esthétique.

12. Ce texte a d'abord fait l'objet d'une conférence lors du Special Meeting de l'Anthropological Institute of Great Britain and Ireland le 1<sup>er</sup> juillet 1874, à l'occasion de la première ouverture au public de collections d'objets anthropologiques. Il ne sera publié que l'année suivante dans le *Journal of the Anthropological Institute*, 1875, IV : 293-308.

Haddon le répétera fièrement, de se débarrasser de tout esthétisme en appliquant la théorie de l'évolution, qui avait servi jusqu'alors seulement à l'étude des organismes vivants, aux productions de l'esprit humain. Pitt-Rivers voyait là un moyen d'établir une histoire naturelle de la pensée humaine, ou plutôt, comme on va le voir, une préhistoire de la pensée humaine capable d'éclairer, par l'analyse des formes, ces stades de l'évolution qui remontent à des époques dont l'écriture – invention relativement récente – ne peut témoigner.

La première étape de cette stratégie de recherche est d'ordre méthodologique. Elle consiste en une inversion du point de vue habituel du biologiste. Nous avons vu que l'anthropologue devra bien, comme celui-là, se référer à la théorie darwinienne de l'évolution. Toutefois, au lieu de suivre les étapes progressives de l'évolution qui mène du simple au complexe, l'anthropologue cherchera à reconstruire le passé à partir des traces que l'organisme évolué peut en révéler. C'est en effet ce que, dans la psychologie évolutionniste contemporaine, on appellerait un *reverse engineering* : un processus rétrospectif qui permet d'identifier les étapes évolutives qui ont conduit tel ou tel organisme à devenir ce qu'il est. Ici, les idées de Pitt-Rivers s'inspirent directement d'un autre grand défenseur des théories darwiniennes, Thomas Henry Huxley<sup>13</sup>. Selon celui-ci, l'historien des premières étapes de l'évolution de l'humanité devait adopter ce qu'il appelait la méthode Zadig<sup>14</sup>, ou la méthode prophétique « à l'envers ». Cette méthode est fondée, comme celle du protagoniste de la nouvelle de Voltaire, sur l'analyse de traces permettant de reconstruire le passé. Selon la formule de Huxley, il s'agit pour l'anthropologue d'inventer un moyen de *prophétiser le passé*, en établissant, à l'inverse de ce que fait le biologiste, des échelles de complexité décroissante. C'est là une manière, fondée sur l'analyse des formes, de procéder par inférence de l'étude du connu à la connaissance de l'inconnu :

« Following the orthodox scientific principle of reasoning from the known to the unknown, I have commended my descriptive catalogue with the specimens of the art of the existing savages, and have employed them, as far as possible, to illustrate the relics of primeval men, none of which, except those constructed of the more imperishable materials, such as flint and stone, have survived to our time » (Pitt-Rivers 1906a : 4).

La collection ethnographique – et bientôt le musée – va devenir l'instrument principal de cette nouvelle méthode. À partir des années 1850, le général rassemble en une vingtaine d'années une gigantesque collection d'objets en tous genres, provenant des

13. À propos de l'utilisation de cette formule par Huxley et en général dans les cercles darwiniens, on lira C. Ginzburg (1986b : 182-185 en particulier).

14. On se souviendra que dans le conte de Voltaire (et notamment dans l'épisode appelé « Le chien et le cheval », Zadig, « étudiant les propriétés des animaux et des plantes » avait acquis « une sagacité qui lui découvrirait mille différences où les autres hommes ne voyaient rien que d'uniforme » (Voltaire 1966 [1748] : 34). Cette sagacité lui permet de reconnaître le chien et un des chevaux de la reine à partir de l'analyse des traces que ces animaux laissent sur le sable. Sans jamais avoir vu ces animaux, il est donc en mesure de déclarer qu'il s'agit dans un cas « d'une épagneule très petite, qui a fait depuis peu des chiens. Elle boîte du pied gauche et devant, et elle a les oreilles très longues » (*ibid.* : 35) et dans l'autre « d'un cheval de cinq pieds de haut, le sabot fort petit, et qui porte une queue de trois pieds et demi de long » (*ibid.*).

sociétés « sauvages »<sup>15</sup>. Dans sa conférence de 1874, lorsque son travail de collectionneur reçoit l'aval de toute la communauté anthropologique britannique, Pitt-Rivers présente les quatre grandes parties de sa collection en des termes qui doivent retenir notre attention. La première et la deuxième parties de sa classification des formes et des objets ne nous étonnent guère. L'une, qui se réfère à l'anthropologie physique, « consiste en une petite collection de "crânes et cheveux typiques" » (*ibid.* : 1). L'autre, beaucoup plus importante, réunit un grand nombre d'armes des « populations sauvages existantes » (*ibid.*). La troisième est plus inattendue, puisqu'elle réunit, sous un même label classificatoire, des objets préhistoriques, vrais et faux (« *modern forgeries* »), et un certain nombre de « specimens of natural forms simulating artificial forms for comparison with artificial forms » (*ibid.*). C'est la quatrième catégorie de la classification de Pitt-Rivers qui suscite la surprise. Elle contient, en effet :

« The miscellaneous arts of modern savages, including pottery and substitutes of pottery ; modes of navigation, clothing, textile fabrics and weaving ; personal ornament ; realistic art ; conventionalized art ; ornamentation ; tools ; household furniture ; musical instruments ; idol and religious emblems ; money and substitutes for money ; fire-arms ; mirrors, spoons, combs, games... » (*ibid.*).

L'univers des objets inventés par l'humanité primitive est donc organisé en quatre grandes catégories taxinomiques : Crânes et Cheveux, Armes, Objets naturels mimétiques et – pourrait-on dire – Tout le reste ! Devant cette manière d'organiser la collection, on pense à la taxinomie fantastique chinoise (imaginée par Borges) dont parle Foucault dans la prémisses à *Les Mots et les choses*, (1966 : 7) et à l'hilarité irrésistible qu'elle provoque :

« Les animaux », peut-on lire dans cette « Encyclopédie chinoise selon Borges », « se divisent en a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poil de chameaux, l) et caetera... »

Tentons néanmoins d'identifier la logique à laquelle obéit la taxinomie de Pitt-Rivers. Retenons les deux parties qui nous paraissent les plus étranges, la troisième et la quatrième. On a vu qu'il s'agit de mettre en place des séquences de formes, pour reconstruire un passé perdu à jamais. Pitt-Rivers croit en effet, comme Spencer, que toute évolution ne peut que procéder du simple au complexe :

« In the progress of life at large, as in the progress of the individual, the adjustment of inner tendencies to outer persistencies must begin with the simple and advance to the complex, seeing that [...] complex relations, being made up of simple ones, cannot be established before simple ones have been established » (Pitt-Rivers 1906a : 8).

15. Dans son activité de collectionneur, Pitt-Rivers a été certainement poussé par sa curiosité technique pour les armes, mais il est aussi fort probable qu'à travers son intérêt pour l'Exposition universelle de Londres, en 1851, il ait aussi pris connaissance des théories sur l'origine de l'art d'un autre grand pionnier de ce champ d'études, l'architecte allemand Gottfried Semper qui, exilé à Londres pour avoir participé à la Révolution de 1848 à Dresde, avait notamment reconstruit et exposé une hutte carib (Semper 1989) à cette exposition. Quoi qu'il en soit, il est certain que les idées de Semper sur l'origine des outils ont profondément influencé la biologie des images, comme l'attestent aussi bien Boas (1927) que Haddon (1894).



Cette méthode repose naturellement sur l'hypothèse qu'il est possible d'établir des liens entre différents objets à partir d'une analyse de leur forme. En cela, Pitt-Rivers, qui a peut-être connu Semper lors de l'Exposition universelle de Londres en 1851, se fait l'héritier de la pensée morphologique allemande, d'origine goethéenne. Il écrit (*ibid.* : 2, c'est moi qui souligne) : « Since the year 1852, [I have selected] from amongst the commoner class of objects which have been brought to this country those which appeared to show *connection of form*. »

Ces relations entre formes sont cruciales pour la perspective de Pitt-Rivers, parce qu'elles permettent de reconstruire les opérations mentales qu'elles impliquent. Toute série de sa collection vise à montrer, à partir de l'exemple le plus simple, une série de « séquences d'idées » (*ibid.* : 3) :

« The objects have been arranged in sequence, so as to trace, as far as practicable, the succession of ideas by which the minds of men in a primitive condition of culture have progressed from the simple to the complex and from the homogeneous to the heterogeneous » (*ibid.* : 2).

Mais il s'agit aussi pour lui de mémoire. Selon Pitt-Rivers (qui suit ici de près les *Principes de psychologie* de Herbert Spencer, 1881), il faut distinguer, dans l'activité de l'esprit humain, entre les capacités conscientes et intentionnelles et celles qui nous permettent d'agir sans que ni la volonté ni la conscience soient convoquées :

« We are conscious of an intellectual mind capable of reasoning upon unfamiliar occurrences, and of an automaton mind capable of acting intuitively in certain matters without effort of the will or consciousness » (*ibid.* : 5).

Il existe donc, pour Pitt-Rivers, un « psychisme automatique ». Or, une de ses grandes idées, qui sera reprise amplement par ses successeurs, est que l'invention des objets, et donc celle des formes, est profondément liée à ces aspects instinctifs et inconscients de l'activité mentale qu'il appelle *automaton mind*. C'est là, en effet, une des conséquences les plus novatrices de l'application de la théorie darwinienne à l'évolution culturelle de l'humanité. Puisque, comme l'enseignait encore Spencer, « every action which is now performed by instinct, at some former period in the history of the species has been the result of conscious experience » (*ibid.* : 7), nous pouvons, en analysant les techniques instinctives et inconscientes de production des formes des populations « sauvages » de nos jours, comprendre les actes conscients et les conquêtes intellectuelles qui ont marqué les premiers pas de l'activité intellectuelle des hommes de la préhistoire. Grâce à ce processus constant qui fait que toute action réfléchie aboutissant à un résultat satisfaisant est transférée de la conscience au niveau instinctuel de l'esprit, l'analyse de la mémoire automatique de l'homme, telle qu'elle s'exprime dans les formes les plus simples, permet d'analyser l'évolution de l'esprit dans l'espèce humaine.

Pour toutes ces raisons, l'analyse formelle des objets permet d'aller très loin dans cette reconstruction « prophétique » des origines de l'humanité. Et beaucoup plus loin que l'analyse des catégories linguistiques. Selon Pitt-Rivers, la prééminence de la forme sur la parole, de ce point de vue, est indiscutable :

« In endeavouring to trace back prehistoric culture to its roots forms, we find that in proportion as the value of language and of the ideas conveyed by language diminishes, that of ideas embodied in material forms increases in stability and permanence » (*ibid.* : 13).

Pitt-Rivers partage en fait une conception de la fragilité du langage très répandue au XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui nous paraît étonnante aujourd'hui. Pour lui, comme pour le linguiste Powell, fondateur de la Smithsonian Institution, toute langue non écrite est sujette à une métamorphose constante. Dans l'état de « flux continu » où elle se trouve, rien n'y est fixé par les mots (Pitt-Rivers 1906b : 28) : « Whilst in the early phases of humanity *the names of things change with every generation if not more frequently*, the things are handed down from father to son and from tribe to tribe... » (1906a : 13). Si cela est vrai, s'interroge Pitt-Rivers, pourquoi donc « has language hitherto received more scientific treatment than the arts ? » (*ibid.*). Il est clair en effet, que l'étude de ce qu'il appelle ailleurs la « psychologie des arts matériels » permet d'aller plus loin dans l'exploration de la préhistoire de la pensée humaine :

« In language and in all ideas communicated by word of mouth there is a hiatus between the limits of our knowledge and the origin of culture which can never be bridged over, but we may hold in our hand the first tool ever created by the hand of man » (1906b : 30).

Mais on peut, selon Pitt-Rivers, aller encore plus loin, vers le monde animal. Si, comme ses collections le montrent, les formes impliquent des opérations mentales et obéissent manifestement aux lois de l'évolution qui va du simple au complexe, alors elles peuvent être légitimement comparées à des organismes vivants. Pitt-Rivers n'hésite donc pas à en conclure que, tout comme les animaux, les idées des humains ont une distribution géographique et une évolution dans le temps :

« Human ideas, as represented by the various products of human industry, are capable of classification into general, species and varieties, in the same manner as the products of the vegetable and animal kingdoms, and in their development from the homogeneous to the heterogeneous they obey the same laws » (Pitt-Rivers 1906a : 18).

La propagation des idées est donc comparable en tous points à celle des espèces :

« The propagation of new ideas may be said to correspond to the propagation of species. New ideas are produced by the correlation of previously existing ideas in the same manner as new individuals in a breed are produced by the union of previously existing individuals. »

Il conclut : « Progress is like a game of dominoes : like fits on to like » (*ibid.*). Les séquences du musée de Pitt-Rivers (dont on verra ici deux exemples, l'un se rapportant au boomerang, et l'autre à la rame (cf. Fig. 3 et Fig. 4), tout en montrant la manière dans laquelle des opérations mentales se perpétuent dans le temps par l'évolution des formes, contribuent à la construction d'une zoologie, ou d'une botanique des idées. Voilà donc en quel sens l'expression biologique des images peut être légitimement employée : cette biologie, fondée sur l'analyse des formes, prophétise, en inférant de l'inconnu à partir du connu, les premiers stades de l'activité

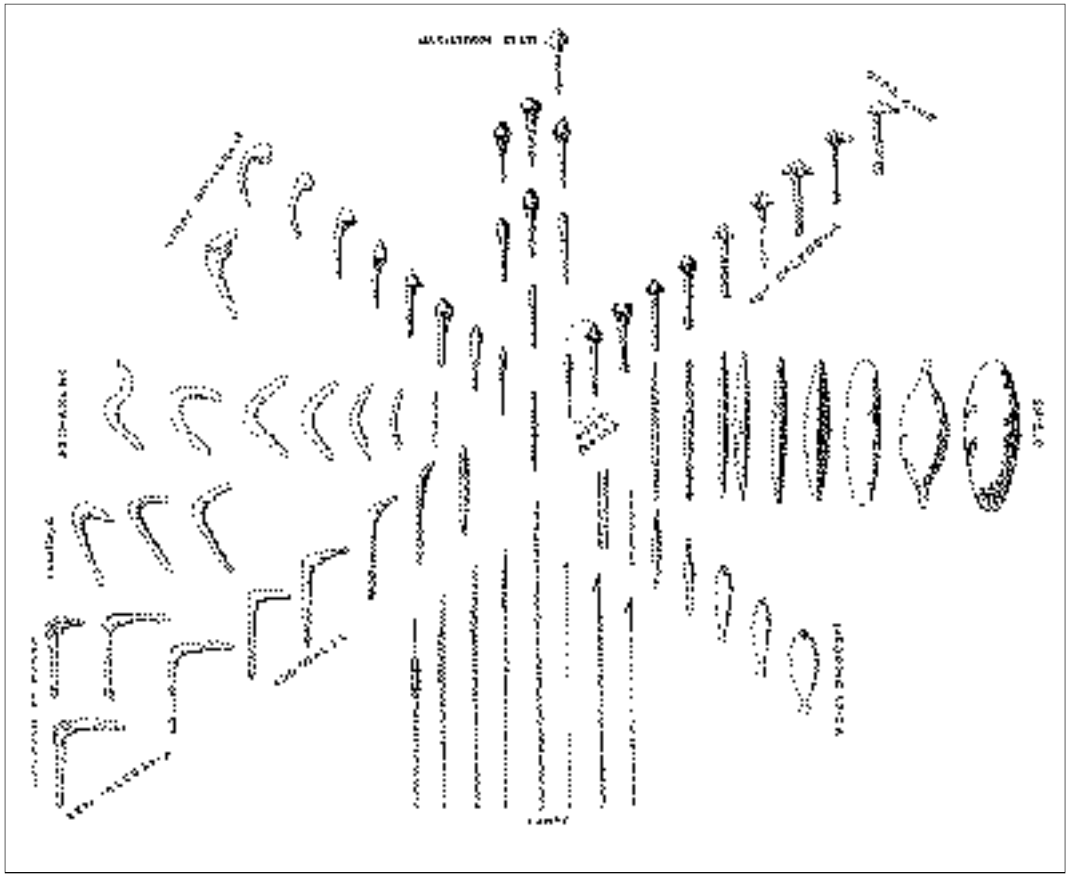


Fig. 3 La série morphologique de l'évolution du boomerang, selon Pitt-Rivers

mentale de l'humanité. Elle est donc un chapitre essentiel d'une future histoire naturelle des idées dont le musée Pitt-Rivers formule le programme scientifique.

