

Université Paris II- Panthéon-Assas

**école doctorale 455, Sciences économiques et de gestion,
Sciences de l'Information et de la Communication**

Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication sou-
tenue le 04/12/2018

Représenter l'homme ordinaire.

**Histoire et sémiologie d'un commun du voir
sur un commun aux hommes.**



Salomé Peigney

Sous la direction de Frédéric Lambert

Membres du jury :

Maria Giulia Dondero, Professeure des Universités, Université de Liège

Joëlle Le Marec, Professeure des Universités, CELSA, Université Paris Sor-

Avertissement

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Remerciements

À Guillaume. Tu me permets d'affronter le monde avec confiance, parce que tu es là, quelque part, et que tu sais. Nous avons construit, ensemble, un rapport au monde qui nous permet d'y vivre, même si ce n'est pas ensemble. Tu sais déjà ce qu'il y a dans cette thèse, parce que c'est chez nous qu'est né et qu'a grandi cet être imaginaire qu'est l'homme ordinaire.

À Frédéric Lambert. Vous m'avez vue grandir, vous m'avez écoutée patiemment, dans mes lubies, mes moments de doute et de crise, mes interrogations dispersées, mes différentes couleurs et coupes de cheveux. C'est vous qui m'avez suggéré de candidater au contrat doctoral et à la thèse, vous m'avez toujours soutenue, et avez défendu mon travail, même quand il s'orientait vers d'autres horizons que les Sciences de l'information et de la communication. Vous m'avez accordé la plus belle confiance que je pouvais espérer, et c'est grâce à vous que j'ai pu passer cinq années merveilleuses qui ont complètement changé ma vie.

À ma mère. Tu m'as pris sous ton bras et affronté vents et marées pour m'offrir le meilleur, contre la médiocrité, la faiblesse, la méchanceté. Tu voulais pour moi un ordinaire heureux et sans heurts. Ne le prends pas comme ingratitude, mais j'ai besoin d'apprendre, toute seule. J'espère que cette thèse te montrera toute la tendresse que j'ai pour le « confort » du sens dont nous avons besoin pour vivre ensemble, mais que je me bats contre, aussi, pour avoir quelque chose qui m'appartienne, dans l'absolutisme un peu fou de ma vie encore brève.

À mon père. Tu me demandes à chaque fois que peut bien signifier toute cette sémiologie, et tu as peine à comprendre que je passe tant de temps à construire cette pensée sûrement assez fumeuse pour avoir sa place dans une université. Mais tu sais bien que si je le fais, c'est qu'il y a une raison. Et tu me fais confiance sur le bien-fondé de cette raison. Nous sommes trop semblables pour que je devienne un col-blanc, ne t'inquiètes pas. Tu me soutiens entièrement dans tout ce que je peux faire, et c'est bien là ce qui m'importe le plus.

Au Rivolux, au Stolly's et au Pick clops. À tous ceux qui font vivre ces endroits et qui sont les premiers à savoir que cette thèse a en grande partie été écrite dans des bars, de Paris, de Chartres, de Rome, de Kiev, d'Ivano-Frankovsk, de Barcelone. Qui m'ont laissée travailler dans mon coin, en partageant leur ordinaire avec le mien. C'est peut-être la raison principale pour laquelle je remercie les personnes citées sur cette page. Ils m'ont laissée tranquille, faire mon petit bonhomme de chemin, dans une atmosphère de confiance, heureux de me voir si passionnément occupée, et me permettant de rester là, silencieusement, à flotter, sans avoir besoin de me justifier.

Résumé : Représenter l'homme ordinaire. Histoire et sémiologie d'un commun du voir sur un commun aux hommes

Représenter l'homme ordinaire, c'est dans ce travail considérer la construction d'un commun du voir sur un commun aux hommes. Ordinaire vient du latin *ordo*, « rangé par ordre ». Ce n'est donc pas tant une question de forme que de regard. Ce travail ne porte pas sur l'homme ordinaire mais sur un regard qui voit l'homme ordinaire. C'est un regard politique, qui dit ce qui doit être vu au sein d'une société. C'est à la fois une violence et un confort du voir : imposition d'une représentation qui définirait ce qu'est un homme une fois pour toutes, mais également, confort de regards qui se réunissent autour d'une figure qu'ils reconnaissent et qu'ils partagent.

Représenter l'homme ordinaire, dans les *Caractères* de la Bruyère, dans les Physiologies publiées dans la presse du XIXe siècle, dans des images d'anatomie et de physiologie médicales, dans les *Français peints par eux mêmes*, dans la couverture d'un catalogue IKEA ou dans les pages d'un magazine *people*, c'est adresser une représentation aux regards d'un public qui reconnaît quelque chose qui lui vient d'un vivre et d'un voir communs, qu'il a appris à reconnaître dans la société dans laquelle il est inscrit. Reconnaître de l'ordinaire, et de l'ordinaire de l'homme dans une représentation, c'est pour un regard dire que des individus peuvent être identifiés de la même manière. Ce n'est pas une notion genrée, mais une formule qui renvoie au « commun du voir » d'une société. Nous nous sommes intéressés à chercher comment un regard peut voir l'homme ordinaire : notre travail s'inscrit dans une sémiotique du voir qui se demande comment une société construit des catégories du voir qui permettent à ceux qui les partagent de construire un voir commun.

Descripteurs : sémiologie du voir, anthropologie ; ordinaire

Abstract : Representing the ordinary man. History and semiotics of a common seeing on a men's common

Representing the ordinary man is, in this work, considering that a common look is built on a human common. Ordinary comes from the word *ordo*, « arranged by order ». This is not about shapes or forms but more about a view. This work is not about the ordinary man but about a view that can see an ordinary man. This is a political view, that told what has to be seen in a society. It is a violence, and a comfort of viewing at the same time : a representation that imposes what is a man, definitely, but also, comfort of views that gather around a figure that they recognize and share.

Representing the ordinary man, in *Les Caractères* by La Bruyère, in the Physiologies published in the XIX century press, in anatomical and physiological pictures, in *Les Français peints par eux-mêmes*, on an IKEA catalog cover or in a *people* magazine pages, is addressing a representation to a public that recognizes something that comes from a common view and a common living, that this public learned to recognize in a society. Recognizing something ordinary, and something ordinary about men, means that individuals can be identified the same way. This is not a gender notion, but a formula that leads to the « common seeing » of a society. We searched how to be able to see an ordinary man : our work remains in semiotics of seeing that asks how a society builds categories of seeing that permits to whose who share them to build a common seeing.

Keywords : semiotics of seeing ; anthropology ; ordinary

Sommaire

| | |
|---------------------------------|-----------|
| <i>Introduction</i> | <u>7</u> |
| <i>1. LE PLUS GRAND NOMBRE</i> | <u>7</u> |
| <i>2. EXTRACTION/IMPRESSION</i> | <u>9</u> |
| <i>3. IMMERSION</i> | <u>12</u> |
| <i>Conclusion</i> | <u>16</u> |
| <i>Bibliographie</i> | <u>20</u> |
| <i>Index</i> | <u>22</u> |

Introduction

Pourquoi des conversations? Pourquoi tant d'échanges de paroles des heures durant? On revient s'appuyer sur un environnement proche et avec des proches s'entretenir de proches, afin d'oublier l'Univers, le trop éloignant Univers, comme aussi le trop gênant intérieur, pelote inextricable de l'intime qui n'a pas de forme.

Henri Michaux, *Poteaux d'angle*. Paris, Gallimard, 1981, p.58

Ordonner l'ordinaire

« Homme ordinaire » : on pourrait tout aussi bien dire « éléphant rose ». Personne n'en a jamais vu mais tout le monde en a un en tête. Les « sans-noms », les « sans-voix », l'« homme du peuple », l'« homme de la rue », « l'homme sans qualités », ou juste un corps d'homme, anatomique, physiologique, qui serait le même pour tous les hommes.

Représenter l'homme ordinaire nous apparaît comme confort, et comme violence. Confort pour les membres d'une société de se réunir autour d'une représentation dans laquelle ils reconnaissent la même chose, c'est un objet largement partagé autour duquel ils peuvent se réchauffer le regard : voilà ce que nous voyons et reconnaissons, nous qui vivons à un endroit donné, et à un moment donné, voilà ce qui constitue le monde que nous partageons et autour duquel nous nous rassemblons. Des individus ne se connaissent pas, et, sans se concerter, reconnaissent une figure, et par là même se reconnaissent eux-mêmes.

Violence d'une figure qui dit ce qu'il est ordinaire de voir au sein d'une société, et qui relègue tout ce qui s'en écarte à un extérieur de cette société : c'est une représentation qui dit non pas ce qui est visible mais ce qui doit l'être. Violence de classer entre ce qui identifie une société par une figure

en empêchant toute autre manière de l'identifier et de la définir.

Un groupe d'hommes a besoin de se réunir autour d'une figure qui rassemble. La particularité de l'homme ordinaire est que c'est un regard, non seulement sur des objets largement partagés, mais sur l'homme. Sur ce qui dit un « nous », un « eux », et par là dit une manière de vivre. Notre hypothèse est que c'est par la construction de figures qui apparaissent familières, ordinaires à des individus qu'un groupe est constitué : des individus, sans se concerter, reconnaissent quelque chose et sont ainsi liés à tous ceux qui reconnaissent cet objet qui leur apparaît comme « homme ordinaire ».

Dans un premier temps, nous nous sommes un peu perdus dans la recherche d'un corpus qui tenterait d'englober le plus d'acceptions possibles de cette formule. Et finalement nous avons décidé d'aborder le problème autrement, en nous demandant comment tant de représentations pouvaient être qualifiées, de manière très dispersée, d' « homme ordinaire ». Nous n'en avons pourtant pas fait une recension méticuleuse, nous le reconnaissons. Ce travail, pour cette raison, ne suit pas une méthodologie « classique », qui aurait consisté à choisir des critères précis pour réunir des objets et constituer un corpus de travail.

Nous avons d'abord, innocemment, cherché l'histoire sémantique du terme d' « ordinaire » pour donner une première orientation à notre étude. Avant de dire l'habitude, l'évidence, le terme renvoie à un attachement, un lien, d'un religieux à une église, d'un homme à une fonction ; d'une forme à un nom, d'un objet visible à une place dans le visible. L'ordinaire est d'abord la construction d'une place. Une place des choses vues dans le regard de celui qui *voit l'ordinaire*. Il n'y a pas d'homme ordinaire mais des regards qui voient des hommes ordinaires.

Voir l'homme ordinaire, c'est construire un regard qui attache un homme à un groupe d'hommes ; une forme à une place. Comme toute représentation attache un signifiant à un signifié. C'est l'ordinaire de la représentation que de lier une forme à un sens, c'est son objet même. Il s'agit cependant, dans la représentation de l'homme ordinaire, non seulement de donner un sens à une forme, mais également, de s'adresser à ceux-là mêmes qu'elle représente. Pour que celui qui la regarde y voie une représentation d'homme ordinaire, il faut que cette représentation se fonde sur un regard qui était déjà construit, un homme qui avait déjà été rendu ordinaire.

Parce que la représentation de l'homme ordinaire a pour objet de représenter ceux à qui elle s'adresse, elle pose pour cela dès l'abord deux questions : pourquoi construire une représentation pour que ceux à qui elle est destinée s'y reconnaissent, et comment faire pour que justement, ils se reconnaissent. Ces deux questions en entraînent deux autres, plus larges : que montrer à des hommes pour qu'ils se reconnaissent, et quelle est la place de celui qui regarde.

En guise de première approche

Dans le *dictionnaire historique de la langue française* dirigé par Alain Rey (Le Robert, 2012), le terme « ordinaire » est d'abord dit :

emprunté comme nom (1260) au latin impérial ordinarius, « rangé par ordre » et abstraitement « conforme à la règle, à l'usage », dérivé de ordo, ordinis (-> ordre). En latin chrétien, ordinaire s'est employé spécialement au sens de « régulier, attaché régulièrement à une église (en parlant d'un religieux) » et dans l'expression liber ordinales (-> ordinal).

Au cours du XIV^{ème} siècle, le mot est adjectivé au sens « conforme à l'ordre normal » (1348) et qualifie une personne remplissant régulièrement une fonction (1355, juge ordinaire).

Les sens aujourd'hui courants, « employé habituellement » (1555) et « conforme à l'usage habituel » (1580) apparaissent au XVI^{ème} siècle. La langue familière en fait un équivalent de « normal, attendu », surtout dans les formules négatives (c'est pas ordinaire!).

Au XVII^{ème} siècle, l'adjectif a pris le sens de « commun à un grand nombre de gens » (av.1615) ; de là se développe le sens qualitatif et péjoratif, « commun, de niveau moyen » (1675, un homme ordinaire) ; Cf médiocre, moyen.

En parlant d'une personne, ordinaire exprime particulièrement une idée de condition sociale modeste (1864, des gens ordinaires).

Si l'on suit les glissements sémantiques de l'adjectif dans les circonvolutions de son emploi avant qu'il ne vienne forger la formule d' « homme ordinaire », nous constatons qu'il est, du XIII^{ème} au XVII^{ème} siècle, employé pour désigner l'attachement ; d'une chose, d'une personne à quelque chose. D'un religieux à une église, d'un individu à une fonction, qui sont articulés dans l'idée d'un « ordre », « rapport intelligible pouvant être institué entre différents éléments » (dictionnaire CNTRL). Il s'agit donc d'abord d'instituer un rapport entre différentes choses, de lier plusieurs choses entre elles. Pour celui qui est au monde et observe le monde, instituer un ordre entre les choses, c'est donc créer un ordre d'intelligibilité dans lequel il puisse « ranger » ce qu'il voit, ce

qu'il appréhende, rattacher ce qui lui apparaît à ce qu'il connaît déjà, pour se rendre le monde familier.

Un homme qui est au monde construit de l'ordre pour ranger ce qu'il voit dans cet ordre, et ainsi pouvoir rendre ce qu'il appréhende du monde comme quelque chose d'habituel à ses yeux : un religieux est attaché à une église, un homme à sa fonction de juge disent un ordre social, l'ordre qui règne au sein d'une société, mais plus largement, c'est le sens que des personnes, des objets prennent au sein d'une société, la place qu'ils y occupent qui les rendent familiers à celui qui les appréhende et qui les donne à voir ainsi.

Identifier ce qui marque une société et ce qui y fait sens, la forme et la place du visible est, en ce sens, politique : c'est construire des formes autour desquelles les membres d'une même société puissent *reconnaître* quelque chose. Jacques Rancière parle d'un « partage du sensible » pour exprimer que les membres d'une communauté partagent des formes visibles qui fondent un commun du voir et, plus largement, de la perception, au sein de cette communauté. C'est par le langage que ce partage est d'abord construit au sein d'une société : un groupe d'hommes détermine par des termes particuliers les objets qu'il se rend visibles. D'abord nommer les choses pour pouvoir en partager la perception, les inscrire dans le monde sensible partagé. Le langage d'une société est donc une première mise en perception du monde visible : d'un accord tacite entre des hommes qui élaborent un code commun de perception pour voir le monde résulte une manière de se rendre le monde familier.

Il s'agit donc également d'interroger la manière dont une communauté organise sa perception, et donc le rapport qu'elle construit des choses, des hommes, des éléments et des objets perceptibles. Émile Durkheim et Marcel Mauss ont formulé cette idée dans un texte publié en 1903 dans la revue *L'année sociologique* où ils prennent des « formes de classification » de sociétés dites « primitives » pour interroger cette « catégorisation du voir » comme construction. Tout homme ne naît pas avec un système de représentations, et ne « range » pas ce qui l'entoure dans un ordre qui lui serait inné. Ce « rangement » de l'autour ne ressort en rien d'une évidence ou d'un quelconque « inné » aux hommes : c'est en tant que construction sociale, individuellement appropriée, qui permet à chaque individu de forger sa perception du monde, que les deux auteurs étudient les formes de classification de différentes sociétés :

Bien loin donc que l'homme classe spontanément et par une sorte de nécessité naturelle, au début, les conditions les plus indispensables de la fonction classificatrice font défaut à l'humanité. Il suffit d'ailleurs d'analyser l'idée même de classification pour comprendre que l'homme n'en pouvait trouver en lui-même les éléments essentiels. Une classe, c'est un groupe de choses ; or les choses ne se présentent pas d'elles-mêmes ainsi groupées à l'observation. Nous pouvons bien apercevoir plus ou moins vaguement leurs ressemblances. Mais le seul fait de ces similitudes ne suffit pas à expliquer comment nous sommes amenés à assembler les êtres qui se ressemblent ainsi, à les réunir en une sorte de milieu idéal, enfermé dans des limites déterminées et que nous appelons un genre, une espèce, etc. Rien ne nous autorise à supposer que notre esprit, en naissant, porte tout fait en lui le prototype de ce cadre élémentaire de toute classification. [...] Toute classification implique un ordre hiérarchique dont ni le monde sensible ni notre conscience ne nous offrent le modèle. Il y a donc lieu de se demander où nous sommes allés le chercher.¹

Et les auteurs d'ajouter que la manière dont un individu inscrit au sein d'une société incorpore une forme de classification la « confond » avec le monde que celle-ci le fait percevoir. Car un individu qui modèle son rapport au monde modèle d'abord le rapport qu'il a aux choses qui l'entourent, mais c'est un rapport de lui-même avec ce qui l'entoure, et donc d'abord un rapport à soi d'inscription dans le monde :

« Par exemple, à Mabuiag, les gens du clan du crocodile passent pour avoir le tempérament du crocodile : ils sont fiers, cruels, toujours prêts à la bataille. Chez certains Sioux il y a une section de la tribu qui est dite rouge et qui comprend les clans du lion des montagnes, du buffle, de l'élan, tous animaux qui se caractérisent par leurs instincts violents; les membres de ces clans sont, de naissance, des gens de guerre tandis que les agriculteurs, gens naturellement paisibles, appartiennent à des clans dont les totems sont des animaux essentiellement pacifiques. »²

L'homme est une de ces formes qui constituent un visible partagé au sein d'une société : tous les hommes d'une communauté voient d'autres hommes, et une communauté se forge une certaine représentation de l'homme, se le signifie d'une certaine façon, qui détermine la manière dont les individus identifient les hommes qui les entourent. Forger la représentation d'un homme, dans cette perspective, c'est dire l'ordinaire d'un regard partagé qui voit l'homme, et, ainsi, c'est affirmer ce qu'une société considère comme identifiant l'homme et qui lui permet de représenter « ses »

¹ DURKHEIM Émile et MAUSS Marcel, *De quelques formes primitives de classification. Contribution à*

² DURKHEIM Émile et MAUSS Marcel, *De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2017 [1903], p.5

hommes.

L'homme ordinaire serait donc celui qui se fond dans le groupe dans lequel il est inscrit, au point de s'y confondre : l'homme du clan des crocodiles n'est identifié qu'en tant qu'il agit de la même manière qu'un crocodile. Il ne se distingue pas des autres membres de son clan car tous les membres de ce clan se considèrent eux-mêmes comme marqués par ces « caractères de crocodile ». Un Français ne se considère pas autrement, seulement, le « caractère » français ne se calque pas sur un modèle d'animal. Il s'agit cependant bien d'affirmer qu'un homme est identifié par des éléments qui sont dits propres au groupe d'hommes dans lequel il vit. Dans une représentation d'« homme du clan du crocodile » ou dans une représentation de « Français », l'individu n'est ainsi pas défini comme individu mais comme membre du groupe, et déterminé, identifié par cela, et seulement par cela. Les membres du clan du crocodile reconnaîtront la représentation d'un membre du clan des crocodiles, et un Français reconnaîtra la représentation d'un Français. Ce qui nous interroge dans la représentation de l'homme ordinaire, c'est d'abord qu'elle soit adressée à ceux dont elle est l'objet et qu'elle doive les signifier comme tels pour qu'ils reconnaissent des signes qu'ils connaissent déjà, et qui correspondent aux catégories de leur « voir ».

Représenter quelque chose qui soit reconnaissable par ceux à qui cette représentation est adressée, c'est construire une forme qui affirme ce qui est visible, *ce qui est dit visible* au sein d'une société. Celui qui construit une telle représentation affirme un visible en disant que tous les membres d'une société voient cela et vont reconnaître cela, et il va mettre le visible en signes avec cette volonté. Il s'agit donc pour celui qui représente d'affirmer un visible partagé entre les membres d'une société - une identification des hommes de cette société qui est adressée à eux-mêmes et autour de laquelle se réunissent les regards des membres d'une société. Il s'agit de dire ce qu'est l'homme, et donc ce qui est commun à tous les hommes, dans une représentation qui s'adresse aux hommes qui partagent une même manière d'identifier l'homme.

Regard « de position »

Claude Lévi-Strauss fonde l'analyse ethnographique des pratiques « indigènes » dans *La pensée sauvage* :

Il ne suffit pas d'analyser avec précision chaque animal, chaque plante, pierre, corps céleste ou phénomène naturel évoqués dans les mythes et le rituel - tâches multiples auxquelles l'ethnographe est

*rarement préparé - il faut aussi savoir quel rôle chaque culture leur attribue au sein d'un système de significations. Certes il est utile d'illustrer la richesse et la finesse de l'observation indigène et de décrire ses méthodes : attention prolongée et répétée, exercice assidu de tous les sens, ingéniosité que ne rebute pas l'analyse méthodique des déjections des animaux pour connaître leurs habitudes alimentaires, etc. De tous ces menus détails, patiemment accumulés au cours des siècles et fidèlement transmis d'une génération à l'autre, certains seulement sont retenus pour assigner à l'animal ou à la plante une fonction signifiante dans un système. Or, il faut savoir lesquels, car, d'une société à l'autre et pour la même espèce, ces rapports ne sont pas constants.*³

Il est question ici de l'observation indigène qui identifie les choses pour les intégrer à des mythes et des rituels, et qui doivent à ce titre ne pas être considérés par l'ethnologue comme une seule attention aux choses mais à l'observation qui rend significantes les choses du voir au sein d'un système. L'analyse ethnographique prend ici la forme d'une sémiotique, en ce qu'elle s'intéresse à l'observation comme construction d'un système signifiant.

*Pourtant, compte tenu de la richesse et de la diversité du matériel brut dont quelques éléments seulement, parmi tant de possibles, sont mis en oeuvre par le système, on ne saurait douter qu'un nombre considérable de systèmes du même type auraient offert une cohérence égale, et qu'aucun n'est prédestiné à être choisi par toutes les sociétés et toutes les civilisations. Les termes n'ont jamais de signification intrinsèque ; leur signification est « de position », fonction de l'histoire et du contexte culturel d'une part, et d'autre part, de la structure du système où ils sont appelés à figurer.*⁴

L'auteur ne parle pas seulement de rituels et de mythes mais bien de la construction d'une relation au monde par l'établissement d'un système signifiant qui donne à toute chose une place et un sens aux yeux de celui qui les voit et qui peut ainsi se rendre le monde intelligible. Car voir le monde, être au monde sans pouvoir le charger de sens, c'est ne pas pouvoir s'inscrire au sein de ce monde, comme élément du monde qui dit son rapport aux autres objets du monde. Cet extrait de *La pensée sauvage*, même si elle est le discours d'un ethnologue sur l'analyse des mythes et des rituels des « indigènes », est celle d'un discours qui parle de la construction de systèmes signifiants comme étant construits par la « position » de groupes d'hommes par rapport au monde, et qui s'applique donc aux « indigènes » comme aux autres. Les mythes et les rituels ne sont finalement que le prolongement d'un système de sens. C'est pourquoi comprendre la manière dont le sens est donné aux

³ LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*. Paris, Plon, coll « Agora », 1962. p.72

⁴ LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*. Paris, Plon, coll « Agora », 1962. p.73

différentes choses, la manière dont un groupe d'hommes appréhende le monde comme une structure de sens est aussi important pour analyser les rituels et mythes qui en résultent, et sont finalement une construction signifiante faite en cohérence avec un système signifiant appliqué au monde.

L'ordre est le fait d'attacher un sens aux choses qui permet de « classer » toute chose. Un homme qui arrive à donner un sens aux choses du monde se le rend intelligible en pouvant « ranger » ce qui l'entoure en le rapportant à un élément qu'il connaît déjà. Il lie ainsi les choses du monde entre elles. Il peut nommer les choses qui l'entourent, leur donner sens et donc place dans son regard. Il y a donc un « habituel » qui naît de cette identification des choses et du sens qu'un individu donne à ce qui l'entoure : s'il rattache systématiquement un sens, et donc une place aux choses du monde qui l'entourent, alors les choses et ce qu'elles représentent à ses yeux devient *habituel* : le sens devient systématique, voire *organique*, en ce que voir l'objet, c'est voir la place qu'il a au monde confondue avec lui-même. C'est créer de l'analogie : un homme voit un objet et y reconnaît quelque chose qui lui permet de l'identifier, de lui donner une place dans le monde et dans son regard en fonction de ce qu'il connaît déjà. Roland Barthes donne une belle définition de ce qu'il appelle le « démon de l'Analogie » qui donne naissance au « Naturel », parce que justement, reconnaître, rattacher un objet à un autre pour se le rendre compréhensible, c'est créer de du semblable, pour celui qui a peur du vide, du vide de signification :

La bête noire de Saussure, c'était l'arbitraire (du signe). La sienne, c'est l'analogie. Les arts « analogiques » (cinéma, photographie), les méthodes « analogiques » (la critique universitaire, par exemple) sont discrédités. Pourquoi? Parce que l'analogie implique un effet de Nature : elle constitue le « Naturel » en source de vérité ; et ce qui ajoute à la malédiction de l'analogie, c'est qu'elle est irrépressible (Ré, 394, IV) : dès qu'une forme est vue, il faut qu'elle ressemble à quelque chose : l'humanité semble condamnée à l'Analogie, c'est-à-dire en fin de compte à la Nature.⁵

Rattacher à une forme une autre forme déjà connue : pour se rendre le monde habitable, un regard procède par analogie. Et le « même », le « ressemblant », entraîne avec lui la signification déjà attachée à ce que le regard connaît. C'est cela le « Naturel » : à force d'attachement d'une chose à un sens, d'une chose à une place, ce rapport devient habituel pour celui qui est pétri et habitué à cet ordre qui devient redondant à force de le voir. Le même sens est donné au même objet, les rapports entre les choses et le sens deviennent habituels et même évidents à des individus inscrits dans une

⁵ BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éditions du Seuil, 1975, p.52

société où l'ordre d'intelligibilité est stable, du moins pour certains objets qui sont ancrés dans leur signification.

De l'ordre découle ainsi l'habituel, et le familier. Parce que l'individu qui « range » dans l'ordre signifient qu'il s'est construit du monde ce qu'il voit, le fait parce qu'il voit un critère commun à ce qu'il voit, et ce qu'il connaît déjà, qui lui permet de rattacher du « nouveau » à quelque chose de connu. Imaginons que nous rangeons des fiches dans un classeur de ce que nous voyons. Il y a un intercalaire pour les arbres, et un pour les animaux, parce que ce que nous considérons comme arbres, qui ont une certaine forme, est différente de celle des animaux. Il y a donc un critère commun aux arbres, et un aux animaux. C'est ensuite l'objet de chaque système signifient, chaque « position » d'homme, que de définir le critère commun à la catégorie qui permet d'y « ranger » des objets. Ranger par ordre, c'est donc trouver un signe qui permet de rattacher un objet à un ordre. Un objet qui a un sens, une place dans le regard de celui qui le regarde lui devient, ainsi, partie d'un ordre : il lui est *ordinaire*.

Le premier objet de cette thèse est d'interroger d'abord ce rapport d'intelligibilité qui donne sens au monde d'un certain nombre d'individus en leur permettant de construire un rapport avec leur « autour » et avec eux-mêmes. Puis, il s'agit d'interroger ce système d'intelligibilité comme créant une habitude de voir, et même une redondance, et qui donne à voir les choses ainsi ordonnées et vues comme « habituelles ». Un individu qui est inscrit dans un « univers de sens », comme immergé dans un « bassin de sens », ne voit que le monde d'après cet univers de sens. C'est un « usage » : usage du voir, usage de significations entre les choses vues par un regard inscrit dans un système d'intelligibilité au point qu'un ordre entre les choses en vienne à être considéré de « normal » par celui qui est habitué à voir le monde depuis un certain système de signification. Il y a plus encore dans la représentation de l'homme ordinaire : c'est un usage de « voir l'homme », et de catégoriser, donner place et sens aux hommes qui sont au monde, et donc de se situer soi-même. C'est un objet particulier qui ne touche pas seulement au « commun du voir » d'un groupe d'individus mais à sa manière de se définir lui-même.

Un regard qui attache une signification à un objet, et le lui attache systématiquement, crée de fait une redondance qui en fait quelque chose d'attaché à l'objet comme lui étant propre : un homme à sa fonction, à son église, à son bout de terre, et de manière plus large un sens à un objet. Les choses sont dites « ce qu'elles sont » parce qu'un regard leur attribue une signification systématique et qui

empêche de les voir autrement que parées de cette signification. « Être ce qu'on est », qu'un objet soit « ce qu'il est », c'est ne pouvoir signifier qu'une seule chose, être regardé d'une seule manière. À force de redondance, cela devient, de fait, banal. Ce n'est pas l'objet lui-même qui est banal mais le regard qui lui attribue toujours la même signification, qu'il dit être portée par cet objet : lorsque le sens qui vient aux choses n'est pas remis en question par le regard, c'est qu'il y voit « toujours la même chose ».

En guise d'objet ordinaire, imaginons un regard immergé dans une ville occidentale du XXI^{ème} siècle. Il est habitué à aller au supermarché pour se nourrir, à se servir d'argent, à marcher dans des rues, à regarder la télévision, autant d'éléments qui participent d'un vivre et d'un voir communs à tous les individus qui vivent au même endroit que lui et au même moment, et qui sont pour cette raison confrontés à de mêmes objets qui fondent pour ces individus un « monde commun ».

L'esclave né dans la maison

C'est une « position du regard » qui dit l'ordinaire d'un regard qui est ancré quelque part et qui dit ce qui lui est catégorisable, et donc les formes que son regard est habitué à identifier. Il s'agit donc d'attacher un regard à des circonstances, au fait de vivre à un moment donné, et à un endroit donné, et de dire que c'est cet ancrage qui détermine le regard à être habitué à des formes et à avoir ancré son regard à cet endroit donné et à ce moment donné. C'est ici le fait de vivre, d'avoir vécu quelque part, à quelque moment, qui détermine un voir qui s'est fait commun à des individus qui vivent ensemble au même endroit et qui fondent un voir commun sur des objets qui leur apparaissent et sur lesquels ils établissent un voir à partager. Dans le *voir l'homme ordinaire*, il s'agit ainsi d'ancrer le regard.

Pour ce faire, nous interrogerons le terme *vernaculaire* : le mot est emprunté au latin *vernaculus*, « l'esclave qui est né dans la maison ». Le regard qui voit l'homme ordinaire ressort de l'idée d'attachement, d'enracinement d'un objet dans un sol nécessairement marqué, circonstancié et représenté comme tel par celui qui représente. Le regard qui voit l'homme ordinaire ressort pour nous d'abord de l'idée d'enracinement à un endroit donné et à un moment donné.

L'esclave est un individu dont le statut l'attache à un foyer et à une famille comme leur appartenant. Cela est le fait de conquêtes dans l'antiquité, où les vaincus sont rendus esclaves par les vainqueurs, mais aussi un esclave peut le devenir par la naissance. Les enfants d'esclaves nés dans la

maison du maître sont considérés comme des « fruits » par le droit romain, jusqu'à ce que les juriconsultes aient eu à statuer sur ce problème et qu'ils considèrent que l'enfant appartient au maître, non en tant que fruit, mais comme attaché au régime juridique de sa mère.

Marc Augé parle de « lieu anthropologique » pour désigner ce nécessaire ancrage du regard dans un lieu physique, qui entraîne l'ancrage du regard de tout homme qui voit le monde depuis sa position, sa perception, et son propre regard : « Naître, c'est naître en un lieu, être assigné à résidence. »⁶

L'homme qui « vient au monde » est attaché à l'endroit où il naît, où il vit, parce qu'il « tombe de l'arbre » : il se construit en relation avec ce qu'il y a autour de lui, dans l'horizon proche du sol où il a « atterri ». Il naît à un certain endroit, et à un certain moment. Deux regards sont assignés à résidence : le regard de celui qui voit l'autre, et le regard qu'il attribue à cet autre.

Le lieu de naissance obéit bien à la loi du « propre » (et du nom propre) dont parle Michel de Certeau. [...] Michel de Certeau voit dans le lieu, quel qu'il soit, l'ordre « selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence » et, s'il exclut que deux choses occupent la même « place », s'il admet que chaque élément du lieu soit à côté des autres, dans un « endroit » propre, il définit le « lieu » comme une configuration instantanée de positions » (p.173), ce qui revient à dire qu'en un même lieu peuvent coexister des éléments distincts et singuliers, certes, mais dont on ne s'interdit de penser ni les positions ni l'identité partagée que leur confère l'occupation du lieu commun.⁷

Nous ne cherchons pas ici une « naturalité » ni une quelconque légitimité à l'esclavage, mais à interroger ce « vernaculaire » comme marquage d'un individu à des lieux et à des moments qui se constituent comme éléments d'identification. Le vernaculaire désigne le fait de « ranger » l'homme par des signes considérés comme inscrits dans le temps et l'espace, et de dire que c'est cet ancrage qui fait que les hommes vivent d'une certaine manière à des époques et en des lieux différents.

Représenter le vernaculaire, l'homme considéré comme attaché à l'endroit et à l'époque dans les-

⁶ AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIème siècle », 1992, p.69

⁷ AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIème siècle », 1992, p.70

quelles il vit, marqué et identifié par eux, c'est donc représenter un « vivre ». C'est dire que des individus qui vivent à un moment donné, et à un endroit donné, sont identifiables par un élément qu'ils ont en commun. Cet élément commun peut cependant être de différents ordres : une représentation peut dire que l'élément que partagent les membres d'un groupe d'individus est d'avoir deux bras et deux jambes, ou bien un groupe d'hommes peut être défini en disant que tous ses membres sont sédentaires, ou végétariens, qu'ils portent des pagnes, des pantalons, ou bien qu'ils ont les cheveux noirs. Il s'agit finalement toujours de trouver un critère pour « ranger ». On voit bien qu'il y a ici des éléments attachés au fait d'être un homme en général, et des considérations qui ressortent de la « manière de vivre ». Ce sont deux « formes de vie » d'homme. Les Grecs avaient deux termes pour désigner ces deux formes de « vie », que Giorgio Agamben détaille dans un texte justement consacré à interroger la « forme-de-vie » :

Les Grecs n'avaient pas un terme unique pour exprimer ce que nous entendons par le mot « vie ». Ils utilisaient deux termes sémantiquement et morphologiquement distincts : zoé, qui exprimait le simple fait de vivre commun à tous les vivants (animaux, hommes ou dieux), et bios, qui signifiait la forme ou la manière de vivre propre à un individu ou à un groupe. Avec les langues modernes, cette opposition disparaît graduellement du lexique (lorsqu'elle est conservée, comme dans biologie et zoologie, elle n'indique plus aucune différence substantielle), et un seul terme - dont l'opacité croît proportionnellement à la sacralisation de son référent - désigne dans sa nudité le présupposé commun qu'il est toujours possible d'isoler dans chacune des innombrables formes de vie.⁸

L'évolution de ces deux termes et acceptions de la « vie » et de la manière de la définir va de pair avec la manière de représenter des éléments « communs » aux hommes : représenter la « vie » ne détache plus le fait de vivre à la forme que prend la vie. Nous interrogeons un « commun du voir » sur un « commun aux hommes » : c'est la construction d'un élément que des regards voient comme permettant d'identifier les hommes. C'est la construction d'une définition de l'homme que nous interrogeons finalement : qu'est-ce qui permet aux hommes de définir l'homme. Restons encore avec les Grecs, à ce propos. Dans une conférence où il présente son ouvrage *La peur des barbares*, Tzvetan Todorov interroge d'abord les termes de « barbarie » et de « civilisation » en précisant l'utilisation qui en a été faite chez les Grecs :

⁸ AGAMBEN Giorgio, « Forme-de-vie », *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris, Éditions Payot & Rivages pour la traduction française, 2002 [1995], p.13

Le mot barbare vient des Grecs qui par ce mot désignaient simplement les gens qui ne parlaient pas le Grec. Et donc les populations du monde se divisaient en deux groupes ou dimensions très inégales : il y avait les Grecs, qui parlaient le Grec, et puis il y avait tous les autres qui ne le parlaient pas, et notamment les Perses. Les Perses avec qui les Grecs étaient en guerre et qu'ils désignaient de cette manière. Barbare vient d'une limitation de la parole de ces « à peine hommes » qui ne savent pas vraiment parler.⁹

Comme l'auteur le souligne, ce n'est pas seulement une description qui est à l'origine de cette distinction du monde en deux catégories, mais c'est un jugement moral - nous dirions même éthique. La construction d'une représentation d'un groupe considéré comme différent - de langage, de manière de faire, d'habitat géographique - peut être effectuée sans pour autant hiérarchiser les groupes ainsi créés. Dans le terme de « barbare » cependant, les Grecs émettent un jugement négatif sur ceux qui ne parlent pas le Grec, en considérant que les individus qui ne sont pas comme eux, donc ne parlant pas Grec, ne vivant pas libres mais sous une tyrannie, et qui ne se comportent pas de la même manière qu'eux, ne sont pas des êtres humains. Les Grecs considèrent donc que ceux qui ne sont pas comme eux, et qu'ils ne comprennent pas, ne sont pas des hommes. C'est un groupe d'hommes - les Grecs - qui dénie à un autre groupe d'hommes qui ne vit pas de la même manière, la place d'être humain, et donc l'idée que la vie de l'autre différent ait la même place au sein du monde que la sienne propre. C'est, comme le dit Tzvetan Todorov, un jugement moral : l'autre est inférieur parce qu'il vit différemment et je ne comprends pas pourquoi il vit différemment car je considère que ma manière de vivre est la bonne.

La « morale » est d'abord le fait de séparer entre le bien et le mal. C'est exactement le cas ici : séparer les groupes d'hommes selon leur manière de vivre, et dire que l'une est « meilleure » que l'autre. Les Grecs disaient des Perses, puisqu'ils ne vivaient pas dans des cités, puisqu'ils étaient gouvernés par une tyrannie, qu'ils ne pouvaient être qualifiés d'hommes au même titre que les Grecs, et les considéraient pour cette raison comme des « animaux », en leur enlevant la qualification d'être humain. Il n'y a pas d'identification des hommes par le fait qu'ils aient deux bras et deux jambes ici, mais bien en termes de *zoé*, de forme de vie.

Il s'agit alors de montrer non pas seulement un corps d'homme immergé dans un « milieu », mais

⁹ Conférence « Barbarie et civilisation : jadis et maintenant » Tribunes de Marrakech - Conférence M. Tzvetan Todorov, Université Cadi Ayyad (Tous les droits sont réservés à l'UCAMOOC, mars 2015)

le lien de ce corps à ce qui l'entoure observé par un regard qui ne peut pas nier qu'il est lui aussi, un regard d'homme. Des représentations anatomiques, physiologiques de l'homme disent cette genericité du corps des hommes et du socle identique sur lequel chacun vit son rapport au monde. Ces représentations seront alors disposées à côté de représentations qui disent les circonstances dans lesquelles sont immergés les corps des hommes.

Milieu, normalité et signes d'appartenance

L'homme ordinaire n'existe pas. C'est un regard. Un regard qui identifie un individu par les mêmes éléments qui lui permettent d'identifier le plus grand nombre des sujets avec lesquels cet individu est considéré. Qualifier un homme d'« ordinaire » renvoie ainsi à l'ensemble dans lequel celui-ci est inscrit et considéré, qui peut être une entité plus ou moins étendue.

L'ensemble dans lequel un homme est considéré peut être défini de manières très diverses. Au sens large, nous choisissons ici la notion de milieu pour désigner cette idée, que nous définissons comme un ensemble déterminé par les éléments le constituant et dont chaque élément constitutif est déterminé par cet ensemble.

Qualifier un homme d'« ordinaire » dans cette perspective revient à inscrire celui-ci dans un milieu, et à signifier son appartenance à ce milieu. Celui qui représente les signes de l'appartenance à un milieu doit connaître ce milieu pour savoir ce que cela entraîne d'y vivre, quels sont les signes qui découlent et marquent le fait de vivre dans un milieu. Qualifier un sujet d'homme ordinaire mobilise chez celui qui effectue cette qualification une connaissance du milieu dans lequel il inscrit ce sujet.

Qualifier un homme d'« ordinaire » suppose donc de considérer un milieu à l'intérieur duquel les membres constitutifs vivent et fonctionnent de manière à ce que des éléments de cette « vie » et de ce fonctionnement soient assez largement distribués chez les membres constitutifs de ce milieu pour être qualifiés de « normaux » à ce milieu. Normaux à ce milieu, tel qu'il est constitué et tel que cette constitution détermine ce qui est alors construit comme étant son « fonctionnement ». Si le fonctionnement du milieu est déterminé par sa constitution, alors au milieu constitué d'une certaine manière correspond un fonctionnement particulier qui est un fonctionnement « normal ».

Représenter l'homme ordinaire revient à pénétrer l'intérieur du milieu dans lequel celui-ci vit et de

connaître les éléments qui identifient le plus grand nombre des éléments de ce milieu. Il ne s'agit cependant pas de résumer, ou de faire une abstraction d'un milieu, d'une condition, mais de connaître les éléments qui constituent, pour un « ensemble » particulier, les éléments qui sont le plus largement distribués entre ses membres.

Nous ne choisissons pas par hasard ce terme de « milieu » qui connote une acception « scientifique ». François Laplantine dans *La description ethnographique* n'utilise pas exactement ce terme mais parle de la construction du regard de l'ethnologue en des termes qui à notre sens le rejoignent, en disant que l'ethnologue pour connaître et décrire la société qu'il étudie doit être capable de s'immerger en elle :

Ainsi l'ethnographie est-elle d'abord l'expérience physique d'une immersion totale, consistant dans une véritable acculturation à l'envers, où, loin de seulement comprendre une société dans ses manifestations « extérieures » (Durkheim), je dois l'intérioriser dans les significations que les individus eux-mêmes attribuent à leurs comportements.¹⁰

Le regard ethnologique cherche à connaître la société qu'il étudie, il observe et décrit pour produire un savoir sur cette société. Il y a différentes manières pour un regard de dire qu'il « connaît » un objet : le regard ethnographique, selon François Laplantine, s'est construit non pas comme description d'une société, mais description de l'immersion de l'observateur au sein de cette société : c'est une description de la perception. C'est un homme qui observe d'autres hommes en s'immergeant dans leurs habitudes, leur espace, leur temps, c'est une immersion, et l'ethnographie replace l'observateur au sein de l'observation au XVIIIème siècle, par le biais des sciences physiques :

Or, paradoxalement, le retour de l'observateur dans le champ de l'observation ne s'est pas effectué par la voie des sciences humaines ni même de la philosophie, mais par le biais de la physique moderne qui réintègre la réflexion sur le sujet de l'activité perceptive comme condition de possibilité de l'activité scientifique elle-même. Heisenberg a montré que l'on ne pouvait observer un électron sans créer une situation qui le modifie. Il en tira en 1927 son fameux « principe d'incertitude », qui le conduisit à réintroduire le physicien dans l'expérience même de l'observation physique.¹¹

Le regard qui considère que les êtres vivants constituent un milieu va chercher ce qui est commun à

¹⁰ LAPLANTINE François, *Le regard ethnographique*, Paris, Nathan, 1996, p.20

¹¹ LAPLANTINE François, *Le regard ethnographique*, Paris, Nathan, 1996, p.24

tous ces êtres vivants, et donc ce qui fonde ce qu'il qualifie de « vivant », et il va chercher à établir ce qui distingue les êtres vivants les uns des autres. Le regard qui considère que les hommes constituent un ensemble, va chercher ce qui est commun à tous les hommes : il va donc d'abord essayer d'établir ce qu'est un homme, comment est-il défini, en se demandant ce qui est commun à tous les hommes, puis il va chercher quelles ressemblances et quelles différences peuvent permettre d'établir différentes catégories d'hommes. Il s'agit de considérer ces regards qui rassemblent du commun pour représenter un ensemble d'êtres donnés comme des processus de représentation qui se ressemblent. C'est entre ces deux regards que nous nous situons, d'abord pour chercher ce qui établit l'homme en tant qu'homme et qui constitue le plus grand dénominateur commun aux hommes, mais également, ce qui permet de distinguer les hommes les uns des autres.

L'homme ordinaire comme différents intérieurs : milieu et contours

L'intérieur se décline en deux « intérieurs » : l'intérieur « enclos » entre des « contours » d'une part, et le « milieu intérieur » d'autre part. Dans le premier cas, c'est un objet délimité par ses contours qui renferme un « intérieur » en opposition à l'extérieur dont la frontière est constituée de son enveloppe. Le « milieu intérieur » ne se définit pas par exclusion d'un extérieur mais par inclusion : c'est un ensemble de plusieurs choses qui « vivent ensemble ». Où les éléments qui y vivent constituent un écosystème, où chacun a besoin du milieu ainsi constitué pour vivre mais dont ce milieu nécessite tous ces éléments pour être constitué. La représentation de l'homme ordinaire, et c'est l'hypothèse qui motive et oriente ce travail, renvoie à ces différents intérieurs.

L'homme ordinaire renvoie à la fois à un milieu dans lequel il est immergé et dont il est un élément constitutif, qu'il faut pénétrer pour le connaître, mais aussi à une intériorité délimitée de contours, à ouvrir pour comprendre ce qui la fait se mouvoir, ce qui la détermine, ce qui la définit.

Pour interroger cette *extraction*, ce travail s'applique à interroger la représentation de l'homme ordinaire en interrogeant la forme d'un herbier. L'herbier de plantes sèches est une représentation constituée d'une plante qui a été cueillie et séchée entre deux feuilles de papier, puis qui a été posée sur une feuille, cousue ou séchée. Un herbier de plantes sèches est une fascinante représentation qui n'essaie même pas de signifier l'absence de la plante qui en fait l'objet, car la plante, le spécimen vivant est là, encadré entre quatre bords.

La plante a été extraite de l'endroit où elle était née, là où elle avait *pris racine*, puis poussé, enfin, posée sur un fond blanc, une feuille blanche faite « fond » de la représentation ainsi construite de la plante. Il s'agit d'interroger ici ce geste, d'abord, de « mise sur fond blanc » d'un spécimen vivant, puis, d'interroger ce que représente cette image de plante : ne représente-t-elle qu'elle-même? N'y a-t-il pas également une dimension de « collection » qui vient du geste même de celui qui s'est trouvé la cueillir et la poser ici, sur cette feuille? Cette représentation reste-t-elle dans l'intimité des cahiers de celui qui l'a cueillie, souvenir de balades champêtres? Cette plante ne représente-t-elle pas également toutes les plantes qui lui ressemblent?

Considérons cette planche de douze photographies (figure 1) : douze jeunes filles photographiées chacune sur un fond blanc, dans une position du corps, une « attitude » identique. Douze photographies réunies par un même titre, qui dit le « nom » de ces belles plantes, et par là même l'élément qui permet de les identifier chacune et de les dire « semblables » par cet élément ; mais aussi la date et le lieu où elles ont été vues, croisées, et où leur image a pu être *prise*, extraite. Douze photographies qui disent un regard qui s'est immergé dans le périmètre du Lac de Bordeaux, en 2006, qui a observé ce qui y était visible et qui a ensuite extrait de cette observation des formes qui lui semblaient largement visibles et reconnaissables pour ceux qui y vivent.



84. Jennyd'Enfer - Bordeaux Lac 2006

Figure 1 : « Jennyd'Enfer » - Bordeaux Lac 2006

Source : Exactitudes

« Jenny d'enfer » : ceux qui connaissent cette franchise de vêtements, *Jennyfer*, sont sûrement des personnes qui ont vécu dans la province française et avaient entre 12 et 32 ans dans les années 2000, où la marque a eu sa période de grande popularité. Vêtements vendus comme « modernes », pour les « filles dans le vent », les starlettes des cours de collège qui ne veulent plus s'habiller comme des enfants mais d'aller sur le chemin des « grandes », donc d'une certaine idée de la femme, en tendant plutôt vers un style de chanteuse de pop que de tailleur-pantaloon. Débardeurs courts et près du corps, avec le plus souvent des inscriptions, jeans moulants, ceintures noires ou roses, avec une boucle en rectangle. Il ne s'agit pas seulement de vêtements, mais d'une manière de se coiffer, et d'une manière générale il s'agit de considérer que les jeunes filles qui s'habillent chez Jennifer en sont arrivées là par le même faisceau d'indices attachés à l'endroit où elles vivent, où elles sont ancrées : les séries télévisées, les magazines, ce qui est à la mode à ce moment-ci et à cet endroit-ci, qui forge le goût pour un certain idéal vers lequel tendre, qui explique qu'une coiffure, un vêtement, soit préféré.

Cette planche est construite comme un herbier : extraire d'une ballade où le regard s'est appliqué à observer ce qui constituait « le paysage » : chercher ce qui constitue un élément redondant, symptomatique d'une tendance adoptée par plusieurs et vue par plusieurs. Il s'agit alors de représenter cette visibilité que celui qui observe et représente colle ou coud sur un fond blanc, puis auquel il donne un nom, et dit où et quand la cueillette a eu lieu.

Cette représentation dit bien à notre sens la dialectique à l'oeuvre dans le processus qui permet de forger des représentations qualifiables d' « homme ordinaire ». Un regard s'immerge dans un « milieu », observe ce qui y est identifiable par ses membres comme « catégories de perception », et construit une représentation sur les éléments qui permettent d'identifier le visible pour cette société et qu'elle fait donc « signes ordinaires » qui lui permettent de « ranger » le visible dans des catégories. La représentation qui en résulte dit ainsi le lien du regard au « milieu » dans lequel il s'est immergé ; il dit également le lien de celui qui va reconnaître le signe d'identification à la société où ce signe a été observé ; enfin, la représentation dit le lien des individus représentés à leur société, car ils sont attachés à celle-ci comme en étant extraits et comme en formant une partie constituante : ces « Jenny d'enfer » sont une partie de ce qui est visible à Bordeaux en 2008, et elles sont attachées à ce qu'est Bordeaux en 2006 parce que leur manière de vivre, de se vêtir, est forgé par le fait

de vivre à Bordeaux en 2006.

Nicolas Delesalle, journaliste pour le magazine *Télérama*, a suivi les deux membres qui forment le collectif Exactitudes, le photographe Ari Versluis et la styliste Ellie Uyttenbroek, tous deux hollandais, pendant qu'ils étaient en train de repérer des passants à la gare du Nord, à Paris, et d'en photographier pour leurs séries françaises. Le photographe lui présente ainsi le travail en train de se faire : « On essaie de savoir ce qui fait de cet endroit un endroit spécifique. Par exemple, ici, il n'y a pas de bobos. Ça veut dire quelque chose. Nous sommes des loupes. »¹² La démarche du collectif est de s'installer, avec un « petit atelier éphémère », dans un lieu public, et d'observer les passants jusqu'à dégager ceux qui peuvent être « catégorisables » : le photographe indique que « 50 à 80 % des gens sont habillés n'importe comment, ce sont les autres qui nous intéressent ».¹³

Un photographe et une styliste qui se présentent comme des « profilers » : néologisme anglo-saxon d'abord utilisé par la police scientifique américaine pour désigner celui qui est chargé de dresser le profil d'un criminel dans le cadre d'une enquête. *Profiling* ou *profilage* : « Technique policière qui consiste à dresser le profil psychologique d'un criminel récidiviste inconnu », dit *Le Petit Robert*. C'est un expert en criminologie qui dresse un profil en fonction des informations qui peuvent être recueillies pendant l'enquête. Le terme est surtout connu cependant pour son utilisation dans les séries télévisées policières. Le mot s'est étendu au-delà de la police scientifique et des séries télévisées pour désigner l'activité d'un expert qui dresse le profil d'un individu à l'aide de données. Sur emarketing.fr, on apprend que le *profiling* est l'« utilisation des données clients (caractéristiques, nature des achats, résultats d'enquêtes...) contenus dans une base de données afin de déterminer des profils de comportement d'achat et/ou de consommation »¹⁴. Ainsi, le terme désignerait dans une acception large une profession qui consisterait à établir un ou des profils d'individus en fonction de données - prises elles aussi dans un sens large, car touchant aussi bien des données d'observation de terrain que de statistiques.

Les deux membres du collectif Exactitudes opèrent en s'installant à un endroit, et en observant,

¹² Nicolas Delesalle, « Nous sommes tous des clones : le collectif Exactitudes (1/2) », URL : <http://www.telerama.fr/scenes/nous-sommes-tous-des-clones-le-collectif-exactitudes-1-2,34505.php>

¹³ Nicolas Delesalle, « Nous sommes tous des clones : le collectif Exactitudes (1/2) », URL : <http://www.telerama.fr/scenes/nous-sommes-tous-des-clones-le-collectif-exactitudes-1-2,34505.php>

¹⁴ Glossaire, terme « Profiling », URL : <http://www.e-marketing.fr/Definitions-Glossaire/Profiling-238717.htm#5e78y2cV8d3cmsPR.97>

leur compétence de « profiler » consistant pour leur projet à établir des profils redondants, symptomatiques d'une tendance reconnaissable, catégorisable et nommable : « Ils chassent d'abord à l'arrache, sans plan préconçu, et tentent après coup de constituer les familles, les groupes, les tribus vestimentaires, d'ordonner l'infinie diversité apparente du chaos. »¹⁵

¹⁵ Nicolas Delesalle, « Nous sommes tous des clones : le collectif Exactitudes (1/2) », publié le 10/10/2008, URL : <http://www.telerama.fr/scenes/nous-sommes-tous-des-clones-le-collectif-exactitudes-1-2,34505.php>

Exactitudes®



18. Mohawks - Rotterdam 1998

Figure 2 : « Mohawks » - Rotterdam 1998

Source : Exactitudes

Alors que le journaliste de *Télérama* présente le collectif comme des entomologistes (« Depuis 14 ans, tels des entomologistes, les deux artistes du collectif néerlandais Exactitudes mettent en boîte les tribus urbaines pour les compiler dans des mosaïques de portraits. »), dans l'article d'un blog du site web *Slate*, cette fois-ci, Heather Murphy rapporte la position du photographe comme le regard distancié d'un anthropologue : « This is not criticism, as Versluis and Uyttenbroek see it, simply an attempt to gather anthropological evidence. »¹⁶

Dans un entretien plus récent que le collectif a accordé à une journaliste italienne pour le site *Vice*, est précisée cette position qui explique qu'elle puisse à la fois être qualifiée de profilage, d'anthropologie, d'entomologiste ; il s'agit d'observer ce qui se passe quelque part :

*Ci focalizziamo su ciò che vorremmo documentare: stile e identità. Quando lavoriamo fuori Rotterdam, le nuove serie Exactitudes sono sempre il prodotto di un'intensa osservazione, delle successive discussioni e di centinaia di incontri lungo un periodo di tempo ben preciso in un determinato luogo.*¹⁷

Il s'agit bien de chercher quel est l'élément qui peut être fait élément d'identification de certains individus vivant quelque part, et disant quelque chose de ce quelque part. Le collectif n'est pas tourné vers la seule manière de se vêtir mais aussi de se construire, de se représenter, de prendre place au sein d'une société : « They are not interested in trends, or even really what people wear—but how they wear it : patterns of sweater sag and self-conscious strut. »¹⁸

C'est de ce regard dont il est question dans la représentation de l'ordinaire, qui cherche ce qui se construit, silencieusement, quelque part et à quelque moment. Cela nécessite de s'immerger dans un milieu, de le connaître pour savoir comment il se définit lui-même, comment il se voit, et com-

¹⁶ « Oh Snap! A Photographic Argument Against Uniqueness », publié le 06/10/2011, URL : http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/06/exactitudes_a_photographic_argument_against_uniqueness.html

¹⁷ « *Nous nous concentrons sur ce que nous aimerions documenter: le style et l'identité. Lorsque nous travaillons à l'extérieur de Rotterdam, les nouvelles séries Exactitudes sont toujours le produit d'une observation intense, de discussions ultérieures et de centaines de réunions sur une période de temps précise dans un lieu particulier.* »

¹⁸ « Oh Snap! A Photographic Argument Against Uniqueness », publié le 06/10/2011, URL : http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/06/exactitudes_a_photographic_argument_against_uniqueness.html

ment un regard qui ne connaît pas mais qui est aiguisé, entraîné à regarder, peut essayer d'en ordonner la visibilité. C'est un regard organisé, et, nous le verrons bientôt, organique : le regard cherche l'organisation, l'organicité d'un milieu, tout en disant son rapport à ce milieu, il dit l'ancrage des individus à un milieu et il dit son propre ancrage en en forgeant une représentation.



Figure 3 : « Donna Decaffeinata - Milano 2011

Source : Exactitudes

Représenter l'organique

Il s'agira dans un premier temps de considérer que représenter un milieu constitué d'êtres consiste à établir une manière d'appréhender ces êtres, de dire ce qui les rassemble et ce qui les distingue, en considérant ces êtres comme intégrés au sein d'un milieu. Il s'agira alors également de considérer la place que ces êtres tiennent au sein de leur milieu. Représenter un milieu constitué d'êtres, comme monde, comme société, comme corps organisé, revient à représenter ce qui doit être connu de ce milieu selon ce que l'observateur en cherche et en voit. Le regard qui construit l'homme ordinaire apparaît lorsque celui qui observe le monde retourne son regard sur lui-même et considère qu'il observe et représente le milieu dans lequel il est inscrit.

Nous n'entendons pas là que la représentation de l'organique soit l'ancêtre de la représentation de l'ordinaire, mais que toutes deux sont articulées sur une dialectique similaire qui *extrait* un individu du milieu dans lequel il est inscrit, et qui pour ce faire *extrait* une représentation de l'observation. Ces deux extractions s'effectuent en même temps et participent d'un même moment et d'un même geste, où il faut voir pour prendre, et prendre pour voir.

L'herbier de plantes sèches, comme manière délibérée de coller ou de coudre une plante séchée sur une feuille, est localisée au milieu du XVIIème siècle. La pratique est cependant considérée par ceux qui se sont appliqués à chercher les « origines de l'herbier » comme ayant toujours existé mais non formalisée comme telle. Une amoureuse qui regarde avec dépit les fleurs séchées, cadavres de son amour déçu, n'a jamais eu besoin de dire comment elle s'y prenait et quelle signification cela avait pour elle.

Les botanistes et herboristes n'étaient pas des jeunes filles déçues par l'amour et les herbiers sont restés pendant longtemps synonymes d'illustrations de plantes, dont l'usage s'inscrivait dans une botanique ayant plutôt pour objet de connaître le pouvoir et l'utilité des plantes.

L'étude de la représentation en botanique n'est pas intégrée à ce travail comme une genèse de la sémiologie, ou une sorte de recherche d'une source quelconque à une « explication du monde ». L'homme ordinaire est représenté par un observateur qui s'appuie pour le représenter sur une connaissance de sa société et de son lien à cette société, que cela soit d'ailleurs signifié dans la représentation ou non. C'est le lien entre un objet visible, l'observation de cette visibilité et la représen-

tation qui en résulte qui est interrogée avec l'homme ordinaire.

C'est l'idée d'un ancrage : l'ancrage d'un individu à un lieu, à une période donnée, qui le forment, le nourrissent, le déterminent aux yeux des autres, et qui est vu et signifié comme tel, qui « porte » en lui les signes de cet ancrage et qui constitue le point de départ de la représentation de l'homme ordinaire. C'est l'extraction d'un objet des circonstances où il a été vu par un observateur, et l'extraction d'une représentation de cette observation constituent une « dialectique de l'objet trouvé », qui représente un objet, et en faisant cela pose la question du lien de cet objet avec ce qui l'a mené à devenir ce qu'il est là, devant nous, porté par la représentation et comme « tombé du ciel »¹⁹. La botanique représente des plantes qui sont déterminées par les conditions dans lesquelles elles ont été trouvées, comment elles ont poussé, de quoi elles se nourrissent, de quel sol, de quel climat, et sont tout aussi bien posées sur un fond blanc et identifiées par les formes de leur physiologies.

C'est une représentation qui fait porter aux individus qu'elle représente les signes de leur ancrage, interroge cette « physiologie de l'ancrage ». Prendre des herbiers pour objet d'étude ici n'a pas pour but de montrer que la science de l'homme et la science des plantes sont semblables, mais d'interroger la manière de représenter l'ancrage d'êtres vivants à leur monde et à ceux qui leur sont dits « semblables ».

Représenter un objet avec la volonté de montrer l'inscription de cet objet dans un milieu induit que celui qui représente veuille montrer ce lien et qu'il le construise comme marquant, déterminant la forme de l'objet représenté. C'est le rapport qu'entretient l'objet avec celui qui le représente qui est ainsi contenu dans la représentation.

En septembre 1950, Jean-Luc Godard, qui avait alors vingt ans, écrit l'un de ses premiers textes pour *La Gazette du Cinéma*, « Pour un cinéma politique », dans lequel il exhorte les cinéastes français en panne d'imagination et de sujets à filmer de naturellement filmer l'histoire de leur pays, « filmer comme s'il s'agissait de bandes d'actualité pour la propagande soviétique » : « cinéastes français qui manquez de scénarios, malheureux, comment n'avez-vous pas encore filmé la répartition des impôts, la mort de Philippe Henriot, la vie merveilleuse de Danièle Casanova ? » Cette

¹⁹ J'emprunte cette formule à Frédéric Lambert, *Je sais bien mais quand même. Essai pour une sémiotique des images et de la croyance*. Éditions non standard, 2013. J'essaierai de ne pas en abuser.

sorte d'appel vertovien moins radical, non en ce qu'il mentionne les bandes d'actualité pour la propagande soviétique, mais parce qu'il enjoint les cinéastes à filmer la vie, ne plus fabriquer des histoires romancées mais s'inspirer de la vie ordinaire pour raconter des histoires qui ressemblent à celles que les gens vivent, ne plus filmer en studio mais dans la rue, chez les gens, là où se passe la vie quotidienne. Filmer l'époque telle que les personnes qui vivent à cette époque et en un endroit précis la partagent et non pas telle que les cinéastes entendent la fabriquer en la reconstituant.

C'est ce que souligne Antoine de Baecque : « Être contemporain alors, c'était être résolument décalé, mais c'est ainsi que s'ouvrait l'angle de vue autorisant la saisie des choses et des êtres. La Nouvelle Vague n'illustre pas son temps, elle en captait le malaise. Là réside sa politique. » Il n'est pas question de film de fiction ou de documentaire. Le malaise, c'est de filmer, que ce soit les actualités qui donnent à voir une vie endimanchée, officielle, et des films de fiction qui mettent en scène des stars dans des rôles de stars, une vie extraordinaire, idéale, une vie de princes et de princesses qui font rêver les spectateurs mais qui ne leur ressemblent pas. Le malaise, c'est d'ignorer la vie ordinaire en donnant à voir à l'écran une vie extra-ordinaire. Le but n'est pas de faire exclusivement des documentaires en adoptant la position de « mouche sur le mur », en se postant à un coin de rue avec une caméra et de s'effacer pour filmer la vie « telle qu'elle est », mais d'introduire plus de réalisme, plus de vie dans l'image, qu'elle raconte une histoire inventée ou que l'univers diégétique du filmé s'inscrive dans la vie du filmeur.

Donner à voir des récits où le sens n'est pas étroitement calculé à l'avance, où les acteurs ont une marge de manoeuvre pour mettre de la vie, leur vie, dans l'image. Où le réalisateur s'inspire de sa vie, de la vie qui l'entoure pour construire le récit qu'il met en images. Où l'imaginaire de ceux qui construisent l'image – ceux qui sont derrière, mais aussi ceux qui sont devant la caméra – s'exprime dans l'image. Ne plus faire comme si la caméra n'était pas là et filmait des scènes qui se déroulent sous nos yeux sans aucune médiation humaine, mais faire sentir que le filmeur est toujours là, derrière la caméra. Que le récit qui nous est donné à voir ne tombe pas du ciel mais est co-construit par le filmeur et le filmé, et que, en ce sens, même si les images et ce qui s'y passe construisent un récit, ce récit est façonné de vie, de la vie des personnes qui jouent, de la vie qui se passe autour, dans notre monde que nous partageons, et dans lequel sont inscrits les gestes, les attitudes, les paroles que nous voyons à l'image. Les absences de raccord dans les films Godard, les regards caméra qui étaient proscrits jusqu'ici car ils faisaient sentir la présence de la caméra, sont donc réintégrés à la manière de filmer. Le filmeur se fait sentir dans l'image et dans l'univers diégétique de l'histoire

qu'il met en récit dans ses images, et fait sentir cet univers diégétique fictif comme inspiré de la vie réelle, en faisant s'inscrire les images dans le décor de la vie réelle et non plus en studio. C'est aussi filmer à hauteur d'homme : non plus mettre en mouvement la place des personnes selon la place de la caméra mais faire bouger la caméra en fonction de la place des personnes. La « hauteur d'homme » cherche un « regard commun » : elle reproduit l'angle de vision par lequel les hommes voient le monde lorsqu'ils sont sur leurs pieds. C'est un procédé presque naïf : l'homme qui est debout, voit le monde depuis sa hauteur. En construisant un regard qui voile monde depuis cette hauteur, la représentation se construit sur le regard « commun » de ce que les hommes voient.

Le regard commun

La représentation de ce que nous qualifions d'homme ordinaire s'appuie sur un élément qu'elle sait reconnaissable par celui à qui elle s'adresse, et elle renvoie ainsi à une forme, à une place et à un lien déjà connus, des catégories déjà constituées qui permettent d'identifier ce qui est alors qualifié de « visible » chez les hommes d'une société, pour ces mêmes hommes. C'est une représentation qui a pour objet d'être *reconnue* : l'attachement devient évidence à force de redondance, et c'est cette redondance qui rend cette représentation banale. Ce sens stable, bien ancré, est constitutif d'un terrain plat, assez ferme pour rassembler plusieurs regards qui voient une même forme attachée à un sens.

C'est une représentation qui donne forme et place à ceux-là mêmes à qui elle s'adresse, qui dit la manière dont ils s'identifient eux-mêmes. C'est une représentation politique, dans le sens où elle dit, elle affirme le visible au sein d'une société. C'est également une représentation qui prend pour objet celui à qui elle est adressée : son objet tend à ce que celui à qui elle s'adresse s'y reconnaisse lui-même, mais également qu'il reconnaisse, de la même manière, les autres hommes.

Un regard commun peut alors se constituer ; si la stabilité du sens charrie du banal car le lien ne change pas, il est également constitutif de quelque chose de stable, de rassurant : plusieurs regards peuvent se poser sur un même objet, lui donner un même sens, et ainsi, se réunir autour de ce sens partagé. Représenter l'homme ordinaire, c'est construire un commun du voir, et un commun du lien qui attache une forme à un sens. Le choix de notre corpus a d'abord suivi cette définition du « lien » entre une forme représentée et l'identification qui peut en être faite par la représentation. Sans identification, sans catégories dans lesquelles « ranger » les formes, pas d'homme ordinaire. Nous avons pour cela convoqué parmi les objets analysés des représentations de botanique, qui

qualifient une forme par analogie, avec les autres plantes, avec le monde, ou avec un système interne de fonctionnement. Cela dans l'idée que l'identification et la construction de catégories signifiantes des formes sensibles procèdent de conceptions très différentes, et que l'identification de l'homme et des hommes peut être considérée comme annexée sur ces représentations.

Ce travail s'articule d'abord sur cette idée de lien, largement vu, largement établi, au sein d'une société, créant ainsi un « sens commun » aux objets qui lui sont visibles. Un grand nombre de regards voient un individu attaché à une société, un élément du visible attaché à une place dans le monde. Représenter l'ordinaire tend à représenter l'ordinaire signifiant : représenter ce qui est visible, et visible par plusieurs regards ; l'objet de la représentation est la reconnaissance du lien signifiant de la forme à sa place signifiante au sein de cette communauté de regards. Ce dont il a été question en premier lieu dans la représentation de l'homme ordinaire, c'est donc cet acte de reconnaissance, et, par là même, la mise en signes de formes en vue de leur reconnaissance qui pourrait être une définition de l'identification. Il s'agit d'une place du visible au sein d'une société qui se construit un visible, mais plus largement de l'idée d'appartenance, d'attachement de ce visible à un groupe d'hommes qui construit et partage un voir.

Giorgio Agamben dans son ouvrage *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque* va en ce sens :

« Le Quelconque dont il est ici question ne prend pas, en effet, la singularité dans son indifférence par rapport à une propriété commune (à un concept, par exemple : l'être rouge, français, musulman), mais seulement telle qu'elle est dans son être. La singularité abandonne ainsi le faux dilemme qui contraint la connaissance à choisir entre le caractère ineffable de l'individu et l'intelligibilité de l'universel. Car l'intelligible, selon la belle expression de Gersonide, n'est ni un universel ni un individu compris dans une série, mais « la singularité en tant que singularité quelconque ». Dans celle-ci l'être-quel est repris de son appartenance à telle ou telle propriété, qui l'identifie comme membre de tel ou tel ensemble, de telle ou telle classe (les rouges, les Français, les musulmans) – et il est repris non par rapport à une autre classe ou à la simple absence générique de toute appartenance, mais relativement à son être-tel, à l'appartenance même. Ainsi, l'être-tel, qui demeure constamment caché dans la condition d'appartenance (« il y a un x tel qu'il appartient à y ») et qui n'est aucunement un

prédicat réel, vient au jour de lui-même : la singularité exposée comme telle est quelconque, autrement dit aimable. »²⁰

La représentation de l'ordinaire procède à notre sens d'abord et structurellement d'un processus d'identification : c'est un choix de formes de la part de celui qui représente, le choix d'une mise en signes de ces formes en vue de leur reconnaissance, et donc de l'attribution par celui à qui elles sont destinées du signifiant qui leur est habituellement attaché dans l'univers signifiant de celui qui représente et de celui qui regarde. Il s'agit de se demander comment signifier un objet pour qu'il soit reconnu, et quel est l'intérêt d'une telle représentation. Il ne s'agit pas que de représenter des objets largement visibles au sein d'une société, mais davantage, de prendre l'homme comme visibilité au sein d'une société, et comme visibilité régulièrement attachée à une signification, et donc à une place au sein de cette société.

Fernando Pessoa s'est posé la question, c'est le moins que l'on puisse dire, de la position et de l'identité de celui qui regarde, et, plus largement, de celui qui est un « individu » au milieu des autres, qui se pose la question d'être lui-même, d'être les autres, ou de n'être personne. Nous reviendrons plus tard sur les idées qu'il développe à propos de la distinction qu'il nourrit entre l'homme ordinaire et l'homme supérieur, mais, à ce stade de notre travail, c'est ce passage d'un fragment de ses textes « personnels » rassemblés dans un recueil, *Un singulier regard*²¹, que nous reproduisons :

Tout ce qui se passe dans un esprit humain s'est déjà passé, de façon différente mais analogue, dans tous les autres esprits humains. L'artiste qui souhaite exprimer un certain sentiment, par exemple, doit donc extraire de ce sentiment ce qu'il peut avoir de commun avec des sentiments analogues exprimés par les autres, et non ce qu'il peut comporter de personnel, de particulier, donc de différent par rapport aux sentiments d'autrui.²²

L'homme ordinaire est ce « personne » qui dit tous les autres. Et c'est justement du regard qui voit « tous ces autres » dans une représentation d'homme que nous voulons interroger. Où est celui qui

²⁰ AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, traduit par Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

²¹ PESSOA Fernando, *Un singulier regard*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2005 pour la traduction française [2003], p.135. L'éditeur indique que ce texte pourrait avoir été écrit en 1925.

²² PESSOA Fernando, *Un singulier regard*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2005 pour la traduction française [2003], p.135.

voit, et est-il le seul à voir ?

Michel de Certeau le dit également à propos de Freud dans le « contrat qu'il passe avec l'homme ordinaire » dans ses analyses sur la civilisation et la religion :

l'homme ordinaire rend au discours le service d'y figurer comme principe de totalisation et comme principe d'accréditation : il lui permet de dire « c'est vrai de tous » et « c'est la réalité de l'histoire ». Il y fonctionne à la manière du Dieu de jadis²³.

La représentation de l'homme ordinaire résulte ainsi de deux « communs ». Le « commun aux hommes » d'abord, l'élément qui peut être considéré commun aux hommes et constitutif d'une catégorie dans laquelle ils peuvent tous être rangés, et ainsi, ne pas être distingués les uns des autres. Le « commun du voir » ensuite : un individu peut très bien se forger une perception de ce qui est commun à tous les hommes, mais être seul à voir cela, constituer un système de perception et de sens qu'il n'est pas le seul à connaître, à comprendre et à vivre. Pour que la représentation d'un élément commun aux hommes soit reconnue comme telle, il faut qu'elle soit reconnue, qu'elle s'ancre dans une manière de voir qui est déjà construite et partagée.

Nous l'avons vu avec la planche des « Jenny d'enfer » du collectif Exactitudes, mais nous pouvons plus largement le trouver dans un objet médiatique comme le magazine *Voici* dont l'objet est de représenter des individus individuellement reconnaissables au sein d'une société non pas en les montrant dans leur activité publique de représentation pour laquelle ils sont justement connus - stars de cinéma, de télévision, hommes politiques, entre autres - mais justement en les montrant dans leur « vie ordinaire » et en utilisant, pour ce faire, des signes que ceux à qui est adressée la représentation doivent pouvoir reconnaître. Cette reconnaissance vient de ce « milieu » où ces éléments sont catégorisables et donc reconnaissables parce que les individus y sont nécessairement confrontés, comme objets qui apparaissent dans l'horizon de cette société.

Le chapeau de l'article « Les stars font leurs courses » publié le 28 février 2015²⁴ sur le site web du magazine *Voici* présente le sujet ainsi :

²³ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris, Gallimard, 1990, « Introduction », p.16

²⁴ « Les stars font leurs courses », publié sur voici.fr le 28 février 2015

URL : <https://www.voici.fr/news-people/photos-star/diapo-les-stars-font-leurs-courses-554641>

Il n'y a pas que sur les tapis rouges d'Hollywood que les stars aiment se balader. De temps en temps, elles retrouvent aussi une vie normale pour aller... faire leurs courses ! Comme tout le monde en somme...



Figure 4, à gauche : « Dita Von Teese, en toute simplicité ! »

Figure 5, à droite : « Hilary Duff au rayon vert »

Source : www.voici.fr

URL : <https://www.voici.fr/news-people/photos-star/diapo-les-stars-font-leurs-courses-554641>)

Comme tout le monde : aller au supermarché ne distingue pas les individus d'une société occidentale au XXIème siècle, car tous les individus, du moins le plus grand nombre, doit aller au supermarché pour s'approvisionner en nourriture, n'ayant aucun autre moyen de le faire, sauf peut-être d'habiter en campagne et d'être autonome, ce qui n'est pas le cas du plus grand nombre des indivi-

des vivant dans un pays occidental au XXIème siècle.

Il s'agit donc, dans ces représentations, de signifier cette venue au supermarché comme une activité que « tout le monde » connaît et donc peut reconnaître lorsqu'elle est signifiée dans une représentation : le caddie, les rayons de produits, les longues allées, les produits de grande consommation, le parking.

La « star » est reconnaissable par ses traits : il s'agit cependant, dans *Voici*, non pas de jouer le rôle d'acteur mais son propre rôle, qui est celui d'individu immergé dans la même société que ceux qui la reconnaissent, et qui partage les mêmes objets. La « vie normale » renvoie justement à cette vie partagée qui consiste pour un groupe d'hommes à être confrontés à des objets communs, comme le supermarché.

Variante : la star qui cuisine, la star qui reste chez elle, la star malade, la star qui prend de l'embonpoint, la star enceinte. Je prends ce dernier exemple « exprès » : c'est une mise en signes qui renvoie à du partagé entre des hommes. L'ordinaire, on l'a dit, est défini par rapport à un périmètre, un milieu définis. Il s'agit de se demander ce que partagent tous les hommes, ou le plus grand nombre, au sein d'un périmètre délimité. On le voit, il peut s'agir d'aller au supermarché comme de devenir parent. Détermination liée à sa société, détermination du corps, l'ordinaire construit tout ce commun d'abord comme éléments propres à une société comme « voir » et « vivre » partagés et reconnaissables par celle-ci. Il ne s'agit pas seulement alors de définir la représentation de l'homme ordinaire seulement par son objet, mais justement d'interroger comment ce commun et cette reconnaissance entraîne dans la représentation qui la construit. Reconnaître quelque chose d'un commun du vivre et de voir à une société, c'est toucher, par la représentation, à une reconnaissance entre ce que le destinataire des images est habitué à vivre et à voir lui-même, et à reconnaître dans une représentation : s'il reconnaît quelque chose de sa propre expérience dans la représentation, il la qualifiera de « vraie » : lorsque la représentation est qualifiée de « vraie » c'est qu'elle touche à une reconnaissance.

