

MISES EN exergue dans une lecture du dialogue platonicien du *Phédon*, les notions de « création de mondes parallèles » et de « double appartenance ontologique » servent d'ouverture à la conclusion de cet ouvrage dense, d'une grande richesse érudite, dont la finalité déclarée est d'élaborer une anthropologie de l'art et, plus généralement, de contribuer à une anthropologie générale des formes d'exercice de la pensée. Le projet explicite de l'auteur est en effet, comme il l'affirme, de « construire progressivement une nouvelle méthode d'analyse des iconographies et des actes de pensée qui s'y associent » (p. 60). C'est aussi poursuivre, avec des instruments renouvelés, l'entreprise de Claude Lévi-Strauss qui posait, dès 1962<sup>1</sup>, la question de la possibilité d'une théorie anthropologique générale de l'expression artistique. Possibilité en fait tardive : « Au XIX<sup>e</sup> siècle », note Carlo Severi, « l'ethnocentrisme occidental avait sérieusement mis en doute l'universalité de l'art. À l'époque des avant-gardes, le primitivisme admettait l'existence d'un art universel, mais refusait d'en développer l'analyse. Dans un cas comme dans l'autre, une anthropologie de l'art n'avait pas sa place » (p. 209). C'est cette « place » que l'auteur s'efforce d'instaurer tout au long de plus de 400 pages serrées... Et une tout autre place que celle que lui réservent ces « spécialistes en anthropologie de l'art » qui continuent « d'étudier presque exclusivement les arts non occidentaux ou les formes "populaires", "pathologiques" ou infantiles des arts européens » (p. 288). L'auteur invite à mesurer également le poids du primitivisme moderne : c'est un des thèmes marquants du livre. « Pour le primitiviste, il faut toujours qu'un objet soit une œuvre [...] renvoy[ant] à une intériorité, à l'espace où s'explore la vie psychique d'une figure exemplaire du sujet moderne : l'artiste » (p. 365). Ainsi est menée la critique de l'esthétique primitiviste (entre autres celle

d'André Breton dans *L'Art magique*), qui postule l'universalité du langage de l'art et pour laquelle « n'importe quel objet peut être compris indépendamment de la signification qu'il revêt dans la société où il a été conçu » (p. 56), ce que Carlo Severi qualifie d'« orgueilleuse ignorance » et dont Picasso, aussi bien que Breton, donnait l'exemple. Severi déclare « avoir fait choix d'inverser cette perspective » (p. 59) et vouloir, d'une part, « considérer la production d'images comme un fait inséparable de l'exercice de la pensée » (*id.*) et, d'autre part, traiter le jeu de l'art occidental « comme l'un des jeux possibles que l'on peut risquer avec l'image et non comme le seul jeu possible » (*id.*). Qu'il s'agisse de mémorisation sans écriture, mais avec images (à l'exemple des *khipus* andins ou de la vannerie des Yekwanas dans le Haut-Orénoque), ou d'autorité sans écriture, mais avec images, c'est toujours l'ampleur du rôle joué par les images dans la pensée qui est déployée et soulignée. Par ailleurs, l'idée d'une vie associée à l'image « n'est rien d'exotique » (p. 213). En effet, c'est « une des racines universelles de l'expérience esthétique » (*id.*).

Maintenant, qu'en est-il de cet « objet-personne » qui fournit au livre son intitulé ? « Objet » renvoie à tout artefact. Facile. Mais quel sens donner au terme « personne » ? Le lecteur se dit que « sujet » aurait pu faire l'affaire, mais l'expression « objet-sujet » aurait paru incongrue. C'est en fait le jeu – concept-clé – qui sert à construire le concept de personne, à savoir un énonciateur, l'actant d'un rituel (ou d'un quasi-rituel), un *agent*, exerçant une action, doué d'une efficacité. Il n'y a pas à chercher au-delà, notamment pas dans les accompagnements éthiques ou juridiques de la notion. Question suivante : quel est le jeu qui conduit à attribuer une forme de vie

1. Cf. *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

à l'artefact et à établir un lien de croyance entre l'image et son spectateur ? Pour y répondre, l'étude des conditions pragmatiques de l'énonciation, où toute identité de locuteur se constitue, sera un instrument essentiel d'analyse. Il n'y a pas à s'en étonner, car Carlo Severi poursuit ici une approche relationnelle inaugurée voici bientôt vingt ans dans un essai sur le *Naven*<sup>2</sup>. Dans cet ouvrage, l'auteur soutenait, avec Michael Houseman, qu'un rite était « plus déterminé par sa forme que par son sens ou sa fonction ». Il faut entendre par forme « une configuration relationnelle particulière, qui confère à l'interaction rituelle une dimension ontologique propre, se situant en position de forme et de fond par rapport à la vie sociale ordinaire »<sup>3</sup>. Dans le présent ouvrage, au cours des chapitres I à IV, est proposée une interprétation des rites où, grâce à une inférence cohérente (abduction) de subjectivité, un artefact inanimé prend la place de sujet de l'action. Dans le chapitre V, il s'agit de dépasser le contexte rituel pour montrer comment l'approche relationnelle peut éclairer des situations où l'interaction est inscrite dans d'autres contextes. Ce chapitre V, en charnière, fournit et illustre le concept de situation quasi rituelle, celle des jeux funéraires en l'honneur du défunt Patrocle dans l'*Iliade*. Les chapitres VI, VII et VIII sont consacrés (mais pas seulement) à une exploration de l'agentivité dans l'art occidental. « Tout au long de ce livre », écrit Carlo Severi, « nous avons soutenu que les images mobilisaient deux types de jeux. L'un, orienté par un exercice conscient et technique de la mémoire, considère l'image comme un texte à déchiffrer. L'autre fait de l'image le support d'une abduction de subjectivité et formule, à la place d'un déchiffrement, une pensée de la relation et de la présence » (p. 333). L'auteur prolonge ainsi le travail amorcé dans son *Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*<sup>4</sup>.