Deux intuitions sont à l'origine de cette perspective de recherche (où on ne manquera pas de reconnaître certains aspects que Gregory Bateson développera presque un siècle plus tard dans son *Écologie de l'esprit*) : l'idée d'une mise en séquence évolutive et presque « grammaticale » des objets capable de les *faire parler* – « en étudiant la grammaire des objets, nous pouvons apprendre à conjuguer leur langage », écrivait Pitt-Rivers dans un autre passage du texte cité (*ibid* : 10) – et l'intuition que les formes que nous permettent de lire les objets reflètent des idées. Aucun de ses successeurs ne manquera de reconnaître sa dette vis-à-vis du général. Pitt-Rivers a été donc homme de science et, en ce qui concerne la biologie des images, un penseur original<sup>16</sup>. Toutefois, lorsqu'il parle d'idées liées aux

16. Une partie de son œuvre est consacrée à un autre grand projet, le musée archéologique qu'il réalisa dans la région du Kent. Sa contribution à l'histoire de cette discipline, dont nous ne pouvons pas nous occuper ici, est également très remarquable. Nous ne taïrons pas, toutefois, que dans d'autres travaux, telle l'étude consacrée au contact entre cultures, Pitt-Rivers (1927) se déclare, sans hésitation aucune, raciste.



Fig. 4 La série morphologique de la pagaie en Nouvelle-Irlande, selon Pitt-Rivers

formes, il pense surtout à ce que nous appelons aujourd'hui la technologie culturelle. Il s'agit donc d'une réflexion sur la technique, dont les armes des populations sauvages étaient le meilleur exemple. Celles-ci ne constituent pas seulement la majorité des artefacts classés et conservés dans les collections du général. Elles font aussi l'objet de la grande majorité de ses écrits fort techniques et détaillés sur ce point. Après tout, la vraie passion du général aura été, sa vie durant, la même que celle qui lui ont procurée ses succès militaires : la balistique.

Pour passer d'une telle conception technique et utilitaire de la relation entre la forme, l'outil et l'idée, à celle d'une véritable attribution d'un sens religieux ou cosmologique aux formes – et donc au projet d'un déchiffrement systématique des objets venant des populations primitives –, il faudra attendre une autre personnalité scientifique dont nos histoires de l'ethnologie ont elles aussi presque perdu la trace.

## Hjalmar Stolpe : prototypes et cryptoglyphes

Nous avons vu que le jeune Warburg considérait l'image-signe comme un caractère fondamental du dessin primitif. Dans les sociétés primitives, observait-il, la représentation visuelle devient stéréotypée et ressemble, comme l'oiseau-tonnerre des Hopis, à un « compromis entre l'image et le signe ». Le dessin primitif conduit donc au hiéroglyphe. Or, cette idée, bien que fondée sur l'observation des céramiques de la collection de Keam's Canyon et sur le catalogue qu'en avait rédigé Alexandre Stephen, n'a rien d'évident. D'où vient-elle ? À partir de quel moment a-t-on commencé à considérer le dessin primitif comme une sorte d'écriture ?

La comparaison des pictographies (par exemple nahuatl ou maya) avec les hiéroglyphes égyptiens est ancienne. On la retrouve déjà chez bien des chroniqueurs du XVI<sup>e</sup> siècle et en général chez les auteurs qui se sont occupés des proto-écritures américaines<sup>17</sup>. Cette comparaison, toutefois, n'est le plus souvent qu'un pur expédient rhétorique et reste formulée en termes superficiels. La conception selon laquelle le dessin primitif, qu'on a considéré jusque-là comme ornement, constitue une véritable proto-écriture, est en revanche un des traits marquants de la biologie des images. C'est le premier successeur de Pitt-Rivers, le Suédois Hjalmar Stolpe qui la formule en termes rigoureux et détaillés dans ses écrits, tout en décrivant le processus qui mène des premières représentations, rudimentaires mais « réalistes », à l'invention des « hiéroglyphes » ou « pictogrammes ».

Il faut donc s'arrêter sur Stolpe et sur quelques-uns de ses écrits. Deux grands voyages marquent l'itinéraire intellectuel de ce chercheur trop oublié. En 1880-1881, à quarante ans, il obtient une bourse Letterstadt du gouvernement suédois pour faire le tour des collections ethnologiques d'Europe. Armé de fin papier japonais et de bâtonnets de cire noire, seuls moyens dont il disposait pour obtenir des « copies par frottement » des dessins, gravés ou sculptés, qu'il étudiait, Stolpe visite le Danemark, l'Allemagne, la France, les Pays-Bas, l'Autriche, l'Italie et la Suisse. Partout, il recueille des patrons graphiques, des motifs décoratifs et notamment des modèles de représentation de la figure humaine. Son grand projet est directement inspiré par la lecture de Pitt-Rivers : il s'agit pour lui d'identifier par comparaison les grands types graphiques de l'iconographie primitive. Après ce voyage, d'où il ramènera environ 6000 calques obtenus par frottement, l'ambition de Stolpe vise encore plus loin. En 1883, il s'embarque sur une frégate

17. Voir à ce propos, par exemple, ce qu'écrit des pictographies nahuatl au début du XVI<sup>e</sup> siècle le franciscain d'origine mexicaine Diego Valades : « Les Mexicains avaient, comme les anciens Égyptiens, inventé une méthode pour représenter des idées abstraites à travers les images ». Sur l'histoire de l'interprétation des pictographies amérindiennes, voir Taylor 1987, Valades 1983 [1579], Severi 1999.

de la marine suédoise, le *Vanadis*, et visite, en deux ans, toutes les collections d'objets qu'il peut trouver à Rio, Santiago, Lima, Honolulu, Tokyo, Singapour et Calcutta. Il publiera les conclusions de sa recherche dans un premier texte, « On the Evolution in the Ornamental Art of the Savage People », qui suscite un grand intérêt dans les milieux scientifique suédois, et sera bientôt traduit en anglais et en allemand (1892)<sup>18</sup>.

Pour Stolpe comme pour Pitt-Rivers, qui s'insurgeait contre l'absence d'intérêt de ses collègues pour l'art des primitifs, les scientifiques ont eu tort de ne pas étudier les dessins et les ornements des populations « sauvages » : « Ornament », écrit-il, « is not a sport with lines » (Stolpe 1927 : 69).

Sa grande enquête comparative menée sur des milliers d'objets lui permet de montrer que les dessins de ces populations obéissent à deux grands principes. Le premier est que le style graphique qui s'impose dans une tradition imprime aux formes une cohérence interne : il est donc possible d'identifier des aires de diffusion des graphismes. Le deuxième est qu'à l'intérieur de toute aire donnée, le nombre de formes qu'on peut identifier est fini. Stolpe est donc en mesure de préciser et de développer le concept de série morphologique introduit par Pitt-Rivers. On se souviendra que pour celui-ci, le critère principal qui conduisait à construire ces séries d'objets était celui de la « connexion of form » ou affinité formelle. Se fondant sur un grand nombre d'objets polynésiens, Stolpe montre que l'évolution des formes y est régie par un critère bien plus complexe que la simple affinité. Il s'agit d'un processus de simplification progressive qu'il appelle *conventionnalisation*. Ce processus évolutif, qui peut se développer sur des milliers d'années, suit des critères géométriques où la symétrie et la projection de formes données jouent un grand rôle. Si nous comparons par exemple toutes les différentes manières de la représentation de la figure humaine en Polynésie, nous découvrons que les plus réalistes se trouvent soumises à un processus de conventionnalisation progressive de la forme. Les éléments graphiques de la représentation « réaliste » (la tête, le corps, les jambes écartées) font l'objet d'un double processus d'élaboration. Une fois séparés, ils sont d'une part soumis à un redoublement symétrique et se trouvent ensuite insérés dans des séries d'éléments répétés. On peut, selon Stolpe, suivre étape par étape cette série de transformations. Considérons par exemple un groupe de dessins polynésiens étudié par Stolpe. Dans cet ensemble d'images recueillies sur les motifs décoratifs qui ornent plusieurs objets d'usage commun ou cérémoniel (pagaies, massues, assiettes, etc.), une représentation relativement réaliste de la figure humaine, que Stolpe appelle

18. Les recherches de Stolpe publiées à Vienne dès 1892 (*Mitteilungen des Anthropologischen Gesellschaft*, 1892, XXII : 18-62), ont eu une influence très marquée dans un autre domaine où son nom n'est pratiquement jamais cité : celui de l'histoire de l'art. Dans son ouvrage, *Questions de style*, publié l'année suivante à Berlin, et qui a profondément marqué l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Alois Riegl avoue explicitement avoir beaucoup appris de l'anthropologue suédois et de sa méthode morphologique. En particulier Riegl rappelle les recherches polynésiennes de Stolpe, et précisément le développement, que nous allons suivre ici dans le détail, de la « représentation première de la figure humaine et de la progressive transformation de ses éléments en lignes géométriques, qui se trouvent ensuite multipliés et disposés en séries rythmiques » (Riegl 1963 [1893] : 39, n. 11).



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 6



Fig. 7

Fig. 5, 6, 7 Transformations de la figure humaine en Polynésie : du prototype au cryptoglyphe

*représentation prototypique* de la série iconographique, se trouve progressivement transformée en une représentation de plus en plus simplifiée et abstraite, dont les figures 5, 6 et 7 offrent des exemples très clairs. Les éléments constitutifs de l'image du corps, réduits à l'opposition symétrique des bras et des jambes écartées, subissent au fil du temps un processus de géométrisation progressif qui les rend de moins en moins reconnaissables. Le résultat de cette élaboration est un « ornement » en apparence complètement abstrait (Fig. 7), tel qu'on peut le voir par exemple sur telle hache, ou telle pagaie (Fig. 8). Or, ce signe apparemment décoratif et dépourvu de signification, une fois reconnu comme le terme ultime

de la série de transformations qu'on a pu suivre jusqu'ici, apparaît dans une tout autre lumière. Loin d'être un amusement destiné à satisfaire un sentiment esthétique, il constitue ce que Stolpe propose d'appeler un *cryptoglyphe*, une représentation conventionnalisée en « forme de hiéroglyphe » du prototype de la série : la figure humaine.

Dès lors, le biologiste des images peut prétendre entrer dans un domaine qui (comme on l'a vu dans le texte cité de Haddon) lui était jusque-là interdit : celui du sens attribué aux images. En fait, ce développement de l'analyse morphologique permet à Stolpe de franchir un autre pas. Pour lui, au cours de ce « consécutif and regular development of the motif » (Stolpe 1927 : 29), ce n'est pas seulement, comme chez Pitt-Rivers, une certaine technique de maîtrise de l'environnement qui se préserve. Si le processus de conventionnalisation du style conduit la représentation iconique vers le signe, alors – argumente Stolpe – le cryptoglyphe préserve toujours, par la voie graphique, le sens du prototype. C'est ainsi qu'une ornementation apparemment dépourvue de sens comme celle d'une pagaie cérémonielle polynésienne telle que celle de la figure 8 est à interpréter comme une série de représentations de la figure humaine. Peu importe, pour Stolpe, que l'ornement soit toujours compris comme tel par les Polynésiens de son temps : « The ornament symbolizes the primitive image. It is to be understood as a cryptograph » (*ibid.* : 32). La conclusion de Stolpe est que :

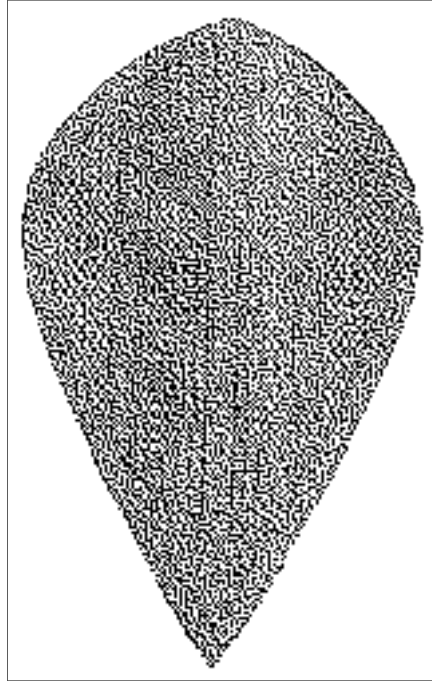


Fig. 8 Une pagaie polynésienne : le motif décoratif, apparemment abstrait, est entièrement constitué de cryptoglyphes de la figure humaine

« The conventional ornamentation of these peoples is to be considered as the very beginning of *writing* [souligné par Stolpe], or rather as a kind of pictograph, possessing fixed means of expression » (*ibid.* : 57).

On retrouve donc ici les fondements de cette conception du symbole primitif en tant que hiéroglyphe, et formation de compromis entre la représentation iconographique et le signe qui transparait, comme en toile de fond, dans la manière selon laquelle Warburg interprétait les poteries hopis. Mais l'affinité des deux perspectives est encore plus profonde : la série de Stolpe montre que, grâce à la cohérence du processus de conventionnalisation, les iconographies primitives peuvent se perpétuer dans le temps. Le cryptoglyphe constitué par le parallélogramme polynésien n'est autre chose que la forme assumée par un prototype,



celui de la figure humaine, pour prolonger son existence, une génération après l'autre. Autrement dit, la série qui mène du prototype au cryptoglyphe est le premier modèle abstrait du processus que Warburg développera, en d'autres termes et sur d'autres exemples, sous le nom de *nachleben*, ou « vie posthume » des représentation iconographiques.

Dans les *Studies in American Ornamentation* publiées en 1896 (Stolpe 1927), la perspective de Stolpe, qui a entre-temps établi des liens directs avec la Smithsonian Institution, en particulier avec William Henry Holmes (Kubler 1988), se fait à la fois plus rigide et plus explicite. Puisqu'il s'agit, pour comprendre le dessin des primitifs, d'« appliquer la théorie de l'évolution à l'ornementation et à la forme » (Stolpe 1927 : 62), le développement le plus naturel des théories de Pitt-Rivers est à rechercher dans une véritable « biologie de l'ornement ». L'évolution du dessin est pour Stolpe régie par des lois aussi fixes que celles qui président à l'évolution des animaux. On peut donc retrouver, par l'analyse des histoires de vie (*life histories*) des dessins, le sens – autrement inatteignable – des conceptions les plus primitives de l'humanité. Cette perspective de recherche, malgré les apparences, beaucoup plus rigide que celle de Pitt-Rivers, et qui souffre de toutes les difficultés posées par l'histoire conjecturale, conduit néanmoins l'anthropologue suédois vers d'autres développements de sa théorie de la conventionnalisation, qui concernent l'étude des processus de perception impliqués par les productions graphiques des peuples primitifs. Arrêtons-nous sur ce point.