La représentation des stars dans leur vie « normale » touche à cette reconnaissance : elle est construite pour montrer la star en tant que star, reconnaissable par ses traits, mais en la signifiant dans des images qui ne sont pas travaillées comme celles dans lesquelles elle joue le rôle du personnage public pour lequel elle est connue, même si bien sûr l'image fonctionne si le personnage public va

de pair avec le personnage dit « hors représentation » et de « vraie vie », comme le développe Edgar Morin dans *Les Stars* : « le réel nourrit l'imaginaire qui nourrit le réel ».

Cette représentation de « vraie vie » de la star marche d'autant mieux que la représentation et le regard qui en construisent une représentation n'est pas celui du cinéma, ni de la télévision, ni d'aucun regard « institutionnel » de production professionnelle d'image, mais comme un « regard d'homme » qui voit de près. Car, avant même l'objet qui est construit comme ordinaire, maternité, supermarché, caddie ou chair flasque, c'est le fait de voir le monde à hauteur d'homme qui réunit d'abord les hommes.

L'homme comme objet commun de perception

C'est un acte à la fois politique, mais également anthropologique, et philosophique. Il s'agit à la fois de représenter le visible, de dire ce qui est visible au sein d'une société, mais aussi dire ce qui est commun aux hommes, ce qui peut tout aussi bien procéder de déterminations « biologiques », mais aussi de dire ce qui est historiquement, socialement, culturellement, considéré comme propre à un groupe d'hommes qui partagent des éléments communs qu'ils reconnaissent en eux-mêmes. C'est une construction, l'affirmation d'un commun partagé par un groupe plus ou moins étendu d'hommes et qu'il s'agit également dans cette affirmation de délimiter. Un homme ordinaire peut ainsi prendre la forme d'un corps anatomique, physiologique, de la connaissance d'une langue, ou de toute autre identification qui dit un commun à plusieurs hommes qui permet de dire un commun partagé et, ainsi de délimiter les frontières d'un groupe, d'une communauté. Il s'agit cependant toujours de construire un élément commun d'identification : c'est cette dimension de construction qui structure un groupe plus ou moins étendu et qui se structure par le partage de cette affirmation d'un commun que nous voulons interroger ici.

Ce travail s'applique plutôt à interroger une telle affirmation d'un commun, représentation qui dit identifier un ensemble d'hommes par un caractère qui leur est fait commun, et comment se construit une telle affirmation qui ne prend sens que lorsqu'elle circule et est reconnue par ceux qu'elle représente. Nous orientons notre recherche vers les objets ainsi constitués et non vers la réception qui en est faite. Nous ne voulons pas oublier l'idée, formulée par Michel de Certeau, selon laquelle celui qui ne construit pas les représentations mais les reçoit, et les partage, avec d'autres individus, « fabrique » quelque chose avec ces objets, et que des « manières de faire » forment la contrepartie, du côté des consommateurs (ou « dominés »?), des procédés muets qui organisent la mise en

ordre sociopolitique »²⁵.

Seulement, ce bricolage d'un individu qui reçoit une représentation qu'il n'a pas construite et qui prend dès lors des airs de dominé est ambigu. Il est à la fois nécessaire que des individus partagent un sens à donner à des objets qui circulent au sein de l'espace et du temps dans lequel ils vivent, dont la délimitation peut être plus ou moins étendue. Il s'agit pour des individus de vivre ensemble, d'être confrontés ensemble à de mêmes objets visibles pour tous, et de pouvoir se réunir autour de ces objets. D'un autre côté, la nécessité de construire un regard commun sur des objets largement visibles et connus au sein d'une société est l'affirmation d'un sens qui n'existe pas en soi mais qui est construit pour être celui du « plus grand nombre », et qui prend dès lors des allures d'imposition unilatérale d'une manière de voir. Or, ces signes représentés pour être reconnus par le plus grand nombre, et signifiant le plus grand nombre, sont choisis justement parce que leur auteur considère, en faisant lui-même partie de cette société - sinon il s'agirait d'une représentation de l'ailleurs - que ces signes seront reconnus, et qu'ils correspondent à des catégories d'identification qui structurent cette société.

Cette ambiguïté vient finalement de ce que cette représentation d'un « voir commun » est celle qui rassemble le plus grand nombre. Elle ne distingue ainsi, ni l'individu signifié dans la représentation - parce qu'il est justement construit sur des signes qui sont dits propres au groupe d'homme dans lequel il est inscrit, et non pas lui comme homme singulier et individualisé - ni celui qui la regarde, parce que cette représentation a pour objet d'être largement partagée, et qu'elle est construite sur des signes largement partagés, considérés par son auteur comme reconnaissables. C'est cette construction du « plus grand nombre », opposée à une construction de l'individuel qui se distingue par sa rareté, que nous voulons ici interroger. Il ne s'agit donc pas tant de savoir comment cette représentation est « bricolée », mais comment elle est construite en vue, justement, d'être largement partagée, et comment cette dimension rend son objet et son partage « médiocres ».

Ce que nous voulons soutenir ici, c'est qu'une société qui représente un homme ordinaire est une société qui s'ennuie. Une société qui ne représente pas de rois, de batailles ni rien de ce qu'elle considère comme « grandeur ». Représenter l'homme ordinaire, c'est se construire une représentation confortable autour de laquelle se réchauffer. C'est se rassurer, parler de ce qui se ressemble, de

²⁵ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris, Gallimard, 1990, « Introduction », p.XL

ce qui réunit, sans dire que cela sépare. C'est une société qui affirme ce qu'elle est pour se constituer un sol stable sur lequel poser les pieds. Représentation d'une société qui ne veut pas s'aventurer dans le risque d'une bataille, ni dans l'individualité d'un roi, ni dans le rêve d'un homme nouveau. Construction d'une représentation qui rassemble, et qui dit prendre au réel sans rien « inventer » ni construire. L'homme ordinaire est signifié en « vérité », en « réalité », parce qu'il ne peut être qualifié de tel seulement s'il est reconnu par ceux à qui la représentation est adressée. C'est l'élément commun qui permet de « ranger » dans le regard et la société de celui qui regarde ce qui est représenté. C'est une représentation « confortable », mais qui peut bien vite se muer en une injonction, qui rend « a-normaux » ceux qui ne se reconnaissent pas dans la représentation. Représenter l'homme ordinaire, comme « terrain stable » d'identification des membres d'une société, dit également *a contrario*, et silencieusement, ceux qui n'en font pas partie.

Toujours le même regard

Ce travail ne porte pas sur l'homme ordinaire mais sur la manière de représenter l'homme ordinaire. Cette petite histoire dialectique que nous venons de développer n'est pas une recette magique qui « marcherait » sur toutes les représentations d'homme ordinaire, mais la manière dont nous voulons aborder ce travail. Dans le fait de représenter ce qui est qualifié d' « homme ordinaire », il y a le fait qu'un observateur vient se poser en tant qu'homme qui regarde d'autres hommes, et vient alors lui aussi se « circonscrire » quelque part. Si alors il est en train d'observer les autres hommes pour en produire une représentation, c'est qu'il est au même endroit qu'eux, et au même moment : il est « immergé » dans ce qui baigne ce qu'il veut représenter. Cela constitue une grande part de la représentation de l'homme ordinaire : un homme observe d'autres hommes en se plaçant « sous le même ciel », dans la même peau, il se glisse dans ce qu'il considère être commun à lui, sa perception, et à celle des autres hommes.

L'une des idées développées ici consiste à considérer que pour représenter l'homme ordinaire, il faut s'immerger dans ce qui constitue son « autour ». Il s'agit d'ailleurs plutôt d'une hypothèse que d'un argument : celui qui voit l'homme ordinaire est un homme, il y a quelque chose de l'ordre du corps dans le rapport qu'il entretient avec ce qu'il représente. Il ne faut pas seulement qu'il ait vu, qu'il ait « été là », mais également qu'il ait formulé le rapport que les hommes qu'il observe entretiennent avec ce milieu, entretiennent entre eux. La représentation de l'homme ordinaire est la formulation, par un homme, d'un rapport des hommes au monde.

C'est le fait de voir le monde depuis un corps d'homme, et d'appréhender le monde depuis ce corps d'homme, de le voir depuis la même paire d'yeux qui constitue le premier ordinaire de chaque homme : c'est d'être dans sa peau. C'est ce regard d'homme, le premier à construire l'ordinaire : structurellement déterminé à regarder le monde depuis une hauteur d'homme, c'est l'ordinaire de l'« être-au-monde » qui perçoit depuis un corps d'homme.

Il s'agit de s'immerger, en tant qu'homme, dans un bassin de perception d'homme. Un monstre à deux têtes, l'une de photographe et l'autre de styliste, un cinéaste-scapandrier anthropologue, un paparazzo à téléobjectif, toutes les méthodes sont bonnes pour chercher à *voir l'homme ordinaire*.

Nous ne cherchons pas ici à faire de l'idée d'homme ordinaire une abstraction qui se serait incarnée dans différentes sociétés. Il s'agit plutôt de poser plusieurs considérations dans un premier temps qui nous semblent se nouer dans la représentation de l'homme ordinaire, sans pour autant dire qu'elles lui « préexistent » mais qu'elles se nouent en lui. Cela constitue peut-être une analyse « intuitive » de ce regard et nous comprendrions que cela nous soit reproché, cependant c'est le moyen qui nous a paru être la meilleure des méthodes imparfaites.

Il nous semble ici nécessaire de préciser deux points, l'un à propos de la bibliographie, et l'autre à propos de l'utilisation dans ce travail de la formule d'« homme ordinaire ».

D'abord, nous avons réuni tous les ouvrages qui ont pu nourrir ce travail dans une même bibliographie générale. Les marques de certains ouvrages dans l'écriture et la pensée de la thèse sont plus ponctuels que d'autres, certains ne sont pas cités, mais restent « présents ». « Carnaval bibliographique », comme Emmanuel Souchier qualifie les oeuvres physiologiques de Balzac de « carnaval typographique », nous avons ici considéré notre corpus de travail - articles de magazines, *Physiologies* du XIX^{ème} siècle, photographies réalisées dans une perspective d'exposition et de publication, film documentaire - à la même hauteur signifiante que les ouvrages scientifiques et littéraires. Parce qu'ils ont nourri notre réflexion et ont contribué à forger une pensée que nous présentons ici. Quelle est la part de chacun dans l'élaboration de cette pensée, au-delà de la citation? Nous avons lu, pensé, senti, et tous ces ouvrages et lectures sont comme un véritable « carnaval » qui nous a stimulé, fait danser et chanter pour finalement en forger cet objet fini que vous avez entre les mains et qui dit quelque chose, à la fois de nous et de ces ouvrages que nous détaillons en bibliographie, chacun carnaval et voyage, en des contrées différentes. Romans, ouvrages scientifiques, articles de

revue, site web, et vie que nous avons vécue durant ces cinq années de thèse : nous essayons de tout citer, de tout consigner, mais sans catégorie, et sans imaginer que ce pourrait être juste. L'objet de cette thèse est d'interroger la catégorisation des objets qui nous entourent et que nous pouvons nous rendre familiers en reconnaissant en eux quelque chose que nous connaissons déjà et qui nous permet de les intégrer à notre regard comme catégories, comme choses qui ont une place dans le monde, du moins dans notre monde. Laissons à cette bibliographie le luxe de n'être pas catégorisée : laissons la chance à chaque ouvrage qui nous a nourri de ne pas avoir une place particulière, mais d'être un des moments et des éléments qui la constituent. Laissons chacun de ces ouvrages dans une indistinction totale de « productivité », de « place » ou d'apport au sein de la thèse. Nous ne faisons pour cette raison pas de distinction entre les différents objets médiatiques qui peuvent être produits au sein d'une société pour dire cette identification du « visible ». À notre sens, littérature, sciences sociales, textes institutionnels, disent chacun, depuis leur position particulière, ce qui est visible au sein d'une société, et comment cela se voit.

À propos ensuite de la formule d' « homme ordinaire » : ce n'est bien sûr pas d'une notion genrée dont il s'agit ici, et c'est une considération dont nous ne voulons pas traiter dans ce travail, car elle mériterait à elle seule que lui soit consacré un travail de plusieurs années. Nous avons préféré donc ne pas l'aborder du tout. L'homme ordinaire est une formule qui a été forgée pour désigner l'individu justement indistingué des autres, généralisé : il entraîne bien sûr avec lui l'idée que ce sont d'abord les hommes « masculins » parce que ce sont eux qui sont pris en considération, eux qui font une société. Seulement nous avons interrogé l'idée d'ordinaire jusqu'à dire qu'elle renvoyait au corps anatomique, physiologique : c'est finalement à ce stade que l'on peut dire les différences entre les sexes, mais nous nous sommes même à ce stade plutôt occupés de l'idée de corps « générique », comme construction d'un modèle qui était le même pour tous les êtres vivants, de fonctionnement physiologique plutôt qu'à la différence qui était alors établie entre les hommes et les femmes.

Notre problématique pourrait être énoncée comme suit : la représentation de l'homme ordinaire mène à étudier la manière dont une représentation peut identifier des hommes et leur dire ce qui les détermine afin qu'ils s'y reconnaissent et s'y réunissent. Ce qui nous interroge dans cette dialectique est qu'une représentation s'adresse à ceux qu'elle représente pour qu'ils y reconnaissent leur regard et qu'ils s'y reconnaissent eux-mêmes. Il s'agit donc d'interroger des objets médiatiques qui construisent cette identification en utilisant la manière dont les membres d'une société se

voient eux-mêmes, et donc en utilisant la perception ordinaire que chaque membre d'un groupe d'hommes a pu forger en y vivant. Il y a alors continuité, entre la reconnaissance en société, et reconnaissance dans la représentation : je reconnais cet individu dans cette représentation comme ordinaire car je suis habitué à le voir dans le réel, dans ma vie, et c'est ainsi que je peux qualifier l'objet de la représentation qui m'est adressée d' « homme ordinaire ». Et c'est peut-être à partir de cette reconnaissance sur laquelle se fonde la représentation que nous qualifions d' « homme ordinaire » que nous voyons toujours du « vrai », du « réalisme » dans ces représentations. Celui qui reconnaît un élément de « commun aux hommes » dans une représentation y reconnaît un élément qu'il a appris à reconnaître dans sa vie. Nous partons donc du principe que reconnaître un « homme ordinaire » dans une représentation consiste à y voir du « vrai ». Nous alternons entre deux positions face à ces représentations : est-ce que celui qui « voit l'homme ordinaire » est dupe ? Pense-t-il vraiment voir le réel « tel qu'il est » dans ces représentations ?

Nous défendons deux idées principales dans ce travail que nous résumons ainsi :

- représenter l'homme ordinaire revient pour une société à construire un modèle général d'homme. Depuis le XVIIIème siècle en Occident, c'est sur un modèle « biologique » que l'homme ordinaire est construit : comme constitué d'un certain nombre d'organes, comme fonctionnant d'une certaine manière. Ce que nous postulons, c'est que les représentations d' « homme ordinaire » empruntent à ce schéma générique de constitution et de fonctionnement « normaux » pour s'étendre à tous les domaines de la vie de l'homme pour alors dire ce qui est « normal » de voir ou non au sein d'une société ;
- L'objet d'une représentation est qualifié d' « homme ordinaire » parce que celui qui la regarde y reconnaît un élément qu'il est habitué à voir. Ceux qui reconnaissent dans une représentation un « homme ordinaire » sont ainsi liés car ils ont acquis ce « voir » dans leur vie, et fondent ainsi un « voir partagé » sans s'être concertés. Une société qui construit des représentations d' « homme ordinaire » a besoin de rassembler ses membres, car cela permet de créer un « sens commun » pour les membres d'une société.

C'est un regard qui construit l'homme ordinaire. Plus encore que « ce à quoi ressemble » l'homme ordinaire, il s'agit donc dans ce travail d'interroger ce regard qui construit une représentation que d'autres regards qualifient d' « homme ordinaire ». C'est un regard qui doit bien savoir ce qu'est un « homme ordinaire » pour d'autres regards, et qui construit cette représentation sur ce lien que

d'autres regards sont habitués à voir, et habitués à faire signifier. C'est de la place de ce regard qui comprend et condense d'autres regards dont il s'agit dans ce travail. C'est un regard qui connaît un « commun du sens » qui rassemble un grand nombre de regards. Il s'agit donc pour ce regard, à la fois d'être inscrit au sein d'une société pour connaître la manière dont ses membres perçoivent le monde, et partagent le sens à donner à des objets qu'ils se rendent visibles. Mais il s'agit également pour ce regard de voir ce regard comme un « voir l'ordinaire » et donc de s'en départir pour le prendre comme objet. Il s'agit donc de saisir et de représenter le regard « commun » que portent les membres d'une société sur eux-mêmes, et donc de cristalliser un « commun du voir » des membres d'une même société sur l'idée qu'ils se font de ce qui est « commun aux hommes », et donc à eux-mêmes.

Notre plan pourrait se résumer ainsi : d'abord, nous avons interrogé la construction du commun. Puis, nous avons étudié les formes que pouvait prendre ce commun. Enfin, nous avons tenté de comprendre ce besoin de commun pour une société.

Dans une première partie, nous avons interrogé comment la recherche et la construction d'un « commun » à un groupe plus ou moins étendu d'hommes. Nous avons essayé de tisser, lentement, une toile autour de la représentation de l'homme ordinaire, le partageant entre les notions de « voir commun », de « plus grand commun dénominateur » et d' « identification ». C'est, à notre sens, à partir de cette toile que peuvent être envisagées des représentations qui s'appliquent à affirmer un commun entre des hommes. Il s'agit de construire un regard commun sur ce qui est dit commun aux hommes. Un voir commun sur un commun aux hommes. Ce qui réunit est par définition ce qui ne distingue pas. Ce qui est dit commun aux objets regardés, lorsqu'est construit un « commun du voir », réunit un grand nombre de regards qui voient ces objets ainsi comme identifiés seulement par un même élément qu'ils voient de la même manière. Et ce qui se ressemble est ce qui ne se distingue pas. Cela paraît stupide et évident, ce qui se « distingue » porte la valeur de la rareté ; alors que ce qui ne se distingue pas, ce qui est identique, prend la couleur de la médiocrité, de ce qui est largement partagé, c'est l'usure de ce qui est redondant, ce qui fait l'identité entre plusieurs individus est la ressemblance, la redondance de l'élément qui justement, lie et réunit. La représentation du « commun » aux hommes se construit sur ce qu'un regard peut construire comme étant identique chez tous les hommes. Ce qui est représenté comme identique est construit sur une analogie, et donc par définition sur un signe qui ne distingue pas. L'hypothèse de cette dernière

partie est que la représentation de cette indistinction la fait aspect.

Dans une deuxième partie, nous nous sommes interrogés sur la forme que peut prendre ce commun qui indistingue et que nous avons défini dans la première partie. Nous nous sommes d'abord ingéniés à analyser la manière dont un objet est délimité dans la représentation qui l'identifie, et, ainsi, comment la représentation extrait de l'observation la représentation d'un objet vivant. Nous avons forgé pour cela la notion de « représentation organique » qui dit le lien que l'objet représenté est dit entretenir avec le monde d'où il a été extrait. L'objet de la représentation, homme, fleur, champignon, peut être lié au reste du cosmos par analogie de forme ; il peut être également considéré comme forme qui n'est attachée à rien d'autre qu'à elle-même et être identifiée par le dedans qu'elle renferme. Nous avons pour cela convoqué des herbiers, représentations d'un objet vivant fait forme : collage de l'objet à représenter lui-même sur une feuille faite représentation. Entrant « à l'intérieur » des êtres, nous avons interrogé comment ce qui s'est constitué comme « sciences de l'homme » a pu produire de représentation, et de savoir sur l'homme, qui s'applique à dire « ce qui fait l'homme ». Nous avons d'abord interrogé des images qui produisent un savoir sur le corps de l'homme, comme une détermination qui rend tous les hommes semblables et qui permet de les rassembler tous dans un corps constitué d'une certaine manière et qui fonctionne d'une certaine manière. Images d'anatomie, de physiologie, qui disent un « intérieur » générique. Cette recherche de généralité, de « fonctionnement normal » du corps glisse alors vers la recherche d'un fonctionnement plus large d'homme en société. Il s'agit toujours d'une mise sur fond blanc de l'homme comme recherche de ce qui est propre à l'homme, et qui se retrouve donc chez tous les hommes.

L'idée conductrice de cette partie est de partir de la production d'un savoir sur le corps de l'homme comme commun à tous les hommes, qui glisse bientôt vers la production d'un savoir plus général sur l'homme, qui ne se cantonne pas seulement au corps mais qui envisage un commun plus large qui envisage le corps immergé en société, l'homme dans sa « vie » comme marqué d'éléments qui constituent un socle commun à tous les hommes. Il s'agit toujours d'identification. Identifier ce qui, dans le corps des hommes, dans les manières de faire des hommes, peut être constitutif d'une ressemblance qui permet, en représentant un élément commun, de renvoyer en une représentation, à un groupe d'hommes donné.

Dans une troisième partie, considérant ces représentations génériques de l'homme qui l'envisagent dans des aspects très différents de son « fonctionnement », nous avons interrogé des productions

qui ne soient pas seulement scientifiques, mais qui construisent des représentations d'un commun aux hommes comme description du voir d'un homme qui observe d'autres hommes, à un moment donné et en un endroit donné. Il nous est apparu, à ce moment de la réflexion, que la construction d'un « voir commun », d'une représentation qui représente une communauté à elle-même, avait une fonction de réunion de regards autour d'une même pierre d'achoppement. Représenter un objet qu'un grand nombre d'individus voient déjà, et qui les renvoient à eux-mêmes tend à créer une stabilité du voir là où le regard cherche un sol plat où poser les pieds. Notre hypothèse, dans cette partie du « regard immergé », est la suivante : c'est après une destruction du système signifiant qui réunissait une société qu'apparaissent des images d'hommes ordinaires. Après la chute du régime monarchique en France, par exemple. Nous n'avons pas voulu (pas encore !) faire d'étude comparative des images rassurantes et « réunissantes » qui surviennent après des « destructions de l'ordinaire signifiant » d'une société, mais nous avons ici essayé de voir la représentation de l'homme ordinaire comme construite par un regard convalescent de formes et de sens, qui cherche à représenter, finalement, ce qui lui tombe sous les yeux. Nous avons essayé alors de ne pas avoir un regard trop fataliste sur ce regard convalescent qui se transforme, bientôt, en idéologie nationaliste qui ne voit plus un homme au coin de la rue mais qui constitue un portrait-robot de qui doit vivre à un certain endroit.

Construction du commun, formes du commun, besoin de commun. Fond blanc, identification, généralité et convalescence. Ce travail ne s'applique pas à interroger des représentations d'hommes ordinaires en tant que telles, mais à interroger la représentation de l'homme ordinaire comme une construction d'un commun du voir ayant pour objet de représenter un commun des hommes. La singularité de ce processus représentatif réside dans l'entremêlement de ces deux déterminations.

1. LE PLUS GRAND NOMBRE

Dans tes premiers dessins d'enfant quand tu commençais à crayonner, tu mettais à la forme humaine des bras à ta façon. Il en sortait de la tête, de la poitrine, de partout. Bras vers le haut, vers le large, bras pour t'étirer, pour te détendre, pour davantage t'étendre, t'étendre à l'aventure, bras de fortune sans savoir où déboucher, bras à tout hasard.

Pourtant tu les avais déjà vus, les hommes et les femmes, ces grands corps auxquels ne viennent jamais plus de deux bras. Il n'importait à toi. Tu mettais les bras à ton goût. Tu n'allais pas les compter.

Et auparavant plus jeune encore en ce monde, c'est tourner et faire tourner et répéter qui était ton plaisir ; tu lançais sans plan et sans recherches de tournantes lignes de façon qu'en sortent des tourbillons sans arrêt : âge de la perpétuation, tu en profitais sur place, en rond, sans te lasser, reprenant, reprenant, recommençant.

Solaire sans le savoir...

Le chimpanzé, comme toi, dès qu'on lui met une craie entre les doigts, tout entier alors adonné à ce que les adultes nomment gribouillis. D'approximatifs tourbillons il ne se lasse pas. C'est cela, qu'il a à faire, à dire, sans fin, sans arrêt, une fois qu'il l'a trouvé.

Quel naïf avait pensé que le chimpanzé allait dessiner un ou une chimpanzée?

Henri Michaux, *Poteaux d'angle*. Paris, Gallimard, 1981, p.63.

Le général et le plus grand nombre - Vie exemplaire - Représentations de l'exploit et de l'extraordinaire : la chanson de Roland - Importance - Immortalité - Le portrait du roi comme dispositif - Intérêt à représenter les hommes - Le plus grand nombre opposé à la rareté - Les meilleurs et les mauvais - Le partage du sensible - Forme et aspect - Herbarium - Jardin d'hiver - Botanique - Racines - Symptôme - Forme commune et forme du commun - Le plus grand dénominateur commun - Construire le commun par la lumière

La première partie qui débute ici, observe la construction du commun. La deuxième partie, plus tard, observera la fabrique des formes du commun. Quant à la troisième et dernière partie, elle décrit le besoin de commun autour de la notion de nationalité qui s'invente autour de l'homme ordinaire.

Nous abordons cette partie en suivant la notion abordée dans l'introduction d'« élément commun » reconnaissable sur laquelle nous fondons la représentation de l'homme ordinaire. Cela crée une généralité : en identifiant l'objet de la représentation par un élément qui ne lui est pas attribué en propre, mais qui est considéré par celui qui représente comme commun aux hommes et reconnaissable comme tel, l'homme représenté n'est donc pas individualisé, c'est l'homme comme les autres, et la représentation est celle du « plus grand nombre ». Nous avons pour cela dressé une brève histoire de la représentation de l'individuel et du « rare » qui correspond avec la représentation de l'« élevé », du « distingué » dans le sens de grandeur, d'héroïsme. Nous donnons pour cela une lecture du texte de Louis Marin qui articule la représentation du roi comme représentation du pouvoir et pouvoir de la représentation. Représenter, c'est orienter la capacité de représentation vers un objet plutôt qu'un autre, soit pour redoubler la présence de cet objet, soit pour le rendre à nouveau présent alors qu'il ne l'est plus. C'est dans les deux cas choisir de représenter un objet plutôt qu'un autre, dire qu'il est « plus important » de représenter un objet plutôt qu'un autre. Notons, car le régime politique dans lequel naît toute représentation compte, que la représentation du roi se construit au sein d'un régime monarchique où le pouvoir de gouvernement des affaires de la cité est entre les mains d'une seule personne : c'est la représentation d'une place qui est unique au sein d'une société, et qui justifie que la représentation de celui qui occupe cette place prenne pour objet l'unique, l'individuel.

Au sein cependant d'une société dans laquelle le pouvoir de gérer les affaires de la cité appartient au peuple, donc à tous, dans une « culture de la démocratie »²⁶, la représentation se fonde sur l'indifférence des sujets, dans le sens où toutes les voix peuvent être entendues, aucune voix n'est censée être plus entendue qu'une autre, n'est censée être « mieux » qu'une autre. Ce que nous voulons étudier dans cette partie, c'est que la représentation de ce « plus grand nombre » peut être signifié en « bassesse » ou en « élévation », mais également en « indistinction » : ce serait, alors, une représentation qui n'a pas pour volonté de montrer les « bons » ou les « mauvais », mais qui prend le parti de tout montrer sans pour autant établir une hiérarchie ni fonder des « catégories », des places au sein d'une société.

Une représentation qui veut dire le « plus grand nombre » peut ne plus chercher à lier des individus par un élément qui leur serait commun mais par le seul fait de dire leur forme, leur matérialité, symptôme de leur « être-au-monde », « être-homme », qui ne dirait plus ce qu'il faut représenter, mais ce qui peut être représenté d'une société par un regard qui y circule. Comme des plantes : nous pouvons construire une représentation des plantes en leur attribuant des significations « hautes », « élevées », de grandeur, de beauté, d'amour, mais nous pouvons également, comme Georges Bataille, dénier tout cela, enlever les pétales, considérer les racines qui se nourrissent de fumier, leur donner toute une dimension de saleté et d'éphémère. Puis, comme Karl Blossfeldt, nous pouvons également essayer de les construire en pures formes, « formes originaires », en considérant qu'elles ne sont que des formes autour desquelles nous construisons du sens, et considérer tous ces sens comme équivalents, gravitant autour de ces objets. Nous ne croyons pas au « neutre », ni à la « bonne », à la « juste » représentation, mais à la construction de représentations autour d'un objet dont se saisissent des regards et qui peuvent être partagés par d'autres regards. Ce qui nous interroge ici c'est l'apparence de réalité et de « vérité » que peuvent prendre des représentations qui se construisent sur cette indistinction et qui paraissent moins « engagées » que des représentations qui diraient la « bassesse » ou l'« élévation ».

La plus grande préoccupation qui a mené ce travail n'a pas été d'interroger d'abord la banalité, l'« ordinarité » de l'homme ordinaire. En envisageant d'abord l'ordinaire comme ce qui est « rangé », catégorisable, nous l'avons défini comme l'idée d'un élément commun identifiant des indivi-

²⁶ WALZER Michael, *Pluralisme et démocratie*, Paris, éditions Esprit, 1997. Pour le politologue américain, la démocratie n'est pas seulement l'organisation d'une gouvernabilité, mais une culture du pluralisme enracinée dans l'histoire du régime qui la fait évoluer.

dus. Si un individu est construit comme constitué d'un certain nombre d'organes, ou bien comme parlant une certaine langue, et est signifié et identifié par cela, alors il n'est pas distinguable des autres hommes qui sont considérés comme constitués du même nombre d'organes ou comme parlant la même langue.

Cette partie se construit sur ces deux idées : d'abord, représenter l'homme « catégorisable » revient à en construire une représentation par un élément qui ne lui est pas propre car il ne permet pas d'identifier cet individu en particulier. C'est une représentation qui dit plusieurs individus dans un individu, et qui dit ainsi ce qui lie ces individus, ce qu'ils ont de commun. Cette idée de « plusieurs » comprise dans celle des « autres individus » s'oppose au signe qui individualise. Une telle représentation, qui dit d'autres dans un seul, peut être construite en « bassesse », en « médiocrité » de ce qui ne distingue pas, mais également en « élévation ». Cela est déterminé par le régime politique dans lequel cette représentation est construite, et détermine la place du « plus grand nombre, à la fois dans la représentation, mais également en société.

L'individu qui est représenté par un signe qui permet de représenter d'autres individus est construit sur un signe de « plus grand nombre », qui s'oppose à un signe de rareté. C'est cela que nous voulons aborder en premier, cette « banalité » du commun qui ne distingue personne en particulier. Nous trouvons dans un cours de Michel Foucault au Collège de France une recherche sur le lien entre la scansion qui distingue le « plus grand nombre » et les « moins nombreux » avec la scansion entre « les moins bons » et « les meilleurs ». Nous lions cette réflexion à une histoire de la représentation de l'« individu rare » par la représentation individuelle et individualisante. Nous envisageons par là la représentation qui peut construire du « particulier » ou du « général » : alors, l'élément fait symptôme, fait signe d'identification, est attribué au seul « spécimen » représenté, ou bien renvoie à d'autres individus.

Dans le geste de représenter, est inclus le choix de l'objet à représenter, et c'est cela que nous voulons maintenant aborder. Le choix du sujet de la représentation dépend des circonstances dans lesquelles la représentation est construite : dans le fait de représenter un individu *pour lui-même*, il y a l'idée qu'il importe de représenter cet individu pour le représenter lui et non les autres. Représenter quelqu'un, représenter un individu par des éléments qui sont destinés à le viser lui, dans l'existence qu'il a menée, dans toute l'individualité et la singularité que cela comporte, est une démonstration de pouvoir : c'est dire qu'un individu « mérite » d'être représenté non dans ce qu'il a de commun

avec les autres hommes mais justement dans ce qui le distingue.

Ces représentations disent des « hommes importants », hommes « rares », en opposition aux « hommes moins importants » qui sont représentés dans le « commun » qu'ils sont dits partager avec d'autres hommes. Il importe alors d'étudier comment est représenté l'homme individuel au sein d'un groupe d'hommes, l'homme qui est représenté pour lui-même et non pour représenter les autres, et en quoi une telle représentation diffère ou s'oppose à celle d'un « commun aux hommes ».

Le général et le plus grand nombre

Le « plus grand nombre » n'est pas le général, ni même le générique, et c'est sur cet écart que se constitue peut-être la représentation de l'homme ordinaire : il est du général incarné dans une représentation singulière. Il est un modèle comme tant d'autres, représentant les autres, non parce qu'il en serait un représentant particulier, mais parce qu'il est identifiable par des éléments qu'il a en commun avec d'autres hommes.

Notre hypothèse ici se fonde sur l'idée suivante : ce qui constitue l'ordinaire est un ensemble d'éléments qui sont considérés comme étant attachés à tous les hommes d'un groupe considéré et qui n'en distinguent donc pas un en particulier. C'est le « plus grand dénominateur commun ». N'importe quel homme peut être identifié par ces éléments du « plus grand dénominateur commun », ce qui ne revient pas pour autant à représenter le « général » qui s'apparente davantage à une « généricité ». L'homme ordinaire se construit sur cet écart. Le « plus grand dénominateur commun » vise les éléments qui se retrouvent chez tous les hommes et qui permettent de dire que cela leur est « commun ». Alors que le général viserait plutôt une idée de « nature », un « commun » abstrait. Avec le « plus grand dénominateur commun » c'est d'empiricité dont il s'agit, de ce que font les hommes, chaque homme, chacun dans leur vie, et qui dit quelque chose des hommes, de l'homme.

Un homme est dit ordinaire parce qu'il est considéré comme semblable à d'autres, et que, ce qui le définirait, c'est juste ce qui le fait homme. C'est la représentation qui ne viserait qu'à signifier cet « être-homme » et qui ne tendrait à identifier un homme que par cela qui serait celle de l'homme ordinaire. C'est la représentation de l'homme qui ne serait identifié que par ce qu'il a de commun avec les autres hommes, et donc la représentation de ce qui identifie un homme comme ne lui ap-

partenant pas en propre, individuellement.

Le « plus grand dénominateur commun » aux hommes est d'abord un donné du corps, une détermination dictée par le corps physique, anatomique, physiologique. Fonctionnement du corps, déterminations données par le corps. C'est pourquoi les besoins qui concernent tous les hommes, dits « vitaux » sont les premiers « objets » ordinaires : boire, manger, dormir. Tout homme en a besoin, tout homme le fait, cela ne le distingue pas des autres. Cela pose également l'état de santé comme opposé à la maladie, à la pathologie qui sont considérés comme autant de dérèglements par rapport à un état « standard » de vie qui est le fonctionnement observé chez « le plus grand nombre » et qui est donné par le corps, la constitution du corps qui dicte une « bonne » manière de fonctionner.

Nous n'avons pas cherché la généralité en vain, pour dire finalement que l'homme ordinaire ne ressort pas de la généralité. La généralité désigne un ensemble d'éléments qui s'appliquent à un grand nombre d'hommes et qui peuvent donc être constitutifs d'une généralité propre aux hommes, et faite abstraction : c'est une idée générale de l'homme qu'elle donne. La généralité se différencie du « plus grand dénominateur commun » en ce qu'elle est une abstraction, une « idée de ce qu'est l'homme », mais elle reste en dehors des hommes quelque sorte.

Cependant c'est par l'édification d'un modèle général que le plus grand dénominateur commun peut trouver une forme : l'abstraction de la « généralité » de l'homme est, non pas syncrétisée, mais incarnée, elle prend forme dans la représentation de l'homme ordinaire. L'homme ordinaire n'est pas l'homme de la généralité, mais porte les mêmes éléments que désigne la généralité. La généralité dégage un contenu à l'« être-homme », un ensemble d'éléments qu'elle attribue en propre au fait d'être un homme. La représentation de l'homme ordinaire construit un homme qui porte ces éléments, non en tant qu'abstraction, un « être » général, mais en représentant un homme qui n'est identifié que par ces éléments généraux.

C'est l'idée du « plus grand nombre » qui rend les choses banales, parce qu'elle entraîne l'idée selon laquelle tous les individus que vise ce « plus grand nombre », comme somme d'individualités, ne peuvent pas être distinguées lorsqu'elles sont considérées selon un élément particulier qui les concerne toutes, mais qui se trouve « en » elles, qui marque leur existence. Alors que le général se fonde sur la même idée, de « commun » qui rassemble, il n'a pas la couleur du « trivial » parce qu'il établit davantage une norme qu'un ensemble d'éléments attachés à chaque

homme dans le déploiement de leur existence. Le « plus grand nombre » est dans chaque chose, alors que le général donne une mesure, une échelle extérieure aux choses mais qui permet de leur donner position les unes par rapport aux autres.

En envisageant le plus grand nombre, il s'agit d'interroger la manière dont « le plus grand nombre » peut être représenté sans le confondre avec la représentation du « général ». Parce que la représentation du plus grand nombre s'oppose à celle de la rareté, alors que la représentation du général s'oppose à celle du singulier. Cela n'est pas nécessairement superposable, cela ressort de deux histoires et de deux conceptions différentes.

Dans l'idée du plus grand nombre, il y a l'idée d'un ensemble circonscrit, qui rejoint celle des contours du milieu, alors que la généralité est une abstraction qui embrasse une catégorie, une notion. Le « plus grand nombre » est celui d'une société circonscrite, d'une somme d'individualités. Représenter le plus grand nombre, c'est représenter des éléments qui se superposent parce qu'elles sont redondants, ce sont des éléments « familiers » à cette société, qui s'y trouvent en profusion, en grand nombre. Ce sont des choses connues de cette société. Dans cette perspective, représenter ce qui est rare dans une société est représenter ce qui y est construit et connu comme rare. Cela ne se superpose pas avec la distinction entre général et singulier qui tient davantage à la manière de représenter l'individu. Bien sûr cela dépend de « qui il est », mais l'un ne nous semble pas indissolublement lié à l'autre.

Dans une étude de la représentation de l'homme ordinaire, il s'agit d'interroger cette idée du plus grand nombre entendue comme « le plus grand nombre » des hommes d'un groupe d'hommes, et de l'opposer à celle d' « homme rare », mais de ne pas superposer cette distinction avec celle d' « homme général » et d' « homme singulier ». Bien sûr il y a superposition, mais il y a aussi croisement de ce général et de ce singulier avec l'homme du plus grand nombre et l'homme rare. La représentation de l'homme ordinaire s'inscrit dans ce décalage. L'homme rare est une représentation construite comme cristallisant un idéal au sein d'une société, une vie exemplaire qui à ce titre prend la forme d'une vie singulière, mais qui s'inscrit toutefois comme un « type » d'exemplarité, de grandeur.

C'est l'idée d'une « vie singulière », unique, parce qu'elle est inscrite au sein d'évènements qui intéressent la vie de la communauté qui se partage cette histoire. Seulement cette vie singulière

peut être racontée selon une manière « typique » de raconter la vie des hommes rares. Les hommes « rares » peuvent d'ailleurs l'être pour plusieurs raisons : ou bien qu'ils aient accompli des actes importants au sein de leur société, ou bien que leur place au sein de cette société soit rendue importante par la manière dont cette société est structurée, hiérarchisée. Dans l'ordre de la représentation, c'est d'abord un idéal qui est représenté dans la vie d'un homme « singulier ».

Nous envisageons dans cette partie la représentation de l'homme ordinaire comme un choix de représentation, en considérant le rapport de forces qui établit ce qui est « digne » d'être représenté et ce qui ne l'est pas. Historiquement, ce qui est considéré comme « digne » d'être représenté sont les hommes considérés comme « importants », « exemplaires » d'une société, ceux qui ont les vertus et la condition qui ne sont justement pas les mêmes que ceux du « plus grand nombre » mais qui sont au contraire considérés comme « rares », comme étant le signe distinctif d'un homme ou d'un petit nombre d'hommes et non pas comme étant le signe commun à tous les hommes. La représentation s'efforce alors de représenter « l'homme rare » comme identifiable par des éléments qui ne sont pas communs aux autres hommes de la société dont il est question.

Vie exemplaire

« Il est vrai que ce que nous entendons aujourd'hui par personnalité diffère assez sensiblement de ce que les biographes et les historiens d'autrefois concevaient sous ce terme. Pour eux, et notamment pour les auteurs des périodes qui marquèrent un penchant prononcé pour la biographie, l'essentiel d'une biographie semblait résider, serait-on tenté de dire, dans son excentricité, son anomalie, dans son caractère exceptionnel, souvent même pathologique, alors que, de nos jours, nous ne parlons jamais de personnalités marquantes que si nous nous trouvons en présence d'êtres qui ont réussi à dépasser le stade de l'originalité et de la singularité, pour s'intégrer aussi parfaitement que possible dans l'ordre général et servir avec le maximum de perfection une cause supérieure à leur personne. Si nous examinons la question de plus près, nous constaterons que cet idéal était déjà connu des anciens : la figure des « sages » ou des « êtres parfaits » chez les Chinois de l'antiquité, par exemple, ou l'idéal socratique de la vertu ne se distinguent guère de notre idéal actuel ; plus d'une grande organisation spirituelle, par exemple l'Église romaine aux époques de sa plus grande puissance, a connu des principes analogues, et certaines de ses figures les plus éminentes, comme celle de Thomas

d'Aquin, nous paraissent, à l'égal des sculptures grecques primitives, représenter plutôt des images classiques de types humains plutôt que des individus particuliers. »²⁷

Dans *Le jeu des perles de verre* de Hermann Hesse, l'exemplarité n'est pas qu'un simple constat, mais un idéal qui transcende la vie d'un individu qui consacre son existence à quelque chose qui serait considéré comme étant supérieur à l'homme. L'ouvrage prend la forme de la biographie du personnage principal, présentée comme la vie d'un individu singulier, parce que c'est de lui et pas d'un autre dont il est question, mais parce que la vie de cet individu est remplie d'une cause qui n'intéresse rien de personnel de sa part, supérieure à sa personne qui l'occupe pourtant tout entier et vers laquelle tous les instants et décisions de sa vie sont tournés.

La perfection de la vie de cet être, et représentée comme telle, vient de ce qu'il dépasse la singularité et l'originalité : cela ne veut pas dire qu'il s'efface derrière cette fonction, mais au contraire que ses intérêts particuliers ne sont pas semblables aux intérêts particuliers du plus grand nombre des hommes. Les intérêts vers lesquels sa vie est tournée sont considérés plus élevés car ils sont ceux d'une cause supérieure à la vie d'un homme mais qu'un homme arrive à incarner : c'est pour cela que cet être est extraordinaire.

« Images classiques de types humains » à l'égal des sculptures grecques primitives représentant un idéal, mais non un homme qui soit parfait dans sa particularité. L'idéal n'est pas absolu, chaque société forge un idéal de vie, et Hermann Hesse le dit bien, l'idéal socratique de la vertu, le « sage » ou l'homme parfait » des Chinois de l'antiquité. Puis l'idéal chrétien. Qui rejoint notre brève histoire de la vie exemplaire avec la vie des Saints avant la Renaissance.

Dans le cadre d'un idéal non envisagé comme la particularité d'une vie unique mais comme une existence consacrée à un idéal, la représentation de la vie de ceux qui se sont consacrés à cet idéal et qui ont transcendé leur existence par cet idéal, raconte la vie de ces individus en disant comment leur existence s'est consacrée à un idéal de vie et comment leur manière de s'y consacrer a transcendé cet idéal. Raconter ces vies, ce n'est pas tant raconter la vie particulière d'un individu particulier mais raconter comment un idéal peut s'incarner dans une vie d'homme.

Je ne veux pas ici faire un cours sur la biographie ni sur l'hagiographie, même si, avec ce sujet et

²⁷ Hermann Hesse, *Le jeu des perles de verre*, Paris, Poche, 2002 [1955], p.62

les objets y affèrent, cela m'aurait procuré un grand plaisir. Je me borne ici à essayer d'éclairer ce qui peut avoir fait utiliser la racine « *bio* » pour l'appliquer à un texte qui dit raconter la vie d'une personne et de se demander ce qui a pu mener à trouver un intérêt à raconter cette vie. Cela s'explique par le fait que le récit de la vie d'une personne représente l'idéal qui s'incarne en elle : aux hommes qui ont une vie d'homme est racontée la vie d'un être qui s'est élevé au-dessus de sa vie d'homme. *Bio* désigne la vie, et on voit ici les deux directions qu'elle peut prendre dans la représentation : la vie biologique, le fait pour tous les hommes de vivre, mais également, la vie comme trajectoire, faits vécus qui marquent l'existence de chaque individu, individuellement. Biologie d'un côté, bio-graphie de l'autre.

La vie des Saints représente un idéal chrétien incarné dans une vie d'homme qui le porte et le transcende par ses actions. Le récit de cette vie de Saint est donc pour cela souvent celui d'un parcours de faits, chemin sur la voie de la sainteté. C'est à chaque fois un parcours d'un individu vers l'idéal chrétien, celui dont les aspirations ne vont plus vers les contingences matérielles des hommes mais s'élèvent vers des considérations plus spirituelles qui ont été guidées par la voix de Dieu. Cela ne veut pas dire que tous les saints ont la même vie et que leur biographie est la même : chacun, dans son parcours particulier, incarne un chemin vers la sainteté et vers l'idéal que constitue la sainteté.

Représentations de l'exploit et de l'extraordinaire : la chanson de Roland

La vie des Saints n'est pas « grande » ni « importante » mais idéale pour le système social, politique et culturel qui a construit cet idéal comme tel, et à ce titre, elle est exemplaire au sein de celui-ci. Adossé à ce même idéal chrétien se développe un autre type de narration de vie à partir du XI^{ème} siècle, un « ensemble de poèmes épiques du Moyen-Âge relatant les exploits d'un même héros »²⁸, appelé « chanson de geste » et dont les derniers ont été produits à la fin du XV^{ème} siècle. On me pardonnera ici de n'aller pas « directement boire à la fontaine » et de me contenter d'une cruche, en me reportant pour traiter de l'hagiographie et de la chanson de geste à des ouvrages qui en traitent et non à des hagiographies et des chansons de geste « directement ». Il me paraît nécessaire de les intégrer à l'étude mais non d'en faire une étude alors que de nombreux chercheurs y ont

²⁸ *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1996, article « GESTE »

déjà consacré leur carrière.

La chanson de Roland est une des chansons de geste qui a été la plus étudiée. Elle a vraisemblablement été écrite au XI^{ème} siècle, du moins telle qu'elle nous est parvenue. C'est un texte « qui met en scène des personnages historiques de premier plan, [et] n'est pas inventée de toutes pièces »²⁹. Elle dit combien Roland et ses fidèles preux rejoignent l'idéal chrétien parce qu'ils le servent, ce qui est la plus grande chose à faire au sein de leur société :

On retrouve également l'esprit de croisade dans ce qu'il est convenu d'appeler le « merveilleux chrétien ». S'il constitue un topos du genre épique, il reflète aussi, sur le plan littéraire, la certitude qu'eurent les premiers croisés d'être réellement portés par Dieu. [...] Le merveilleux chrétien, en quelque sorte, traduit de manière imagée le décuplement des forces que permet un puissant idéal.³⁰

La vie des chevaliers n'est pas apparentée à celle des Saints, et n'est pas représentée comme telle, mais accorde à ceux qui se battent pour ce merveilleux un mérite presque équivalent :

En devenant combattant, le pèlerin s'exposait certes lui aussi à la mort mais mourir à Jérusalem était une façon idéale de s'identifier au Christ, et pouvait donc représenter l'un des objectifs auxquels il aspirait. Fin d'autant plus désirable que la participation à la croisade valait indulgence plénière : qui mourait en combattant pour le Christ mourait ipso facto en martyr, en un temps où la sainteté était justement réservée aux évêques et aux martyrs.³¹

Même si les chevaliers ne sont pas apparentés aux saints, leur vie est mise en représentation au même titre que ceux-ci, même si le registre de narration n'est pas identique. Ces représentations épiques contribuent cependant à changer la distinction entre ceux dont la vie est digne d'être mise en représentation - les saints depuis le VI^{ème} siècle - et ceux dont la vie ne le « mérite » pas. Cela, non plus parce que la vie d'un individu est dédiée à quelque chose qui est placée au-dessus de la vie des hommes - Dieu - mais parce que les actions d'un individu sont orientées par ce merveilleux chrétien - combattre, mourir - et que cela entretient l'image de puissance de ce merveilleux, mais en même temps confère cette puissance à celui qui la sert.

²⁹ MAURICE Jean, *La chanson de Roland*. Paris, PUF, 1992, p.8

³⁰ MAURICE Jean, *La chanson de Roland*. Paris, PUF, 1992, p.12

³¹ LIGNEREUX Marielle et MARTIN Jean-Pierre, *La Chanson de Roland*, Atlante, coll. « Clefs concours - Lettres médiévales », 2003, p.33

« *Plaist vus oïr de granz batailles e de forz esteurs?* » Avec cette question, le premier vers de *La Chanson de Guillaume* nous donne le principal sujet de cette version médiévale de l'épopée qu'est la *chanson de geste* : *l'exploit guerrier, placé sous le signe de l'extraordinaire.* » [...] *Démésure de l'enjeu (toute une collectivité y joue souvent son destin), des passions qui animent les personnages (tel l'orgueil de Roland refusant de sonner du cor) et, bien sûr, des affrontements proprement dits.*³²

Ce qui mérite d'être représenté n'est pas alors la vie d'un homme mais les actions qu'il a accomplies pour le merveilleux chrétien qui est l'idéal de sa société et qui lui a donné la force de s'élever au-dessus du commun des hommes qui constituent la collectivité d'où il vient. Ce n'est pas la vie du Saint comme un parcours qui est représenté mais l'action extraordinaire qui seule peut servir le merveilleux chrétien parce que, pour le servir, il faut de grands actes, mais aussi parce que ceux qui servent cet idéal sont portés par sa puissance.

L'extraordinaire est ce qui constitue un exploit, quelque chose qui est supérieur aux autres actes que peuvent effectuer la plupart des hommes, la plupart du temps. Les actes extraordinaires sont effectués pour une certaine cause et dans un certain but qui sont supérieurs à la vie des hommes. Ceux qui ont accompli pendant leur vie des actes supérieurs pour une cause supérieure (à la fois religieuse et collective, il s'agit du destin de la collectivité concernée), sont représentés comme tels dans les chansons de geste, ils sont distingués des autres et ainsi, représentés car considérés comme dignes de l'être.

Importance

La représentation de celui qui accomplit de grands actes correspond alors à la représentation de celui dont les actions sont connues par sa collectivité comme importantes pour la survie de celle-ci, pour sa grandeur et à ce titre sont vus comme « événements » au sein de celle-ci. Des faits de la vie d'une personne, à un moment de sa vie, ne la regardent pas elle seule mais concernent également les autres membres de sa société en ce qu'elles sont orientées vers le même idéal chrétien, le même merveilleux, mais touche à un enjeu de réalisation de cet idéal. « C'était tout un peuple qui s'en allait revivre la passion, qui se vivait comme l'armée élue pour libérer à la fois le pays du Christ et

³² MAURICE Jean, *La chanson de Roland*. Paris, PUF, 1992, p.20

le Christ lui-même. »³³

À partir du moment où l'homme qui est parti en croisade n'est pas mort et revient chez lui, la chanson de geste n'en parle plus : « Et très vite ceux qui n'avaient pas participé au dépeçage féodal du royaume de Jérusalem rentrèrent chez eux nets de leurs péchés pour reprendre soulagés leur vie ordinaire. »³⁴ Ce n'est pas la vie d'un homme comme succession de faits depuis son apparition jusqu'à sa disparition du monde qui est dédiée à ce merveilleux chrétien et représentée comme telle, mais ses actions dirigées pour servir ce merveilleux et seulement ces actions. Ce qui, dans la vie d'un homme, ne ressort pas de l'action dirigée vers le merveilleux chrétien, et du même coup le devenir de la société qui est structurée par celui-ci, ressort de la « vie ordinaire » : les hommes sont représentés pour la place de leurs actes, et ce sont ces actes qui sont « dignes » d'être représentés. À partir du moment où leur vie, leurs actions ne sont plus consacrées à servir ce merveilleux chrétien, il n'est plus question d'en parler.

Les vies qui sont racontées par la narration des faits qui les constituent font des hommes qui les ont vécues des hommes « importants », dans le sens où ils ont été connus au sein de leur société et continuent à l'être dans les représentations qui en ont été forgées comme des hommes qui ont effectué des actions glorieuses aux yeux des autres, et qui ont oeuvré pour l'idéal qui était, non pas seulement le leur mais celui de toute la société dans laquelle ils vivent. Alors que l'hagiographie pourrait désigner un idéal fait homme, la chanson de geste pourrait désigner un idéal fait acte.

La vie du Saint est représentée pour montrer comment l'idéal d'une société s'incarne en une vie d'homme dont la visibilité est représentée comme une succession de faits. L'exploit du guerrier est représenté comme la visibilité du merveilleux chrétien donnant la force à ceux qui le servent de s'élever dans leurs actions au-dessus des actes qu'accomplissent les autres hommes.

Pour comprendre ce qui peut être considéré comme important au sein d'une société, il faut connaître la manière dont est structurée cette société.

³³ LIGNEREUX Marielle et MARTIN Jean-Pierre, *La Chanson de Roland*, Atlante, coll. « Clefs concours - Lettres médiévales », 2003, p.33

³⁴ LIGNEREUX Marielle et MARTIN Jean-Pierre, *La Chanson de Roland*. Atlante, coll. « Clefs concours - Lettres médiévales », 2003, p.34

Résurgence de l'ancien idéologie tripartite des Indo-Européens ou construction d'origine cléricale, la société de l'époque féodale est constituée de trois ordres. On y distingue ceux qui prient, ceux qui combattent et, les plus nombreux, ceux qui travaillent. Les deux premiers ordres sont en charge de la protection du troisième, l'un dans son rapport à l'au-delà, l'autre face aux menaces terrestres ; et le troisième en échange est chargé de nourrir et d'entretenir matériellement les deux premiers.³⁵

Ces trois ordres fondent une société où chaque ordre dépend des autres et où chaque ordre est obligé auprès des autres. Cependant, les fonctions respectives de chacun des trois ordres ne sont pas considérés et représentés de la même manière, et certaines actions sont valorisées car elles ont trait à l'idéal vers lequel est tournée cette société et qui la structure. Le « merveilleux chrétien » fait de la vie de prière un exemple et de la bataille une vie d'exploits. Seulement, ce qui est « important » au sein d'une société change selon la constitution et le fonctionnement de la société concernée. Dans l'époque féodale, de guerre sainte, de croisades, de suzeraineté, l'important va vers le merveilleux chrétien, ceux qui le servent et le défendent par leurs actes. Avec l'Ancien Régime, ce n'est plus le rapport à un idéal qui structure toute une société qui oriente l'important dans la représentation mais la position au sein d'un système monarchique, au sommet duquel se trouve le roi.

Il s'agit alors davantage de représenter un homme en particulier, non pas pour représenter un idéal, ni un homme qui a une place exemplaire au sein d'une société, mais un homme « important » au sein d'une société et construit comme tel. La construction de l'« homme important » est celle d'un homme comme important dans une société, et donc aux yeux des autres individus constituant cette société. Il est avant tout celui d'un homme « unique », et non d'un homme « de pouvoir ». Seulement, lorsque le pouvoir de représentation est limité parce que ceux qui sont considérés comme sachant représenter sont peu nombreux, il importe de représenter ceux qui sont considérés comme étant « les plus importants » au sein de cette société. Et les plus importants sont ceux qui sont à des places « importantes » au sein d'un groupe d'hommes, places qui sont celles de savoir et de gouvernement, qui ont un rôle politique, au sens de décider pour la cité. La représentation prend alors une dimension de « représenter l'exemple », mais également de « représenter l'important » en hiérarchisant selon « ce qui doit être représenté ».

³⁵ LIGNEREUX Marielle et MARTIN Jean-Pierre, *La Chanson de Roland*. Atlante, coll. « Clefs concours - Lettres médiévales », 2003, p.28

Immortalité

Dans « Le concept d’histoire »³⁶, Hannah Arendt interroge le concept d’histoire de l’Antiquité à l’époque moderne. Elle pose d’abord l’histoire comme rapport d’une société d’hommes à l’immortalité : Hérodote, dans les *Guerres médiques*, présente le but de son entreprise comme de :

*sauvegarder de ce qui doit son existence aux hommes, en lui évitant de s’effacer avec le temps, et de célébrer les actions glorieuses et prodigieuses des Grecs et des Barbares d’une manière qui suffise à assurer leur souvenir pour la postérité et, de la sorte, à faire briller leur gloire à travers les siècles*³⁷.

Une société formule ce qui est vu comme une action glorieuse dont il faut se souvenir. Cette idée se fonde sur l’idée selon laquelle, poursuit l’auteure, pour les Grecs, le concept de nature désigne toutes les choses qui naissent et se développent sans l’assistance des hommes ou des dieux : les choses de la nature sont donc immortelles, et n’ont pas besoin que les hommes interviennent d’une quelconque manière pour s’en souvenir. L’homme fait partie de ces choses de la nature qui sont immortelles, par la procréation, qui assure une immortalité à l’homme en tant qu’espèce. Seulement, à partir du moment où la vie n’est pas seulement considérée comme vie biologique, mais comme vie individuelle, reconnaissable par la succession de faits dont elle est jalonnée, l’homme est considéré comme mortel, car ces faits qui sont différents pour chacun sont menacés d’oubli.

*Ce qui pour nous est difficile à comprendre est que les grandes actions et les grandes oeuvres dont les mortels sont capables, et qui deviennent le thème du récit historique, ne sont pas vues comme les parties d’un tout qui les enveloppe ou d’un processus ; au contraire, l’accent est mis toujours sur des cas singuliers et des gestes singuliers. Ces cas singuliers, actions ou événements, interrompent le mouvement circulaire de la vie biologique. La substance de l’histoire est constituée par ces interruptions autrement dit par l’extraordinaire.*³⁸

Les hommes, non en tant qu’espèce, mais en tant que vies distinguées par leurs trajectoires individuelles, sont mortels. Ils peuvent cependant accéder à l’immortalité par la mémoire qui est gardée

³⁶ ARENDT Hannah, « Le concept d’histoire », *La crise de la culture*. Paris, Gallimard, 1972 pour la traduction française [1954] p.96

³⁷ ARENDT Hannah, « Le concept d’histoire », *La crise de la culture*. Paris, Gallimard, 1972 pour la traduction française [1954], p.58

³⁸ ARENDT Hannah, « Le concept d’histoire », *La crise de la culture*. Paris, Gallimard, 1972 pour la traduction française [1954], p.60

de leurs actions. Une distinction est alors à opérer entre les actions qui sont vues comme extraordinaires, et qui sont rendues glorieuses, mémorables, qui se distinguent dès lors des actions qui ne sont pas dignes de mémoire et qui sont ainsi, aussi furtives que périssables.

C'est pourquoi Platon porte un tel mépris aux affaires humaines, parce qu'aucune permanence ne peut y être trouvée et qu'on ne peut donc pas y trouver la vérité et la révélation de l'Être éternel. Les actions des hommes qui se ressemblent, et qui ne sont donc pas singulières, sont marquées, signifiées comme ce qui n'est pas digne que la société dans laquelle elles ont lieu s'en souvienne. L'histoire se construit sur cette distinction, entre les actions qui sont dignes de mémoire, parce qu'elles sont considérées comme extraordinaires, et les actions qui ne sont pas dignes de mémoire - parce qu'elles sont celles qui rejoignent le cycle vital, ce qui est propre au plus grand nombre, à l'espèce.

L'immortalité pour l'homme prend alors deux chemins différents : la reproduction d'une part, de l'homme dont la progéniture porte la marque, le souvenir (« Quand il [Platon] déclara que la procréation des enfants était une loi, il espérait évidemment que ce serait suffisant pour l'aspiration naturelle à l'immortalité de « l'homme commun »³⁹) ; par ses actions d'autre part, qu'il arrive à hisser à la gloire de l'extraordinaire, et dont les hommes de sa société gardent le souvenir. L'action glorieuse rend l'homme qui l'accomplit immortel parce qu'elle est construite comme extraordinaire ; la reproduction est l'action des hommes ordinaires. Se dessine, d'un côté, le chemin individuel et reconnu comme tel de l'homme dont les actes se distinguent de ceux des autres au sein d'une société, et d'autre part, les actes qui ne sont pas considérés comme extraordinaires, parce qu'ils rejoignent l'idée du « cycle vital » qui est propre à tous les hommes, qui n'en distinguent donc aucun en particulier, et qui est tourné vers la bassesse de la survie, non vers sa glorification ni son exaltation.

Pour les Grecs et pour les Romains aussi bien, malgré toutes les différences, la fondation d'un corps politique était engendrée par le besoin qu'avait l'homme de dépasser la mortalité de la vie humaine et la fugacité des actes humains. À l'extérieur du corps politique, la vie humaine n'était pas seulement ni même en premier lieu menacée, car exposée à la violence des autres ; elle était dépourvue de signification et de dignité parce qu'en aucun cas elle ne pouvait laisser de traces. Telle était la raison de l'anathème jeté par la pensée grecque sur toute la sphère de la vie privée, dont l'« idiotie » consistait

³⁹ ARENDT Hannah, « Le concept d'histoire », *La crise de la culture*. Paris, Gallimard, 1972 pour la traduction française [1954], p.65

*en cela qu'elle se préoccupait seulement de survie, et aussi bien la raison de l'affirmation de Cicéron que seules l'édification et la conservation de communautés politiques peut permettre à la vertu humaine d'égaliser les actions des dieux.*⁴⁰

La communauté politique permet la conservation des actes vertueux, glorieux, parce qu'elle permet la mémoire, qui consiste pour un groupe d'hommes à garder trace d'un acte, d'un événement, d'une parole, d'un homme. La communauté politique ne permet pas l'acte de s'accomplir, mais de produire une représentation de cet acte qu'elle construit comme glorieux, comme ce qui fait son histoire, comme ce qui a été important, comme ce qui est extraordinaire à ses yeux, et qui la structure sur cette idée de ce qui est digne de mémoire et de ce qui ne l'est pas. La communauté politique se structure sur le partage de cette notion de l'extraordinaire et de l'ordinaire de ce qui est fait par les hommes dans cette conception grecque de la nature - puisque la nature recouvre tout ce qui naît et se développe sans l'intervention de l'homme. Il s'agit donc pour une communauté de construire des représentations du visible qui réunissent les regards de cette communauté, et de dire ce qui est visible au sein de cette communauté pour le lui représenter et la structurer autour de ce sensible partagé.

Le portrait du roi comme dispositif

Louis Marin dans *Le portrait du roi* interroge la représentation comme pouvoir, mais également comme mise en signe du pouvoir. Dans une première acception, la représentation rend présent celui qui est absent : elle « présente à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de... (dans celle de l'espace) »⁴¹ et prend alors valeur de substitution. Premier pouvoir, celui de remplacer l'absent par une représentation qui en tient lieu et qui permet de faire comme si l'absent était là : pouvoir de substitution.

Deuxième acception du dictionnaire :

Représenter : exhiber, exposer devant les yeux. Représenter sa patente, son passeport, son certificat de vie. Représenter quelqu'un, le faire comparaître personnellement, le remettre entre les mains de

⁴⁰ ARENDT Hannah, « Le concept d'histoire », *La crise de la culture*. Paris, Gallimard, 1972 pour la traduction française [1954], p.65

⁴¹ MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1981, p.9

ceux qui l'avaient confié à notre garde. » Représenter est alors montrer, intensifier, redoubler une présence.⁴²

Le pouvoir de la représentation n'est pas tant alors de créer quelque chose qui remplace ce qui est absent, mais réside dans la mise en oeuvre d'un dispositif représentatif qui « prouve » : c'est alors le dispositif représentatif qui constitue le pouvoir de la représentation en ce que c'est le pouvoir du dispositif qui constitue le sujet qui représente. La représentation consiste alors à se présenter comme représentant quelque chose. C'est dire que la capacité à représenter se concentre sur un objet qui est déjà là, déjà présent, et qui est choisi pour être re-produit, en plus de sa présence. C'est dire qu'un objet, parmi d'autres objets présents dans le monde, est choisi comme devant être représenté, comme pouvant avoir de petits doubles qui doublent sa présence pour le rendre plus visible encore. C'est choisir un objet plutôt que d'autres pour le rendre davantage présent, dire que la capacité à représenter doit être utilisée pour cet objet-ci en particulier. Le roi est déjà présent, et les peintres plutôt que de représenter quelqu'un d'autre, quelque chose d'autre, le représentent, lui.

Le pouvoir est défini par Louis Marin comme le fait d'être capable de force. Les signes de la force résident dans la capacité de force : il n'est pas nécessaire que la force soit déployée mais qu'elle soit en état de se dépenser pour être dite présente, et en cela la représentation de la force ne montre pas la force mais la puissance. Dans cette perspective, la puissance est à la fois fondation du pouvoir mais également son moyen : pouvoir, c'est alors transformer la force en puissance, dans le sens où c'est dire que la force pourrait se déployer et devient alors pouvoir lorsque la puissance apparaît comme justifiée, légitime, nécessaire. Les signes du pouvoir n'ont besoin que d'être vus pour que la force soit crue : c'est une représentation de ce qui est absent, de la force qui n'a pas besoin d'être déployée mais qui serait là quand même. Le pouvoir fonctionne sur le fait que la force est possible mais n'a pas à être montrée, elle n'est qu'une réserve, mais un signe présent doit signifier cette capacité. On retrouve ainsi dans le pouvoir les deux mécanismes qui ont été identifiés dans la représentation, à la fois substitution à l'absent, mais également redoublement, intensification de la présence.

Si donc la représentation en général a en effet un double pouvoir : celui de rendre à nouveau et imaginativement présent, voire vivant, l'absent et le mort, et celui de constituer son propre sujet légitime et autorisé en exhibant qualifications, justifications et titres du présent et du vivant à l'être, autrement

⁴² MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1981, p.10

*dit, si la représentation non seulement reproduit en fait mais encore en droit les conditions qui rendent possibles sa reproduction, alors on comprend l'intérêt du pouvoir à se l'approprier. Représentation et pouvoir sont de même nature.*⁴³

Le pouvoir est représentation et la représentation est elle-même pouvoir : le pouvoir s'approprie la représentation pour se signifier comme tel, il se redouble et s'intensifie ainsi en même temps. Louis Marin interroge dans cet ouvrage comment le « désir d'absolu qui anime l'essence de tout pouvoir » s'accomplit dans la représentation qui crée un substitut imaginaire de cet accomplissement :

*Le portrait du roi que le roi contemple lui offre l'icône du monarque absolu qu'il désire être au point de se reconnaître et de s'identifier par lui et en lui au moment même où le référent du portrait s'en absente. Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images.*⁴⁴

Les images construisent un portrait du roi en monarque absolu : à la fois portrait d'un individu singulier, présence d'un corps vivant, leur objet est de représenter le corps du roi également comme le corps sacramentel, corps juridique et politique qui symbolise le pouvoir absolu. C'est ce mélange qu'interroge Louis Marin dans des représentations qui s'inscrivent dans une époque d'absolutisme, où c'est par un corps on ne peut plus vivant, qu'est mis en signes le pouvoir et qu'est représenté l'État.

*Le portrait du roi serait ainsi le dispositif par lequel l'ordre absolu se représente par un individu dans le texte et en fait son représentant, son fondé de pouvoir. L'ordre absolu s'incarne dans un corps, devient un corps dans le récit historique.*⁴⁵

La représentation du pouvoir se construit autour d'un individu qu'elle représente comme étant singulier, et c'est dans cette singularité de la figure représentée que Louis Marin voit le « moment-clé de l'absolutisme » dont parle Hegel dans la *Phénoménologie de l'esprit* :

*C'est le nom et lui seul qui fait que la différence du singulier d'avec tous les autres est non pas signifiée mais bien rendue réelle par tous ceux qui parlent. Dans le nom, le singulier ne vaut plus en tant que le singulier qu'il est dans sa seule conscience, mais dans la conscience de tous.*⁴⁶

⁴³ MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1981, p.10

⁴⁴ MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1981, p.20

⁴⁵ MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1981, p.20

Il s'agit de construire une représentation qui soit un portrait à la fois comme corps d'homme et comme corps politique. Une telle représentation ne construit pas seulement le portrait d'un homme singulier, mais met en signes un individu identifié par un nom à une narration historique et à une fiction symbolique du pouvoir. Le roi est représenté en monarque absolu, le corps d'un individu est construit en signe de pouvoir, en corps politique incarnant l'État, comme un individu peut également être représenté en homme ordinaire. Au sein d'une monarchie, le roi est présenté comme corps incarnant le pouvoir : au sein d'une société où le pouvoir est entre les mains d'un seul, il est ainsi « légitime » que l'individu qui détient ce pouvoir soit rendu « plus important » que les autres.

Il s'agit alors de se demander ce qui mène un individu à être représenté, plutôt qu'un autre, plutôt que d'autres, mais également, quels éléments font qu'un individu est considéré comme « digne » d'être représenté, « doit » être représenté. Il n'y a pas d'importance « en soi » d'un individu ou d'une représentation, cependant, historiquement, nous avons vu que le portrait individuel va de pair avec l'« importance » qui est accordée à un individu au sein d'une société, de par la place qu'il y occupe.

Intérêt à représenter les hommes

Représenter le portrait du roi en monarque absolu est la construction d'une image du pouvoir absolu au sein d'une société structurée par un régime politique absolutiste. La représentation du roi en monarque absolu construit une représentation du pouvoir à la fois « politique-juridique » et « théologique-sacramentaire » qui signifie à la communauté à laquelle la représentation est destinée - les sujets du roi - l'incarnation du régime politique dans lequel ils sont inscrits et qui assoit, rend effectif ce pouvoir en le signifiant.

Louis Marin envisage l'absolutisme comme un système de représentation homogène : le roi y est représenté en monarque absolu dans plusieurs types de représentations - médaille, historiographie, peinture - dans le but de représenter le pouvoir absolu dans la représentation d'une seule personne.

⁴⁶ G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. française Hyppolite, Aubier, 1947, t. II, p.72, cité dans MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1981, p.10

On comprend ainsi comment l'usage du portrait se prête particulièrement bien au pouvoir absolutiste, qui incarne le pouvoir entre les mains d'un seul individu.

La représentation d'un individu particulier a d'abord pour objet de produire une ressemblance entre l'individu dont il est question et la représentation qui en est faite. Elle représente un individu singulier et le signifie comme tel. Cette représentation qui représente un individu singulier est construite sur le fait que cet individu soit identifié par des éléments qui lui sont attribués en propre. Louis XIV est représenté en monarque absolu, comme portrait d'un homme singulier, qui est fondé sur une ressemblance entre le référent et le sujet représenté, et sur l'identification de ce sujet par des éléments qui signifient sa fonction au sein de la société à laquelle cette représentation est adressée, où les sujets du roi sont les destinataires de la représentation. C'est la fondation d'un regard commun sur ce qui structure cette société, cet État, par une figure qui l'incarne. L'intérêt à être représenté vient donc de la volonté de signifier le pouvoir, et de le rendre effectif en le signifiant comme tel aux yeux des sujets du royaume à qui cette représentation est destinée. Un regard commun est construit sur ce qu'est ce pouvoir qui structure la société, dans la représentation du corps du roi.

Après la Révolution française, qui marque la fin de l'absolutisme, l'État comme pouvoir structurant la société française n'est plus construit comme le pouvoir absolu d'un individu, mais comme le pouvoir de l'ensemble des individus considérés comme constituant le peuple de la nation. La place du sujet au sein du corps politique national est redéfinie. Pour Adeline Wrona, dans l'étude qu'elle fait de cette époque et de ce tournant, l'incarnation la plus visible de ce nouvel imaginaire national se trouve :

dans la figure du grand homme, celui pour qui, en 1791, on retire à l'église Sainte-Geneviève, place du Panthéon, toute fonction religieuse. [...] Reposant sur le savoir et la vertu politique, bien plus que sur la naissance, l'idéal du grand homme démocratise la logique d'exemplarité - le grand homme est un individu collectif.⁴⁷

Le grand homme comme représentation d'un idéal à partager n'a plus pour objet d'asseoir un pouvoir absolu mais de construire un regard commun sur un idéal. Le grand homme est représenté parce qu'il a valeur d'exemple pour un groupe d'hommes et fonde ainsi une pierre d'achoppement

⁴⁷ WRONA Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*. Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012, p.70

de ce que ce groupe d'hommes considère comme exemplaire. C'est en cela que le grand homme est un individu collectif : « L'idéal des Lumières, et de la raison universellement partagée, comprend une pensée pédagogique, qui postule l'accès progressif de tous au savoir professé par les plus éminents des citoyens. »⁴⁸

Les représentations de « grands hommes » ne construisent plus un regard commun sur le pouvoir structurant une société, mais fondent un regard commun sur ce qu'une société identifie comme étant exemplaire. Les grands hommes sont représentés parce qu'ils apprennent aux autres : en témoignent les portraits des encyclopédistes associés à la diffusion du savoir encyclopédique. Après destruction d'un régime politique, mais également d'institutions culturelles et sociales, une société cherche à donner un sens à son autour, au monde commun que partagent ses membres. Elle tente alors de constituer un savoir structurant, des figures individuelles sur lesquelles elle peut se reposer et se structurer, dans un savoir, et, davantage, dans une « grandeur » vers laquelle tendre. L'« individu collectif » que constitue le grand homme est aussi collectif que le roi : c'est la construction d'un regard commun sur une figure autour de laquelle se rassemblent les membres d'une société. Le pouvoir de la représentation va de pair avec la représentation de l'important : représenter, c'est redoubler la présence d'un objet qui est au monde : cet objet doit donc avoir un caractère d'« importance » dans la société dans laquelle il est pris pour objet de représentation : il est plus important de représenter ceci plutôt que cela.

Notre hypothèse ici est que l'histoire de la représentation d'un individu est historiquement, d'abord celle des individus « les plus importants » au sein d'une société. D'abord parce que les rapports de pouvoir qui traversent une société où le pouvoir de représenter est limité car attribué à des « individus qui savent représenter » font que ce sont les puissants qui peuvent s'approprier la représentation pour se représenter eux-mêmes en tant qu'« hommes importants ». Mais également parce que le fait de représenter un individu est sous-tendu par le fait que cet individu présente un *intérêt* à être représenté. Cet intérêt est alors déterminé par le système social, culturel, historique et politique d'une société. Le regard commun d'un groupe d'homme est construit sur des objets médiatiques représentant des individus singuliers comme exemplaires et importants.

Avec les « grands hommes » dont parle Adeline Wrona, ceux d'après la Révolution, il s'agit de

⁴⁸ WRONA Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*. Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012, p.70

constituer un nouveau socle de figures individuelles qui structurent la société dont il est question, et autour desquelles un regard commun peut se constituer. Il ne s'agit plus alors d'une société structurée par un régime monarchique, mais d'une société dont le pouvoir appartient au peuple : l'individu collectif est représenté non plus comme celui qui détient le pouvoir absolu, mais comme celui qui cristallise une compétence, un savoir, qu'il fait « au mieux » au sein d'une société où l'objectif est l'intérêt collectif. Les « grands hommes » seraient donc ceux qui peuvent décider, pour les autres, de ce qui peut réaliser ce qui est le mieux pour le collectif. Le « grand homme » cristallise ce qui est « important » au sein d'une société : dans une société démocratique, l'important, c'est l'intérêt de tous. Le « grand homme » est le plus susceptible de compétence et de confiance pour que la société dans laquelle il est inscrit et « influent » soit ainsi orientée vers cet intérêt général.

Le monarque absolu n'était pas exemplaire mais structurant. L'idéal de savoir est exemplaire, dans une société où chaque homme est considéré comme étant libre et participant à la vie commune. L'important est un accord commun sur ce qui est structurant, sur ce qui détermine la vie de tous. Considérer l'exemplarité comme idéal revient à ériger des vies individuelles comme incarnant ce qui est bon à un groupe d'hommes. Se dessine alors, de l'autre côté de la représentation de cet idéal exemplaire, une rareté opposée à un « plus grand nombre » auquel est adressée la représentation.

Le plus grand nombre opposé à la rareté

La rareté des « grands hommes » s'incarne dans des portraits individuels, bien qu'ils ne soient finalement que des « types » d'idéaux exemplaires. L'objet étant cependant d'y représenter la singularité d'un homme et de l'identifier par des éléments qui lui soient attribués en propre. Même si de tels portraits ont pour objet d'être publicisés, et de réunir autour d'eux les membres d'une société. Se dessine alors, de l'autre côté de la représentation, le « plus grand nombre » des hommes de la même société.

D'un côté, les « grands hommes » sont représentés en individus singuliers et incarnent un idéal structurant le social. D'un autre côté, le « commun » des hommes est représenté par ce qui justement ne distingue pas les hommes mais les rassemble, et les fait se ressembler, sur le mode taxinomique. De cette scansion entre représentation du singulier et représentation du commun, s'en dessine une autre : la scansion entre la rareté et, *a contrario*, ce qui n'est pas rare, ce qui est largement partagé, et auquel nous ne trouvons d'autre adjectif qu'un terme qui attribue d'emblée une

dimension éthique à celle de quantité : le vulgaire.