Attardons-nous sur un exemple. Une question classique de l'anthropologie de la croyance, celle de l'exercice de l'autorité, est examinée au chapitre III. Autorités sans auteur, telles sont les formes de l'autorité

dans les traditions orales. Qu'en est-il de l'exercice d'une autorité de la tradition là où, comme dans les sociétés dites « sans écriture », on ne dispose pas de texte canonique ? Pas de texte, pas d'auteur, mais des relations. Dans une tradition où l'on ne dispose pas de textes, l'exercice de l'autorité, loin de se référer à la figure d'un auteur, est défini comme un réseau complexe de relations, lié à l'action rituelle. L'espace où l'artefact se voit attribuer une action est celui, difficile à concevoir dans le contexte de la tradition européenne, d'une autorité sans auteur. Lors de la célébration d'un rituel ou pendant l'énonciation d'un chant mythique, c'est l'objet lui-même qui porte le poids et la responsabilité de l'exercice d'une autorité. L'objet-personne est alors « anonyme, porteur d'une identité opaque, mystérieuse ou indéchiffrable » (p. 366), au sens où son identité ne reflète celle d'aucun être humain. L'artefact est lui-même porteur du principe de sa propre légitimité ; il est associé à une intentionnalité conçue comme indépendante de toute volonté humaine et parfois même incontrôlable. Par exemple, la harpe fang (Cameroun) acquiert une sorte de voix indépendante de l'intention du poète chanteur. Ce dernier peut se dire qu'il n'est rien d'autre qu'une corde de la harpe... Autre exemple, dans la Grèce archaïque il est un rituel où un artefact prend la place d'une personne : le *kolossos*, substitué du mort destiné à assurer une paradoxale représentation de l'« absence-présence ». Avec le dispositif d'action rituelle – libation et offrande –, trois termes sont mobilisés : une image « minimale », une parole (à savoir l'appel trois fois répété du nom du défunt) et un acte de regard (le célébrant doit fixer attentivement la sculpture « sans image et sans regard » qui se trouve devant lui).

2. Cf. Michael Houseman & Carlo Severi, *Naven, ou Le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS Éd.-Éd. de la MSH, 1994 (« Chemins de l'ethnologie »).

3. *Ibid.* : 171.

4. Paris, Rue d'Ulm-Musée du quai Branly, 2007 (« *Æsthetica* »).

Jean-Pierre Vernant établit une continuité avec les *korai* et les *kouroi*, qui sont les représentants des personnes mortes à partir du VI<sup>e</sup> siècle. Leur fonction est double : donner une image et une présence au défunt et aussi, par l'identification rituelle, permettre au célébrant d'entrer en contact avec lui. L'artefact acquiert une présence en assumant plusieurs traits d'identité dérivés des participants du rite et résultant des relations alors réalisées : « Une image, sculptée ou peinte, à laquelle on prête la parole [...] possède deux modes d'existence : l'un passe par la désignation iconique d'un être que l'on veut évoquer sur la scène rituelle ; l'autre par la parole qu'on lui prête et le type de présence que cette parole lui confère » (p. 152).

Le parti pris est de considérer l'art comme lieu d'exercice, parmi d'autres, de l'agentivité des artefacts. L'art occidental, plus exactement le domaine des relations par le regard que cet art implique, apparaît comme une relation quasi rituelle, où un dialogue s'engage entre des hommes et des artefacts. Cette hypothèse est liée à l'effort fait par l'auteur pour inverser la perspective des primitivistes, c'est-à-dire pour considérer certaines œuvres d'art occidentales comme des objets-personnes, comme des personnes complexes, « comme la mise en œuvre de séquences de relations entre images, qui, en réunissant plusieurs instances de subjectivité, incluent dans ce qui est donné à voir la trace de l'observateur, et en acquièrent

par ce biais, un semblant de vie » (p. 369). Une tradition, qui va de Turner à Kandinsky, Mondrian, Delaunay, ne sépare pas l'œuvre du regard, pour en faire une étape décisive de la synthèse mentale de la couleur. L'œuvre participe de ce processus qui, « par un jeu d'action et de réaction entre l'image et l'acte de regard crée l'espace à travers la couleur » (*id.*). L'artiste confère à l'œuvre une forme de vie. Il y a une continuité de vie entre l'espace de l'œuvre et l'œil (l'esprit) de l'observateur, qui interprète et fait surgir le réel. Pour Kandinsky, ce qui compte dans une œuvre d'art n'est pas le sujet mais l'expérience de la forme qu'elle implique. L'art « spirituel » de Kandinsky vise l'acte mental que la perception du monde suppose.

Le dernier chapitre donne lieu à des analyses particulièrement originales. L'approche anthropologique peu à peu construite de l'« artefact vivant » permet à l'auteur d'examiner les formes d'existence d'un « grand idéal qui a dominé toute la Renaissance européenne » (p. 370), celui de l'art comme technique de représentation de l'apparence de la vie, le *parer vivo*, intuition d'un lien opéré par le regard entre le sujet d'une représentation, son destinataire et, indirectement, son auteur. Carlo Severi conclut ainsi par de belles pages sur Donatello, Brunelleschi, Giorgione, Leonardo da Vinci, Mantegna, sur *La Nuit* de Michel-Ange, les *Caprices* de Tiepolo...

Françoise Armengaud