Pitt-Rivers avait déjà compris que le premier réflexe de l'homme primitif n'était pas de tracer une forme sur un support, il était plutôt de reconnaître une forme dans l'environnement. Un acte de regard devait nécessairement précéder toute conception et réalisation d'objets. Pour cette raison, Pitt-Rivers considérait l'imitation des formes naturelles comme une des sources principales de la conception des formes utilisées pour construire des outils. Les formes d'une massue, d'un

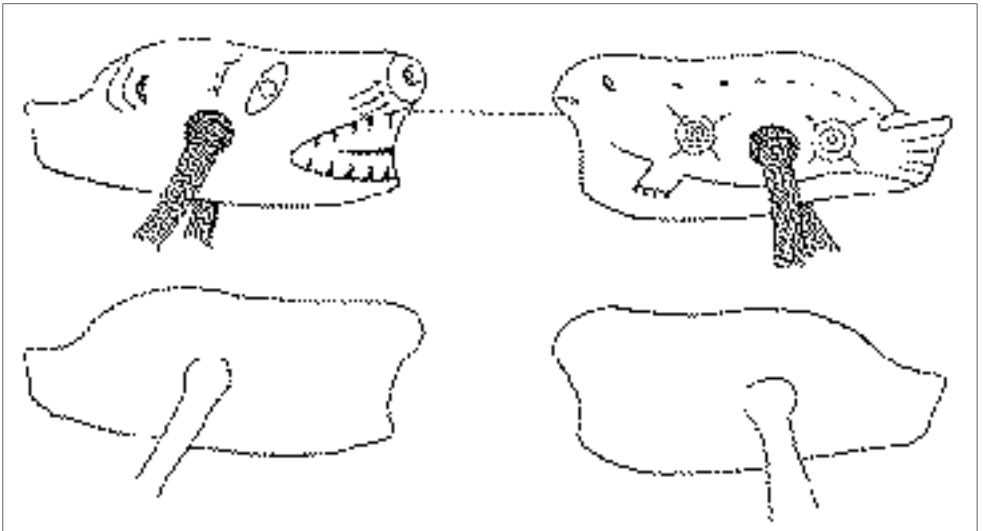


Fig. 9 Une boucle en ivoire de lion de mer (coll. Pitt-Rivers)

boomerang, d'une pagaie auraient toujours été *reconnues* avant d'être retransformées en outils. On se souviendra que toute une section des collections de son musée était consacrée à cette question. Or, c'est précisément un objet provenant de ces collections (Fig. 9) qui attire l'attention de Stolpe, lequel en fait un commentaire fort intéressant (Stolpe 1927 : 82). Il s'agit d'une boucle sibérienne en ivoire de lion de mer. On y voit deux formes identiques interprétées de manières différentes : une fois comme le contour d'une tête de loup, et une autre fois comme celui d'un corps entier (probablement d'un lion de mer). Il est clair qu'on a là le témoignage d'un acte de regard qui va bien au-delà de la simple imitation de la forme. On passe ici de l'idée d'une imitation d'un objet naturel à celle d'une interprétation de son contour. L'analyse d'un objet permet donc de retrouver la trace d'un exercice actif de la perception, d'un acte de l'imagination opérant selon le principe que Vischer avait appelé *empathie visuelle*.

En effet, l'acte d'interprétation dont témoigne cet objet indique que les « ornements » et les motifs sont toujours le résultat d'un dialogue entre le regard et la forme naturelle. Comme dans la chimère hopi, qui associe les traits d'un serpent à ceux de l'éclair, l'image en tant que trace matérielle fait émerger un travail de l'esprit, une série d'opérations mentales qui se trouvent associées à l'image. Le contour des deux éléments de l'ornement, bien qu'ambigu, ou peut-être précisément parce qu'il est ambigu, semble en *orienter* seulement le fonctionnement. Nous reviendrons plus longuement sur ce point. Remarquons pour l'instant que le processus de conventionnalisation découvre et par Stolpe dans l'art des peuples « sauvages », et qui opère ici comme ailleurs par symétrisation et répétition, n'atténue absolument pas la capacité de l'image de susciter par projection cette chaîne d'associations perceptives que le regard crée au contact de l'image. Bien au contraire, l'intensité propre à l'image conventionnelle semble impliquer deux opérations mentales distinctes : d'une part, elle résulte d'une sélection qui retient seulement certains traits de l'image réelle; d'autre part, cette sélection conduit à l'élaboration d'un modèle graphique qu'on peut ensuite répliquer et, éventuellement, faire varier à partir d'un axe de symétrie.

C'est sur cette sorte de toile de fond familière, obtenue par la cristallisation d'un stéréotype que le regard peut compléter ou interpréter l'image, en remplissant ses parties vides à partir des traits sélectionnés (en obtenant ainsi ou bien la

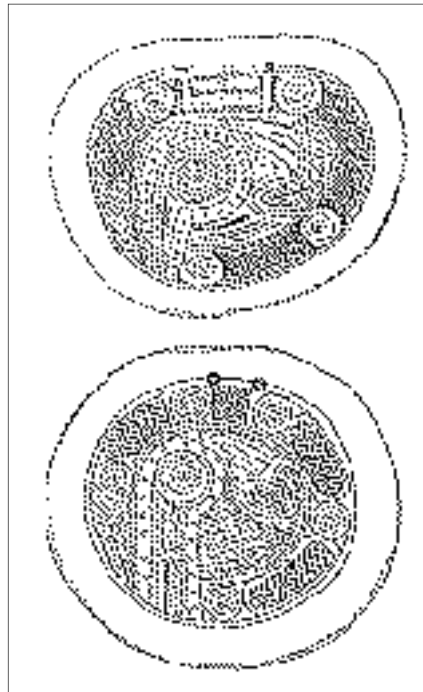


Fig. 10 Représentation conventionnelle du serpent

tête d'un loup ou le corps entier d'un lion de mer), et en faire surgir les aspects implicites. C'est donc grâce à cette double opération mentale, faite de simplification et de projection, que l'œil voit, par exemple, un serpent à partir d'un schéma géométrique comme celui de la figure 10. Le succès d'une image, qui signifie à la fois son intensité et sa capacité à devenir le prototype d'une série menant à des cryptoglyphes, s'explique donc par l'un et par l'autre processus.

Retenu par son dogmatisme « biologique », Stolpe ne développera pas ce point, mais son exemple reste éloquent : une pensée visuelle est à l'œuvre dans ces actes de regard qui conduisent à l'invention des formes, et cette pensée ne coïncide pas seulement avec l'attribution d'un sens à l'objet. Elle conduit aussi, comme nous le verrons plus loin, vers une compréhension de l'intensité de la saillance visuelle et des aspects mnémoniques des images. Mais arrêtons-nous encore un moment sur les recherches morphologiques que Stolpe a consacrées aux « ornements américains ».

### Retour vers le Serpent-Éclair

Une séquence de représentation sur poteries, établie par Stolpe à partir de matériaux publiés par Holmes (un des ethnologues que Warburg a rencontré à la Smithsonian), illustre bien le double jeu de conventionnalisation et de projection qui est à l'œuvre dans ce genre de représentations. Une brève analyse de ces graphismes nous permettra de nous rapprocher du travail de Warburg sur les iconographies hopis. Il s'agit de la représentation, par symétrie et mise en série, du thème du serpent (Fig. 11). Dans l'analyse de cette séquence, Stolpe suit à la fois le processus de conventionnalisation et la distribution géographique du thème. Il s'agit de la naissance d'un stéréotype du serpent dans les cultures amérindiennes, depuis l'Arkansas jusqu'à la région des Plaines. C'est lorsque cette série approche de la

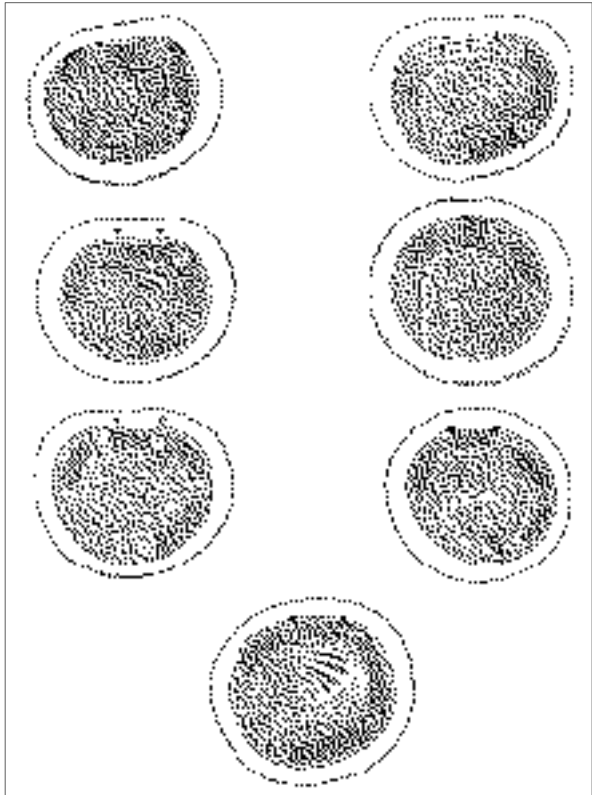


Fig. 11 Représentation conventionnelle du serpent :  
une série amérindienne

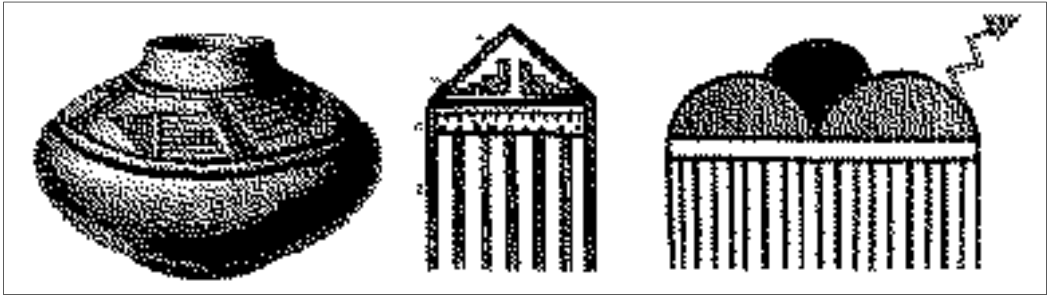


Fig. 12 L'association serpent/éclair dans l'iconographie hopi

région des Four Corners (Arizona, Colorado, New Mexico, Utah) que l'image stéréotypée du serpent se trouve progressivement associée à celle de l'éclair, parfois accompagnée d'un couronne de plumes symbolisant un oiseau. Le serpent devient ainsi un être céleste, semblable à la foudre et associé à un oiseau, comme dans les figures 12 et 13 (Stolpe 1927). Stolpe travaille ici sur des recherches bien connues de Warburg. Il s'agit de textes de Cushing (1886), de Fewkes (1892) et de Holmes (1886). Tous les traits qui définissent la chimère hopi étudiée par Warburg en 1895-1896 sont là : en suivant la trace des recherches de Stolpe, nous aboutissons, pour ainsi dire, sur la table de travail du jeune Warburg. Le modèle stolpien de développement morphologique des formes, où le prototype est à la fois transformé et préservé dans le cryptoglyphe, se trouve illustré ici par les mêmes matériaux sur lesquels Warburg s'est interrogé. En fait, le premier modèle de l'idée de *nachleben* que Warburg appliquera à l'art de la Renaissance italienne, est clairement identifiable dans ce que Stolpe appelle l'*histoire de vie* d'un dessin. Il s'agit du modèle abstrait de la série morphologique évolutive dont il a formulé les principes.

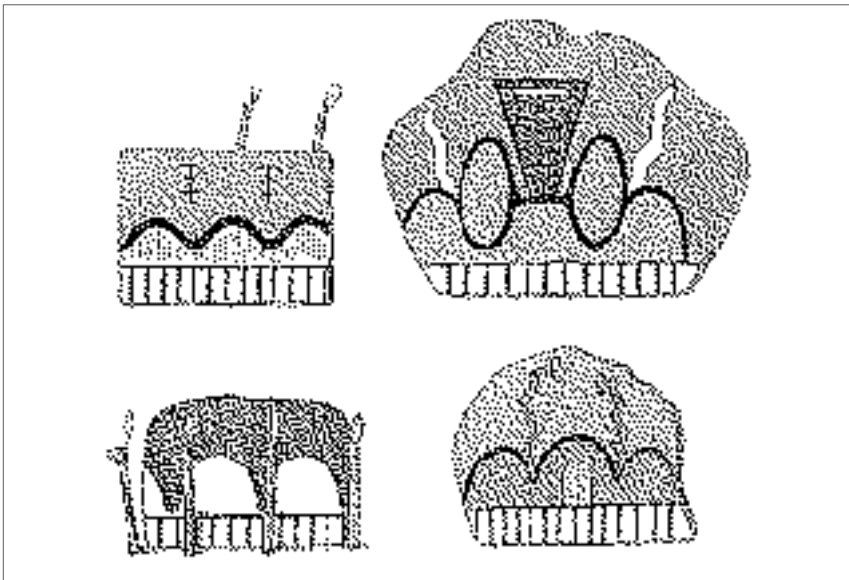


Fig. 13 L'association serpent/éclair dans l'iconographie hopi

Parler de *nécessité biologique* à propos de l'art en Amérique en 1895-1896, lorsque Warburg écrit sa note de voyage, ne signifie donc nullement avoir recours à un vague langage métaphorique. Cela signifie se référer à une méthode d'analyse qui, dans une perspective positiviste et darwinienne, se veut une étude scientifique et non esthétique des arts « décoratifs » des populations primitives. Cette méthode est fondée sur l'hypothèse que la persistance de certains motifs graphiques est le résultat d'une mémoire inconsciente, ou d'un aspect instinctuel de la mémoire s'exprimant dans les pratiques qui conduisent à l'invention des formes. Celles-ci sont analysées, d'une part, en tant que faits objectifs, dans leur évolution et distribution géographique et, d'autre part, sont considérées comme des témoignages d'idées ou plutôt d'opérations mentales élémentaires. Ce projet d'une morphologie comparée des symboles élémentaires imaginés par les sociétés humaines est conçu comme le moyen de prophétiser, sur des bases rigoureusement « scientifiques », le passé de l'humanité et de fonder ainsi, dans une perspective directement inspirée de la biologie, l'étude des premières étapes de son évolution culturelle.

Nous pouvons donc tirer une première conclusion de cette recherche des racines anthropologiques de la pensée de Warburg. Entre la réflexion du jeune Warburg qui cherche à définir la « nécessité biologique » de l'art et l'étude biologique des formes pratiquée par Pitt-Rivers, Stolpe, et Haddon, il y a plus qu'une analogie superficielle. Si la perspective anthropologique de Warburg a été sensible à l'influence de philosophes, de psychologues et d'historiens des religions, elle s'est néanmoins appuyée sur les bases évolutionnistes et morphologiques qui étaient au fondement de l'approche biologique de l'analyse des images. La rencontre de Warburg avec les anthropologues de la Smithsonian Institution s'est effectuée à partir de cet héritage intellectuel commun, fondé aussi bien sur l'adhésion au darwinisme que sur la tradition morphologique allemande, la même qui conduit de Goethe à Semper et à Boas.