Notre hypothèse est ici la suivante : ce qui constitue la représentation du commun serait le redondant taxinomique, alors que ce qui fonde celle du singulier serait la rareté, voire l'unicité. C'est cela qui sous-tendrait une représentation qui signifie le commun en « bassesse ». L'individu « rare » incarne un personnage public, une représentation qui est construite pour être partagée au sein d'une société et dont un individu, construit comme individu particulier, porte la représentation par son identité propre. Une société produit des représentations autour desquelles se réunir, qui peuvent être de plusieurs ordres, et lorsque ce sont des représentations d'hommes, soit l'homme est choisi, et porte par ses traits particuliers les signes partagés par la société qui partage cette représentation ; soit ce sont des traits généraux, non individualisants : c'est alors l'homme anatomique, l'homme physiologique, l'homme « total », et dans tous les cas, l'homme général, qui n'est pas représenté pour être distingué, et qui peut signifier, dans une société où la représentation individuelle est celle de l'important, la « médiocrité ».

C'est une représentation politique : au sein d'un régime politique où les hommes sont considérés comme participant aux décisions qui intéressent la cité comme c'est le cas dans une démocratie, l'affirmation de ce qui est commun aux hommes détermine la manière dont chaque individu peut vivre et agir au sein de sa société. Un régime monarchiste par exemple n'a pas la même idée de ce qui est commun aux hommes qu'un régime communiste, socialiste ou bien démocratique. Ce n'est pas pour dire lequel est le « mieux » ou le « moins bon » que nous citons ces régimes en exemple, mais pour dire que chaque manière de gérer une cité, et donc d'accorder une place aux individus qui la composent, dépend de ce qu'une société dit être le socle commun à tous les hommes, comment elle les distingue, quelles catégories les définissent.

Les meilleurs et les mauvais

Nous reprenons à ce stade de la réflexion le cours de Michel Foucault au Collège de France dans lequel est analysé la « Constitution des athéniens » attribuée à Xénophon. Ce texte est d'une autre source, mais aurait été écrit au tournant du V^{ème} et du IV^{ème} siècles avant J.C.. Son objet principal est la notion de *parrêsia* qui apparaît d'abord dans des textes d'Euripide, et qui désigne :

le droit de parler, de prendre publiquement la parole, de « donner son mot » en quelque sorte, pour donner son avis sur un ordre qui intéresse la cité. C'est le droit et le privilège qui fait partie de

*l'existence d'un citoyen bien né, et qui lui donne accès à la vie politique entendue comme possibilité de contribuer à des décisions collectives. C'est une des formes de manifestation de l'existence libre d'un citoyen libre, en donnant à ce mot de libre son sens plein et positif, c'est-à-dire la liberté qui donne le droit d'exercer ses privilèges au milieu des autres, par rapport aux autres et sur les autres*⁴⁹.

Nous ne voulons pas ici mettre en regard la démocratie athénienne avec la démocratie contemporaine. Seulement, l'analyse de la littérature philosophique et politique du IV^{ème} siècle est analysée par Michel Foucault comme constitutive d'un moment de crise de la *parrésia* démocratique : cette liberté de parler n'est pas considérée comme un droit à exercer mais plutôt comme une pratique dangereuse. Cette étude nous semble particulièrement féconde pour notre travail, en ce qu'elle aboutit à une réflexion sur l'idée de distinction des membres d'une société démocratique en deux groupes, les « plus nombreux » et les « moins nombreux », distinction associée à une autre, celle entre les « meilleurs » et les « moins bons ».

Au sein d'un régime dit démocratique, l'individu n'est pas considéré comme sujet, mais comme citoyen qui prend part aux décisions collectives. Dans un tel régime, les individus sont considérés comme « parties d'un tout », il n'est pas fait de distinction éthique entre chaque individu lorsqu'il est considéré comme citoyen, et de ce point de vue de la participation à la *polis*. Pourtant, une distinction morale s'opère : les « plus nombreux » sont identifiés comme « mauvais » pour diriger les affaires de la cité.

Il s'agit de questionner la place de ce citoyen et de la représentation de celui-ci comme ayant une place, comme étant sujet à identification au sein des autres hommes, en ce que c'est depuis sa position individuelle, personnelle qu'il prend la parole, qu'il apparaît aux yeux des autres et au sein de sa collectivité. C'est cette position individuelle, cette identification de chacun au sein du groupe en tant que prenant part à la vie de ce groupe que nous interrogeons ici.

La critique des textes étudiés par Michel Foucault a pour objet la démocratie comme lieu possible de la *parrésia*. Sont distinguées deux sortes de *parrésia*.

⁴⁹ Nous retranscrivons ici directement le cours du 8 février 1984 au Collège de France donné par Michel Foucault intitulé « Le courage de la vérité » écouté en format audio sur le site de l'université de Berkeley : <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foucault/cv.html>

D'une part, la parrésia comme liberté donnée à tous et à n'importe qui de prendre la parole, car cette liberté n'est plus exercée du fait d'un privilège statutaire. C'est la latitude donnée à chacun de dire ce qui lui plaît. Il y a alors autant de gouvernements que d'individus dans une cité qui permet cela. Bons et mauvais orateurs, discours vrais et discours faux se juxtaposent et s'entremêlent.

Aussi, la parrésia est dangereuse pour l'individu, car elle appelle chez celui qui veut l'exercer un certain courage. Or, ceux qui plaisent au peuple sont ceux qui lui disent ce qu'il désire. Alors que l'orateur courageux, qui veut dire le vrai, est châtié par le peuple parce qu'il ne dit pas ce qui lui plaît. L'impuissance du discours vrai dans la démocratie est donc dû à la structure même de la démocratie, qui permet à chacun de parler, mais qui empêche à celui qui dit le vrai d'être reconnu et écouté. C'est cette idée qui est source du moment de « crise » de la parrésia démocratique dans la littérature philosophique du IV^{ème} siècle.

Le texte « La constitution des Athéniens » est un de ceux qui font partie de cette littérature de « crise de la parrésia démocratique ». Il se présente sous la forme d'un faux éloge de la démocratie athénienne qui se retourne en une critique violente. L'auteur évoque certaines cités dans lesquelles ce sont les plus habiles qui donnent les lois, où ce sont les honnêtes gens qui délibèrent et qui prennent les décisions, où on empêche les fous de participer aux instances délibératrices, et où même la parole ne leur est pas accordée. Dans ces cités, ce qui règne est le bon régime, la bonne constitution qui sont qualifiés d'eunomia.

Le grand mérite d'Athènes, c'est, poursuit Michel Foucault, de ne pas s'être donné le luxe de l'eunomia. Athènes n'accepte pas ce régime. Car dans une cité où seuls ceux qui ont le droit de parler sont les meilleurs, alors les meilleurs cherchent à obtenir - puisque ce sont les meilleurs - les décisions qui sont conformes au bien, à l'intérêt, à l'utilité de la cité. Or, ce qui est bon pour la cité est bon pour les meilleurs.

Dans une démocratie, ce sont les plus nombreux qui prennent les décisions et ils cherchent à ne pas se soumettre à quoi que ce soit. Mais comme ils sont les plus nombreux ils ne peuvent pas être les meilleurs. Car les meilleurs par définition sont les plus rares. Par conséquent, ils vont donc, eux les plus mauvais, chercher ce qui est mauvais pour la cité.

D'abord, dans une cité, les individus sont distingués en deux groupes : d'un côté, les plus nombreux, de l'autre, les moins nombreux. C'est cette scansion qui organise fondamentalement l'opposition dans la cité, et qui pose en même temps le principe de savoir qui doit gouverner.

Ensuite, cette opposition coïncide avec la scansion entre les meilleurs et les moins bons. Le partage quantitatif entre les plus nombreux et les autres a le même tracé que la délimitation éthique entre les

bons et les mauvais. C'est ce que nous pouvons qualifier de la formule barbare de « principe de l'isomorphisme éthico-quantitatif ».

Troisième principe : cette délimitation éthique entre les meilleurs et les moins bons correspond à une distinction politique : le bien pour les meilleurs c'est le bien de la cité. En revanche, ce qui est bon pour les plus mauvais, c'est le mal pour la cité. Ce principe est qualifié de « transitivité politique ».

Enfin, le vrai dans l'ordre du discours politique est ce qui est bien, ce qui est salutaire pour la cité. Ce vrai ne peut pas être dit dans la forme de la démocratie entendue comme le droit pour tous à parler. Le vrai ne peut être dit dans une cité et dans une structure politique qu'à partir du marquage, du maintien et de l'institutionnalisation d'une certaine scansion essentielle entre les bons et les mauvais. Et c'est dans la mesure seulement où cette scansion éthique aura effectivement pris sa forme, trouvé son lieu, défini sa manifestation à l'intérieur du champ politique que la vérité pourra être dite, et que donc ce qui est utile et salutaire pour la cité pourra prendre ses effets. Autrement dit, pour que la cité puisse exister, pour qu'elle puisse être sauvée, il y faut de la vérité. Mais la vérité ne peut être dite dans un champ politique qui est défini par l'indifférence des sujets parlants.⁵⁰

Michel Foucault considère que les arguments avancés par l'auteur de ce texte mettent en application un certain nombre de principes qui ont été couramment admis dans cette forme de critique de démocratie comme lieu de la *parrésia* au IV^{ème} siècle. Et d'autres textes plus sérieux que ce pamphlet reprennent ces principes.

L'objet de cette conférence de Michel Foucault, et plus largement cette réflexion sur la démocratie, consiste à effectuer une séparation entre « bons » et « mauvais » parmi les individus qui constituent un groupe d'hommes défini par l'égalité politique de ses membres. Il ne s'agit pas seulement d'identifier les individus et de dire quels éléments les distinguent, pour les ranger par catégories, mais d'affecter un signe positif ou négatif à ces catégories. C'est une mise en signe de l'individu en démocratie qui interroge directement la place de l'individu au sein du groupe d'hommes dans lequel il est inscrit et qui détermine ce qu'il peut y faire. Car, on le voit, à partir du moment où un individu est marqué comme « mauvais », cela lui enlève toute légitimité à agir et à avoir une parole qui aille au-delà de sa vie personnelle, c'est-à-dire qui soit inscrite dans l'espace commun, la sphère publique de la cité. L'individu en démocratie est fait place au sein de sa société, et identité

⁵⁰ Nous retranscrivons ici le cours du 8 février 1984 dans le cadre des conférences sur « Le courage de la vérité » donné par Michel Foucault au Collège de France, depuis l'enregistrement audio que nous avons écouté sur le site de l'Université de Berkeley.

URL : <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foucault/cv.html>

au sein des autres ; sa représentation comme mise en signes de cette « place » en découle directement.

Or, cette identification du plus petit nombre et du plus grand nombre connaît à notre sens un prolongement dans sa mise en signes. Ce qui permet d'identifier le plus grand nombre, c'est de définir ce qui est le plus largement partagé entre les individus qui constituent une collectivité donnée, par opposition à ce qui permet d'identifier les moins nombreux qui sont représentés par des éléments qui sont alors construits comme rares. La question que nous nous posons alors est de savoir comment est représenté le plus grand nombre, comment est mis en signe le « commun » en tant qu'il est ce qui est attribué, ce qui permet de définir le plus grand nombre des individus d'une communauté donnée. Nous tenterons par le biais de cette interrogation de comprendre également pourquoi ce « commun », l'attribut du « plus grand nombre », peut être signifié en « mauvais ».

Notre hypothèse ici est que cette mise en signes du « plus grand nombre » se construit sur l'idée de « mauvais », parce qu'il s'agit alors de représenter des formes largement partagées au sein d'une société - qui sont connues et donc reconnaissables par tous - qui sont ainsi opposées aux formes qui y sont construites comme moins largement partagées et donc comme « rares ». Ce que nous essayons de faire ici, ce n'est pas de dire qu'il y a du « plus grand nombre » et du « plus petit nombre » en soi, mais que les formes qui sont visibles au sein d'une société et dont la représentation permet à ses membres de dire « le visible » peuvent être construites sur cette scansion entre le « plus grand nombre » et le « plus petit nombre », et que cela correspond à attribuer une « valeur » à ces formes, entre ce qui est « bon » et « mauvais ».

Cette distinction détermine non seulement qui est « bon » et qui est « mauvais » au sein d'une société, quels sont les éléments qui font qu'un individu est « bon » ou « mauvais », comment les individus sont catégorisés, et ainsi, comment les signes qui les identifient sont hiérarchisés, éthiquement marqués. Cela détermine si la parole d'un individu doit être ou non prise en considération, en fonction de s'il est « bon » ou « mauvais », et si un individu est légitime à gouverner et donc à dire ce qui est bon pour les autres hommes du groupe dans lequel il est inscrit. C'est, à notre sens, cette séparation entre les « meilleurs » et les « mauvais » qui constitue un pivot de la représentation de l'homme ordinaire. Parce que cette distinction établit une distinction entre ce qui est digne d'être représenté et ce qui ne l'est pas. Cela revient à dire, au sein d'une société, non plus ce qui est visible, mais ce qui doit être visible, et ce qui n'est pas légitime à l'être.

L'attribut du « plus grand nombre » est ramené à une idée de « plus grand dénominateur commun », c'est-à-dire de qualités, de déterminations qui ne distinguent personne car tout le monde en est doté. C'est pour cela que nous étudierons *supra* le modèle d'homme, la manière de définir ce qui est « propre aux hommes » car cela détermine leur compétence, ce qu'une société laisse à chacun car elle considère que chacun peut faire certaines choses, pour les autres et pour lui-même. Avec la parrêsia, l'attribut du plus grand nombre est d'être guidé par des déterminations presque animales, de ne pas réfléchir, de se laisser aller aux jeux et aux festins, et le « plus grand nombre » n'est donc ainsi pas qualifié d'assez compétent pour gouverner.

Nous reprenons la réflexion de Michel Foucault sur la *parrêsia* démocratique en l'inscrivant dans notre travail sur les hommes comme formes visibles au sein d'une société. Il s'agit d'abord de définir comment des formes peuvent être faites visibles au sein d'une société, et comment une reconnaissance d'objets dits visibles au sein d'une société peuvent être construits comme tels, en fonction de ce que cette société considère comme « haut » et « bas, « bon » et mauvais ». La démocratie est déterminée par l'indifférence des sujets parlants. On peut imaginer également que la représentation dise cette indistinction, cette possibilité d'entendre toutes les voix, n'importe quelle voix, sans les dire pour autant « bonnes » ou mauvaises ».

Le partage du sensible

Ce n'est pas par obsession pour les plantes que nous les intégrons à notre étude avec tant d'insistance, mais peut-être parce qu'elles sont des formes qui sont davantage susceptibles d'être connues et reconnaissables par un grand nombre de regards que d'autres objets. C'est en cela que des formes qui peuvent réunir autour d'elles un grand nombre de regards sont politiques : parce qu'elles construisent un regard commun autour d'elles, sur elles, qui est partagé par un grand nombre d'individus et qui pose ainsi la question de la manière de faire voir ces formes à un grand nombre d'individus. Les plantes ne sont pas des objets exclusifs d'une telle construction, mais elles peuvent apparaître comme des objets largement partagés, largement connus et reconnaissables. On peut ainsi aisément envisager que la manière de représenter un homme soit également celle d'un objet connu et reconnaissable d'un grand nombre de regards - tout homme a déjà vu un autre homme dans sa vie, plus qu'un autre objet visible, sauf un enfant sauvage - et qu'elle puisse se construire comme une représentation qui essaie de réunir un grand nombre de regards auprès d'un objet connu et reconnaissable par eux.

Ce qui est visible est politique ; ce qui est construit comme visible est politique parce qu'il s'agit de construire une représentation de ce qui est visible pour le rendre visible à un grand nombre de regards. Constituer le commun, c'est *affirmer* un commun, c'est un geste politique qui décide de ce qui est visible, et de ce qui est rendu visible au sein d'une société.

Construire une représentation d'un objet comme aspect pourrait revenir à vouloir représenter ce que le plus grand nombre de regards peuvent reconnaître. Il s'agit de fonder une représentation sur ce qui est le plus susceptible d'être vu, et donc reconnu par le plus grand nombre d'individus. Il s'agit de construire une représentation qui réunisse un grand nombre de regards autour d'elle, parce qu'elle est construite sur l'aspect de l'objet à représenter. Il s'agit de fonder un regard commun sur un objet visible par le plus grand nombre. Il s'agit donc à la fois de choisir un objet qui puisse être reconnaissable par le plus grand nombre, mais également de le construire de manière à ce qu'il soit reconnaissable.

Jacques Rancière parle d'esthétique « comme le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir. C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience »⁵¹.

La politique peut dès lors être définie comme le pouvoir d'affirmer ce qui est visible au sein d'une société. L'esthétique telle qu'elle est définie ici, désigne donc ce qui est créé au sein d'une société comme formes qui construisent un « commun du voir ». « Les pratiques artistiques sont des manières de faire qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. »⁵²

Une communauté lorsqu'elle se représente à elle-même, comme ensemble d'individus, comme différentes catégories d'individus, comme formes communes, comme formes rares, dit en cela comment elle se structure, comment elle se voit elle-même. Représenter le plus grand nombre et les moins nombreux revient à construire des catégories qui sont alors identifiées comme telles au sein de cette communauté. Cette politique du visible passe par une représentation qui identifie, et qui dit

⁵¹ RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique éditions, 2000, p.13

⁵² RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique éditions, 2000, p.14

comment identifier le visible d'une communauté. Identifier, nommer, qualifier le visible ne ressort pas seulement d'une description qui dirait « voici un homme », « voici une fleur », et « voici un champignon », elle dit ce qui est « digne d'intérêt » et ce qui l'est moins. Notre hypothèse ici est que ce n'est pas tant le « contenu » de ce que les hommes ont en commun qui affecte ce commun d'un signe positif ou négatif, qui « moralise » cette représentation, mais que l'objet d'une telle représentation d'un attribut « commun », est justement de pouvoir représenter un grand nombre d'individus par ce qui ne les distingue pas.

Or, au sein d'une société où la représentation individuelle a pour objet de valoriser celui qu'elle distingue, pour des actes qu'il a effectués, pour la place qu'il occupe au sein de sa société, la « distinction » va dans le sens de l'élévation : un individu est représenté individuellement parce qu'il a « quelque chose en plus » que les autres individus. L'individualisation va dans le sens de la rareté, et donc de la valorisation, de l'élévation. Cela ne va pas de soi : nous parlons ici de la tradition représentative de notre société occidentale en nous emparant de textes Grecs de l'Antiquité, de l'étude qu'en a fait Michel Foucault, de chansons de geste du Moyen-Âge et de biographies de Saints. Nous ne prétendons pas que la représentation individuelle est nécessairement « valorisante », mais que dans notre société occidentale, l'histoire des représentations d'hommes représentés par ce qu'ils avaient de commun avec ceux d'une société qui leur était attachée, et d'hommes représentés par ce qui leur était construit comme « propre », individuel, va de pair avec une histoire de la « rareté ».

Cette construction du « commun », attribut du plus grand nombre d'une communauté donnée, nous prenons le parti de l'interroger d'abord avec des représentations de plantes. Nous postulons que construire le « commun » d'un groupe d'individus nécessite de signifier d'abord un élément distinctif de ces individus : la représentation de l'élément « commun » à tous les membres d'un groupe donné. Les images de plantes appellent une reconnaissance de commun taxinomique : les plantes sont identifiées par référence à une forme qui ne distingue pas un spécimen d'un autre du même genre. lorsqu'un regard identifie une plante comme une marguerite, il voit « toutes les marguerites » : cercle jaune, pétales blancs, longs, tige verte. Nous choisissons de commencer notre étude de la mise en signes du « commun » par ces représentations de plantes qui sont à notre sens un excellent exemple d'« identification par le commun ».

Forme et aspect

Il est vain d'envisager uniquement dans l'aspect des choses les signes intelligibles qui permettent de distinguer divers éléments les uns des autres. Ce qui frappe des yeux humains ne détermine pas seulement la connaissance des relations entre les divers objets, mais aussi bien tel état d'esprit décisif et inexplicable.⁵³

Ce n'est pas seulement un signe dit « identifiant » une plante et construit comme tel par un regard d'homme qui détermine la manière dont l'objet identifié est perçu. L'« état d'esprit décisif et inexplicable » est ce qui fait qu'un regard identifie une plante par un certain nombre d'éléments et construit une connaissance de cette plante. Mais que se passe-t-il avant cette identification, et qu'est-ce qui fait que cette identification s'opère de cette manière? La matérialité est la pierre d'achoppement sur laquelle se pose le regard pour construire une connaissance de l'objet, non pas seulement comme un réservoir dans lequel le regard choisit des éléments qui lui permettent d'identifier une plante. C'est d'abord par la matérialité que la plante est au monde et est rendue sensible, perçue, identifiée et représentée.

Nous interrogeons le regard qui identifie : c'est une certaine manière de voir qui rend certains éléments comme identifiant l'objet concerné. Cela ne va pas de soi, c'est le regard d'abord qui considère la matérialité de l'objet, et qui cherche à l'identifier. Puis c'est le regard qui voit certains éléments comme plus « identifiants » que d'autres, et qui leur attribue une place symbolique plus ou moins importante dans l'identification et la signification de l'objet.

⁵³ BATAILLE Georges, « Le langage des fleurs », in *Documents* n°3, 1929, p.160

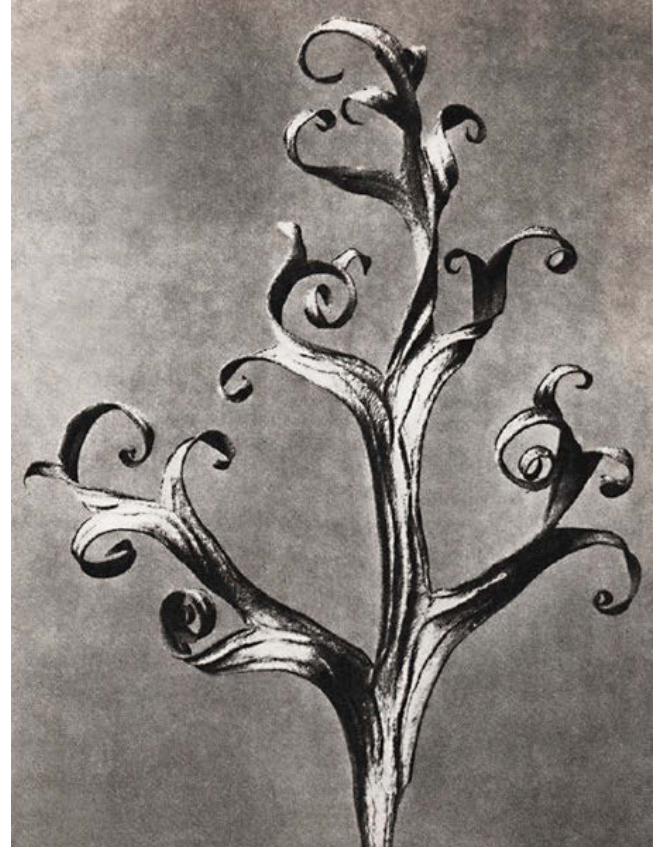
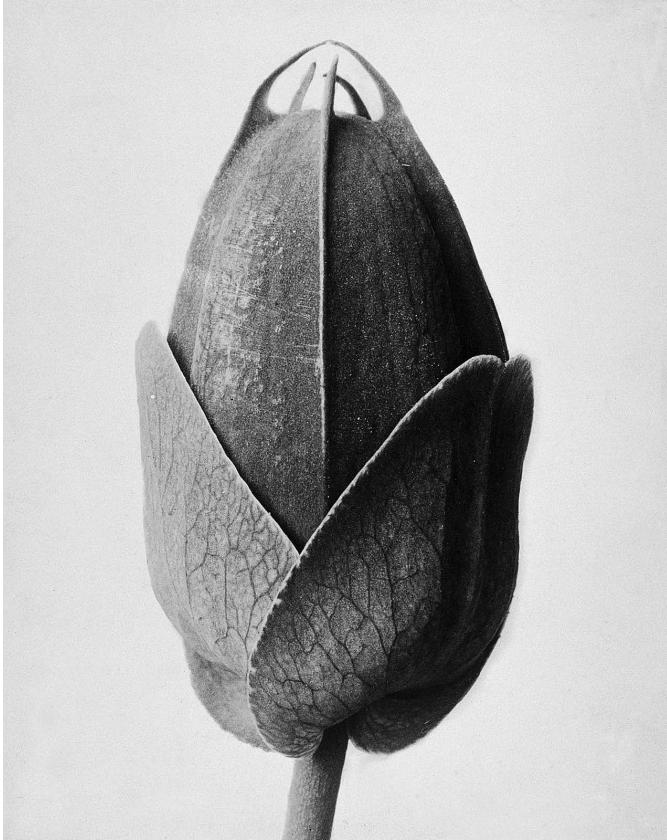


Figure 6 (à gauche) : Karl Blossfeldt, *Passion Flower Bud*, *Urformen der Kunst*. Photographische Pflanzenbilder, 1928.

Figure 7 (à droite) : Karl Blossfeldt, Planche 96, *Aconitum*, *Urformen der Kunst*. Photographische Pflanzenbilder, 1928.

Le texte de Georges Bataille dont nous avons reproduit ci-dessus les premières lignes accompagne des planches de l'album *Les formes originaires de l'art* (figures 6 et 7) de Karl Blossfeldt. Il y construit un regard sur l'aspect des plantes, un regard qui chercherait les « formes originaires » non

pas seulement en disant que c'est la nature qui construit les formes originaires de tout art, mais plutôt en représentant des objets largement connus au sein d'une société en les départissant de leur signification habituelle. Et ainsi de permettre au regard de ne pas seulement y voir des pétales, des pistils, et des organes reproducteurs, de la beauté ou de la laideur, mais des formes. C'est sur une forme qu'un regard d'homme peut construire la perception d'un objet, par des éléments de son aspect, de sa plasticité, et faire de ces éléments des signes d'identification de ces objets, mais ce n'est pas contenu dans ces objets : ils sont seulement des formes originaires sur lesquelles construire un regard.

L'ironie à propos de Karl Blossfeldt et de cet album, *Les formes originaires de l'art*, est justement que Blossfeldt ne faisait pas partie du monde de la photographie. Il a d'abord étudié la sculpture avant de devenir mouleur dans une fonderie. Il s'est passionné pour la photographie en suivant une formation graphique à l'École d'Arts Appliqués de Berlin, mais n'a pas alors envisagé la photographie comme un monde clos. S'il produit des photographies pour les exposer, c'est pour qu'elles soient utilisées comme outils pédagogiques, et non comme les « oeuvres » d'un « photographe » :

Entreprise en plein mouvement Jugendstil, sa série avait pour objet de montrer le lien profond unissant les formes artistiques aux formes de la nature - dont les premières découleraient - et, plus concrètement, de fournir des modèles ornementaux aux élèves de l'école des arts appliqués de Berlin, où Blossfeldt enseignait le modelage et où il entendait régénérer le répertoire décoratif des arts appliqués. Ces photos n'étaient donc pas des oeuvres en elles-mêmes mais des outils pour des oeuvres à venir, des documents sur la beauté de la nature que Blossfeldt ne pensait nullement s'attribuer en propre.⁵⁴

Karl Blossfeldt est alors associé à la *Neue Sachlichkeit*, « Nouvelle Objectivité », d'Albert Renger-Patzsch qui avait commencé, dès la fin des années 1920 à photographier des objets « ordinaires » - plantes, fers à repasser, entre autres - en les magnifiant par le gros plan et l'extrême netteté, et qui s'est fait connaître notamment par son ouvrage *Le Monde est beau* (« *Die Welt ist schön* ») et par la présentation de ses photographies à l'exposition « Film und Foto » (« Fifo ») à Stuttgart en 1929, même si d'aucuns ont considéré qu'il y avait été très mal représenté.

⁵⁴ LUGON Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris, Éditions Macula, 2011, p.87

Karl Blossfeldt ne faisait pas partie de ces courants, il ne s'est revendiqué d'aucun et n'a pas « théorisé » ses photographies : comme le dit Olivier Lugon, il ne voulait pas se les attribuer en propre, mais il voulait s'en servir pour apprendre à des étudiants en arts appliqués comment produire des formes, où prendre les formes pour les modeler, comme lui avait pu chercher des modèles ornementaux pour mouler des objets en métal destinés à prendre part à la vie sociale, comme objets du quotidien. Si Renger-Patsch a photographié des fers à repasser (figure 8), c'était pour leur donner un autre aspect que des fers à repasser dont il précise qu'ils sont destinés à la fabrication de chaussures, c'était pour les montrer en tant qu'objets qui pouvaient être « beaux » en photographie. Blossfeldt, lui, a photographié des plantes pour produire des formes qui puissent être utilisées dans n'importe quelle production humaine, quelle que soit sa destination, mais pas pour l'objet lui-même, ni pour en montrer la « beauté », ni l'« objectivité ».



Figure 8 : Albert Renger-Patsch, *Fers à repasser pour la fabrication de chaussures*, 1926.

Si celui qui observe pour représenter décide de considérer l'objet de la représentation comme forme, alors cela met sur un même plan tous les éléments ainsi observés, et, partant, tout ce qui

constitue pour le regard une matérialité visible, de l'*aspect*. Il s'agit pour l'observateur de mettre tout ce qu'il voit, tout ce qui constitue à ses yeux l'aspect des objets qui l'entourent et qu'il veut prendre comme objets de représentation sur un même plan de signification : pas de pétale, pas d'organe reproducteur qui tienne, ce dont il s'agit, c'est de représenter le velu, le lisse, l'organe et le pistil comme aspects visibles de la plante. C'est détruire l'idée selon laquelle une signification serait attachée à un objet déterminé, et départir l'objet représenté de toute signification qui lui serait propre.

Il y a à cette position deux conséquences : d'abord, il n'y a pas un élément de l'objet qui « signifie » plus que les autres l'identité de cette plante, il n'y a plus d'élément fait caractère de la plante. Mais également, il n'y a pas de signification qui soit attachée à la plante ou à une de ses parties. L'objet est d'abord sensible par sa matérialité, et, en considérant seulement cette matérialité, sans lui chercher de signification morale, tous les éléments sont à prendre au même niveau - celui de l'aspect.

Jacques Rancière dit quelque chose d'analogue à propos de la place des sujets dans les oeuvres de Flaubert :

*Cette égalité d'indifférence est la conséquence d'un parti pris poétique : l'égalité de tous les sujets, c'est la négation de tout rapport de nécessité entre une forme et un contenu déterminés. Mais cette indifférence, qu'est-elle en définitive sinon l'égalité même de tout ce qui advient sur une page d'écriture, disponible pour tout regard?*⁵⁵

Les sujets représentés sont aplanis sur une même page comme formes faites aspects : si tous les éléments qui constituent l'objet sont représentés comme aspects visibles d'une forme sensible, alors aucun de ces éléments ne signifie davantage qu'un autre, et tous sont mis au même niveau de signification, sur cette page plane.

C'est peut-être à partir de ce moment que le regard peut considérer les objets vivants comme mélanges : mélanges de morceaux d'anatomie, de passés et de devenirs, de beauté et de laideur, unis dans l'aspect. Ce n'est pas un regard neutre, c'est un regard qui se départit d'une hiérarchisation signifiante, et qui considère toute chose à représenter comme forme.

⁵⁵ RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique éditions, 2000, p.17

Le commun peut alors résider dans toute l'entièreté de l'aspect : toute chose est d'abord définie par son aspect, et cet aspect est symptôme de toute chose matérielle et visible. L'aspect peut ainsi devenir le terrain solide sur lequel un regard d'homme peut se poser. En essayant de départir le regard sur les plantes de la « signification morale » qu'il leur attribue, le regard qui se construit autour d'une plante peut trouver une stabilité dans l'aspect. Plus de lys blanc ni de chardon, ni de taxinomie, ni de rose symbolisant l'amour, mais matérialité de plante faite aspect.

C'est la dialectique à l'oeuvre dans l'ouvrage de Karl Blossfeldt, formulée par Georges Didi-Huberman. Sans texte, le geste qui vient, face à ces cent vingt photographies, est de feuilleter, et ainsi, voir les formes des plantes se succéder les unes aux autres :

Démontages et remontages toujours reconduits, où chaque métamorphose advient dans un saut (Sprung) de page à page : la forme végétale s'altère, se démonte, se recompose tout à coup, diffère, s'altère de nouveau dans la planche suivante, et ainsi de suite, sans aucune loi de continuité prévisible.⁵⁶

Ce dont il est question dans les planches de photographies de Karl Blossfeldt, c'est d'un regard qui aplanit et permet de construire des formes comme « terrain vierge » de signification. C'est une « mise en forme » de plantes dont les aspects se succèdent, et qui bouscule l'idée de « loi prévisible » qui permet au regard habituellement porté sur les plantes de les voir et de les identifier. Les plantes apparaissent comme différents aspects, qui coexistent, les uns à côté des autres, sans se suivre, sans s'apparenter, brisant l'idée de toute « loi », de taxinomie, d'identification systématique. Les plantes sont d'abord des formes autour desquelles des regards viennent graviter et construire des significations : représenter le semblable, le taxinomique, le langage de l'amour ou du flétrissement, entre autres possibilités parmi la multitude qu'un regard peut être inspiré d'inventer en voyant des fleurs.

Cet aspect n'est pas à notre sens construit comme un élément isolé de l'existence d'un objet vivant, ni comme une « neutralité » du regard sur un objet vivant, mais comme une manière d'envisager l'identification des objets vivants comme formes, qui constituent un horizon de voir pour un regard

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN Georges, « Connaissance par le kaleidoscope », *Études photographiques*, 7 | Mai 2000, [En ligne] p.20

ancré en société et entouré d'objets, plantes, hommes, objets manufacturés, objets médiatiques. C'est voir toute forme comme forme du monde, en ce sens, sensible aux regards d'abord par son aspect qui est le premier « terrain stable » qu'un regard peut trouver pour y « poser les pieds » bien à plat.

Ce n'est pas non plus un regard qui se dirait « objectif » comme peut le prétendre le regard du scientifique, qui dirait ne scruter que la matérialité des plantes et qui ne fonderait la connaissance que sur cette matérialité, comme si elle n'engageait aucun regard.

La botanique conventionnelle enseignée dans les universités aspire, à la manière de toutes les autres sciences, à une stricte objectivité de ses affirmations. Elle est persuadée que ce but ne peut être atteint qu'en éliminant soigneusement tout ce qui est subjectif chez le chercheur et qui pourrait avoir une incidence sur les résultats et fausser ceux-ci. Le chercheur doit observer la nature à distance neutre, comme quelque chose de totalement indépendant de lui-même. Hans Jonas écrit (dans Le phénomène de la vie. Vers une biologie philosophique) : « La dictature de cette attitude de distanciation et d'objectivation dans la perception conduit, parallèlement à l'effet concomitant de la fracture dualiste entre le sujet et l'objet considérés comme deux domaines hétérogènes, à bannir sévèrement toute transposition d'éléments provenant de l'expérience intérieure dans l'interprétation du monde extérieur. »⁵⁷

Ce n'est finalement pas tant même une « subjectivité » du chercheur qui doit être assumée mais plus avant, l'idée de regard : avant de dire comment un regard construit une connaissance d'un objet vivant, il doit assumer ce regard, comme construction, et comme choix. Ne voir qu'une matérialité dans une plante, c'est regarder cette plante d'une certaine manière pour l'identifier, mais il n'en reste pas moins que c'est un regard qui construit une certaine représentation de la plante. Il n'y a pas alors de plus ou moins grande « neutralité » ni « objectivité », mais des manières différentes d'envisager de voir et d'identifier des plantes.

Le regard de Karl Blossfeldt sur les plantes n'est pas neutre, ni objectif : il résulte d'un choix, qui est de construire la connaissance d'une plante sur sa matérialité, qui devient aspect dans le regard qui la saisit et la fait « advenir » sur une page - dans une représentation « plane ». C'est la construction d'un regard qui dit ne pas faire de tri entre les différents éléments de ce qu'il voit, mais qui

⁵⁷ KRANICH Ernst-Michael, *La plante primordiale de Goethe et le règne végétal. Des lichens aux plantes supérieures*. Stuttgart, 2007 (Triades, 2010 pour la traduction française). p.11

construit cette représentation comme telle, et qui doit construire ce « non-choix » tout comme est construite une « représentation du choix » des éléments à représenter. C'est un méta-langage sur la représentation : je représente une forme qui peut être lue de différentes manières, mais je la construis comme un objet qui n'a pas de signification en lui-même et qui est toujours disponible pour que des regards construisent des sens. Le réel est insignifiant, selon Clément Rosset : les hommes se structurent en « communautés de sens » et construisent un système de sens pour se rendre le monde habitable et commun. Ils lisent des survenances, des phénomènes qui n'ont pas de sens en eux-mêmes. Ce que fait Blossfeldt, c'est de rappeler que, dans cette perspective, tous les objets se valent comme objets à lire, mais également que tous les sens se valent.

Ces formes de plantes « cueillies » par le regard pour être posées sur un fond blanc nous rappelle le procédé de l'herbier : prendre une forme, et la faire représentation. Le geste qui consiste à prendre une plante pour la faire représentation est un geste d'identification : voici la plante, et voici qu'elle se représente elle-même, comme forme de la nature, collée ou cousue sur cette page blanche. L'herbier, comme compilation de plantes, prend sens comme identification de formes, non pas dans la forme qu'elle donne aux plantes, mais dans la relation du collecteur à cet objet collecté : si la plante est là, collée ou cousue sur une page blanche, c'est que celui qui en fait identification l'a vue et l'a cueillie, il a été sur place. Ce n'est pas tant la forme que la relation de l'observateur à l'objet qu'il fabrique qui fait sens dans un herbier de plantes sèches.

Herbier

À Thèbes, en Béotie, vivaient un roi et une reine qui s'appelaient Amphion et Niobée. Ils eurent quatorze enfants, sept fils et sept filles. La plus jeune d'entre elles s'appelait Chloris et sa beauté n'égalait aucune autre. Ses soeurs l'avaient surnommée Flore car elle aimait à aller à travers les champs, les sentiers et les forêts pour cueillir des fleurs et en parer les plis de sa robe.

Un jour, Zéphyre, fils d'Eole et d'Aurore, se baladait seul entre les chemins d'une clairière, et y rencontra Chloris. Il se trouva comme foudroyé devant une telle apparition de grâce et de beauté et mit du temps à reprendre son mouvement. Il cueillit les plus belles fleurs qu'il put trouver et les lui offrit. Il croisa à nouveau Chloris le lendemain, et lui fit à nouveau le cadeau de l'un des plus beaux bouquets qu'il put assembler. Les jours suivants se succédèrent de la même manière, et après bon nombre de bouquets et de douces rencontres, les deux jeunes gens s'aimèrent d'un très tendre amour. Chloris, ne pouvant se résoudre à voir se faner les objets de si bons moments et d'une si

douce attention, gardait toutes les fleurs que lui offrait Zéphyre.

Mais l'infidèle Zéphyre abandonna bientôt la pauvre Chloris et il ne resta de cet amour que ces fleurs séchées que celle-ci ne pouvait plus que contempler avec tristesse... Ainsi fut composé le premier herbier sous l'inspiration de l'amour.

Jean-Baptiste Saint-Lager dans son *Histoire des herbiers* l'avoue : il ne sait pas ce qu'il est advenu de la pauvre Chloris et de ses fleurs séchées, et après plusieurs pages qu'il chahute de détails sur la douceur de son amour et le désespoir de sa peine, nous en retombons au même point de ne pas savoir qui est l'inventeur des herbiers. « Ce que nous savons mieux, c'est que le procédé de conservation des plantes, trouvé sans effort par une jeune fille, fut perdu, et qu'il se passa long temps, bien long temps, avant qu'on le découvre de nouveau. »⁵⁸

La première collection connue de plantes séchées date de 1545 et l'usage des herbiers est devenu à peu près général parmi les botanistes environ un siècle plus tard, en 1650. Les indications sur les hypothétiques premiers herbiers proviennent d'écrits et de correspondances de botanistes. Aucun écrit cependant ne fait grand cas de ce procédé : celui-ci devait paraître trop évident, et constitutif d'une image trop « évidente » elle aussi pour que quiconque ne sente la nécessité de l'expliquer, et pire, de s'en attribuer la paternité.

Le mérite de l'invention des herbiers prête à discussion chez tous les auteurs que nous avons lus à ce sujet. Tous jettent finalement leur dévolu sur un naturaliste et s'accordent sur un point : même si l'invention de l'herbier peut être attribuée à quelqu'un, personne ne l'a vraiment inventé. Ces éléments indiquent que les premières collections connues ne sont pas celles des inventeurs des herbiers, que ce procédé existait avant 1545, et donc avant les botanistes que nous allons mentionner comme les références les plus anciennes qui soient connues à propos de cette pratique.

Jardin d'hiver

L'herbier de plantes séchées renvoie à une pratique dont deux dimensions distinctes peuvent être détachées. D'abord, c'est une manière de rapporter la plante pour la dessiner ou la faire dessiner.

⁵⁸ SAINT-LAGER Jean-Baptiste, *Histoire des herbiers*. Paris, J.-B. Baillière et fils éditeurs, 1885, p.15

Le Muséum national d'Histoire naturelle dans sa toute neuve galerie botanique annonce d'ailleurs dans la confusion qu'il y a à établir l'inventeur de l'herbier que cela a sûrement consisté un jour pour un naturaliste à cueillir une plante qu'il voulait dessiner et à plier en deux la feuille qui avait initialement vocation à porter le dessin de la plante pour accueillir la plante elle-même en la protégeant et en la faisant sécher. Cette pratique touche davantage à conserver la plante pour la représenter, l'étudier.

Le procédé de dessiccation des plantes se développe ainsi avant que n'apparaisse le mot d'herbier au XVIIème siècle pour désigner cette pratique. Il sert avant tout à avoir la plante sous les yeux, et donc de l'étudier loin, ou du moins en dehors de l'endroit où elle pousse et vit, donc en pouvant l'observer directement et non pas par une illustration ou par tout autre intermédiaire.

Adrien Spigel écrit à Padoue en 1606 que « comme toutes les plantes sont mortes en hiver, il ne reste alors d'autre ressource que de botaniser dans les jardins d'hiver (*horti hiemales*), c'est-à-dire dans les livres composés d'un assemblage de plantes sèches collées sur des feuilles de papier »⁵⁹.

Botanique

La botanique est étude des plantes. En ce sens, son objet est de dire ce que sont les plantes, et donc, de trouver une manière de les connaître. Construire une botanique consiste pour cela à dire le monde qui entoure ceux qui la pensent et la produisent : en ce sens, la botanique est représentation du rapport des hommes à ce qui les entoure, car la terre, lorsque l'homme ne construit rien, est d'abord faite de plantes. Dire ce qui cohabite sur terre avec l'homme et lui permet de vivre, en le nourrissant, ou en nourrissant les animaux qu'il mange et en lui fournissant toute la matière dont il a besoin pour bâtir des objets d'hommes, passe par un rapport aux plantes et à ce qu'il y a autour de lui lorsque l'homme « vient au monde ».

La botanique est une manière de dire ce qu'il y a au monde et ce qu'est le monde pour celui qui y est inscrit et qui l'observe, sans apparemment que l'homme n'y soit mentionné. Dire la plante, c'est dire le rapport de l'homme au monde qui l'entoure et aux représentations qu'il forge du visible et du sensible qui l'entourent. L'homme ne « colle » pas sa représentation des hommes sur la repré-

⁵⁹ traduit et cité par Jean-Baptiste Saint Lager, *Histoire des herbiers*. Paris, J.-B. Baillière et fils éditeurs, 1885. p.19

sensation des plantes ; mais représenter les plantes consiste pour l'homme à représenter les formes visibles et sensibles qui l'entourent et qui lui co-existent, qui vivent en-dehors de son intervention. Représenter les plantes, c'est pour un homme représenter son rapport à l'être, qui comme lui vient au monde, y vit et y meurt, sans pour autant représenter un homme.

Les plantes peuplent le monde de l'homme et sont là apparemment pour « vivre avec » lui. Le rapport de l'homme à celui qui ne parle pas mais qui est là, qui « habite », qui « recouvre » la terre, est un rapport de cohabitation dans un monde sensible et partagé. Il n'importe pas ici d'étudier les plantes à proprement parler mais la représentation des plantes, et la manière dont l'homme qui est au monde et qui l'observe s'y inscrit en le décrivant, en l'identifiant. L'homme fonde ainsi une connaissance du monde qui n'est pas tant « vérité » que rapport à ce monde, manière de l'identifier, de le connaître et ainsi de se le rendre appréhendable par la construction d'un langage et de représentations.

De la visibilité des choses est construite une connaissance des choses : l'une comme l'autre sont construites, et, comme telles, évoluent avec les systèmes de pensée.

Le sensible, le visible, ne coïncide pas parfaitement avec la chose en tant qu'elle existe, pour la même raison qui fait que le monde n'est pas par soi-même quelque chose d'évident. Entre réalité et phénomène, il y a une différence qu'on ne peut pas supprimer.⁶⁰

Cueillir une plante dans le monde et la coller sur une feuille est un geste qui ne résulte pas seulement d'une paresse de dessiner la forme d'une plante ; c'est un geste à la fois assez « triste » de « tuer » un spécimen qui a été cueilli alors qu'il « vivait » et qui va flétrir sur une feuille, et en même temps d'une volonté de fixer ce spécimen qu'aucune main ne représentera jamais mieux que la « vie » avait rendu la plante dans le monde. La représentation du « commun » a tendance à représenter le commun aux hommes ou aux plantes par la première chose qui est sensible de ceux-ci ou de ceux-là : leur corps qui marque leur « venue au monde » le « biologique » serait ce qui permet de représenter le commun, alors que le « biographique », la représentation de la trajectoire de chacun, qui individualise, s'y opposerait donc *a priori*. Ce qui se passe avec l'herbier, c'est un rapprochement de ces deux manières de représenter : un individu isolé sur une page blanche, identifié par son corps, sa matérialité faite signe de son existence, mais également par l'histoire de la

⁶⁰ COCCIA Emanuele, *La Vie sensible*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013. p.25

cueillette : cette plante qui ressemble à toutes les autres plantes du même genre, de la même espèce, a été cueillie à cet endroit, à ce moment, par ce cueilleur qui l'a ensuite fixée sur une page blanche.

Interroger cette « représentation », c'est aussi poser la question des procédés tout aussi « secs » mais plus mécaniques que l'herborisation, qui visent à représenter un objet en signifiant ce qui le définit? La « mise en herbier » est une représentation qui « sacrifie » une plante à sa mise en représentation : qu'est-ce que cela change à l' « organicité » de la représentation?

Racines

On dit que Chiron fut guéri par la centaurée lorsque, maniant les armes d'Hercule, qu'il avait reçu comme invité, une flèche lui tombe sur le pied ; c'est pourquoi quelques-uns appellent cette plante « chironion ». Les feuilles sont larges et oblongues, en dents de scie sur le pourtour ; les tiges sont serrées dès la racine, de trois coudées de long, articulées et portent des capitules comme ceux des pavots ; la racine est énorme, rougeâtre, tendre et cassante, elle atteint jusqu'à deux coudées, est gorgée de suc, amère avec une certaine douceur. Elle pousse sur les collines, dans un sol gras ; la plus vantée vient en Arcadie, en Élide, en Messine, sur le Pholoé et le Lycée, ainsi que dans les Alpes et dans de nombreux autres lieux.⁶¹

L'*histoire naturelle* de Pline traite des phénomènes célestes, météorologiques, de l'horticulture, des arbres sauvages, des remèdes tirés des animaux aquatiques, de l'homme... En les considérant comme des phénomènes naturels qui apparaissent à la surface de la terre comme des signes à voir et à recueillir pour les comprendre et les connaître. Pline occupe la position de celui qui a lu, entendu dire, et est allé voir sur place ce qu'il en était de ces choses de la nature. C'est l'élément centralisateur de toutes les informations qui sont réunies ensemble. Il cite des auteurs comme Homère, mais aussi des romains contemporains de l'écriture de son ouvrage qu'il présente comme ceux auxquels il fallait se référer pour traiter du sujet. Il rapporte des histoires qu'il indique juste avoir entendues. Dans le chapitre sur « Les herbes célèbres et leurs vertus » par exemple, il ne se contente pas de donner les vertus des plantes et d'indiquer où les cueillir et à quoi elles ressemblent, mais compile tout ce qui peut être dit sur chaque plante mentionnée : mythes, histoires, anecdotes, description, habitat de la plante.

⁶¹ Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXV, XXX (p.1200)

Cet ensemble qui constitue l'*Histoire naturelle* est considéré comme le résultat de la grande crédulité de Pline, excusé cependant par la grande application et sûrement la grande énergie qu'il a dû y consacrer. « Son livre devint ainsi le rendez-vous de toutes sortes de contes fantastiques, de racontars de voyageurs et de marins et de superstitions de laboureurs et de paysans. »⁶²

La manière dont toutes ces connaissances sont articulées ne donne cependant vraiment pas l'impression que Pline ne voyait pas la différence entre tous ces éléments comme cela lui est reproché. Tout ce qu'il dit, vient expressément du fait que c'est lui qui a lu, vu et entendu. Il ne s'inquiète pas de savoir si ce qu'il rapporte est « vrai », mais de savoir tout ce qui a pu se dire sur la plante. Il ne se demande pas si Hercule a vraiment existé, mais en faisant référence à une histoire mythologique où la plante dont il est question est mentionnée, il prend cette histoire comme quelque chose qui s'est dit sur la plante et, qu'elle ait vraiment eu lieu ou non, constitue une indication sur cette plante. L'*Histoire naturelle* de Pline pourrait ainsi être résumée ainsi : les plantes ne changent pas (ou si peu), mais ce qui change c'est la manière dont les hommes de lieux différents et d'époques différentes les approprient, les utilisent, les représentent et les voient.

Cette histoire naturelle est finalement du même ressort d'indistinction des signes qui peuvent être rapportés aux plantes et est, à ce titre, exemplaire : tout est signe, que ce soit la forme de la plante ou les légendes que les hommes construisent dessus, car après tout, que la forme soit faite aspect ou texte, légende, dessin, il s'agit bien d'un signe de la plante, à prendre de manière indistincte comme une construction faite à partir d'une même forme. Indistinction des signes, incrédulité de celui qui regarde : c'est parce que cela empêche toute hiérarchie signifiante, et installe toute forme « cueillable » par le regard comme équivalente aux autres, faite de la « même pâte ». Comme le dit Jacques Rancière à propos de Flaubert, comme le fait Karl Blossfeldt avec ses photographies de plantes : indistinguer le sujet en le faisant forme, enlever à tout signe de la représentation une signification qui lui collerait pour les faire équivaloir toutes :

Symptôme

Avant d'être signe d'une maladie, d'une pathologie, le symptôme désigne une coïncidence, ce qui « vient ensemble » et est plutôt de l'ordre du « phénomène qui survient ». Quelle fut notre joie

⁶² SINGER Charles, *Histoire de la biologie*. Édition française par le docteur F. Gidon. Paris, Payot, 1934., p.75

lorsque nous avons découvert un texte intitulé « Le langage des fleurs » publié dans la revue *Documents*, dans lequel Georges Bataille prend des plantes comme objets pour dire comment un regard peut les faire signes, et comment des phénomènes de la nature peuvent être utilisés pour dire des abstractions. Mais justement, Georges Bataille ne cherche pas comme Karl Blossfeldt à faire des plantes des formes, et à en faire des objets sans signification. Au contraire, ce que Georges Bataille se demande pourquoi les fleurs sont objets de représentations « en élévation », « en grandeur », faites signes de beauté, d'amour, d'éternité, alors qu'elles ne sont pas si belles lorsqu'on leur enlève leurs pétales et que, lorsqu'on les considère dans leur entier, leur tige gracile se continue en racines grouillantes dans le fumier. Ce que Georges Bataille essaie de faire, c'est de signifier les fleurs en bassesse, en disant leur matérialité, qui ne signifie rien, mais qui peut alors signifier aussi bien la « grandeur », tant qu'à en faire une abstraction, qu'une « bassesse ».

Le mouvement du haut vers le bas y est apparenté à celui des racines d'une plante, qui grouillent dans le sol sale et obscur. Pour l'auteur, substituer ces aspects, ces plasticités, à des signes et à des abstractions, revient à qualifier et donner sens à des phénomènes naturels qui ne sont pourtant que de pures formes sans signification.

En effet, les racines présentent la contre-partie parfaite des parties visibles de la plante. Alors que celles-ci s'élèvent noblement, celles-là, ignobles et gluantes, se vautrent dans l'intérieur du sol, amoureuses de pourriture comme les feuilles de lumière. Il y a d'ailleurs lieu de remarquer que la valeur morale indiscutée du terme bas est solidaire de cette interprétation systématique du sens des racines : ce qui est mal est nécessairement représenté, dans l'ordre des mouvements, par un mouvement du haut vers le bas. C'est là un fait qu'il est impossible d'expliquer si on n'attribue pas de signification morale aux phénomènes naturels, auxquels cette valeur est empruntée, en raison, précisément, du caractère frappant de l'aspect, signe des mouvements décisifs de la nature.⁶³

Représenter la plante, de ce point de vue, c'est mettre l'aspect en signes. Cette opération de représentation consiste à identifier ce qui constitue l'aspect de la plante. Mais il ne s'agit pas seulement d'identifier une famille de plantes, ni un genre comme cela a été le cas avec la taxinomie. Ici l'aspect, cet irréductible aspect, n'est plus seulement fait signe taxinomique mais symptôme, c'est-à-dire quelque chose qui survient. Georges Bataille n'utilise pas le terme de « symptôme » dans son texte, c'est Georges Didi-Huberman qui l'introduit à propos de qu'il qualifie de « bassesse » de

⁶³ BATAILLE Georges, « Le langage des fleurs », in *Documents* n°3, 1929, p.163

l'aspect. La plante est toute visibilité, tout aspect, et c'est par cela qu'elle est appréhendée par celui qui la regarde. Le symptôme est ce qui tire toutes les choses vers le bas, car faire signe de l'aspect d'un objet vivant, c'est rattacher le symptôme à cette incompressible visibilité qui réside dans l'aspect et ne peut être réduit à une abstraction. Mais le symptôme est l'aspect fait signe :

Il ne peut se présenter aucun doute : la substitution des formes naturelles aux abstractions employées couramment par les philosophes apparaîtra non seulement étrange, mais absurde. Il importera probablement assez peu que les philosophes eux-mêmes aient souvent dû recourir, bien qu'avec répugnance, à des termes qui empruntent leur valeur à la production de ces formes dans la nature, comme lorsqu'ils parlent de bassesse. Car les fleurs ne vieillissent pas honnêtement comme les feuilles, qui ne perdent rien de leur beauté, même après qu'elles sont mortes : elles se flétrissent comme des mijaurées vieilles et trop fardées et crèvent ridiculement sur les tiges qui semblaient les porter aux nues.⁶⁴

Si la notion de symptôme nous semble d'un usage cohérent ici, c'est qu'il place le regard au-delà de l'aspect, car dans le symptôme, le regard voit l'aspect d'un objet vivant comme lié à quelque chose d'autre que cet aspect. L'aspect, l'incompressible visibilité renvoie à l'idée du « thème et variations » : manière pour Claude Lévi-Strauss de traiter la culture par une formule musicale, que nous développons *supra*⁶⁵ : la plante est une matérialité visible, un aspect offert aux regards des hommes qui la voient, mais elle est une illusion d'éternité reconduite, elle est vouée à se flétrir et à mourir, elle est une reconduction de ce qui se passe dans tout objet vivant dont la vocation est de s'offrir aux regards, d'être au monde et de disparaître. Voir dans cette matérialité un symptôme, c'est connaître toute la dualité de cette belle fleur : au milieu des pétales, des organes pelucheux, après un épanouissement et une éclosion de printemps, la flétrissure de cette belle matérialité qui se transformera en fumier. Pas de pureté, pas de forme éternelle. Faire de cette matérialité un symptôme, c'est dire qu'un signe visible est lié à un état, c'est une coïncidence de signes : une matérialité est liée à un état, comme une matérialité du corps à une maladie.

L'étymologie du terme « symptôme » lui fait désigner l'accident, la coïncidence de signes qui se retrouvent liés, littéralement, c'est ce qui « survient ensemble ». De quoi l'aspect d'un objet de la nature est-il le symptôme? De cette flétrissure, justement, de ce mouvement constant de vie et de mort, de « thème et variations » : reconduction du processus dans des individus singuliers qui se

⁶⁴ BATAILLE Georges, « Le langage des fleurs », in *Documents* n°3, 1929, p.164

⁶⁵ Partie 3, « Thème et variations », p.271

succèdent les uns aux autres, mélanges. Objet apparemment unique dans sa matérialité, mais qui succède à d'autres, auquel en succéderont d'autres. Beauté des pétales, de la tige verticale qui porte la fleur aux nues, mais également cache des organes pelucheux et des racines grouillantes. Corps lisse, plein de viscères. Illusion de voir un individu en face de soi, alors qu'il est constitué d'autres lieux, d'autres temps, qu'il n'est qu'un moment. Illusion que les éléments de l'objet lui appartiennent en propre, alors qu'il n'en a rien choisi, et qu'il fait avec. Illusion de l'unicité, alors qu'un regard peut attribuer les éléments qui identifient un individu à d'autres.

L'aspect est construit en symptôme, et le symptôme est le signe d'un mélange de désir et de mort, de beauté et de laideur, de fraîcheur et de pourriture. Si l'aspect de l'objet vivant est fait symptôme, c'est en tant que symptôme de cet « être-vivant » et de cette dualité de la matière visible. La construction de l'aspect comme symptôme est également signe de redondance : redondance de formes qui semblent uniques parce qu'elles sont à chaque fois des individualités vivantes, continuité imprévisible qui se reproduit pourtant à l'identique et qui permet de construire le symptôme sur l'idée qu'une coïncidence de signes ne se retrouve pas que dans un spécimen. Forme autour de laquelle peuvent graviter d'innombrables constructions de sens, et dont tous les sens ainsi construits se valent.

Le symptôme est l'aspect, l'irréductible plasticité d'un objet de la nature, est ainsi, à notre sens, lié à l'idée selon laquelle le symptôme n'appartient pas à cet objet-ci en propre, mais que c'est une forme redondante, déjà vue, qui s'incarne dans des objets individuels mais qui ne rejouent à chaque fois que l'illusion de l'unicité. Le symptôme est par définition un signe qui est mis en coïncidence avec d'autres éléments, il est fait signe d'autres éléments. Ce que nous voulons faire ici, c'est rapprocher cette idée de l'aspect comme symptôme à celle de redondance, et dans cette idée de redondance, l'idée de commun entre plusieurs individus. L'aspect est fait symptôme de l'« être-vivant » et de ce qui est commun à tous les objets vivants. Représenter le plus grand nombre, le « commun », c'est d'abord représenter ce qui est constitutif du vivant : l'aspect qui le rend sensible. Construire une représentation indistincte d'objets, ce n'est pas tant les rendre seuls aspects, mais c'est les construire en objectivité : c'est-à-dire, construire une représentation en considérant que toutes les constructions que l'on peut faire d'un objet se valent, représentations, significations. Cela gravite autour d'un objet, et donc de la matérialité de celui-ci au monde.

Cela permet de départir ces formes de leur signification en « bassesse » ou en « élévation » : l'objet est fait « symptôme », quelque chose qui survient, et sur lequel des représentations peuvent être

construites. Représenter l'objet, c'est alors non pas dire quelque chose de beau ou de laid, de grand ou de petit, mais survenance : si cet élément « revient » chez plusieurs individus, alors cela est l'affaire de celui qui regarde et qui lui donne le sens qu'il veut. La représentation « indistincte » alors l'objet qu'elle représente : voilà ce qui peut être vu dans le monde, et vous qui regardez, pouvez y construire un sens, comme ce que vous faites dans le monde dans lequel vous vivez. Voyez-y de la ressemblance, moi, je n'y suis pour rien, après tout, c'est une forme originaire qui vous permet de donner libre cours à vos envies de construction de sens. Clément Rosset dans son *Traité de d'idiologie* qualifie cela de monotonie :

Innombrables sont les « textes » du monde qui présentent une telle signification insignifiante, annonceurs d'un sens qui n'est finalement pas délivré, porteurs d'un message vide. Dans le domaine physique, il suffit qu'il y ait une manifestation de régularité pour qu'il y ait du même coup texte et message, et tentation d'en inférer une signification.⁶⁶

Lorsque des auteurs commencent à représenter des objets du monde en n'ayant pas l'intention de leur donner la couleur de la « bassesse » ou de la « grandeur » mais de « ce qui survient », ils laissent ainsi à ceux qui regardent la latitude de reconnaître ce qu'ils pourront voir. Ils ne veulent pas annuler le sens, départir la représentation de toute signification, mais justement dire que tous les objets se valent, et que toutes les significations qui peuvent se construire autour se valent également.

Lorsqu'un individu est représenté par des éléments qui lui sont attribués en propre, ces éléments ne sont pas symptômes, mais éléments uniques, ponctuels, propres à cet individu. Représenter le commun, le plus grand nombre, c'est bien plutôt observer des formes et construire une représentation du commun comme des formes qui se retrouvent chez tous ceux qui constituent ce commun. Construire un signe comme redondant chez tous les individus d'un groupe, c'est ainsi construire le signe dit redondant comme symptôme de l'appartenance à ce commun. Avant même de dire que c'est le signe redondant qui fonde l'appartenance à un commun, c'est même simplement l'aspect qui peut être fait symptôme de l'appartenance au commun.

Si un élément est dit symptôme, c'est qu'il acquiert une position de systématisme, ou en tous cas de redondance, c'est qu'il n'est pas propre à un individu mais qu'il est le signe de quelque chose qui

⁶⁶ ROSSET Clément, *Le réel. Traité de l'idiologie*. Paris, Éditions de Minuit, 1977, p.24

n'est pas isolé, qui a déjà été identifié et peut être identifié comme coïncidence d'un élément visible avec autre chose. Lorsqu'un individu est identifié pour être représenté, c'est par des éléments de son aspect faits signes.

Le sensible rendu forme et donc rendu visible à une communauté se fonde sur ce qui est visible au sein de cette communauté. Ce qui est rendu sensible et partagé par le plus grand nombre d'une communauté est lié à ce qui est constitutif de ce lien aux autres, de cette « pâte » dont tous les êtres sont constitués.

Mais ce sont ces choses visibles qui sont partagées par le plus grand nombre, et c'est là tout le noeud de cette représentation du commun et de l'appartenance au commun qui traverse ces représentations dont il est question : pour choisir des objets qui sont connus du plus grand nombre, et les rendre reconnaissables à ce plus grand nombre de regards, il s'agit de représenter des objets visibles, et de les représenter dans l'aspect qui les rend visibles à ce plus grand nombre. Cette représentation est donc construite dès le premier regard qui la fonde sur cette notion de « symptôme ».

L'aspect, le symptôme, sont liés à la représentation du sensible partagé et commun. Si un objet est représenté pour réunir le plus grand nombre de regards autour de lui, alors c'est dans toute sa visibilité, son aspectualité que cela est construit, et l'objet est, dès lors, construit sur une appartenance au commun - et même davantage, une construction du commun. Pour qu'une représentation puisse réunir un grand nombre de regards autour d'elle, il faut qu'elle renvoie à un objet largement vu, reconnaissable et donc partagé. Cela n'en fait pas un objet qui distingue celui qui le reconnaît, par définition, car son office n'est pas d'être reconnu par quelques uns mais par tous, ou du moins par le plus grand nombre.

Forme commune et forme du commun

Une société qui se donne à voir à elle-même représente ses objets communs, ce qui est du visible partagé, ce que tout le monde connaît et peut donc reconnaître. Représenter ces objets du commun, c'est, on l'a vu, représenter d'abord du visible partagé : cette représentation prend donc pour objet, dès l'abord, l'aspect, l'aspect foisonnant, mais redondant, de ce qui est au monde.

Repensons aux plantes faites formes dans les photographies de Karl Blossfeldt. Formes qui permettent de forger d'autres formes, d'autres objets : formes du monde visibles par le plus grand nombre,

objets communs du voir d'une société dont les membres sont habitués à voir et reconnaître des plantes. Les plantes sont faites objets communs du voir : formes du monde, au sein d'autres formes, un « horizon du voir » pour qui vit quelque part à quelque moment. Il ne s'agit pas seulement de formes « naturelles », qui ne seraient pas nées d'une main d'homme, mais de formes qui sont largement visibles au sein d'une société. Comme on l'a vu avec les fers à chaussures d'Albert Renger-Patzsch, il peut s'agir d'objets produits en série, qui deviennent de ce fait d'utilisation courante pour les membres d'une société. Si un objet est fabriqué en série, c'est qu'il est commercialisé à l'échelle d'un grand nombre de consommateurs qui se trouvent dans un circuit de distribution particulier - à hauteur d'une localité, d'une région, d'un pays - et donc largement connu, visible.

Walker Evans, quelques décennies après Karl Blossfeldt, déjà bien ancré dans la photographie dite « documentaire », prend pour objet de représentation des « outils » : produits en série, uniquement fabriqués pour avoir une utilité, et vus dans la seule perspective de cette utilité. Il publie pour le magazine *Fortune* une série de photographies intitulée « Beauty of the common tool » (figure 9) : comme Renger-Patzsch, il s'agit de faire « signifier l'objet lui-même » : en très gros plan, sur un fond blanc. Voici un objet que nous connaissons tous, nous qui vivons en Amérique, et qui est accessible à tous - en légende, le nom, l'endroit où l'objet a été fabriqué, et son prix en dollars, donc le prix pour les clients américains.

Le peuple américain défini par un objet : voici ce que vous pouvez acheter pour, 2,49 \$, vous connaissez tous la manière de vous en servir, vous en avez tous eu besoin pour bricoler chez vous - car vous habitez tous dans des maisons où se trouvent des installations qui méritent de « bricoler » et qui sont faisables même sans trop de connaissances en cette matière. D'ailleurs, la forme de la pince est construite par une main d'homme, pour que toute main d'homme puisse la saisir : « *Aside from their functions - though they are exclusively wedded to function - each of these tools lure the eye to follow its curves and angles, and invites the hand to test its balance.* »⁶⁷

⁶⁷ EVANS Walker, « Beauties of the common tool », in *Fortune*, juillet 1955, p.103

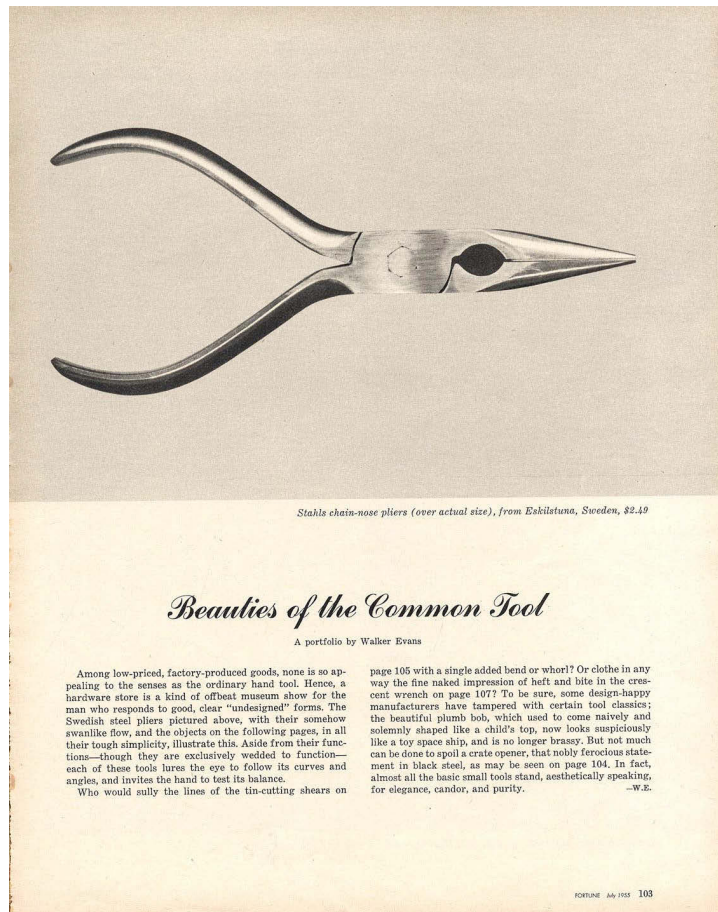


Figure 9 : « Beauties of the common tool », Walker Evans, *Fortune*, juillet 1955, p.103

Voici la forme qui nous réunit, en-dehors de toute considération de son utilisation, parce que c'est cet objet, reproduit à la même échelle, sur cette page et dans les usines, que nous voyons tous, vendu dans les boutiques que nous fréquentons régulièrement, que nous utilisons et dont nous avons seulement besoin de la forme pour le reconnaître. Même si nous ne sommes pas bricoleurs, Walker Evans a bien montré en photographiant les façades des magasins des villes américaines, quel éventail d'objets différents y étaient proposés, dans les années 1930. Ces objets font partie du paysage : un individu qui vit dans une grande ville américaine, dans les années 1950, a déjà vu une pince en

métal, comme il a déjà vu des journaux, des boîtes de conserve, des buildings. Car le lecteur du magazine *Fortune* est plutôt urbain : mais même lui connaît la forme d'une pince en métal, comme le paysan qui plante du coton dans un village reculé.

Et justement, ce que tous les individus d'une communauté connaissent, utilisent, sans s'être concertés et sans même se connaître, fonde une unité, ces individus sont liés par ce commun. Un peu plus d'un demi-siècle plus tard, la beauté de l'objet du commun se fonde en démocratie de la consommation. L'entreprise néerlandaise d'origine suédoise Ikea, par exemple, spécialisée dans la vente de mobilier et d'objets de décoration, a intitulé en 2017 son catalogue « Le design démocratique pour tous les jours » (figure 10).

Objets communs dont le plus grand nombre des individus vivant en Occident au XXIème siècle se servent, parce qu'ils sont sédentaires, qu'ils habitent des maisons ou des immeubles qui consistent en des pièces, faites de murs, de plafonds et de sols qui sont ornés et décorés selon le goût, le rang et les finances de ceux qui occupent ces murs.

Le mot « design » articule une double signification : dessein et dessin, résultant d'une traduction au XVIIème siècle du terme italien *disegno* – du latin *designare*, « marquer d'un signe distinctif » – en « dessein », qui signifie à la fois l'idée et sa représentation. En France, c'est en 1750 que la distinction est établie entre dessein et dessin. « Design » tel qu'on l'entend dans son acception de projet dessiné utilisant des techniques innovantes pour une diffusion large, existe depuis l'Antiquité, mais est utilisé dans son acception moderne depuis le XVIIIème siècle, qui correspond aux idées de rationalisation, reproduction à bas coût/bon marché, interchangeabilité, motorisation/mécanique, coque/emballage, démontable/kit, et donc avec l'acception qui naît avec la révolution industrielle. À partir du XIXème siècle, le design revêt une dimension d'originalité qu'il n'avait pas auparavant : il désigne des créations originales qui sont vendus à une élite avide de nouveauté. Le design garde ainsi une dimension « élitiste ». Ikea précise que :

*« Pour nous, un bon design, c'est la combinaison idéale entre forme, fonction, qualité, développement durable et prix bas. C'est ce que nous appelons le "design démocratique", car nous pensons que tout le monde mérite de bonnes solutions d'ameublement. »*⁶⁸

⁶⁸ Définition du « design démocratique » sur le site web de la marque.
URL : https://www.ikea.com/ms/fr_FR/this-is-ikea/democratic-design/index.html

Intérieur feutré mais chaleureux, gris perle, une porte qui rappelle un appartement ancien mais pas vieillot, une desserte à roulettes que nous sommes plutôt habitués à voir dans des restaurants chics qui veulent rappeler une tradition « élégante » et élitiste qui permet au convive de choisir exactement ce qu'il veut parmi trois étages de possibilités de fromages.



Figure 10 : Couverture du catalogue Ikea 2017 France.

Ce design va très bien à notre homme ordinaire : marquer d'un signe distinctif un objet, ce qui n'empêche pas de produire cet objet en différents exemplaires, même à très grande échelle. Ce que

fait Ikea, en proposant le même design à tous, car tout le monde peut se l'offrir, contrairement aux objets design habituels qui sont plutôt destinés à une partie aisée de la société car ils coûtent très cher.

Le « bon » design, ce n'est donc pas pour Ikea celui qui particularise, mais celui qui peut servir les besoins de tout le monde. La bonne manière de « marquer » un objet pour le distinguer, c'est de lui faire porter un élément qui est « applicable », portable par le plus grand nombre. Comme la pince de Walker Evans, le « commun » est construit comme un objet auquel tout le monde a accès : parce qu'il n'est pas cher, mais surtout parce qu'il est fabriqué pour une main d'homme. Transformer ce « commun » en « démocratie », surtout dans une représentation qui a pour objet de vendre les produits d'une entreprise, à la différence de la photographie de pince de Walker Evans, c'est passer de l'objet commun largement partagé à la dimension de rapports de forces et de pouvoir que représente le « style de vie » que des individus adoptent au sein d'une société et qui sont source de distinction.

Il convient ici de distinguer entre les objets largement visibles au sein d'une communauté, qui réunissent un grand nombre de regards autour d'eux, et l'homme considéré comme un tel objet. Un homme inscrit au sein d'une communauté voit des objets que les autres voient également et qui constituent un commun du voir, un sensible partagé. L'homme lui-même peut être considéré comme une forme visible : un homme qui vit en communauté vit avec d'autres hommes et voit d'autres hommes. Représenter l'homme, comme objet largement visible sur lequel un regard commun peut être construit, c'est donc représenter une forme largement vue et donc largement reconnaissable.

Seulement, ce qu'il y a « en plus » dans cette forme plutôt que dans une autre, comme une plante par exemple, c'est que la forme visible de l'homme appelle chez celui qui le regarde une identification à lui-même : l'homme qui regarde une forme d'homme ne reconnaît pas seulement une forme qu'il a déjà vue, mais une forme qui lui rappelle sa forme propre. Il ne s'agit pas alors seulement de représenter un commun du voir mais un commun de l'homme dans lequel les hommes qui regardent reconnaissent non seulement une forme visible connue mais également une forme qui les renvoie à eux-mêmes. Il s'agit donc, pour représenter l'homme, de représenter ce qui est commun à tous les hommes, dans le sens où ils le voient dans les autres et dans eux-mêmes.

Il y a une différence entre des représentations de ce que les individus voient en commun et les représentations de ce que les individus ont en commun eux-mêmes. Il y a donc un commun du voir, un visible partagé dans les objets dans les objets largement visibles et reconnaissables au sein d'une communauté d'hommes - comme des plantes, par exemple - mais également un commun de l'homme, plus spécifique, qui englobe le « commun » dans lequel un homme peut reconnaître ce qui le fait être homme au sein d'autres hommes. Cette dernière représentation réunit dans un objet ce qui fonde l'« être-homme » en cherchant ce qu'il y a dans tous les hommes. L'attribut du « plus grand nombre » diffère du « rare » qui désigne ce qui est l'attribut d'un petit nombre, ce qui n'est pas largement partagé, distribué. La scansion entre le « commun » et le « rare » est polarisée : ce qui est rare est valorisé, élevé, et ce qui est commun est rendu médiocre, bas. Cette séparation se retrouve dans la représentation : représenter le commun, c'est représenter un symptôme, un aspect qui renvoie à l'appartenance au commun, alors que représenter la rareté est utiliser des signes isolés. Nous ne voulons pas rendre cette polarité systématiquement attachée à la représentation du commun : le commun peut être signifié en élévation, mais nous nous occupons ici du cas de la représentation du commun en bassesse.

Jacques Rancière reprend une distinction faite par Platon entre trois formes de pratiques esthétiques qui construisent des formes de visibilité au sein d'une société et qui disent le visible qui se constitue comme partagé au sein de cette société. D'abord, le théâtre, où la scène, « à la fois l'espace d'une activité publique et le lieu d'exhibition des « fantômes », brouille le partage des identités, des activités et des espaces » ; puis l'écriture, qui ne fait pas de différence entre ceux qui la reçoivent quand elle circule. À ces deux formes « muettes », Platon en oppose une troisième, « la forme *chorégraphique* de la communauté qui chante et danse sa propre unité »⁶⁹. Ce sont trois manières « dont des pratiques de la parole et du corps proposent des figures de communauté ». Il y a les signes silencieux de la « représentation sur une surface plane » avec l'écriture, et deux manières dont des corps s'animent et se meuvent avec le théâtre, et « le mouvement authentique, le mouvement propre des corps communautaires »⁷⁰.

Ces trois formes de « sensible partagé » par une communauté déterminent la manière dont cette communauté peut se structurer autour de formes : c'est la manière dont une communauté construit du « sensible » et se structure autour du partage de ce sensible. Dans cette distinction tripartite,

⁶⁹ RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique éditions, 2000, p.15

⁷⁰ RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique éditions, 2000, p.16

Platon oppose la surface plane, bidimensionnelle de la page d'écriture, au souffle de la parole vivante, ce qui change la manière de la forme de s'inscrire au sein de la communauté.