## Warburg anthropologue, ou le déchiffrement d'une utopie

Nous avons déjà rappelé que, dans notre réflexion sur l'anthropologie de la mémoire, il ne s'agit pas seulement de retrouver, dans la pensée de Warburg, les termes d'une problématique oubliée depuis longtemps par les historiens de l'anthropologie. Nous avons vu qu'une reconstruction de l'approche biologique dans l'étude des formes permet d'identifier une tradition d'études où les questions que Warburg se pose à propos de la transmission des symboles visuels plongent leur racines. Il s'agit maintenant de comprendre quelle utopie, quelle anthropologie à venir – dans sa double ambition de travail critique sur le sens des images et de réflexion sur les opérations mentales qu'elles impliquent – constituent le développement possible de son œuvre. Pour avancer dans notre projet d'esquisser les premiers éléments d'une anthropologie de la mémoire, il convient donc de passer de l'analyse historique à la critique épistémologique. Après avoir essayé de rendre compte des origines et de l'évolution historique qu'a suivies le concept de

biologie des images, il convient maintenant d'en examiner les applications et d'en évaluer les conséquences sur la recherche empirique. Ce bilan concerne trois questions : les fondements de l'analyse comparative des iconographies, les opérations mentales que les formes impliquent et la relation qui peut s'instaurer, dans des traditions que nous appelons bien à tort « orales », entre images et langage. En ce qui concerne la comparaison, il est facile de reconnaître que l'analyse des images et la mise en place de séquences établies par « connexion de forme » en ordre de complexité croissante, dont Pitt-Rivers et Stolpe ont donné l'exemple, représente sans doute un apport décisif dans l'étude des iconographies. Peu d'anthropologues aujourd'hui pourraient y renoncer. En ce qui concerne les deux autres questions, notre bilan doit être beaucoup plus nuancé. Voyons d'abord la question des relations entre forme et représentation mentale.

Il est clair que l'approche morphologique que nous avons reconstruite brièvement tire son originalité du fait qu'elle a l'ambition, au moins chez ses représentants les plus éclairés, d'aller au-delà de la pure taxonomie des formes pour explorer la pensée visuelle qui en est à l'origine. C'est en cela que la biologie des formes réalise la synthèse de deux traditions, morphologique (d'origine goethéenne) et darwinienne. Comme Goethe dans ses études botaniques, les biologistes de l'art ne cherchent à définir d'emblée ni la causalité ni le sens, mais ils s'attachent plutôt à décrire les formes élémentaires des phénomènes qu'ils étudient. La théorie darwinienne de l'évolution leur offre le moyen de situer ces formes élémentaires dans les tout premiers stades d'évolution de la culture humaine en se référant aux instruments classiques de la pensée naturaliste : la classification, l'étude du développement (que Goethe concevait encore comme une série de métamorphoses) et l'analyse de la distribution géographique. Nous avons vu que c'est précisément cette ambition de mener l'analyse sur les deux plans, psychologique et formel, qui confère à certains travaux de Stolpe et Pitt-Rivers une sorte d'ambiguïté fertile, qui fait tout leur intérêt aujourd'hui<sup>19</sup>. Une morphologie constituée d'analyses purement formelles de dessins et motifs décoratifs dépourvues de toute référence à la pensée visuelle a mené en revanche la biologie de l'art à une impasse. Comme le montre la lecture des œuvres de certains successeurs de Pitt-Rivers, tel *The Natural History of the Musical Bow* (1899) de Henry Balfour, toute morphologie dépourvue d'ambition psychologique devient stérile. Dans des travaux de ce type, la notion de forme en tant que support pour la transmission d'une connaissance disparaît progressivement, et la morphologie se trouve réduite à une forme de classification pure. Il faut donc en conclure que l'analyse morphologique, pour être efficace, doit se focaliser sur la relation entre la trace graphique et l'opération mentale qu'elle suppose.

Il en va de même pour la troisième question que nous avons évoquée : celle de la relation entre forme et langage. Une analyse qui cherche seulement à établir des séries d'affinités entre des motifs graphiques sans poser le problème de la relation

19. C'est de cette ambiguïté entre un niveau biologique et un niveau psychologique, déjà présente chez Goethe (Severi 1988), que Gregory Bateson a su tirer profit pour formuler le programme scientifique de son « Écologie de l'esprit » ; cette dette est d'ailleurs parfaitement reconnue par Bateson (1979 : 16-21).

entre l'image et la mémorisation verbale (donc avec la tradition) est destinée à tourner à la fois dans le vide et à l'infini. L'œuvre de Carl Schuster, qu'on peut considérer comme un des héritiers contemporains de la tradition morphologique en offre un exemple très clair. Ses recherches sont à la fois fascinantes (cf. par exemple Schuster 1993) et peu utiles à notre projet. Elles sont fascinantes parce que Schuster étudie un nombre énorme de matériaux graphiques tout en montrant des « connexions de forme », selon la formule de Pitt-Rivers, parfois éclairantes. Ces travaux restent toutefois peu utiles à la compréhension des traditions « orales et iconographiques » des sociétés sans écritures, parce que Schuster réduit excessivement l'objet de l'analyse. En fait, il établit un répertoire extrêmement riche de formes plus ou moins douées de sens au lieu d'identifier, au sein d'exemples spécifiques, des types de relation entre formes et mots. Cette perspective réduite le conduit à faire l'exégèse, souvent incertaine, des représentations visuelles élémentaires au lieu de chercher à comprendre les voies de la référence propre à l'image, plutôt que d'explorer celles par lesquelles une mémoire s'instaure dans les sociétés dépourvues d'écriture, Schuster cherche à établir un dictionnaire, par définition infini, des formes possibles et de leurs significations.

Il faut, pour échapper à ce piège, élargir la perspective. En effet, le phénomène le plus simple, dans le domaine des traditions où la mémoire se fonde à la fois sur l'image et sur la parole, n'est pas la représentation d'un objet donné par une forme typique qui en imiterait l'apparence, mais plutôt la relation qui s'établit entre certaines formes et certains mots dans le contexte d'une pratique de mémorisation. Comme nous le verrons dans l'exemple océanien que nous allons étudier, cet établissement de relations mnémoniques entre images et mots concerne avant tout les noms propres. Ces mots sont, dans le contexte de ces techniques de mémorisation, mis en série et traités littéralement comme des objets à préserver. Il n'est nullement exagéré de considérer ces séries mnémoniques comme de véritables *collections* de mots. À l'inverse, les images qui servent de support à leur mémorisation sont interrogées comme des supports de sens qu'il faut déchiffrer pour évoquer à la mémoire le nom propre dont il sont porteurs. Cependant, les relations qui se tissent entre images et noms sont loin d'être simples. La forme n'imité jamais directement le sens présumé d'un mot, et chaque terme de la relation qui s'établit entre langage et forme visuelle suit sa logique propre.

Il est donc essentiel, pour aller du classement des formes à l'étude de leur rôle dans les traditions des peuples « sans écriture », de passer du « consecutive and regular development » de la série de formes de Stolpe à l'étude des relations que les pratiques liées à la mémorisation établissent entre image et mémoire verbale, contribuant ainsi à l'établissement d'une tradition. Il faudra donc retenir de l'héritage morphologique l'idée qu'une pensée visuelle est bien à l'œuvre dans les iconographies pour ensuite étudier le fonctionnement de cette pensée dans le contexte des pratiques de mémorisation. Dans cette perspective, nous n'étudierons donc plus seulement l'évolution des formes mais plutôt le mode de relation qui, à l'intérieur d'une tradition, s'établit entre une forme en tant que trace matérielle inscrite sur un support et les opérations mentales, les actes de regard et le

type d'associations qu'elle suppose. En ce sens, au lieu de nous référer à l'évolutionnisme naïf des biologistes, nous reprendrons les interrogations de Warburg à propos de la chimère hopi et des opérations mentales que l'association de traits hétérogènes qui la caractérise semble impliquer. Cette nouvelle perspective permettrait ainsi d'identifier, parallèlement aux fondements psychologiques de toute culture (comme le proposent Pascal Boyer et Dan Sperber), quelles opérations cognitives sont impliquées dans l'ensemble des pratiques et techniques que requièrent la mise en place et le fonctionnement d'une tradition spécifique. La recherche en anthropologie cognitive pourrait ainsi rejoindre les données de la recherche sur le terrain. Mais arrêtons-nous d'abord sur la notion de chimère que nous avons jusqu'à présent utilisée de manière purement intuitive, et précisons ce que nous entendons par là. Regardons encore une fois l'oiseau-serpent-éclair des poteries hopis (cf. Fig. 2, p. 84), et demandons-nous quelles opérations mentales implique son déchiffrement.

Nous avons jusqu'ici décrit une chimère comme l'association en une seule image de traits hétérogènes provenant d'êtres différents. La chimère grecque, corps monstrueux associant serpent lion et oiseau, en est un exemple bien connu. Toutefois, il est clair que la chimère hopi offre à l'œil beaucoup moins de détails visuels. Par un processus de contraction de l'image en un petit nombre de traits, elle simplifie sa structure. C'est sur la base de cette conventionnalisation, dont Stolpe a bien saisi les traits, qu'elle déclenche une projection de la part de l'œil, qui fait ainsi surgir activement son image en la complétant. Il faut ici noter deux points : non seulement l'image se partage en deux parties, l'une matérialisée et l'autre mentale, mais l'espace dans lequel elle est complétée est entièrement mental. Dans une poterie hopi, seul le support du vase, plat ou convexe, fournit à l'œil une indication spatiale dans laquelle situer l'image. Toute autre indication est le fruit d'un acte de regard, fait à la fois de projection et d'association. Nous découvrons là une différence cruciale entre la chimère grecque et la chimère hopi. Ni leur rapport à l'invisible, ni leur manière d'engendrer un espace mental ne sont de même type. En tant que résultat d'une conventionnalisation iconographique, la chimère hopi est donc un ensemble d'indices visuels où ce qui est donné à voir appelle nécessairement l'interprétation de l'implicite. Cette partie invisible de l'image se trouve entièrement engendrée à partir d'indices donnés dans un espace mental. Il existe un principe qui sous-tend la structure de ces images-chimères, où l'association de traits hétérogènes implique nécessairement une articulation particulière entre le visible et l'invisible. Cette structure « par indices » où la condensation de l'image en quelques traits essentiels suppose toujours l'interprétation de la forme par projection, et donc par remplissage des parties manquantes, a une conséquence importante : elle confère à l'image une saillance particulière qui la distingue d'autres phénomènes visuels. Pour cette raison, ce principe, qui est le résultat d'une interprétation des images en termes purement formels, peut jouer un rôle crucial dans les pratiques sociales liées à la mémorisation et à la mise en place d'un savoir traditionnel. Dans ce nouveau contexte, la force ou la saillance visuelle de ces images devient saillance mnémotique, capacité de véhiculer et préserver du sens.



Cette saillance, toutefois, loin de s'exercer dans le vide, suppose l'élaboration d'une classification, d'un ordre taxonomique des objets qui sous-tend leur déchiffrement en tant que déclencheurs ou supports d'une mémoire. Une brève analyse d'un groupe d'objets mélanésiens, iatmul et bahinemo, nous permettra de développer cette hypothèse et de donner un exemple de cette relation qui s'établit dans les traditions iconographiques entre saillance visuelle et saillance mnémonique.

## Images-séquences et objets-chimères

Les techniques graphiques de mémorisation des sociétés de tradition orale ont été jusqu'à présent très peu étudiées. On les trouve classées, par exemple, dans les histoires de l'écriture comme de vagues « techniques figuratives » ou « supports mnémotechniques » idéalement placés « avant » l'invention du signe linguistique écrit. Tout graphisme qui ne représente pas les sons de la langue y est classé comme une tentative épisodique et arbitraire de reproduction de l'apparence d'un objet. Il s'agit, comme le répètent encore bien des auteurs, d'une « écriture de choses » que l'on oppose à l'« écriture des mots » (Severi 1997). Toutefois, le lien réel entre ces images, souvent qualifiées de « rudimentaires », et l'exercice d'une technique de la mémorisation ont rarement été étudiés dans le détail. En effet, dès qu'on passe des généralisations de l'*armchair anthropology* à l'étude d'un cas ethnographique, on s'aperçoit que l'idée vague d'un lien « iconographique » de ressemblance, qui représenterait une tentative isolée et discontinue de fixer en mémoire tel ou tel objet dans un univers où seule la parole prononcée dominerait le champ de la mémoire, est souvent loin de rendre compte de la réalité.

L'exemple des iconographies (masques, cordelettes, crochets rituels) à usage mnémonique de la région est du Sepik, en Papouasie-Nouvelle Guinée permet d'illustrer ce point de manière particulièrement claire.

Il serait inutile de souligner ici la renommée de l'art du Sepik. Toutes les études sur l'art océanien lui consacrent une attention particulière (Thomas 1995), et les musées ethnologiques occidentaux sont riches en masques iatmul, crochets bahinemo, graphismes et objets sculptés kwoma ou peintures abelam. Tous ces objets s'y trouvent classés selon des principes, (aires culturelles, évolution des morphologies, etc.) souvent encore très proches de ceux de Pitt-Rivers. Un nombre croissant d'études situent ces objets dans leurs contextes rituels ou quotidiens, dans leurs significations multiples et, plus rarement, selon les critères des esthétiques indigènes. Cette littérature est naturellement un moyen essentiel pour saisir la nature et les fonctions de chacun de ces objets. Toutefois, dans un passage mémorable de *La Voie des masques*, Claude Lévi-Strauss (1975 : 116-117) a remarqué que l'étude des objets peut aussi être menée selon un point de vue différent qui vise, plutôt que les objets pris singulièrement, la manière dont ils sont classés par les cultures et les relations qu'on peut établir entre eux :

« Il serait illusoire d'imaginer comme tant d'ethnologues et d'historiens de l'art le font encore aujourd'hui qu'un masque et, de façon plus générale, une sculpture ou un tableau, puissent être interprétés chacun pour son compte, par ce qu'ils représentent

ou par l'usage esthétique ou rituel auxquels on les destine. Nous avons vu, au contraire qu'un masque n'existe pas en soi ; il suppose, toujours présents à ses côtés, d'autres masques réels ou possibles [...] Nous espérons avoir montré qu'un masque n'est pas d'abord ce qu'il représente, mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire ce qu'il choisit de ne pas représenter. »

Peu d'attention a été jusqu'à présent accordée à la manière qu'ont les sociétés du Sepik, et notamment les Iatmul, d'établir des relations entre objets ou aux différents moyens de les classer. Les « œuvres » de ce « grand art » qu'on attribue aux sociétés du Sepik sont en fait généralement « interprétées pour ce qu'elles représentent ou par l'usage esthétique ou rituel auxquels on les destine », pour utiliser l'expression de Claude Lévi-Strauss. En effet, rares sont les cas où on s'est intéressé aux fonctions que ces objets peuvent assumer au sein des systèmes d'appellations totémiques qui caractérisent ces sociétés. À l'intérieur de ces systèmes soigneusement organisés et préservés, beaucoup de ces objets, et notamment les masques, les flûtes, les crochets et les instruments musicaux, jouent pourtant un rôle essentiel dans la mémorisation des noms propres qui constituent l'axe à partir duquel l'ensemble du savoir traditionnel est organisé. Considérons le cas des Iatmul.

Comme Gregory Bateson le remarquait en 1936, cette population offre une image particulièrement limpide de la notion de tradition puisque le savoir que les hommes d'un clan patrilinéaire sont tenus de transmettre aux générations suivantes est essentiellement organisé et mémorisé à partir de listes de noms propres. Des travaux plus récents, (cf. Stanek 1983, Wassmann 1991 et Silverman 1993) ont permis de mieux connaître ces listes et la manière dont elles sont mémorisées. Il s'agit en effet d'ensembles, généralement très importants de noms propres (allant parfois jusqu'à plusieurs milliers<sup>20</sup>), qui constituent le patrimoine d'appellations possibles possédé par les clans patrilinéaires. Ces noms sont généralement transmis, chez les Iatmul comme dans d'autres sociétés du Sepik (tels les Karawori étudiés par Telban [1998]), suivant une règle d'alternance des générations selon laquelle les noms attribués à un garçon et à ses sœurs sont ceux que son père et ses sœurs ont possédés avant lui et que le fils de son fils (et ses sœurs) vont recevoir. Les noms portés par les fils ou les filles de cet Ego masculin sont en revanche ceux que son père et ses sœurs ont reçus, et ils seront transmis au fils de son fils. Les spécialistes du Sepik soulignent tous l'importance de ces véritables patrimoines de noms propres dans ces sociétés, au-delà de différences locales. Ces listes sont en effet étroitement liées à l'ensemble des ancêtres totémiques définissant, d'une part, les unités sociales (lignages, segments de clans, clans et associations de clans patrilinéaires) et, d'autre part, le concept même de la personne qui se trouve ainsi identifiée, par les noms qu'elle reçoit, aux ancêtres qui les ont portés. Cette définition de l'existence par le nom dans le Sepik ne concerne d'ailleurs pas seulement l'individu et les groupes sociaux. L'acte mythique de création du monde est, chez les Iatmul, largement pensé comme un acte de nomination. Dans cette perspective, rien ne peut réelle-

20. C'est l'estimation réaliste donnée par Silverman (1993). Bateson, lui (1932) parlait, sans doute moins prudemment, de dizaine de milliers de termes.

ment exister, que ce soit un homme, un animal ou même un lieu, sans qu'un nom lui ait été attribué (Silverman 1993, Errington & Gewertz 1983). Ainsi que Silverman l'a remarqué, certaines listes d'appellations sont interprétées comme de véritables *chemins d'ancêtres* (Silverman 1993), c'est-à-dire comme des listes de noms de lieux effectivement parcourus par les ancêtres dans leur migration originare. De son côté, Jürg Wassmann relate que celui ou celle qui porte un de ces noms peut tellement s'identifier à l'ancêtre qui a porté son nom que toute référence à l'espace et au temps réels peut s'abolir. Dans la remarquable étude qu'il a consacré au chant iatmul de la Roussette, Wassman (1991) décrit par exemple un homme qui, dans la maison cérémonielle, proclame avoir été « celui qui a réalisé la migration originare » parce qu'il porte le nom de l'animal totémique qui, selon le mythe, a effectué ce voyage. Soulignons en effet qu'à côté de la transmission normale du nom propre – en général patrilinéaire, et seulement dans certains cas matrilinéaire, chez les Iatmul de Palimbei de MB à SS –, il existe aussi un *usage rituel* du nom propre, dont le but est précisément l'établissement et le renouvellement périodique de cette relation complexe d'identification à l'ancêtre, selon les cas matrilinéaire ou patrilinéaire, qui fait l'essentiel de la fonction du nom. Nous verrons que cette relation d'identification rituelle s'effectue dans un contexte soigneusement organisé. Mais observons pour l'instant que c'est dans cette dimension que le rôle de certains objets cérémoniels, qui se voient attribuer des noms propres tout autant que les humains, devient crucial. Nous ne pouvons naturellement pas restituer ici toute la richesse de l'ethnographie des Iatmul et de leurs voisins. Notons seulement que deux types d'objets sont notamment utilisés pour établir et ensuite « donner à voir » rituellement les liens d'identification avec les ancêtres, et donc pour représenter visuellement les noms qui constituent le patrimoine d'un clan. Je propose d'appeler ces types de représentations images-séquences et objets-chimères.

### Une image-séquence

Jürg Wassmann (1988, 1991) a été le premier à étudier dans le détail un cas particulièrement intéressant d'usage mnémonique de l'image dans le cadre de la transmission des noms propres. Il s'agit de cordelettes scandées par des nœuds qui constituent, chez les Iatmul de Kandingei mais aussi ailleurs<sup>21</sup>, la propriété jalousement conservée des membres initiés d'un clan patrilinéaire (Fig. 14). La description précise et soignée de Wassmann montre que, malgré son apparence relativement simple, cette corde est un objet visuel complexe. Son usage à des fins mnémoniques comporte en effet plusieurs niveaux. Tout d'abord, la corde porte elle-même un nom propre. Elle est « Crocodile », ce même crocodile<sup>22</sup>

21. Silverman a collecté des objets analogues à Tambunum (Silverman 1993), S. Harrison, pour sa part, rapporte des pratiques et objets très similaires chez les Manambu d'Atavip, les *nimbi* (Harrison 1990).

22. On ne s'étonnera guère du fait que ce Crocodile appartient ici à un segment de clan dont le nom est le « Flying fox ». Tous les spécialistes soulignent en fait que le patrimoine de tout clan est constamment contesté par les autres clans, ce qui provoque un nombre très important de superpositions dans les appellations totémiques, parfois attribuées à l'un ou à l'autre clan. C'est naturellement cette rareté des .../...

originaire que les initiateurs iatmul représentent lors des rituels d'initiation, en formant des files d'hommes imitant collectivement le mouvement sinueux de ce reptile (Houseman & Severi 1994). Par cette appellation, la corde est aussi associée à un mythe d'origine. De ce point de vue, elle représente le corps du crocodile qui, émergeant progressivement des eaux, a été à l'origine de la terre sur laquelle les humains ont établi leurs villages. De cette association mythique avec le premier parcours tracé dans l'espace par l'ancêtre totémique du clan, descendent les deux grands principes qui orientent son interprétation. Le premier est que la corde, en tant qu'image d'un itinéraire, ne peut se lire que dans un

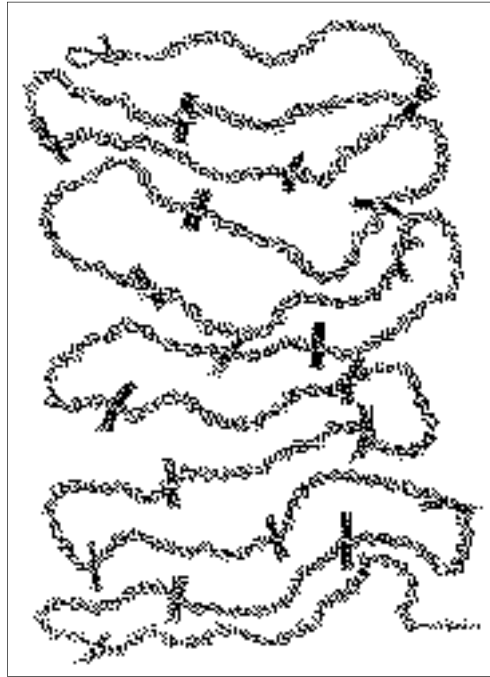


Fig. 14 Une cordelette mnémorique iatmul

seul sens : de gauche à droite. Le second distingue deux grandes parties de la corde, et les oppose : l'une (si l'on fait abstraction d'une partie pour ainsi dire préliminaire qui reste secrète et dont l'ethnographie de Wassmann, respectant sans doute l'usage iatmul, ne parle pas) est dite « nocturne ». Elle représente, écrit Wassmann, « la première partie du voyage mythique du crocodile, et se trouve par conséquent associée à l'obscurité, le ventre maternel, à la période de vie prénatale et à l'immobilité ». L'autre en revanche représente le jour, la deuxième partie du voyage mythique du crocodile, la période de la vie qui suit l'accouchement, le côté paternel et le mouvement » (1991 : 226)<sup>23</sup>

Chaque nœud de la corde désigne, comme on l'a vu, un nom. À ce niveau un autre critère classificatoire apparaît. Comme Silverman l'a bien vu (1993), toutes les appellations totémiques iatmul sont organisées par couples, ou plutôt par séries d'oppositions binaires. Un seul exemple, parmi le riche corpus rapporté par Wassmann, suffirait pour s'en convaincre. Il concerne précisément l'appellation du crocodile, qui se trouve ainsi défini (Wassmann 1991 : 227) :

noms, opposée au grand nombre d'unités totémiques qui en revendiquent la propriété, qui est à l'origine des duels verbaux pour le contrôle des appellations, que Bateson (1932, 1958) et Silverman (1993) ont décrit chez les Iatmul, et S. Harrison (1990) chez les Manambu.

23. Certains auteurs (Wassmann 1991 : 226-242 ; Telban 1998 : 91-92) ont apporté des exemples de ces appellations. Toutefois, étant donné le caractère secret de certains des noms totémiques, aucun auteur ne fournit des détails pouvant amener à l'identification de ceux qui les portent.

- |                         |   |
|-------------------------|---|
| 1. Andi Kabak - meli    | 1. Andi : « vieux nom » pour « terre »<br>Kabak : Crocodile originaire et « terre mythique »<br>meli (suffixe masculin) |
| 2. Kipma - Kabak - meli | 2. Kipma : Terre<br>Kabak : Crocodile originaire et « terre mythique »<br>meli (suffixe masculin)                       |

Cette organisation des noms totémiques, grâce à sa nature d'alternance de constantes et de répétitions des mêmes sons, a sans doute une valeur mnémotique, ce qui montre que même dans le cas iatmul, des techniques purement verbales d'apprentissage et d'élaboration des noms propres doivent exister<sup>24</sup>. Toutefois, il est clair que ce système classificatoire binaire est illustré aussi par les techniques mnémoniques liées à la représentation visuelle de la liste des noms propres. Dans la cordelette que nous venons d'analyser, les grands nœuds désignent les toponymes des lieux qui ont été parcourus, étape par étape, par Crocodile au cours du voyage qui l'a conduit à émerger des eaux. Les petits nœuds, quant à eux, sont des anthroponymes désignant les noms des ancêtres du clan. D'autres critères d'ordre, plus fins, apparaissent ensuite à l'intérieur des groupes de grands et de petits nœuds : on distinguera dans chaque groupe des « aînés » et des « cadets ». Dans d'autres cas, un nœud sera appelé « l'ombre » de l'autre. Enfin, un autre critère est introduit : on distinguera entre noms « publics » que l'on peut prononcer et noms « secrets » qui font donc l'objet d'un interdit. À chaque nœud est lié un épisode relatant la vie des ancêtres, et chacun se trouve ainsi associé au mythe d'origine du crocodile. Puisque chaque histoire correspond généralement à la fondation d'un village, l'ensemble de la corde désigne le schéma général de la mythologie iatmul : une longue migration ayant conduit les hommes et certains animaux des lieux mythiques à l'espace qu'ils habitent.

Si nous nous reportons à la figure 15, qui schématise le fonctionnement de la corde, nous verrons que, par exemple, la partie diurne qui désigne la deuxième partie du voyage de Crocodile, commence avec un « grand » nœud qui désigne un toponyme « public » : celui de l'île de Matsoon. Suivent immédiatement quatorze « petits nœuds » qui, eux, sont des anthroponymes secrets et féminins (bien que situés du côté paternel). Ces noms constituent les « ombres » (Wassmann les appelle « *shadow names* ») des noms publics du groupe d'hommes regroupés dans le segment clanique appelé « Roussette », et sont distribués dans ce clan en tant que noms (très probablement secrets) personnels. Mais continuons notre analyse de la cordelette-crocodile iatmul. Son interprétation est finalement assez complexe parce qu'elle fait apparaître un grand nombre de connaissances ésotériques qu'elle ordonne en classes d'ordre logique décroissant (partie nocturne/diurne, maternelle ou paternelle ; nœud grand ou petit – ce qui équivaut à anthroponymie/toponymie ; aîné ou cadet ; féminin ou masculin ; public ou secret –

24. Aussi bien Silverman (1993) que Wassman (1988, 1991) signalent aussi l'usage des appellations totémiques au cours de l'énonciation de chants rituels, funéraires ou chamaniques. Notons que, selon Wassman (1991 : 227), ce couple de noms totémiques du crocodile est équivalent à l'énoncé : « le crocodile est à la fois le crocodile originaire et aussi la terre lorsqu'elle a été créée ».

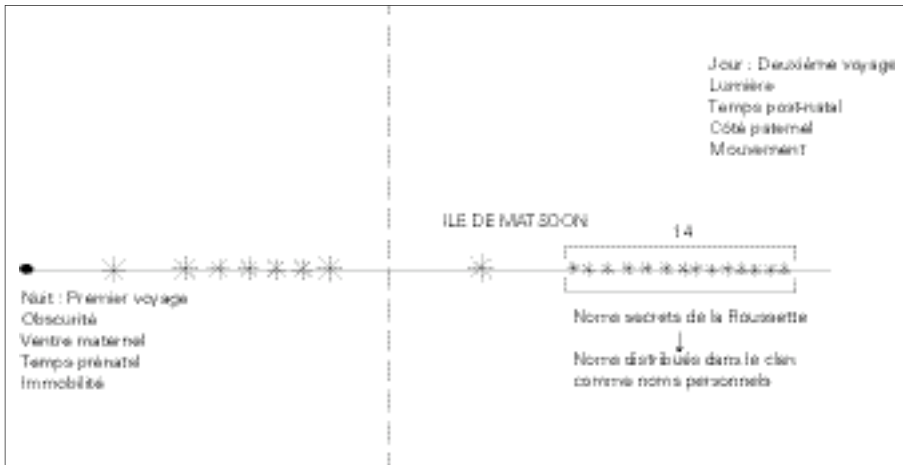


Fig. 15 La cordelette iatmul : noms de lieux et noms de personnes

ombre). À un autre niveau, puisque tout nœud constitue une clé, ou un « titre » d'une histoire, la cordelette organise aussi en séquences les épisodes du mythe (Crocodile, Roussette...).

Comme dans d'autres sociétés du Sepik (Harrison 1990, Telban 1998), la connaissance de ces séries de noms organisés en image par la cordelette implique aussi une série de droits rituels. Connaître un nom secret, c'est pouvoir représenter, par exemple, en sculptant un masque ou un crochet, l'animal-ancêtre du clan ou de la section du clan à laquelle on appartient. C'est acquérir des droits sur un lieu (toponyme). C'est aussi, notamment chez les Iatmul, au travers de la relation entre oncle maternel et fils de sœur, s'attacher une personne d'un autre clan en lui donnant un nom. Tout jeune Iatmul se voit attribuer à partir de sa naissance, et jusqu'à l'initiation, une série de matrinoms dont certains sont secrets. Enfin, un nom propre secret, et en particulier celui parmi ceux qui peuvent venir du clan maternel, désigne chez les Iatmul, comme ailleurs dans la région, la partie « maternelle », donc nocturne, secrète et vulnérable d'un Ego masculin : connaître ce nom peut ainsi devenir un puissant moyen magique de se l'attacher ou de l'attaquer. Il est clair que la cordelette mnémotique iatmul est sans doute un objet puissant et précieux. Mais arrêtons-nous sur ses aspects formels. Elle illustre, au-delà de ses pouvoirs, l'établissement d'une relation entre deux séries de traces à fixer en mémoire : une séquence de noms de personnes ou d'êtres mythiques (les ancêtres du clan) s'y trouve articulée avec une séquence de noms de lieux, ceux des étapes de la migration originaire, qui sont devenus autant de villages. Il s'agit donc, du point de vue formel, d'une anthroponymie articulée avec une toponymie. Si nous adoptons une perspective proche de la biologie des images, selon laquelle il est possible d'analyser une forme pour faire apparaître les opérations mentales qu'elle implique, on peut en inférer que, du point de vue de la représentation mentale – donc mnémotique –, la cordelette permet une opération décisive : sur des éléments minimes de la mémorisation (une séquence linéaire), elle imprime *un premier ordre*, en établissant une correspondance entre une succession dans l'espace – les lieux de la

migration mythique – et une succession dans le temps : la migration des ancêtres du clan. C'est sur cette articulation première que les critères classificatoires permettent d'introduire ensuite des distinctions plus fines et plus détaillées.