Cependant, Jacques Rancière le note, les manières dont ces trois formes construisent du sensible pour la communauté changent selon les époques. La surface plane de la page d'écriture, par exemple, comme la peinture, se font tridimensionnelles à la Renaissance, pour « douer le « plat » de la parole ou du « tableau » d'une vie, d'une profondeur spécifique, comme manifestation d'une action, expression d'une intériorité ou transmission d'une signification ».

Il s'agit alors, en représentant, de mettre en signes la manière dont une société se voit elle-même. L'égalité de tous les sujets revient ici à l'égalité du référent à représenter, comme aspect, comme visibilité : si le regard de celui qui représente veut représenter en disant l'aspect des choses qu'il veut représenter, alors il n'établit pas de hiérarchie signifiante dans la représentation. Il représente non pas pour orienter le sens, non pas pour explicitement créer un effet signifiant, mais représenter l'aspect pour dire que cet aspect des choses est symptôme, symptôme de l'être-au-monde, vie destinée à mourir, instant auquel succèdera un autre instant, mais que la représentation dévie dans son devenir pour, justement, le fixer dans la représentation, et créer ainsi cette illusion d'éternité, de stabilité.

L'appartenance au commun est construite sur l'aspect, car c'est la chose la plus commune aux êtres qui sont au monde et rendus visibles les uns aux autres par leur aspect. L'aspect renvoie au commun partagé par lequel peut être créé de l'identique entre les êtres - une identité. Même si cet aspect peut renvoyer à un être plus invisible, plus structurel et plus abstrait, c'est par l'aspect que celui-ci peut être approché. Représenter un objet, en faire un « produit fini » qui scelle l'aspect dans le moment dans lequel il est saisi, c'est, ainsi, rendre au symptôme toute sa dualité : figer une matière vouée à flétrir dans un moment rendu éternel. Mais c'est également enlever à la matière tout signifié et toute orientation signifiante définitive ou systématique. C'est enlever la signification morale à un objet vivant, comme le fait Karl Blossfeldt pour les fleurs et, plus largement, enlever toute nécessité de liaison entre une forme et un contenu, entre un signe et un signifié. Il s'agit de représenter l'aspect pour dire que les choses ne sont identifiées que par leur aspect fait signe. Cependant, pour représenter ce qui « fait l'homme », ce qui identifie l'homme pour l'homme lui-même, il s'agirait alors de se départir de toute signification pour fonder la reconnaissance sur cet aspect qui est une manière d'ancrer les êtres et les choses dans le monde, et à plus forte raison les

hommes.

Si l'aspect fait symptôme renvoie au commun, et si le commun est signifié en bassesse, cela est également parce qu'envisager un élément qui est redondant chez le plus grand nombre des individus d'un groupe donné revient à envisager ce qui revient chez tous ces individus, et donc ce qui n'en distingue aucun en particulier.

Le plus grand dénominateur commun

C'est par cette notion de « plus grand dénominateur commun » que nous nous permettons de faire un pont entre l'analyse de la critique de la *parrêsia* démocratique de Michel Foucault et la « bassesse du symptôme » de Georges Bataille.

Représenter le commun, c'est envisager de représenter un ensemble d'individus dans ce qui les rend identiques. L'objet même de la représentation du commun est donc de ne pas distinguer entre les individus qu'elle prend pour objet, mais de trouver un élément qui peut être dit identifier chacun et donc de pouvoir englober tous ces individus dans la même représentation. Il ne s'agit ainsi pas de faire de la représentation du commun la représentation d'une somme d'individus constituant ce commun mais de représenter ce que tous ces individus ont en commun.

Il y a plusieurs manières d'envisager et de représenter ce commun. Nous l'avons vu, des représentations du corps anatomique ou du fonctionnement physiologique du corps sont des éléments permettent d'identifier les hommes en tant qu'hommes constitués de la même manière, et donc identiques de ce point de vue. Un ensemble d'individus est identifié par quelque chose qui les engloberait tous, dans le sens où la représentation d'un objet permettrait de dire, par cet objet, des individus qui partagent quelque chose de commun. Nous retrouvons l'idée de représentation organique développée dans l'introduction : la représentation d'un objet qui signifie son appartenance en le marquant de signes qui disent cette appartenance.

Ce qui nous interroge est la représentation d'un objet dit commun à un ensemble d'individus qui permettrait de représenter ces individus. Cet objet commun se fonde sur le lien qu'il construit entre le « plus grand nombre » des individus qui constituent un groupe. Cela revient à chercher ce qui lie tous les hommes, et ce qui ne distingue pas, et donc d'abord de choisir un élément « largement partagé ». Cet élément peut être le fait que tous les hommes ont besoin de manger, de dormir, de

boire, ou bien que tous les hommes ont un corps constitué d'une certaine manière, ou encore que tous les hommes ont connaissance de l'existence du soleil, des plantes, des arbres.

Les cercles concentriques peuvent se resserrer : tous les individus d'un groupe délimité, plus ou moins étendu, peuvent être représentés comme connaissant tous une certaine histoire, une certaine image, un certain langage, certains codes. Représenter l'homme tel qu'il cristallise et contient un élément qui serait commun à tous, et donc reconnaissable par tous, parce que tous ceux à qui cette représentation est adressée reconnaîtraient cet élément chez les autres et chez eux-mêmes. Il faut pour ce faire trouver ce qui rassemble tous les hommes, ce que tout homme a déjà vu, déjà fait, ce que tout homme peut dire connaître, et dire d'un autre homme qu'il le connaît aussi.

L'homme est représenté par ces signes du « plus grand dénominateur commun », des signes qui sont dits attribués à l'ensemble du groupe auquel cette représentation est destinée, et donc une représentation d'homme ne distingue pas entre les hommes d'un groupe donné. Dès lors, la représentation qui porte les signes de ce qui est considéré comme attribué au plus grand nombre renvoie à une représentation qui dit le commun du « voir ce qui est commun aux hommes ». Une telle représentation devient alors métonymie de « ce qui est attribué au plus grand nombre », et donc métonymie du commun, opposée à la représentation de la rareté, dont l'objet est de signifier ce qui n'est pas largement partagé.

Ce « plus largement partagé » vise un élément qui permet d'identifier le plus grand nombre des individus d'un groupe parce que tous les individus pourraient être liés par cet élément. Et ces éléments ont été construits, nous l'avons vu, sur le corps d'homme, sur le fait d'avoir un corps d'homme, mais également sur le fait de vivre à un endroit donné et à un moment donné. Considérer un individu au sein d'un groupe d'hommes, c'est considérer toutes les déterminations qui font que les individus au sein de cette société vivent d'une certaine manière, ce qu'ils peuvent y faire, et ce qu'ils peuvent y voir et comment cela peut être fait marque d'identification. La représentation du corps est forgée au sein d'une société, y circule, et elle détermine l'appréhension des individus entre eux comme corps visibles qui constituent le visible partagé d'une communauté d'individus. Nous ne voyons pas pour cela de raison à distinguer représentation du corps d'un côté, et représentation du social d'un autre côté.

Bien sûr il y a un grand nombre d'autres déterminations qui guident la manière dont les individus

d'une société se voient les uns les autres. La lecture de ce corps nous a néanmoins paru déterminante comme premier objet sur lequel chercher des déterminations communes à tous les hommes. Elle nous permet de développer une certaine idée d'un commun aux hommes qui imprègne les représentations en fonctionnant selon ce principe : si la représentation se fonde sur un commun aux hommes, elle sera reconnue par tous les hommes puisque tous les hommes ont cet élément en eux et l'ont déjà vu chez les autres hommes qui le possèdent aussi.

Selon Jacques Rancière, c'est dans la littérature que se construit en premier cette indistinction des signes dans la représentation, que les images « nouvelles » - photographie, cinéma - reprendront plus tard. Ce ne sont pas des dispositifs techniques nouveaux qui érigent l'ordinaire en objet de représentation, mais ils accompagnent un mouvement de représentation de l'homme ordinaire qui avait commencé avec la littérature. Nous ne voulons pas dénier cela, et nous ne voulons pas voir des dispositifs techniques comme seuls déterminants d'un objet de représentation. Nous ne voulons pas non plus prendre pour objet de notre travail le même que Jacques Rancière. Cependant, ce que nous interrogeons, c'est comment peut se constituer cette mise en signes d'un objet comme représentant un sensible partagé au sein d'une société, d'un commun de formes qui sont alors représentées comme signes égaux, indistincts quant à leur « valeur » dans la représentation. Il s'agit de représenter des formes comme telles, et, ainsi, de représenter ce qui est dit visible au sein d'une société, et partagé par tous les membres de cette société comme formes.

La représentation se fonde sur la reconnaissance des formes, sur le fait qu'elles soient partagées, et donc connues de tous. Il nous importe donc de savoir comment la mise en signes de ce commun peut s'opérer. L'objet de ce travail n'est donc pas un travail d'historien, comme le fait Jacques Rancière, qui consisterait à chercher où la représentation de l'homme ordinaire se construit, mais comment un voir commun peut être mis en signes dans des représentations qui disent un commun des hommes, de l'être-homme, de voir l'homme et de voir d'homme. Et il nous semble que cette manière de signifier le commun emprunte à une idée de « nature » de l'homme, de « pâte » commune, originaire. Il ne s'agit pas de dire que cela est vrai ou faux, mais de dire que cette idée nourrit largement la construction qui est faite de la représentation de l'homme ordinaire.

Une telle idée de « fonds commun » imprègne les représentations qui sont faites des hommes pour dire ce qui les identifie comme semblables. Comme Karl Blossfeldt représente les plantes comme différents aspects, différentes métamorphoses d'une même pâte, représenter les individus comme

différentes variations d'un même fonds commun. Une forme est alors érigée comme pouvant porter différents signifiés, différentes places dans le regard de qui la regarde, mais dont aucune ne vient surplomber une autre. Les traités de botanique que nous avons analysés dans la deuxième partie présentent la forme de la plante, son aspect comme connaissance de la plante concernée, au même titre que ses vertus médicinales, les légendes que les hommes se racontent à son sujet, la nature du sol dans lequel elle pousse. Cela était dû au fait que le regard sur ces plantes voyait dans l'antiquité la forme des plantes comme déterminant leurs caractères, par analogie de forme. Dans le regard de Karl Blossfeldt, il ne s'agit pas de construire une connaissance des plantes par analogie de forme de ces plantes avec d'autres formes du monde, mais de représenter la forme comme aspect, porteur de signifiés multiples mais équivalents. C'est cela la « forme originaire de l'art » : que l'art est fondé, non pas sur la nature, mais sur la forme, la forme pouvant être porteuse de signifiés différents, dont aucun n'est plus « vrai » que l'autre, mais qui permet à la forme de circuler au sein d'une société qui lui construit un sens, qui fait signifier cette forme, et la fait vivre en la faisant signifier.

Il y a d'abord à saisir une visibilité dans la représentation et de la reconnaître comme ce qui est un sensible partagé au sein d'une société. Il s'agit de reconnaître une forme de sensible partagé, non par la signification qui lui est attribuée, mais par la forme que lui a donné celui qui l'a construite pour qu'elle soit reconnaissable. La représentation ne se fonde plus alors sur la signification qui la structure mais bien plutôt sur la reconnaissance des formes qui la construisent.

L'histoire savante a repris à son compte l'opposition lorsqu'elle a opposé à la vieille histoire des princes, des batailles et des traités, fondée sur la chronique des cours et des rapports diplomatiques, l'histoire des modes de vie des masses et des cycles de la vie matérielle, fondée sur la lecture et l'interprétation des « témoins muets ». L'apparition des masses sur la scène de l'histoire ou dans les « nouvelles » images, ce n'est pas d'abord le lien entre l'âge des masses et celui de la science et de la technique. C'est d'abord la logique esthétique d'un mode de visibilité qui, d'une part révoque les échelles de grandeur de la tradition représentative, d'autre part révoque le modèle oratoire de la parole au profit de la lecture des signes sur le corps des choses, des hommes et des sociétés.

C'est de cela que l'histoire savante hérite. Mais elle entend séparer la condition de son nouvel objet (la vie des anonymes) de son origine littéraire et de la politique de la littérature dans laquelle elle s'inscrit. Ce qu'elle laisse tomber - et que le cinéma et la photo reprennent -, c'est cette logique que laisse apparaître la tradition romanesque, de Balzac à Proust et au surréalisme, cette pensée du vrai dont Marx, Freud, Benjamin et la tradition de la « pensée critique » ont hérité : l'ordinaire devient beau comme trace du vrai. Et il devient trace du vrai si on l'arrache à son évidence pour en faire un hiéroglyphe, une figure mythologique ou fantasmagorique. Cette dimension fantasmagorique du vrai,

*qui appartient au régime esthétique des arts, a joué un rôle essentiel dans la constitution du paradigme critique des sciences humaines et sociales.*⁷¹

Bien sûr, la littérature a peut-être cristallisé dans des pages planes des sujets en les construisant comme aspects à feuilleter. Seulement, c'est parce que l'ethnologie, l'anthropologie, la physiologie, l'anatomie, en se forgeant comme « sciences de l'homme » - dont l'objet est de produire une connaissance de l'homme comme ce qui serait « constitutif » de l'homme - ont cherché à déterminer ce qui était le commun aux hommes, ce qui pouvait être retrouvé chez tous les hommes, qu'a pu se constituer l'idée de représenter des formes d'hommes qui soient, après tout, différentes métamorphoses d'une même pâte. Et c'est en même temps que la recherche de cette connaissance expérimentale et à visée générique que la littérature a donné forme à des individus qui ne signifiaient rien d'autre qu'eux-mêmes en tant que formes. Nous ne voulons pas ici dire que la littérature était la première à le faire, ou bien qu'elle est à ce titre en concurrence avec les « sciences de l'homme ». « Le réel nourrit l'imaginaire qui nourrit le réel », et la « science de l'homme » a peut-être nourri l'anthropologie, ou les anthropologies, qui ont nourri la littérature, comme productions qui voulaient dire l'homme par ce que les hommes ont de commun entre eux.

Il est ainsi un moment où une représentation cherche à signifier le commun aux hommes, en disant le commun de leur corps, de leur comportement, de leur manière de vivre, et forge pour ce faire l'idée de « nature » humaine.

Balzac décrit ses personnages si minutieusement en empruntant à la physiognomonie qui se revendique elle-même comme « science des traits », et qui voulait, comme l'ethnologie et l'anthropologie, observer les hommes pour dire ce qui les constitue, ce qui les fait se ressembler, et donc ce qui les lie. Nous rapprochons ces disciplines et les avons interrogées dans le cadre de cette étude parce qu'elles nous paraissent, chacune, chercher un commun aux hommes, et cherchent à représenter quelque chose qui permette de les identifier par ce qu'ils partagent. La littérature elle aussi produit des formes de « commun ». Seulement, si l'homme ordinaire est représenté en littérature, il vient d'autres endroits de représentation. C'est un ensemble de productions médiatiques qui se sont construites ensemble, en empruntant les unes aux autres, qui ont contribué à forger cette idée de commun partagé, et de « commun aux hommes » visible et représentable, cristallisé dans des formes alors qualifiées d' « homme ordinaire ».

⁷¹ RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique éditions, 2000, p.51

Nous n'avons pour cela pas seulement dressé une histoire des représentations de l'homme ordinaire, mais de l'homme dans la manière dont il peut être représenté comme étant identifié par des éléments qui ne le distinguent pas en particulier parce qu'ils peuvent être attribués à d'autres hommes. La littérature en a été un lieu, mais pas seulement. Car dans la construction d'un « commun » aux hommes, il y a quelque chose du vivre, et de l'intérieur des hommes, mais également de ce corps qui permet aux hommes d'être au monde et de s'appréhender les uns les autres. Il ne s'agit pas seulement de fonder un modèle de corps qui soit commun aux hommes, mais d'envisager la représentation de l'homme comme d'une représentation de tous les hommes - et d'envisager que les « sciences de l'homme » se soient érigées sur ce principe.

L'idée est que ce qui construit le « voir l'homme ordinaire », c'est le fait de faire une distinction entre le haut et le bas, le meilleur et le moins bon, le beau et le laid, l'ordinaire et l'extraordinaire. Une représentation qui essaie d'orienter le regard au-delà de cette distinction serait celle qui montre l'aspect, parce que justement, lorsque le regard se contente de regarder ce qui l'entoure sans « trier », il voit tout comme aspect. Toute chose visible peut ainsi être considérée comme une forme qui peut être porteuse des signifiés que les regards viennent à y projeter.

La représentation d'un visible commun à une société et qui montre ce qui s'y passe, dans les espaces communs de cette société, ne fait dans cette perspective pas de différence entre les objets à représenter. La représentation du « présent » en est une des possibilités, comme l'histoire peut en être, en tant que choix des objets « visibles » à représenter comme tels. Elle qualifie cette indifférence d'impartialité :

L'impartialité, et avec elle toute l'historiographie vraie, est venue au monde quand Homère décida de chanter les actions des Troyens non moins que celle des Archéens, et d'exalter la gloire d'Hector non moins que la grandeur d'Achille. Cette impartialité homérique, à laquelle fait écho Hérodote, quand il tente d'empêcher « les grandes et étonnantes actions des Grecs et des Barbares de perdre leur juste tribut de gloire », est encore le plus haut type d'objectivité connu. Non seulement elle s'affranchit de la partialité et du chauvinisme qui, jusqu'à nos jours, caractérisent quasiment toute historiographie nationale, mais elle se désintéresse aussi de l'alternative de la gloire et de la défaite, dont les mo-

dernes ont cru qu'elle exprime le jugement « objectif » de l'histoire elle-même, et ne lui permet pas de marquer ce qui est digne de louange immortalisante.⁷²

Et si cela était l'aspect, la pleine matérialité qu'ils sont d'abord au monde, représenté comme tel? Voir tout aspect de la matérialité d'un individu sensible aux autres comme ce qui constitue le commun aux hommes. Les éclairer, les saisir et les représenter de la même manière, comme aspects. Alors, représenter l'homme revient à représenter tous les hommes, parce que, comme les plantes, ils ne sont faits que d'une même « pâte » et ne sont que métamorphoses, de l'un à l'autre. Et que l'aspect ne les saisit pas dans l'analogie des formes qu'ils prennent mais dans la seule matérialité qu'ils prennent lorsqu'ils sont au monde. Le même endroit au même moment, signifié comme tel, par un regard qui essaie de se départir de cette reconnaissance de « déjà-vu » dans le voir, et donc de catégorisation - ce processus de « rangement » du perceptible qui le rend ordinaire.

Construire le commun par la lumière

Au printemps 2017, le cinéma « Le Grand action » de la rue des Écoles a projeté une version restaurée du film *La porte du paradis* de Michael Cimino. Un des chefs-opérateurs qui avait participé au tournage est venu présenter le film, catastrophe commerciale, gouffre qui a « coulé » la United Artists, dernière société de production américaine qui n'appartenait pas à des avocats ou des banquiers.

Il aurait été dommage qu'un chef-opérateur s'en tienne à ces propos. Parce que lui pouvait parler de l'image et de la construction de l'image. Le tournage a été chaotique, Michael Cimino était dur, exigeant, ne ménageant personne. Il voulait de la lumière naturelle, il a fait se lever les équipes aux aurores pour des prises qui ne représentaient que deux secondes du film après le montage. Mais justement, Michael Cimino voulait de la lumière *naturelle*. Pour que tous les personnages soient enveloppés de la même lumière, celle qui baigne le même endroit d'Amérique au même moment. Je n'ai pas pris de notes, car je ne savais même pas qu'un tel intervenant serait invité, un dimanche soir, rue des Écoles. J'essaie donc de restituer ce que cet homme a dit, tel que je m'en souviens, et qui en substance voulait dire ceci : la nation américaine s'est faite *par la lumière*.

⁷² ARENDT Hannah, « Le concept d'histoire », *La crise de la culture*. Paris, Gallimard, 1972 pour la traduction française [1954], p.70

La « naissance d'une nation » par la lumière que des images construisent pour donner à voir la nation. Signifier la nation, c'est alors, signifier, non pas des personnes identiques, mais des individus montrés par un même regard et baignés de la même lumière. Représenter la nation américaine, construire la nation américaine, c'était unifier ce qui est donné à voir par la lumière qui rassemble tous ceux qui peuvent la constituer, et qui sont réunis par la lumière qui « tombe » sur ceux qui vivent quelque part. Et, pour lui, c'est ce que Michael Cimino avait fait : montrer tous ces visages, tous ces horizons, et tous ces personnages baignés de la même lumière. Réunir par la lumière naturelle.

Cette histoire résume tout ce que nous essayons de dire sur la construction d'un élément qui ne distingue pas les individus qu'elle tend à représenter : construire la lumière qui réunit tout ce qu'elle touche et, véritablement, donne à voir. Car c'est éclairé qu'un objet est visible à l'oeil. Sans renvoyer de rayons lumineux, même minimes, il n'est pas visible. Le regard, quant à lui, lorsqu'il regarde ce qui est devant lui, voit de manière unifiée, les visages, les silhouettes, les horizons, les formes qui apparaissent dans sa vision. Voir l'homme ordinaire, c'est dire que des hommes sont sous le même ciel, et les représenter ainsi, avec, littéralement, la même lumière qui les donne à voir : avec un élément dit partagé par tous les individus visés, constituer une « pâte » homogène de laquelle tous les hommes englobés par la représentation seraient faits.

C'est par une certaine idée de la lumière que des représentations peuvent dire représenter un « groupe d'hommes » : quand l'accent n'est plus mis, ou plus seulement, sur la ressemblance physique des hommes, mais sur ce qui les « baigne », sur le lien invisible qui les lie. C'est l'invention d'une lumière, bien sûr, qui est dite « naturelle » et qui rend ceux qui en sont éclairés d'un reflet particulier. Mais où est alors celui qui voit la lumière « tomber du ciel » ? Cela dépend de la « hauteur » de celui qui regarde, qui représente, et ainsi, qui réunit un certain nombre d'hommes dans une seule représentation : celle de leur « commun ».

Dans une telle représentation du « commun » que partagent des individus et qui ne permet pas de les distinguer, nous retrouvons l'idée de « représentation organique » que nous avons développée en introduction, qui désigne une représentation qui met en signe le lien qu'un individu entretient avec le milieu dans lequel il est dit « extrait ». Le lien entre l'individu et son « milieu » est montré dans ces représentations d'hommes ordinaires qui se fondent sur le « commun » d'un groupe d'hommes. Chaque homme considéré comme ancré dans un « milieu » délimité est alors représenté

par ce qui est signifié comme le reliant à ce milieu en particulier. C'est l'affirmation d'un « commun en plus » que partagent certains hommes par rapport aux autres hommes, mais à l'intérieur duquel ils ne sont pas distingués les uns des autres.

2. EXTRACTION/IMPRESSION

Une fois dans ma vie, j'ai connu toutes les maisons d'un petit recoin du monde, avec leurs fenêtres et toutes les personnes qui se tenaient derrière! Une fois dans ma vie, j'ai été attaché à un lieu précis de la terre, comme un arbre est attaché à un bout de terrain par ses racines, par toute son histoire. Si j'étais un arbre, je serais encore là-bas.

« Pays natal », Hermann Hesse, *L'art de l'oisiveté*. Calmann-Lévy, 2002 pour l'édition française.

Le corps d'homme comme une souche - Sacs de noix - Substance - Construire la nature : la signature - « D'après nature » - Signifier soi-même - Dedans - L'intérieur visible comme intérieur du visible - « Être-homme » - Casser la plante pour voir dedans - « Petit monde » : dialectique des contours - Impressions - Caractères des hommes - Du caractère à la « nature de l'homme - Redondance - Le commun et le semblable - Surface - Taxonomie - Fond blanc - Fabriquer le corps - La vie et le vivant : physique et physiologie - Généricité et normalité - L'ordinaire des caractères - Chercher le caractère par la glande pinéale - Traits - L'homme lisible - La marche de l'homme ordinaire - L'homme dans le « système de la nature » - L'anthropologie comme science de l'homme ordinaire (?) - Comment vis-tu? - Le réel nourrit l'imaginaire qui nourrit le réel - Masques - Sourire forcé - Le Français moyen

Extraire de l'observation une forme, et la dire définie par un ou des éléments faits signes d'identification de celle-ci. Partons d'une idée simple : un individu qui est au monde est nécessairement ancré quelque part, et est entouré de « formes » sensibles : visibles, audibles, perceptibles par les sens. Différents hommes qui vivent au même endroit, et au même moment, sont donc confrontés aux mêmes formes sensibles. De mêmes objets sont perçus par différents individus. Notre hypothèse ici est que les individus pour vivre ensemble construisent sur ces objets auxquels ils sont tous confrontés - ces objets « communs » - une perception commune, c'est-à-dire une même manière de les envisager, de leur donner sens et place dans leur regard et dans leur société.

Chaque société serait donc structurée par un ordre de perception qui permet à ceux qui la composent de voir : ils se rendent le monde visible, reconnaissable, familier et donc habitable. Les objets visibles qui sont reconnus, sont donc rendus « catégorisables » : à une forme correspond une place dans un ordre signifiant, et donc une place aux yeux d'une société. Différents individus peuvent voir un même objet, mais le regarder différemment. Ce qui nous interroge ici est la perception qui permet à des individus différents d'assigner une même place à un objet dans le monde, et à d'autres d'assigner un sens différent à de mêmes objets, ce qui structure des « groupes de sens ». Les groupes d'individus sont alors délimités selon le sens qui les structure et qui leur donne à voir le monde.

Pour illustrer ce propos, prenons un exemple. Chez les indiens Lacandons, rapporte Patrick Pérez, quatre termes différents sont utilisés pour désigner la peau :

« oot' est la peau qui établit une limite des corps et que l'on pèle, bat, racle, rouit ou tanne, que l'on détache ou que l'on lève, sur un tronc, un animal, un fruit ; oot'èr, ma propre peau ; oot'té, la peau

végétale, l'écorce ; u yoot' bök', un cuir levé sur le gibier. La peau qui protège, enserre, ganse, recueille, recouvre, se nomme boox et le terme s'applique indifféremment aux paupières humaines ou à la peau épaisse d'un fruit (u boox'èr wix), à la carapace de tortue (u boox 'aak), à la peau rouge et dure du plantain (txök boox). Lorsque la peau est dissociée de ce qui fait l'unité toujours fragile de la personne, le maya préfère soor. Soor est l'épluchure, la pelure, la coquille d'oeuf, la peau de banane jetée négligemment sur le bord du chemin, voire le cadavre, cette « épluchure du corps » (tu soor-hi(t)-ah u bök'èr, « il éplucha son corps », pour signifier que son âme s'en est allée : Boremanse, 1986 : 77). Enfin tap' est la clôture protectrice d'une chose à venir, les sépales d'une fleur avant l'éclosion (u tap' top), le cocon d'une chrysalide de papillon (u tap' nook'èr), l'enveloppe d'une préparation culinaire (u tap' u mök'bi wah), le placenta du bébé (u tap' u txan ootx) (Pérez, 2003 ; 2005). Si oot' est le terme préférentiel et presque générique, les trois autres termes ont néanmoins une place bien établie dans le parler commun et sont tout à fait indispensables lors d'un usage contextualisé. »⁷³

L'auteur précise que ces quatre termes sont indifféremment appliqués aux humains, au gibier et aux plantes. C'est une manière de se représenter la peau de l'homme en continuité avec le reste du cosmos, et non comme quelque chose de proprement humain. Dans nos sociétés, nous voyons la peau d'un corps d'homme comme différente d'une écorce, nous ne voyons pas de continuité entre la peau des paupières humaines et la peau épaisse d'un fruit, qui seraient nommées de la même manière parce qu'elles sont toutes deux des « peaux qui protègent ».

Ce qui est « rangeable », « catégorisable », est ce qui est reconnaissable : c'est un élément perceptible, fait signe qui rend l'objet qui le porte « déjà vu » : l'individu qui « reconnaît » sait qu'il n'est pas le premier ni le dernier, et cette reconnaissance s'inscrit dans un ordre signifiant qu'il partage avec d'autres individus. Il faut donc qu'il y ait une manière de construire et de partager ce sens.

Il n'y a pas un individu, qui aurait décidé une fois pour toutes de ce qu'une société perçoit, et qui construit les éléments qui permettent à des regards d'identifier et de percevoir. Nous voulons ici considérer les « catégories » qui organisent la perception d'une société comme la reconnaissance d'éléments. Ce n'est pas un regard, mais plusieurs regards qui reconnaissent un élément dans un objet qui les font attribuer une même signification, une même place à cet objet au sein de leur regard et de leur société. Construire de l'homme un même regard, une même perception, qui permet à

⁷³ Patrick Pérez, « L'envers du corps : peau et cosmos chez les Mayas Lacandons (Mexique) », *Corps* 2007/2 (n° 3), p.17

des hommes de voir les hommes de la même manière.

Le regard qui voit l'homme ordinaire identifie dans une forme qu'il qualifie d'homme un élément qu'il reconnaît. Ce qui nous interroge touche donc aux éléments qui permettent d'identifier un homme en tant qu'homme, et quels autres hommes cette identification englobe : un homme avec deux bras et deux jambes, ou un homme qui est habitué à conduire une voiture. Représenter l'homme comme objet commun de perception revient d'abord pour une société à se représenter à elle-même : quelle est la perception commune que nous avons sur nous-mêmes et sur laquelle nous sommes tous d'accord, nous voyons tous la même chose.

Apparaît alors bien vite la question de celui qui regarde et dit cette perception : c'est le regard de celui qui prend l'ordre signifiant d'une société comme objet de représentation, un regard de « l'ordre ordinaire » qui se place comme tel. Ce regard délimite à la fois un « groupe qui voit », un « voir » délimité : voici des objets perceptibles à des individus, et voici comment ils les perçoivent. Il est donc à la fois un regard qui perçoit des objets qu'il catégorise d'une manière qui les lui rend « ordinaires », et des objets dont la perception est construite pour être largement partagée. D'un côté, le regard ordinaire, et de l'autre, les objets autour desquels ce regard ordinaire se construit. Ici c'est l'homme comme objet perceptible qui nous interroge : comment est-il identifié, catégorisé, au point de pouvoir être dit « ordinaire » par un groupe d'hommes.

Dans la mesure où nous considérons ici l'homme comme un objet perceptible, nous en avons choisi différentes représentations qui le posent d'abord comme un objet visible. Être, c'est être perçu : l'homme qui vit « est au monde » et est à ce titre d'abord visible : c'est un corps. L'homme peut être défini autrement que par son corps visible, mais c'est d'abord sur sa matérialité qui le fait « être au monde » que nous avons d'abord orienté notre réflexion, et la recherche de notre corpus : comment une société identifie un homme? Il peut être relié au cosmos, aux arbres, à une physiologie, une anatomie, mais d'abord, l'homme est un corps visible et c'est par ce corps qu'il est sensible à ceux qui l'entourent.

Suivant l'idée de la peau des indiens Lacandons, nous avons d'abord choisi le corps d'homme comme objet de perception et d'identification par une société de ce qui constitue en premier lieu le fait d'être un homme. Au sein de nos sociétés, et en considérant la visibilité du corps d'homme, innocemment, comme aspect, c'est d'abord l'anatomie, comme représentation du corps en tant que

corps, biologique, commun à tous les hommes dans sa constitution, que nous envisageons en premier lieu. Description du corps, de ce qui le constitue, de ce qui constitue tous les hommes, du « commun » avec lequel chacun vient au monde, mais que chaque société s'approprie pour en faire une marque qui fait sens dans un système signifiant. Quel que soit l'élément ou les éléments qui sont choisis par une société pour identifier l'homme, ce qui fait qu'un homme est défini comme homme, il faut d'abord s'installer dans le système signifiant d'une société. Nous avons choisi des représentations d'anatomie et de physiologie pour interroger la manière dont le corps d'homme pouvait être fait genericité, norme de fonctionnement, et donc modèle général à tous les hommes. En nous emparant des études de Léonard de Vinci, nous avons découvert le continent de la dissection : le geste de toucher, d'ouvrir n'était alors pas évident et nous a semblé ressembler à une tentative de redéfinir ce qui constituait - au sens propre comme au sens figuré - l'homme, après une remise en question de tout le système de sens cosmogonique qui marque la période de la Renaissance. C'est la destruction d'un système qui donnait sens et place aux choses dans le monde qui est remis en question : les choses qui prenaient sens par la correspondance analogique avec d'autres formes du monde doivent être re-définies, et nous envisageons la construction de ce nouveau sens, la fondation d'un nouveau système signifiant comme une « mise sur fond blanc » : au même moment, dans les universités, les plantes sont mises en herbier, et les corps d'hommes morts mis sur des tables de dissection. Les choses doivent signifier par elles-mêmes, et leur définition est désormais à chercher en elles, à l'intérieur, dans leurs « marques » faites signes.

Nous envisageons dans cette partie différentes manières de construire l'homme, comme corps à lire. Corps marqué d'éléments à faire signes pour dire quelle place ils prennent dans le monde, comment les définir. Corps anatomique, corps physiologique, corps marqué par Dieu, corps marqué de passions, corps marqué par le « territoire ». Dans tous les cas, ce sont des représentations qui disent une lisibilité de l'homme que nous avons choisies. Puis, nous nous interrogerons, sur ce socle, la « genericité » de ce corps d'homme : construire une représentation de l'homme, c'est dire qu'il y a un « être-homme » qui se retrouve chez tous les hommes, qui les marque tous, et qui n'en distingue aucun en particulier. Ce que nous cherchons dans cette partie, c'est de montrer que ce « commun aux hommes » est fondé sur un modèle générique qui naît au sein d'un univers scientifique, savant, et que les représentations qui ne sont pas « scientifiques » mais qui disent le « commun aux hommes » empruntent à ce modèle. Ce qui permet de construire des représentations du semblable dans un regard porté sur les hommes, c'est la nomenclature et le modèle générique « biologique ». C'est sur ce socle qu'à notre sens empruntent les représentations qui cherchent à

représenter un « commun aux hommes ».

Une impression est d'abord l'action de presser quelque chose, d'appuyer dessus au point d'y faire une marque. L'impression a quelque chose à voir avec la matière, avec une action physique qui porte dès lors tous les signes de la réalité, il s'agit d'abord d'exercer un contact, une pression sur quelque chose.

Considérer qu'un individu est *imprimé*, marqué, et le représenter comme tel, consiste à dégager des éléments considérés comme propres à cet individu et signifiés comme tels. Représenter l'individu comme marqué d'éléments qui lui sont propres, revient d'abord à dire quels sont les « signes de vie » qui peuvent être faits signes distinctifs, signes d'identification, de cet individu. L'impression faite signe distinctif devient un *caractère* : signe plus particulièrement distinctif de l'individu auquel il est attribué.

La représentation de l'homme ordinaire touche à cette différence entre impression et caractère, signe de vie et signe distinctif. L'homme ordinaire est l'homme qui est identifié par les mêmes éléments qui permettent d'identifier le plus grand nombre des individus avec lesquels il est considéré et inscrit. Pour un groupe d'individus donné, quels sont les éléments qui sont considérés comme portés, partagés par tous les individus de ce groupe, et comment est représenté le fait que ces individus puissent être indistingués par un élément qui leur serait pourtant propre. Ce n'est pas seulement de l'aspect visible dont il est question, mais de toute forme sensible qui pourrait être rattachée à un individu et dès lors considérée comme « signe de vie » dans le sens où un élément serait représenté et érigé comme signe distinctif de la vie d'un individu.

Nous avons choisi dans cette partie des représentations d'objets représentés comme identifiés par des caractères qui leur sont propres et qui permettent de les distinguer les uns des autres. Ce sont des représentations dans lesquelles un élément visible de l'individu est fait caractère de cet individu. Alors que l'impression est une marque imprimée sur quelque chose, le caractère est un signe propre à l'individu qui le porte et, à ce titre, le distingue. L'impression devient caractère, la forme devient forme distinctive.

Nous avons choisi deux types de représentations pour interroger ces impressions, ces signes de vie et ces caractères, en recherchant des mises en distinction et en indistinction d'objets de la nature.

La taxonomie a pour objet de classer les êtres en fonction de leur visibilité. Elle établit pour cela des caractères qui permettent de distinguer les êtres les uns des autres. La taxonomie est ainsi établissement de caractères qui permettent de forger des représentations de types d'êtres.

De manière contemporaine bien qu'« étanche » à la taxonomie, la physiologie, entendue comme étude du fonctionnement du corps, produit des représentations qui établissent un modèle générique de fonctionnement du corps qui soit lié à sa constitution. Ces sciences, nous ne voulons pas les envisager comme une évolution, mais comme des temps particuliers de l'imaginaire scientifique d'une société qui identifie l'homme et se le représente. Les objets produits par ces sciences se nourrissent de représentations autres, et qui nourrissent à leur tour d'autres représentations. Ce n'est pas une histoire « progressive » que nous voulons esquisser, mais interroger des objets qui disent identifier du visible, et définir ce qu'est ce visible, notamment lorsque ce visible est l'« homme ». Dans ce chapitre seront ainsi étudiés des objets scientifiques et littéraires, en considérant qu'ils sont différentes manières d'identifier et de définir l'homme d'une même société, qu'ils sont nourris et qu'ils nourrissent un imaginaire de l'homme au sein de cette société. Nous interrogeons d'abord la nomenclature, comme la manière de se rendre visibles certains éléments d'un objet pour le rendre semblable à un autre, par ces éléments. Nous avons pour cette raison consacré plusieurs pages de cette partie à la pensée cosmogonique qui structurait la reconnaissance des choses visibles en Occident avant la Renaissance : herbiers, traités de pharmacopée et de botanique nous ont permis d'interroger une autre manière de définir les choses et de leur donner une place dans le monde. À partir de la Renaissance, les représentations des plantes suivent la même trajectoire que les représentations des hommes : elles sont la mise de spécimens sur fond blanc. Une taxonomie et une physiologie se construisent, l'une à côté de l'autre, pour finalement venir classer les choses vivantes selon leur « fonctionnement ». C'est une « sémiotique de l'impression » comme de la manière de marquer les choses pour les définir que nous avons développée dans cette partie pour dire ce modèle botanique, taxinomique et biologique qui fonde à notre sens le modèle sur lequel sont construites des représentations de ce que nous identifions comme des « hommes ordinaires ».

L'objet de la physiologie est d'établir la manière dont un type de corps peut être rattaché à un type de fonctionnement qui lui soit propre car lié à sa constitution. Telle qu'elle se constitue, l'objet de la physiologie établit les phénomènes vitaux propres aux différents types d'êtres : cela est lié d'abord à l'anatomie car une connaissance du fonctionnement du corps se fonde sur une connaissance du corps. La physiologie établit une généralité du corps qui ne soit pas seulement celle d'un

modèle anatomique mais d'un ensemble dynamique qui effectue des opérations en vue de sa survie. Représenter les êtres en physiologie revient ainsi à observer les phénomènes vitaux, tous les signes qui ne sont pas seulement physiques, relatifs au corps mais aux opérations qui sont effectuées par le corps.

La taxonomie a pour objet de classer les êtres en fonction des éléments visibles qui permettent de les distinguer et de les rassembler entre eux. Elle ne fonde pas un modèle générique de fonctionnement de corps comme le fait la physiologie, mais elle cherche ce qui différencie deux corps physiques, deux visibilitées d'êtres vivants. Elle interroge ces deux manières de représenter le signe du corps comme signe de vie, signe de distinction et signe d'identification. Un glissement fait passer du signe qui distingue au signe qui identifie : alors que la taxonomie établit des catégories d'êtres selon les différences qui les sépare, la physiologie s'applique à établir ce qui est propre à un type d'être, ce qui est le fonctionnement normal d'un type d'être.

Le corps d'homme comme une souche

La représentation « d'après nature » de l'homme entreprend de le représenter constitué de plusieurs couches, des éléments de sa constitution « intérieure » qui déterminent son apparence (apparition?). La description d'une forme peut être non seulement de surface mais également de coupe, et les deux peuvent être liées. Le terme de « coupe » prend alors pleinement son sens : l'objet est sectionné, « coupé », dans le but de donner une perspective de l'objet qui, transversale ou longitudinale, en montre l'intérieur.

Alberti va jusqu'à faire l'analogie de ces intérieurs de choses naturelles au « plan de coupe » de souches au tout début de son traité *Sur la statue* :

Je pense que les arts de ceux qui entreprennent d'exprimer et de représenter, par leurs oeuvres, les effigies et les ressemblances des corps créés par la nature, ont dû leur origine à ce fait que, découvrant d'aventure certains contours sur des souches, des terrains ou autres choses semblables, ces hommes purent, modifiant quelquefois l'aspect de ces objets, les rendre pareils à des figures naturelles.⁷⁴

⁷⁴ ALBERTI Leon Battista, *De la statue et de la peinture / traités de Leon Battista Alberti, trad. du latin en français par Claudius Popelin*. Paris, A. Lévy éditeur, 1868. p.67

Alberti conseille à l'artiste de « considérer avec l'esprit quels sont les os, attendu que, ne se pliant jamais, ils se trouvent toujours en un lieu fixe et certain. Puis il convient de savoir mettre en place les nerfs et les muscles. Enfin, pour achever, il faut savoir revêtir avec la chair et la peau les ossements et la musculature »⁷⁵.

Représenter l'homme en connaissant les éléments anatomiques le constituant mène à le dessiner en trois dimensions en quelque sorte, comme si toutes les strates, ou du moins les éléments qui constituent un corps étaient représentés, jusqu'aux plus infimes, tout en n'en montrant que la dernière couche, celle qui est seulement visible à l'oeil nu, comme elle avait pu être observée au point de départ, avant que l'homme n'ait été ouvert.

Disséquer l'homme pour le représenter, c'est inclure l'invisible dans le visible. Le corps de l'homme « non ouvert » peut alors être appréhendé par une personne qui a *vu* ce qu'il y avait dedans : os, organes, muscles, nerfs. Cependant il ne suffit pas pour cela de seulement ouvrir le corps, mais de situer ses éléments constitutifs à l'intérieur de celui-ci et les uns par rapport aux autres.

C'est ici que la taxonomie rejoint la physiologie : alors que la taxonomie établit un classement des visibilités propres à un type d'être en le distinguant des autres êtres en se fondant surtout sur les éléments visibles de ces êtres, la physiologie quant à elle prend pour objet le « fonctionnement normal » des êtres. Les deux disciplines se rejoignent au moment où la visibilité qui était l'objet de la taxonomie ne suffit plus à distinguer et rassembler les êtres, mais où la taxonomie englobe également le fonctionnement comme caractère distinctif entre les êtres. La taxonomie et la physiologie n'établissent plus non plus seulement des modèles structurels et génériques, mais se rejoignent pour lier l'intérieur et l'extérieur de ces corps, le fonctionnement à la visibilité. La distinction se fait alors plus complexe : il ne s'agit plus seulement de repérer les ressemblances et différences visibles entre les êtres mais la manière dont son « intérieur » et son « extérieur » sont liés. C'est finalement la définition vers laquelle la physiologie va s'orienter.

Sacs de noix

Ce n'est pas seulement une définition physiologique, ou une représentation anatomique du corps

⁷⁵ ALBERTI Leon Battista, *De la statue et de la peinture / traités de Leon Battista Alberti, trad. du latin en français par Claudius Popelin*. Paris, A. Lévy éditeur, 1868. p.149

dont il s'agit ici. Le corps signifiant « lui-même » n'est plus identifié par correspondance avec ce qui l'entoure mais par ce qui est en-dedans, par ce qui est alors considéré comme le constituant.

Les parties du corps ont beau être détaillées, scrutées, comptabilisées au nombre de ce qui constitue le corps, cela ne permet pas de les assembler en un ensemble interdépendant et interfonctionnel, les muscles ne peuvent être appréhendés sans le système nerveux qui les relie ni sans les os qui les portent. Les parties constituantes du corps ne sont plus seulement définies par leur place et leur énumération, mais par la fonction qu'elles occupent les unes par rapport aux autres. Elles peuvent alors être mises en mouvement.

Léonard de Vinci a représenté l'extériorité d'un corps d'homme, en cherchant pour ce faire à savoir ce qu'il y a sous toute cette matérialité opaque et qui en donne ces contours. Mais il n'est pas seulement question de contours, et Pline sur cette question ne peut être qualifié de crédule : « cette bordure des corps doit s'enrouler sur elle-même et s'achever de telle sorte qu'elle laisse comme la promesse de quelque chose d'autre derrière elle et montre même ce qu'elle dissimule. »⁷⁶ Un contour jamais définitivement net, qui contient toujours quelque chose qui n'est pas visible tant qu'il est recouvert.

Léonard de Vinci est l'un des premiers à formuler l'intérieur du corps non pas seulement comme un ensemble d'éléments visibles et matériels. Il y a à l'intérieur du corps non pas un vide, non pas seulement du sang ou de la sève mais des éléments de chair aux formes, couleurs et aspects différents. Léonard de Vinci pose ces éléments constitutifs du corps non seulement comme ce qui est sous la peau, visible quand on ouvre celle-ci, et qui provoque les reliefs, creux, bombements et saillies sous cette peau, mais, davantage, il établit que c'est en connaissant cette constitution intérieure que l'extérieur qui en résulte peut être compris, dans sa visibilité mais aussi dans son mouvement.

L'apport de Léonard de Vinci consiste à considérer que l'intérieur du corps n'est pas qu'un ensemble d'objets dans une enveloppe de peau élastique, comme des noix dans un sac : chacun des objets internes est considéré dans son rapport avec les autres et, comme dans la nature, rien n'est placé au monde par hasard, dans le corps y compris.

⁷⁶ Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV : « La peinture et les couleurs », XXXVI, [68], p.1608 de la traduction par Stéphane Schmitt, édition La Pléiade

L'étude des éléments du corps s'inscrit encore dans une « pensée cosmique » et à ce titre ne détache pas l'étude des éléments du corps de l'étude de leur fonction. Cependant, Léonard de Vinci ne voit pas la fonction comme attachée seulement à chaque élément du corps, mais constituant un ensemble interdépendant avec les autres éléments et les autres fonctions. Il ne considère pas chaque objet interne isolément mais il le place dans l'ensemble fonctionnel du corps.

Il voit dans le corps non seulement des éléments matériels qui le « remplissent » mais qui « fonctionnent » : chaque élément interne, relié à sa fonction, est inscrit au sein d'une structure organisée où sa place est déterminée par rapport aux autres.

« Les architectures osseuses voisinent alors sur les feuillets avec des architectures de pierre ou de bois évoquées par un simple croquis. Les muscles se métamorphosent en cordons ou en fils indiquant plus clairement à l'esprit la direction des forces en jeu.⁷⁷

⁷⁷ BELLUGUE Paul, *L'anatomie et l'art chez Léonard de Vinci. Conférence faite le 13 janvier 1953*. Paris, Imprimerie nationale, 1953

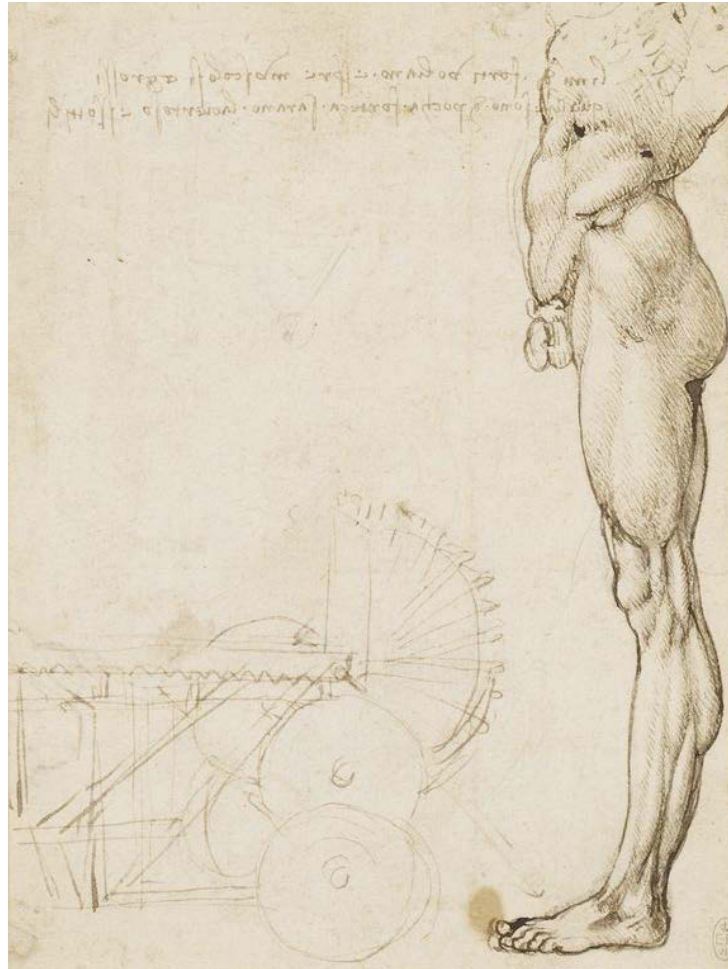


Figure 11 : Léonard de Vinci, torse et jambe d'un homme nu de profil et étude d'une machine, Royal collection trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2016

C'est dans ce sens que l'anatomie et la représentation de l'intérieur du corps comme constitution et comme fonctionnement va se développer en prenant le nom de « physiologie ».

De physiologie, « le sens actuel de « science qui étudie les fonctions et les propriétés des organes et

des tissus des êtres vivants » est attesté depuis 1611 »⁷⁸. La médecine ne se développe pas que comme anatomie, et la naissance de la physiologie marque cependant le fait que s'installe et se renforce l'idée selon laquelle le corps comme visibilité est *fonctionnel* et *fonctionnant*. Que ce n'est pas seulement un sac de noix, mais que les éléments le constituant y sont placés pour une raison, une fonction particulière, et qui font du corps un ensemble constitué de tous ces éléments qui sont placés à un certain endroit et ont une certaine forme dans le but de remplir une fonction dans le corps.

D'abord considérée comme un chapitre de la médecine, la physiologie a obtenu au XVIIIème siècle le statut d'un enseignement spécialisé et relativement autonome. Le traité le plus célèbre est celui d'Albert Haller (1708-1777), Elementae Physiologiae (1757-1766). Au XIXème siècle, cette discipline cesse d'être perçue comme l'application à l'organisme humain des lois générales établies par d'autres disciplines et, afin de devenir une science expérimentale, elle se dote alors d'une terminologie, avec les dénominations particulières physiologie végétale, (1799), physiologie comparée (1808, Cuvier), physiologie générale (1808), physiologie humaine (1833), physiologie animale (1835). Par métonymie, physiologie désigne un ouvrage traitant de cette science (1799). Par spécialisation, il désigne le fonctionnement des organes ou une fonction (1808, physiologie des sensations).⁷⁹

Si chacun des constituants d'un ensemble remplit une fonction, et que tous ces éléments remplissant chacun sa fonction sont liés les uns aux autres pour assurer le fonctionnement global de l'ensemble, alors on peut dire que cet ensemble ainsi constitué et ainsi fonctionnant a un fonctionnement *normal*. Mais ce « normal » est finalement un normal abstrait, qu'il s'agit de définir une fois pour toutes, de trouver un normal qui aille à tous les hommes, de toutes les époques, et pour cela de trouver une généralité d'homme, qui ne dépende pas de circonstances mais qui soit *propre* à l'homme.

En tant que pratiquée au sein de l'université, au sein d'un cadre scientifique, c'est André Vésale qui produit des représentations d'intérieurs de corps d'hommes dits montrés tels qu'observés pendant une dissection.

⁷⁸ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2016, article « PHY-SIOLOGIE »

⁷⁹ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2016, article « PHY-SIOLOGIE »

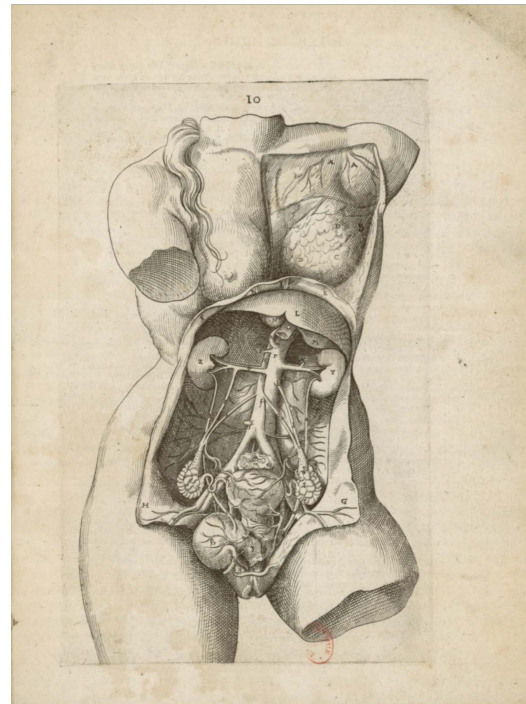
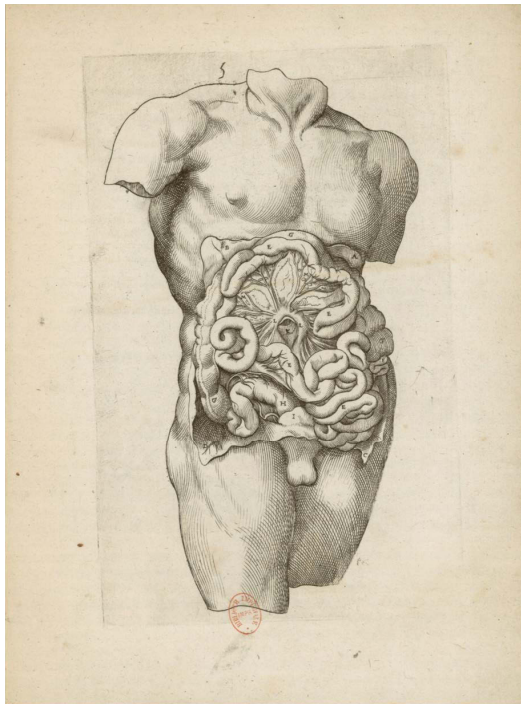
Lorsque André Vésale décide de disséquer lui-même un corps d'homme pour donner un cours d'anatomie à l'université, et qu'il joint à la pratique l'idée selon laquelle c'est le médecin qui doit toucher le corps, parce que c'est la seule manière pour un médecin de connaître un corps d'homme, il est alors considéré comme allant envers la pensée de Galien qui était jusqu'ici enseignée dans les universités de médecine. Cependant, c'est plutôt d'une appropriation dogmatique des écrits de Galien dont il semble plutôt s'agir, et d'un élan général à aller contre le savoir livresque qui renvoie au système de la scolastique, pour créer une connaissance et des représentations qui se fondent sur le rapport empirique de l'observateur à l'objet qu'il étudie et qui s'écarte de la pratique de ceux qui jusqu'ici étaient qualifiés de « barbiers » :

Si grande était la négligence avec laquelle on enseignait l'Anatomie à Paris, là même où nous avons vu la médecine renaître et prospérer, qu'après m'être exercé dans quelques dissections d'animaux, au cours de la troisième séance à laquelle il m'était donné d'assister, et avec les encouragements de mes camarades et de mes professeurs, j'exécutai moi-même une dissection publique, plus proprement qu'on n'y était habitué. Lorsque j'entrepris ma deuxième dissection (les barbiers avaient déjà été écartés du travail), je m'efforçai de montrer les muscles de la main et de faire une dissection plus soignée des viscères. En effet, à part huit muscles de l'abdomen, honteusement lacérés et présentés sans aucun ordre, jamais auparavant personne (pour parler franchement) ne m'avait montré un muscle, ni même un os, et encore moins l'enchaînement exact des nerfs, des veines ou des artères.

C'est cette volonté et ce regard qui permettent de présenter André Vésale comme celui qui a commencé à départir l'appréhension de la médecine des connaissances livresques.

André Vésale en même temps que sa pratique de la dissection veut faire de ce regard sur les corps disséqués des représentations qui puissent circuler dans la sphère médicale. C'est de la connaissance du corps et de la conception de la médecine dont il est alors question : de la « main » du médecin par rapport au corps des hommes qu'il a choisi pour profession de guérir, et de la représentation que le médecin se fait de son rapport au malade.

Le premier ouvrage d'André Vésale était justement destiné à ses étudiants ; il est construit suivant les étapes de dissection : la représentation de l'intérieur du corps va de plus en plus profondément dans le corps. Les textes qui détaillent l'intérieur du corps à chaque étape et expliquent ce qui y est observable sont accompagnés de planches qui sont dites voir été réalisées par des étudiants des Beaux-Arts sur commande d'André Vésale.



Figures 12 et 13 : *Tabulae anatomicae sex*, cinquième et dixième figure.

Description et demonstration des membres interieurs de l'homme & de la femme, en onze tables, tirées au naturel, selon la vraye anatomie de André Wesal. Lyon, Clément Baudin, 1560.

Du reste, pour que mes livres soient surtout utiles à ceux qui n'ont pas l'occasion d'examiner [un corps disséqué], ils exposent avec suffisamment de détails le nombre, la situation, la forme, la grandeur, la matière de chaque élément du corps humain, sa connexion avec d'autres parties, son utilité, sa fonction et beaucoup d'autres caractéristiques de ce genre que nous avons l'habitude de scruter dans la nature des parties pendant une dissection ; ils informent en même temps sur les procédures de dissection des corps morts et vivants et contiennent aussi des images de toutes les parties du corps insérées dans la trame de l'exposé de façon à mettre pour ainsi dire un corps disséqué sous les yeux (c'est moi qui souligne) de ceux qui étudient les œuvres de la Nature.⁸⁰

Ces planches ont pour objet de montrer de quoi le corps est composé : quels éléments le remplissent, l'articulent, à quelle place ils sont lorsqu'on « ouvre » et, plus fondamentalement, de quoi est composé *un* corps.

⁸⁰ André Vésale, introduction à la *Fabrica*, transcription et traduction par Jacqueline Vons et Stéphane Velut, sur le site de la BIUsanté : <http://www3.biusante.parisdescartes.fr>

Substance

Une lecture de *Gargantua* nous permet d'esquisser une histoire de l'appréhension du corps au sein de notre société occidentale. François Rabelais commence le prologue de *Gargantua* en parlant des Silènes. Ce sont des boîtes peintes de figures « amusantes et frivoles : harpies, satyres, oisons bridés, lièvres cornus, canes bâchées, boucs volants, cerfs attelés et autres figures imaginaires, arbitrairement inventées pour inciter les gens à rire »⁸¹, qui renferment pourtant de « fines drogues [...] pierreries et autres produits de haute valeur ».

Il compare ces boîtes à Socrate : dans le *Banquet* de Platon, Alcibiade le présente ainsi :

*ne voyant que son physique et le jugeant sur son aspect extérieur, vous n'en auriez pas donné une pelure d'oignon tant il était laid de corps et ridicule en son maintien : le nez pointu, le regard d'un taureau, le visage d'un fol, ingénu dans ses moeurs, rustique en son vêtement, infortuné au regard de l'argent, malheureux en amour, inapte à tous les offices de la vie publique*⁸².

Et pourtant, comme une Silène, il ne faut pas augurer le contenu du contenant ; pour savoir ce qu'il y a à l'intérieur des choses, et donc ce que sont *vraiment* les choses, ce ne sont pas aux inscriptions qui sont dessinées à leur surface qu'il faut prêter attention pour les définir par leur correspondance avec des formes analogues.

Quant aux figures dessinées sur la boîte de Socrate, cette Silène dont on n'augure pas le contenu,

*vous auriez trouvé au-dedans un céleste et inappréciable ingrédient : une intelligence plus qu'humaine, une force d'âme prodigieuse, un invincible courage, une sobriété sans égale, une incontestable sérénité, une parfaite fermeté, un incroyable détachement envers tout ce pour quoi les humains s'appliquent tant à veiller, courir, travailler, naviguer et guerroyer*⁸³.

Et Rabelais d'appliquer ce principe, « l'habit ne fait pas le moine », au contenu de ses ouvrages et

⁸¹ François Rabelais, *Gargantua. Texte original et translation en français moderne de Guy Demerson*. Le Seuil, coll. « Points », 1996. p.47

⁸² François Rabelais, *Gargantua. Texte original et translation en français moderne de Guy Demerson*. Le Seuil, coll. « Points », 1996. p.47

⁸³ François Rabelais, *Gargantua. Texte original et translation en français moderne de Guy Demerson*. Le Seuil, coll. « Points », 1996. p.47

des titres dont il les a gratifiés : *Gargantua, Pantaguel, Fessepinte, La dignité des braguettes, des pois au lard assaisonnés d'un commentaire, etc.* dont il ne faut pas croire qu'ils ne contiennent qu'un contenu frivole, c'est pourquoi il faut ouvrir le livre et soigneusement peser ce qui y est exposé ». Il cite à nouveau Platon, dans *La République* cette fois, pour rappeler que pour lui, le chien est la bête la plus philosophe au monde. Il faut, dit-il, voir un chien rencontrant quelque os à moelle.

« Si vous en avez vu un, vous avez pu remarquer avec quelle sollicitude il guette son os, avec quel soin il le garde, avec quelle ferveur il le tient, avec quelles précautions il l'entame, avec quelle passion il le brise, avec quelle diligence il le suce. Quel instinct le pousse? Qu'espère-t-il de son travail, à quel fruit prétend-il? A rien de plus qu'à un peu de moelle. Il est vrai que ce peu est plus délicieux que le beaucoup que toute autre nourriture, parce que la moelle est un aliment élaboré jusqu'à sa perfection naturelle, selon Galien au livre III des Facultés naturelles et au livre XI de L'Usage des parties du corps.

À l'exemple de ce chien, il vous convient d'avoir, légers à la poursuite et hardis à l'attaque, le discernement de humer, sentir et apprécier ces hauts livres de haute graisse ; puis, par une lecture attentive et une réflexion assidue, rompre l'os et sucer la substantifique moelle⁸⁴.

Rabelais oriente le regard vers la visibilité de la chose coupée de toute correspondance de forme avec un autre objet de la nature. Il est nécessaire ici de préciser que pendant toute la période du Moyen-Âge, la pensée de Galien était une des sources principales de savoir en médecine, connaissance des affections du corps et science de leur guérison. C'est une pensée qui se fonde sur le raisonnement par analogie, qui ressort de l'idée que toutes les choses qui sont au monde sont l'oeuvre d'un créateur qui les a construites avec une intention précise, et qui, pour faire deviner cette intention, a marqué toutes choses. L'homme, comme n'importe quelle autre forme du cosmos, est donc envisagé comme marqué d'éléments qu'il s'agit de relier aux autres choses du monde pour identifier les choses par leurs correspondances analogiques. Il nous semble qu'il est d'abord nécessaire d'exposer cette manière de voir le monde pour comprendre comment a pu se construire, au sein de nos sociétés, la manière de construire la représentation de l'homme comme un modèle anatomique générique à tous les hommes, qui constitue une grande part du socle de ce qui est considéré comme « normal » dans l'homme.

⁸⁴ François Rabelais, *Gargantua. Texte original et translation en français moderne de Guy Demerson*. Le Seuil, coll. « Points », 1996. pp.49-51

Construire la nature - la signature

La pensée de Galien s'inscrit dans une Antiquité tardive où la conception de la nature est celle qui a cours jusqu'à la Renaissance. C'est celle d'une nature considérée comme l'oeuvre d'un créateur, qui a fait tout ce qui est au monde avec une intention précise : tous les signes de la nature sont des indices de cette volonté qui permettent de la deviner si l'on y regarde bien. Tous les objets de la nature sont faits de la même matière à laquelle le créateur a donné une forme : ces objets prennent sens dans l'ensemble qu'ils forment avec tous les autres objets de la nature.

La recherche de l'intention du créateur de ces objets se traduit par la recherche de signes qui peuvent leur être attachés et donc permettre de les définir par rapport à ce qui leur ressemble. Si le créateur a forgé ces objets dans une certaine intention et a laissé des signes à leur surface pour permettre de deviner ce qu'il avait en tête en les créant, alors tous les signes qui peuvent être rattachés à ces objets sont considérés comme permettant de deviner cette intention divine.

*Ce qui place la forme dans la matière, pour créer des astres, des pierres ou des êtres, c'est la Nature. Mais celle-ci ne représente qu'un agent d'exécution, un principe opérant sous la direction de Dieu. Lorsqu'on voit une église ou une statue, on sait bien qu'il existe, ou qu'il a existé, quelque part, un architecte ou un sculpteur pour les réaliser. De même, lorsqu'on voit une rivière, un arbre ou un oiseau, on sait aussi qu'il existe une Puissance suprême pour les créer, une Intelligence qui, ayant décidé de faire un monde, l'ordonne, le maintient en état et le dirige constamment.*⁸⁵

Étudier les plantes, c'est dans cette perspective, étudier le réseau de correspondances que les objets de la nature entretiennent entre eux. Pendant toute cette période et à partir de cette conception se développe une théorie dite des signatures. Michel Foucault fait un bien meilleur développement de la théorie des signatures que nous n'en formulerions dans le deuxième chapitre de son ouvrage *Les mots et les choses*.⁸⁶

Cette théorie consiste à relier les similitudes entre les choses comme des marques d'analogie qui seraient enfouies dans les choses et que seules les marques extérieures permettent d'identifier. La noix, de par le relief et la forme qu'elle a d'analogues avec le cerveau humain, est par exemple

85 JACOB François, *La logique du vivant*, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p.29

86 FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*. Chapitre 2, II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, pp.40-45

considérée comme un bon remède pour les maux de tête. Le monde devient un grand champ de similitudes à déchiffrer par les marques qui sont laissées à la surface des choses :

Le système des signatures renverse le rapport du visible à l'invisible. La ressemblance était la forme invisible de ce qui, du fond du monde, rendait les choses visibles ; mais pour que cette forme à son tour vienne jusqu'à la lumière, il faut une figure visible qui la tire de sa profonde invisibilité.⁸⁷

L'étude des plantes, en cherchant l'intention qu'a eue leur créateur de, littéralement, les « mettre au monde », constitue par là même une recherche de leur fonction, leur utilité en tant que *place* au sein de ce monde. Il ne s'agit cependant pas que de plantes : les êtres, plantes, animaux et hommes sont considérés comme reliés entre eux et sont tous identifiés par rapport au tout qu'ils contribuent à constituer. Le rapport des choses au monde est rapport des choses entre elles, car le monde est cet ensemble constitué de choses reliées entre elles.

L'homme n'est pas alors placé comme l'observateur du monde autour duquel gravitent les autres choses du monde, mais l'homme fait partie du monde, au même titre que les plantes et les animaux. Les choses sont définies par rapport aux autres choses. La pharmacopée se base sur la correspondance, la ressemblance entre les choses pour établir ce qui guérit sur la sympathie des formes. Les choses ne contiennent pas en elles-mêmes une maladie, ou un principe de guérison, mais c'est la correspondance entre les choses qui détermine un rapport de sympathie, de connexion qui est dit rapport d'influence, rapport agissant.

Dans cette perspective, l'appréhension et la représentation d'une chose est déterminée par sa correspondance avec d'autres choses qui lui ressemblent : la noix n'est pas représentée selon son système de germination, de reproduction, mais selon l'analogie de la forme de son fruit avec un autre objet. Il ne s'agit pas de dire que c'est l'homme qui construit la correspondance, puisque la correspondance serait mise dans les choses par leur créateur. La représentation des objets de la nature cependant a pour objet de montrer ces analogies. La représentation prend alors, non pas seulement une dimension d'imitation de la nature, de reproduction, mais, véritablement, de recherche des formes analogues, et contient la dimension agissante, le rapport d'influence que comporte ce système de sympathies. Les plantes sont ainsi représentées pour continuer cette sympathie, illustrer l'influence réciproque que peuvent avoir deux choses qui se ressemblent, et de montrer cette cor-

⁸⁷ FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p.41

respondance invisible.

La représentation des objets de la nature prend ainsi la dimension de présentation des actions réciproques : montrer la forme, c'est montrer la correspondance que la forme implique, cela n'inclut pas la seule forme des objets mais une influence mutuelle. La représentation a pour fonction de montrer l'analogie, de l'illustrer, et ainsi, de signifier l'action réciproque d'un objet sur l'autre. Cela explique que les représentations de plantes jusqu'à l'époque classique ne soient pas seulement des représentations qui décrivent les plantes mais qui disent l'action des plantes. Les ouvrages sur les plantes sont ainsi des ouvrages de pharmacopée, où la plante n'est jamais définie « en elle-même » mais dans la correspondance de celle-ci avec les autres objets du monde qui prend alors la forme de vertus médicinales. Du Ier siècle après J.C. à l'époque classique, les plantes sont ainsi largement représentées par leur forme analogique, alors indissolublement liée à leur « correspondance » cosmique qui dit leur lien et leur action avec le reste du monde. Dire la forme c'est alors dire la correspondance, le lien, l'influence.

Les traités de botanique, qui représentent les plantes, ne sont alors pas distingués des traités de pharmacopée, car représenter la plante revient à rattacher tous les signes qui peuvent en être « cueillis » aux formes analogues du reste du monde et d'en inférer des correspondances, on l'a vu. Il existe cependant des traités qui sont plus largement consacrés à la préparation de drogues, et d'autres qui se présentent davantage sous la forme d'« histoire naturelle ».

La racine de la mandragore est rapprochée de celle d'un corps d'homme, avec un tronc, deux bras et deux jambes. Elle soignerait ainsi les hommes de leurs maux « généraux » dans le sens de « globaux ». L'article y consacré du *De Materia Medica* (figure 14) indique comment l'utiliser en potion, mais également les formules à énoncer pendant la cueillette et la préparation de cette plante. Ce n'est pas seulement un livre de botanique qui donne des recettes, c'est un discours qui dit les correspondances entre les choses du monde par les signes que le créateur y a déposés pour permettre de les définir. L'utilisation n'en est alors qu'une extension, et non un ordre de connaissance à part, et la mandragore se « balade » au-dessus du texte qui dit son nom et qui en prescrit l'usage, bourgeonne, éclot.

Cette représentation n'a cependant pas seulement pour but de donner des recettes, ou de seulement rendre la plante « utile ». Entrer en connaissance de la plante revient, petit à petit, à entrer dans l'

« intimité » des mystères et des secrets de celle-ci.

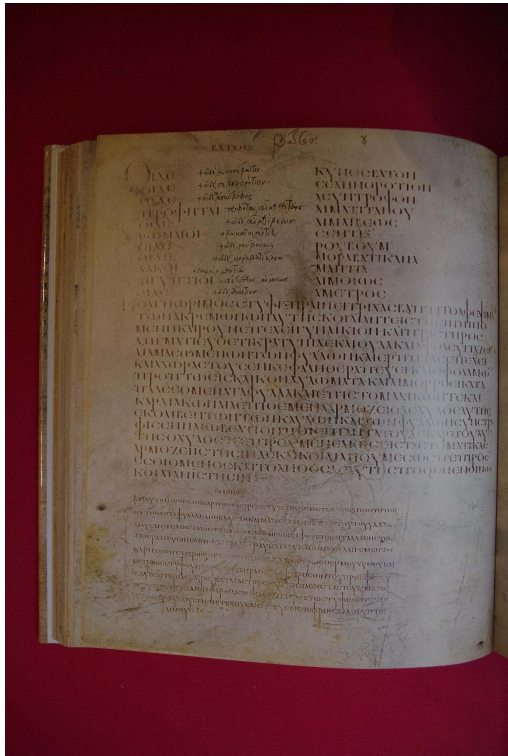
La copie la plus ancienne de *De Materia Medica* a été composée pour Juliana, la fille de l'empereur Aninius Olibrius, au VI^{ème} siècle après J.-C. : il porte le nom de *Codex Juliana Anicia* (figures 15 et 16).

Sur la page de gauche, le texte grec initial, au centre et en grands caractères, pendant que sur la page de droite la ronce se déploie en prenant ses aises jusque dans les angles, quitte à écraser la racine et la « pousser » jusqu'aux confins de la visibilité : on croirait presque que la racine va sortir de la page comme si elle allait entrer sous terre.



Figure 14 : *Codex Neapolitanus*, folio 90.

Copyright 2011 - Biblioteca Nazionale di Napoli



Figures 15 et 16 : Folio 83 du *Codex Anicia Juliana*.

Les différentes langues et écritures sur les deux pages ont été ajoutées au gré des pérégrinations du manuscrit jusqu'à ce qu'il arrive à Vienne où il est resté depuis 1516. La structure initiale était donc de confronter la plante au texte qui en contient les « pouvoirs ». Ces pages sont d'autant plus impressionnantes, même seulement reproduites en fac-similé, que, faute de place, les écritures qui viennent s'intercaler dans l'espace initialement destiné à la plante constituent à ce titre une extension des signes la concernant : les différents signes d'écriture disent ici la plante aussi bien que les signes dessinés pour en reconstituer la forme.

Ces écritures ajoutées précisent ce que la plante recèle, ce dont elle est capable, dans une autre langue, avec d'autres signes. Même s'ils veulent dire la même chose, en termes de « pensée cosmique », différents signes attachés à la plante équivalent à autant de savoirs différents sur la plante.

Les différentes écritures traduisent ici les différents regards qui ont produit des signes différents pour les attacher à la plante.

De fait, ici, l'écriture *entre* littéralement dans l'espace qui était initialement consacré à la plante seule, où elle s'épanouissait comme dans la nature, en occupant l'espace à son gré. Les signes d'écriture viennent envahir la ronce, alors que normalement c'est elle qui envahit les espaces en formant des « bois dormants » au milieu desquels les belles dorment. Ici la ronce n'est pas en train d'envahir avec quiétude un espace déserté, elle est envahie des écritures qui parlent d'elle : autant de nouvelles feuilles et épines qui, dans la finesse où les lettres et l'illustration sont représentés, peuvent facilement cohabiter ensemble.

La forme de la ronce est un signe de la ronce : un signe formel, mais un signe tout de même, comme l'écriture qui dit quelque chose de la ronce est un signe de la ronce parce qu'elle dit quelque chose que les hommes disent sur la ronce. Écriture et dessin d'épines et de feuilles : autant de signes constitutifs de la ronce dont l'un n'est pas plus vrai que l'autre parce que tous deux *disent* la ronce.

Je ne veux pas ici faire un cours sur l'histoire de la représentation, la botanique n'ayant sûrement pas apporté le réalisme, mais considérer un regard qui se demande comment représenter pour que d'autres yeux puissent reconnaître une plante au bord d'un chemin d'après un dessin et une description.

Du Ier siècle jusqu'à la Renaissance, la principale source de connaissance sur les plantes est ainsi issue de copies et de traductions successives de manuscrits antiques. Les représentations des plantes qui y sont contenues ne sont donc pas « remises en question » et évoluent au fur et à mesure des copies successives. Cependant, tant de copies mène à un élan vers un regard qui dit vouloir se poser « directement » sur la plante. Cela ne se produit pas seulement pour les traités de botanique et les plantes, mais pour un savoir du monde qui était fondé sur une connaissance livresque jalousement gardée et consciencieusement conservée.

« D'après nature »

D'un savoir médical antique sont conservés et abondamment copiés quelques ouvrages pendant tout le Moyen-Âge, jusqu'à la redécouverte de textes qui avaient disparu en Occident mais qui

étaient conservés en Orient et que le développement des universités a permis de faire circuler. Tout comme les médecins laissaient les préparations de médicaments aux herboristes, ils ne touchaient pas les corps des malades à soigner.

C'est dans les universités que des textes antiques sont retrouvés, traduits et lus comme disant de « regarder directement » les choses pour les connaître. C'est aussi au sein des universités qu'ont été effectuées les premières dissections « officielles » de cadavres d'hommes. Il est tout aussi significatif que la pratique qui concourt à faire sécher des plantes sur des feuilles de papier soit contemporaine des premières dissections effectuées au sein des universités.

Le propos n'est pas ici de dire que la pratique de la dissection à l'université a été inspirée par les herbiers, et réciproquement. Nous nous contenterons d'interroger ces deux pratiques, et les images qui en résultent comme deux manières de poser un corps sur une table pour en constituer l'image d'un objet de la nature. Ces deux pratiques ressortent d'une idée de la *table*, de poser un être, un corps, sur une surface plane et vierge qui laisse apparaître le corps comme un *contour* sur un fond uni.

Le parcours des connaissances médicales est comparable à celui des connaissances botaniques. Les grands textes des principaux auteurs sont situés dans l'antiquité. Après la chute de l'empire romain, et son morcellement en empire d'Orient et empire d'Occident, « la tradition scientifique passa chez les arabes »⁸⁸ : les manuscrits furent traduits et copiés en arabe : « la science arabe avait pour base des traductions des textes grecs »⁸⁹. Les écrits Antiques n'ont pas complètement disparu de la circulation en Occident, mais ils sont peu nombreux, et ce sont les copies successives et différentes d'un petit nombre de ces ouvrages, assurées par les moines, qui en font les piliers des connaissances pendant le Moyen-Âge en Occident. Par exemple, le *De Materia medica* de Dioscoride a constitué pendant toute la période du Moyen-Âge une grande partie des connaissances sur les plantes, et les textes de Galien une des sources principales de savoir en médecine, connaissance des affections du corps et science de leur guérison.