On peut considérer cette première articulation entre listes de noms (qui se trouvent à la fois conjoints dans l'objet et situés dans des contextes mnémotecniques différents : espace physique des villages habités, étapes de la migration originare, relation d'identification rituelle avec les ancêtres) comme une sorte de paradigme, illustrant le « modèle minimal » d'un certain type de pratique sociale de mémorisation. Ce modèle de mise en mémoire par l'établissement, d'une part, d'un ordre des images (la séquence établie une fois pour toutes de gauche à droite dans la lecture du voyage du crocodile) et, d'autre part, d'une relation régulière entre noms propres et images (essentiellement anthroponymes et toponymes) peut en effet se développer et éclairer d'une lumière nouvelle les modalités d'établissement du savoir traditionnel iatmul. Mais il illustre aussi un principe plus général : toute pratique liée à la mémorisation suppose un ordre. Nous sommes ici, dans un univers on ne peut plus éloigné de celui d'une écriture, également éloigné du caractère isolé, désorganisé et discontinu que les historiens de l'écriture ont l'habitude d'attribuer à tout « support mnémotechnique », ou « écriture de choses », précédant la représentation des sons de la langue. Nous voyons en effet que la première grande opération de la mise en mémoire par l'image implique la classification et, ce faisant, les types d'inférence que toute classification suppose.

Toutefois, si les éléments de base de cette structure taxonomique sont bien présents dans la corde, aucune image – sauf celle, sans doute trop générale, du crocodile en tant que reptile sinueux n'y soutient la mémoire. Il est clair que, s'il se trouve isolé de tout contexte, le seul ordre constant des nœuds ne pourrait orienter de manière efficace l'évocation de la trace mnésique, et donc le souvenir de listes d'appellations qui, rappelons-le, peuvent compter jusqu'à des milliers de noms propres (Silverman 1993). En fait, tous les auteurs qui ont analysé ces systèmes d'appellations totémiques ont constaté que les noms ne se trouvent pas seulement concentrés dans une connaissance exotérique telle que celle illustrée par la cordelette. Bien que soumis à un contrôle assez rigoureux quant à leur circulation et transmission, les noms sont aussi associés à d'autres supports. En fait, la fonction d'évocation du nom totémique peut être dévolue, chez les Iatmul ou ailleurs dans le Sepik (comme chez les Manambu [Harrison 1990], les Bahinemo [Newton 1971], les Karawori [Telban 1998]), à d'autres types d'objets, moins « abstraits » que la cordelette, qui peuvent être des masques, des instruments de musique évoquant la voix des ancêtres, ou encore des crochets rituels qui en enregistrent certains traits. Nick Thomas l'a bien remarqué : le verbe « représenter » s'applique souvent assez mal à la relation que ces objets entretiennent avec l'image de l'ancêtre. Dans ce contexte, « il vaut mieux », comme il l'écrit (Thomas 1995 : 34), « considérer que l'art est créateur de présences et non imitation ou image d'une entité qui aurait une existence autonome ». Tenons-nous donc à une fonction plus limitée mais plus précise de ces objets : celle de rendre visible, et donc

présente à la mémoire, une appellation. Tous ces objets, en général soigneusement conservés (à l'abri du regard des non-initiés, et avant tout des femmes), constituent en effet autant de manières de « rendre visible un nom » (Telban 1998)<sup>25</sup>.

### Objets-chimères

Pour comprendre ce nouvel aspect de la représentation du nom propre par l'objet, il faut maintenant élargir la perspective, et examiner brièvement les rituels liés aux appellations totémiques. Au-delà des modalités non ritualisées de transmission et de « préservation pour autrui » du nom propre, que Wassmann a aussi étudiées (1991 : 242-247), on peut distinguer au moins deux contextes rituels de l'appropriation symbolique du nom propre. En fait, l'examen de la littérature ethnographique montre que, en général dans l'aire du Sepik, par le port ritualisé d'un « objet porteur de nom » on peut soit, comme on l'a vu, « incarner » un ancêtre dans une danse rituelle, soit être possédé par un esprit ancestral (faisant aussi partie de la séquence des noms totémiques) dont l'évocation est exigée à des fins guerrières ou de chasse<sup>26</sup>.

Le premier cas est illustré par la danse rituelle que tout jeune iatmul est tenu, en tant que *laua* (SS), d'adresser au frère de sa mère. Portant un masque de type *mwai* au cours de cette danse rituelle, celui-ci « incarne » en effet l'ancêtre de son matriclan dont il a reçu un des noms par le soin du frère de sa mère (le *wau*). Il est clair que, dans ce cas, le masque rend manifeste la relation d'identification à l'ancêtre, et se trouve être un moyen visuel de représenter un nom maternel secret qu'il est interdit de prononcer. Sans le désigner directement (à la façon d'un signe), le masque porté par le garçon indique donc la manière rituelle de rendre publique, et donc visible, l'association du *laua* avec l'ancêtre. Le masque *donne à voir* cette relation. On peut en conclure que pour que des représentations plastiques, des masques ou d'autres images deviennent le support d'un nom, il faut que non seulement leur forme (telle que l'a étudiée par exemple Hauser-Schäublin, 1983) soit conventionnalisée, mais aussi que le contexte de leur usage soit rituellement défini, et que ces représentations soient de cette manière rendues nettement distinctes d'autres images, plus quotidiennes, moins chargées de sens. Nous ne pouvons pas nous arrêter ici sur ce rituel, que nous avons étudié ailleurs comme une réplique du rituel du *naven* (Houseman & Se veri 1993 : 73-79). Tournons-nous plutôt vers l'autre mode d'incarnation de l'ancêtre totémique, celui qui se traduit par la possession rituelle d'un esprit, guerrier ou chasseur. La fonction de représentation de ce type d'esprit, qui passe toujours par l'attribution d'un nom à l'objet, est

25. Selon l'analyse qu'en donne Telban, les noms sont appelés « nuit » ou « rêve » en karawori parce qu'un nom est ce qui permet de ne pas dévoiler une identité. Un objet est, au contraire, un moyen de révéler ou de rendre visible un nom (Telban 1998 : 85-86).

26. Que ces esprits soient en rapport direct avec le système totémique est en partie confirmé par le cas manambu. Newton (1971) remarque en effet que « certains crochets rituels permettent d'incarner et de représenter le nom non pas des ancêtres, mais des ascendants les plus proches, ceux qui ne peuvent pas encore être considérés comme des ancêtres. L'usage du crochet serait donc, dans cette perspective, préliminaire à celui du masque représentant l'ancêtre et portant son nom ».



dévolue, dans bon nombre de sociétés du Sepik, aux crochets rituels. Ces crochets, morphologiquement liés à la représentation de la figure humaine, et toujours porteurs de noms, sont bien connus dans cette région. Une série de témoignages ethnographiques, allant des Iatmul (où ils incarnent les esprits *wagen*<sup>27</sup>), aux Egwa, Bahinemo et Ymar permet de reconstruire une série de cas homogènes aussi bien du point de vue de l'élaboration formelle<sup>28</sup> que du point de vue de leur usage rituel. Pour en rester au cas iatmul, ces crochets rituel étaient « chauffés », ou évoqués avant le départ pour des raids de chasse aux têtes ou de grand gibier, grâce à l'offrande de noix de betel et d'un poulet (Greub 1985 : 191-192). Dans le cas, analogue, des Ymar, comme dans celui des Ewa (*ibid* : 200), ces crochets qui sont aussi invoqués avant la guerre et la chasse aux têtes représentent des esprits associés aux totems du clan. Pour leur donner vie, son possesseur devait notamment les frotter avec des gouttes de son sang, qu'il faisait couler de son pénis (*ibid* : 199-200, Haberland & Seyfarth 1974 : 364-370).

L'iconographie, plus abstraite, mais toujours liée à la figure humaine, des masques et crochets bahinemo, un petit groupe de Hunstein Range, que nous connaissons en particulier grâce aux enquêtes de Douglas Newton (1971) et de Meinhardt Schuster (1972), permet de mieux comprendre le rôle joué par des images de ce type en ce qui concerne leur fonction de représentation du nom propre. Les listes de noms des clans patrilinéaires bahinemo sont mémorisées en

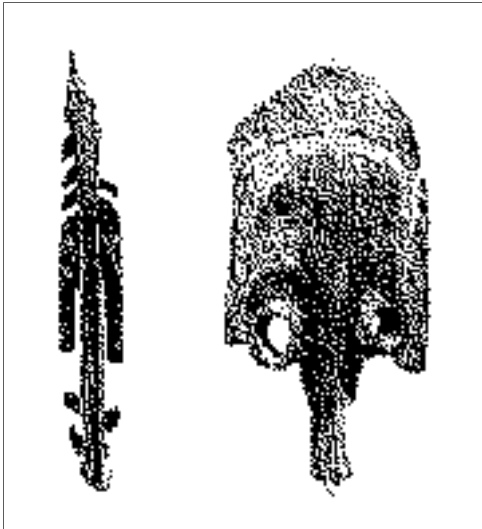


Fig. 16 Un masque partiel bahinemo

suivant comme ailleurs la distinction entre incarnation de l'ancêtre par danse rituelle et incarnation par la possession, à partir de masques et de crochets qu'on suspend à des cordes tendues dans la maison des hommes, comme autant de listes de noms propres. Or, quelle relation s'instaure ici entre la mémorisation du nom propre et la perception du moyen visuel de le représenter, qu'il s'agisse d'un masque ou d'un crochet rituel ? Il est clair que cette relation ne peut dépendre que du déchiffrement ou d'une interprétation visuelle de ces représentations. Cette relation, qui n'est pas d'ordre sémiotique (ces

27. Bateson (1958 : 233-236) avait déjà constaté la possibilité que « certains esprits ancestraux » peuvent « posséder » des « chamanes », aussi bien chez les Iatmul centraux que chez ceux de l'est du Sepik. Bateson semble aussi suggérer que, du point de vue de la connaissance ésotérique, Mwai, qui est un personnage bien identifié de la mythologie iatmul soit « en réalité » un *wagan*.

28. Comme S. Greub (1985) l'a montré dans les détails, la représentation de la figure humaine, relativement « réaliste » dans le cas des Egwa, devient presque « abstraite » chez les Bahinemo, tout en passant par une série de transformations intermédiaires. N. Thomas (1995 : 42-47) propose d'étendre cette série à certains boucliers de combat abau (Haut Sepik), ainsi qu'à certaines étoffes d'écorce du lac Sentani (Irian Jaya).

masques ne sont en rien des signes), n'est pas non plus facile à établir du point de vue iconique. Il faut donc poser qu'il s'agit d'une relation mnémonique dont l'établissement passe par une série d'opérations visuelles élémentaires. Cherchons donc à définir les actes de regard, ou plutôt les étapes de l'inférence visuelle que les masques et crochets bahinemo impliquent.

Utilisons à cette fin la méthode morphologique, et disposons, dans l'aire bahinemo, une série d'images-noms, masques et crochets, en ordre de complexité croissante, et faisons donc, comme le voulait Pitt-Rivers, « parler les objets ». Le cas le plus simple est celui d'un masque partiel collecté par Newton (cf. Fig. 16). Il est évident qu'ici l'opération mentale élémentaire témoignée par la forme est une simple projection. Ce qui est implicitement inclus dans cette image, c'est la partie manquante du visage, que le regard, suivant le modèle classique de l'empathie visuelle décrite par Vischer, se charge de compléter<sup>29</sup>.



Fig. 17 Une série de crochets rituels bahinemo

Le crochet rituel, lui, est porteur d'une iconographie plus complexe, puisqu'il témoigne de la même opération mentale; la projection, lorsqu'elle s'exerce sur un objet-support dont la forme, plus abstraite, constitue un développement conventionnel, au sens de Stolpe, du prototype de la figure humaine. Tout crochet bahinemo est en effet, si on suit les exemples collectés par Newton (cf. Fig. 17), construit selon un modèle visuel particulier, très facilement reconnaissable, qui en fait, comme le masque mwai des Iatmul, un objet à part, séparé d'autres objets d'usage habituel.

Ce modèle constitue la forme de base du crochet. Sur ce schéma visuel, on peut insérer, pour singulariser tel ou tel objet, un œil en position centrale

29. Ce procédé est aussi évident dans d'autres objets-noms courants dans cette région. On pensera par exemple aux surmodelages crâniques iatmul et aux *meiurr* des Manambu (Newton 1971). Poteries ou surmodelages, ces objets rituels sont aussi censés restituer aux crânes les traits des visages qu'ils ont perdus.

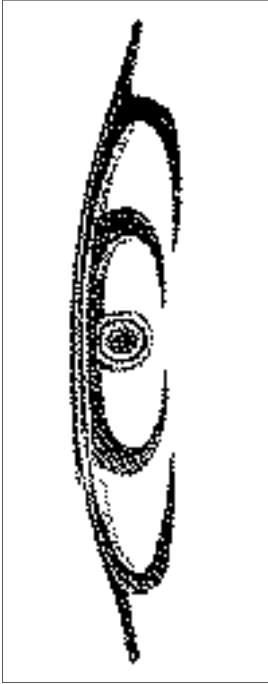


Fig. 18 Crochet rituel bahinemo : l'œil central associe la forme à celle d'un esprit aquatique (le poisson-chat)

pour en fixer la mémoire. Notre brève application de la méthode morphologique aux crochets rituels bahinemo fait au contraire apparaître que la représentation du nom propre, loin de s'appuyer sur une imitation des apparences de tel ou tel personnage mythique ou esprit, *suit la voie de la représentation chimérique*. Elle suppose donc les mêmes opérations mentales qui caractérisent ailleurs ce type de représentation : l'articulation de traits hétérogènes et le déchiffrement par la projection des parties implicites. Nous avons donc, dans notre série de crochets, un pattern visuel régulier, qui définit une classe d'objets porteurs de noms, désignant

(cf. Fig. 18), ou un bec d'oiseau, comme le montre par exemple la figure 19. Cette insertion d'un indice visuel, qui est plus particulièrement réservée aux crochets destinés à l'usage rituel, a deux conséquences. D'une part, il est évident qu'une partie invisible de l'image est ainsi suggérée – la tête de l'oiseau, le corps du poisson – que la perception va dès lors reconstruire mentalement. D'autre part, le crochet rituel, initialement constitué d'une représentation schématique de la figure humaine, se trouve ainsi associé à une certaine classe d'esprits, qui peuvent être aquatiques ou assimilés à des oiseaux. Une fois le bec ou l'œil inséré dans le schéma abstrait du crochet, la référence à l'oiseau ou au poisson se trouve marquée dans l'image. Par ces références visuelles implicites, mentalement élaborées en tant que « parties manquantes », la représentation ne se réfère plus seulement à une figure humaine. Elle renvoie simultanément à plusieurs corps, dont seulement certaines parties sont visibles. Le crochet rituel se trouve ainsi transformé en chimère.

Les « support mnémoniques » rudimentaires dont parlent les historiens de l'écriture à propos des traditions orales sont régulièrement décrits comme des tentatives, souvent avortées, de reproduire l'apparence d'un objet

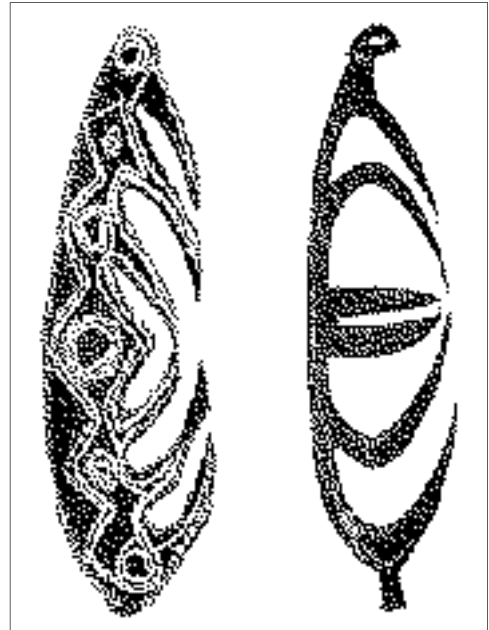


Fig. 19 Crochet rituel bahinemo : à l'œil central s'ajoute le bec, qui associe le crochet à un esprit-calao

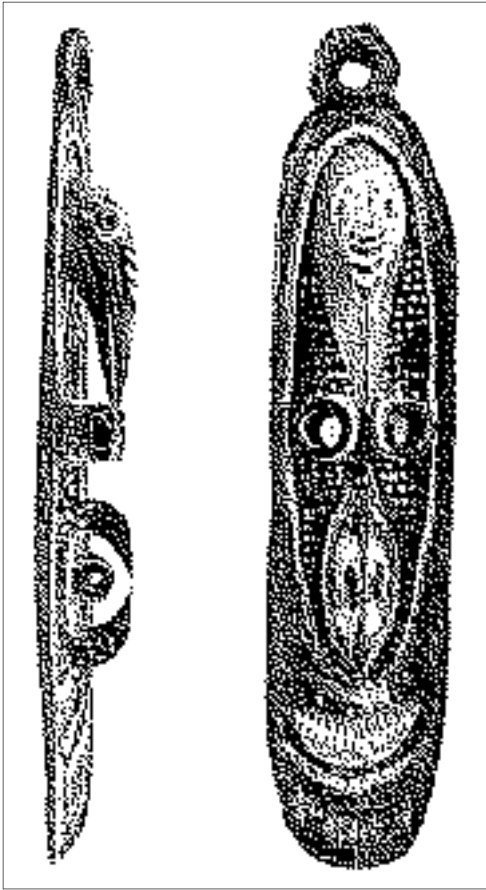


Fig. 20 Masque-crochet bahinemo associant le bec, l'œil et le visage humain

Ensuite, il suffit de tourner l'image de profil, pour s'apercevoir que ce masque est en réalité, aussi un crochet. La représentation associe donc aux deux visages de l'ancêtre les deux figurations courantes du crochet, qui, comme nous l'avons vu, peut être soit un poisson soit un oiseau (*ibid.*)<sup>30</sup>. Il est clair qu'à nouveau, la représentation par l'image est constituée ici d'indices hétérogènes qui finissent par donner naissance à une créature composite.

Franchissons maintenant un pas de plus, et posons à nouveau la question de départ : quelle est la relation qui s'établit entre l'image et la mémorisation du nom ? L'identification des traits élémentaires de notre série iconographique, et des opérations mentales qu'elle suppose, nous permet de nous apercevoir que déchiffrement de l'image et mémoire du nom sont le résultat d'une seule et même opération. C'est à travers le déchiffrement de ce complexe d'indices visuels que se fait la mise en mémoire du nom propre. L'acte mnémonique d'évoquer le nom propre de l'ancêtre et l'acte perceptif d'interpréter par projection les parties implicites de l'image se

des transgressions ontologiques – ces mêmes transgressions dont Pascal Boyer (2000) a établi le caractère contre-intuitif – par l'articulation d'indices visuels différents. Nous pouvons en conclure que, loin de traduire seulement en termes iconiques « simplifiés » ou « abstraits », par la ressemblance, la figure humaine, ces représentations mnémoniques du nom propre sont des transgressions ontologiques traduites en termes visuels.

À partir de ces premières opérations, on peut ensuite essayer d'interpréter des représentations plus complexes. Considérons un autre exemple bahinemo. Il s'agit cette fois d'un masque (cf. Fig. 20) qui « porte » aussi le nom d'un ancêtre totémique (Newton 1971). Remarquons d'abord que, comme dans le cas du mwai iatmul, où l'image du danseur faisait l'objet de plusieurs identifications simultanées, le masque est porteur ici d'une identité complexe. L'image de l'ancêtre est en fait définie à travers l'association de deux visages superposés.

30. Douglas Newton (1971 : 23, 31) précise qu'il s'agit ou bien d'un poisson-chat ou bien d'un calao.

trouvent ainsi associés dans une seule opération mentale. Dans tous les cas de notre série iconographique, du plus simple qui implique le plus complexe – lequel fonctionne comme une véritable chimère dans le sens que nous avons défini plus haut –, la mise en mémoire du nom propre coïncide avec la mise en place d'une saillance visuelle élémentaire. L'opération mentale que nous avons pu mettre en lumière à partir de l'analyse des formes et qui conduit à la mémorisation n'est donc pas une transcription passive de l'apparence, plus ou moins bien reproduite, de l'image, mais l'association d'un acte de mémoire (l'évocation) à la solution, proposée au regard, d'un problème de déchiffrement visuel.

On peut conclure que la construction d'images mémorables suppose toujours, dans les contextes que nous avons étudiés ici, deux conditions :

- que ces images, en tant qu'objets situés dans un contexte rituel, soient toujours reconnaissables en tant qu'objets spécialement appropriés à la désignation d'un nom (ce qui est le cas de la cordelette, du masque mwai iatmul aussi bien que du crochet et du masque bahinemo);
- que ces images soient douées d'une saillance visuelle particulière. Il faut, en d'autres termes, qu'elles déclenchent cette relation singulière entre aspect visible et aspect invisible de l'image qui caractérise ce que nous avons défini comme une chimère.

Cet exemple océanien montre donc que les pratiques de mémoire impliquées dans une tradition iconographique élémentaire supposent un ensemble d'opérations mentales où l'articulation de traits hétérogènes, d'abord visuels (crochet/bec-œil) et ensuite linguistiques (mémorisation du nom), opèrent ensemble. Nous avons déjà vu, en analysant la cordelette iatmul, qu'il n'y a pas de mémorisation sans l'établissement d'un ordre des connaissances. L'analyse d'autres formes d'iconographie nous permet maintenant d'identifier un deuxième critère qui préside à la mémorisation des noms propres. Il s'agit, pour employer les termes techniques utilisés en psychologie de la mémoire, de l'établissement d'une *saillance* associée à certaines images, construites comme des chimères. Dans un langage plus proche de Warburg, nous décrirons ce processus comme une intensification de l'efficacité cognitive de l'image par la mobilisation, opérée par l'inférence visuelle, de ses parties invisibles.



Cette étude, que nous avons menée ici à titre d'exemple d'une méthode possible d'analyse des iconographies chimériques, peut nous permettre de jeter un regard nouveau sur bien des cultures qu'on a appelées jusque-là seulement « orales ». Nous avons, au début de ce texte, constaté un manque d'articulation entre des recherches en anthropologie de l'art, qui prennent pour objet la signification et les fonctions des images, et les recherches dans le domaine des traditions orales, qui sont, elles, tournées vers les usages et les genres de la parole dite. Or, ce manque d'articulation est dû essentiellement à une incapacité de penser une relation entre langage verbal et représentation visuelle autre que sémiotique

ou esthétique. Les images en somme ne peuvent y être conçues que comme des pseudo-signes ou comme des formes de décoration. Les traditions iconographiques du Sepik que nous venons d'étudier nous offrent l'exemple de deux nouvelles manières de poser cette relation entre images et mots : par l'établissement de séquences ordonnées et par la mise en place d'une saillance visuelle. Ces deux principes, d'ordre et de saillance, rendent possibles ce que nous appellerions volontiers des relations mnémoniques. À la différence des relations sémiotiques, celles-ci ne s'établissent nullement entre un signe et son référent dans le monde comme dans une écriture. Il s'agit plutôt d'un ensemble d'inférences visuelles, fondées sur le déchiffrement d'images complexes, qui établissent une relation entre une mémoire spatiale de lieux et une mémoire des mots. L'efficacité des pratiques liées à la mémorisation des traditions iconographiques n'est donc pas due à la tentative plus ou moins réussie d'imiter la voie de la référence propre à l'écriture, mais à la relation qu'elles établissent entre différents niveaux d'élaboration mnémonique. Le cas des traditions du Sepik, et des deux voies de la mémorisation, par l'établissement d'un ordre et par la construction d'une saillance visuelle, nous conduit donc à décrire une complexité imprévue du type d'élaboration mentale caractérisant l'exercice de la mémoire dans des cultures dites de tradition « orale ». Ces techniques de la mémoire supposent toujours l'interprétation visuelle d'images-séquences et d'objets-chimères.

Nous avons tenté de montrer que des recherches longtemps réunies sous le nom de *biologie de l'art* ont constitué les racines oubliées de la pensée anthropologique d'Aby Warburg. Connues par lui en 1895-1896, ces perspectives nourrissent encore en 1927, à la fin de sa vie, sa réflexion. À partir de l'analyse ethnographique de la représentation des noms propres dans le Sepik, nous avons ensuite montré que, pour tenter de déchiffrer l'utopie dont témoigne sa pensée – formuler une anthropologie de la mémoire sociale telle qu'elle se fonde sur les traditions iconographiques –, il est nécessaire de reprendre, d'un point de vue critique, la méthode morphologique de la biologie de l'art et sa manière de reconstruire les opérations mentales impliquées par le déchiffrement des images.

L'usage critique de cette méthode, que nous avons tenté ici, requiert d'étendre le contexte de l'étude des iconographies, que les « biologistes » limitaient à la seule évolution des images, à leur relation avec la mémoire des mots. Une fois replacée dans ce nouveau contexte, l'étude des formes de la tradition morphologique devient ainsi celle des relations mnémoniques qui s'établissent dans une tradition entre images complexes et mots organisés par taxonomies. Cette nouvelle perspective nous a conduit à identifier le rôle propre à l'image dans les pratiques liées à la mémorisation d'un savoir. Il s'agit d'un processus d'intensification (cognitive et mnémonique) de la représentation visuelle par la mobilisation de ses parties invisibles. C'est ce que nous avons appelé la représentation chimérique, qui implique la mise en place de deux critères élémentaires orientant les pratiques de mémorisation des traditions iconographiques : un critère d'ordre et un critère de saillance visuelle.

Il est certain que beaucoup reste à faire pour généraliser ce modèle d'interprétation dont nous n'avons pu ici qu'esquisser un exemple. Cependant, à la question de savoir vers où nous conduirait aujourd'hui l'utopie anthropologique d'Aby Warburg, nous pouvons peut-être donner, au terme de cet itinéraire dans l'histoire et la méthode de la biologie des images, une première réponse. Cette anthropologie capable, comme il l'écrivait (Warburg 1912, in Gombrich 1970 : 271), d'insérer « l'étude des images dans le champ d'une psychologie générale de l'expression », nous conduirait, dans ces traditions non occidentales qu'on a jusqu'à présent appelées seulement « orales », de l'analyse de l'évolution des formes à l'étude comparative des arts et techniques de la mémoire.

**MOTS-CLÉS/KEYWORDS :** cryptoglyphes/*cryptoglyphs* – mémoire/*memory* – biologie des images/*biology of images* – Sepik – mnemotechnies/*mnemonics*.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio**  
1998 « Aby Warburg et la science sans nom », in *Image et mémoire*. Paris, Hoëbeke : 9-44.
- Aristote**  
1972 *De Memoria et reminiscentia*, in Richard Sorabji, *Aristotle on Memory*. Londres, Duckworth : 47-60.
- Balfour, Henry**  
1899 *The Natural History of the Musical Bow. A Chapter in the Developmental History of Stringed Instruments of Music. Primitive Types*. Oxford, Clarendon Press.
- Barasch, Moshe**  
1994 *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*. New York, New York University Press.
- Bartlett, Frederic C.**  
1932 *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge, The University Press.
- Bateson, Gregory**  
1932 « Social Structure of the Iatmul People of the Sepik River », *Oceania* II (3) et (4).  
1958 *Naven. A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from*
- Three Points of View*. Stanford, Stanford University Press (1<sup>re</sup> éd. 1936).  
1979 *Mind and Nature : A Necessary Unity*. New York, Dutton.
- Bertozzi, Marco**  
1999 *La Tirannia degli astri. Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*. Livorno, Sillabe (1<sup>re</sup> éd. 1985).
- Boas, Franz**  
1927 *Primitive Art*. Oslo, Aschehoug & Co/ Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Boissel, Josiane**  
1990 « Quand les enfants se mirent à dessiner. 1880-1914 : un fragment de l'histoire de idées », *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne* 31 : 15-43.
- Bowden, Mark**  
1991 *Pitt-Rivers. The Life and Archeological Work*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Boyer, Pascal**  
1990 *Tradition as Communication and Truth*. Cambridge, Cambridge University Press.  
2000 « Functional Origins of Religious Concepts : Ontological and Strategic Selection », Malinowsky Lecture, *Journal of*

*the Royal Anthropological Institute* 6 (2) :  
195-214.

**Bruner, Jerome**

1990 *Acts of Meaning*. Cambridge,  
Harvard University Press.

**Cassirer, Ernst**

1972 *Philosophie des formes symboliques*.  
Paris, Éd. de Minuit

**Colley March, Henry**

1889 « The Meaning of Ornament. Its  
Archeology and Its Psychology », *Transactions of the Lancashire Antiquarian  
Society* VII : 160-191.

1896 « Evolution and Psychology in Art », *Mind* 20 : 442-463.

**Curtius, Ernst**

1953 *European Litterature and the Latin  
Middle Ages*. Princeton, Princeton  
University Press.

**Cushing, Frank Hamilton**

1886 « A Study in Pueblo Pottery as  
Illustrative of Zuñi Culture Growth », in  
*Fourth Annual Report of the American Bureau  
of Ethnology...* 1882-83. Washington,  
Government Printing Office : 473-521.

**Darwin, Charles**

1993 *The Expression of Emotions in Man  
and Animals* [1872], in *The Portable  
Darwin*, Londres, Penguin.

**De Laude, Silvia**

1992 « Curtius e Warburg », *Strumenti  
Critici* 2 : 291-307.

**Didi-Huberman, Georges**

1999 « L'image survivante. Aby Warburg et  
l'anthropologie tylorienne », *L'Inactuel* 3 :  
39-59.

**Einstein, Carl**

1986 « La sculpture nègre », in *Qu'est-ce que  
la sculpture moderne ?* [catalogue d'exposition].

Paris, Musée national d'art moderne : 344-  
353 (1<sup>re</sup> éd. all. Leipzig, 1915 : *Negerplastik*).

**Ellemburger, Henry**

1970 *The Discovery of the Unconscious. The  
History and Evolution of Dynamic Psychiatry*.  
New York, Basic Books.

**Errington, Susan & Donald Gewertz**

1983 *Sepik River Societies*. New Haven, CT,  
Yale University Press.

**Fewkes, Jesse Walter**

1892 « A Few Summer Ceremonials at the  
Tusayan Pueblos », *Journal of American  
Archeology and Ethnology* II : 1-160.