Au XI^{ème} siècle commence la grande époque des traductions latines des versions arabes des textes

⁸⁸ SAINT-LAGER Jean-Baptiste, *Histoire des herbiers*. Paris, J.-B. Baillière et fils éditeurs, 1885, p.9

⁸⁹ SINGER Charles, *Histoire de la biologie*. Édition française par le docteur F. Gidon. Paris, Payot, 1934., p.83

antiques et un certain nombre de copies et de traductions circulent au début du XIII^{ème} siècle. L'étude et le commentaire des textes grecs fonde un système de culture qui se nomme scolastique. Cela contribue à diffuser les textes antiques mais c'est une manière de les lire et d'en fonder un enseignement qui est largement théorique, mais qui était peut-être nécessaire pour apprivoiser dans un premier temps cette pléthore de textes : « ce qui caractérisa les *scolastiques* c'est l'intérêt qu'avaient pour eux les mots par contraste avec celui qu'avaient pour eux les choses »⁹⁰. L'apprentissage demeure le fruit de l'étude et du commentaire de manuscrits plutôt que celui de l'observation des choses, même si ce qui est dit en substance dans les manuscrits est d'observer la nature. Cette scolastique permet cependant une diffusion de ces écrits à partir du XII^{ème} siècle grâce notamment aux universités. Se développe à cette époque en Sicile et en Italie méridionale une région où se côtoient les cultures hellène, romaine, nord-africaine et arabe, d'où s'installeront les universités de Bologne et de Padoue après celle de Salerne.

C'est à l'université de Bologne, justement, que la dissection a été introduite. La Faculté de droit dirigeait la Faculté de médecine et c'est d'abord au titre d'enquêtes sur des meurtres que des examens de cadavres auraient d'abord été ordonnés. Puis, des médecins se seraient mis à disséquer des corps humains non plus dans le cadre qui serait maintenant qualifié de « médico-légal » mais pleinement médical.

Mondino de Luzzi a enseigné la médecine à Bologne à la fin du XIII^{ème} siècle - début du XIV^{ème}. Les traces de dissections qu'il a effectuées - textes et images - sont les plus anciennes qui soient parvenues jusqu'à nous - s'il ne l'a donc pas introduite, il l'a du moins pratiquée. Il serait cependant resté très attaché aux écrits et « cherchait uniquement à retrouver sur le sujet ce qui était dans le livre »⁹¹ mais a au moins le mérite d'avoir ouvert des corps et ne pas s'être contenté des illustrations d'intérieurs de corps.

Après lui, les professeurs de médecine se sont contentés d'une place de *lector* qui consistait à lire le texte de Galien sur une chaire surplombant la table de dissection, pendant qu'un *demonstrator* montrait les organes aux assistants d'un corps disséqué par l'*operator*, que certains anatomistes du

⁹⁰ SINGER Charles, *Histoire de la biologie*. Édition française par le docteur F. Gidon. Paris, Payot, 1934., p.87

⁹¹ SINGER Charles, *Histoire de la biologie*. Édition française par le docteur F. Gidon. Paris, Payot, 1934. p.91

XVI^{ème} siècle ont qualifié de « barbier ». Les dissections qui étaient effectuées dans ce cadre n'étaient pas pratiquées par des médecins et consistaient à illustrer les textes. De même, la chirurgie comme ouverture, connaissance et toucher du corps, qui rejoint à ce titre l'anatomie, était effectuée par des assistants. Ces derniers étaient à ce titre qualifiés de « barbiers », ce qui pointe le fait de couper les chairs, sans que cela ne nécessite aucune science ni aucun savoir. La connaissance est ailleurs que dans le corps. Les médecins ne *touchent* pas, il est question de l'usage de la *main* : *inhonestum magistra in medicina manu operari* (« il est déshonorant pour un professeur en médecine de se servir de ses mains »).

Cette pratique « illustrative » de la dissection prévaut alors, du moins à l'université, ne disant pas toutes les pratiques souterraines de vols de corps dans les morgues et les cimetières, jusqu'à ce qu'André Vésale marque par la publication de ses textes et traités inscrire la dissection comme une pratique nécessaire à la bonne connaissance du corps de l'homme.

La re-découverte, traduction et ré-appropriation des textes grecs est marquée à la fin du Moyen-Âge par leur application presque littérale qui s'incarne dans la scolastique. Ce qui vient ensuite, c'est l'élan vers le « regard direct », le « d'après nature ». Il s'agit pour ceux qui représentent des objets de la nature de signifier le rapport empirique qu'ils ont entretenu avec eux pour les représenter.

Signifier soi-même

La Renaissance est souvent définie comme le moment où un regard « direct » se pose sur les objets et en construit une connaissance, par opposition à la scolastique qui pensait abstraitement l'essence des choses. Seulement, un changement de paradigme ne s'opère pas d'un seul coup, et la Renaissance est bien plutôt le point de départ de productions qui s'orientent vers une représentation des êtres comme ne signifiant rien d'autre qu'eux-mêmes, mais qui restent cependant longtemps dans un entre-deux. Même si représenter une plante ou un homme n'a plus pour objet que de représenter les similitudes de cet être avec un autre être, mais il reste défini par rapport à la forme du monde. Jusqu'à ce que le corps devienne un « petit monde » lui-même.

Peu à peu, le « petit monde » va acquérir son autonomie. il ne sera plus considéré par rapport au modèle macrocosmique, ni nécessairement sub specie Dei, mais pour lui-même. Voilà la ligne directrice, le sens général de l'évolution. Mais, comme il advient toujours dans l'histoire des idées, celle-ci

n'est nullement régulière, linéaire. Longtemps, les deux conceptions seront comme en concurrence : pour paraphraser Galilée, les deux grands « systèmes » du « petit monde » entretiendront un rapport « dialogique ».

Les choses qui étaient jusqu'ici définies comme parties d'un monde cosmologique sont désormais vues comme de « petits mondes ». Elles peuvent alors être observées en étant coupées de ce monde auquel elles étaient rattachées et dont cette appartenance fondait l'identité. Cela ne les empêche cependant pas de conserver la marque de leur rapport au cosmos : le petit monde qu'est un corps peut être à l'image du « grand monde » qu'est le cosmos.

Ce n'est pas tant un « regard direct » sur les choses de la nature qui marque cette période que la volonté de représenter les choses en plaçant leur corps visible comme ne signifiant rien d'autre que lui-même. Les productions qui sont construites à cette époque, et à partir de cette époque ne sont pas que des signes « purs », mais tendent à vouloir représenter les choses ainsi, et non plus seulement comme intégrées dans le cosmos. Le fond blanc dont font office les feuilles des herbiers de plantes sèches et les tables de dissection des universités de médecine en sont les témoins : il s'agit de faire *tabula rasa* des analogies et des correspondances, pour regarder ce qui permet d'appréhender les êtres, leur corps visible, matériel, et de le représenter comme tel.

Nous ne voulons pas relier ce qui est qualifié de « Renaissance » à une liste de causes, car c'est une période complexe, précédée et traversée de multiples éléments. Il convient plutôt de contextualiser cette période : le développement des universités, la redécouverte et traduction de textes antiques, les textes de Copernic, et la découvertes de nouveaux territoires au-delà des mers en sont des éléments qui nous paraissent importants, du moins dans la représentation qui est faite des êtres inscrits dans le monde et représentés comme tels.

À partir du XV^{ème} siècle où s'amorce un glissement : les choses, lentement, sont débarrassées des signes qui permettaient jusqu'ici de les définir. Les corps ne renvoient plus les uns aux autres mais à eux-mêmes : le monde à découvrir n'est plus le cosmos, tissu épais de correspondances secrètes entre les êtres, mais le corps lui-même. Il s'agit plutôt de considérer un corps dont la signification, la mise en signe n'est pas construite par rapport au reste du monde mais à ce seul corps, en détruisant le rapport d'analogie qui le liait au reste du monde et qui lui donnait sa signification.

Le regard dit « direct » considéré comme marquant cette période n'est finalement rien d'autre

qu'une manière de représenter qui serait élaborée à partir d'une seule forme, d'un seul être, et qui renvoie à cet être, qui n'en « sort » pas. La représentation du monde n'est plus celle d'un réseau de correspondances dont chacune confère aux objets leur signification - qui est alors une signification partagée, agissante, où un objet est déterminé par son analogie et l'efficacité, l'effectivité de son rapport avec un autre objet qui confère à ces deux objets une signification - mais le monde est peuplé de petits mondes qui sont alors vus comme « signifiant tout seuls ». Le « regard direct » qui est considéré comme celui de la renaissance, c'est plutôt que de « mieux regarder », assigner à chaque chose une manière propre de signifier qui ne dépend pas du reste du monde et des objets. C'est rassembler le regard autour du corps de l'être et - apparemment - rien d'autre.

Dans un premier temps, les botanistes tentent de trouver les plantes qui sont décrites dans ces ouvrages et les comparent aux textes qui avaient continué à circuler pendant le Moyen-Âge. L'étude reste donc très proche des textes après cette redécouverte. Puis, dans un second temps, que nous situons au XVIème siècle, ces enseignements sont effectivement appliqués et l'observation « directe » de la nature amorce une production scientifique qui se construit sur la volonté de restituer ce regard « direct » pour tendre à considérer les objets « entre leurs contours ». C'est à partir de cette idée des contours que la table de dissection et la feuille de l'herbier se rejoignent : représenter un corps sur un fond blanc, et dès lors ne l'identifier que par ses contours, limiter son identification à son seul corps, marque une volonté de délimiter les corps des êtres. Ce que nous voulons interroger ici, c'est cette « mise en contour » et ce qu'elle implique dans l'identification de l'objet de la nature ainsi représenté.

Dedans

Nous avons introduit cette réflexion sur la théorie des signatures par le prologue de *Gargantua* pour situer la pratique de la dissection dans le contexte « cosmologique » dans lequel elle est apparue. Il s'agissait justement d'introduire l'idée qu'identifier une forme, celle d'homme en particulier, consiste pour un regard à extraire d'une forme de l'observation pour en faire représentation, en extrayant de cette forme des éléments érigés en signes d'identification construits comme « propres » à celle-ci. Nous avons fait du corps de l'homme le premier signe visible que le regard pouvait saisir et construire comme signe d'identification d'homme. L'anatomie, l'identification de l'homme comme corps est d'abord construit par la théorie des signatures, c'est une identification par correspondance. Il s'agit de considérer que le mouvement des productions médiatiques qui identifient et disent ce qui fait le corps d'homme vont vers le « dedans » de ce corps.

Non plus lecture des analogies, lecture des choses par d'autres choses, le regard considère les choses comme entités dont la connaissance vient de ce qui peut être construit de l'étude de ces seules choses, et se fonde sur un regard qui ne scrute que ces choses, sans les relier aux autres choses du monde avec lesquelles elles entretiendraient une correspondance secrète. Rabelais ne cherche pas une essence aux choses mais une connaissance des choses par une observation des choses considérées comme définies par elle-mêmes.

La substantifique moelle n'est pas un pont entre le raisonnement par analogie et l'idée d'un principe vital contenu dans les choses. La substantifique moelle est ancrée dans l'idée de la visibilité des choses comme déterminant ce qui peut en être connu. Seulement, le raisonnement par analogie prenait aussi appui sur la visibilité de cette chose pour la mettre en correspondance avec des formes analogues. Avec la substantifique moelle, il s'agit de fonder la connaissance sur la visibilité de la chose, dont le regard extrait une représentation qui est comme un condensé de cette visibilité.

C'est par une « lecture attentive et une réflexion assidue » que l'on peut accéder et se délecter de la substantifique moelle des livres de Rabelais. La substantifique moelle n'est pas alors « contenue » dans le livre mais extraite de la lecture de celui-ci, comme ce qui permet de connaître un être n'est pas contenu en elle mais dans sa visibilité. L'observateur attentif extrait une représentation de l'observation de cette visibilité et de ses manifestations.

Extraire quelque chose du corps pour le représenter : extraire la connaissance de l'observation attentive des choses, qui ne représente pas les dessins peints sur la boîte. Frotter le regard sur l'objet vivant et en extraire une représentation qui, à la fois, définit l'objet et contient ce qui le fait se mouvoir et être « tel qu'il est » aux yeux du monde. Cela augure d'une observation de la visibilité des choses qui en extrait une représentation montrant ce qui détermine et identifie la chose dans ce qui est le plus essentiel à son identification et à sa détermination aux yeux du monde.

Ce qui est visé par cette idée de substance, c'est que l'objet est visible et perçu par sa seule visibilité. C'est un élan vers la visibilité de l'être, qui ne représente qu'elle-même, mais aussi un élan vers l'intérieur de la visibilité, les coulisses de cette visibilité. Dans le cas de l'homme, la constitution et le fonctionnement du corps sont des intérieurs qui expliquent le corps comme la constitution qui lui donne son relief et la machine qui le fait fonctionner.

L'intérieur visible comme intérieur *du* visible

Ces représentations anatomiques et physiologiques représenteraient une matérialité qui ne signifie rien d'autre qu'elle-même. Cette définition de la « représentation mécanique » me semble plus féconde ici que de la rattacher à la représentation d'une « machine ». Dans un corps représenté comme « mécanisme », comme dans la représentation d'une machine, il s'agit bien de représenter la matérialité de la fonction, comme ne représentant rien d'autre que la fonction, fonctionnante.

Ce regard nomme alors la constitution et ce qui y est attaché, comme le fonctionnement et les manifestations visibles du corps, le « tel qu'il est ». Léonard de Vinci l'avait déjà prononcé, et la formule revient à la fois en anatomie, en physiologie, et dans la représentation de l'intérieur des choses en général, pour forger l'idée d'une connaissance possible d'un aval du visible qui soit lui-même rendu visible par la représentation. Représenter le visible comprend alors l'idée de représenter ces rouages qui sont sous la surface des choses, invisibles à l'oeil nu, mais qui déterminent tout ce qui se produit de visible.

Cette idée de rouage, de coulisse du visible englobe celle de fonctionnement, de processus intérieur, d'amont d'un processus, et la représentation de cela est le plus souvent traduit par la formule de montrer l'objet « tel qu'il est ». Non pas sur-réalité ou sur-réalisme, car la représentation se situe ici dans le réel, en lui : *à l'intérieur*. Cela n'est pas qu'histoire de physiologie que de produire des représentations qui disent montrer cet « intérieur visible », mais la physiologie n'est pas choisie au hasard ici : désignant d'abord dans un sens médical qui touche à l'anatomie, la science qui étudie le fonctionnement du corps, le terme sera plus tard repris dans un sens plus général de « représentation du fonctionnement de l'homme » pour désigner des représentations qui viendront se placer à l'intérieur de l'homme, de son milieu, de son corps et de sa société pour le représenter en disant alors qu'elles montrent quelque chose de plus « vrai » parce que ce qu'elles montrent se situent « à l'intérieur » de l'objet représenté.

L'homme ordinaire est à notre sens pris dans ce régime de représentation, même s'il peut paraître rigide au lecteur de considérer une manière de représenter comme attachée à un « régime de représentation » particulier. Il nous semble cependant que l'idée d'homme ordinaire se forge conjointement à cette idée de la représentation de l'intérieur. Parce que présenter l'homme ordinaire revient à représenter « tous les hommes » dans un homme, et l'« être homme », il y a nécessairement une

question sérieuse de vérité dans le fait de se demander ce qui constitue le socle commun à tous les hommes... La représentation brasse alors tout ce qui peut constituer le commun des hommes, ce qui inclut le corps, les besoins vitaux, le fait de vivre en société, de voir les autres hommes, de devoir se nourrir, dormir, parler...

L'hypothèse ici est que représenter l'homme ordinaire tourne autour d'une évidence d'être homme, d'une réalité trop évidente, trop visible pour ne pas cacher un intérieur moins visible. C'est ainsi que l'homme s'ouvre, et que la représentation ouvre l'homme par différents outils qu'elle utilise pour l'« objectivité » avec laquelle ils permettent de mettre quelque chose à jour.

L'intérieur peut désigner l'intérieur du corps, l'intérieur de la société, de la maison, du pays, mais l'intérieur désigne d'abord l'intérieur du visible « évident » dit et fait réalité. En représenter ce qu'on dit en être « l'intérieur », quelle que soit la définition qui en est alors donnée, c'est nécessairement y verser un peu plus de vérité. Et finalement, si « l'intérieur » est surtout la visée de la représentation, tous les moyens pour y accéder sont bons, et plus les moyens utilisés pour y arriver mobilisent différentes manières de voir et de montrer pour « révéler » cet intérieur, pourvu qu'ils soient considérés comme « objectifs », plus la représentation tendra vers le « vrai ».

« Être-homme »

La réflexion sur cette « fonctionnalité » du corps n'est pas versée à ce travail sur l'homme ordinaire seulement pour dire que c'est une représentation qui inclut tous les hommes, une représentation générique du corps d'homme qui est la représentation d'une « normalité » qui serait propre à l'homme. Ces représentations anatomiques, physiologiques, « cherchent » l'homme par l'intérieur. Il n'y a pas de milieu, pas de société et pas de lieu de naissance ici, mais un corps, nu, sur un fond blanc, dont le mouvement ne lui est donné d'aucune source extérieure mais provient de sa seule constitution. Ce qui est recherché ici est ce qui pourrait être considéré comme constitutif d'une connaissance « objective » de l'homme. Une représentation de l'homme qui l'expliquerait comme « objet », sans le rattacher aux systèmes signifiants habituels, qui étaient jusqu'ici, on l'a vu, ceux d'une cosmogonie. Notre propos n'est pas ici de collecter les représentations « génériques » de l'homme mais de voir comment des représentations qui isolent l'homme de son habituel milieu signifiant sont considérées comme connaissances plus « objectives » de celui-ci.

L'homme sans qualités de Robert Musil est un ouvrage qui a rythmé l'écriture de cette thèse, l'a

largement influencée, sans que nous ne le citions à chaque fois. Un homme qui a été soldat, puis ingénieur, et enfin mathématicien, décide de se « retirer de sa vie » pendant deux ans. Nous ne voulons pas insister sur cette mise sur fond blanc dont nous parlons déjà assez dans ces pages, simplement remarquer... Il adopte alors, sur la société viennoise dans laquelle il est inscrit, un regard qui « sait », qui « voit », mais qui cependant se détache. Il se retrouve alors mêlé, de par la médiation de son père, haute personnalité de la bonne société viennoise, à un projet pour le jubilé de l'empereur qui va fêter ses soixante dix ans de règne. La femme d'un haut fonctionnaire, Diotime, sorte de belle parvenue aspirant à la culture, cherche à trouver une idée qui rassemblera non seulement la nation, mais tous les hommes, comme un cadeau à donner à l'empereur sur un plateau d'argent et qui montrera la supériorité et l'universalité de l'Autriche. Ulrich, l'homme « retiré de sa vie », y assiste avec le même détachement qu'il adopte pour regarder toute chose. Il parle d'universalité et de vérité plutôt en ces termes :

On peut rappeler dès l'abord la singulière prédilection de la pensée scientifique pour ces explications mécaniques, statistiques et matérielles auxquelles on dirait qu'on a enlevé le coeur. Ne voir dans la bonté qu'une forme particulière de l'égoïsme ; rapporter les mouvements du coeur à des sécrétions internes ; constater que l'homme se compose de huit ou neuf dixièmes d'eau ; expliquer la fameuse liberté morale du caractère comme un appendice automatique du libre-échange ; ramener la beauté à une bonne digestion et au bon état des tissus adipeux ; réduire la procréation et le suicide à des courbes annuelles qui révèlent le caractère forcé de ce que l'on croyait le résultat des décisions les plus libres ; sentir la parenté de l'extase avec l'aliénation mentale ; mettre sur le même plan la bouche et l'anus, puisqu'ils sont les extrémités orale et rectale d'une même chose... : de telles idées, qui dévoilent en effet dans une certaine mesure les trucs de l'illusionnisme humain, bénéficient toujours d'une sorte de préjugé favorable et passent pour particulièrement scientifiques. C'est sans doute la vérité qu'on aime en elles ; mais tout autour de cet amour nu, il y a un goût de la désillusion, de la contrainte, de l'inexorable, de la froide intimidation et des sèches remontrances, une maligne partialité ou tout au moins l'exhalaison volontaire de sentiments analogues.⁹²

La représentation de l'homme ordinaire veut trouver ce qui est profondément ancré dans tous les hommes en représentant un homme. Il s'agit dans la représentation de l'homme ordinaire de ne pas montrer un homme singulier mais un individu traversé d'éléments qui ne lui seraient pas exclusifs. S'il y a quelque chose de commun aux hommes, alors cela est extériorisé dans chaque homme, et chaque représentation d'homme est une représentation de l'homme comme modèle d'homme.

⁹² MUSIL Robert, *L'homme sans qualités*, Tome I, Éditions du Seuil, 1956, p.412

C'est une extériorisation de l'idée d'homme, et en cela, c'est l'homme ordinaire comme modèle qui est montré dans n'importe quelle représentation d'homme.

Le « tel qu'il est » est une certaine manière de représentation. Représenter les choses « telles qu'elles sont », c'est imposer un regard, imposer de voir. Le « tel qu'il est » n'a finalement besoin que de se présenter comme une coulisse du visible, un arrière-fond qui dit être une explication de ce que l'oeil voit. Il dit voir et présenter davantage de vérité que dans une autre représentation, parce qu'il y aurait un moyen de « mieux voir les choses » dont il aurait le secret. Le « tel qu'il est » n'est pas seulement évidence visible, mais mouvement vers l'amont du visible, vers l'intérieur caché, et vient vite donner au visible une dimension épaisse, disant tout le fonctionnement qui est contenu dans le visible, et en premier lieu, dans le corps.

La représentation de l'homme ordinaire cherche le « vrai » : elle recherche ce qui est en chaque homme, traverse chaque homme, parce qu'il est un homme. Elle cherche ce que les hommes peuvent avoir de commun, pour donner forme à ce « commun ». Cela ne prend pas seulement une dimension de représentation mais également d'objectivation : il ne s'agit pas seulement d'observer les hommes et de les représenter, mais également d'en tirer une sorte de « substance », de « contenu » de ce que c'est qu'être un homme. La représentation n'est alors pas seulement représentation, transcription, imitation du réel, mais extériorisation d'un « être homme ».

La représentation de l'homme ordinaire prend ainsi, non pas seulement une dimension de représentation d'un homme vivant qui a été vu par un observateur, saisi pour être représenté. Celui qui produit la représentation d'un homme ordinaire le fait avec la volonté, non pas seulement de représenter un individu, mais de représenter en cet individu un ensemble d'individus qui seraient signifiés, non comme une somme, un ensemble, mais comme quelque chose qui se retrouve chez tous les hommes et qui peut être reconnu par eux. Représenter l'homme ordinaire, c'est représenter ce qui traverse tous les hommes, et c'est donc toucher à une « vérité » de l'homme qui serait valable chez tous, en tous lieux, en toutes circonstances.

Représenter la « vérité » de l'homme peut prendre alors plusieurs formes. D'abord, il y a l'évidence de la forme que prend cette « vérité » : c'est le « tel qu'il est » du visible, où la représentation de l'homme dit être ancrée dans le réel et dit représenter le référent tel qu'il est perceptible dans le réel. Puis, la « vérité » peut prendre la forme d'une représentation qui montre l'envers du

visible, l'amont du visible, et qui prend la forme de la fonctionnalité, des rouages qui articulent ce visible. Il s'agit des deux principaux types de représentations qui nous semblent contribuer à forger un regard qui voit l'homme ordinaire. D'une part, des représentations qui disent un rapport direct du visible, et d'autre part des images « scientifiques » qui disent savoir ce qui sous-tend l'évidence à laquelle le regard est habitué.

Ces deux types de représentations se rejoignent sous un même regard qui est un regard d'homme, et qui, pour cette raison, voit le monde, voit ses contemporains, toujours depuis la même enveloppe, la même hauteur, à l'intérieur du même corps. C'est un regard qui est ordinaire au monde parce qu'il est habitué à voir le monde depuis la même place qui est le fait de rester le même homme pendant toute sa vie. Le regard qui voit l'ordinaire est aussi celui qui reste toujours dans la même peau : devoir voir le monde et y être habitué.

C'est peut-être justement pour cette raison que le regard qui voit l'homme ordinaire forge l'évidence d'une représentation vraie dans une représentation-amont du visible et une représentation-aval, comme deux facettes d'un même regard. D'un côté, évidence immédiatement reconnaissable, de l'autre côté, explication, rouage, fonctionnalité du visible. Représenter l'homme ordinaire tourne à notre sens autour de ces deux pôles du « tel qu'il est », entre scène et coulisse, immédiat et différé, amont et aval. Représenter l'homme ordinaire, c'est montrer de l'évidence visible, tout en sachant que ceux qui le verront le reconnaîtront, mais en même temps dire que cette visibilité apparemment connue, familière, évidente, est sous-tendue par des processus moins apparents qu'il s'agit de montrer par la « représentation de l'intérieur ».

Ces représentations n'ont pas seulement pour objet de montrer le fonctionnement du corps, d'expliquer le mouvement du corps, mais visent à montrer ce qui « sous-tend » l'évidence visible que constitue la vision d'un corps d'homme. Expliquer l'homme par un système de coulisses de la manière dont il apparaît au regard de l'évidence. Expliquer le mouvement de l'homme, ses gestes par la représentation de la manière dont il est constitué, dont son corps est programmé pour fonctionner et apparaître dans l'évidence que tout homme qui est habitué à voir ses contemporains connaît.

C'est ici que les planches de Vésale permettent de nouer la genericité de la constitution propre à un corps d'homme avec les représentations non pas seulement « médicales » (dans le sens de physio-

logique et d'anatomique entendus au sens médical du terme) du corps d'homme mais qui inscrivent l'homme représenté dans un espace donné, dans un temps donné, dans une société donnée. Dans l'anatomie et la physiologie « médicales », le corps d'homme est considéré comme seul objet signifiant : c'est la seule forme du corps et les phénomènes « physiologiques » qui sont pris en considération.

La « représentation physiologique » est alors reprise pour des représentations qui disent monter « l'intérieur du visible » de corps non plus seulement considérés sur un fond blanc mais sur un fond de société, et marqués comme tels. Le fait d'être un homme n'est plus marqué par le seul corps de l'homme, mais par toutes les « impressions » du corps qui peuvent être faites signes du corps. C'est un double mouvement : étendre ce qui constitue les marques du corps de l'homme non pas seulement à son anatomie et à sa physiologie, mais également, étendre la physiologie, comme représentation du fonctionnement d'un objet vivant, à la représentation du corps d'homme comme fonctionnement corporel mais également fonctionnement « social ».

Il s'agit de se demander ce qui constitue le socle premier du fait d'être un homme, et d'étendre cela à tout « l'intérieur » de l'homme, en considérant comme « physiologie » la représentation de ce qui désigne tout le système de coulisses et de rouages qui explique ce qui est évidence visible de l'homme aux yeux de tous les hommes.

Car en effet, la coulisse, l'intérieur visible pour véritablement constituer l'intérieur du visible ne doit pas seulement rester cantonnée à l'intérieur du corps mais doit être liée à l'extérieur, à la surface, et plus largement à ce qui est visible, évidemment visible. La physiologie rejoint ainsi, pour se confirmer elle-même comme « coulisse », dire son lien avec l'extérieur du corps, montrer l'amont pour dire qu'elle en est bien l'aval. Alors que la physiologie s'était développée indépendamment de la taxonomie pendant l'âge classique, l'« intérieur » fonctionnel qu'elle constitue petit à petit à avoir besoin d'une « extériorité » où se manifester pour avoir cette dimension de « rouage ».

Casser la plante pour voir dedans

Le regard veut voir « dedans ». Il cherche une visibilité dans la visibilité. Le mouvement des êtres de la nature est vu comme un ensemble de phénomènes qui se déroulent selon un rythme et des principes propres, comme un ensemble de phénomènes indépendants de l'homme, irrémédiables et

seulement observables. Seulement ce regard ne va pas se cantonner à observer et à cueillir des spécimens par définition uniques. Les êtres vivants sont également vus comme des mécanismes, des fonctionnements bien particuliers dont, à force d'observation, on peut constater qu'ils se répètent, presque « mécaniquement ». Le regard ne se tourne donc plus seulement vers l'extérieur mais vers l'intérieur. C'est le « fort-da » scientifique, le botaniste qui casse sa plante comme l'enfant veut voir ce qu'il y a à l'intérieur de son jouet en le jetant par terre.

La représentation des êtres vivants est le « d'après nature ». Parce que la connaissance « véritable » est construite sur l'observation dite « directe » de la nature, et donc de chaque chose de la nature, prise isolément et individuellement. C'est la manière de considérer, de voir, et de représenter les objets de la nature. Dans un système de rapprochement de la plante par l'observation et par la représentation, il s'agit d'inférer l'intérieur de cette vie en scrutant l'extérieur. Il s'agit en quelque sorte de « casser » les objets vivants pour voir leur intérieur et comprendre de quoi ils sont constitués et ce qui leur donne leur mouvement. Chercher la connaissance « véritable » de ces objets de la nature en les « cassant » de différentes manières.

Dans la « Morale du joujou »⁹³, l'enfant qui malmène son jouet dans le but de le casser veut l'ouvrir pour voir ce qu'il y a dedans. C'est pour Baudelaire une première tendance métaphysique mais également le premier hébètement et le premier désespoir. Qu'y a-t-il dans ce jouet qui le rend si merveilleux? L'enfant parle à son jouet : ce dernier garde-t-il ces paroles qu'il lui adresse dans son ventre? Sous quelle forme? « La plupart des marmots veulent surtout *voir l'âme*, les uns au bout de quelque temps d'exercice, les autres tout de suite. » La « puzzling question » est de savoir ce qui fait agir les enfants plus ou moins vite, est-ce une colère contre cette imitation de l'humanité, ou est-ce une sorte de rite qui permet au joujou de rentrer dans la vie de l'enfant une fois qu'il a été « marqué »...

Une autre histoire, celle du « joujou vivant » est celle du joujou du pauvre. Un enfant propre, beau, riche, accompagné de son joujou et aussi propre, beau et riche que lui, voit derrière la grille du beau jardin où il est en train de s'épanouir dans l'herbe un autre enfant, sale, pauvre, en guenilles, au milieu des chardons et des orties. Le premier enfant est fasciné par le joujou de ce dernier : c'est

⁹³ BAUDELAIRE Charles, "Morale du joujou" (1853), *Oeuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, t. I, p. 581. Texte extrait des *Curiosités esthétiques*, paru dans « Le Monde littéraire » du 17 avril 1853.

un rat enfermé dans une cage en fer. « Les parents par économie avaient tiré le joujou de la vie elle-même. » Baudelaire ne dit cependant pas si cet enfant pauvre ouvre le rat pour voir à l'intérieur.

Casser le joujou pour voir son âme, ce qui l'anime, ce qui le rend si beau et un si bon compagnon, c'est dans son expression la plus sincère car la plus enfantine, le jeter au sol, le briser pour voir ce qu'il y a à l'intérieur de sa matérialité opaque. « L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, il le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. » Pour voir l'intérieur d'une plante, les herboristes, botanistes et tous observateurs de plantes s'y sont pris d'une manière moins violente : ils tournaient, grattaient, secouaient, cognaient la plante contre leur regard pour connaître ce qui peut s'apparenter à son âme, qui est une substance toute aussi intérieure qui explique le mouvement de la chose.

« Petit monde » - dialectique des contours

Dans l'idée de joujou à casser, l'objet à ouvrir est considéré comme des contours renfermant quelque chose qu'il s'agit de découvrir en l'ouvrant. Louis Van Delft dans sa *Généalogie du regard moraliste* utilise la notion et la formule de « petit monde » auquel renvoient pour lui les représentations cosmographiques, anatomiques, et, enfin, moralistes qui sont apparues du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle. Le « petit monde » renvoie à une dialectique des contours : c'est tout ce qu'il y a « à l'intérieur », qui renverrait à la représentation cosmographique du monde à la Renaissance, puis à la représentation anatomique de l'homme comme « petit monde » à l'âge classique. Ce « petit monde » s'articule sur la représentation organique qui fait l'objet de ce premier chapitre et que nous avons définie comme une double extraction, d'une part, d'un objet dans les circonstances où il a été « pris », puis, extraction d'une représentation de l'observation.

Si, au XVII^{ème} siècle, la notion de « petit monde » n'est pas loin de parvenir au terme de sa glorieuse course, elle n'est pourtant pas du tout en passe d'être vidée de sens, ni de survivre seulement à cette Renaissance si proche où elle fut encore à l'honneur. Bien au contraire, elle n'est en rien stérile, improductive. L'époque à laquelle le « monde clos » s'estompe devant l'« univers infini » (Alexandre Koyré) est aussi celle où l'idée de la métaphore du « petit monde » se révèle le plus féconde. Dans l'ordre de l'analyse psychologique et morale, en particulier, elles engendrent une « explication de la nature humaine », dirait Saint-Evremond, parmi les plus fines et modernes. À l'époque même où la notion est en train de se révéler inadéquate, non pertinente, elle jette pour ainsi dire ses derniers feux

et, mieux qu'avant, se montre opératoire. Non pas sur le plan scientifique, mais sur le plan « poétique » : dans plus d'un ordre du savoir, c'est un ferment, un catalyseur.

Au vrai, la notion constitue un creuset. En elle viennent se conjoindre, pour donner naissance, par leurs interférences et leur fusion, à une « nouvelle anthropologie » (William G. Moore), des courants, des concepts, des concepts tant anciens que nouveaux, qui appartiennent aux domaines de savoir les plus divers, mais qui, tous, trouvent dans l'image si parfaite du « monde » le plus efficace point d'ancrage, le plus commode point de convergence et le lieu le plus stimulant pour l'invention. L'on peut être déconcerté par la sorte de vogue que connaît la tournure « petit monde », précisément au temps où ce qu'elle connotait depuis de millénaires - abrégée réplique, compendium de l'univers - est en passe de « dérapier » complètement d'avec la réalité reconnue par l'observation et l'expérience. Cela confirme seulement à quel point la pensée scientifique se nourrit - Bachelard l'a assez montré - d'images, voire de rêverie.⁹⁴

C'est vers une signification presque considérée comme « produite » par l'objet lui-même que l'observateur se tourne et que l'identification de l'objet se construit : l'objet ne signifie rien d'autre que lui-même, le représenter consiste à ne représenter que ses contours, que la matérialité qui le définit aux yeux du reste du monde, en le coupant du reste du monde pour n'en recueillir que l'infinie substance signifiante qui lui est pleinement attribuée. D'où cela vient? Vraisemblablement, si ce n'est plus de la correspondance avec le reste du monde, alors au même moment où chaque objet devient lui-même un « petit monde », c'est en lui qu'il faut chercher les causes et déterminations de son existence.

À partir de la Renaissance, et en moins d'un siècle, les corps vivants « se débarrassent de leur couche d'analogies, de similitudes et de signes, pour apparaître dans la nudité des lignes et des surfaces que leur assigne la vue »⁹⁵. La science de la nature n'est plus une devinette mais un décryptage. Le signe n'est plus celui qui a été déposé par Dieu mais est construit par l'homme ; les choses vivantes sont des corps visibles que l'homme observe et essaie d'ordonner : « le chiffreur éventuel s'efface devant le déchiffreur »⁹⁶. La représentation n'a plus pour objet les choses créées par Dieu mais ce que l'homme en voit et en construit.

⁹⁴ VAN DELFT Louis, *Les spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*. Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2005. p.16

⁹⁵ JACOB François, *La logique du vivant*, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p.37

⁹⁶ JACOB François, *La logique du vivant*, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p.38

La représentation qui est faite des êtres vivants comme corps visibles repose sur la vue qu'en a l'observateur qui les regarde pour les représenter : et, comme tout observateur, il voit « à l'oeil nu » la surface des corps des êtres vivants, opaques, en trois dimensions. La connaissance ne se fonde plus sur Dieu, l'âme et le cosmos qui lient les choses entre elles mais sur ce que l'homme peut lier des phénomènes de la nature qu'il observe. Le monde n'est plus une « extériorité » reliée à une « intériorité » invisible et cosmique mais une scission entre intérieur et extérieur : « le débat se réduit à un dialogue entre l'homme et le monde extérieur »⁹⁷. L'identification de toute forme devient une opération de reconnaissance des éléments qui sont construits comme identifiant cet objet : non plus marques « de correspondance » mais caractères « propres ». Identifier une forme, c'est chercher ce qui la *marque*. Nous lions ainsi ce processus - identifier, ranger - avec celui de marquer les objets - de les construire, de les signifier comme portant des marques qui disent ce qu'ils ont à l'intérieur et ce qui les détermine.

Impressions

Sur l'étymologie (charassein) et le sens originel du terme, il y a accord. « To engrave, lit-on chez Overbury, or make a deep impression. And for that cause, a letter is called a character. » Le caractère est avant tout un signe, une marque.⁹⁸

Le caractère comme *impression* : marquer la matière, poser une grille de poinçons de lettres de plomb sur une feuille pour y imprimer le texte constitué de lettres typographiques ; mais également, laisser, d'une présence, d'une visibilité, imprimer quelque chose qui s'imprime dans la mémoire et permet de se souvenir. Dans ses deux sens, le caractère est constitutif d'une représentation qui « se souvient » : le caractère est ce qui est attaché à un être, un objet comme ce qui *laisse une impression* de cet objet.

Le terme de caractère dans les différentes acceptions qu'il a pu porter semble avoir à chaque fois entretenu un rapport presque violent avec celui qu'il touche, qu'il concerne : il a désigné dans une valeur concrète :

⁹⁷ JACOB François, *La logique du vivant*, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p.37

⁹⁸ VAN DELFT Louis, « Nature humaine et typographie : l'impression de caractères. », *Littérature et anthropologie : nature humaine et caractère à l'âge classique*. p.26

*« marque appliquée à un animal au fer rouge » (Ier s.), « marque d'un poids ou d'une monnaie » (III^e s.), « signe de l'écriture » (fin IV-début V^e s.) et, chez les auteurs chrétiens, « marque sacramentelle du baptême » (saint Augustin). Le mot latin est emprunté au grec *kharaktēr* qui, à partir du sens propre de « graveur » (spécialement « graveur de monnaies »), a pris par métonymie le sens de « signe gravé, empreinte, marque » et développé les valeurs abstraites et psychologiques passées en latin. »⁹⁹*

Le fer rouge qui marque la peau en la brûlant, la monnaie dont la fabrication consiste à la *frapper*, le baptême qui immerge, lave le baptisé de tout ce qu'il a fait avant pour entrer dans une nouvelle vie. Ce sont des marques constitutives de la matière qu'elles touchent et déforment, ce qui est marqué n'est plus identique à ce qu'il était avant d'avoir été marqué. Le caractère est constitutif de ce qui porte ce caractère, parce qu'il est une partie, un élément constitutif saillant qui permet d'identifier ce qui le porte en entier. Le glissement « abstrait » tend donc à désigner une partie d'un être qui en devient une métonymie : le boeuf marqué du poinçon de son propriétaire n'est plus un boeuf mais du bétail qui appartient à quelqu'un. La monnaie n'est plus de l'or ou de l'argent d'un métal rare, mais une valeur. Le baptisé n'est plus un homme mais un chrétien.

Le terme est repris et utilisé dans différentes acceptions. Le « signe d'écriture » connaît une grande expansion avec l'invention de l'imprimerie, alors que le sens religieux du sacrement qui marque celui qui le reçoit désigne davantage la distinction entre les êtres qui procède d'une marque sur une matière plus spirituelle et moins visible qu'un corps.

« Parallèlement, le mot est repris du latin chrétien dans sa spécialisation « marque spirituelle et ineffaçable qu'impriment les sacrements » (1389-1392). Il connaît une grande expansion au XVII^e s. lorsqu'il commence à désigner abstraitement le caractère distinctif d'une chose (1662, d'un sentiment). Ce sens prépare des emplois spéciaux dans les sciences de la nature (1704, en botanique) puis en sciences humaines ».¹⁰⁰

Un morceau d'une chose est isolé, et est attribué à cette chose comme lui étant propre, et donc comme la distinguant des autres choses avec lesquelles elle était considérée. On retrouve ici une partie de la définition que l'on a donnée de l'homme ordinaire : considérer un ensemble d'individus comme inscrits au sein de quelque chose qui les réunit, et de fonder cette unité de cet ensemble sur

⁹⁹ REY Alain, Dictionnaire historique de la langue française, article « CARACTÈRE »

¹⁰⁰ REY Alain, Dictionnaire historique de la langue française, article « CARACTÈRE »

des caractères qui sont partagés par tous. Seulement c'est aussi la question que se pose la botanique lorsqu'elle dit étudier les plantes, la biologie quand elle dit étudier les êtres vivants, les sciences humaines et sociales quand elles veulent étudier l'homme.

L'élément distinctif est une forme visible immédiatement saisissable, à portée de regard : c'est bien une impression dans le sens de marque dans la matière, c'est un relief qui apparaît à la surface des choses et considéré dans sa seule dimension de relief *physique*.

Ce qui se constitue avec les caractères en taxonomie botanique, c'est la fondation de la distinction entre les plantes, et en même temps de leur identification, sur l'unique socle de leur visibilité. Les plantes sont rassemblées en grappes, en bouquets, pour parler comme Joseph Pitton de Tournefort, en fonction de leurs ressemblances. La taxonomie botanique pendant l'âge classique a ainsi pour objet de classer les êtres en représentant la visibilité des êtres.

Alors que la physiologie de son côté a constitué son objet d'étude comme l'intérieur et l'invisibilité de la fonction, il convient d'aborder les représentations taxinomiques qui se développent de leur côté à la même époque en se fondant quant à elles sur les formes les plus visibles de la surface des objets vivants. Alors que la physiologie a pour objet d'établir un modèle « unique » - car générique - de corps, et donc de réunir les êtres vivants sous une représentation de ce corps qu'ils possèdent tous et qui fonctionne d'une certaine manière, la taxonomie, elle, a pour objet de classer les êtres selon les distinctions qu'elle peut établir entre eux.

La notion de caractère n'est cependant pas seulement utilisée en taxonomie botanique à l'âge classique. Avant que Linné ne publie son *Systema Naturae* au XVIII^{ème} siècle dans lequel il ne représente pas seulement des plantes mais également des animaux et des hommes, et sur lequel nous reviendrons, les représentations des caractères de l'homme ne se revendiquaient pas d'une taxonomie mais plutôt de deux manières de représenter les hommes qui sont apparues dans des ouvrages d'auteurs grecs dans l'antiquité : les *Caractères* de Théophraste d'une part, et les traités de physiognomonie d'autre part.

Il nous semble important d'interroger les différentes circulations de cette notion de « caractère » à une époque où les utilisations en sont si diverses, et surtout en gardant à l'esprit que le terme « ordinaire » vient du latin *ordinarius*, « rangé par ordre ». Classer les êtres devient un acte de mise

en ordre de toute cette visibilité des êtres qui se succèdent au fur et à mesure du temps et des lieux. Il s'agit de classer la forme des êtres, de chercher des caractères qui permettent de les réunir, entre êtres ressemblants, mais également de normer les caractères ainsi érigés en catégories de classement.

Caractères des hommes

Le terme de « caractère » est utilisé pour l'appliquer aux hommes dans le sens de « forme qui distingue ». Les *Caractères* de la Bruyère ne sont pas tant une liste des vices et vertus des hommes qu'une somme de ce qui constitue « la vie des hommes » :

Des ouvrages de l'esprit

Du mérite personnel

Des femmes

Du coeur

De la société et de la conversation

Des biens de fortune

De la ville

De la cour

Des grands

Du souverain ou de la république

De l'homme

Des jugements

De la mode

De quelques usages

De la chaire

Des esprits forts

L'auteur le dit lui-même : il n'est pas législateur, il n'a pas voulu faire de ces caractères des lois, mais des remarques sur les hommes qu'il a observés « d'après nature » :

On pense les choses d'une manière différente, et on les explique par un tour tout aussi différent, par une sentence, par un raisonnement, par une métaphore ou quelque autre figure, par un parallèle, par

*une simple comparaison, par un fait tout entier, par un seul trait, par une description, par une peinture : de là procède la longueur ou la brièveté de mes réflexions.*¹⁰¹

La liste des caractères le montre : ce n'est pas une liste de « types » d'hommes mais une somme d'éléments de la vie des hommes. La liste de caractères ne se contente pas de décrire différents types d'hommes, et ainsi de distinguer les hommes par « grappes », mais de relever des éléments qui structurent la vie des hommes. Les *Caractères* peuvent aussi bien toucher à la manière de faire un livre (« C'est un métier de faire un livre, comme de faire une pendule »), de le lire, de le percevoir, qu'à la richesse, la différence entre les hommes et les femmes ou de la meilleure manière d'éviter qu'un homme bavard qui ne se rend pas compte qu'il vous importune vienne vous parler pendant des heures.

Cette liste répond à une définition des moeurs comme de « pratiques sociales, usages particuliers, communs à un groupe, un peuple, une époque ». Et, de fait, l'ouvrage est intitulé *Les caractères ou les moeurs de ce siècle*. Ce n'est pas tant une liste descriptive toutefois que dresse la Bruyère, mais bien plutôt, pour chaque « domaine de l'existence » une suite de remarques. On comprend comment l'ouvrage de moeurs devient « moralisant » : observer la manière dont les hommes vivent mène rapidement celui qui les observe à prendre position par rapport à ces manières de faire, et donc de dire si elles sont bonnes ou mauvaises. Cette dimension est très présente chez la Bruyère, et dès les premières lignes de la présentation de ses *Caractères* il le précise d'une manière peu équivoque : « Mais comme les hommes ne se dégoûtent point du vice, il ne faut pas aussi se lasser de leur reprocher ; ils seroient peut-être pires, s'ils venoient à manquer de censeurs ou de critiques : c'est ce qui fait que l'on prêche et que l'on écrit. »¹⁰² Il ajoute même en note de bas de page une citation du marquis de Vauvenargues :

Ce qu'il y a de plus difficile lorsqu'on écrit contre les moeurs, c'est de bien convaincre les hommes de la vérité de leurs dérèglements. Comme ils n'ont jamais manqué de censeurs à cet égard, ils sont persuadés que les désordres qu'on attaque ont été de tout temps les mêmes ; que ce sont des vices atta-

¹⁰¹ Jean de la Bruyère, *Les caractères de la Bruyère, accompagnés des Caractères de Théophraste, du Discours à l'académie française, d'une notice sur La Bruyère*. Paris, G. Charpentier éditeur p.5

¹⁰² Jean de la Bruyère, *Les caractères de la Bruyère, accompagnés des Caractères de Théophraste, du Discours à l'académie française, d'une notice sur La Bruyère*. Paris, G. Charpentier éditeur, 1883.

Introduction : « Les caractères ou les moeurs de ce siècle », p.1

chés à la nature, et par cette raison inévitables ; des vices, s'ils osoient le dire, nécessaires et presque innocents.

C'est presque à une partie de cache-cache à laquelle on assiste avec les moralistes : ils savent que l'homme est mauvais, qu'il a le vice chevillé au corps, et pourtant ils continuent de lui reprocher et de le poursuivre, pourvu que l'homme donne à ses vices des formes aussi diverses qu'il en faut pour fournir régulièrement de nouveaux traités moraux. L'objet des *Caractères* de la Bruyère n'est ainsi pas seulement de décrire, et de faire le portrait du public auquel il s'adresse, mais de pointer ses défauts pour qu'il s'en corrige.

Ce qui est propre aux hommes, ce qui vient toucher à une nature de l'homme, ce n'est pas ici le modèle d'un corps, qui fondait en anatomie et en physiologie un socle commun pour tous les hommes, et une unité d'être-homme lié à la constitution et au fonctionnement du corps. Ce qui est propre aux hommes c'est finalement ici le vice qui s'incarne dans les différents domaines de la vie des hommes et dont les formes se succèdent au fur et à mesure que des hommes viennent au monde et recréent ce vice.

L'« être-homme » se dit par les mœurs : c'est, non pas la visibilité d'un corps qui le distingue, mais la visibilité des manières de faire qu'un ensemble d'hommes partage. Ce sont les mœurs qui fournissent la matière visible qui permet de distinguer les hommes entre eux. L'auteur se fonde sur une observation des hommes de son siècle et de sa société pour fonder des *Caractères* qui leur seraient propres, mais qu'il précise que ces caractères viendraient d'une nature propre aux hommes et qui s'incarne en formes différentes, circonstanciées. C'est de sa société, de son siècle qu'il tire les caractères qu'il peint, mais son ambition est de saisir quelque chose qui tiendrait davantage à une « nature » des hommes qui donnerait en son siècle la forme qu'il a saisie, mais qui n'est pas la seule manifestation de cette nature. Les *Caractères* dégagent ce qui est « propre » aux hommes ou à une catégorie d'hommes : ils cherchent ce qui « revient » et en font le contenu d'une « nature ».

Du caractère à la « nature » de l'homme

« Ne nous emportons point contre les hommes, en voyant leur dureté, leur ingratitude, leur injustice, leur fierté, l'amour d'eux-mêmes, et l'oubli des autres, ils sont ainsi faits, c'est leur nature : c'est ne pouvoir supporter que la pierre tombe ou que le feu s'élève. »¹⁰³

La notion de « nature » est liée à la représentation des caractères par celle de redondance. L'idée des caractères se base sur l'idée qu'il y a des éléments qui sont partagés, d'abord par différents hommes d'un même groupe d'hommes, mais également par les hommes qui ont vécu avant eux. Chez La Bruyère, cette redondance est celle du « vice » qui serait dû à l'incurable nature de l'homme et qui se manifeste dans tous les domaines de l'existence. L'ouvrage « moral » a pour objet de reprocher aux hommes leur vice : représenter des formes aussi différentes de la vie des hommes sous l'angle du vice de l'homme a pour objet de montrer que le vice est crassement attaché aux hommes, comme viscéralement.

Montrer tant de vice, partout, et incarné dans tant de formes différentes, montre quelque chose de trop largement partagé pour qu'il ne tienne pas à quelque chose de structurel, qui soit « ancré » dans les hommes et qui constitue, pour cela, une partie intégrante du fait d'être un homme. La définition de la « nature » de l'homme rejoint alors celle d'une constitution, d'un fonctionnement qui ne sont pas visibles comme des entrailles ni des organes mais qui ne peut être trouvée que par l'observation de ce qui revient trop systématiquement, de ce qui est trop redondant pour ne pas être inscrit dans les hommes de manière invisible, mais qui se manifeste pourtant inéluctablement.

Les indications de temps et de lieu sont assez évasives pour que l'ouvrage ne soit pas destiné exclusivement à peindre les mœurs d'une seule époque :

ce sont les caractères ou les mœurs de ce siècle que je décris : car, bien que je les tire souvent de la cour de France et des hommes de ma nation, on ne peut pas néanmoins les restreindre à une seule cour, ni les renfermer en un seul pays, sans que mon livre ne perde beaucoup de son étendue et de son utilité, ne s'écarte du plan que je me suis fait d'y peindre les hommes en général, comme des raisons

¹⁰³ « De l'homme », Jean de La Bruyère, *Les caractères de la Bruyère, accompagnés des Caractères de Théophraste, du Discours à l'académie française, d'une notice sur La Bruyère*. Paris, G. Charpentier éditeur, 1883.

*qui entrent dans l'ordre des chapitres et dans une certaine suite insensible des réflexions qui les composent.*¹⁰⁴

Jean de la Bruyère vivait cependant « à la cour » et observait les mœurs de la cour : il parle de la stupidité en l'illustrant par une scène qui se passe au théâtre, par un homme qui reproche à son valet de ne pas trouver de concombres en plein hiver. Et même si, du vivant de l'auteur, l'ouvrage a été édité huit fois, ce qui peut être qualifié de « succès », c'étaient des gens lettrés, et donc des individus de cette cour que La Bruyère décrit qui le lisaient, l'achetaient, et à qui il était d'abord destiné, même si la volonté de l'auteur était de toucher aux vices des hommes qu'il ne voulait pas circonscrire à ceux qu'il disait observer en particulier. Ce n'est un ouvrage qui prétend représenter « les hommes » en postulant que ces vices se retrouvent chez tous, que cela apparaît dans son autour, mais que cet autour n'est pas exclusif de ces vices.

Cette idée de « nature » de l'homme entraîne celle de principes « invisibles » qui sont contenus dans l'homme, mais qui se manifestent par des actes visibles qui sont *isolés, nommés, caractérisés* - dans le sens où un comportement ne signifie rien, mais est ici représenté pour être érigé comme illustrant, montrant quelque chose. Et c'est peut-être cela qui définit le mieux la représentation des caractères : ils sont pris des éléments de la « vie des hommes ».

Louis Van Delft rapporte à ce sujet une jolie formule : le moraliste, dit-il, « c'est le spectateur essentiellement - souvent uniquement - occupé à bien regarder ce que La Fontaine nomme de façon à la fois souverainement simple, banale même, et poétique : « les choses de la vie ». »¹⁰⁵

C'est l'acte de mettre en représentation ces « choses de la vie », de devoir en rapporter ce qui les identifie et permettra à ceux qui y sont familiers - les lecteurs - de les reconnaître. Quelle différence avec le caractère taxinomique? Il s'agit bien ici de chercher ce qui marque une manière de faire, et comment cette manière de faire peut être rapprochée d'une autre et distinguée d'une autre en isolant un trait, un élément qui puisse être fait généralité.

¹⁰⁴ Jean de la Bruyère, *Les caractères de la Bruyère, accompagnés des Caractères de Théophraste, du Discours à l'académie française, d'une notice sur La Bruyère*. Paris, G. Charpentier éditeur, 1883, p.2

¹⁰⁵ VAN DELFT Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993. p.2

Dans la taxonomie botanique, le caractère est une partie d'un être érigée en élément distinctif parce qu'elle est considérée comme essentielle à cet être, dans le sens où elle est alors considérée comme plus importante que les autres éléments de cet être pour le définir. Dire d'une représentation qu'elle montre le « caractère » de quelque chose, c'est, tout de même, dégager « ce qui est propre » et « ce qui est essentiel » à la représentation de cet être : c'est toucher à sa « nature », c'est chercher ce qui permet le mieux de reconnaître une chose, parce que c'est ce qui est le plus déterminant dans une chose qui permet de l'identifier.

Nommer quelque chose, c'est formuler la reconnaissance : le fait de nommer, c'est signifier la connaissance de la chose nommée, et, ainsi, la reconnaissance par rapport à une catégorie qui la fait entrer dans un système de signification. Nommer, c'est se rendre le monde familier. Construire des catégories, et c'est le cas en taxonomie comme phénomène sémantique qui le ramène à un acte de langage plus large, c'est construire un monde familier pour celui qui procède à l'acte de nommer.

Au tout début de *La pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss rappelle que la langue de ceux qui ont été qualifiés de « primitifs » était dite exempte de termes abstraits. Il n'en faudrait pas, dit-il pourtant,

conclure au défaut d'idées générales : les mots hêtre, chêne, bouleau, etc., ne sont pas moins des mots abstraits que le mot arbre, et, de deux langues dont l'une posséderait seulement ce dernier terme, et dont l'autre l'ignorerait tandis qu'elle en aurait plusieurs dizaines ou centaines affectés aux espèces et aux variétés, c'est la seconde, non la première, qui serait, de ce point de vue, la plus riche en concepts. Comme dans les langues de métier, la prolifération conceptuelle correspond à une attention plus soutenue envers les propriétés du réel, à un intérêt mieux en éveil pour les distinctions qu'on peut y introduire.¹⁰⁶

Cela fonctionne pour une plante à une ou deux étamines comme pour l'homme stupide : les signes sont moins « systématiques », mais, dans le regard de celui qui nomme, il y a d'abord reconnaissance d'un comportement, d'un morceau de ce qu'il voit, d'un caractère, qui soit de voir une ou deux étamines, ou de penser un comportement comme une pesanteur d'esprit, pour pouvoir reconnaître cela comme une ou deux étamines, ou comme un homme stupide.

¹⁰⁶ LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*. Plon, coll. « Agora », 1962, p.13

En-dehors de cette « nature », le caractère doit fonder une sorte d'accord, de reconnaissance parce qu'il est le caractère essentiel qui permet de reconnaître les comportements auxquels il renvoie et auxquels le public est déjà familier : l'élément choisi pour identifier doit être assez saillant pour permettre de reconnaître ce que l'auteur veut représenter. Cet « accord » fonde le caractère comme une unité du voir : l'auteur représente quelque chose qui est déjà connu de ceux auxquels il s'adresse, connu par l'expérience qu'ils en ont, parce qu'ils vivent dans la même société, et que ce qui est représenté vise les « moeurs », les éléments constitutifs de cette société. La « vérité » du caractère vient de cette reconnaissance, parce que cela ne fait que redoubler la « redondance » d'un comportement qui aura été vu et reconnu par un grand nombre de personnes vivant au même endroit et au même moment.

Louis Van Delft forge pour désigner ces traités moraux auquel il consacre une vaste étude le terme d'« anatomie morale ». Bien sûr ces représentations empruntent à l'anatomie dont le développement depuis le XV^{ème} siècle permet une réappropriation du terme pour désigner généralement l'étude de quelque chose¹⁰⁷. Ces « caractères moraux » ne sont d'ailleurs pas le fait d'un détournement potache d'une méthode scientifique pour construire un objet « littéraire » : le titre de l'ouvrage de Louis Van Delft, « Littérature et anthropologie », le dit bien. Il s'agit de représenter des caractères propres aux hommes à une époque où le caractère est mise en ordre des choses visibles, mais surtout parce que la recherche du caractère est recherche de ce qui distingue, ce qui identifie, « ce qui est propre ».

« L'anatomiste moral, à l'âge classique, ne prétend pas moins au statut d'homme de science. Il s'intéresse, naturellement, de près aux passions, qui ont « partie liée avec le visible » (P. Zoberman). Il découvre, surtout, l'intérêt de la notion de caractère. »¹⁰⁸ La notion de caractère, on l'a dit, a fait l'objet de diverses circulations depuis l'antiquité. L'anatomiste moral en s'emparant de la notion de caractère en a découvert l'ambivalence.

Jean de la Bruyère emprunte explicitement aux *Caractères* de Théophraste : il les traduit du grec et ils sont publiés pour la première fois en 1688, accompagnés de *Caractères* que lui-même a dégagés

¹⁰⁷ Louis Van Delft consacre au sujet de cet emploi du terme d'anatomie pour désigner plus généralement le terme d'analyse de quelque chose dans "Morale, anthropologie, anatomie", in *Actes du colloque "La morale des moralistes"* (Paris, 1994), Paris, Champion, 1999, pp. 123-137

¹⁰⁸ VAN DELFT Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993. p.222

de l'observation de ses contemporains.

L'on s'est plus appliqué aux vices de l'esprit, aux replis du coeur, et à tout l'intérieur de l'homme, que n'a fait Théophraste ; et l'on peut dire que, comme ses caractères, par mille choses extérieures qu'ils font remarquer dans l'homme par ses actions, ses paroles et ses démarches, apprennent quel est son fond, et font remonter jusqu'à la source de son dérèglement, tout au contraire, les nouveaux Caractères, déployant d'abord les pensées, les sentiments et les mouvements des hommes, découvrent le principe de leur malice et de leurs foiblesses, font que l'on prévoit aisément tout ce qu'ils sont capables de dire ou de faire, et qu'on ne s'étonne plus de mille actions vicieuses ou frivoles dont leur vie est toute remplie.¹⁰⁹

Dans les *Caractères* de Théophraste l'auteur se pose comme un homme inscrit au sein de sa société, qui connaît ses contemporains parce qu'il les a observés pendant très longtemps du fait de son grand âge et non parce qu'il s'inscrit comme « moraliste ». De quatre-vingt dix neuf années à observer les hommes il dit avoir dû « marquer les caractères des uns et des autres » dont nous reproduisons ci-dessous la liste :

De la dissimulation

De la flatterie

De l'impertinent ou du diseur de riens

De la rusticité

Du complaisant ou de l'envie de plaire

De l'image d'un coquin

Du grand parleur

Du débit de nouvelles

De l'effronterie causée par l'avarice

De l'épargne sordide

De l'impudent ou de celui qui ne rougit de rien

Du contre-temps

De l'air empressé

De la stupidité

De la brutalité

De la superstition

¹⁰⁹ LA BRUYÈRE Jean (de), *Les caractères ou les moeurs de ce siècle, suivies des Caractères de Théophraste, traduits du Grec*. « Sur Théophraste », p.467

De l'esprit chagrin
De la défiance
D'un vilain homme
D'un homme incommode
De la sotte vanité
De l'avarice
De l'ostentation
De l'orgueil
De la peur ou du défaut de courage
Des grands d'une république
D'une tardive instruction
De la médisance
Du goût qu'on a pour les curieux
Du gain sordide

Celui qui observe les hommes de sa propre société pour en représenter des caractères s'y inscrit de ce fait à une place particulière : La Bruyère en tant que moraliste, dont la place est celle de l'homme qui rappelle les autres à l'ordre. Théophraste quant à lui définit sa position par son seul grand âge : quatre-vingt dix neuf ans à vivre avec les hommes et les observer « semble [lui avoir fait] marquer les caractères des uns et des autres ». Il s'agit davantage de dire qu'il connaît les hommes, les « vertueux, comme ceux qui n'étoient connus que par leurs vices », mais il construit ses caractères davantage pour que « ceux qui viendront après » puissent, grâce à ces *Caractères*, savoir reconnaître les hommes et que cela leur serve dans leur propre expérience avec les autres hommes. Théophraste ne veut pas « reprocher » aux hommes leurs vices, mais plutôt éclairer le regard des hommes sur les hommes, acérer leur regard pour qu'ils puissent reconnaître et démêler ceux qui les entourent pour qu'ils sachent, en connaissance de cause, « avec qui lier commerce ».

Les *Caractères* de Théophraste sont des catégories de « traits » de comportement qui permettent de réunir et de distinguer les hommes, et non comme chez la Bruyère des catégories de moeurs où s'illustre le vice. La Bruyère présente les caractères de Théophraste comme pointant « mille choses extérieures » : l'auteur nomme et décrit des modèles reconnaissables, et définit ces modèles d'hommes par des comportements.

La stupidité est en nous une pesanteur d'esprit qui accompagne nos actions et nos discours. Un homme stupide, ayant lui-même calculé avec des jetons une certaine somme, demande à ceux qui le

*regardent faire à quoi elle se monte. S'il est obligé de paraître dans un jour prescrit devant ses juges pour se défendre dans un procès que l'on lui fait, il l'oublie entièrement, et part pour la campagne.*¹¹⁰

Chaque caractère est défini en une phrase, et suivi d'une description de scènes qui l'illustrent, alors que chez la Bruyère, on l'a vu, la « forme » des caractères varie, tantôt remarque courte et générale, tantôt portrait qui illustre le « vice » dans un domaine de la vie des hommes.

Redondance

Un homme qui querelle son valet en hiver pour ne lui avoir pas acheté de concombres peut être stupide sans pour autant s'endormir au spectacle, et ne se réveiller que longtemps après qu'il soit fini. Pourtant ces deux « scènes » sont intégrées dans le caractère « de la stupidité » et posées comme ce que *fait* un homme stupide. Chacun de ces exemples de la « stupidité en actes » comporte une dimension d'illustration de ce que c'est qu'un homme stupide ; mais également, elles entraînent l'idée d'une unité, quelque part, invisible, et indivisible, parce qu'elle n'est pas structurale : chaque exemple n'a rien à voir, « structurellement », avec les autres, mais tous sont réunis sous une définition de la stupidité : « une pesanteur d'esprit qui accompagne nos actions et nos discours ».

Le caractère est, dans des emplois aussi différents qu'en font la Bruyère ou Théophraste, bâti sur la redondance. À la fois la redondance de ce qu'ils ont pu observer pour construire leurs caractères : divers comportements qui n'ont rien à voir les uns avec les autres mais qui « reviennent » chez les hommes ; mais également, ces deux productions de caractères ne visent pas une seule société, mais ce qui est « propre à l'homme ». La redondance de « traits » de caractères viennent imprimer les faces des hommes, tous les hommes qui se succèdent, même si ceux-ci prennent des formes différentes en fonction des époques et des lieux. D'un côté, des comportements différents sont attribués à un seul caractère parce qu'ils sont redondants chez les hommes ; de l'autre, les mêmes caractères sont attribués à « tous les hommes » et non pas à ceux d'une seule société.

¹¹⁰ « De la stupidité », *Les caractères de la Bruyère, accompagnés des Caractères de Théophraste, du Discours à l'académie française, d'une notice sur La Bruyère*. Paris, G. Charpentier éditeur, 1883. p.490

Le commun et le semblable

1) S'agissant des comportements différents rangés sous le même « caractère » :

La Bruyère donne à certaines de ses remarques un grand degré de généralité qui tend presque à les faire ressembler à des maximes - au point de s'en justifier dans l'introduction pour indiquer justement qu'il n'a pas voulu faire des maximes - parce que cela recouvre un grand nombre de comportements qu'il estime réunis par une formule. Chez Théophraste chaque catégorie n'est pas tant un « type » d'homme qu'un trait de comportement défini et illustré. Même si la manière de le présenter en le décrivant lui donne des airs de « personnage », chaque caractère s'applique plutôt à montrer qu'un grand nombre de manières de faire peuvent être rangées sous cette dénomination et que celles que l'auteur a choisi de mettre dans ses caractères ont valeur d'exemples illustratifs. Également, ils tiennent la place de ce que lui a observé, mais qui n'a pas la dimension « exhaustive » de la généralité car cela a été pris dans une société, ce sont des comportements singuliers, circonstanciés, qui ne sont pas « fixes » dans la forme qu'ils prennent.

Dans l'*Histoire de l'idée de temps*, un cours qu'il a donné au Collège de France de 1902 à 1903, Henri Bergson présente ce qu'il nomme la « connaissance absolue » et la « connaissance relative ». Le premier exemple qu'il prend est celui d'un pendule : si l'observateur du mouvement d'un pendule reste à l'extérieur du pendule, il observe le mouvement par rapport à son point de vue, qui est relatif, qui est rapporté à des repères, qui sont les axes d'abscisses et d'ordonnées des mathématiciens, ou bien plus simplement le point de vue de l'observateur qui regarde le mouvement du pendule depuis une certaine position. Le mouvement est, dans cette perspective, relatif.

Que faudrait-il pour qu'il y eût un mouvement absolu? S'il y a des mouvements absolus, que va-t-il se passer? Il faut deux choses ; il faut d'abord que le mobile ait un intérieur, quelque chose comme un état d'âme, et il faut que cet intérieur, cet état d'âme soit variable selon que le point est mobile ou immobile, selon qu'il ait une vitesse ou une autre vitesse ; et alors, connaître le mouvement non plus comme relatif mais comme absolu, ce sera en quelque sorte se placer à l'intérieur du mobile pour éprouver ce qu'il éprouve, pour sympathiser avec lui, pour partager cet état d'âme. Par conséquent, ici encore, connaître relativement, c'est connaître du dehors, connaître absolument c'est connaître du dedans ; ici encore il n'y a une connaissance absolue que s'il y a possibilité de se transporter à

*l'intérieur de ce qu'on connaît par une espèce de sympathie intellectuelle, et pour cela il faut qu'il y ait un intérieur.*¹¹¹

Nous anticipons, avec cette idée d'intérieur, sur les développements à venir de la manière de représenter l'homme ordinaire... Confortés par le quatrième exemple que donne Henri Bergson dans cette même leçon, qui est celle du biologiste face au corps vivant qu'il étudie pour en établir une connaissance... Avant cela, il prend pour troisième exemple de connaissance absolue et relative celui du romancier peignant un personnage, et qui nous permet de revenir à nos caractères, et aux nombreuses « scènes » de vie qui peuvent permettre de représenter un caractère, qui est quant à lui présenté comme un « caractère d'homme » plutôt abstrait et général.

*Quand un romancier nous dépeint un personnage, - prenez, si vous voulez, Cervantès nous peignant Don Quichotte, - il aligne les aventures, il juxtapose les aventures aux aventures, et cela peut se continuer très longtemps, se poursuivre indéfiniment. Mais il est bien certain que, pour lui, toutes les aventures réelles et possibles, celles qu'il décrit et celles qu'il décrira, tout cela tient dans une vision simple, indivisée, quelque chose comme un geste ; tout le donquichottisme doit tenir dans cette représentation, et toutes les aventures qu'il nous raconte sont des points de vue sur cette représentation simple.*¹¹²

Quelque chose comme un geste... Le geste qui dit tous les autres, mais qui fait office de « l'un parmi les autres » dans le faisceau d'indices que constituent l'ensemble de ces gestes dans la construction d'un personnage, d'un caractère.

Les manières de faire décrites sont des manifestations possibles du caractère : c'est la « forme visible » qu'il peut prendre. Mais justement, cela signifie qu'un grand nombre de comportements peuvent être considérés comme symptomatiques d'un caractère et qu'il n'y a pas d'exhaustivité de ses formes. Jean de La Bruyère et Théophraste représentent ces caractères sous forme d'exemples de comportements pour qu'ils soient reconnus : l'auteur s'adresse à des lecteurs qui partagent la même langue et le même voir, et qui sauront reconnaître, dans un « exemple » de comportement, le type de comportement que l'auteur vise à représenter.

¹¹¹ BERGSON Henri, *Histoire de l'idée de temps. cours au Collège de France*, 1902-1903. Paris, PUF, 2016. Séance du 5 décembre 1902.

¹¹² BERGSON Henri, *Histoire de l'idée de temps. cours au Collège de France*, 1902-1903. Paris, PUF, 2016. Séance du 5 décembre 1902.

Dans tous les cas, l'auteur choisit l'exemple parce qu'il permet de bien montrer ce qu'il veut représenter ; et ce qu'il veut représenter, c'est une « manière de se comporter » générale qui ne peut que se manifester par des comportements nécessairement circonstanciés, et différents. Aucune liste de comportements n'épuise tout un caractère, mais dans cette diversité de formes que peut prendre un caractère, et qui sont rangées sous cette dénomination, il y voit une unité, le relief d'un « trait » qui les marque tous, il y a donc « quelque chose » de commun.

Ce « commun » est le fait d'attacher, non pas plusieurs, mais seulement une manière de faire à un caractère, c'est-à-dire un comportement, une scène, un élément circonstancié, inscrit au sein d'une société et d'une époque, à l'élément général qu'est le caractère. Cela permet d'attacher le « commun » au « semblable ». Ce n'est possible que si celui qui effectue cette opération considère que ce qui définit, réunit et distingue les hommes est constant et propre au fait d'être un homme. En quelque sorte que les « caractères » sont proprement attachés aux hommes et que ce que font les hommes de manière « isolée » parce que circonstanciée, est lié à un ensemble plus général. Ce qui mène directement à la deuxième redondance mentionnée plus haut, selon laquelle les mêmes caractères sont attribués à « tous les hommes ».

2) Sur le fait que les mêmes caractères soient attachés à « tous les hommes » et non pas à ceux d'une seule société :

Car si tant d'hommes différents peuvent adopter des comportements semblables, mais également que la variété des comportements puisse renvoyer à des catégories plus générales, c'est que le comportement des hommes constitue un faisceau d'indices qui circonscrit quelque chose de plus invisible qui est « inscrit » en l'homme, imprimé en lui. La généralité des catégories de caractères, qui tient au fait qu'un caractère s'applique à un ensemble, est faite générique : une manière générale de définir les comportements des hommes est faite propre aux hommes : il ne s'agit plus de dire qu'un caractère définit un ensemble d'hommes mais que ce caractère est propre à l'homme.

L'intitulé le plus simplement formulé de cette « pensée de la redondance » serait celui-ci : si tant d'hommes font des choses semblables, c'est que cela ne vient pas d' « eux » mais que cela est inscrit dans l'homme en général.

Les deux auteurs précisent bien qu'ils représentent les caractères des hommes de leur époque, mais qu'ils s'appliquent et touchent à représenter les hommes en général.

La représentation des hommes par les « caractères » a ceci d'ambivalent qu'ils représentent à la fois les hommes par leurs manières de faire, mais également cela renvoie à quelque chose de plus invisible. Si différents comportements de différents hommes, observés en différents endroits et à différents moments peuvent être rattachés à un même élément, nommés, rangés, unis, ils constituent alors un « faisceau d'indices » qui permet de toucher à quelque chose qui touche à l'invisibilité d'une « nature » de l'homme, inscrite en lui, qui se manifeste diversement mais qui renvoie à cette unité, ce centre invisible. Le « caractère » prend alors la forme d'une nature qui s'exprime.

Représenter ce qui est « redondant aux hommes » mène à représenter ce qui est largement partagé par les hommes : la position de celui qui construit cette représentation est nécessairement ambiguë parce que représenter « ce qui revient » chez les hommes touche à la « nature », objet de science, mais également au simple fait d'être inscrit dans une société et de savoir ce qui s'y voit, ce qui s'y passe.

Le regard du moraliste n'annihile pas le fait qu'il soit un regard d'homme qui regarde d'autres hommes : il est une condensation du regard des autres hommes de sa société avec lesquels il vit et partage un voir. Ainsi se construit un « ordinaire » : représenter les hommes par des caractères, c'est identifier par ce qui peut être reconnu, c'est fonder un voir partagé - que ceux à qui s'adresse la représentation, qui en sont l'objet, reconnaissent ce qu'ils ont l'habitude de voir - mais également, fonder un « être-homme » partagé - qui dise la « nature » de l'homme partagée par tous les hommes.

Rappelons que les caractères de Théophraste et de Jean de La Bruyère se fondent sur du visible, l'inéluctable visibilité de l'homme qui vit, qui, lorsqu'il agit, offre une visibilité de son corps faisant quelque chose, alors qu'il ne veut rien montrer. Il *montre* malgré lui. L'homme stupide ne veut pas montrer qu'il est stupide mais est vu comme stupide parce qu'il incarne une visibilité vue comme symptomatique de la stupidité chez ceux qui partagent la même idée de la stupidité et de ce que fait un homme stupide. La liste des caractères prend alors des allures de *répertoire* de ce que font les hommes, parce qu'ils le font tous, sans se concerter, que cela perdure et ne s'éteint jamais.

Surface

Tant de visibilité rendue si évidente et décrite si minutieusement dans ces caractères devait bien amener à se poser la question de l'intérieur auquel elle renvoie. Ce qui est déjà approché par la physiognomonie au XVII^{ème} siècle. C'est peut-être l'objet de ce travail que de se demander pourquoi, lorsqu'il est question de surface, celle-ci est toujours attribuée à une absence de profondeur qui la rendrait insuffisante, faisant toujours de cette surface une couverture d'autre chose. Il peut bien être question d'une « nature » à laquelle renvoie toute cette visibilité, mais vient un moment où même cette nature flottante presque « en-dehors » de l'homme est cherchée dans le corps, non plus comme un organe, comme une bosse de crâne ou un trait de visage, mais bien comme un fonctionnement général de l'homme, « corps et âme ».

La surface est ce qu'il y a *au-dessus*, comme si elle cachait quelque chose, et la représentation de la surface renvoie pour cette raison souvent à ce qu'elle cache. L'idée ici est que l'homme est représenté comme surface. Qu'il soit ensuite considéré comme un feuilletage de plusieurs couches, comme une enveloppe renfermant un intérieur uniforme, ou bien un ensemble structuré d'éléments, il s'agit bien toujours de voir ce qui constitue les signes visibles d'un homme comme cachant un intérieur de cet homme. Quel est l'« amont du visible » de l'homme, non pas seulement comme corps, mais de l'« homme qui vit » et qui prend forme dans cette vie.

Deux ordres de représentation se dégagent alors qui ont pour objet de signifier l'« être-homme » en représentant ce qui est propre au fait d'être un homme. Le corps générique, la représentation du corps comme étant propre à tous les hommes et permettant de représenter un homme non autrement individualisé que par son corps d'homme. Mais également, un autre ordre de représentation se dégage qui cherche un intérieur fonctionnel « autre » que l'anatomie du corps. Il s'agit alors de quelque chose qui anime les hommes, qui oriente leurs actions. C'est quelque chose d'invisible qu'il s'agit de chercher dans les tréfonds du corps et dans les moindres actions. C'est l'essence de l'homme, en quelque sorte, qui ne peut être signifiée autrement qu'en montrant ce que fait l'homme, mais qui voudrait dire autre chose que ces gestes. Dès lors, représenter l'extérieur non plus seulement comme seule visibilité mais comme symptôme, signe de la « substance », la « vérité » de l'homme, est à mon sens l'orientation que prend la représentation de l'homme à partir du moment où la taxonomie et la physiologie se joignent en une représentation de l'intérieur et de l'extérieur qui essaime alors bien plus largement que dans le seul domaine médical.

La représentation de l'homme glisse d'une visibilité qui ne signifie rien d'autre qu'elle-même vers une visibilité-symptôme d'une intériorité qu'il s'agirait de chercher dans toutes les visibilités qui peuvent être recueillies de l'observation d'un homme. L'impression, la marque d'un homme n'est plus alors seulement un élément visible qui permet de l'identifier, mais devient le « bout de la chaîne » d'un processus interne, invisible. La forme visible qui constitue la surface d'un être apparaît alors comme un signe ancré dans la profondeur d'un intérieur dont il faut montrer les ramifications. C'est la physiologie du « bout de la chaîne » : chercher à représenter tout le processus qui a mené à rendre une évidence visible à portée de tout regard.

D'un côté, les succès de la taxonomie ont instauré un ordre parmi le chaos des formes visibles. De l'autre, les progrès de la physiologie laissent deviner un ordre caché dans la profondeur des êtres. Mais l'ordre visible et l'ordre caché appartiennent encore à des domaines différents. Il n'y a encore nul point de contact entre eux. Ce que construit l'histoire naturelle du XVIIIème siècle, c'est une fresque, un ensemble à deux dimensions, une grille dans laquelle peut s'insérer le monde vivant. Il faut attendre la fin du siècle et surtout le siècle suivant pour que l'organisme acquière une dimension, une profondeur nouvelles. Alors vont se dessiner des relations nouvelles entre la surface d'un être et la profondeur, entre l'organe et la fonction, entre le visible et l'invisible.¹¹³

Ce que l'on cherche finalement ici avec ces traités de caractères, c'est d'interroger la représentation de l'homme ordinaire comme fondée sur une « genericité » des hommes, des caractères qui seraient propres aux hommes et qui se retrouveraient ainsi dans tout homme, ou dans tout groupe d'hommes. C'est du semblable, un corps semblable, qui fonde un « commun » : le corps est le même chez tous les hommes, et en cela il est porteur de « commun » : tous les hommes ne se ressemblent pas mais ont, du fait de ce socle identique, quelque chose de commun, qui en découle.

Les traités de caractères procèdent autant d'une volonté de représenter les caractères propres à une époque donnée et à un endroit donné que d'une volonté de représenter les caractères propres aux hommes en général. Un homme ordinaire indistingué des autres hommes avec lesquels il est inscrit se voit à ce titre attribuer des caractères qui sont considérés comme propres aux hommes. Représenter les « caractères » des hommes revient par là à poser des éléments observés chez les hommes comme nécessairement attachés aux hommes, inhérents au fait d'être un homme, et les représenter

¹¹³ François Jacob, *La logique du vivant*, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p.83

comme tels.

Lorsqu'en plus l'observation des hommes en vue d'en dégager les caractères « propres », elle se fait à ce titre « savante », attribue à l'homme une constitution intérieure et extérieure, et étudie ce qui constitue n'importe quel homme. L'homme ordinaire devient objet savant à partir du moment où une « science » se donne pour objet de dégager ce qui est « propre » à l'homme. Car il s'agit alors pour ce faire d'observer les hommes en vue d'en établir une connaissance de ce qu'est l'homme et de ce qui le définit. Un ensemble d'éléments de différents ordres, physiques, comportementaux, sont ainsi rassemblés comme constituant ce qui est attaché en propre aux hommes et au fait d'être un homme.

Alors que l'anatomie et la physiologie forment une connaissance du fonctionnement du corps de l'homme, se pose la question d'un « fonctionnement » qui ne soit pas seulement celui du corps mais qui soit propre à l'homme et qui s'étendrait à tous les autres domaines de l'existence des hommes. Les caractères rencontrent la physiologie.

C'est à ce moment de recherche d'un système « général » à l'homme qu'est reprise la notion de « physiologie » qui s'était cantonnée à une acception mécaniste jusqu'ici, comme recherche de la fonctionnalité du corps, non plus envisagé comme simple constitution mais comme le siège d'opérations vitales qui s'effectuent « toutes seules », sans l'intervention de l'homme, en vue de la survie. À partir du XVIII^{ème} siècle la notion commence à être employée dans un sens plus large, de fonctionnement global de l'homme, non seulement de son corps, des opérations proprement « physiologiques » du corps, mais également comme tout ce qui résulte du fait d'être un homme : le « socle commun » à tous les hommes s'étend du fait d'avoir un corps qui fonctionne d'une certaine manière à tout ce qu'entraîne le fait d'être un homme, comme de devoir nécessairement adopter certaines manières de faire, d'être déterminé par autre chose, qui est lu à sa surface, qui est visible, et qui renvoie à quelque chose d'intérieur, à la « substance » de l'homme, à cet « être-homme ».

Taxonomie

Le nom de Renoncule, qui par son étymologie signifie une plante marécageuse, fait naître d'abord l'idée d'une plante aquatique, et ensuite celle d'un genre de plante, dont le caractère est d'avoir certaines marques essentielles. Cependant comme l'on n'a pu se dispenser de placer sous le genre de

*Renoncule plusieurs espèces de plantes qui ont les mêmes marques essentielles, et qui naissent dans des lieux extrêmement secs ; il semble qu'il n'y ait pas de raison de vouloir obliger ceux qui trouvent des plantes semblables dans des lieux arides, d'avoir l'idée d'une plante aquatique. Ne vaudroit-il pas mieux que le nom de Renoncule fut dépouillé de son ancienne signification, et qu'il ne fut employé que pour exprimer un genre dont le caractère essentiel est d'avoir une telle structure?*¹¹⁴

Jean Pitton de Tournefort n'est pas le premier naturaliste à proposer une classification des plantes au XVII^e siècle. Cependant sa classification est restée longtemps en usage et considérée comme une des premières classifications botaniques. La taxonomie botanique doit pour l'auteur établir une connaissance stable, régulière. Pour cela la connaissance d'une plante ne doit se fonder que sur cette plante, sans aucune considération « extérieure » ni « circonstancielle » : il n'importe pas de savoir où elle pousse, quelles sont ses vertus médicinales.

Non « extérieure », non « circonstanciée » - période où l'idée de fixité des espèces était bien présente - la connaissance se fonde alors sur la seule visibilité de la plante, ainsi que sur la visibilité de son « intérieur » qu'il appelle la « structure ». Les premières phrases des *Eléments de botanique* posent cette idée dans la limpidité qui est celle de tout l'ouvrage :

*Connoître les plantes, c'est précisément savoir les noms qu'on leur a donné par rapport à la structure de quelques-unes de leurs parties. Cette structure fait le caractère qui distingue essentiellement les plantes les unes d'avec les autres. L'idée de ce caractère doit être inséparablement unie au nom de chaque plante ; et sans cette précaution le langage de la Botanique seroit dans une confusion étrange.*¹¹⁵

La connaissance de cette « structure » des plantes qui permet de les classer est selon lui un préalable à la connaissance des vertus médicinales des plantes, seulement celle-ci ne peut selon lui venir « qu'après », parce qu'elle découle de la structure : c'est la « deuxième partie » de la botanique. Alors que jusqu'ici connaissance des vertus médicinales et de la structure étaient considérées comme deux visibilités de la plante, ici s'établit l'idée selon laquelle la vertu médicinale est déterminée par la structure.

¹¹⁴ TOURNEFORT (PITTON DE) Joseph, *Éléments de botanique, ou Méthode pour connoître les plantes. Tome I*. Paris, Imprimerie Royale, 1694, p.15

¹¹⁵ TOURNEFORT (PITTON DE) Joseph, *Éléments de botanique, ou Méthode pour connoître les plantes. Tome I*. Paris, Imprimerie Royale, 1694, p.15

Tournefort ne présente pas les plantes individuellement, les unes après les autres, mais par genre et par espèce. La moitié de l'ouvrage porte sur la manière de déterminer ces genres et ces espèces, et la deuxième partie classe effectivement les plantes. Il présente sa classification comme « naturelle », ce qui signifie pour lui qu'elle ne résulterait pas de l'arbitraire de celui qui la fonde mais de la structure des plantes et donc de ce qu'il convient « naturellement » d'adopter, guidé par ces structures.

Nous considérerons donc les plantes, parmi lesquelles la même structure des parties se trouvera, comme des plantes renfermées dans le même genre ; de sorte que nous appellerons un genre de plantes l'amas de toutes celles, qui auront ce caractère commun qui les distingue essentiellement de toutes les autres plantes.¹¹⁶

Pour classer les plantes il ne faut pas seulement les décrire mais les distinguer, et, pour ce faire, dégager par quels éléments distinguer les êtres entre eux :

Décrire, en effet, c'est tout dire ; c'est entasser toutes les données visibles. Trouver le caractère, au contraire, c'est ramasser les propriétés communes à certains individus par quoi ils se distinguent des autres. Avant tout, c'est choisir, parmi la cohue du visible, les notes particulières qui, pour l'esprit, doivent rester indissolublement liées à la plante et se substituer à l'image de celle-ci avec tous ses détails.¹¹⁷

Si une plante est distinguée des autres plantes, une autre opération s'ensuit : l'élément qui permet de distinguer devient dès lors caractéristique de cette plante et est considéré comme ce qui l'identifie en tant que plante singulière. Le caractère n'est pas une synthèse de l'individu qu'il représente, il en est un élément distinctif érigé en élément d'identification. Ce qui distingue devient dès lors ce qui identifie. C'est par la notion de caractère que cette distinction-identification est effectuée et sur laquelle la taxonomie se fonde. Pour établir un caractère comme identifiant une plante, il s'agit donc d'abord de distinguer les plantes entre elles.

¹¹⁶ TOURNEFORT (PITTON DE) Joseph, *Éléments de botanique, ou Méthode pour connoître les plantes. Tome I*. Paris, Imprimerie Royale, 1694, p.13

¹¹⁷ François Jacob, *La logique du vivant*, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p.58

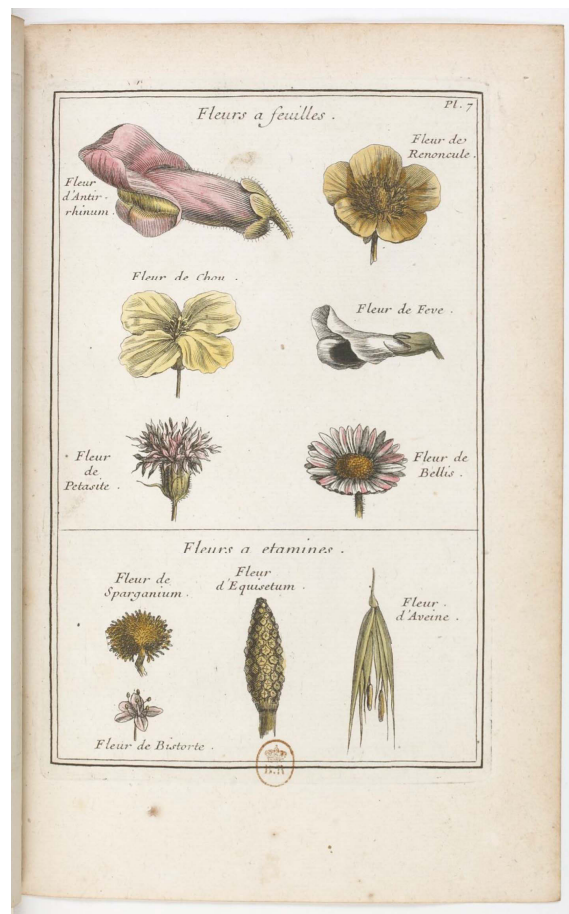


Figure 17 : TOURNEFORT (PITTON DE) Joseph, *Éléments de botanique, ou Méthode pour connoître les plantes. Tome I.* Paris, Imprimerie Royale, 1694, Planche 7.

Pour ce faire, la question se pose d'abord pour Joseph Pitton de Tournefort de savoir en fonction de quelle partie de la plante établir que sa structure est différente, ou semblable à une autre. Il faut alors déterminer sur quelle partie de la plante fonder la distinction. Car ce n'est pas l'entièreté de l'être qui est alors comparé et distingué, mais toutes les parties constitutives du corps visible. Le naturaliste établit sa classification selon la fleur et le fruit des plantes, considérant que ce sont les plus nécessaires des cinq parties ordinaires des plantes, c'est-à-dire de ce dont toute plante est constituée : les racines, les feuilles, les tiges, les fleurs et les fruits.

Première subdivision des plantes en fonction de leurs feuilles : les fleurs à étamines et les fleurs à feuilles. Subdivision par le « visible », qui permet d'en représenter différents genres, par la fleur

devenue caractère du genre.

Le caractère n'est pas propre à un individu mais fonde l'identité d'un genre reconnaissable par le caractère qui a été forgé comme propre à ce genre et permettant de l'identifier, à la différence d'autres éléments.

La représentation du caractère rassemble les êtres par les ressemblances et les différences qui peuvent être établies entre eux, en percevant la différence distinctive d'un genre d'être comme caractère de celui-ci. Le caractère est une marque visible faite signe. Seulement la notion de « caractère » ne vient pas seulement de la botanique et n'est pas exclusivement employée dans le domaine « savant ». Le caractère nous permet d'approcher cette mise en signe d'un élément d'un corps fait signe d'identification de ce corps. Cette mise en signe des choses par la recherche de leurs « caractères » dits propres, déterminants et identifiants n'est pas seulement une représentation d'herbier ou d'anatomie, mais nous apparaît comme symptomatique d'un mouvement plus large de « mise sur fond blanc ».

Fond blanc

Le geste de prendre un individu vivant et de le placer sur un fond blanc est une extraction. Extraire un individu des circonstances dans lesquelles il a été vu, observé, cueilli ; puis extraire une représentation de cet individu.

Le corps de l'individu seul ne signifie rien ; le corps de l'individu mis sur fond blanc signifie comme un contour délimité par la forme du corps de l'individu. Il n'est pas question de peau coupée mais d'un corps délimité, fait forme, aplani. Que ce corps soit celui d'une plante sur une feuille de papier ou un corps d'homme sur une table de dissection.

Il ne s'agit pas d'isoler mais d'extraire. Extraire un corps de là où il vit, là où il a été observé, là où il a été « pris » : et dans ce geste, prendre le corps, prendre la matérialité comme seule porteuse de l'individu à laquelle elle renvoie. Puis, extraire une représentation de ce corps : par le fond blanc, faire du corps pure forme, seulement délimitée par ses contours, où le signe n'est que la forme de ce corps faite identification de celui-ci.

Le « fond blanc » est surface vierge : le corps de l'être qui y est déposé ou dessiné y devient une

« forme », dans le sens où elle ne renvoie qu'à elle-même, autour de laquelle rien ne vient graviter : l'identification est circonscrite à la seule matérialité corporelle. Le fond blanc est la table rase, le regard qui ne veut plus voir que ce qui est visible dans les êtres, et qui pour cela considère ces corps comme signes « purs », en ce qu'ils ne signifient rien d'autre que cette seule matérialité corporelle. Le fond blanc est une manière de dire « ce qui reste » d'un corps enlevé de son « autour » : ce qui reste de l' « homme », et donc comment définir et lire l'homme quand il est *coupé* du monde.

Toute représentation est extraction : un individu extrait de son être au monde, de l'observation de ce qui l'entoure, une forme finie, extérieure à lui-même, qui puisse circuler. La mise sur fond blanc est le geste d'un individu qui doute, et qui cherche une « nouvelle vérité » : il scrute un corps, et le représente par sa seule visibilité pour en extraire un « essentiel ». La mise sur fond blanc pourrait être le premier geste de la représentation de l'être vivant, qui vient presque naïvement prendre une des premières choses par laquelle le vivant peut être appréhendé, qui est son corps. Puis de chercher, dans cette forme, ce qui l'identifie, la détermine, en dehors de toute autre considération : elle appelle l'abstraction d'une essence, d'une identité propre. C'est peut-être à partir de cette recherche de l'identification, de l'ancrage du corps représenté au corps tel qu'il a été vu dans le monde qui construit cette fascination du « réalisme », comme recherche d'une mise en signes dans la représentation qui permette d'identifier un objet tel qu'il peut être identifié dans le réel. Cela pose la question de l' « authenticité » de la représentation, ce qui paraît absurde pour parler d'une représentation qui ne présente par définition jamais l'objet lui-même, mais qui fascine car justement, l'objet est re-présenté comme vraiment présent à celui qui regarde. D'où, et par prolongement, la fascination de l'objet lui-même : est-ce que l'homme ordinaire se met en scène dans la représentation, est-il vraiment comme cela dans sa vie lorsqu'il n'y a pas de dispositif représentatif qui vienne le portraiturer, le prendre en photo ou le filmer ?

À partir du moment où la forme du corps ne renvoie qu'à elle-même, c'est comme seule forme visible qu'elle signifie, et tout ce qui peut être fait signe de cet individu ne peut venir que de ce qui peut en être vu. Le fond blanc, sera alors, peut-être, la forme typique du « tel qu'il est » : naturalité, évidence de la forme faite toute identification de l'individu qu'elle délimite. La reconnaissance d'un objet représenté est alors annexé sur la reconnaissance de l'objet comme matérialité visible dans le réel. L'herbier comme représentation première de l'homme ordinaire : parce que l'homme observé est nécessairement extrait, parce que sa forme devient pure matérialité, et parce que tout ce

qui peut en être dit, signifié, ne vient alors que de ce qui en est visible.

Le fond blanc appelle le regard à abstraire : voilà la forme, « telle qu'elle est », de l'individu, de son corps. Vous n'y trouverez que ce qu'il y a. Le fond blanc est signe de l'objet lui-même, tout seul. La mise sur fond blanc pose une question : que reste-t-il de ce corps lorsqu'il est coupé d'un autour, de circonstances, d'attachements?



Figure 18 : extrait de l'herbier de Jehan Girault (1558), l'un des plus anciens herbiers qui aient été retrouvés par le Muséum national d'Histoire Naturelle.

Crédit : Muséum National d'Histoire Naturelle.

Cet herbier est le plus ancien de France. Il est l'ouvrage d'un étudiant en médecine, qui l'a constitué en 1558 à Lyon. Il aurait inscrit ces indications sur les premières pages de son herbier : « Le présent livre a été commencé par moi, Jehan Girault, ce jour d'aoust 1558, étant pour lors prieur des étudiants en chirurgie sous M. Jehan Canappe, docteur régent en la faculté de médecine, lecteur aux chirurgiens de Lyon ».

Nous insérons un deuxième herbier, dit de Jean-Jacques Rousseau, qu'il aurait constitué en vue de le donner à Madelon Delessert, la fille d'une amie qu'il a rencontrée à Lyon et avec laquelle il correspond régulièrement. Où enseignement botanique accompagne la correspondance comme un cadeau de naissance...



Figures 19 et 20 : © musée Jean-Jacques Rousseau – Montmorency

Le corps posé sur un fond blanc est installé, dans le cas d'un herbier, dans la position d'un objet dans un espace qui lui est, pleinement, propre. L'objet ne renvoie plus qu'à lui-même, il ne signifie rien d'autre que lui-même. Le fond blanc est presque un signe de « substance ». Il s'agit toujours du corps singulier d'un être qui a été placé là, mis dans une extrême singularité. Corps seul, unique, dans un espace « à lui » seul, ainsi « coupé » de la signification qu'il pourrait avoir dans un « contexte », un « fond » autre. Signe documentaire sans signifié, parce qu'il se confond avec le signifiant. Le « réalisme » photographique montre l'objet « tel qu'il est » vu dans le monde, dans la forme qu'il prend devant n'importe quels yeux d'homme. Le fond blanc, c'est autre chose encore : c'est l'aboutissement de la visibilité dans le monde, c'est la représentation des objets avant qu'ils ne signifient quelque chose quand ils sont inscrits dans le monde. Ou encore la représentation d'un objet dont la matérialité est « identique » à celle de l'objet dans le réel.

Le fond blanc, qu'il soit celui d'une table de dissection ou d'une feuille de papier d'un herbier, est peut-être le modèle de représentation idéal de notre homme ordinaire. La dialectique de la représentation de l'homme ordinaire, nous l'avons expliquée, est « organique ». L'objet de la représentation de l'homme ordinaire est d'indistinguer, d'ancrer les ressemblances. Il s'agit également de représenter des corps, des visibilitées singulières, « d'après nature », non des abstractions. La représentation idéale de l'homme ordinaire se trouve alors peut-être ici, sur ce fond blanc, sur lequel le geste de poser un sujet permet de lui enlever toute signification, toute ressemblance donc, et de ne le faire renvoyer qu'à lui-même, et ne signifier rien d'autre que sa forme. Parce que le regard qui observe un sujet sur fond blanc est perdu, il ne peut rattacher cette forme à rien d'autre, à aucun ancrage. Et c'est peut-être ce que cherchent à faire toutes les représentations d'hommes ordinaires : le « documentaire » veut montrer la forme, le réalisme veut montrer le regard « neutre », sans signifier autre chose que ce qu'ils nous donnent à voir. Ou bien de se délester de la responsabilité de la signification qu'ils donnent à cette forme : si vous voyez une signification dans cette forme, c'est dans le réel que vous l'aurez construite, mais pas dans cette représentation qui se contente de vous montrer l'objet « tel qu'il est » devant vous quand vous le voyez « en vrai ».

Si l'homme ordinaire peut être qualifié comme tel, c'est que celui qui le regarde reconnaît des éléments qui lui sont familiers et qui lui rendent le sujet de la représentation « ordinaire ». Il n'y a pas, alors, de mise en norme, mais de reconnaissance, comme s'il le croisait, et que, réalisme de la vie, il croiserait quelqu'un avec qui il possède un « commun » qui lui rend les choses ordinaires au

regard. C'est peut-être cela, le parangon d'homme ordinaire. La représentation d'un individu qui ne concentre pas une norme forgée, qu'il « porte », mais une forme reconnaissable par celui qui la regarde. L'homme ordinaire est l'homme qui passe, l'homme dans lequel un regard en reconnaît d'autres, qui sont déjà passés et qui passeront encore. Et qui se demande ce qu'il y a, au fond, *dans* les hommes, pour qu'ils en viennent à se ressembler, et à agir de manière à ce qu'un regard qui les observe puisse les voir comme semblables, du moins sous certains aspects.

L'objet de ce chapitre est de lier l'extraction - celui qui regarde et extrait de son observation - une représentation qui fait de l'objet considéré un objet imprimé d'une marque qui l'identifie. Un herbier est d'abord une plante collée ou cousue sur une feuille blanche pour le conserver, pour garder trace de la forme. L'herbier est également ce qui permet d'identifier une forme, de lui donner un nom et de faire de certains éléments de son aspect un signe d'identification de celui-ci. C'est ce à quoi la botanique s'applique, lorsqu'elle devient identification des plantes, et non plus seulement pharmacopée. C'est pourquoi nous avons dans notre travail choisi de prendre des objets de botanique pour les étudier avec d'autres objets construits comme anatomie, physiologie, et sciences qui étudient l'homme en général à partir du XVIIIème siècle. Il s'agit dans chacun de ces univers de mettre un objet sur un fond blanc pour le nommer et le définir.

C'est finalement vers un « modèle général » que le fond blanc tend : trouver ce qui réunit tous les hommes, lorsqu'ils sont mis sur un fond blanc, lorsqu'il ne reste que l'homme, sans rien autour. C'est également le schéma que prennent les sciences sociales qui se proposent d'étudier l'homme comme objet de science à partir du XVIIIème siècle, et qui pour ce faire se fondent sur le socle des sciences physiques :

Récurrente depuis le XIXème siècle, l'intention de constituer l'activité de recherche sur le monde social en « science », c'est-à-dire implicitement sur le modèle de la physique, renvoie entre autres à la reconnaissance sociale que les sciences de la nature ont obtenue par leurs applications dans la production de biens matériels, la médecine, la conduite des conflits armés et l'expansion coloniale. Derrière ce succès se trouve le modèle de savoirs logiquement cohérents, possédant un fondement solide, celui de lois valables en tous temps et en tous lieux, éprouvées par des tests rigoureux comme ceux

*qu'offrent les expériences de laboratoire, et détachés des caractéristiques personnelles et des engagements dans les valeurs de ceux qui les ont produit.*¹¹⁸

Ce que nous défendons dans ce travail est que la représentation de l'homme se construit autour d'un modèle de ce qui est considéré comme redondant dans les hommes, et sur un modèle « scientifique » de connaissance des choses « en elles-mêmes ». Notre hypothèse est que la représentation de l'homme ordinaire suit cette trajectoire : trouver des lois qui peuvent s'appliquer à l'homme « en tous temps et en tous lieux », un « commun aux hommes », les lois de l'homme sur fond blanc, et que cette représentation se construit sur un modèle « scientifique ».

Sur le modèle des sciences de la nature, les sciences de l'homme se constituent comme recherche de lois physiques, lois sur le corps : les premières « lois de l'homme sur fond blanc » sont ainsi des lois anatomiques et physiologiques. Les sciences qui s'érigent alors autour de l'étude de l'homme vont en ce sens : d'abord recherche de lois sur le corps, elles s'orientent bientôt, sur ce même modèle des sciences naturelles, vers une recherche de lois « propres à l'homme » qui seraient valables en tous temps et en tous lieux, et qui définiraient l'homme dans ce qu'il a de « propre ». Ce « propre à l'homme », ce serait ainsi ce qui se retrouve chez tous les hommes, on retrouve le « plus grand dénominateur commun » qui se construit comme une « normalité générique ». C'est sur la recherche de ce modèle que se construisent les sciences « humaines et sociales » et c'est ce modèle que nous voulons ici interroger : d'abord construction d'un modèle de corps anatomique, et physiologique, sur lequel se construit une recherche des manifestations des hommes dans la vie sociale. Cela suit l'orientation qu'a pris le terme de « physiologie » : d'abord étude du fonctionnement du corps, puis qui s'étend au fonctionnement de l'homme dans toutes les dimensions que sa « vie » peut recouvrir, et dans l'appréhension qui est faite de toutes les manifestations visibles de l'homme comme d'un « système dynamique ».

Fabriquer le corps

André Vésale ne s'est pas arrêté pas à la représentation du corps disséqué comme illustré dans les *Tabulae anatomicae sex*. Il a constitué un ouvrage plus dense destiné à des lecteurs plus nombreux, qui s'étend d'un public d'étudiants à « ceux qui étudient les oeuvres de la Nature ». Rédigé et pu-

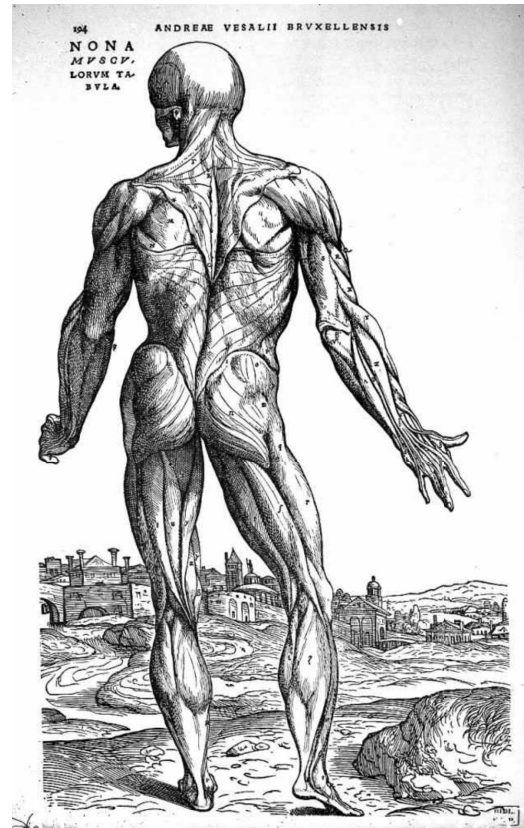
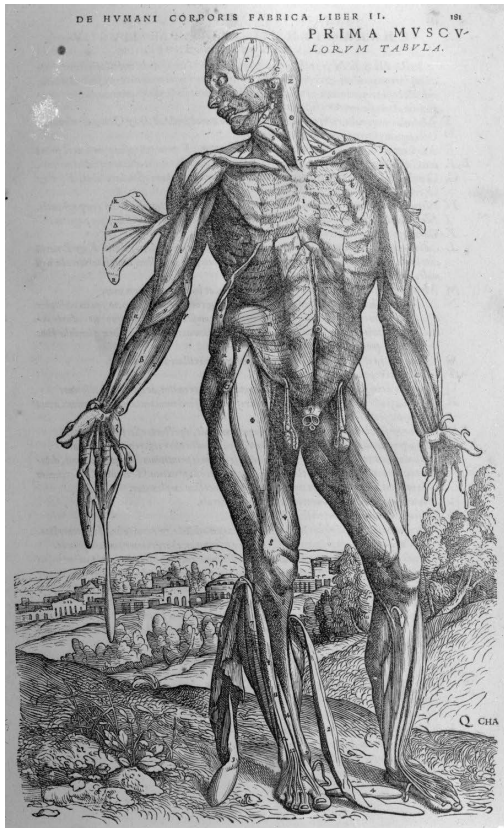
¹¹⁸ CHAPOULIE Jean-Michel, *Enquête sur la connaissance du monde social. Anthropologie, histoire, sociologie. France-États-Unis, 1950-2000*. Rennes, PUR, 2017, p.52

blié en 1543, à Bâle, *De humani corporis fabrica* (« La Fabrica ») est un ouvrage d'anatomie qui ne montre plus seulement le corps pendant la dissection. La main du médecin n'apparaît plus, qui rappelait que les corps avaient été ouverts pour pouvoir observer leur constitution et fonder une connaissance de ceux-ci. André Vésale ne cherche plus à mettre sous les yeux de son lecteur un corps disséqué mais un corps vivant, mouvant, débarrassé des couches externes et opaques qui le cachent au regard de qui ne l'ouvre pas.

La *Fabrica* est constitué de sept livres : le premier est consacré aux os et aux cartilages, le second aux ligaments et aux muscles, le troisième aux veines et aux artères, le quatrième aux nerfs, le cinquième aux organes de la digestion et de la génération, le sixième au cœur, et le dernier au cerveau et à ses rapport avec les organes des sens.

Si les parties du corps sont également représentées et étudiées individuellement sur d'autres pages, c'est par la compréhension de leur place dans le corps et par la recherche du mouvement de celui-ci et dans celui-ci que l'étude est tournée.

Il n'est plus seulement question d'anatomie et de fonctionnalité dans ces illustrations mais de véritables corps en mouvement. La constitution et le fonctionnement étudiés n'ont pas pour horizon une table de dissection mais un univers familier à tout homme vivant en Europe au XVIème siècle. Les corps sont debout, sur un arrière-fond, non pas blanc, non pas « neutre » ou « médical » mais bien plutôt de « société ». La représentation du corps d'homme disséqué avait jusqu'ici été celle d'un objet sur fond blanc. André Vésale y fait ajouter des arrière-plans qui paraissent même à première vue assez étonnants : une ville paisible au loin, des plaines et des collines, alors que l'homme, là-devant, au premier plan, n'a pas de peau.



Figures 21 et 22 : *Prima musculorum tabula* et *Nona musculorum tabula*.

André Vésale, *De humani corporis fabrica, libri septem*. Bâle, Joannes Oporinus, 1543. P. 181 et 194.

Collection BIU Santé Médecine.

Le corps sans peau n'a bien sûr pas été représenté pour montrer un écorché vif évadé d'une université de médecine : cet « homme-muscle » montre à ses observateurs comment c'est, en-dessous de la peau, pendant qu'un homme accomplit des gestes que tout le monde voit faire : ces poses peuvent être prises par n'importe qui, dans n'importe quelle circonstance, ce sont des poses de « vie d'homme ». Cet homme-muscle sans peau montre l'aspect « intérieur » de n'importe quel corps d'homme tel que tout homme vivant en société en a dans son champ de vision chaque jour.

Cet homme-muscle sans peau est n'importe quel homme : c'est un homme qui vit et se meut. La représentation ne montre plus seulement l'intérieur du corps de l'homme mais le replace dans son

contexte, qui n'est pas une table de dissection mais bien le monde dans lequel chaque observateur évolue et partage avec les autres. Vésale par ces arrière-fonds voulait peut-être rappeler cela : n'oubliez pas, médecins, observateurs, contrairement au docteur Tulp, que nous avons ouvert l'homme pour le comprendre, et que ce n'est pas à un organe sanguinolent qu'il faut nous arrêter, mais à l'ensemble du corps fonctionnant replacé dans le contexte dans lequel il évolue habituellement, dans les mouvements qu'il effectue dans ce contexte, dans son existence quotidienne et dans ce que nous effectuons tous en tant qu'hommes pourvus de corps d'hommes et faisant des gestes quotidiens qui s'adaptent à nos conditions de vie.

Pour Claude Blanckaert, cette représentation constitue le « moment » anatomique de l'étude de l'homme :

Vésale réaffirme, dans sa dédicace à Charles Quint, l'importance indéclinable d'une connaissance technique de ce à quoi la nature prédestine l'homme dans son montage physiologique : l'histoire naturelle doit porter ses lumières sur le corps « qui est l'asile à la fois et l'instrument de notre âme immortelle » et, « connaissance vraiment digne de l'homme, sur nous-mêmes » (Vésale, 1987 : 49).¹¹⁹

L'anatomie d'André Vésale dit une chose : les hommes sont construits sur le même modèle, leur corps est constitué et fonctionne physiologiquement de la même manière. Ce qui les amène à effectuer des mouvements identiques, analogues, ou du moins de disposer d'un répertoire de gestes usuels qui sont permis par le simple fait d'être constitué d'un corps d'homme. Ici se construit un regard qui vient de l'anatomie et de la physiologie, mais qui ouvre une perspective bien plus large qu'un simple regard médical. Les gestes du corps sont présentés comme permis par une structure physique, mécanique et générique qui est la même pour tous. Cela établit une « norme » du corps d'homme : un socle qui est celui de « tout homme normalement constitué ».

Le « geste ordinaire » est dès lors construit et associé au geste anatomique, physiologique. Les corps font des mouvements parce qu'ils le peuvent, parce que leur constitution leur permet et leur leur impose un certain nombre de gestes qui sont alors communs à tous les hommes. Seulement, et on le voit avec André Vésale, ces gestes ordinaires ne restent pas longtemps seulement anatomiques : bien vite, le geste n'est plus seulement représenté comme effectué par un corps mécanique

¹¹⁹ BLANCKAERT Claude, « L'Anthropologie en France, le mot et l'histoire (XVIe-XIXe siècles) ». In *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Nouvelle Série. Tome 1, fascicule 3-4, 1989, p.17

et générique. Un corps en mouvement est un corps en vie : représenter le geste du corps, si ordinaire et générique qu'il soit, c'est représenter le geste d'un corps qui se meut parce qu'il est vivant. Il s'agit alors de montrer que l'on connaît les articulations de ce mouvement et que cela correspond à des gestes que tout homme peut faire et voit faire. Le corps accomplit des mouvements parce que son « montage physiologique » le permet. Le geste du corps est montré par André Vésale comme geste « normal » du corps.

Et c'est peut-être ici que se constitue le pont entre la représentation inscrite en « physiologie » entendue comme représentation médicale du corps de l'homme, et la représentation dont la volonté n'est pas seulement de rester circonscrite dans la sphère médicale mais plus largement de « représenter l'homme ». Et qui emprunte pour ce faire à la physiologie, parce que la représentation physiologique rappelle ce commun entre les hommes et socle de leur être-au-monde qu'est la constitution et le fonctionnement de leur corps.

Tout homme doit ainsi vivre à partir de ce socle qui est d'abord d'être un corps au monde, et de *devoir vivre par* ce corps, ce qui entraîne aussi bien des déterminations physiques, qui sont de devoir se saisir de ce qui l'entoure avec des mains, des jambes, un regard, que de devoir penser, voir, sentir. Cela n'est pas un donné, car chaque homme construit son regard, son penser et son sentir, mais ce sont des éléments liés au fait d'être un homme et qui déterminent le rapport au monde de tout homme.

Bien sûr cela n'est pas une nouveauté. Cependant, le moment anatomique et physiologique de la représentation de l'homme inscrit ce corps sensible par lequel tout homme est au monde comme contenant en lui-même les déterminations de ses capacités et les présente comme « mécaniques », du moins dans un premier temps. Surtout, il s'agit dans ces représentations d'établir un modèle de ce qu'est être un homme qui soit une représentation inclusive, qui englobe tous les hommes et qui ne soit marquée d'aucun signe qui le présenterait autrement que comme « un homme » non autrement individualisé que par son anatomie et son fonctionnement qui constitueraient sa seule identification d'homme.

Notre propos ici n'est pas ici d'interroger l'ordinaire exclusivement par la généralité, mais de dire que l'idée et la représentation de la « normalité » sont construites sur une idée de « nature » qui serait ancrée dans les hommes et qui déterminerait un socle commun à tous les hommes qui ne soit

pas que celui du corps. C'est d'un homme mis sur un fond blanc qu'un regard essaie alors d'extraire ces déterminations pour les représenter : il cherche à dire ce qui est en l'homme, ce qui le marque « à tous les coups ». Cette généralité est un ordinaire construit sur la systématisme. Et justement, la systématisme peut être construire sur l'observation de dimensions très différentes de l'homme : elle commence par le corps, mais s'étend bien vite aux comportements, manières de faire, et devient « caractère », marquage d'homme. La « physiologie » ne s'articule plus seulement autour des manifestations du corps, internes et externes, mais vers une observation plus générale du corps en société pour en construire, là encore et sur le même modèle, une généralité.

Ce que nous voulons construire, autour de cette généralité et de cette physiologie, c'est une nomenclature qu'une société considère être « propre à l'homme ». C'est, à notre sens, sur le modèle d'une nomenclature scientifique, d'abord construite au sein des sciences de la nature, que les « nomenclatures » des hommes et le regard qui nomenclature les hommes empruntent. Notre hypothèse est ici que la « nomenclature des hommes » comme l'identification par une société de ce qui fait l'homme, est construit sur un modèle « scientifique » de sciences naturelles qui s'est de plus en plus élargi, allant du corps à toutes les dimensions de la « vie des hommes » en s'éloignant de la sphère scientifique. Les glissements de ce qu'a pu recouvrir la « physiologie » en est exemplaire : d'une « science du corps », elle s'oriente vers une science globale de l'homme qui n'a plus pour objet le corps de l'homme, mais bien le fonctionnement global de celui-ci.

La vie et le vivant - physique et physiologie

L'étude des êtres vivants est fondée dans un premier temps sur la visibilité des êtres, puis sur leur fonctionnement. À partir du moment où le fonctionnement du corps n'est plus considéré comme un simple mécanisme mais comme fondement du vivant, la physiologie n'est plus une étude du fonctionnement du corps, mais plus largement science du vivant qui englobe bien plus qu'une simple étude des corps.

Ce glissement est important car l'écart ainsi laissé entre étude mécaniste du corps pour connaître son fonctionnement et étude du fonctionnement pour connaître la particularité du vivant n'englobe pas la même notion de la vie. Avec une physiologie entendue comme étude du fonctionnement mécanique du corps, c'est d'une description qu'il s'agit ; avec une physiologie entendue comme étude du fonctionnement, c'est une étude du fonctionnement du vivant dont il s'agit, et non pas seulement du corps. Michel Foucault dans sa thèse de doctorat intitulée « Introduction à

l'anthropologie de Kant » pointe cette ambiguïté du terme de la physiologie à partir du moment où elle devient science du vivant et non plus seulement science du fonctionnement du corps à la fin du XVIIIème siècle.

Wolff maintient la « Physica » comme la forme la plus générale de la connaissance de la nature, et lui ordonne la « physiologie » comme science du corps. Kant au contraire groupera dans la « Physiologie » l'ensemble des connaissances empiriques de la nature, dont la « Physique » ne couvre qu'un secteur. En fait si une science de la nature paraît maintenant décalée par rapport à une science de la Physique, c'est dans la mesure où celle-ci ne peut plus couvrir le domaine du corps humain. L'existence d'une Anthropologie est à la fois la cause et l'effet, en tous cas la mesure de ce décalage. Mais pourquoi ce décalage est-il lié à une Anthropologie, et non pas à une Biologie en général. Pourquoi Wolff dit-il que la Physiologie est une science « de corpore animatis, praesertim humano »¹²⁰? Sans doute parce que la connaissance de l'homme se trouve au point de croisement de la détermination d'un privilège métaphysique, qui est l'âme, et de la maîtrise d'une technique qui est la médecine. L'homme est donc le premier thème de connaissance qui puisse apparaître dans le champ laissé libre par le décalage entre Physis et Physique.¹²¹

L'étude du vivant n'est plus seulement une étude des corps mais une étude du fonctionnement des corps ; la physique *du* corps, toujours selon Foucault, se décolle de la physique *des* corps. La Physiologie, comme ensemble des connaissances empiriques de la nature, n'est pas simple Physique, connaissance des corps et de leur fonctionnement, mais de l'homme et du fonctionnement de l'homme, ce qui ne suppose pas seulement une connaissance du physique de l'homme mais une connaissance globale de l'homme.

Cette connaissance de l'homme se détache de la connaissance du vivant : la physiologie n'est pas simple physique parce qu'elle est anthropologie.

L'homme aurait pu être étudié en tant qu'être vivant au même titre que les autres êtres humains dans une physiologie générale des êtres, et son âme qui le distingue des autres êtres aurait pu faire l'objet d'une discipline à part qui y aurait été pleinement consacrée. Seulement, l'étude de l'homme n'est pas alors considérée comme étude du corps ou étude de l'âme, mais comme l'étude

¹²⁰ Qui peut se traduire ainsi : « du corps vivant, en particulier de l'être humain »

¹²¹ DEFERT D., EWALD, F, GROS, F. (dir.), *Anthropologie d'un point de vue pragmatique, de Kant, précédée de l'Introduction à l'Anthropologie de Kant, de M. Foucault*, Vrin, 2008, p.72

des propriétés de l'homme qui sont alors considérées comme attachées à l'homme, et non pas seulement à son corps ou à son âme.

C'est en cela que Foucault dit que le décalage entre science de la nature et science physique est lié à l'anthropologie et non à la biologie : la biologie « reste à sa place » en quelque sorte, en se construisant sur l'étude des corps organisés dits « vivants ». Si l'homme est à cette occasion considéré comme ayant un fonctionnement particulier, ce n'est finalement pas au sein de la biologie. Des propriétés sont dégagées comme étant propres à l'homme et non divisibles entre son corps et son esprit : la connaissance de l'homme est alors considérée comme étant une connaissance globale. Le « corps » et l' « âme » de l'homme sont réunis par l'unicité de l'observation qui cherche ce qui est propre à l'homme.

Généricité et normalité

La représentation des corps fondée sur l'analogie avec le cosmos présente bien sûr les corps d'hommes comme semblables, elle identifie le corps de l'homme par la correspondance de ses formes avec ce qui l'entoure. Cela crée une généricité du corps d'homme, parce que cette représentation érige un caractère ainsi dégagé comme propre à tous les corps d'hommes. Avec la représentation anatomique, ce n'est pas - seulement - une généricité, une unité des corps d'hommes qui apparaît, mais une « normalité » du corps, une constitution normale et un fonctionnement normal au corps.

La représentation anatomique et physiologique du corps mène à établir un modèle « normal » de corps d'homme : si c'est d'abord par son corps que l'homme peut être appréhendé, car c'est ce qui ancre son existence au monde et aux yeux des autres, et que tous les hommes sont construits sur un même modèle, alors dans la représentation anatomique du corps de l'homme se forge le noeud de la représentation entre homme générique et homme normal. La généricité du modèle de corps d'homme induit un certain nombre d'éléments alors représentés comme propres à ce modèle générique de corps. C'est là alors que la généricité tend un pont vers le « normal » : c'est dans la représentation de ce que cette généricité implique de constitutions et de gestes qui sont dits en résulter et être proprement attachés au corps et au fonctionnement de l'homme.

La généricité est un caractère propre à un genre, c'est un élément érigé comme attribué à tous les éléments d'une catégorie. L'anatomie d'un corps est rendue générique lorsque celui qui ouvre le

corps érige ce qu'il trouve dans ce corps comme propre à tous les corps d'hommes. Les représentations de ces corps génériques sont alors superposables : l'idée du corps qui résulte de ces représentations est celle d'une duplication d'un modèle de corps.

Les corps peuvent être dits identiques par leur constitution et par leur fonctionnement, l'un et l'autre étant liés par l'appréhension mécaniste de la représentation anatomique et physiologique. Le regard qui construit cette représentation anatomique et physiologique du corps fonde une phénoménologie du corps, tout ce qui peut être vu d'un corps d'homme, les manifestations visibles de celui-ci, comme lui étant attachées en propre : c'est de la constitution, de l'agencement du corps que sont représentés à la fois l'aspect du corps, le fonctionnement du corps et le mouvement du corps. Le regard de l'anatomiste et du physiologiste mécanistes voit toutes les manifestations du corps comme provenant de la manière dont le corps est constitué. Aussi, fonder un modèle de corps et de fonctionnement de corps tend à établir la « normalité » du corps comme celui d'un corps en « bonne santé » : la pathologie, la maladie, sont écarts par rapport à la constitution générique et au fonctionnement générique qui sont les « bons » modèles de référence. Nous y reviendrons plus tard, lorsque la physiologie sera utilisée dans un sens large de « fonctionnement » général de l'homme avec pour fondement cette idée de « standard générique » qui vient du fonctionnement physiologique au sens plus restreint, médical.

C'est d'abord la constitution anatomique du corps qui est considérée comme générique à tous les hommes car elle est ce qui est reproduit à l'identique tous les corps d'hommes. Elle constitue ce qui fonde, en premier, un homme : le corps. Il suffit de dire que ce modèle de corps fonctionne mécaniquement, que tous les éléments qui le composent ont une place, une forme et une fonction qui déterminent une certaine phénoménologie du corps. Il s'agit du fonctionnement interne, mais également du fonctionnement en tant qu'il détermine les gestes que peut accomplir le corps d'un homme. C'est ici que se tend alors le pont entre généricité et normalité : le geste permis à un homme n'est pas infini mais déterminé par le fait de devoir être accompli par un corps dont l'agencement détermine le possible.

L'ordinaire des caractères

Nous l'avons déjà mentionné, ordinaire vient du latin *ordinarius*, « rangé par ordre ». Représenter les caractères des hommes consiste à trouver des éléments qui puissent s'appliquer à un groupe d'hommes ou à tous les hommes : que ce soit de dire que le « vice » est dans tous les hommes, dans

tous les domaines de leur existence, ou de donner une liste des différentes attitudes et manières de faire, ou d'un agencement d'organes et de mécanismes physiques ou physiologiques, il s'agit de proposer une nomenclature qui s'applique à tous les hommes en construisant du semblable.

C'est un modèle inclusif, construit pour représenter un ensemble : même si les *Caractères* de Jean de La Bruyère et ceux de Théophraste sont différents, classent les hommes de deux manières différentes, chacun construit un système clos qui permet de considérer une société, et à travers elle, les hommes en général, et de proposer un système de représentation de cette société et des hommes en général. À l'intérieur de chacun de ces systèmes de nomenclature, c'est l'ensemble des hommes qui est visé : la liste des caractères brasse ainsi tous les hommes, doit pouvoir s'appliquer à tout homme. Fonder des caractères, c'est donc trouver des catégories qui permettent de rassembler les hommes et de les identifier par ce qu'ils ont de semblable. L'homme ordinaire est l'homme semblable : à ceux qui étaient là avant, à d'autres hommes de sa société « rangés » dans des catégories qui les rendent semblables et qui ne permettent pas de n'en distinguer aucun, ni donc de singulariser personne.

La notion de caractère dans la mesure où elle a pour objet de dégager ce qui distingue et ce qui différencie, vient ainsi par là même *circonscrire* à partir du moment où elle s'applique à un ensemble d'êtres comme les hommes : si elle permet de les classer et de les identifier, elle tend également à construire un système de classement clos qui prend la forme du répertoire. Répertoire d'attitudes, répertoire de ce qui se voit, répertoire de ce que les hommes font.

À partir du moment où les caractères prennent pour moyen et pour fonction de comptabiliser ce qui « revient » chez les hommes, ils deviennent, on l'a dit, nature « propre » à l'homme, et ce qui est visé par ces caractères devient comme le dit le marquis de Vaunebergues, *innocent* : les hommes se conduisent ainsi, parce que c'est en eux, on ne peut que le constater, leur reprocher tout au plus, mais ne rien ne pouvoir y faire d'autre. Les manières de faire sont comptabilisées, nommées comme caractères, et ainsi, innocentées : à partir du moment où elles sont intégrées comme parties constituantes du système ainsi créé, s'effectue comme une régulation. Que ce soit bien ou mal, cela fait partie des hommes, et tout homme qui adopte une des conduites décrites dans les caractères fait quelque chose de prévisible. Le fait que cela soit régulé, reconnu comme arrivant, pouvant arriver, parce que cela *fait partie* des hommes, là se noue peut-être ce qui fonde l'ordinaire. Car tout comportement pouvant être rangé dans une des catégories de ce système devient ainsi visibilité propre à

l'homme, comportement qui arrive nécessairement - parce que l'homme est homme et qu'il est nécessaire qu'il fasse cela.

À partir du moment où une nomenclature établit un modèle de classement des hommes, elle a pour objet de classer tous les hommes, elle est d'ordre général. Une nomenclature des caractères des hommes sous-tend qu'il n'y a pas d'homme sans caractère : c'est un système inclusif.

La représentation des hommes par les caractères consiste à fonder un système de classement qui englobe l'ensemble des hommes. Les *Caractères* de la Bruyère et de Théophraste construisent chacun un système sur des éléments moraux, de comportement, faisant une séparation entre bien et mal. Un autre type de représentation de caractères fleurit à la même époque qui fonde la distinction entre les hommes non pas seulement sur les manières de faire et les attitudes mais sur la visibilité - qui devient lisibilité - physique.

Chercher le caractère par la glande pinéale

Charles Le Brun, premier peintre de Louis XIV, a consacré plusieurs études à la recherche d'un lien entre les traits du visage des hommes et leurs caractères «moraux», reconnaissable non pas seulement par le comportement mais en liant celui-ci à la physiognomie. Il emprunte à la physiognomie - « science des traits » qui consiste à inférer des traits du visage des hommes leurs comportements, les passions qui les anime. Les premières représentations de physiognomie avaient été produites dans l'antiquité, et avaient été reprises depuis, notamment par Giambattista della Porta.

Aussi, le *Traité des passions* de René Descartes a été publié en 1649 et le *Traité de l'homme* en 1664 : tous les historiens s'accordent pour dire que Charles Le Brun les a lus et en a été influencé dans ses études. Il reprend d'ailleurs l'idée qui y est exposée selon laquelle l'âme résiderait dans la glande pinéale : il cherche à ancrer dans le corps, de trouver un lieu à ces choses invisibles qui détermineraient le visible, la « nature », les « passions », l'« âme ». Savoir comment le visible vient au corps, comment l'expression vient au visage, pour pouvoir représenter cette visibilité en la faisant contenir toute l'invisibilité qui la sous-tend :

« c'est une petite glande qui est au milieu du cerveau, parce que cette partie est unique, et que toutes les autres sont doubles ; et comme nous avons deux yeux et deux oreilles, et que tous les organes de

nos sens extérieurs sont doubles, il faut qu'il y ait quelque lieu où les deux images qui viennent par les deux yeux, ou les deux impressions qui viennent d'un seul objet par les deux organes des autres sens, se puissent assembler en une avant qu'elle parvienne à l'Âme, afin qu'elle ne lui représente pas deux objets au lieu d'un »

Le 16 avril 1668, il prononce devant ses étudiants en peinture une conférence sur « l'expression générale et particulière » assortie de figures, qui a été publiée après sa mort. Le but étant de « faire voir que l'expression est aussi une partie qui marque les mouvements de l'Âme, ce qui rend visible les effets de la passion ».

Le fonctionnement décrit serait celui-ci : l'âme est ce qui « reçoit les images des passions ». « Et d'ordinaire tout ce qui cause à l'Âme de la passion, fait faire au corps quelque action. » C'est l'âme qui exprime les passions en faisant se mouvoir le corps. Il est donc « nécessaire que nous sachions quelles sont les actions du corps qui expriment les passions, et ce que c'est qu'action ». Les passions sont définies dans un premier temps, « mouvements intérieurs » qui agissent sur l'âme « pour mieux faire comprendre ensuite le rapport qu'ils ont avec les extérieurs ».

Charles Le Brun entend représenter, non pas seulement les passions et les expressions, mais à intégrer « l'âme », puisque c'est de cela qu'il s'agit, avec la physiognomonie et la pensée de René Descartes : intégrer de « l'âme » dans le visible, comme « amont » de ce visible. C'est en l'intégrant dans le fonctionnement du corps que l'âme est alors envisagée, logée dans le cerveau. L'amont du visible n'est pas ici une cosmogonie mais se rapproche davantage d'une physiologie : Charles Le Brun cherche à établir un système de géométrie du visage qui dirait les aspirations et les passions de manière systématique, générale, sur un modèle médical, « scientifique ».

Il représente les « expressions des passions de l'âme » comme un répertoire de traits qu'il est propre aux hommes d'adopter dans certaines situations, avec une explication du processus interne qui y mène, et une description détaillée de la manière dont le visage *prend* l'expression.

Ce que propose Charles Le Brun, c'est un répertoire illustré des passions humaines dans lequel il cherche à comprendre comment l'expression vient au visage pour pouvoir la représenter. C'est en tant qu'homme qui représente les visages que le Brun cherche à savoir comment l'âme s'exprime : il cherche en quelque sorte comment « fonctionne » l'expression pour pouvoir la produire à son tour dans la représentation. C'est une sorte de physiologie de l'expression qui rejoint une physiolo-

gie de la représentation à laquelle on assiste dans cette conférence, où ce qui est représenté contient également tout le fonctionnement invisible qui donne cette forme aux visages.

Charles Le Brun décrit d'abord la manière dont l'âme est logée dans le cerveau, comment le cerveau est relié aux nerfs qui passent dans les muscles, et comment des « tuyaux » envoient aux parties du corps des « esprits » venant du cerveau. Il cherche comment l'âme agite le corps pour pouvoir le mieux représenter : celui qui représente le fait ici non pas seulement en se fondant sur la visibilité d'une expression, mais en représentant cette expression comme résultat d'un processus qui vient imprimer au visage les mêmes mouvements.

un homme qui grince des dents, écume, et qui se mord les lèvres, et qui aura le front ridé par des plis qui descendent du haut en bas, les sourcils seront abaissés sur les yeux, et fort pressés du côté du nez : il aura l'oeil en feu, plein de sang, la prunelle égarée, cachée sous le sourcil, et dans le bas de l'oeil elle paroîtra étincelante et sans arrêt ; ses paupières seront enflées et livides, les narines grosses et ouvertes s'élèveront en haut, et le bout du nez tirera en bas, les muscles et tendons de cette partie seront fort enflés, ainsi que toutes les veines et nerfs du front, des tempes, et des quatre parties du visage : le haut des joues paroîtra gros, marqué et serré à l'endroit de la mâchoire, la bouche qui sera ouverte se retirera fort en arrière, et sera plus ouverte par les côtés que par le milieu, la lèvre de dessous sera grosse et renversée, et toute livide ainsi que tout le reste du visage ; il aura les cheveux droits et hérissés¹²²

¹²² « L'extrême désespoir », in *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l'académie de peinture et de sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, Paris, Chez E. Picart le Rom. rue S.Jacques, au buste de Monseigneur, 1698, p.42.



Figure 23 : Illustration de E.Picart, in *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l'académie de peinture et de sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, Paris, Chez E. Picart le Rom. rue S.Jacques, au buste de Monseigneur, 1698. p.42.

Le « caractère » des hommes prend ici le relief d'un visage, de plissements, de rides : ce n'est pas une physiologie, mais un recensement de ce qui traverse les hommes, de la manière dont cela transforme leur visage : c'est le « fonctionnement normal » de l'expressivité. Les passions sont alors considérées comme un répertoire d'une « nature » qui vient s'exprimer dans tout homme de la même manière. Le système créé par ces caractères n'englobe pas tous les hommes par les moeurs,

par la construction de catégories morales assez générales pour rassembler tous les hommes, mais ce système est inclusif parce qu'il se fonde sur le fonctionnement du corps qui comprend tous les hommes qui ont un corps d'homme.

Ces traits ne font cependant pas que passer, mais se transforment en lignes qui impriment les visages en fonction des tempéraments. Si Charles Le Brun étudie comment la visibilité de l'expression vient au visage et ce qui la sous-tend, à l'intérieur, invisible, il y a une autre expression qui est inscrite sur les visages, qui les trace, les marque, ne change pas, et dont la forme doit donc elle aussi signifier quelque chose d'invisible.

Charles Le Brun cherche ainsi ce qui, dans le corps, est expression de l'âme et, par là même, mouvement intérieur, caractère invisible mais structurant tout l'être. Cependant, alors que la physiognomonie se fonde sur un système d'analogie, et qui pourrait donner l'apparence d'un retour à la pensée cosmogonique de la Renaissance, Charles Le Brun fonde ses études des visages sur des comparaisons avec d'autres « faces » pour élaborer un système géométrique qui permette de dégager un modèle général de signification des visages. En premier lieu des « faces » d'animaux.

Traits

Ce sont les lignes des sourcils et du front qui déterminent dans ce système les aspirations de l'individu : et si le visage de l'homme est comparé avec celui de l'âne, ce n'est pas tant pour en souligner l'analogie, que pour montrer que les angles des lignes qui se coupent sont identiques. Et de tracer des *traits* sur ces formes de visages pour y voir les angles qui détermineraient le caractère. Les lignes sont « tirées » sur le visage en fonction de la « part d'âme » qu'elles concentrent. Dans sa *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Charles Le Brun donne par exemple des sourcils une importance déterminante dans l'expression de l'âme :

Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau, est le lieu où l'Ame reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font le mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux. Il est vrai que la prunelle par son feu

*et son mouvement fait bien voir l'agitation de l'Ame, mais elle ne fait pas connaître de quelle nature est cette agitation.*¹²³



Figure 24 : Charles Le Brun, *Rapport de la figure humaine avec celle de l'âne*.

Lydia Beauvais, *Inventaire Général du Fonds Français du Louvre, Dessins de Lebrun*, RMN, Paris 2000.

La recherche d'un système signifiant du visage ne ressort pas seulement d'une comparaison avec les faces d'animaux qui font office de modèle de comparaison de lignes géométriques (figure 24). Double intérêt d'une étude qui prend explicitement alors pour objet la représentativité des passions, où le travail de celui qui représente un visage se fond avec la recherche du processus interne de

¹²³ Charles Le Brun, *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l'académie de peinture et de sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, Paris, Chez E. Picart le Rom. rue S. Jacques, au buste de Monseigneur, 1698, p.20

l'âme qui s' « exprime » dans les formes que prend le visage.

L'homme lisible

Chercher un système signifiant à l'homme a pour objet de le rendre *lisible*. Nous précisons que l'usage que nous faisons ici de la « lisibilité » ne renvoie pas à l'usage de ce terme en Sciences de l'Information et de la Communication. Nous envisageons plutôt la lisibilité en ce sens : la redondance des comportements qui permet de les rassembler en caractères, qu'elle soit recherchée dans le comportement des hommes ou des traits de leur visage est une mise en lisibilité de la manière dont les hommes fonctionnent, et d'éclaircissement de ce qu'ils font.

C'est une entreprise qui vise à inclure tous les hommes, qui vise à la généralité, en construisant par là même une genericité : car ce qui s'applique à tous, ce qui est intégré dans un tel système, c'est un « être-homme » qui peut s'emparer de tout ce qui est visible pour le rendre lisible. Cette lisibilité innocente rend transparent, elle intègre le trait, la marque, pour en faire une marque d'homme, qui, si un homme en est marqué, était « déjà prévue » en quelque sorte.

Représenter l'homme en proposant un système de ce qui sous-tend sa visibilité, c'est, à mon sens, poser ce qui est « normal » à l'homme de faire. Cela passe par la notion de « fonctionnement », par celle de « genericité » et par celle de « nature » : par un faisceau d'indices, celui qui représente cherche ce qui est redondant aux hommes, ce qui toucherait donc à une « nature » propre aux hommes, et en fait une « constitution » inscrite en tous les hommes. Les anatomistes s'appliquent au même moment, mais séparément, à établir un modèle de constitution du corps qui soit celui de tous les hommes. La physiognomonie joint en quelque sorte les caractères et cette constitution générique médicale du corps, mais elle ne reste qu'une « théorie », dont les représentations ont été aussi diverses que les auteurs qui s'en sont emparés.

L'homme ordinaire est lisible parce qu'il peut être représenté par un système signifiant qui l' « explique » et qui est celui de tous les hommes. L'homme ordinaire est la représentation d'un sujet qui est « rangé par ordre » dans un système signifiant qui prend l'homme pour objet. L'homme ordinaire est finalement celui qui peut être rendu lisible par un modèle général aux hommes. Et l'établissement de systèmes signifiants « de l'homme » ont justement pour objet de permettre de prévoir ce que font les hommes, de pouvoir savoir quel homme agira de telle manière, et donc avec qui « lier commerce » ou non. Le but de Théophraste et de Jean de La Bruyère, ils le disent eux-

mêmes, est non seulement de tendre un miroir aux hommes pour leur permettre de se confronter à leurs vices, et de se corriger, ou bien à « ceux qui viendront après » de savoir reconnaître qui éviter et qui suivre.

C'est pour lire les hommes aussi que les auteurs de physiognomonie rattachent les différents caractères moraux aux visages : pour pouvoir reconnaître ce que recouvrent ces enveloppes, ces traits, qui disent ce que ces hommes recouvrent, mais qu'il faut savoir reconnaître. La physiognomonie de Giambattista Della Porta à la Renaissance par exemple était empreinte de pensée cosmogonique, elle s'appuyait pleinement sur les analogies ; lorsque Charles Le Brun s'en empare, c'est pour établir un système général de géométrie des visages, mêlant ainsi en quelque sorte la pleine visibilité physique sur laquelle se fonde la taxonomie, et qui s'applique ainsi très bien à une théorie qui se fonde sur la visibilité des traits du visage, mais qui cherche également par là à établir un modèle général comme le fait l'anatomie au même moment.

L'homme ordinaire est l'homme traversé par les déterminations qui touchent tous les hommes : il se laisse traverser et marquer par une « nature » qui s'imprime en lui et permet, par la visibilité qu'elle lui donne, d'être classé comme une des catégories « prévues » par cette nature. Je ne veux pas que cette idée ouvre à un débat entre nature et culture, et de devoir convoquer ici tous les ouvrages qui ont été publiés à ce sujet et sont attachés à cette formule qui est ainsi « consacrée » à une littérature scientifique précise. C'est de la construction culturelle de la « naturalité » de l'ordinaire que nous voulons interroger ici. Même si cette idée de « nature » de l'homme m'est très inconfortable, il me semble toutefois que c'est ainsi que la représentation des « caractères » des hommes les envisagent, du moins à l'âge classique.

Il n'y a pas seulement dans l'idée de « nature » celle d'une fixité d'un certain nombre d'éléments, mais surtout celle d'un « fonds commun » à tous les hommes. Et c'est finalement cela qui nous intéresse quant à la notion d'homme ordinaire. C'est ce « plus grand dénominateur commun » qui dit ce qui est considéré comme redondant par ceux qui le représentent, ce qui est largement partagé et ce qui réunit. Représenter ce que partage un grand nombre d'hommes permet de toucher à un ensemble, de produire de la généralité par une représentation qui n'est pas générale, car chaque caractère décrit un comportement circonstancié, particulier, qui renvoie parce qu'il est bien choisi à quelque chose de plus général. Et c'est peut-être de cela qu'il est question dans l'acte de nommer : rattacher un élément, un individu, un comportement à une notion, qui est donc construire, sociale-

ment et culturellement. Il y a cependant, chez Théophraste et chez Jean de La Bruyère, une « naturalisation » de ce langage et des ces notions comme faisant partie du regard qui nomme et de l'homme qui agit : il paraît évident que des comportements y soient rattachés.

Les catégories de « caractères » sont celles du « plus grand commun dénominateur » : la « nature » entre en scène dans cette représentation pour dire que le plus grand commun dénominateur est réuni en une unité invisible qui se trouverait dans les hommes et qui dicterait en quelque sorte à chaque homme un contenu d'homme qui se retrouverait dans chaque homme et qui explique que tous les hommes partagent un répertoire commun de gestes et de manières de faire qui se manifestent différemment mais qui sont « en eux ».

La marche de l'homme ordinaire

Il a été difficile de structurer ce chapitre, car il pose les notions qui me semblent essentielles dans toute représentation d'homme ordinaire : le « plus petit dénominateur commun », la « nature », la « généralité », la nomenclature. Le lecteur peut être désarçonné de ne trouver jusqu'ici, en fait de représentation d'homme ordinaire, des discours savants, des ouvrages de botanique et une pensée un peu trop « synthétique » pour ne pas paraître effrayante ou plus simplement ennuyeuse.

L'homme ordinaire, avant d'être banal, médiocre ou « sans qualités », se « range » : derrière le classement en nomenclature, il y a l'idée que celui qui est « rangé » dans une catégorie a quelque chose en commun avec tous les autres individus classés dans la même catégorie. Cela peut paraître évident : tous les individus d'une catégorie ont en commun de posséder le critère qui fonde la catégorie. Chacun des individus classés peut être représenté autrement que par un seul critère, mais dans un système qui représente par la nomenclature et les caractères, l'individu est représenté par le caractère qu'il a en commun avec les autres. Dans une nomenclature, les individus sont donc représentés par ce qui ne les singularise pas, dans le sens où il est question de critères d'identification qui ne s'appliquent pas à un seul homme mais à tous les hommes.

Sans prendre considération du contenu de ces critères de classification - d'ordre physique, comportemental, cosmologique... - la nomenclature me semble être, parce qu'elle permet l'acte de nommer, d'identifier et de ranger, une constituante essentielle du regard qui voit l'homme ordinaire. L'homme est qualifié d'ordinaire parce que celui qui le voit peut l'identifier, le rattacher à des catégories qu'il connaît, qui permettent de voir cet homme comme intégré à un système de vie et un

système de signification partagés et connus de ceux qui le constituent. Il s'agit de pouvoir intégrer un individu dans le système d'intelligibilité d'une société partagé par ses membres.

L'homme ordinaire est celui qui est identifié comme ayant un élément qui le rattache à d'autres hommes identifiés par le même élément. La nomenclature dit d'un homme qu'il n'est pas unique, qu'il peut être représenté comme n'étant pas unique, parce qu'il a des caractères qui permettent de le dire semblable à d'autres hommes. La nomenclature renvoie à des catégories d'identification connues, c'est un système de signification partagé en ce qu'elle permet à ceux qui la connaissent de nommer pour identifier.

La nomenclature de caractères, la catégorie est un système de signification et d'intelligibilité : plus ou moins étendue et partagée, elle permet à ceux qui y sont familiers, de nommer et de rattacher à ses catégories ce qu'ils voient, et de partager cette catégorisation à chaque fois qu'elle s'effectue.

Nommer et rattacher à une nomenclature de caractère identifiés comme structurant un groupe d'hommes, voici le sort de l'homme ordinaire, et ce qui le constitue. Que ces catégories à force d'être utilisées pour nommer et voir les individus comme étant finalement « les mêmes », cela en découle : il y a des catégories ordinaires à un groupe plus ou moins étendu d'individus qui voient les autres individus à travers ce système de catégories.

La nomenclature comme système qui permet de nommer les hommes, tous les hommes, comme système de signification structurant, établit des catégories qui rendent ce qu'elles permettent de nommer prévu, ordinaire, dans le sens où ce qui est nommé est intégré à un système de connaissance, rendu non pas seulement normal mais constitutif de ce qui fait le groupe d'homme qui construit ce système de signification et l'utilise. Il peut tout aussi bien s'agir d'identifier un homme comme homme, parce qu'il a deux bras et deux jambes, que d'identifier un homme stupide ou un avaro, un tailleur ou un épiciar : on le voit, le système de signification est alors plus ou moins étendu, se fonde sur des critères différents, mais crée un système de rattachement à un « connu » partagé.

Ce « connu » partagé est celui que forme l'auteur qui crée un système de signification en une nomenclature de caractères d'hommes. Le système de signification que constitue une nomenclature de caractères s'applique à un périmètre particulier de reconnaissance et de lecture : les caractères

sont représentés pour permettre une reconnaissance par leurs lecteurs. Les caractères peuvent être alors plus ou moins étendus, à la fois dans l'étendue du public qu'ils visent, et dans l'étendue des caractères eux-mêmes. La stupidité est, on le voit, d'un autre ordre que le fait de dire qu'un homme a deux mamelles pectorales, les cheveux crépus ou les vêtements serrés. Non pas seulement parce qu'il s'agit d'une notion d'un côté, et d'éléments physiques, matériels de l'autre, mais parce que chacun de ces caractères en appelle à un référent différent, à une reconnaissance différente et à un public différent.

C'est peut-être ici que le discours savant peut se prétendre « objectif » : alors que le caractère moral dit le regard d'un homme sur les hommes qui l'entourent, la taxonomie de l'homme comme être de la nature dit le regard d'un observateur des hommes et des êtres en général, qui n'en connaît pas un mieux que les autres mais qui établit de tous les êtres une « idée vraie » par une connaissance spécifique de ceux-ci. Dans ce dernier cas, le regard aplanit toutes les choses qu'il voit sur la même surface, en dégage les caractères « généraux », d'une manière toute aussi « générale ». Théophraste, Jean de La Bruyère, disent être des regards d'hommes qui connaissent leur société, qui connaissent les hommes, mais qui s'adressent à des hommes qui peuvent se reconnaître dans ce regard, comme regardant, et comme regardé.

L'homme dans le « système de la nature »

Au préalable, il faut indiquer que les êtres, objets de la nature, sont considérés jusqu'au XVII^{ème} siècle comme formant une trame ininterrompue, une chaîne graduée, sans vide, où tous les êtres sont liés :

La nature ne fait pas de saut. Entre les Quadrupèdes, les Oiseaux, les Poissons, elle ménage des ponts, elle tire des lignes de prolongement, par lesquels tout s'approche, tout se lie, tout se tient. « Elle envoie la chauve-souris voler parmi les oiseaux, dit Buffon, tandis qu'elle emprisonne le tatou sous le têt d'un crustacé ; elle a construit le moule du cétacé sur le moule du quadrupède, dont elle a seulement tronqué la forme dans le morse, le phoque, qui de la terre où ils naissent, se plongeant dans l'onde, vont se rejoindre à ces mêmes cétacés comme pour démontrer la parenté universelle de toutes les générations sorties du sein de la mère commune. »¹²⁴

¹²⁴ François Jacob, *La logique du vivant*, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p.56

L'homme est classé chez Linné dans les « animaux à mamelles » et dans le groupe des primates. La classification prend la forme d'une pyramide : au genre « homme » sont attribués des caractères, puis d'autres caractères viennent subdiviser ce genre en plusieurs sous-genres.

L'ordre des primates est défini par « quatre dents incisives à la mâchoire supérieure, parallèles » et « deux mamelles pectorales ».

L'homme comme genre, *homo sapiens* est défini comme « diurne, ou veillant de jour ; il varie par l'éducation, par l'influence du climat ». On me permettra de reproduire les paragraphes entiers des différents hommes catégorisés par Linné :

L'AMÉRICAIN. Americanus

Il est basané, colère ; il a le port droit.

Cheveux noirs, droits, gros, narines larges : menton presque sans barbe.

Il est opiniâtre, content de son sort, aimant la liberté.

Il se peint de lignes rouges, différemment entrelacées.

Il se gouverne par ses usages.

L'EUROPÉEN. Europaeus.

Il est blanc, sanguin, musculeux.

Cheveux blonds, longs et touffus ; yeux bleus.

Il est inconstant, ingénieux, inventif.

Il se couvre de vêtements serrés.

Il est gouverné par des lois.

L'ASIATIQUE. Asiaticus.

Il est jaunâtre, mélancolique, a la fibre roide.

Cheveux noirâtres ; yeux bruns.

Il est sévère, fastueux, avare.

Il se couvre de vêtements larges.

Il est gouverné par l'opinion.

L'AFRICAIN. Afer.

Il est noir, flegmatique, a la fibre lache.

Cheveux très-noirs, crépus ; peau veloutée ; nez plat ; lèvres grosses ; mamelles longues aux femmes qui allaitent.

Il est rusé, paresseux, négligent.

Il se frotte le corps d'huile ou de graisse.

Il est gouverné par la volonté arbitraire de ses maîtres. »

Une dernière catégorie englobe l' « HOMME défiguré par la rigueur du climat (A) ou par l'art (B.C.). Homo Monstrosus.

Les habitants des Hautes Montagnes ; petits, agiles, timides.

Les Patagons grands, et paresseux.

b. Les Hommes à un testicule, comme moins féconds : les Hottentots.

Les Hommes sans barbe, plusieurs peuples de l'Amérique.

c. Les Macrocéphales, à tête conique : les Chinois.

Les Plagiocéphales, à tête comprimée antérieurement : les Canadiens.

L'Homme est frugivore sous les Tropiques ; sous d'autres zones, où les végétaux sont moins nourrissants, il est carnivore.

Mode de gouvernement, vêtements, caractères moraux : le « système de la nature » est vaste et divers. Toutes les « marques » sont prises comme permettant d'identifier les hommes, d'envisager tous les domaines de la vie des hommes et de les faire marques d'identification.

Représenter les hommes par leurs caractères consiste à établir une nomenclature de marques. Marques visibles du corps, du comportement, qui renvoient à une redondance, et par là, à un « socle commun », nous l'avons vu. La nomenclature de Linné ne propose pas un système qui s'appliquerait seulement aux hommes, ou seulement aux plantes, mais un système de *la nature* : ce n'est pas une taxonomie de plantes, ni une physiologie du corps, ou des caractères moraux, sans envisager ces différentes représentations comme « fondues », fusionnées dans le système de Linné pour autant.

C'est un système général, qui classe tous les êtres selon ce qui peut les définir chacun, de manière toute aussi générale les différents types d'hommes sont distingués selon leur mode de gouvernement, leur manière de se vêtir, la physionomie, la couleur de cheveux. C'est la première taxonomie générale qui ne sépare pas les hommes des autres animaux mais inclut l'homme dans le système général de la « nature ». L'homme est distingué des autres animaux mais également subdivisé entre plusieurs types d'hommes au sein de la même nomenclature : tous les êtres de la nature sont ici

inclus et « classés » au sein d'un même système.

Ce n'est pas la reprise à Pline d'une « histoire naturelle », qui dit ensemble toutes les marques parce qu'elle les envisage dans une pensée cosmogonique qui les lie. Même si ces marques sont reliées dans l'introduction par le fait d'être des œuvres de Dieu, les êtres de Linné sont inscrits dans un système général qui considère les marques des êtres d'une manière générale, comme un fonctionnement attaché aux êtres, qui n'est pas encore une « physiologie » qui prendra ce sens de généralité au XIX^{ème} siècle, mais qui commence à articuler toute cette visibilité à chaque être comme « ce qui lui est propre » et qui participe du fonctionnement général à chacun.

Alors que les caractères moraux se présentaient comme catégories « naturelles », le langage qui nommait les caractères, et la notion même de catégorie était présentée comme aussi « naturelle », intégrée dans le fait d'être un homme, que le comportement de l'homme lui-même. Linné quant à lui, après avoir présenté les trois règnes, minéral, végétal et animal, pose un « propre à l'homme », la sagesse, et ce que cela entraîne de contemplation de cette création divine qu'est le monde, que l'homme observe et nomme. Que le lecteur me permette ici de reproduire le paragraphe en entier :

*La sagesse humaine, faible rayon de la lumière divine, est le principal attribut de l'homme ; c'est par elle, qu'il juge sainement de l'impulsion des sens, ceux-ci lui transmettent les impressions des objets naturels environnants. Donc le premier degré de la Sagesse est de connoître les choses mêmes. Cette connaissance consiste dans l'idée vraie des objets, par laquelle on distingue les corps semblables d'avec les dissemblables au moyen des caractères propres, qui leur sont empreints par le Créateur. Et afin de pouvoir communiquer aux autres cette connaissance, il est nécessaire que l'homme donne à chaque objet différent des noms particuliers ; car si les noms périssent, la connaissance des choses périra de même. Ils font comme des lettres et des syllabes dans lesquelles personnes ne saurait lire dans le livre de la Nature ; et toute description est vaine, si l'on ignore le genre propre ; l'exactitude même qu'on y emploierait à définir et démontrer un objet certain, n'en ferait que plus propre à induire en erreur.*¹²⁵

Il y a des objets de la nature que les hommes nomment. Mais cela n'est qu'un moyen imparfait qui ne doit pas faire dévier la connaissance des choses de ce qu'elles sont, de l'« idée vraie » de ces

¹²⁵ LINNÉ (VON) Carl, *Système de la nature, de Charles de Linné. Classe 1^{re} du règne animal contenant les quadrupèdes vivipares et les cétacés. Traduction française par Mr. Vanderstegen de Putte*. Bruxelles, Lemaire imprimeur-libraire, 1793, p.7

objets de la nature qui est autre que la connaissance de la catégorie. Ce dont il faut avoir connaissance en nommant les choses, c'est que la différence des mots s'appliquent à des différences profondes entre les êtres, que les hommes nomment pour s'en souvenir, pour partager et faire perdurer cette différence qu'ils établissent entre les chose. La distinction par catégories ne doit pas faire oublier la connaissance spécifique contenue dans chacune des catégories. Encore :

La science de la Nature a pour guide la connaissance de la nomenclature méthodique et systématique des corps naturels, c'est le fil d'Ariane dans lequel il n'est pas donné de se tirer seul et avec sûreté du dédale de la Nature. En cela les classes et les ordres sont l'ouvrage de la science, les genres et les espèces celui de la Nature ; la connaissance générale est bien une connaissance solide, mais la connaissance spécifique est la véritable.¹²⁶

Ce n'est pas tant d'un fonctionnement dont il est question dans cette classification, que d'un système général qui doit permettre d'accéder à une « idée vraie » des objets de la nature. La « connaissance spécifique », « idée vraie » de ce que sont les êtres, est finalement celle de la forme et des divers éléments propres. Ce qui nous égare, c'est que le regard de l'homme qui voit l'homme, celui des moralistes, qui formulaient des caractères à partir du fait d'être inscrit dans une société, comme n'importe quel autre homme, est aspiré par le discours savant de la taxonomie et intégré à un système général de la nature comme un être parmi les autres êtres. C'est une connaissance générale de chaque être au sein d'un système qui envisage l'ensemble des êtres de manière toute aussi générale : l' « idée vraie » des êtres de la nature, englobe les éléments qui sont dits propres, non seulement à la physionomie des hommes, mais également au fait de « vivre », de « voir vivre » et de la forme que cela prend. La généralité des hommes s'étend dans le discours savant ; non plus seulement corps, traits, physionomie, mais également, forme d'être au monde. Amont et aval du visible, dans toutes les dimensions qu'il revêt.