**Fiedler, Konrad**

1994 « Observations on the Nature and  
History of Architecture » (1878), in Henry  
Mallgrave & Efisios Ikonomou, eds,  
*Empathy, Form and Space. Problems in German  
Aesthetics, 1873-1893*. Los Angeles, Getty  
Research Institute Publications : 125-146.

**Forster, Kurt**

1999 « Introduction », in Aby Warburg,  
*The Renewal of Pagan Antiquity.  
Contributions to the Cultural History of  
European Renaissance*. Los Angeles, Getty  
Research Institute : 1-76.

**Foucault, Michel**

1966 *Les Mots et les choses*. Paris, Gallimard.

**Freud, Sigmund**

1989 *L'Interprétation des rêves*. Paris, Presses  
Universitaires de France (1<sup>re</sup> éd. all. 1899).

**Ginzburg, Carlo**

1986a « Da Aby Warburg a Ernst  
Gombrich. Note su un problema di  
metodo », in *Miti emblemi e spie. Morfologia  
e storia*, Turin, Einaudi : 29-106. (1<sup>re</sup> éd.  
1966. Trad. fr. *Mythes, emblèmes, traces*.  
Flammarion 1989).

1986b « Spie. Radici di un paradigma indi-  
ziario » (1979), in *Miti emblemi e spie...* :  
158-209.



Gombrich, Ernst

1970 *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Londres, Warburg Institute.

1999 «Aby Warburg : His Aims and Methods. An Anniversary Lecture », *Journal of the Warburg Institute* 72 : 268-282.

Greub, Susan

1985 *Authority and Ornament. Art of the Sepik River*. Bâle, Tribal Art Center.

Guidi, Benedetta & Nicolas Mann

1998 *Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America, 1895- 1896*. Londres, Warburg Institute.

Haberland, Eike & Siegfried Seyfarth

1974 *Die Yimar am oberen Korowori (Neuguinea)*. Wiesbaden, Steiner.

Haddon, Alfred

1894 *Decorative Art of British New Guinea, A Study in Papuan Ethnography*. Dublin, Academy House.

1895 *Evolution in Art, as Illustrated by the Life-Histories of Designs*. Londres, W. Scott, Ltd. (Réimp. New York, AMS Press, 1979).

1910 *History of Anthropology*. Londres, Watts & Co.

Harrison, Simon

1990 *Stealing People's Names*. Cambridge, Cambridge University Press.

Hauser-Schäublin, Brigitta

1983 «The Mwai Masks of the Iatmul », *Oral History, Institute of Papua New Guinea Studies* 9 (2) : 1-54.

Hildebrand, Adolf

1994 «The Problem of Form in the Fine Arts » (1893), in Harry F. Mallgrave & Eleftherios Ikononou, eds, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Los Angeles, Getty Research Institute Publications : 227-280.

Holmes, Henry

1886 «Origin and Development of Form and Ornament in Ceramic Art », in *Fourth*

*Annual Report of the American Bureau of Ethnology...* 1882-83. Washington, Government Printing Office : 443-466.

Houseman, Michael & Carlo Severi

1994 *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS Éditions-Éditions de la MSH.

Kubler, George

1988 «W. H. Holmes (1846-1933) : Geology as Panoramic Vision », *Res* 15 : 157-162.

Lévi-Strauss, Claude

1975 *La Voie des masques*. Paris, Skira.

Mallgrave, Henry & Efisios Ikononou, eds

1994 *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Los Angeles, Getty Research Institute Publications.

Michaud, Philippe-Alain

1998 *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Préface de Georges Didi-Huberman, suivi de Aby Warburg, *Souvenirs d'un voyage en pays pueblo*, 1923 [et] *Projet de voyage en Amérique*, 1927. Paris, Macula.

Momigliano, Arnaldo, ed.

1982 *Hermann Usener, filologo della religione* [Seminario della Scuola normale superiore]. Pise, Giardini.

Newton, Douglas

1971 *Crocodile and Cassowary : Religious Art of the Upper Sepik River*. New York, Museum of Primitive Art.

Patterson, Alex

1994 *Hopi Pottery Symbols. Ill. by Alexander M. Stephen, William Henry Holmes & Alex Patterson*. (Based on *Pottery of Tusayan*. Catalogue of the Keam Collection. Unpub. ms. dated December 29, 1890.) Boulder, CO, Johnson Books.

Pitt-Rivers, Augustus Henry

1906a «Principles of Classification » (1874), in *The Evolution of Culture and*

- Other Essays*. Oxford, Clarendon : 1-20 (Repr. New York, AMS Press, 1979).
- 1906b « On the Evolution of Culture », (1875) in *The Evolution of Culture and Other Essays...* : 21-45.
- 1927 *The Clash of Cultures and the Contact of Races*. Londres, Routledge
- Raulff, Ulrich**
- 1998 « The Seven Skins of the Snake. Oraibi, Kreuzlingen and Back : Stations on a Journey into Light », in B. Guidi & N. Mann, *Photographs at the Frontier...* : 64-74.
- Ricœur, Paul**
- 1991 *Temps et récit*. I. *L'intrigue et le récit historique*. Paris, Le Seuil (« Points. Essais »).
- Riegl, Alois**
- 1963 *Problemi di stile*. Milano, Feltrinelli (1<sup>re</sup> éd. all. Berlin, 1893).
- Rossi, Paolo**
- 1983 *Clavis Universalis*. Bologne, Il Mulino
- 1991 *Il passato, la memoria, l'oblio*. Bologne, Il Mulino
- Rubin, William**
- 1984 *Twentieth-Century Art Primitivism*, vol. I. New York, Museum of Modern Art.
- Sassi, Maria Michela**
- 1982 « Dalla scienza delle religioni di Hermann Usener ad Aby Warburg », in Arnaldo Momigliano, ed., *Hermann Usener...* : 65-91.
- Saxl, Fritz**
- 1957 « Warburg's Visit to New Mexico », in *Lectures*. London, Warburg Institute, I : 325-330.
- Scherner, K. A.**
- 1861 *Das Leben des Traumes (La vie des rêves)*. Berlin.
- Schoell-Glass, Charlotte**
- 1998 *Aby Warburg und der Antisemitismus*. Francfort, Fischer.
- Schuster, Carl**
- 1993 « Comparative Studies of Certain Motifs in Cotton Embroideries from Western China », *Res* 24 : 45-54.
- Schuster, Meinhardt**
- 1972 « Hakenfiguren der Bahinemo », in R. Wildhaber, ed., *Festschrift für Alfred Bühler*. Basel, Pharos Verlag : 628-803.
- Semper, Gottfried**
- 1989 *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Settis, Salvatore**
- 1979 *La Tempesta interpretata*. Torino, Einaudi. (Trad. fr. Paris, Minuit, 1984).
- 1985 « Warburg Continuatus, Descrizione di una biblioteca », *Quaderni Storici* 58 : 5-38.
- 1993 « Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft : Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike », in Thomas W. Gaetgens, ed., *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.-20. Juli 1992*. Berlin, Akademie Verlag, I : 139-158.
- 1997 « Pathos und Ethos. Morphologie und Funktion », *Vorträge Aus dem Warburg Haus*. Berlin, Akademie Verlag : 33-73.
- Severi, Carlo**
- 1988 « Structure et forme originaire », in Philippe Descola, Gérard Lenclud, Anne-Christine Taylor, *Les Idées de l'anthropologie*. Paris, Armand Colin : 117-150.
- 1991 « Una stanza vuota. Antropologia della forma onirica », in *Il sogno rivela la natura delle cose*. [Catalogue de l'exposition.] Bolzano, Mazzotta : 226-274 .
- 1992 « Présence du primitif. Masques et chimères dans l'œuvre de Joseph Beuys », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, 42 : 31-47.
- 1993 « Protée ou la propagation d'une forme. Art primitif et mémoire », in Thomas Gaetgens, ed., *Künstlerischer*

*Austausch/Artistic exchange : Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.-20. Juli 1992.* Berlin, Akademie Verlag, I : 121-138.

1997 « The Kuna Picture-writing. A Study in Iconography and Memory », in M. Salvador, ed., *The Art of Being Kuna: Layers of Meaning Among the Kuna of Panama* [catalogue de l'exposition]. Los Angeles, Fowler Museum : 245-273.

1999 « Scrittura figurate e arti della memoria nel Nuovo Mondo : Valades, Schoolcraft, Löwy », in L. Bolzoni, *Memoria e memorie.* Rome, Accademia dei Lincei/Florence, Olschki : 29-65.

à paraître « L'empathie primitiviste : intensification de l'image et déchiffrement de l'espace », in Jean-Philippe Antoine & Claude Imbert, eds, *Affect et image dans l'art moderne.* Paris, Gallimard.

**Silverman, Eric**

1993 Tambunum. *New Perspectives on Eastern Iatmul (Sepik River, Papua New Guinea), Kinship, Marriage, and Society.* Minneapolis, University of Minnesota, Ph. D. thesis.

**Spencer, Herbert**

1892 *Principes de psychologie*, vol. I. Trad. sur la nouvelle [2e] édition anglaise par Th. Ribot et A. Espinas. Paris, Félix Alcan

**Sperber, Dan**

1975 *Le Symbolisme en général.* Paris, Hermann.

1996 *La Contagion des idées.* Paris, Odile Jacob.

**Sperber, Dan & Deirdre Wilson**

1989 *La Pertinence : communication et cognition.* Paris, Éd. de Minuit.

**Spinelli, Italo & Roberto Venuti, eds**

1998 *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg.* Rome, Artemide.

**Stanek, Milan**

1983 *Sozialordnung und Mythik in Palimbei. Bausteine zur ganzheitlichen*

*Beschreibung einer Dorfgemeinschaft der Iatmul, East Sepik Province, Papua New Guinea.* Bâle, Ethnologisches Seminar der Universität-Museum für Völkerkunde-Wepf (« Basler Beiträge zur Ethnologie » 23).

**Stolpe, Hjalmar**

1927 *Collected Essays in Ornamental Art.* Stockholm, Aftonbladets tryckeri.

**Taylor, Andrew**

1987 *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo.* San Lorenzo del Escorial, Swan Editorial.

**Telban, Borut**

1998 *Dancing Through Time. A Sepik Cosmology.* Oxford, Oxford University Press.

**Thomas, Nicholas**

1995 *L'Art de l'Océanie.* Paris, Thames & Hudson.

**Thompson, Michael W.**

1977 *General Pitt-Rivers. Evolution and Archaeology in the Nineteenth Century.* Bradford-on-Avon, Moonraker.

**Urry, James**

1993 « From Zoology to Ethnology : A. C. Haddon Conversion to Anthropology », in *Before Social Anthropology. Essays in the History of British Anthropology.* Philadelphia, Harwood Academic Publishers.

**Valades, Diego**

1983 *Doctrina Christiana ad concionandi et orandi usum accomodata, utriusque facultatis exemplis suo loco insertis; quae quidem, ex indorum maxime deprompte sunt historiis. Unde praeter doctrinam, suma quoque delectation comparabitur...* (1579). Trad. esp. et ed. E. Palomera. Mexico, Fondo de cultura economica-Universidad nacional autonoma de Mexico.

**Vignoli, Tito**

1879 *Mito e scienza.* Milan, Fratelli Dumolard.

**Vischer, Robert**

1994 « On the Optical Sense of Form : A Contribution to Aesthetics » (1873), in Harry F. Mallgrave & Eleftherios Ikonomou, eds, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Los Angeles, Getty Research Institute Publications : 89-124.

**Voltaire**

1966 *Zadig ou la destinée* (1748), in *Romans et contes*. Édition établie par René Pommeau. Paris, Garnier-Flammarion.

**Walker, Paul**

1958 *Spiritual and Demonic Magic : from Ficino to Campanella*. Londres, Warburg Institute,

**Warburg ,Aby**

1988 *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. , Berlin, Verlag Klaus Wagenbach (1<sup>re</sup> éd. angl. « A Lecture on Serpent Ritual », *Journal of the Warburg Institute*, 1938-39, 2 : 222-292.

1998a « Aby Warburg : Souvenirs d'un voyage en pays pueblo. Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur "le rituel du serpent" » (1923), in Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg...* : 248-280.

1998b « On Planned American Visit » (1927), in Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg...* : 281-285.

1998c « Introduzione » (1929), in Italo Spinelli & Roberto Venuti, eds, *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg...*

1999 *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles, Getty Research Institute (« Texts & Documents ») (1<sup>re</sup> éd. all. 1932).

**Wassmann, Jürg**

1988 *Der Gesang an das Krokodil : die rituellen Gesänge des Dorfes Kandingei an Land und Meer, Pflanzen und Tiere*

(*Mittelsepik, Papua New Guinea*). Bâle, Ethnologisches Seminar der Universität-Museum für Völkerkunde-Wepf.

1991 *The Song to the Flying Fox : The Public and Esoteric Knowledge of the Important Men of Kandingei about Totemic Songs, Names, and Knotted Cords (Middle Sepik, Papua New Guinea)*. Boroko, Papua New Guinea, Cultural Studies Division, National Research Institute (1<sup>re</sup> éd. all. 1982).

**Wind, Edgar**

1964 *Art and Anarchy*. New York, Knopf.

1980 *Pagan Misteries of the Renaissance*. Oxford, Oxford University Press.

1983a « On a Recent Biography of Warburg », in Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols : Studies in Humanist Art*. Oxford, Clarendon Press/New York, Oxford University Press : 106-113.

1983b « Warburg's Conception of Kulturwissenschaft, and its Meaning for Aesthetics », in Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols ...* : 21-35.

**Wittkower, Rudolf**

1977 « Hieroglyphics in the Early Renaissance » (1972), in *Allegory and the Migration of Symbols*. London, Thames & Hudson.

**Wölfflin, Heinrich**

1994 « Prolegomena Toward a Psychology of Architecture » (1886), in Henry Mallgrave & Efisios Ikonomou, eds, *Empathy, Form and Space...* : 150-193.

**Wundt, Wilhelm Max**

1894 *Lectures on Human and Animal Psychology*. London, S. Sonnenschein/New York, Macmillan.

**Yates, Frances**

1966 *The Art of Memory*. Londres, Faber.

Carlo Severi, *Aby Warburg anthropologue, ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire.* — Nous avons tenté de montrer que les recherches longtemps réunies sous le nom de biologie de l'art ont constitué les racines oubliées de la pensée anthropologique d'Aby Warburg. Connues par lui en 1895-1896, ces perspectives nourrissent encore en 1927, à la fin de sa vie, sa réflexion. À partir de l'analyse ethnographique de la représentation des noms propres dans le Sepik, nous avons ensuite montré que, pour tenter de déchiffrer l'utopie dont témoigne sa pensée – formuler une anthropologie de la mémoire sociale telle qu'elle se fonde sur les traditions iconographiques –, il est nécessaire de reprendre, d'un point de vue critique, la méthode morphologique de la biologie de l'art, et sa manière de reconstruire les opérations mentales impliquées par le déchiffrement des images.

Carlo Severi, *The Anthropologist Aby Warburg, or Deciphering an Utopia: From the Biology of Images to the Anthropology of Memory.* — The studies that have, for a long time now, been assembled under the name « Biology of Art » form the forgotten roots of Aby Warburg's approach to anthropology. He learned about them in 1895-1896, and the thus opened perspectives were still enriching his thinking at the end of his life in 1927. An analysis of conceptions about proper names in the Sepik area is used to show that, to decipher the utopia in Warburg's thinking – formulate an anthropology of social memory in relation to iconographic traditions – it is necessary to critically examine the morphological method of the biology of art and its way of reconstructing the mental operations involved in deciphering images.