Le discours savant à partir du moment où il prend l'homme comme objet cherche en l'homme ce qui le définit, il cherche des caractères propres à l'homme, qui concernent tous les hommes, il cherche la généralité de l'homme qui se confond avec le « socle commun » partagé par tous les hommes. Ce socle commun, cette généralité se confondent avec l' « ordinaire » tel que défini comme un élément qui ne distingue pas un homme d'un autre homme. La représentation de

¹²⁶ LINNÉ (VON) Carl, *Système de la nature, de Charles de Linné. Classe 1re du règne animal contenant les quadrupèdes vivipares et les cétacés. Traduction française par Mr. Vanderstegen de Putte*. Bruxelles, Lemaire imprimeur-libraire, 1793, p.9

l'homme ordinaire présente la « nature » des hommes dans l'homme : c'est la représentation de ce « fonds commun » qui oscille, on l'a vu, entre connaissance du corps, de la physionomie, des comportements et des moeurs. La « représentation générique » de l'homme va en s'étendant ou se restreignant finalement à des éléments qu'elle peut attribuer à l'homme comme « propres », et en représentant un homme générique fait d'éléments alors dits génériques aux hommes.

Il me semble qu'il faut rester attentif aux emprunts de ce discours savant de l'homme, car c'est lui qui permet à une « nature » d'entrer dans la représentation, mais également à un regard qui se dit « objectif » parce qu'il ne serait justement pas que celui d'un homme inscrit dans sa société qui regarde d'autres hommes, mais le « regard de la vérité », qui voit dans la diversité des traits qui marquent, visages, physionomies, manières de faire, autant de « caractères », « natures », et bientôt nationalités, déterminations invisibles qui sont ensuite versées à des représentations qui ne sont plus « savantes » mais qui se prétendent toutes aussi « connaissance vraie » de leur objet.

Linné n'est pas un anthropologue mais un naturaliste. Pourtant c'est dans ce mouvement qui prête attention à tous les « aspects » de la vie des hommes que va se construire et s'orienter l'anthropologie à partir du XVIIIème siècle. Ce mouvement fonde, sur un modèle qui reste celui d'une science, un regard sur les hommes et sur tout ce que peut représenter un « autre » pour un regard d'homme, comme le formule Marc Augé dans la définition positive qu'il donne de l'anthropologie dans *Non-lieux* :

La recherche anthropologique traite au présent de la question de l'autre. La question de l'autre n'est pas un thème qu'elle rencontre à l'occasion ; il est son unique objet intellectuel, à partir duquel se laissent définir différents champs d'investigation. Elle en traite au présent, ce qui suffit à la distinguer de l'histoire. Et elle en traite simultanément en plusieurs sens, ce qui la distingue des autres sciences sociales.

Elle traite de tous les autres : l'autre exotique qui se définit par rapport à un « nous » supposé identique (nous Français, Européens, Occidentaux) ; l'autre des autres, l'autre ethnique ou culturel, qui se définit par rapport à un ensemble d'autres supposés identiques, un « ils » le plus souvent résumé par un nom d'ethnie ; l'autre social : l'autre de l'intérieur par référence auquel s'institue un système de différences qui commence par la division des sexes mais qui se définit aussi, en termes familiaux, économique, les places respectives des uns et des autres, en sorte qu'il n'est pas possible de parler d'une position dans le système (ainé, cadet, puîné, patron, client, captif...) sans référence à un certain nombre d'autres ; l'autre intime, enfin, qui ne se confond pas avec le précédent, qui est présent au coeur de tous les systèmes de pensée, et dont la représentation, universelle, répond au fait que

*l'individualité absolue est impensable : l'hérédité, l'héritage, la filiation, la ressemblance, l'influence sont autant de catégories à travers lesquelles peut s'appréhender une altérité complémentaire et, plus encore, constitutive de toute individualité.*¹²⁷

L'anthropologie comme science de l'homme ordinaire

« À la fin du XVIIIème siècle, l'anthropologie interfère avec l'humanisme progressiste en présupposant une « nature humaine » dont on cherche les lois immanentes d'exercice. »¹²⁸

À partir du moment où l'homme est considéré comme devant être étudié spécifiquement et comme tel, à la fin du XVIIIème siècle, c'est parce que la place de l'homme par rapport à la production de connaissances sur le monde est considérée comme devant être étudiée elle aussi. La science de l'homme se constitue sur la spécificité de la forme de vie qui est attribuée à l'espèce humaine. Ce qui est propre à l'homme est alors recherché en observant ce que font les hommes, ne serait-ce que pour interroger la manière qu'a l'homme de voir et de penser le monde qui l'entoure en produisant des connaissances sur celui-ci.

Ainsi, la spécificité de la forme de vie prêtée à l'espèce humaine est contemporaine d'une « mise en science » de l'homme comme recherche de ce qui fait qu'un homme est un homme. C'est la problématisation de l'homme comme objet et sujet de connaissance, où l'observé est aussi l'observateur, et où l'observation de l'homme en vue de sa connaissance est inscrite comme observation de l'homme par l'homme.

Julian Hochfeld était un sociologue et homme politique polonais. Après avoir milité au sein du Parti socialiste pendant sa jeunesse, et servi dans l'armée pendant la seconde guerre mondiale, il fut l'un des co-auteurs de la première constitution démocratique provisoire élaborée en Pologne après la guerre. Pendant certains moments de sa vie, il s'est éloigné de la politique, et s'est consacré à la recherche. Il a notamment été professeur et maître de conférences à l'université de Varsovie où il a enseigné l'histoire de mouvements sociaux et des idées socialistes, le matérialisme historique et la

¹²⁷ AUGÉ Marc, Non-lieux. *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIème siècle, 1992, p.28

¹²⁸ BLANCKAERT Claude, « L'Anthropologie en France, le mot et l'histoire (XVIe-XIXe siècles) ». In *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Nouvelle Série. Tome 1, fascicule 3-4, 1989. pp. 13-43, p.16

sociologie. Il a également occupé le poste de directeur adjoint du département des sciences sociales de l'UNESCO. C'est pendant cette période qu'il a écrit pour un numéro de la revue trimestrielle de l'UNESCO un article où il interroge les sciences sociales et humaines aux prises avec leur objet :

La particularité du mode humain de « pénétration » et de « réflexion » de la réalité se constituait en même temps et dans la même mesure où se développait la forme spécifiquement humaine d'existence de l'espèce, où s'étendait ce « milieu artificiel » des produits propres de l'homme, condition fondamentale de toute histoire et de toute culture proprement humaines. C'est dans ce sens que les hommes connaissent toujours leur propre réalité, la réalité d'interactions entre eux-mêmes, entre leurs groupes respectifs, entre toute leur espèce et leur monde extérieur.¹²⁹

C'est peut-être l'attention à cette spécificité d'existence, le développement permanent d'objets propres aux hommes par les hommes, qui a empreint la pensée de Julian Hochfeld, qui a construit une sociologie, une étude de l'homme en la liant à son action politique, à la construction d'une démocratie qui pourrait fonctionner en Pologne. Le travail de cet homme, entre sociologie et socialisme, montre ici explicitement la nécessité pour une communauté d'affirmer ce qui fonde, selon elle, le socle commun à tous les hommes qui la composent : la fondation d'un « être-homme », de ce qui détermine l'homme qui constitue le socle de cette communauté. Une communauté a besoin de se rendre visible le monde qu'elle affirme alors comme commun, par des représentations diverses, mais qui sont bâties sur un modèle « scientifique ». Cette position de qui définit l'homme, et de quelle hauteur, depuis quel regard, l'homme est déterminé, comporte une dimension autre lorsqu'elle se pose dans une société qui se bâtit comme socialiste.

L'anthropologie telle qu'elle se formule à la fin du XVIII^{ème} siècle se fonde sur cette duplicité : celui qui observe les hommes est un homme lui-même, et dans ce rapport, cette connaissance qu'il crée des hommes, il est lui-même empreint de ce qu'il interroge, qui est le rapport des hommes au monde qui les entoure et à leurs interactions avec les autres hommes. Le regard de l'anthropologie est celui d'un homme sur les autres hommes et fonde une connaissance de l'homme. L'objet de l'anthropologie à partir de ce moment n'est pas tant de fonder une connaissance de l'homme que de trouver un regard pour dire l'homme, en composant avec cette place qu'est celle de l'observateur et

¹²⁹ HOCHFELD Julian, « Difficultés et particularités d'une étude sur les tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines », in *Revue internationale des sciences sociales : Problèmes posés par une étude des sciences sociales et humaines*, UNESCO, volume XVI, n°4, 1964, p.527

de celui qui fonde une connaissance de l'homme - qui est d'être un homme lui-même.

C'est la formulation de la place de celui qui observe qui fonde l'anthropologie. La biologie ne se fonde pas comme science du vivant vue par l'homme, l'anthropologie est la seule à formuler cela. Elle considère que tout homme est inscrit dans le monde, et donc nécessairement ancré dans des considérations de temps et de lieu qui déterminent des objets spécifiques qui l'entourent. C'est le point de départ d'un regard qui ne voit plus seulement le semblable et le différent, mais qui se demande ce qui permet de voir le semblable comme semblable et le différent comme différent.

Je ne veux pas tracer une vaste et érudite histoire de l'anthropologie ici. Comme l'anatomie et la physiologie, ce sont des sciences, des pratiques, des ensembles de textes qui forment une représentation de l'homme qui représente tous les hommes, un modèle de l'homme en général. Ce « moment » est important, il place le corps comme le premier élément que les hommes ont en commun, le premier donné de n'importe quel individu qui « vient » au monde. Le regard qui voit ce corps est un oeil, lui aussi, « anatomique » : organe, oeil de tout homme. Nous avons analysé à ce stade de l'étude des représentations venant de la physiologie et de la taxonomie, comme représentations qui ont pour objet de construire un modèle général de constitution et de fonctionnement d'homme.

Selon Florence Weber,

Le mot « anthropologie » [...] est notamment attesté en français dans un poème de 1516, comme une branche de la connaissance, au côté de l'histoire naturelle et de l'histoire morale, de la philosophie, de la géographie et de la linguistique. Il vient de deux autres mots grecs, logos, le discours scientifique (par opposition au récit mythique et à l'opinion, doxa), et, anthropos, l'homme sans distinction de race, de langue ni de sexe (par opposition à l'animal et au divin). Il désigne depuis le XVIème siècle l'étude de l'homme en général, considéré comme un tout physiologique et social, depuis ses origines jusqu'à nos jours et dans toutes les régions du globe.¹³⁰

Alors que les caractères et la taxonomie forgeaient des catégories d'êtres sur du semblable - et du dissemblable - l'anthropologie, comme étude spécifique et nécessaire des hommes au sein des êtres vivants, se fonde sur l'idée de commun. Il est une différence entre le semblable comme abstraction (comme nature abstraite) et le semblable comme instantiation, éléments dupliqués, redondants

¹³⁰ Florence Weber, *Brève histoire de l'anthropologie*, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2015, p.13

dans les individus. Dans un cas, tous les individus ont un « contenu » semblable, des éléments que chaque individu a en lui ; dans l'autre cas, des individus ont des caractères en commun de manière abstraite, ce qui tend alors à l'idée de « nature », de cette idée si inconfortable d' « universel ».

L'anthropologie, en tant qu' « étude générale de l'homme », peut désigner sous cette acception large des productions très diverses qui « représentent l'homme ». On l'a vu avec Michel Foucault et François Jacob, c'est une recherche du transcendantal par l'empirique, que l'on peut aussi traduire comme recherche de l' « universel » - abstrait - par l'existence réalisée au sein des particuliers qui correspond à cette idée de « redondance » dans chaque individu, dans une « empirie du commun », dans une forme qui se retrouve largement diffusée dans chaque cas particulier d'homme mais qui renvoie cependant à cette idée de « commun à tous les hommes ».

Représenter les hommes comme hommes, et dire en quoi ils peuvent être définis comme hommes, tel est l'objet de l'anthropologie. Avant même le XVI^{ème} siècle, où le terme est forgé et commence à permettre de formuler cela, la découverte du « Nouveau monde » en 1492 pose la question du regard à porter sur des hommes qui ne sont pas ceux du « commun » habituel, puis de reporter ce regard, non plus sur des sociétés « lointaines », « autres », mais sur la sienne propre. La représentation qui résulte de ce regard, est donc un regard qui n'interroge plus seulement le corps de l'homme, la physiologie de l'homme, ses pensées, ses manières de faire, mais bien tout cela à la fois, la « vie » de l'homme dans toutes les dimensions qu'elle peut revêtir. Une communauté apprend alors à représenter et à se représenter.

Comment vis-tu?

En décembre 1959, Edgar Morin assiste, avec Jean Rouch, au premier festival du film ethnographique à Florence, et publie à son retour un article dans *France-Observateur*, au titre évocateur : « Pour un nouveau cinéma-vérité »¹³¹. Il y constate d'abord que le cinéma qui veut montrer le réel, notre réel, le monde que nous partageons, qu'il appelle déjà « cinéma-vérité », était dans l'impasse à cause du trop lourd matériel filmique, qui ne permettait pas au filmeur de s'intégrer à un milieu pour le filmer dans un autre contexte qu'en représentation plutôt que dans l'intimité de ses rapports quotidiens et ordinaires.

¹³¹ MORIN Edgar, « Pour un nouveau cinéma-vérité » *France-Observateur*. Janvier 1960, in *Chronique d'un été*, Paris, Interspectacles, coll. « Domaine cinéma 1 », 1962, p.5

Le nouveau cinéma-vérité qui se cherche, possède désormais sa caméra-stylo, qui permet à un auteur de rédiger seul son film. Il a ses pionniers, qui veulent pénétrer au-delà des apparences, des défenses, entrer dans l'univers inconnu du quotidien.

En tant que jury de ce festival, Morin et Rouch priment *The Hunters*¹³²,

*pour sa vérité humaine fondamentale mais aussi parce que cette vérité nous révélait soudain notre parenté inconcevable et pourtant certaine avec cette humanité dure et tenace que tous les autres films nous montrent sous son étrangeté exotique. [...] Peut-on maintenant espérer des films aussi vraiment humains sur les ouvriers, les petits bourgeois, les petits bureaucrates, les hommes et les femmes de nos énormes cités ?*¹³³

Edgar Morin ne fait pas qu'espérer et propose à Rouch un film sur le thème « Comment vis-tu ? » en rentrant à Paris. Une question qui englobe non seulement le mode de vie, mais également la question plus intime de « Comment te débrouilles-tu avec la vie ? ». Rouch accepte, ainsi que le producteur Anatole Dauman. Le tournage de « Comment vis-tu ? » commence alors au début de l'été 1960, et consiste à réunir des amis de Rouch et de Morin, qui ne se connaissent pas entre eux, autour d'« excellents repas, arrosés de bon vin ». Cela, afin de créer une atmosphère conviviale, de camaraderie, appelée pour l'occasion « commensalité » par Edgar Morin, et qui devait permettre aux personnes qui avaient accepté de prendre part à l'expérience filmique de Rouch et Morin de se sentir assez à l'aise pour que, lorsqu'on fasse tourner la caméra, elles puissent se livrer sans être intimidées par sa présence.

L'intention des filmeurs n'est pas de camoufler la caméra et d'enregistrer les conversations des personnes à leur insu, mais de provoquer des situations par la caméra, de l'intégrer au milieu des personnes réunies pour le film comme un interlocuteur particulier auquel les personnes se livrent, sans que cela ne prenne la tournure, ni d'une interview, ni d'une scène jouée, préparée, scénarisée. C'est ce que Edgar Morin décrit dans le synopsis du film destiné au C.N.C comme « une sorte de psychodrame mené collectivement entre les auteurs et les personnages ».

¹³² *The Hunters*. John Marshall, USA, 1957, 73mn.

¹³³ MORIN Edgar, « Pour un nouveau cinéma-vérité », *France-Observateur*. Janvier 1960, in *Chronique d'un été*, Paris, Interspectacles, coll. « Domaine cinéma 1 », 1962, p.5

« Le réel nourrit l’imaginaire qui nourrit le réel »

Nous empruntons cette belle formule à Edgar Morin, qu’il utilise dans *Les Stars*, pour désigner cette boucle sans fin entre la représentation des stars « dans leur vie » et leurs intrigues à l’écran. De même que dans *Chronique d’un été*, Edgar Morin s’applique à rendre la frontière entre ce qui est qualifié de « fiction » et de « réalité » friable : les individus qui jouent leur propre rôle devant la caméra, qui ne « mentent » pas parce qu’ils se mettent en scène, en représentation, et, à l’inverse, le réel, ce qui arrive dans la vie se nourrit de représentations qui circulent, parce que justement ces représentations sont des êtres vivants et visibles aux membres d’une société et font partie de leur vie et de ce qui nourrit leurs pensées et leurs actes.

Marceline, une des « amies » participant à l’entreprise, marche seule sur la place de la Concorde désertée par les juillettistes, puis dans les Halles vides. Elle parle seule en s’adressant à son père avec qui elle a été déportée, et qui est mort en déportation. L’atmosphère est lourde, l’émotion intense. Marceline avait écrit et appris son texte. Marceline « joue », dans le sens où elle n’ignore pas la caméra dans la deux-chevaux qui la devance, poussée par Morin, Rouch et Michel Brault, qui était chef-opérateur à ce moment du tournage du film. Le magnétophone a été installé dans le cabas qu’elle porte et le micro-cravate a été accroché à son chemisier, mais Marceline n’a pas improvisé cette scène. Marceline joue un personnage qu’elle a préalablement construit avant d’adopter des gestes et attitudes guidés par l’imitation de ce personnage.

Le corollaire d’une personne qui joue le rôle d’un personnage, qui se met lui-même en scène semble être le manque de spontanéité : on lui reproche de préparer à l’avance la teneur de son comportement et de ses paroles, de ne pas être « elle-même », de jouer un personnage, qui n’est donc pas elle-même. Jean-Pierre dit d’ailleurs que « si la séquence de Marceline est beaucoup plus parfaite que les autres, tu dis [en s’adressant à Edgar Morin] « c’est plus vrai que du vrai », mais c’est parce qu’elle joue ». Et Angelo de conclure à propos du film en général « Tout ça, c’est pas naturel. C’est pas naturel, et c’est archi-faux, enfin... » Les stars qui jouent au cinéma jouent explicitement des rôles de personnages fictifs qu’elles incarnent.

Cependant, la fabrication de ces stars et de leur image tend à confondre rôle à l’écran et rôle dans la vie. Quand les acteurs jouent explicitement leur propre rôle comme dans *Chronique*, le problème est plus délicat : que dire d’une personne qui fabrique elle-même le personnage qu’elle joue ? Cela rejoint la question que nous avons déjà posée à propos de la continuité entre le sens donné à un

objet dans le réel et le sens qui lui est donné lorsqu'il est représenté. La star est dans un « bassin » de sens différent dans la diégèse d'un film et lorsqu'elle est représentée dans un magazine « people ». Alors que l'homme ordinaire est représenté pour que celui à qui est destinée la représentation reconnaisse ce qu'il voit dans le réel, dans son vivre, et qu'il fasse porter à la représentation le même sens : en voyant dans une représentation un élément qu'il a l'habitude de voir dans sa vie, il reconnaît cet élément et qualifie la représentation de « vraie » : l'élément apparaît dans la représentation comme dans le réel. Et c'est cela, la fascination pour le réalisme que nous avons déjà soulignée à propos des herbiers. La forme étant reproduite dans la représentation dans la volonté de la rendre la plus semblable possible à celle qu'elle a pour l'observateur dans le réel, elle a pour fonction d'être « vue » de la même manière qu'elle apparaît dans le réel. La question de celui qui regarde est alors la suivante : est-ce la représentation ou l'objet représenté qui se « met en représentation » ? Lequel, de l'objet ou de la représentation de l'objet, le donne à voir tel que nous l'avons sous les yeux ? Car nous donnons aux représentations de Marceline, de Marilou, d'un individu qui marche dans les rues de Paris, à l'été 1960, le même sens que nous donnerions à des individus de notre monde : le monde dans lequel ils marchent et vivent est le même que le nôtre, nous sommes dans le même univers diégétique et nous les voyons de la même manière que si nous les avions en face de nous.

Dans *Les Stars*, Edgar Morin analyse la frontière entre la vie de la star et les rôles des films dans lesquels elle joue : la star s'empreint de son rôle, et le rôle s'empreint de la star. La confusion entre vie à l'écran et vie réelle apparaît chez la star hollywoodienne : « Au cinéma elle [la star] incarne une vie privée. En privé, elle se doit d'incarner une vie de cinéma. A travers tous ses rôles de films, la star joue son propre rôle. À travers son propre rôle, elle joue ses rôles de films. »¹³⁴ Et de mentionner un courrier du Gary Cooper's Fan club of San Antonio adressé à Charles Boyer faisant part de leur souhait de faire élire leur héros à la présidence des États-Unis de 1936 car il avait fait preuve selon eux de solides compétences politiques dans *Mr Deeds*. La confusion du rôle et de l'acteur se retrouve chez les stars les plus populaires. Chacun voit ensuite les meilleures qualités humaines, et y fixe ensuite ses projections, selon ses propres critères. Le spectateur fixe ses projections, aspirations, ce qu'il veut voir dans cette « personne-personnage », « acteur-rôle » pour se créer un personnage semblable. Il construit alors dans sa vie un personnage conforme à ce person-

¹³⁴ MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Le temps qui court, 1957, p.72

nage fictif, et donc conforme à ses propres projections qu'il a fixées dessus. L'image devient révélatrice de ses propres aspirations mais ne les créent pas.

Jean Rouch avant *Chronique d'un été* avait tourné des films documentaires exclusivement en Afrique. Dans *Moi, un noir*¹³⁵, il filme ses amis Nigériens venus à Treichville, faubourg d'Abidjan, sur la Côte d'Ivoire, pour y travailler. On y découvre le quotidien de jeunes hommes qui se présentent avec des noms de stars de cinéma alors qu'ils sont dans un film où ils « jouent leur propre rôle », selon les mots de Jean Rouch, mais qui, ajoute-t-il, « même s'ils n'oublient pas les traditions, se vouent aux nouvelles idoles du cinéma et de la boxe » ; Oumarou Ganda est Edward G. Robinson, Petit Touré est Eddie Constantine, et Alassane Maiga est Tarzan. Jean Rouch précise dès le début en voix off que « l'un d'eux, Eddie Constantine, fut si fidèle à son personnage, Lemmy Caution, agent fédéral américain, qu'il fut, en cours de tournage, condamné à trois mois de prison. Pour l'autre, Edouard G. Robinson, le film devint alors le miroir où il se découvrait lui-même ».

Petit Touré sait bien que Lemmy Caution n'existe pas, et qu'Eddie Constantine est un acteur qui l'incarne dans un film. Ce n'est pas pour l'imiter qu'il se fait appeler Eddie Constantine mais pour s'attribuer en propre des caractéristiques qu'il a attachées à Eddie Constantine, le vrai, ce dernier se faisant happer par son rôle de Lemmy Caution. Ainsi, Petit Touré-Eddie Constantine est présenté par le narrateur en voix-off, Edouard G. Robinson-Oumarou Ganda, comme l'homme qui peut avoir toutes les femmes, celui qui va au restaurant alors que ses amis n'ont assez d'argent que pour s'acheter du riz à l'hôtel des *bozzoris*, l'hôtel des pauvres. C'est en jouant explicitement un rôle que les personnes filmées se conduisent devant la caméra ; leur propre rôle, car nous les suivons dans leur vie quotidienne. Vie qu'ils fabulent, qu'ils racontent, qu'ils mettent en récit à la prise de vues. Mais aussi après la prise de vues. L'absence de son synchrone avec la caméra légère est remplacé par un commentaire en voix off du héros du film, Eddie Constantine, improvisé et enregistré *a posteriori* du tournage, alors que Jean Rouch lui en montrait les images. Il commente les images sur lesquelles il apparaît, sur lesquelles il interagit avec les autres héros du film, il invente différentes voix pour créer des dialogues imaginaires alors que l'image montre plusieurs personnes parler entre elles, commente ses propres gestes, et finalement construit sa vie en fiction. La fiction fait partie de la vie : ce ne sont pas de vraies personnes qui imitent de fausses personnes, ce sont des personnes qui voient ce qu'elles veulent voir dans des personnages d'écran, des doubles qu'elles

¹³⁵ *Moi, un Noir*. Jean Rouch, 1958, France, 73mn.

idéalisent en y fixant leurs projections, et qu'elles tentent ensuite d'imiter en créant leur propre personnage :

Chacun, dans la vie, soit spontanément, soit sur des suggestions d'indices ou de signes, transfère sur autrui des sentiments et des idées qu'il attribue naïvement à cet autrui. Ces processus de projection sont étroitement associés à des processus qui nous identifient plus ou moins fortement, plus ou moins spontanément à autrui. [...] Nous vivons le spectacle d'une façon quasi-mystique en nous intégrant mentalement aux personnages et à l'action (projection) et en les intégrant mentalement à nous (identification).¹³⁶

Parce qu'il n'y a pas d'homme « qui joue » à distinguer d'un « homme qui ne joue pas », mais seulement des personnages à considérer, de part et d'autre du dispositif de représentation, reprenons l'expression d'Edgar Morin : « le réel nourrit l'imaginaire qui nourrit le réel ». Il ne s'agit pas alors seulement de dire que l'homme ordinaire est la construction d'un personnage comme un autre, car nous le disons depuis plus de cent quatre-vingt dix pages. Il s'agit plutôt de considérer que cette représentation puise ses éléments dans la vie d'une société, dans des manières de faire observées par celui qui veut représenter, contient à ce titre une dimension anthropologique. C'est de fait la construction d'un personnage qu'elle demande ainsi de jouer à ceux qu'elle représente : celui qui est représenté est inscrit pour ce faire dans un dispositif de représentation : celui qui représente est là, en face de lui, l'observe, le photographie, le filme, l'interroge, lui demande « comment il vit ».

Dans ce dispositif de représentation, l'ordinaire représenté *montre* alors comment la personne filmée vit : jeu de celui qui construit une identification qu'il pense le représenter, et qu'il veut le représenter. Cela ne veut pas dire qu'il « ment », mais qu'il dit quelque chose de lui-même en voulant apparaître et être reconnu d'une certaine manière. Les « catégories » d'une société, ses manières de faire, les différentes dimensions qui la construisent et la structurent se retrouvent mises en personnage, incarnées, lorsqu'un individu vient dans ce milieu avec la volonté de le représenter : c'est toute la société concernée et sa manière de s'identifier et de se fabuler à elle-même que la représentation provoque.

¹³⁶ MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Le temps qui court, 1957, p.127

Quand un film tourne autour de la question « Comment vis-tu ? » posée à des personnes qui doivent dans ce cadre jouer leur propre rôle, répondre à cette question compte tenu de leur vie réelle, alors le corps filmé et les paroles qui y sont associées, prennent une dimension éminemment anthropologique et politique. « Comment vis-tu », c'est ancrer la réponse qui en résulte dans un espace-temps particulier, c'est articuler l'individu avec le collectif : comment vis-tu, alors que tu vis à un endroit donné, dans une époque donnée. C'est interroger l'époque à travers les personnes qui y vivent. C'est interroger la place de ceux qui contribuent à construire l'époque en y vivant, et interroger la place que l'époque dans laquelle ils vivent leur donne. C'est enregistrer une trace de cette époque, en ce que les personnes qui en témoignent y sont inscrites.

C'est par le choix des témoins et par le choix de comment les faire témoigner, et de comment les filmer, que la personne qui filme construit la mémoire de l'époque qu'elle veut représenter. Demander aux gens dans la rue s'ils sont heureux au début de *Chronique* n'a rien de gentil. La politique doit réaliser les conditions de bonheur mais ne peut pas les promettre⁴⁷ : demander aux gens s'ils sont heureux, c'est donc interroger l'efficacité du pouvoir politique.

Aussi, et plus simplement même, donner la parole à des personnes, et fixer ce moment en le filmant est un acte politique : enregistrer la parole associée à l'image de la personne qui parle, c'est construire un portrait de cette personne, le fixer dans le temps, poser ce témoignage comme inscrit dans une époque et un endroit donnés, et ainsi comme étant nécessairement illustratif de cette époque puisque la personne filmée est à la fois témoin et acteur de l'époque dans laquelle elle vit ou a vécu. C'est patrimonialiser l'entretien filmé, c'est choisir parmi ce que la personne donne un certain aspect de l'époque qu'on enregistre, qu'on fixe comme inscrit dans cette époque, puisqu'il se manifeste par le témoignage d'une personne à qui on a donné une libre parole.

Il ne convient pas alors de coller sur la personne dont on fait le portrait des caractéristiques inamovibles, de la circonscrire à une identité figée en essayant de lui ôter son masque, comme nous l'avons vu *infra* avec l'exemple de Marilou et de Marceline. Dès lors que l'on colle une identité figée sur un individu, le stéréotype racial ou ethnique n'est pas loin : si un individu est considéré comme déterminé à penser et à agir comme il le fait, et que cela est représentatif du collectif dans lequel il s'inscrit, alors c'est que le collectif tout entier est déterminé de la même manière : les français sont revendicateurs, les italiens expansifs, etc. Coller une caractéristique figée sur l'identité d'un peuple est dangereux ; c'est inscrire ce peuple dans un déterminisme, expliquer son histoire et

son devenir par un stéréotype qui ne lui laisse aucune latitude, et encore moins aux individus qui le composent. C'est faire d'une culture une caractéristique identitaire réductrice et applicable à tous ceux qui vivent entre les frontières d'un territoire, quelle que soit leur situation sociale, leur parcours, leur expériences. C'est faire d'une culture une identité qui n'évolue pas et qui macère en vase clos. C'est circonscrire une culture à un territoire. C'est considérer que toutes les personnes vivant entre les frontières d'un pays doivent n'avoir qu'une culture. C'est considérer les autres cultures comme une menace et le métissage des cultures comme une altération.

Ainsi, donner la parole à des individus en les donnant à voir comme des personnes qui évoluent dans un collectif, mais conservent une marge de manœuvre individuelle, et construisent leur identité par leurs expériences, qui, elles, dépendent du collectif et du lieu où elles se déroulent. Cette manière de penser le portrait d'une personne permet de construire une identité particulière, en ne montrant pas une personne figée dans l'identité du peuple et de l'époque dans lequel elle est inscrite, mais un vécu ancré dans une époque, cependant propre à la personne qui parle, et qui montre un aspect de l'époque, propre à cette personne, représentatif de cette époque parmi la multitude d'aspects qui peuvent être illustrés par la multitude d'individus qui y vivent.

Il ne convient dès lors pas de considérer l'identité d'un peuple à une certaine époque comme une liste, mais comme une stabilisation des pratiques et des manières de penser que le fait d'appartenir à cette époque ou à ce peuple donne aux individus, qui dépend des trajectoires, expériences et situations de chacun. Selon à qui l'on s'adresse et en fonction de la manière dont on voit des personnes, ce qu'elles diront de l'identité du collectif dans laquelle elles sont inscrites diffèrera. Il est difficile de trouver une unité dans la définition de l'identité d'un peuple, car les personnes englobées dans ce peuple sont inscrites dans différentes positions sociales, géographiques, culturelles, leur milieu, leurs influences diffèrent, et chacun voit dans l'identité de son peuple des aspects différents. Dans *La France de Raymond Depardon*¹³⁷, celui-ci conclut le panorama de photographies qu'il a prises à travers toute la France de cette manière :

« Je suis heureux de m'être confronté à la France d'aujourd'hui. J'ai pu rassembler toute mon expérience de regard pour photographier l'état de notre territoire dans un panorama très personnel. J'ai pris le risque de déplaire à ceux qui ne reconnaîtront pas leur France, et

137

de réjouir ceux qui apprécient une perception intuitive, irréductible à une définition figée de l'identité française. »

Il s'agit plutôt dans *Chronique* de construire une certaine identité française de l'été 1960. Les personnes qui vivent dans un endroit donné, à une époque donnée, en sont représentatifs en ce que les expériences qui construisent leur identité dépendent de cette époque et de ce lieu ; cependant, les individus gardent une marge de manœuvre face à ces expériences, une sensibilité, une manière de réagir aux événements de leur époque qui leur est propre, une manière de vivre et de penser qui n'est pas uniforme et applicable à tout le collectif duquel ils font partie, et qui, en ce sens, ne permet pas de plaquer sur le peuple formé par ces individus une identité figée.

Il s'agit donc plutôt de faire raconter aux personnes filmées leurs expériences, leur vécu, de comprendre comment elles vivent dans la collectivité dans laquelle elles sont insérées, et comment cette collectivité peut influencer leur manière de penser et d'agir. D'articuler l'individu avec le collectif pour comprendre comment chacun agit sur l'autre. Edgar Morin discerne trois plans par lesquels il veut structurer le film, en alternant les images de chaque personne à propos de chacun de ces plans : « le plan de la vie privée, interne, subjective, le plan du travail et des rapports sociaux, enfin le plan de l'histoire présente dominée par la guerre d'Algérie »⁴⁹. Chacun de ces plans correspond à un niveau de lieu de discours différent. Le plan de la vie privée intéresse le niveau individuel, celui du cercle intime, des proches ; le plan du travail et des rapports sociaux le niveau d'un collectif particulier, réduit, à une entreprise par exemple, alors que le plan de l'histoire concerne un niveau de collectif plus étendu, plus large, celui du territoire français. L'identité de ce territoire est comme l'identité d'une personne : une suite d'expériences qui forment un vécu, des attitudes successives et différentes adoptées selon les circonstances. Seulement, il nous semble que, au niveau du pays, il y ait conflit entre construction de la mémoire et de l'identité par l'institution, et construction de celles-ci par le collectif. Si des événements intéressent le collectif qui constitue un pays par leur nature politique, ils constituent ainsi des récits que partage ce collectif, construits par les médias, par les institutions gouvernementales de ce pays. Aussi, la mémoire qui se construit de ces événements est toute aussi multiple, et constituée des multiples vécus de ces événements, de différentes personnes ayant des positions, situations différentes et vivant à des endroits différents. L'action, l'expérience, et la mémoire qui en résulte ne sont pas unitaires concernant un pays, sauf à parler d'une mémoire institutionnelle fixée de force ; mais la mémoire se construit d'abord par le souvenir de quelqu'un qui a vécu quelque chose et qui le transmet ensuite. Il y a ainsi, différents niveaux de mémoire qui

correspondent aux trois niveaux fixés par Morin : niveau individuel, niveau « national » et niveau « intermédiaire », d'un groupe plus restreint. À chaque niveau son action, à chaque niveau sa mémoire. C'est pourtant par des actions individuelles, même au niveau national, que l'on agit ; et c'est ici que réside le problème de construction de la mémoire. Si c'est par des actions individuelles que se construit la mémoire collective, alors certains seulement, les plus impliqués dans l'action, en livrent la mémoire qu'ils en gardent en fonction de leur vécu ; pourtant, l'univers de diffusion de l'action, quand elle concerne le pays, et donc toutes les personnes qui y habitent et qui sont informées de cette action, fait que ces personnes sont aussi impliquées dans cette action, et en partageant ce récit, en construisent aussi une mémoire. Ce n'est pas en créant l'action mais en vivant à l'endroit concerné et à l'époque où l'action se déroule qu'elles y sont intéressées et forgent ensemble un vécu de cette action, de cet événement, selon leur position sociale et géographique, leur culture.

La mémoire d'un événement qui concerne le territoire tout entier d'un pays se construit donc de manière plurielle, car l'information le rapportant irrigue tout son territoire ; aussi, et c'est pour cela qu'une définition stricte de l'identité d'un pays nous semble difficile à atteindre, la mémoire qui en résulte est aussi plurielle que le nombre de personnes qui réagissent au récit des événements qui concernent le territoire où elles vivent. Ainsi vont les conflits concernant la mémoire, où d'aucuns disent que leur mémoire est davantage exacte ou davantage légitime, parce qu'ils estiment que la position, la culture, l'origine des autres ne leur permet pas de contribuer à construire la mémoire du territoire concerné. Dans *Chronique*, c'est la mémoire des personnes qui vivent l'événement depuis les journaux dont quelques unes défilent à l'écran qui nous est donnée à voir, et qui forme une mémoire non institutionnelle, mais personnelle, individuelle des événements qui concernent le pays. Non la mémoire de ceux qui font cette guerre d'Algérie, mais de ceux qui s'y impliquent, s'y intéressent parce que c'est un événement qui concerne le pays dans lequel ils vivent, et parce que c'est un récit qui est partagé par la collectivité dans laquelle ils sont inscrits. Dans *Chronique*, filmer les discussions de personnes qui partagent et échangent des récits politiques, nous donne à voir de ces récits un ressenti individuel, et non institutionnel. C'est aller contre la mémoire institutionnelle en donnant la parole à des personnes qui s'approprient le récit qui leur est raconté par les journaux, la radio et la télévision, pour livrer à la caméra leur point de vue.

La Shoah encore récente, la guerre d'Algérie, l'indignation à propos des conditions du travail ouvrier qui augure mai 68, la starlette sosie de Brigitte Bardot défilant sur le port de Saint-Tropez, sont autant de récits qui irriguent l'époque et que, rétrospectivement, nous voyons comme des élé-

ments marqueurs de cette période. Seulement, alors que Jean Rouch « pense que peut-être des événements considérables se dérouleront au cours de l'été et qu'il faut tourner *l'été 60* comme chronique d'un moment capital de l'histoire », les personnes ne semblent pas préoccupées par la guerre d'Algérie ni par le Congo outre mesure, sujets auxquels est consacrée une séquence chacun dans le film, correspondant à une discussion de groupe lors d'un repas, provoquée, lancée par Rouch et Morin. L'aspect politique du film ne consiste pas seulement à aborder des sujets politiques, mais aussi à donner la parole à certaines personnes plutôt que d'autres pour en parler, à donner la parole pour qu'elle exprime un vécu de l'époque contre d'autres paroles, d'autres vécus et d'autres mémoires, afin de souligner qu'une époque ne peut être réduite à une unique mémoire, mais qu'elle est constituée de mémoires plurielles correspondant à des vécus pluriels. L'aspect politique réside ainsi également dans le fait de parler de l'époque sans parler de politique : les personnes échangent davantage sur ce qui se passe dans leur vie personnelle que dans la vie politique nationale.

Ainsi, concernant les deux autres plans de la vie distingués par Edgar Morin, un découpage s'effectue selon la position sociale des personnes, pouvant représenter une manière d'appréhender les personnes propre aux filmeurs, qui, eux aussi en apparaissant à l'écran, assument leur présence en tant qu'auteurs du film ancrés dans leur époque. Angelo, par exemple, ouvrier chez Renault, n'intervient que sur ses conditions de travail, à propos desquelles il se montre plutôt indigné, alors que ce sont plutôt des femmes, en l'occurrence Marilou et Marceline, qui parlent de leur vie intime. Le couple Gabillon parle des loisirs et du logement. Questions qui ne paraissent pas si propres que ça à cette époque : jeunesse sans avenir, perdue dans sa vie professionnelle et sentimentale, travail aliénant, recherche de loisirs le week-end et en vacances... C'est plutôt la manière de portraitiser les personnes, de les donner à voir à l'image, qui nous semble marquer l'identité de l'époque dans laquelle les auteurs du film, qui donnent à voir les personnes d'une certaine manière, sont eux aussi inscrits.

Masques

Edgar Morin dans l'opuscule qui accompagne et s'intitule également *Chronique d'un été* dit vouloir faire tomber « les masques » des personnes qui s'expriment dans le film. Les masques correspondant dans ce texte aux personnages que les personnes se construisent, comme pour se cacher. Comme s'il y avait une personne pure sous ces masques. Mais il ne nous semble pas que le film sous-entende qu'il existe une personne autre, pure, qui se cache sous ces masques, mais que l'identité des personnes est constituée de tous les masques qu'elle ont pu revêtir en fonction des circonstances dans lesquelles elles se sont retrouvées dans leurs vies et comment elle y ont réagi. *Chro-*

nique ne nous donne pas l'impression d'ôter les masques mais de faire se succéder plusieurs masques, en tant que plusieurs attitudes, « présences multiples » chez chaque personne en fonction des circonstances auxquelles elles sont confrontées, l'ensemble de ces masques étant constitutif de l'identité de la personne concernée en ce que ces masques sont des attitudes circonstanciées qui construisent l'expérience de chacun. Le fait de se construire un personnage dans son propre univers, dans sa propre vie, n'est donc pas extérieur à l'identité mais nous semble au contraire contribuer à construire l'identité d'une personne. Le fait de se construire un personnage consistant à se fictionnaliser soi-même, à se voir à la troisième personne, pour se demander quelle représentation de nous-même est la plus idéale à notre sens à donner à voir aux autres, révélant par le personnage qu'on se construit l'image qu'on veut avoir de soi-même. En fixant dans le personnage ainsi construit ses projections, aspirations. En façonnant un personnage idéal vers lequel tendre.

Marceline peut paraître cynique en écrivant un texte et en l'apprenant pour le dire devant la caméra sans en parler à personne auparavant, surtout au sujet de sa déportation et de la mort de son père. Alors que Jean Rouch parle plus tard à ce propos de « sacrilège spontané à l'intérieur d'un cadre provoquant », donc en considérant ce monologue comme quelque chose d'improvisé, inspiré par le fait pour Marceline d'avoir été seule face à une caméra et des opérateurs qui la suivaient de loin, et d'avoir pensé à des choses tristes en étant ainsi isolée, Marceline répond que non, elle était en concurrence avec Marilou qui s'était déjà beaucoup livrée à ce moment du tournage. Marceline joue un personnage qu'elle s'est forgé. Un personnage triste. Cela ne veut pas dire qu'elle ne soit pas triste, elle l'est certainement à propos de sa propre histoire, mais elle joue, incarne cette tristesse selon une mise en scène de la tristesse idéale pour elle et préalablement réfléchie ; cela ne signifie non seulement pas que Marceline ne soit pas triste, mais cela ne signifie pas non plus que Marceline mente, car elle livre ici l'idée qu'elle se fait de la tristesse en la jouant, plutôt que de dire des choses tristes à propos du même sujet mais qui selon elle auraient moins d'impact si elle ne les disait pas de cette manière.

Ce n'est donc pas seulement en s'identifiant à un personnage de film et en y fixant ses projections qu'une personne se construit un personnage idéal, mais aussi en construisant un soi idéal, un personnage qui corresponde à la meilleure représentation de soi qu'on puisse imaginer et qu'on joue. Dans les deux cas, la personne se projette, elle fabule un personnage idéal dans lequel elle s'identifie en se voyant à la troisième personne, en se demandant quelle image elle veut donner au monde. Cela ne veut pas dire que la personne mente, car le personnage idéal ainsi créé est révélateur des

aspirations de la personne qui le joue, de l'image qu'elle veut renvoyer aux autres. La personne fabule une image idéale d'un autre imaginaire ou d'un soi imaginaire en y attachant des caractéristiques idéales, et en essayant de se rapprocher de ce personnage idéal, de le jouer.

Dans *Chronique*, la vérité ne nous semble ainsi pas être synonyme de spontanéité : les scènes, même si elles peuvent être improvisées, ne sont pas pour autant prises sur le vif, certaines personnes qui vont passer devant la caméra préparent des attitudes à adopter devant celle-ci. Jean-Louis Comolli, auteur de films de fiction et de documentaires, semble conforter notre propos lorsqu'il parle de « l'émotion majeure de filmer [ses] contemporains en documentaire, c'est-à-dire dans leur fiction et pas seulement dans la [sienne] »¹³⁸. Filmer des personnes, filmer leurs corps, faire correspondre leur voix au geste de leurs lèvres avec le son synchrone, c'est essayer de partager leur réel, de rentrer dans leur vie, et de la leur faire vivre afin de la restituer dans des images, et de la transcender en quelque sorte, en enregistrant ces personnes pendant le moment particulier qu'ils passent devant la caméra, où ils ne se comportent pas dans le champ de la caméra comme si elle n'était pas là. L'ordinaire prend alors la forme d'un apprentissage de l'expressivité entre ceux qui filment et ceux qui sont filmés. C'est le filmer qui apprend à vivre ses contemporains, à peindre l'expressivité de ce qu'il veut représenter comme « son époque », mais c'est également pour les personnes filmées l'apprentissage d'une manière de se représenter, d'apprendre comment exprimer ce qu'ils veulent montrer d'eux-mêmes.

Lorsque la caméra est là, et plus largement, lorsqu'un regard se construit sur un objet, surtout lorsque cet objet est un être humain, c'est un moment particulier, dans lequel observateur et observé ne s'ignorent pas. C'est un moment de rencontre où personne ne peut agir comme si l'autre n'était pas là. Ce que nous voulons interroger à partir de cette idée, c'est justement que dans cette représentation qui ressort d'un regard construit comme « anthropologique » et cinématographique, l'homme est représenté comme attaché à un lieu et à une époque dans lesquels il est saisi par celui qui le voit et le représente, mais la représentation est également celle d'une rencontre, d'un moment qui peut déconstruire cette identité figée qu'elle attribuerait à la totalité des individus qui vivent au même endroit, et au même moment que l'individu effectivement rencontré.

¹³⁸ COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier, 2004, p.27

Nous distinguons désormais entre deux choses que nous venons d'approcher avec cette représentation anthropologique. D'un côté, la représentation peut signifier l'individu comme un moment de sa vie, et non comme un caractère. Un individu est signifié comme une rencontre, un moment qui ne se serait pas passé ainsi si l'observer et l'observé ne s'étaient pas rencontrés.

D'un autre côté, une représentation cristallise des manières de faire que les individus d'un groupe feraient, justement, « hors caméra », hors représentation, et qu'ils seraient un grand nombre à partager, puisqu'ils sont un grand nombre à les reconnaître. C'est fonder la représentation d'un groupe comme d'une totalité représentée comme ce qui y est un commun aux hommes et qui les identifie, mais également comme une homogénéité. C'est alors que l'homme qui est dit inscrit dans cette société devient l'homme de la totalité, l'homme qui porte les signes d'identification de son groupe et qui n'est défini que par cela : l'homme de la totalité anthropologique, c'est l'homme qui est défini par ce qui est dit propre à sa société, et seulement par cela.

Le regard anthropologique s'est construit sur l'ailleurs, qu'il considérait comme « tribus » closes, qu'il délimitait en identifiant selon des éléments « propres » à cette tribu seulement. Lorsqu'il se tourne vers sa propre société, il est toujours empreint de cette idée de circonscrire un groupe par ce qui est homogène à l'intérieur de celui-ci. La fondation de l'anthropologie est contemporaine de la formation de la « nation » : nous le verrons dans la partie 3). C'est par des déterminations « totales », une identification des membres de ces nations comme partageant davantage entre eux qu'avec les autres hommes, que s'est construite l'idée de « nationalité ». Nous interrogeons des représentations qui nous semblent avoir contribué à cette « homme total » et à la représentation de ce qu'un groupe d'hommes construit de signes d'identification communs qui naturalisent cette homogénéité.

Sourire forcé

Dans ce chapitre nous interrogeons la manière dont des représentations peuvent construire un modèle d'homme qui en signifie les manifestations « normales » ; et comment ce « normal » peut être dit fondé sur une « nature », comme sur un donné du corps. Parce que les catégories construites pour rendre un corps d'homme ou un corps social lisibles se fondent sur la visibilité de ceux-ci et les « rangent » comme catégories du « propre à l'homme ».

Un médecin français, Guillaume Duchenne de Boulogne, a utilisé l'électricité comme mode de guérison de ses patients. En 1862, il publie la première édition d'un ouvrage intitulé *Le Mécanisme*

de l'analyse électro-physiologique de l'expression des passions.

Ce que Duchenne voulait faire avec ces expériences à l'électricité, c'était d'abord de comprendre le mécanisme des muscles du visage dans l'expression : quels muscles sont sollicités dans telle expression reconnaissable comme celle d'une « passion » propre aux hommes : comme Charles le Brun a tenté de construire un « répertoire des passions » où il recensait les expressions des passions qui traversent les hommes, Duchenne cherche lui dans ces expressions quels mécanismes physiques, physiologiques, sont en jeu lorsque le visage exprime un sentiment reconnaissable, catégorisable. Dans *Le Mécanisme*, Duchenne « peint » les expressions avec de l'électricité et un appareil photo. Il sollicite, avec des électrodes, certains muscles du visage d'un patient, et crée par ces sollicitations électriques l'expression des passions, l'expression qu'un visage prend dans un état physiologique alors placé comme « normal », et prend ce visage ainsi sollicité en photo. Réponse à un stimuli électrique, les muscles du visage peignent alors la joie, la tristesse, la frayeur. Un médecin apprend le mécanisme des muscles du visage dans l'expression des passions « ordinaires », propres aux hommes, et expérimente, en même temps que l'électricité, la photographie, et la « peinture » des expressions par ces deux procédés.



Figure 25 : « Contraction combinée des peuciers et des sourciliers, associée à l'abaissement volontaire de la mâchoire inférieure : effroi mêlé de douleur, torture ».

1855 – 1856. Album personnel, Ensba inv. PC 4366 fig. 45

Souriez, vous êtes filmé. On se demande si ce pauvre vieillard atteint d'une « légère paralysie faciale » paraît effrayé parce que Duchenne veut peindre sur son visage la frayeur par l'électricité, où s'il est juste terrorisé de cet individu qui l'asticote à son côté avec application (figure 25). « Les photographies, alors, sont tirées un à une, puis collées : chaque ouvrage constitue donc, en soi, une œuvre autonome. D'une édition à l'autre, mais également d'un exemplaire à l'autre, le choix des

images, la rédaction de leurs légendes varient sensiblement. »¹³⁹ Charles Darwin a possédé un exemplaire du *Mécanisme*. C'est cela qui a donné à Duchenne une crédibilité scientifique qu'il n'a pas eue de son vivant. Lui-même avait partitionné l'ouvrage entre une partie « esthétique » et une partie « scientifique », renforçant l'idée qu'il n'était pas assez l'un et pas assez l'autre pour être pleinement reconnu comme fécond.

C'est un dispositif d'apprentissage de l'expression en photographie, en même temps que la photographie commençait à saisir les expressions. Physiologie du regard : la photographie permet de saisir un instant parmi tous ceux qui se succèdent pendant la vie d'un individu. Regard physiologique : exactement vingt ans avant la première édition du *Mécanisme*, des séries de portraits de Français se vendent dans les rues de Paris comme « Physiologies » de Français, représentant l'épicier, la femme de province, le notaire, chacun portraituré comme vêtement, manière de vivre, manière de s'exprimer.

Une autre photographie du *Mécanisme* qui a attiré notre attention. Un « simulacre de rire naturel », où Duchenne dit avoir voulu contracter les muscles du visage du même patient plus tôt « effrayé » mais qui ne le faisant finalement pas : il présente la photographie comme une expérience fictive, un simulacre.

Mais le médecin sait surtout que le rire naturel ne peut être obtenu par la seule contraction de muscles du visage. L'électrisation du grand zygomatique ne produit qu'un « rire faux ». Le médecin n'hésite pas à placer en tête de son Album une expérience fictive « comme spécimen de ses expériences électro-physiologiques ». On y voit Duchenne lui-même tenant les deux réophores de la main droite, posant paternellement la main gauche sur l'épaule du vieil homme et regardant l'objectif photographique.¹⁴⁰

Duchenne ne dit cependant pas comment le patient, atteint d'une légère paralysie faciale, s'est mis à s'esclaffer « tout seul », puisqu'il s'agirait d'un simulacre de l'expérience électrique : Duchenne précise en légende : « [...] je dois dire que le rire est naturel et que j'ai voulu montrer dans son

¹³⁹ SICART Monique, « Duchenne de Boulogne, médecin-photographe (1806 – 1875) », article en ligne sur le site web de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) URL : <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/duchenne-de-boulogne-medecin-photographe-1806-1875/#ftn12>

¹⁴⁰ SICART Monique, « Duchenne de Boulogne, médecin-photographe (1806 – 1875) », article en ligne sur le site web de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) URL : <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/duchenne-de-boulogne-medecin-photographe-1806-1875/#ftn12>

ensemble le simulacre d'une de mes expériences électro-physiologiques ». Fiction de l'électricité, où il suffirait que les réophores soient posés sur le visage paralysé pour que celui-ci se contracte finalement devant l'appareil photo, lui donnant ainsi l'expression voulue, dans ce « cadre provocant » dont parlait Edgar Morin dans *Chronique d'un été* : réunir des personnes devant une caméra, et voir ce qu'ils y font. Le cadre que crée Duchenne est celui d'une « fiction de l'expression » : naturelle, pas naturelle, provoquée, spontanée, l'expression se peint, tout le monde est content, tout le monde sourit (figure 26).

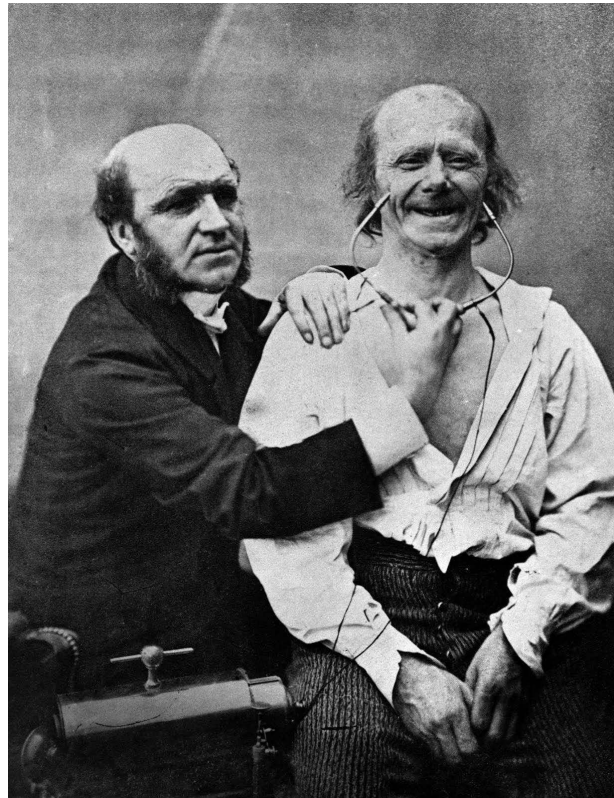


Figure 26 : Frontispice – « Simulacre de rire naturel »
1855 – 1856. Album personnel. Ensba : PC 4366 fig.1

Duchenne aurait pu prendre un homme sans paralysie : le courant électrique a un effet sur le muscle de n'importe quel homme, et n'importe lequel aurait fait l'affaire pour prêter son visage à peindre les expressions par l'électricité. Le choix d'un homme atteint de paralysie est le choix d'un fond blanc. La paralysie du visage est comme un terrain redevenu vierge de toute expression, de

toute forme d'expression. Cependant Duchenne précise bien qu'il s'agit d'une paralysie « légère » dont ce patient est atteint : c'est encore un terrain non complètement coupé de l'expressivité, mais qui n'y accède cependant plus entièrement, qui n'a plus un rapport « normal » à l'expressivité. Cet homme est un convalescent de formes : il ne pouvait plus exprimer pleinement ses émotions à cause de sa paralysie, mais son visage exprime, à nouveau, grâce au dispositif mis en place par Duchenne.

Il s'agit à la fois d' « apprendre l'expressivité » à celui qui est représenté et à ceux qui doivent la reconnaître dans la représentation. Non pas seulement représenter une expression « humaine », mais créer un « cadre » qui permette de construire une représentation de cette expression. Cela est d'autant plus flagrant dans le « cadre provoquant » de Duchenne, qui lie l'électricité à la prise de vues. Ce dispositif est une manière d'apprendre comment « peindre » une expression devant un appareil photographique mais également de peindre l'expression en général, sur un visage humain, pour que celle-ci soit reconnue par d'autres hommes qui sont alors considérés comme l'ayant déjà vue, hors-appareil photographique, hors représentation.

Un homme apprend à peindre l'expression en photographie en apprenant à un homme à exprimer des passions « humaines » avec les muscles de son visage. Cet homme paralysé est comme une toile blanche sur laquelle l'expressivité « humaine » est à construire, à la fois pour le visage, mais également pour l'appareil photographique qui est un nouveau procédé de « peinture ».

Ce que nous voulons souligner ici est que les représentations, textes de caractères, peinture, photographie, film, ne représente pas l'homme comme si le procédé de représentation, le « cadre provoquant » qu'est toujours le regard de celui qui observe en vue de représenter, est une construction, et que, pour cette raison, même si la représentation a pour objet des expressions « humaines » considérées comme spontanées, sont construites. Celui qui les représente peut les provoquer artificiellement, ou seulement les observer, en n'étant pas celui qui les fait survenir, il n'en reste pas moins que le cadre de la représentation en fait une construction. Il s'agit alors, par la représentation, et par la « périmètre de reconnaissance » qu'elle vise, de construire des expressions comme « naturelles » aux hommes. L'homme ordinaire est représenté pour dire la vie d'un groupe d'hommes « hors-représentation », or, il s'agit de construire cette vie dans une représentation pour qu'elle soit reconnaissable par ceux qui la connaissent. Et ce moment de représentation est une construction. celui qui est représenté apprend, et ne se conduit pas comme si l'observateur, le procédé de représenta-

tion n'était pas là. L'observateur et pour l'observé construisent une certaine expressivité. Cela est particulièrement flagrant avec Duchenne qui utilise de l'électricité, mais cela n'est heureusement pas nécessaire pour « peindre l'expression ».

Le Français moyen

Fernandel est un acteur Français qui est devenu célèbre en jouant à partir des années 1930 puis après la guerre dans des films qui ont largement circulé et sont devenus très populaires en France, en Italie et ailleurs, notamment grâce à la série des *Don Camillo*. Son visage reconnaissable, qu'il nommait lui-même sa « gueule de cheval » (nous n'en rajouterons pas avec les dessins de Charles Le Brun rapprochant les traits des hommes avec ceux des animaux) est justement connue pour son expressivité : mimiques, grimaces, regard implorant, un « répertoire » très riche et très « appuyé ».

Lorsque le photographe Philippe Halsman, connu pour ses portraits de personnalités connues, comme Dali, Picasso, Churchill, Marilyn Monroe, notamment, rencontre Fernandel, il dit d'abord l'avoir salué et lui avoir tapé dans le dos comme à un vieux copain. À force de l'avoir vu à l'écran, l'homme lui semblait familier. Il présente ainsi la suite de cette première rencontre :

En rentrant chez nous, Yvonne, qui a été ma muse toute ma vie, m'inspira à nouveau :

- *Il faut que tu fasses son portrait. LIFE le publiera sûrement.*
- *Non, ici, on ne le connaît pas assez. Son visage n'intéressera jamais vingt millions de lecteurs.*
- *Alors arrange-toi pour le rendre intéressant.*
- *Je sais! Je vais l'interviewer mais il ne répondra que par des mimiques.*

Lorsque Fernandel revint, c'était pour une journée, et il n'avait qu'une heure à consacrer à Philippe Halsmann. Celui-ci avait préparé l'interview qui se déroula donc en une heure : « Je commençai à lui lancer mes questions pendant que, à une vitesse de 1/2000 secondes, je photographiai ses réponses. »



Figure 27, à gauche : Foto 2 (« Que pensez-vous de la situation internationale? »)

Figure 28, à droite : Foto n°5 (« Le Français moyen pince-t-il encore les fesses des jolies filles dans la foule?... »)

Le magazine LIFE a publié quelques-unes des photographies de cette séance. L'interview en tant que telle, avec toutes les questions, toutes les photographies, présentées dans le cadre du procédé dans lequel elles avaient été construites, n'a été publiée comme livre que plus tard. Ce n'est pas une interview au sens habituel du terme : à des questions posées comme textes, répondent des photographies d'un visage. L'album *The Frenchman* se présente donc comme une suite de doubles pages qui se répondent. D'abord, une page de gauche blanche, et sur la page de droite une question posée en lettres capitales, au centre. La double page suivante se présente comme un recto blanc et la photographe-visage-réponse au verso.

Le photographe a présenté l'interview à Fernandel comme une « expérience photographique origi-

nale ». Il ne cherche pas tant d'interroger l'acteur sur sa vie, sur lui, mais de lui poser des questions comme à un « Français » auxquelles celui-ci répond comme le Français qu'il est. C'est Fernandel acteur Français, cristallisant les réactions et les expressions des « Français », et les questions sont posées en conséquence.

Philippe Halsman utilise, et même avant Jean Rouch et Edgar Morin, le terme d' « expérience », « expérimentation » (*experiment*) pour qualifier l'entretien qu'il propose à Fernandel. Nous avons ainsi là une illustration de ce que la représentation d'une « expression » n'est pas nécessairement assignée à un groupe d'individus ou à un individu en particulier. Avec Fernandel, il s'agit, non pas de représenter une expression humaine, mais une expression de Français. Le fait que Fernandel soit un acteur connu et très populaire en France a ici son importance, mais au-delà de cette considération, son utilisation de la mimique, la plasticité de son visage nous semblent tout aussi importants dans cette « peinture des expressions ». Pour Halsmann, connu pour les portraits de « personnalités », Fernandel était « la preuve la plus tangible qu'il existe un langage universel, compréhensible pour tous : la langue parlée par tous les visages »¹⁴¹

C'est une conception de l'individu, et de la représentation de l'individu comme totalité : cristallisant sa « culture », sa société, car représenté *seulement* par cela. Marc Augé cite à ce sujet Marcel Mauss qui forge une conception de « l'individu moyen » :

*« L'homme moyen de nos jours - ceci est surtout vrai des femmes -, et presque tous les hommes des sociétés archaïques ou arriérées, est un total ; il est affecté dans tout son être par la moindre de ses perceptions ou par le moindre choc mental. L'étude de cette « totalité » est capitale, par conséquent, pour tout ce qui ne concerne pas l'élite de nos sociétés modernes » (p.306). Mais l'idée de totalité, dont on sait l'importance qu'elle a aux yeux de Mauss, et pour qui le concret c'est du complet, limite, et en même temps mutile celle d'individualité. Plus exactement, l'individualité à laquelle il pense est une individualité représentative de la culture, une individualité type.*¹⁴²

Un individu *concret* et *complet*, comme le dit Marc Augé : un individu qui se *fondrait* tant dans sa société et sa culture qu'il s'y *confondrait* : il ne serait plus identifiable que cela, sans rien qui ne le

¹⁴¹ HALSMANN Philippe, *The Frenchman. Un entretien photographique avec Fernandel*. New York, Simon and Schuster, 1949 [Réédition Taschen, 2005], p.8

¹⁴² AUGÉ Marc, *Non-lieux. Pour une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIème siècle », p.31

distingue en particulier. Cela n'atteindrait que les « faibles » finalement, et l'on retrouve cette idée de médiocrité attachée à ce qui ne se distingue pas.

Ce qui définit une société toute entière se retrouverait donc comme signe d'identification de tous les individus la composant. Et ceux qui pourraient être identifiés par « quelque chose de plus » seraient seulement ceux des élites, laissant à tous les autres l'identification par le « plus grand dénominateur commun » et seulement ce « plus grand dénominateur commun ».

La notion de « peuple » s'est forgée de la même manière et renvoie au même processus métonymique. Le peuple désigne l'ensemble des membres d'un État, mais il glisse vers le « populaire » : le peuple c'est celui qui est défini par la seule appartenance à un État et ce que cela entraîne pour lui de marques d'identification. Représenter l'homme ordinaire c'est finalement dire qu'il n'y a rien d'autre qu'un commun qu'il cristallise qui le définit. Cela ne veut pas dire que la représentation qui en résulte soit « abstraite » : on le voit avec Fernandel, avec Marc Augé, ce sont des individus *individualisés* qui sont les modèles d'une telle représentation, ce n'est pas un homme de l'abstraction, mais un homme du concret, construit comme n'étant identifié que par ce plus grand commun dénominateur.

Ce qu'il y a « en plus » pour identifier les autres, c'est donc ce qui distingue, et ce qui « élève » au-dessus de ce plus grand dénominateur commun. La notion d' « homme moyen » est annexée sur cette idée : il y a des hommes d'un groupe d'hommes qui ne sont définis que par cette appartenance, et d'autres qui sont définis par cela, mais pas seulement. Ceux qui ne sont pas alors considérés comme susceptibles d'être définis par autre chose sont donc considérés comme étant dans une sorte de passivité : ceux qui ne font pas partie de l' « élite », ceux qui se sont laissés déterminer, comme des esclaves, par le lieu où ils sont « venus au monde » et qui y collent jusqu'à s'y confondre.

3. IMMERSION

Dans un pays lointain où j'allais autrefois j'avais un ami. Il vivait dans une forêt obscure et froide, à l'écart du monde. Il ne connaissait pas la ville, et il n'est jamais venu jusqu'ici. Ça fait longtemps que je ne l'ai pas revu, et je pense souvent à lui. Je ne crois pas qu'il imagine à quoi ressemble le monde au-delà des arbres de sa forêt, je veux dire le monde tel qu'il est chez moi. Il me posait des questions étranges ; il me demandait si on avait besoin de travailler, où trouvait-on les patates. Il n'a pas voulu me croire quand je lui ai dit que dans les rues de ce qu'il appelait « mon village », ce qui me faisait rire, je croisais des gens que je ne connaissais pas, et que je ne reverrais jamais. Ça lui paraissait absurde : « qu'est-ce qu'ils font là, me dit-il, d'où viennent-ils ; et toi, où est-ce que tu vas, comme ça ? »

Je regrette que tu ne sois pas là. On aurait pu marcher ensemble, comme on l'a fait si souvent chez toi. La pluie était froide. Je t'aurais montré des choses ordinaires, elles t'auraient paru mystérieuses. Tu aurais été étonné qu'il n'existe ici que des fleurs coupées, et qu'on les donne pour qu'elles meurent dans les bras de quelqu'un d'autre. C'est comme si elles venaient de nulle part et qu'elles devaient laisser à notre place, au moment où nous nous en allons, quelque chose de notre présence. Tu n'es pas là mais je te parlerai, et je regarderai avec tes yeux.

Stéphane Breton, *Le monde extérieur*. France, 2007, 54 minutes.

Éther - Contour inclusif - Cinéaste-scaphandrier - Construire le commun par la lumière - Affirmer le commun - Imaginer des communautés - Le « même moment » - Le « regard ethnologique » - Dire le voir 1) du caractère au « comment vivre » 2) un homme observe d'autres hommes 3) représenter ce qui est « visible quelque part » - « L'homme qui voit » et le « voir commun » - Ce qui se passe - La « nature » française - Voir la nation - Thème et variations - Se décentrer - Regard physiologique, physiologie du regard - Le « temps vide et homogène » - Représenter le présent - Acédie - Convalescence - Ordinaire de sens, ordre du sens - Une brèche - Propreté, vérité, beauté - Le sens propre - L'atour - Tout voir 1) L'observateur discret 2) Kaléidoscope : formes pures et regard « sale » 3) Bassesse du symptôme - Le même endroit au même moment : naissance de la nation 1) Socio-histoire du concept de nationalité 2) Botanique du concept de nationalité - L'apatride de formes et le citoyen - Un homme ordinaire sur un terrain vierge - Le Français en vacances

Nommer implique de reconnaître, et reconnaître, c'est voir quelque chose de déjà connu et donc de reconnaissable : de semblable, déjà vu. On l'a vu dans le chapitre précédent, dire que plusieurs individus se ressemblent, ou du moins ont un élément en commun qui permet de les rassembler en les rangeant dans une catégorie, est une opération qui peut s'effectuer en représentant les traits des individus ainsi nommés et catégorisés.

Dans la partie précédente nous avons interrogé la manière dont l'homme est « marqué » pour être identifié : nous avons pour cela abordé un modèle « scientifique » qui construit un modèle générique sur lequel nous avons considéré que les représentations d'hommes ordinaires, mêmes extérieures à la sphère scientifique, étaient fondés. L'homme est marqué comme trait, c'est son intérieur, ce qui est à l'intérieur de ses contours qui est fait signe d'identification. Dans cette partie, nous voulons aborder le « milieu » non pas comme ce qui est à l'intérieur des contours de l'homme, mais justement ce dans quoi l'homme est immergé. Ce sont les représentations qui définissent l'homme par son ancrage et son appartenance à un « milieu » que nous voulons désormais interroger. Ces représentations de l'appartenance posent la question du besoin de signifier l'appartenance : ce « milieu » pose la question du besoin d'une société de se représenter elle-même comme constituant un milieu, et comme étant marquée par cela.

Éther

René Descartes considérait le rapport entre les corps physiques comme un choc pouvant exclusivement être provoqué par le contact. Dans un regard qui ne considère comme connaissance que ce qu'il voit, que ce qui est matériellement, physiquement visible, le rapport entre des corps ne peut être établi qu'à partir du moment où ces deux corps se touchent. Le rapport entre les êtres chez Descartes, la « physique » considérée comme science des corps, est donc celle de la visibilité physique de ces corps : le rapport entre les corps doit donc être lui aussi physiquement visible, et ne s'établir que lorsque les deux corps sont physiquement en rapport, et donc se touchent.

Descartes n'envisage pas qu'il puisse y avoir action à distance des corps, et donc pas de gravitation. Pour expliquer l'influence des corps les uns sur les autres, il a imaginé un système de « tourbillons » pour expliquer l'influence des astres les uns sur les autres. Les astres ne se « touchent » pas, mais ils seraient entourés de plusieurs couches, sortes de cercles concentriques qui ont le même centre. Le milieu est qualifié d'un « entre-deux-centres »¹⁴³ par Georges Canguilhem. Ce sont ces couches de « fluides éthérés » qui, créant des épaisseurs autour du centre, s'entrechoquent, se repoussent et s'attirent (figure 18).

La notion de « milieu » comme l'espace dans lequel sont inscrits et immergés les corps est un contour qui circonscrit : le milieu est ce qui permet de penser le rapport entre des corps distincts, et l'influence à distance qu'exercent ces corps les uns sur les autres.

Isaac Newton pose le problème du « véhicule de l'action entre les corps » :

*L'éther lumineux est pour lui ce fluide véhicule d'action à distance. Par là s'explique le passage de la notion de fluide véhicule à sa désignation comme milieu. Le fluide est l'intermédiaire entre deux corps, il est leur milieu ; et en tant qu'il pénètre tous ces corps, ces corps sont situés au milieu de lui.*¹⁴⁴

La notion de milieu chez Newton désigne l'action d'un corps relativement à l'autre : le « milieu » y est donc d'abord le lieu où les forces entre les corps s'exercent et circulent, puis glisse vers l'idée d'un milieu en soi. L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert publiée en 1751 donne du milieu la définition suivante :

Dans la Philosophie mécanique, le milieu signifie un espace matériel à travers lequel passe un corps dans son mouvement, ou en général, un espace matériel dans lequel un corps est placé, soit qu'il se meuve ou non.

Ainsi on imagine l'éther comme un milieu dans lequel les corps célestes se meuvent. Voyez Ether.

¹⁴³ CANGUILHEM Georges, *La connaissance de la vie*. Paris, Vrin, coll. « Librairie philosophique », 2008 [1965], p.167

¹⁴⁴ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*. Paris, Vrin, coll. « Librairie philosophique », 2008 [1965], p.167

L'air est un milieu dans lequel les corps se meuvent près de la surface de la terre. Voyez Air & Atmosphere.

L'eau est le milieu dans lequel les poissons vivent & se meuvent.

Le verre enfin est un milieu, en égard à la lumière, parce qu'il lui permet un passage à-travers ses pores. Voyez Verre, Lumière, Rayon.

La densité des parties du milieu, laquelle retarde le mouvement des corps, est ce qu'on appelle résistance du milieu. Voyez Résistance.

Milieu éthéré. M. Newton prouve d'une manière très-vraisemblable, qu'outre le milieu aérien particulier dans lequel nous vivons & nous respirons, il y en a un autre plus répandu & plus universel, qu'il appelle milieu éthéré. Ce milieu est beaucoup plus rare & plus subtil que l'air ; & par ce moyen il passe librement à-travers les pores & les autres interstices des autres milieux, & se répand dans tous les corps. Cet auteur pense que c'est par l'intervention de ce milieu que sont produits la plupart des grands phénomènes de la nature.¹⁴⁵

¹⁴⁵ D'ALEMBERT Jean le Rond et DIDEROT Denis, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Volume VI*, Paris, Le Breton, imprimeur ordinaire du Roy, 1756. p. 272

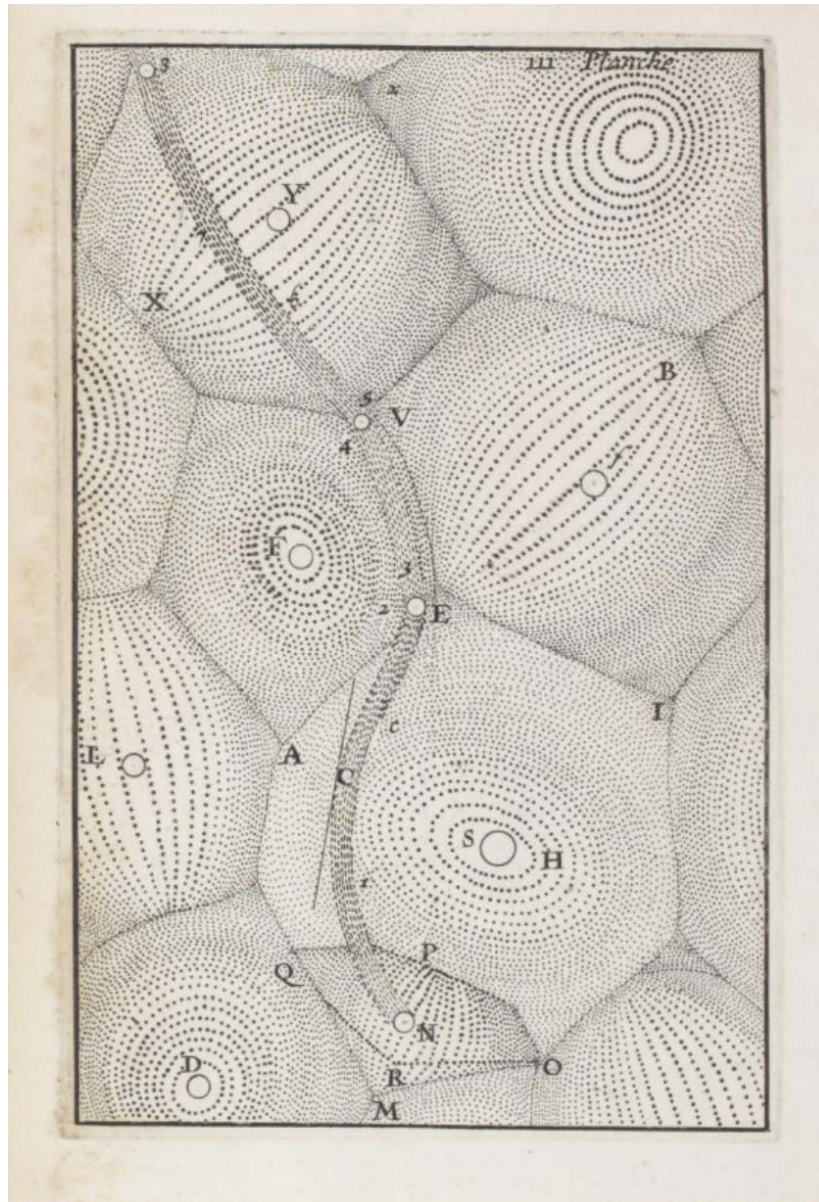


Figure 29 : *Les Principes de la philosophie, escripts en latin par René Descartes, et traduits en françois par un de ses amis*. Paris, éditeur H. Le Gras, 1647. planche III.

Bibliothèque nationale de France

La notion de milieu déborde largement les sciences physiques dès le milieu du XVIIIème siècle pour désigner, abstraitement et largement, ce dans quoi les êtres sont immergés. Cette notion de milieu se forge au sein des sciences physiques qui considèrent le rapport de forces d'un corps à un autre corps distinct, mais également au sein des sciences du vivant qui se fondent sur l'idée de

l'organisation comme constitutive du vivant. Un être organisé est défini à partir du XVIIIème siècle comme un corps qui accomplit un certain nombre d'opérations pour survivre, qui consistent notamment à puiser dans ce qui l'entoure ce dont il a besoin.

La notion de « milieu » s'entremêle entre les besoins qu'ont les différentes sciences constituées autour de l'étude empirique des êtres d'inscrire les êtres dans des conditions données, ne serait-ce que pour pouvoir appréhender les rapports entre ces différents êtres, d'où vient chacun, d'où agit chacun, et comment chacun évolue au gré des espaces et des temps. L'étude empirique des êtres se fonde sur une comparaison des différents êtres en vue de trouver ce qu'ils ont en commun, et donc ce qui est propre à chaque type d'être.

Cette comparaison de l'observation empirique des êtres pose le problème de la différence de temps et de lieux dans lesquels les êtres considérés sont inscrits, et l'idée de milieu vient, non pas résoudre, mais poser la notion de l'étude des êtres autrement. Le concept de « milieu » est apporté de la physique à la biologie, mais c'est plus sûrement parce que la biologie avait besoin de cette notion que celle-ci a si bien « pris ».

Newton est peut-être le responsable de l'importation du terme de la physique en biologie. L'éther ne lui a pas servi seulement pour résoudre le phénomène de l'éclairement, mais aussi pour l'explication du phénomène physiologique de la vision et enfin pour l'explication des effets physiologiques de la sensation lumineuse, c'est-à-dire des réactions musculaires. Newton, dans son Optique, considère l'éther comme étant en continuité dans l'air, dans l'oeil, dans les nerfs, et jusque dans les muscles. C'est donc par l'action d'un milieu qu'est assurée la liaison de dépendance entre l'éclat de la source lumineuse perçue et le mouvement des muscles par lesquels l'homme réagit à cette sensation. Tel est, semble-t-il, le premier exemple d'explication d'une réaction organique par l'action d'un milieu, c'est-à-dire d'un fluide strictement défini par des propriétés physiques.¹⁴⁶

C'est en termes de milieu et d'individu immergé que nous voulons dans cette partie aborder la manière dont est représenté l'homme ordinaire. Considérant l'homme ordinaire comme un individu constituant un milieu et étant constitué par lui, la représentation de l'homme ordinaire peut être abordée comme celle du milieu et de l'individu le constituant. Considérer l'homme ordinaire comme plongé dans un milieu implique qu'il faille s'immerger à l'intérieur de ce milieu pour re-

¹⁴⁶ CANGUILHEM Georges, *La connaissance de la vie*. Paris, Vrin, 2008 [1965], p.167

présenter l'homme ordinaire et être à sa hauteur. Nous l'avons déjà mentionné en introduction ¹⁴⁷, ce sont d'après François Laplantine par les sciences physiques que la place de l'observateur est placée dans l'observation au XVIIIème siècle. Nous reproduisons le passage déjà cité, qui nous conforte dans l'emploi du terme de « milieu » pour désigner l'immersion d'un observateur dans le même espace et le même temps que les individus qui constituent la société qu'il décrit en vue d'en produire une « connaissance » :

Or, paradoxalement, le retour de l'observateur dans le champ de l'observation ne s'est pas effectué par la voie des sciences sociales ni même de la philosophie, mais par le biais de la physique moderne qui intègre la réflexion du sujet sur l'activité perceptive comme condition de possibilité de l'activité scientifique elle-même. Heisenberg a montré que l'on ne pouvait observer un électron sans créer une situation qui le modifie. Il en tira en 1927 son fameux « principe d'incertitude », qui le conduisit à ré-introduire le physicien dans l'expérience même de l'observation physique.¹⁴⁸

C'est en termes d'intérieur qu'il s'agit de considérer l'homme ordinaire, non plus comme un intérieur en soi mais comme un élément immergé dans un intérieur et qui intériorise celui-ci à son tour. La représentation de l'homme ordinaire est en ce sens celle de l'homme immergé dans un intérieur, et celle du regard qui ressort de cette immersion.

Le milieu et ses éléments prennent dans la définition du « milieu éthéré » de Newton la forme du lien invisible entre les éléments qui composent le milieu. Il s'agit alors de représenter ce milieu, et pour ce faire de représenter le lien entre les éléments qui le constituent. L'idée est qu'un « éther » lie les éléments qui sont inscrits au sein d'un milieu. La place de l'observateur est de trouver un lien entre ces individus qu'il observe, et de faire de ce lien qu'il construit une « connaissance » de ces individus, car elle permettrait de les définir, de fonder un regard qui permette de les « ranger ».

Chez Newton, le milieu est signifié comme une substance éthérée, une sorte d'atmosphère qui « remplit » un espace, avant que la question ne débouche sur le fait de savoir si le vide existe ou non. Y a-t-il du vide entre les hommes? Comment les milieux se constituent-ils, et quelles sont leurs limites?

¹⁴⁷ « Milieu de contours », p.25

¹⁴⁸ LAPLANTINE François, *Le regard ethnographique*, Paris, Nathan, 1996, p.24

Représenter le milieu c'est donc représenter ce qu'il y a à l'intérieur de contours qui en délimitent les frontières. Un fond blanc « lie » les individus parce qu'ils sont « posés » dessus, inscrits sur un espace « vide » qui dit pourtant leur lien, ne serait-ce que comme surface circonscrite, entre quatre bords. Nous abordons ici l'individu comme inscrit dans un « milieu » et lié à d'autres individus eux aussi inscrits dans ce milieu.

Contour inclusif

La notion de milieu est inclusive : le milieu est défini par rapport aux éléments le composant. Cela entraîne l'idée que pour représenter un milieu, il faut représenter les éléments le composant. Le milieu est un contour à l'intérieur duquel coexistent des éléments qui « vivent ensemble ». Le milieu est le « fond blanc » sur lequel tous ces éléments sont « posés », et ce « fond blanc » est identifiable, marqué des éléments qui le composent, et qui les constitue à leur tour.

Qu'un individu soit attaché à un « milieu » entraîne deux remarques.

D'abord, chaque individu faisant partie du même milieu entretient un lien avec ce milieu, un lien d'attachement, d'ancrage. Cela signifie que chaque élément constitue le milieu, définit le milieu, mais qu'à son tour le milieu définit chaque élément qui y est inscrit.

Ensuite, tout individu considéré comme étant inscrit dans un « milieu » a de fait ceci en commun avec les autres individus inscrits dans ce milieu qu'ils entretiennent un lien d'appartenance identique. Cela est constitutif d'un « commun » à tous les individus considérés comme constituant ce milieu. Si un certain nombre d'éléments constituent un milieu, alors tous ces éléments ont un lien avec ce milieu, et ce lien est donc le même pour tous.

Représenter des individus au sein d'un milieu, c'est représenter le lien des individus à ce milieu, et donc le lien de chacun avec les autres au sein de ce milieu. L'objet de ce chapitre est d'interroger la manière dont le lien, d'une part, de l'individu au « milieu », et d'autre part, de l'individu aux autres individus qui constituent ce « milieu », est représenté. À partir de la délimitation d'un milieu, nous interrogeons ici comment un individu est signifié appartenir à ce milieu et comment il peut être identifié par cela dans une représentation. Comment sont mis en signe l'attachement, l'ancrage.



Figure 30 : Chronique d'un été, Edgar Morin et Jean Rouch, France, 1960

Dans leur film *Chronique d'un été*, Jean Rouch et Edgar Morin demandent à des Français « comment ils vivent », à Paris, en l'été de l'année 1960. Le film s'ouvre sur une séquence illustrative de la dynamique que nous abordons ici : à partir de l'apparition du titre du film, sur fond de nostalgie Chaplinienne période « Temps Modernes » où une horde de personnes presque exclusivement de sexe masculin sort avec empressement du métro pour aller travailler, se joue une drôle de danse de plans (figure 30). D'abord, la caméra placée dans la rue filme les personnes qui sont dans la rue. Puis la caméra, à l'intérieur d'un café, filme à travers les vitres les personnes qui marchent dans la rue. La caméra ensuite placée dans la rue filme les personnes qui sont à l'intérieur du café. La porte en verre réfléchit les personnes qui marchent dans la rue. Dernier plan de cette première séquence : la caméra à l'intérieur du café filme les derniers travailleurs qui se dispersent dans la rue. La valse de l'intérieur et de l'extérieur est finie.

Un résumé métaphorique du film en images accompagne ainsi la voix off de Jean Rouch qui explique le principe du cinéma-vérité. Car *Chronique d'un été* est construit sur une succession de fragments d'entretiens d'amis des deux auteurs, tantôt dans l'appartement de la personne filmée, tantôt dans un autre appartement, tantôt dans la rue, dans un café, dans un restaurant, dans une voiture, sur la plage... Le cinéma-vérité cherche, et au-delà de la nouveauté propre à la Nouvelle Vague, de descendre dans la rue pour filmer les gens et non plus ne faire des films qu'en studio avec des stars, les auteurs de *Chronique* interrogent leurs acteurs seuls, en comité réduit, ou en groupe imposant afin que la bonne entente permette à chacun de se révéler à lui-même et aux autres. Edgar Morin dit ainsi chercher, par le cinéma-vérité, la vérité des personnes.

Il ne s'agit pas ici d'un regard « surplombant » qui dirait décrire Paris à l'été 1960 comme « vérité » de ce qui s'y passe, mais comme une « provocation de moments », confrontation de personnes. Les filmeurs ne disent pas que les personnes filmées se comportent devant eux et devant la caméra comme s'ils n'étaient pas là ; au contraire, c'est la provocation d'un moment par la présence des fileurs et de leur caméra qui construit un moment particulier, qui dit quelque chose de chaque personne présente. Jean Rouch et Edgar Morin apparaissent à l'écran, ils s'intègrent dans l'histoire en train de se dérouler, qui est celle de leur recherche filmique, sociologique, anthropologique. Ils s'immergent dans leur propre milieu, à Paris, à l'été 1960, provoquant, comme tout regard d'ethnographe, un changement d'une situation qui avait cours jusqu'ici - la vie d'un individu - jusqu'à ce qu'ils y entrent. Leur présence change la manière dont les individus qu'ils rencontrent, interrogent et filment se comportent, et nous retombons ici sur la définition du milieu : un espace constitué des éléments le constituant.

L'arrivée d'un regard, et de deux individus, change la constitution de ce milieu, et ce qui s'y passe, tout comme l'intrusion d'un observateur change l'observation de l'électron. Jean Rouch et Edgar Morin sont, eux aussi, des Français vivant à Paris en 1960, et prennent en ce milieu la place d'anthropologues de leur propre société. Ils croisent d'autres Français, qui vivent au même endroit, au même moment, provoquant des moments où ils interrogent ces autres individus pour créer des « moments de regard », de leur propre regard sur leur société, dans lesquels ils assument de créer un moment qui n'aurait pas eu lieu s'ils n'avaient pas été là, prenant cette initiative de regard au sein d'un « milieu » donné et ainsi construit. C'est en construisant ces « moments de regard » qu'ils construisent un « commun » du voir Paris en 1960. C'est ce regard que nous interrogeons : un re-

gard partie constituante d'une société, mais également regard qui interroge cette même société et qui la délimite depuis son expérience, depuis ces « moments provoqués » en immersion.

C'est à partir de la construction de cette délimitation des individus et d'un « milieu » qu'ils contribueraient à constituer, par « grappes », que peut alors à mon sens être interrogée l'« unité » de la représentation de ce milieu et de ses membres. C'est au sein de cette structure que des regards vont venir observer pour représenter, et donc devoir choisir une place au sein de cette structure. Sous cette approche abstraite de « milieu » nous pensons bien sûr à interroger l'homme ordinaire représenté comme « partie constituante d'un milieu ». Car l'homme ordinaire représenté comme « partie constituante du milieu » est à ce titre représenté comme n'importe quel autre membre constituant du milieu considéré comme tel. Il est donc signifié par les éléments qui identifient le fait d'appartenir à ce milieu en particulier. Notre objet est d'interroger comment est signifié ce « commun » dans des représentations de « milieux » constitués d'individus.

Le « même moment »

De là à penser que les communautés imaginées que sont les nations sont nées des communautés religieuses et des royaumes dynastiques et les ont remplacés, il y a un pas que l'on ne saurait franchir sans quelque légèreté. Sous le déclin des communautés, des langues et des lignées sacrées s'est opéré un changement en profondeur des modes d'appréhension du monde qui, plus que toute autre chose, a permis de « penser » la nation.¹⁴⁹

Nous avons utilisé à plusieurs reprises les formules comme « à un endroit donné et à un moment donné » ou « au même endroit et au même moment » pour essayer de désigner ce qui peut constituer un « voir commun », un « vivre commun ». C'est justement dans l'idée de représenter un « temps simultané » que Benedict Anderson poursuit son étude sur la nation. Pour mieux comprendre cette notion, reprenons l'exemple qu'il donne : l'une des caractéristiques des reliefs des vitraux des églises médiévales, et des peintures des primitifs italiens et flamands, était de ne pas représenter les figures comme venant d'un passé lointain, mais en leur donnant l'aspect, les traits, les vêtements de ce qui était contemporain à la représentation :

¹⁴⁹ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 [1983], p.35

Les bergers qui ont suivi l'étoile jusqu'à l'étable où le Christ est né ont les traits de paysans bourguignons. La Vierge Marie est représentée comme la fille d'un marchand toscan. [...] Donner à la Vierge Marie des traits « sémites » ou des costumes du « premier siècle », dans l'esprit restaurateur de la muséologie moderne, était chose inimaginable parce que l'esprit chrétien médiéval n'imaginait pas l'histoire comme une chaîne infinie de causes et d'effets, ni de ruptures radicales entre passé et présent.¹⁵⁰

Giotto est un des peintres qualifiés de « primitif italien », pour dire le mouvement aux XIème et XIIème siècles en Italie, qui se départit des règles de la peinture des icônes, d'abord parce que les supports de la peinture ne sont plus des murs mais des panneaux de bois, mais également parce que les sujets représentés sont « terrestres ». Même si la madone de Giotto que nous reproduisons (figure 31) est dans un cadre « sacré », elle est sur une estrade posée sur le sol, elle a des « caractères » féminins - la poitrine de la Vierge Marie se faisait auparavant beaucoup plus discrète, si elle était seulement représentée - et elle est habillée d'un vêtement plus « riche » que « sacré ».

Cette idée de la chrétienté est celle d'une vérité divine qui se manifeste différemment à des communautés différentes comme autant de répliques d'elles-mêmes, et non comme un événement unique qui doit être représenté « tel qu'il s'est déroulé », marqué dans le temps et dans l'espace, et marqué historiquement. Cela va avec l'idée d'un « temps messianique », notion forgée par Walter Benjamin pour désigner « une simultanéité du passé et du futur dans un présent instantané » : le Christ pouvait revenir à tout moment, et la fin des temps pouvait être proche.

La conception médiévale de la simultanéité-au-fil-du-temps a fait place, pour citer une fois de plus Benjamin, à l'idée d'un « temps vide et homogène », où la simultanéité est, pour ainsi dire, transversale, intemporelle, non plus marquée par la préfiguration et l'accomplissement, mais par la coïncidence temporelle ; c'est une simultanéité que l'on mesure par l'horloge et le calendrier.¹⁵¹



¹⁵⁰ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire*, Paris, Éditions La Découverte & Syros.

¹⁵¹ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire*, Paris, Éditions La Découverte & Syros.

du nationalisme.

du nationalisme.

Figure 31 : Giotto, Madone « Ognissanti » (Maestà), détail. Vers 1310. Tempera sur bois, 325 x 204 cm. Florence, les Offices.

Représenter ce qui se passe au même moment, c'est justement représenter des hommes qui vivent différemment, en même temps, qui ne se connaissent pas les uns les autres mais qui sont, tout de même, inclus dans la même représentation. Ce qui lie différents individus au sein d'une même représentation est alors l'idée de simultanéité : des personnages, des actions, des scènes peuvent être représentés comme se déroulant en même temps, mais n'ayant aucun autre lien que celui-ci.

Benedict Anderson donne comme objet d'étude et exemple de la représentation du « temps vide et homogène » la « charpente d'un roman à l'ancienne : structure typique des chefs-d'oeuvre de Balzac, mais aussi de tous les romans de gare contemporains »¹⁵². Il prend pour illustrer cette expression du « pendant ce temps » un segment d'intrigue dans lequel un homme a une femme et une maîtresse, laquelle a aussi un amant. Certains de ces quatre personnages peuvent ne jamais se croiser, mais cependant être inscrits dans une même société, et être liés, comme par exemple le premier personnage, l'homme marié, et l'amant de sa maîtresse :

*Ces sociétés sont des entités sociologiques dont la réalité est tellement ferme et stable que leurs membres peuvent même se croiser dans la rue, sans jamais faire connaissance, et être tout de même liés l'un à l'autre.*¹⁵³

Aussi, les personnages qui ne se connaissent pas et ne se croisent pas, assistent, comme le lecteur, aux actions des autres personnages. Cependant le lecteur est le seul à voir toutes les actions qui sont racontées comme se déroulant au même moment. Il s'agit de représenter différentes actions de différents personnages qui sont liées parce qu'elles se déroulent dans une même « société », au même moment. Le « temps vide et homogène » est celui qui relie presque « mécaniquement » différents éléments entre eux : leur forme, leur contenu peut n'avoir aucun rapport, les personnages qui accomplissent les actions qui sont racontées peuvent ne pas se connaître les uns les autres, mais sont liés par le fait que leurs actions se passent au même moment, et dans l'ensemble alors qualifié

¹⁵² ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 [1983], p.37

¹⁵³ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 [1983], p.38

de « société ».

Que tous ces actes soient accomplis à la même heure calendaire, mais par des acteurs qui ignorent presque tous les uns des autres, montre bien la nouveauté du monde imaginé que fait naître l'auteur dans l'esprit de ses lecteurs.

L'idée d'un organisme sociologique qui suit une évolution calendaire à travers un temps vide et homogène est l'exact analogue de l'idée de nation, laquelle est également conçue comme une communauté solide qui s'élève (ou décline) régulièrement au fil de l'histoire.¹⁵⁴

Benedict Anderson fait presque le travail à notre place ; c'est pour cela que nous le citons aussi abondamment. Il aborde, à propos de l'invention de la nation, l'idée selon laquelle des individus sont réunis par une représentation qui les lie. L'élément constituant une communauté peut être, on l'a vu, un roi, une idée du roi comme prenant son pouvoir de Dieu : les hommes sont alors réunis par le fait qu'ils en sont les sujets. Également, l'élément peut être une croyance, en un Dieu, en sa parole, faits religion qui structure une société. Enfin, l'élément qui peut rassembler plusieurs individus en une communauté peut être l'unité du « vivre » à un certain endroit, et à un certain moment, et cet élément vient donner lieu, notamment, à des représentations dites de la « nation ».

Le lecteur peut se dire ici qu'il est dommage que nous ayons consacré tant de temps, d'énergie et de pages sur le corps des hommes plutôt que sur des objets comme ceux que Benedict Anderson conçoit, véritables objets pour une compréhension des « racines culturelles de la nation ». Cependant, notre étude ne porte pas sur la représentation de la nation mais sur la représentation de l'homme ordinaire. Nous interrogeons la manière de représenter l'homme ordinaire par des objets qui mettent en signes des éléments qui ne sont pas propres à un homme mais à plusieurs. Interroger la nation, pour Anderson, consiste à interroger comment des hommes peuvent inventer, représenter et se représenter une entité juridique, politique, sociale et historique qui constituerait un groupe d'hommes comme ayant davantage en commun qu'avec les hommes qui ne sont pas inscrits dans cette nation.

Nous interrogeons la manière dont des représentations peuvent représenter des individus par l'élément qui ne permet pas de les distinguer des autres individus avec lesquels ils sont inscrits.

¹⁵⁴ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 [1983], p.38

Dans les « racines culturelles » de telles représentations, il y a donc davantage que la mise en signe d'une communauté : c'est plus largement la mise en signe du « commun » que nous interrogeons s'agissant de l'homme ordinaire. Notre étude croise celle de Benedict Anderson lorsque nous abordons le cas particulier de la nation, car l'auteur l'envisage comme communauté qui fonde un groupe d'hommes sur des éléments qui les lieraient davantage qu'avec les autres hommes au sein de cette entité particulière de la nation.

L'étude d'Anderson éclaire la nôtre à propos du regard qui construit ces représentations et de ceux à qui ces représentations s'adressent. Car dans le fait d'imaginer une communauté, pour celui qui en construit une représentation et pour celui qui la reçoit et se l'approprie, il y a l'idée selon laquelle il y a une reconnaissance des éléments qui fondent la communauté. Notre hypothèse est que ceux à qui s'adresse la représentation de la communauté imaginée s'y reconnaissent et que c'est de cette manière qu'elle est construite.

Imaginer une communauté en construisant une représentation sans chercher à l'ancrer dans ce qu'un regard peut dire voir, sans se demander si d'autres la voient, ce ne serait pas même fictionnaliser un monde, car même une fiction se construit sur du voir et de la reconnaissance : les éléments qu'elle utilise doivent pouvoir être reconnus par ceux à qui elle s'adresse pour qu'ils s'installent dans la représentation et se l'approprient. Une représentation dite « fiction » peut tout aussi bien renvoyer à une communauté imaginée et, ainsi, l'affirmer : nous n'irons pas plus loin que de reprendre l'exemple de Balzac. Construire la représentation d'une communauté sans se demander si elle s'y reconnaîtra elle-même, c'est plutôt faire de l'ethnologie.

Avant d'aller plus avant dans cette idée de représentation construite sur l'horizon de sa reconnaissance, il nous paraît essentiel de nous intéresser d'abord à la représentation ethnologique, en ce qu'elle ne cherche justement pas à être reconnue par la communauté qu'elle vise à constituer.

Le regard « ethnologique »

L'ethnologie a pour objet de « ranger » ce qu'une communauté d'hommes rend visible, ce qu'elle construit pour vivre, ou plutôt ce qu'elle construit en vivant. L'ethnologie se donne donc pour objet de « voir » une communauté - que ce soit celle de l'observateur, ou une autre - en établissant un langage, des catégories, et plus largement un regard qui permet d'appréhender la manière qu'ont des hommes de vivre à un certain endroit, et à un certain moment. Il est important de prendre la

mesure de cela, ne serait-ce que comme un contre-objet qui nous permet de mieux délimiter ce la représentation qui construit une communauté pour la donner à voir à elle-même.

Le regard ethnologique se construit sur l'observation de communautés « inconnues » aux hommes qui les observent. Du moins, nous considérons ici que le regard ethnologique se construit sur l'observation de communautés dites du « Nouveau monde », qui constituent des nouveautés pour le voir. Avec la découverte de ce « Nouveau Monde », des observateurs se retrouvent dans des sociétés qu'ils ne connaissent pas, où « tout est nouveau » en quelque sorte, comme un bloc monolithique dont la représentation est à construire de toutes pièces, car les catégories habituelles de « rangement par ordre » des observateurs ne peuvent s'y appliquer, ne permettent aucune « reconnaissance ». C'est sur cette absence de possibilité de rangement du visible que se fonde le regard ethnologique, sur la nécessité de créer des catégories qui permettent de nommer et de ranger cette matérialité visible nouvelle.

Nous ne pouvons imaginer davantage l'espèce d'effarement qui s'empare du vieux Monde quand les grandes explorations firent connaître des peuples nombreux, raffinés parfois, que les récits des voyageurs entouraient par surcroît d'un prestige de légende... Même si le monde est fait pour l'Homme, on ne peut plus croire dès lors que ce soit fait pour le seul Chrétien.¹⁵⁵

Plusieurs expéditions partent à de nombreuses reprises pour explorer, surtout exploiter ces nouveaux mondes. Ceux qui produisent des représentations de ce monde sont les explorateurs qui font partie des expéditions. Ce n'est pas un observateur qui s'inscrit comme apparenté à ceux qu'il observe, il est là pour décrire des personnes, des manières de faire qu'il ne connaît pas et qu'il est justement venu observer.

En 1557, Jean de Léry, écrivain français, est envoyé dans la baie de Rio de Janeiro, où le capitaine Villegagnon a établi une colonie de colons sur une île alors dénommée « la France antarctique ». Jean de Léry en tire un ouvrage intitulé *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* dans lequel il raconte d'abord son voyage, les espèces marines qui se trouvent dans la baie, les tempêtes qui ont éprouvé le navire. Puis il décrit les lieux : les plantes, racines, céréales, baies, arbres qui s'y trouvent, mais aussi les hommes, leur héroïsme, leur manière de faire la guerre, leur médecine, leurs

¹⁵⁵ Robert Lenoble, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, Flammarion, coll. « L'évolution de l'humanité », 1969, p.280

relations sociales, leurs rituels anthropophages, leurs relations familiales, leur manière de rire. Ce n'est pas tant que l'homme fasse partie du paysage, mais qu'il est observé, décrit et représenté dans le même ensemble monolithique que constitue ce nouveau monde qui commence tout juste à être exploré, connu, arpenté (figure 32).

L'ouvrage de Jean de Léry sert de base à Montaigne pour son essai « Des cannibales » :

Tirant des enseignements de portée générale à partir d'un récit fourmillant d'anecdotes, il prouva la supériorité de l'enquête empirique sur l'introspection ou la spéculation pure. Montaigne alla même jusqu'à tracer le portrait du meilleur ethnologue possible qui devait être un bon témoin, c'est-à-dire un bon observateur, mais n'avait pas à être un bon interprète, ni un érudit, un homme de lettres ni un écrivain. Au contraire, la fiabilité du témoin dépendait en partie de sa naïveté, de son absence de préjugés ou d'interprétations abusives.¹⁵⁶

Pour l'observateur qui se trouve dans ce qu'il appréhende comme un « milieu » constitué d'un certain nombre de déterminations, d'usages, de codes, de manières de faire, qu'il ne connaît pas, qu'il voit d'autant plus que ce n'est pas celui auquel il est habitué, celui dans lequel il est habituellement attaché, l'une des premières « réactions » est peut-être de chercher ce qui est commun à tous les hommes de ce milieu, de trouver des caractères communs qui les définiraient tous, et ainsi de pouvoir « classer » ce qu'il voit au sein de ce milieu comme étant attaché à ce milieu, comme lui étant « normal ».

Dans un monde où rien n'est connu, l'observateur décrit ce qu'il voit et essaie de tendre à dire seulement ce qu'il voit, sans apparemment faire de classement ni de taxonomie mais seulement à dire ce qui est visible à ses yeux. C'est peut-être pour cela que ce qui se constitue sous la définition que nous connaissons de l'« ethnologie » se fonde d'abord dans l'observation de sociétés dites « primitives ». Parce qu'il était peut-être nécessaire au regard de regarder un « milieu » qui n'est pas le sien pour le décrire avec distance, et ensuite, rentrer chez lui, et regarder sa propre société d'après ce même regard lointain, et prendre ses propres catégories de perception comme objets. Les catégories qui permettent au regard de « ranger » ce qu'il voit pour se l'approprier sont à construire : dans cette situation la première réaction du regard est alors de décrire, et donc de dire sans apparemment ranger.

¹⁵⁶ WEBER Florence, *Brève histoire de l'anthropologie*. Flammarion, coll. « Champs Essais », 2015, p.60

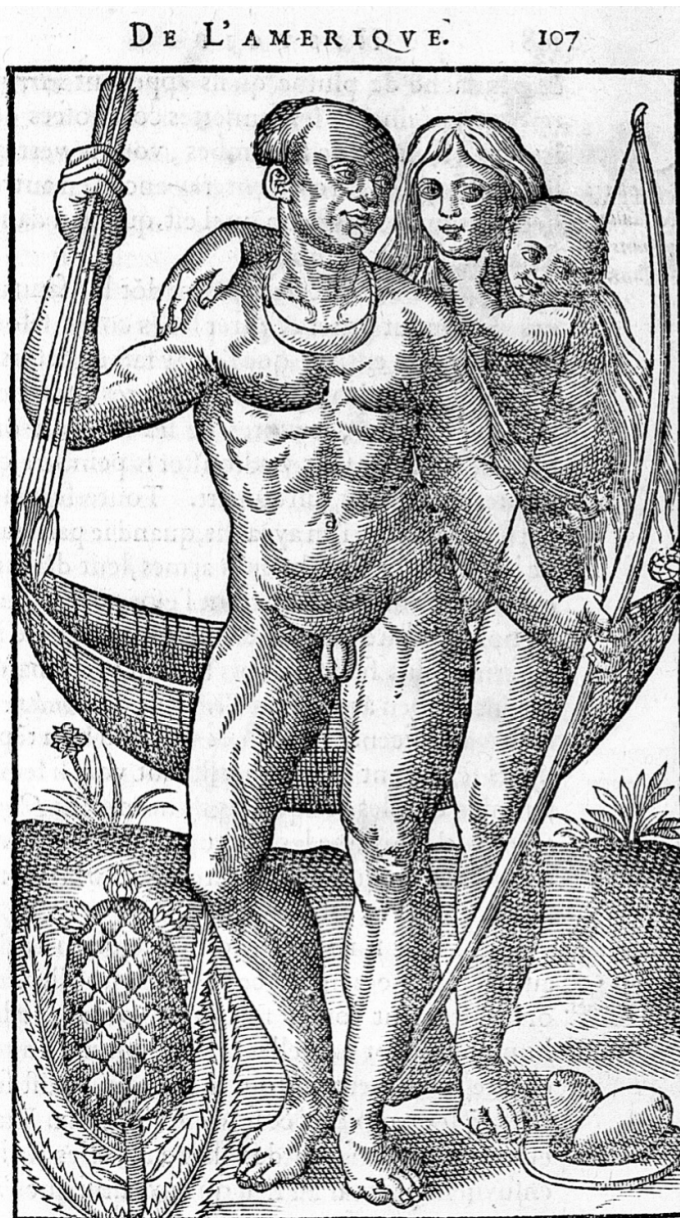


Figure 32 : Jean de Léry, *illustrations à Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil autrement dite Amérique*. 1580.

Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Dire le voir

La description que fait Jean de Léry est une première appropriation de cette société qu'il ne connaît pas. Pour s'emparer de ce voir qu'il ne peut pas « ranger » dans les catégories d'intelligibilité habituelles à sa société, il range alors ce qu'il voit dans des catégories de langage. Décrire c'est déjà nommer, c'est ranger du visible dans une catégorie intelligible qui semble plus « neutre » que des catégories plus construites, plus « sociales » peut-être. Mais ce que fait Jean de Léry, c'est de rendre une matérialité visible appropriable dans le langage de sa société à lui, et cela paraît plus « neutre » parce que juste catégoriser par des mots semble moins « avancé » et permet de reformuler, re-représenter à nouveau, ce que fait Montaigne.

Le travail de l'ethnologue ne se cantonne pas toujours à décrire, et le regard que les ethnologues portent sur les sociétés qu'ils étudient sont bien sûr bien plus divers que celui qu'a porté Jean de Léry sur ces « premiers indigènes ». Ce qui n'a pas changé à notre sens est que l'ethnologue qui étudie une société crée pour cela - que cette société soit « proche » ou « lointaine » pour lui - un regard, des catégories qui ne sont pas celles de celui qui est à l'intérieur de la communauté étudiée, ni même un regard « extérieur » : c'est le regard savant de celui qui construit des catégories par l'observation pour rendre cette matérialité visible qu'il prend pour objet d'étude, d'abord à sa communauté scientifique.

Que la méthode utilisée pour forger de telles catégories vienne à être qualifiée de « savante », et ces catégories d'« objectives » n'a finalement que peu d'importance : c'est une manière de créer une intelligibilité d'une matérialité visible pour une communauté qui la reconnaisse comme telle. Parce

que cette communauté « savante » ainsi constituée peut alors reconnaître dans les catégories ainsi forgées, dans l'analyse ainsi construite de l'objet ainsi étudié.

Une telle représentation construit, on le voit, une communauté, en créant des catégories qu'elle affirme comme étant celles de cette société aux yeux de celui qui les construit selon des règles propres à la communauté à qui il adresse cette représentation. Cette communauté n'est pas celle qui est représentée, mais la communauté - d'abord linguistique, puisqu'il s'agit de décrire - de celui qui construit la représentation, et plus encore, la communauté « savante », puisqu'il n'a pas seulement la place d'un individu qui décrit avec sa langue et ses mots, mais celle d'un observateur particulier - un « explorateur » - qui décrit parce qu'une communauté savante le reconnaît comme légitime, l'« envoi » en quelque sorte, voir pour représenter.

Voir pour décrire, et décrire un groupe d'hommes pour le représenter. Pour ce faire, celui qui voit construit un voir, avec un langage qui destine de fait la représentation à une communauté particulière. On le voit avec l'ouvrage de Jean de Léry, qui ne peut être lu que par ceux qui parlent sa langue, et qui circule selon des canaux éditoriaux particuliers à cette époque, à cette société, et à la communauté « savante » dans laquelle l'exploration s'inscrit. La construction de la représentation d'une communauté est construite par un regard particulier et est destinée à circuler au sein d'une communauté particulière.

Représenter un groupe d'hommes consiste à construire un « voir » sur ce groupe d'hommes : celui qui représente prend position par rapport au groupe d'hommes représenté, mais également par rapport au groupe d'hommes à qui est destinée cette représentation. Ces deux groupes ne coïncident pas toujours, on le voit avec la représentation « ethnologique » : celle-ci ne construit pas un « homme ordinaire » en cherchant les éléments qui identifient un groupe d'hommes. Elle cherche plutôt à construire une classification et un langage qui lui soient propres et qui lui permette de s'approprier n'importe quel homme visible en le considérant selon une position d'ethnologue qui cherche le voir selon une méthodologie particulière. Il s'agit de rendre lisible un groupe d'hommes à une communauté - la communauté savante - selon ses propres termes, son propre langage, sans vouloir non plus réduire la démarche ethnologique vers un blâmable « entre-soi », mais au moins à une démarche, des usages et à un langage particuliers qui ne sont pas adressés à la communauté ainsi représentée.

On note cependant que la représentation du regard qui ne « range » le visible que dans des catégories de langage, qui dit, dans sa langue, ce qu'il « voit », est dite « naïve » par Montaigne. Il s'agit en effet d'établir un « voir commun » sur un objet et de le destiner à une communauté de regard et de lecture de la représentation ainsi forgée, en construisant la représentation d'un groupe d'hommes, d'abord par des catégories de langage, ce qui est loin d'être « neutre » et « naïf », car il s'agit déjà de qualifier ce qui est vu.

Trois remarques nous semblent nécessaires à formuler à ce moment de la réflexion, à propos de ce « dire le voir » d'un groupe d'hommes inconnu à celui qui l'observe et le représente :

1) Du « caractère » au « comment vivre »

D'abord, il ne s'agit pas de représenter des « caractères » d'hommes mais un « vivre ». Un regard « naïf » observe des hommes vivre d'une manière différente de la sienne et représente tous les aspects de cette vie qui lui est inconnue et qu'il présente comme lui étant accessibles seulement parce qu'il les voit. Le fait de ne pas avoir de catégories dans lesquelles apparemment « ranger » ce voir mène l'observateur à « tout décrire » et donc à qualifier toutes les différents aspects de la vie qu'il observe. Tout est nouveau, et tout est donc à relever.

Il en fallait peut-être passer par un détour « lointain » pour qu'un regard « en société » cherche une position autre que celle de l'observateur qui connaît. Jusqu'ici les représentations d'hommes « en société » étaient celles de moralistes, qui avaient une position particulière au sein de leur société. Leur place était de connaître leurs contemporains, et de les représenter parce qu'ils avaient un regard différent, lucide sur leur société.

Ce regard sur les « autres » permet de circonscrire un « nous ». La notion de nation se développe en ce sens : la nation est construite sur l'idée selon laquelle elle est un milieu spécifique, comme la spécificité d'autres milieux « lointains » ont été décrits, et de ce fait circonscrits comme spécifiques. Il n'y a bien sûr pas d'équivalence, alors, entre ces « autres » et ce « nous » national, puisque ces « autres » ont été christianisés, colonisés, exploités. En se bornant aux représentations qui ont résulté de la découverte de ce « Nouveau monde », il importe donc de noter que la description de l'ailleurs concorde avec le renforcement de ce qui s'est constitué au XVIII^{ème} siècle comme les « nations » en Occident et des disciplines qui se sont emparées de ce « comment vivre »

pour représenter les hommes *en leur milieu*.

La sociologie fut considérée comme la science sociale dont les concepts permettaient l'appréhension des processus à l'oeuvre dans les sociétés développées, dites complexes, alors que l'anthropologie se voyait attribuer, ou s'attribuait, l'étude des sociétés dites simples, l'histoire, la science politique ou la philosophie, chacune pour ce qui les concernait, se serait réservé l'étude des phénomènes nationaux et/ou nationalistes.

L'anthropologie était exclue de celle-ci du fait même que les sociétés dont elle se donnait l'étude pour objet n'appartenait pas à l'espace européen, où est née la catégorie « nation », et étaient justement des sociétés considérées comme étant sans histoire, sans État, deux éléments perçus comme essentiels dans les recherches sur la nation et le nationalisme. Enfin, les groupes humains étudiés par les anthropologues n'étaient pour la plupart pas considérés en tant qu'ils pouvaient constituer une nation, mais tout au plus des peuples, et dans la quasi-totalité des cas de « simples » ethnies.

On pourrait donc émettre l'hypothèse que la nation des historiens dans les sociétés complexes a longtemps trouvé son « équivalent » anthropologique dans l'ethnie (voir G. Nicolas, 1973). Ces deux notions sont de toute façon intimement liées dans les débats sur les origines des nations, souvent décrites comme « ethniques ». Des parallèles troublants peuvent ainsi être faits entre certaines définitions de l'ethnie et de la nation. C'est le cas de ce que H. Seton-Watson dit des nations : « Tout ce que ce peut trouver à dire, c'est qu'une nation existe quand un nombre significatif de gens dans une communauté se considèrent comme formant une nation, ou se conduisant comme s'ils en formaient une. » (H. Seton-Watson, 1977, p.5) ; et la définition donnée par Meyer-Fortes de l'ethnie : « L'ethnie, c'est l'ensemble des groupes localisés affirmant avoir plus de choses en commun qu'ils n'en ont avec d'autres groupes voisins et aussi entre eux une plus grande densité de liens sociaux. » On pourrait ici reprendre le parallèle d'Yves Person, l'anthropologie s'occupant de l'ethnie comme « nation en soi », et l'histoire comme « nation pour soi ».¹⁵⁷

2) Un homme observe d'autres hommes

Ensuite, il s'agit dans cette représentation ethnologique d'assumer pour l'observateur sa place d'homme qui observe d'autres hommes pour les représenter. Sans nécessairement se mettre en scène comme personnage, la représentation du groupe d'hommes est celle d'un homme qui a observé ces hommes pour les représenter. Le regard se veut « neutre », le plus « objectif » possible, mais est celui d'un homme qui est allé explorer et qui a vécu, qui a vu, qui rapporte à ses « sem-

¹⁵⁷ NEVEU Catherine, *Communauté, nationalité et citoyenneté. De l'autre côté du miroir : les Bangladeshis de Londres*. Karthala éditions, 1993, p.70

blables » son « voir ». Il s'agit de se placer à hauteur d'homme, de s'immerger dans une société d'hommes pour la représenter.

Nous l'avons déjà mentionné, en rapport avec la représentation en botanique : l'être vivant ne formule pas le fait de vivre, mais est inéluctablement visible, même lorsqu'il ne veut pas montrer quelque chose, il est une forme visible. Sans vouloir rien montrer, « l'homme qui vit » n'en est pas moins une forme dont les manifestations, et la visibilité en général fait l'objet d'un regard qui voit cette visibilité comme signe.

Le regard anthropologique cherche en quelque sorte à voir l'ordinaire d'un milieu, à voir ce qui y est redondant, ce qui structure la manière dont les hommes de ce milieu vivent, sans cependant que l'observateur en fasse partie.

3) Représenter ce qui est « visible quelque part »

Enfin, et cela découle de la remarque précédente, il s'agit, avec la représentation « ethnologique » de représenter un groupe d'hommes comme ce qui est « visible quelque part » : il est juste besoin d'aller sur place, de voir, d'être allé quelque part pour représenter un groupe d'hommes : cela territorialise le groupe d'hommes ainsi observé et représenté et place la représentation du groupe d'hommes comme de ce qui est « visible quelque part ».

Pourquoi cette obsession de la terre, du territoire? Peut-être parce que c'est la première chose qui détermine ce que celui qui a, littéralement, « les pieds sur terre », les pieds sur un morceau particulier de terre, de *la Terre*, fait qu'il peut voir certaines choses, et pas d'autres.

Dans l'idée de milieu, telle que nous voulons la développer, il y a l'idée de devoir se situer quelque part pour voir ce qu'il y a, ce qui s'y passe, ce qui peut y être visible à des yeux d'homme qui se « trouve là ». Il s'agit de s'attacher à voir selon le « bout de terre » où l'observateur qui regarde se trouve, et qui construit une représentation de ce voir comme étant attaché à ce bout de terre qui peut alors être vu et circonscrit comme un « milieu », qui contient quelque chose qui le rend différent d'autres milieux.

C'est après tout cela, l'attachement au sol, le fait de formuler *ce qu'il y a quelque part*. C'est le fait

de dire qu'il y a un voir propre à un endroit donné, et à un moment donné, et un langage, un système de signification, une appréhension du monde qui en résulte. Il s'agit alors, pour le regard, d'envisager que le voir recouvre un périmètre, que l'homme qu'il voit est semblable à un certain nombre d'autres hommes qui habitent jusqu'à des limites plus ou moins étendues, au-delà desquelles il y a un « ailleurs », un autre voir qui est différent. L'idée de « limite du voir » entraîne celle de ce que recouvre le voir : l'observateur peut observer un homme, et voir cet homme comme semblable aux autres hommes qu'il considère être du même « milieu », qui le rend porteur des signes identifiant pour lui les autres hommes de ce milieu.

Représenter un groupe d'hommes, même si cela consiste d'abord à seulement décrire ce qui est visible de ce groupe d'hommes, c'est donc d'abord établir un voir sur ce groupe d'hommes. La position de l' « homme qui voit » est donc déterminante dans cette représentation, même s'il se contente apparemment de « seulement décrire ».

Cinéaste-scaphandrier

Lorsque Edgar Morin, en suggérant l'avènement d'un nouveau cinéma-vérité grâce à la caméra légère, parle du cinéma documentaire qui avait cours jusqu'alors, il considère que celui-ci « restait à l'extérieur des êtres humains, renonçait à lutter sur ce terrain avec le film romanesque »⁵¹. Avec la caméra légère, le cinéaste n'a plus besoin d'équipe et peut filmer seul. Abandonner le grand-angle pour se rapprocher des personnes filmées. Entrer dans leur salon, les suivre dans la rue. C'est ici que la complémentarité des deux auteurs se fait jour : à Edgar Morin, la « commensalité », les dîners en groupe et les discussions en comité plus réduit, où l'on parle de ses sentiments, de sa vie, et à Rouch la caméra qui suit les personnes dans la rue, dans leur travail, chez eux.

Il y a deux types d'images dans *Chronique d'un été* : celles des repas ou des discussions entre quelques personnes, dans l'intimité d'un appartement, où l'on parle des sujets qui touchent aux différents aspects de la vie de chacun : la difficulté de vivre avec Marceline et Marilou, le logement avec le couple Gabillon, le travail aliénant avec Jacques Gabillon, l'indignation des conditions de travail des ouvriers avec Angelo. Des deux méthodes utilisées dans le film, Edgar Morin parle de « sa » commensalité et de la « pédovision » de Rouch : « c'est l'occasion pour Rouch de reprendre victorieusement ses expériences de tournage dans la rue, dans la nature, avec prise de son synchrone. Cette fois la « pédovision » rouchienne va remplacer ma « commensalité. » Tantôt on parle de la vie sentimentale et quotidienne des personnes dans l'intimité d'un appartement, tantôt on suit

les personnes dans leur vie quotidienne, non plus en la décrivant mais en la vivant, concrètement. Le premier versant relève davantage de l'initiative sociologique de Edgar Morin, alors que la seconde est plutôt le fait de Jean Rouch et de sa caméra sans pied.

La « pédovision » rouchienne, selon les mots de son créateur, consiste à filmer à hauteur d'homme, à ne plus faire se mouvoir les personnes selon la position de la caméra mais de les suivre selon la position qu'ils adoptent habituellement dans leur vie hors-champ, pour la leur refaire vivre sous le regard de la caméra. Dans *Chronique d'un été*, il ne s'agit pas de surprendre la conversation de personnes dans la rue à leur insu, mais plutôt de se servir de cette mobilité de la caméra pour demander aux personnes de faire comme dans la vie ordinaire, de marcher dans la rue, de descendre les escaliers de leur immeuble, en se faisant simplement suivre par le filmeur. Il ne s'agit pas seulement d'enregistrer des gestes, des actions, mais des manières de vivre dans un lieu particulier, et de provoquer des récits en ces lieux, dans ces situations ordinaires par la présence de la caméra. C'est une illustration des manières de vivre quotidiennes des personnes qui montrent comment elles agissent en temps normal, mais c'est aussi créer des récits révélateurs de ces personnes dans ces situations ordinaires, ces « cadres provocants » : c'est Marceline sur la place de la Concorde et dans les Halles, c'est Nadine et Landry à Saint Tropez, c'est Angelo à l'aller et au retour de l'usine.

La caméra légère permet de s'adapter au mouvement des personnes et non plus de faire s'adapter le mouvement des personnes à la caméra. La caméra n'est plus la source du mouvement, dans le sens où elle devient un interlocuteur des personnes filmées, elle s'intègre, avec son filmeur, dans le milieu qu'elle filme, en tant que personne à part entière de ce milieu. Il reste bien sûr du « pour la caméra », en ce que les personnes filmées n'agissent pas comme si la caméra n'était pas là, nous l'avons vu *infra*, mais le mouvement ne s'articule pas exclusivement autour de la caméra. Celle-ci devient mobile, elle capte le mouvement qui se déroule dans le milieu dans lequel elle est intégré, qui est potentiellement, et même sûrement, créé par sa présence, mais non pas en tant que représentation scénique, plutôt en ce que les personnes sont filmées dans leur milieu, agissent en ce qu'ils s'adressent à la caméra pour montrer leur manière de vivre et de penser, qui existent indépendamment de la caméra, mais qui sont présentées pour la caméra en cette occasion.

Le « profilmique » est une notion développée par Étienne Souriau qui englobe « tout ce qui existe réellement dans le monde... spécialement destiné à l'usage filmique »¹⁵⁸, contrairement à l'afilmique qui désigne « ce qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art ». Il ne nous semble pas qu'il faille attacher le profilmique au film de fiction et l'afilmique au documentaire ; dès que la présence de la caméra est assumée, il y a toujours du profilmique, les personnes filmées ne se conduisent pas devant la caméra comme si elle n'était pas là. L'afilmique ne nous semble possible qu'en caméra cachée en ce sens. Cependant, il nous semble que dans le cas de *Chronique*, et du cinéma direct en général, des pratiques afilmiques sont présentées de manière profilmique à la caméra : les personnes décrivent et miment leur vie hors-champ à la caméra qui les enregistre, en présentant cette vie hors-champ spécialement pour la caméra, en essayant d'en donner une certaine image.

Lorsque Angelo, ouvrier chez Renault, parle de ses conditions de travail et se fait filmer en rentrant de l'usine, jusque chez lui, en train de boxer dans sa cour, de lire, puis, le lendemain matin, au réveil, prenant son petit déjeuner, il agit pour la caméra, mais non en ce qu'il vient faire une représentation dans le champ de la caméra ; la caméra le suit, et Angelo agit en conséquence, en imitant les gestes qu'il fait d'habitude, parce que ce sont ces gestes que les auteurs veulent saisir, mais en jouant son propre rôle, et dit alors des choses qu'il ne dit pas d'habitude et fait des gestes qu'il ne fait peut-être pas chaque jour. L'intérêt n'est alors pas de saisir les gestes sur le vif, en surprenant la personne filmée, mais de lui faire faire des gestes usuels, quotidiens, pour les enregistrer. Edgar Morin confesse avoir voulu filmer Angelo à son « vrai réveil », en ne reconstituant pas ce réveil.

En Dauphine nous cueillons Rouch et Brault, et maudissant le film, l'estomac vide, nous nous précipitons à Clamart. Dans la nuit nous pénétrons comme des voleurs dans le jardin d'Angelo, Boucher s'enfonce dans le purin, étouffe ses jurons. Nous entrons enfin dans la chambre sur la pointe des pieds, réfreinant notre fou rire. Brault épaula sa caméra et c'est le signal, on allume la lumière.

Finalement, Edgar Morin conclut : « ce plan du réveil conservé dans le film ne frappe nullement le spectateur qui ne voit pas de différence avec un faux réveil de cinéma. » C'est la représentation du moment construit comme moment de vie qui est finalement important ici. Les personnages de

¹⁵⁸ SOURIAU Étienne, *L'univers filmique*, in Étienne Souriau (éd.), Paris, Coll. Bibliothèque d'esthétique, Éd. Flammarion, 1953, p. 3

Chronique d'un été ne sont pas représentés comme catégories, ni caractères, mais comme moments de rencontre, et moments de vie. C'est la construction du « même endroit » au « même moment », non comme produisant des « catégories » mais des moments de vie.

Affirmer le commun

L'idée de groupe d'hommes ayant plus en commun qu'avec les autres hommes signifie qu'un certain nombre d'hommes seulement, et pas « tous », partagent quelque chose, qu'ils ont du « commun en plus ». Représenter un « commun » à des hommes revient à construire des signes « portés » par des hommes comme les rattachant à une communauté. D'une part, des éléments sont érigés en signes distinctifs, mais, d'autre part, une communauté est inventée sur l'idée que certains hommes sont réunis par des éléments précis qui circonscrivent un groupe d'hommes.

Affirmer le commun entre des hommes, ce serait donc signifier ce que partagent des individus de plus qu'avec les autres hommes qui sont au monde. Ce commun est construit, d'abord par les hommes qui disent faire partie de ce commun : des représentations sont produites qui sont reconnues par les hommes qui reconnaissent dans les éléments dont il est question quelque chose qui les concerne et qui les inscrit au sein d'un groupe. Un groupe d'hommes au sein duquel sont produites des représentations qui disent un « propre » à ce groupe d'hommes, circonscrit de fait un certain nombre d'hommes comme étant définis par quelque chose de plus qu'avec tous les autres hommes.

Si un certain nombre d'hommes fait partie du même milieu, chacun sera donc considéré comme ayant un lien identique à ce milieu, et représenter le lien d'un homme à son milieu sera représenter le lien de tout homme attaché à ce milieu. Ce sera donc une représentation qui, à la fois permet de représenter tous les hommes par un seul, mais dans le même temps qui permet de dire ce qui est commun à tous les hommes de ce « milieu ». Si un groupe d'hommes est représenté par un élément qu'ils ont en commun, alors chaque homme est représenté comme attaché à ce groupe par cet élément qu'il a en commun avec les autres et qui le « relie » à ce milieu. L'élément qui relie les individus entre eux peut alors être de différents ordres : nous l'avons vu, cela peut être un élément anatomique, ou physiologique, un « trait d'homme » ; il peut également s'agir de réunir des hommes en disant qu'ils vivent au même endroit, ou au même moment, ou bien plus largement qu'ils constituent une « communauté » particulière.

Ces représentations de l' « élément commun » sont à notre sens des objets médiatiques affirmant ce

« commun » et, à ce titre, constituant une représentation de l'homme ordinaire telle que nous la définissons : une représentation qui ne permet pas de distinguer entre les individus qu'elle vise à représenter. Nous avons choisi notre corpus selon cette perspective, en considérant que les représentations qui signifient l'ancrage d'un individu à un milieu dit en même temps que cet ancrage est celui de tous les autres individus considérés comme constituant ce milieu. Une telle représentation est l'affirmation d'une unité entre des hommes, et, ainsi, construction d'un groupe d'hommes.

Signes caractéristiques qui constituent le « commun » ; communauté d'hommes qui partagent ce « commun » qui les distinguent des autres hommes. Il s'agit à la fois d'imaginer des communautés, de les attacher à des éléments considérés comme signes distinctifs de chacune de ces communautés, mais également de fonder un regard qui imagine ces communautés, ainsi, les voit, et les donne à voir à elles-mêmes.

Il importe donc tout autant d'interroger l'« élément commun » qui délimite un groupe d'hommes que la position de celui qui construit la représentation en reliant plusieurs personnes indistinguées entre elles - des *individus*. Celui qui produit une telle représentation d'un « commun » à des hommes prend position par rapport au groupe ainsi constitué. Il est des « positions d'homme » très diverses. Il est donc des manières très différentes de considérer le commun et de le représenter. Cela donne lieu à des représentations très différentes du « commun » : chaque regard qui veut représenter un groupe d'hommes, « imagine une communauté » et en construit une représentation.

Benedict Anderson a forgé la notion de « communauté imaginaire » dans l'étude qu'il a consacrée aux racines culturelles de la nation.

Dans un esprit anthropologique, je proposerai donc de la nation la définition suivante : une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine.

Elle est imaginaire (imagined) parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion. C'est cette même faculté imaginative qu'évoquait à rebours Ernest Renan, de cette manière suave qui le caractérise, lorsqu'il écri-

vait : « Or, l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous en aient oublié bien des choses. ».¹⁵⁹

Imaginer des communautés

Constituer une communauté par des éléments que les hommes qui la constituent auraient en commun : c'est la représentation du commun, sa mise en signe qui construit alors la communauté, l'affirme comme telle. La communauté ne peut pas être imaginée sans un élément qui lierait ses membres. Imaginer une communauté d'hommes va de pair avec le fait d'imaginer un commun qui lie certains hommes et les constitue en un groupe. Établir un élément d'identification qui permet de dire d'un individu qu'il appartient à une communauté est nécessaire : nous retrouvons la classification, et la reconnaissance nécessaire à la classification. Classer quelque chose dans une catégorie, dans un ordre, consiste à reconnaître dans ce quelque chose un élément déjà connu et rattaché à une catégorie constituée, qui permet de classer ce « quelque chose » nouveau dans l'ordre signifiant de celui qui voit ce « nouveau » et ainsi se l'approprie.

Avec la construction de la nation se forge la notion de nationalité. Avec la nation n'émerge pas la communauté imaginée au sens où l'entend Benedict Anderson, qui va d'ailleurs chercher des racines à cette nation dans les communautés imaginées qu'il voit dans le royaume dynastique et la communauté religieuse.

La communauté religieuse est reliée par des textes et une langue sacrées : il prend l'exemple de l'islam, dont le texte sacré, le Coran, est en arabe classique, et qui reste non-traduit dans la langue vernaculaire de chaque communauté musulmane, parce que « la vérité d'Allah n'était accessible qu'à travers les vrais signes insubstituables de l'arabe écrit. Il n'y a pas trace ici de l'idée d'un monde tellement coupé du langage que toutes les langues en sont des signes équidistants (et donc interchangeables) »¹⁶⁰. Le latin joue le même rôle pour le christianisme, ainsi que les idéogrammes pour l'empire du Milieu.

Seulement, Benedict Anderson précise que les communautés religieuses étaient alors structurées

¹⁵⁹ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 [1983], p.19

¹⁶⁰ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 [1983], p.28

entre ceux qui lisaient les textes, et ceux qui ne les lisaient pas, cela installant les premiers davantage dans une position d'« intermédiaire entre la terre et le ciel » plutôt qu'en tant qu'intelligentsia en marge de la société. « Plutôt qu'horizontales et fondées sur des catégories, les conceptions élémentaires des « groupes sociaux » étaient centripètes et hiérarchiques. »¹⁶¹ Deux raisons concourent pour l'auteur au déclin de ces « vastes communautés religieusement imaginées ». D'abord la dégradation de cette langue sacrée : progressivement, il n'a plus été besoin de lire la langue écrite du texte sacré pour accéder au divin, au message divin. Également, les explorations du monde non-européen qui font découvrir d'autres formes d'existence ont concouru à « territorialiser la foi » et à la placer sur un terrain comparatif (il y a différentes fois, celles des autres, la « nôtre »...) qui préfigure le vocabulaire nationaliste (« notre » nation et les autres).

Le royaume dynastique est une communauté imaginée autour d'un centre qui est le monarque, non d'un texte, non d'une foi, ni même d'un territoire.

La royauté organise toute chose autour d'un centre élevé. Elle tient sa légitimité de Dieu, non des populations qui, somme toute, sont faites de sujets, non de citoyens. Dans la conception moderne, l'État est pleinement, absolument et également souverain sur chaque centimètre carré d'un territoire juridiquement délimité. Mais, dans l'imaginaire (imagining) ancien, où les États se définissaient par leur centre, les frontières étaient poreuses et indistinctes ; les souverainetés se fondaient imperceptiblement les unes dans les autres.¹⁶²

Ce qui explique que des empires et des royaumes aient pu exercer leur domination sur des populations très différentes les unes des autres et qui n'étaient pas nécessairement proches, territorialement.

L'étude de Benedict Anderson est très éclairante dans la manière dont elle nous permet d'orienter la réflexion sur la construction d'un « commun » à des hommes qui imaginent un lien entre eux, qui se voient les uns les autres, et eux-mêmes, comme tels. Imaginer une communauté, c'est ainsi imaginer un lien qui lie des hommes entre eux, mais c'est également s'imaginer soi-même : celui qui se dit inscrit dans une communauté définit par là même ce qu'il considère le déterminer et le

¹⁶¹ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 [1983], p.29

¹⁶² ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 [1983], p.32

définir par rapport aux autres et par rapport à cette communauté.

Imaginer une communauté veut dire que celui qui la voit, l'imagine s'y rattache ou non. Celui qui arrive à imaginer une communauté le fait en ayant en tête ce qui définit l'appartenance à cette communauté : ce qui distingue celui qui est inscrit dans la communauté imaginée et celui qui n'y est pas, et ce n'est donc pas seulement imaginer une communauté, mais imaginer ce qui définit l'attachement à cette nation.

L' « homme qui voit » et le « voir commun »

L' « homme qui voit » peut se cantonner à « seulement » dire le voir lorsqu'il destine la représentation d'un groupe d'hommes à un groupe d'hommes différent : il cherche à permettre à sa communauté linguistique de pouvoir « entrer dans son voir » et de partager ce que lui a vu et ce qui n'est pas visible pour ceux qui appartiennent à ce groupe d'hommes. Comme André Vésale disait représenter l'intérieur du corps des hommes pour permettre aux personnes trop sensibles pour assister à une dissection de savoir tout de même comment était constitué l'intérieur d'un corps : ce sont des représentations qui disent se contenter apparemment de seulement dire le voir pour le faire partager à ceux qui ne peuvent pas « voir directement » ce qui est représenté. Il n'y a pas alors de « vérification », ceux à qui s'adresse la représentation doivent croire le voir de celui qui représente, et qui prend alors la position d'un oeil-organe, neutre, qui ne fait « que » voir.

Mais imaginons que le groupe d'hommes représenté soit le même que le groupe d'hommes à qui est destinée la représentation : l' « homme qui voit » ne dit plus alors que les hommes sont ainsi, là-bas, mais représente une communauté pour qu'elle se voie et se lise elle-même. La représentation des « indigènes » d'autres contrées peut être lue, appropriée, parce qu'elle est une mise en représentation, d'abord par du langage : elle met un voir en mots, et constitue une représentation qui soit d'abord lisible par la communauté linguistique de celui qui observe et représente.

La représentation ethnologique est d'abord fondée sur le fait de dire le voir en signes, et que ces signes soient lisibles, déchiffrables pour une certaine communauté. Mais la représentation d'un groupe d'hommes à lui-même ne peut quant à elle circuler que si elle est effectivement « reconnue » par ce groupe d'hommes : sinon, son objet est caduc.

Le fait d'imaginer une communauté s'appuie sur le fait que les signes utilisés pour la représenter

renvoient ceux qui la reçoivent à quelque chose de connu : il ne s'agit pas seulement de s'adresser à une communauté dans sa langue et dans ses « codes », mais davantage de lui adresser ses propres codes comme représentation. Cela afin que les membres de cette communauté, ces lecteurs reconnaissent ces signes comme étant « les leurs », comme étant des éléments appropriables, appropriés dans leur « ordre », et donc comme leur étant familiers. Benedict Anderson va dans ce sens : pour illustrer ses propos, il s'appuie sur des reliefs de vitraux d'églises médiévales, sur des intrigues balzaciennes, interroge comment des représentations de communautés sont d'abord adressées à *elles-mêmes*.

La représentation de l'homme ordinaire ne « fonctionne » que si celui à qui elle s'adresse s'y reconnaît. Si la représentation s'appuie sur un élément commun au groupe d'hommes qu'elle vise à représenter, elle fonctionne donc sur la reconnaissance de cet élément. C'est la dialectique de la représentation de l'homme ordinaire : elle représente celui à qui elle s'adresse, et affirme une communauté en l'imaginant.

Le regard de celui qui voit l'homme ordinaire est celui de la reconnaissance. Nous retrouvons notre « rangement par ordre » : la représentation de l'homme ordinaire est celle qui renvoie celui qui regarde à des éléments d'un « ordre » qu'il connaît déjà. Il peut « ranger » ce qu'il voit dans ce qu'il connaît déjà, il peut reconnaître en se reconnaissant lui-même, non pas isolément mais comme partie d'un groupe dont chaque membre a quelque chose en commun.

La question de l'observateur dans cette représentation est donc fondamentale : c'est la position de l'observateur par rapport à ce qu'il représente qui est interrogée, parce que celui qui représente construit un rapport à une société, d'abord pour pouvoir la représenter, puis la représenter à elle-même, et qu'elle se reconnaisse dans la représentation ainsi forgée. Il s'agit donc pour celui qui représente de prendre position par rapport aux individus qu'il dit représenter, et par rapport à la représentation elle-même.

Il doit « connaître assez » pour que ce qu'il représente soit également connu par d'autres, et donc puisse être reconnu. On comprend que, telle que la question se pose, il s'agit autant de « bien connaître » que de connaître de la même manière que ceux à qui la représentation est adressée. Il peut s'agir de décrire des individus, sans apparemment « nommer » ce qui en est observé et extrait, alors que l'observateur range déjà dans des catégories de langage ce qu'il dit voir.

Celui qui représente l'homme ordinaire construit donc un « voir commun » : il se saisit d'un élément qu'il considère comme étant celui que partagent tous les individus constituant ce qu'il imagine comme communauté, et qu'il représente avec la volonté que cet élément soit reconnu par ceux à qui il adresse cette représentation. Le « voir commun » se fonde à partir de ce moment sur deux éléments : à la fois l'élément qui dit être propre à la communauté visée, ce qui est vu, mais également, le regard qui voit cet élément, le nomme et le représente.

La représentation d'une communauté à elle-même passe bien sûr par la représentation de la nation, et des éléments qui signifient la nationalité, comme signes de l'appartenance, non pas seulement à un territoire mais à ce à quoi renvoie la nation : un territoire, mais également des usages, des coutumes, des lois, une histoire.

Une communauté est construite par la représentation de ce qui est considéré par celui qui représente comme ses signes propres. Nous ne voulons pas pour ce faire nous cantonner à une « histoire politique » de la nation, mais à ce que la représentation d'une communauté dite « nation » engendre. Il s'agit alors de représenter cette communauté à elle-même, non pas sous la forme d'une histoire religieuse, ou de l'histoire d'un royaume dynastique, mais d'un ensemble d'hommes qui vivent au même endroit, au même moment, et selon des éléments qui leur sont propres : la représentation d'un regard « ethnologique » est la représentation d'un regard d'homme qui voit d'autres hommes.

Le regard de celui qui représente connaît les codes de la communauté qu'il représente pour qu'elle se reconnaisse elle-même, on le voit avec l'exemple donné par Benedict Anderson du vitrail de la Vierge Marie représentée comme une fille de marchand toscan. Si la Vierge Marie est représentée ainsi, comme « une de ceux » de la communauté à qui elle est racontée, c'est que ce qui est représenté n'a pas besoin d'être « historique » pour que la communauté s'y reconnaisse. Dans le sens où la notion du temps de la communauté religieuse n'a pas besoin que ce soit l'histoire « historique » qui lui soit racontée : elle ne veut pas que lui soit représenté ce qui s'apparente à « ce qui s'est passé » mais une histoire qu'elle peut s'approprier, parce qu'elle lui est racontée dans ses « codes » et parce qu'elle utilise des personnages et des actions qu'elle connaît, parce qu'ils sont ceux de l'histoire religieuse qui la structure.

Il ne s'agit pas tant de raconter à une communauté ce qu'elle vit, mais de la lui raconter avec ses codes. Il n'y a pas alors de correspondance entre ce qui est raconté et ce qui est vécu. Et peut-être que la communauté qui a besoin que l'histoire qui lui est racontée soit ancrée dans le « réel » apparaîtrait avec la presse. Il s'agit alors, comme le dit Benedict Anderson, pour une « masse rapidement croissante de gens de se rattacher à autrui en termes profondément nouveaux »¹⁶³.

Ce qui se passe

Ces termes profondément nouveaux consistent à envisager les autres membres de la communauté comme des individus qui vivent en même temps, au sein de cette entité appelée nation, et qui ne sont rattachés les uns aux autres par cette nationalité, et par le regard qui voit cette nationalité qui peut ainsi représenter tous ces différents individus qui ne se connaissent pas. Parce que justement il a pu tous les voir, peut tous les représenter ensemble, et les donner à voir les uns aux autres.

Le moment où commence à émerger la notion de nationalité coïncide avec l'idée d'une représentation qui se construit sur la volonté de dire « ce qui se passe » à celui à qui elle s'adresse. C'est une représentation de « journal » en quelque sorte, qui est entièrement construite sur le fait de rapporter les « nouvelles » à une communauté en représentant ce qui s'y passe. C'est la fondation d'un nouveau rapport à la représentation, et d'un nouveau rapport entre les destinataires de cette représentation et la représentation elle-même. Parce que justement, il s'agit d'impliquer des individus dans des récits qui se présentent comme intéressant une communauté entière qui ne se structure pas autour d'une anatomie, d'un roi ou d'un Dieu, mais d'elle-même. Il s'agit alors de définir ce que recouvre l'appartenance à cette communauté imaginée.

La « nature » française

Peter Sahlins consacre un article issu d'un séminaire « Loi et Société » du département d'histoire de l'université de Stanford, à l'émergence de la notion de nationalité en France pendant l'Ancien Régime. La Révolution Française est considérée comme un tournant pour la notion de nationalité : il n'y aurait eu avant elle ni idée ni pratique de la nationalité. Cependant, selon l'auteur,

¹⁶³ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 [1983], p.47

*l'Ancien Régime est malgré tout une époque riche en « pratiques de la nationalité » au sens juridique du terme, compris comme la définition d'un statut de droit commun à tous les Français et Françaises, mais recouvrant toutefois déjà des implications culturelles*¹⁶⁴.

Ce sont surtout les avocats et les juges des cours souveraines qui en déterminent les contours, en l'absence d'une définition statutaire valable à l'échelle du royaume : c'est surtout par les droits des étrangers et a contrario des droits des « citoyens » que la définition s'articule. Le régnicole est alors opposé à l'aubain, comme le « citoyen » à l' « étranger ». « L'aubain avait donc le sens qu'il avait pour Jean Bacquet, avocat royal à la Chambre du trésor à la fin du XVIème siècle, qui définit le terme *a contrario* :

*Tout homme qui n'est né dans le royaume, pays, terres et seigneuries de l'obéissance du roi de France. » Un régnicole était exactement le contraire : un sujet de la Couronne d'origine française, né et résidant dans le royaume.*¹⁶⁵

Peter Sahlins étudie ce qu'il nomme les « pratiques de la nationalité » avant la révolution Française par des « lettres de naturalité », actes de droit administratif accordant la citoyenneté française à des individus considérés comme « étrangers ».

Six mille individus auraient ainsi été « naturalisés » entre 1660 et 1789. D'après Peter Sahlins, l'un des enjeux majeurs de la délimitation de la « naturalité » française s'organisait autour des incapacités de l'étranger, et notamment du « droit d'aubaine ». Si un « étranger », qui n'était donc pas reconnu comme étant de « nature » française, venait à mourir sur le territoire français, c'était le souverain du territoire - le seigneur à l'époque féodale, le Roi sous la Monarchie - qui pouvait disposer de ses biens. Le privilège de celui qui était considéré comme « appartenant » à un territoire dans cette perspective était donc de pouvoir y exercer des droits, notamment successoraux. Le juriconsulte Jean Bodin écrit :

¹⁶⁴ SAHLINS Peter, RAB Sylvie, ALDUY Cécile. « La nationalité avant la lettre. Les pratiques de naturalisation en France sous l'Ancien Régime. » In *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N. 5, 2000. pp. 1082

¹⁶⁵ SAHLINS Peter, RAB Sylvie, ALDUY Cécile. « La nationalité avant la lettre. Les pratiques de naturalisation en France sous l'Ancien Régime. » In *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N. 5, 2000. pp. 1082

Le plus notable privilège que le citoyen a par-dessus l'étranger est qu'il a le pouvoir de faire testament et disposer de ses biens selon les coutumes. L'étranger n'a ni l'un ni l'autre, et ses biens sont acquis au seigneur du lieu où il est mort.¹⁶⁶

Peter Sahlins étudie ces lettres de naturalité comme une co-construction d'une idée de la nationalité française, à la fois par les clercs qui rédigeaient les lettres de demande en répondant à des critères juridiques, mais également par les « étrangers » demandeurs de cette « naturalité » française qui « motivaient » en quelque sorte ces lettres en disant en quoi ils se considéraient de « nature » française, de par leur parcours, leur histoire, ébauchant par là une certaine idée de la nationalité. Les impétrants y avancent des arguments de différents ordres pour dire ce qu'ils considèrent comme « naturalité » française et augurent des dimensions à la fois juridiques, sociales, culturelles de cette idée de nationalité qui se construit à cette époque.

Sous l'Ancien Régime la nation est davantage une conception qui relève de la souveraineté que du territoire. Ces lettres sont d'autant plus éclairantes que la « naturalité » y est construite comme marquée de différentes considérations, dont le territoire, et la naissance sur le territoire, et qui rejoignent l'idée de « vivre » sur le territoire. Cet article nous est éclairant en ce qu'il souligne l'appartenance d'un individu à cette entité « nation » qui se forge progressivement, à la fois comme provenant d'une histoire, personnelle, familiale, mais plus largement à un « vivre » français qui « colle » tant à l'individu qui est représenté comme tel qu'il se traduit comme une « nature ».

De 1660 à 1789, l'argumentaire des lettres et des déclarations de naturalité est ainsi pris dans une tension, exprimée par les pétitionnaires eux-mêmes, entre l'idée d'une filiation volontaire au roi et au royaume et celle d'une détermination naturelle, sinon raciale, de la nationalité. L'importance croissante du principe du ius sanguinis sous l'Ancien Régime, même si l'idée du ius soli reste fondamentale dans l'attribution de la nationalité française au XVIème siècle jusqu'à la Révolution, est souligné dans les lettres de naturalité qui insistent sur la possibilité d'hériter d'une identité ou de sentiments français.¹⁶⁷

¹⁶⁶ SAHLINS Peter, RAB Sylvie, ALDUY Cécile. « La nationalité avant la lettre. Les pratiques de naturalisation en France sous l'Ancien Régime. » In *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N. 5, 2000. p. 1084

¹⁶⁷ SAHLINS Peter, RAB Sylvie, ALDUY Cécile. « La nationalité avant la lettre. Les pratiques de naturalisation en France sous l'Ancien Régime. » In *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N. 5, 2000. p. 1106

Nous ne voulons pas ici nous plonger dans une histoire de l'idée de nationalité ou d'une histoire de la représentation du « sentiment d'attachement à la nation », mais essayer de voir des « représentations de la nation » autrement que par une seule perspective politique ou historique. La représentation de la « communauté nationale » s'inscrit dans notre étude de la représentation de l'homme ordinaire en ce qu'elle construit un lien entre des individus qu'elle invente en le représentant. Représenter la nationalité, c'est inventer et construire cette nationalité. Ce sont les éléments qui sont considérés fonder cette nationalité qu'il importe alors d'interroger.

Voir la nation

Dans cette perspective, les représentations de la nationalité ne sont pas des « résultantes » de textes juridiques qui fondent la nation. Différents regards, différentes productions qui donnent à « voir la nation » co-construisent cette idée de nationalité, et lui donnent des dimensions très différentes qui la rendent encore délicate à circonscrire aujourd'hui. D'abord, et nous le voyons avec le travail de Peter Sahlins, l'entité « nation » et ce qu'elle délimite par son affirmation juridique - des frontières, des lois, un peuple - n'est pas créée de toutes pièces par des textes. Au contraire, les textes viennent plutôt avaliser ce qui était déjà considéré comme construisant la nation et la nationalité.

Aussi, nous ne voulons pas ici proposer une généalogie de ces regards « nationaux » avant la lettre qui ont pu contribuer à fonder une certaine idée de la nationalité, mais plutôt envisager le « voir la communauté nationale » comme un « voir le vivre ». Le regard que nous voulons interroger en le considérant comme « celui qui voit la communauté nationale », qui l'imagine, l'invente et la représente, est un regard à la fois qui « voit tout » - des individus qui ne se connaissent pas, et qui vivent « chacun de leur côté » en quelque sorte, mais qui sont liés parce qu'ils sont inscrits au sein de la même nation - mais c'est aussi un regard qui « voit tout l'individu » - dans le sens où c'est un « vivre » qu'il s'agit de représenter, dans toutes les diverses dimensions qu'il peut revêtir pour l'observateur qui imagine la communauté. Il s'agit alors d'envisager la nationalité comme une notion juridique, culturelle, territoriale, sociale - et donc de construire un regard qui voit la nationalité comme un « tout-voir » qui peut alors s'emparer de toutes ces différentes dimensions de l'attachement d'un groupe d'hommes à une entité dite « nation ».

Il nous paraît important dans ce travail sur la représentation de l'homme ordinaire, d'envisager la construction de cette communauté imaginaire nationale comme la réunion d'individus différents, qui ne se connaissent pas - et qui sont liés par un regard qui « voit tout » des diverses dimensions

que prend la représentation de la « vie », et qui, par cette conception à la fois toute-puissante mais en même temps un peu fataliste, s'es marie bien avec l'idée d'une « nature » française. Citons à nouveau Peter Sahlins :

Même si les juristes de l'Ancien Régime ne formulent jamais un concept aussi contemporain que celui de nationalité, les étrangers demandeurs de la citoyenneté française aux XVIIème et XVIIIème siècles - notamment les descendants de citoyens nés à l'étranger - esquissent collectivement le modèle d'une nature française qui anticipe sur une compréhension plus « essentialiste » de l'identité.¹⁶⁸

Le propos n'est pas ici de dire que c'est le nationalisme qui donne naissance à l'homme ordinaire. Mais l'idée de la nation entrant une idée d'attachement des individus à cette nation, et la représentation de cet attachement invente un « contenu » et une forme à cet attachement. Donner forme, contenu à l'attachement à la nation, c'est donc signifier la communauté nationale, et pour ce faire dire ce qui est commun à tous les individus considérés comme formant cette communauté nationale.

Donner forme : ce n'est pas la représentation de l'homme ordinaire qui est en cause ici, mais bien une dialectique de l'homme ordinaire qui se construit sur sa représentation. Nous l'avons sûrement déjà beaucoup répété, mais nous nous permettons de le dire encore : représenter l'homme ordinaire consiste à pouvoir rattacher un individu dans une représentation à un « ordre », et donc ce qui est représenté l'est par des éléments qui permettent de le rattacher à autre chose que lui-même et que celui à qui est adressée la représentation connaît déjà. La représentation attache l'individu représenté à autre chose qu'à lui-même, et montre cet attachement comme tel, avec des éléments qui signifient cela, à la fois pour celui qui représente et pour celui à qui la représentation est adressée. Il s'agit donc de représenter l'individu avec les signes d'un commun à d'autres hommes, par ce qu'il a de commun avec d'autres, et donc par ce qui est représenté comme ne lui appartenant pas en propre.

Thème et variations

Un regard peut toujours créer un « commun » à des hommes, trouver quelque chose qui lie plu-

¹⁶⁸ SAHLINS Peter, RAB Sylvie, ALDUY Cécile. « La nationalité avant la lettre. Les pratiques de naturalisation en France sous l'Ancien Régime. » In *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N. 5, 2000. p. 1108

sieurs hommes entre eux. La structure de toute société est peut-être d'ailleurs de fonder l'attachement des hommes entre eux sur un « commun » qu'ils partagent et qui leur permet de vivre ensemble. Une infinité de formes peuvent être imaginées pour lier les hommes entre eux, et de créer des « ordres » qui permettent aux hommes de voir le monde, de voir les autres hommes et de se voir eux-mêmes. Il s'agit de se rendre le monde habitable pour le regard, familier, sien.

Ce qui importe dès lors n'est pas que certains hommes soient considérés comme ayant du « commun en plus » qu'avec les autres, mais ce qui importe est de donner forme à ce commun. À ce propos, Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* donne un bel exemple de cette idée de « forme » à propos de sociétés australiennes qui, plus que sur un autre continent, ont évolué avec un moindre degré d'échange avec le monde extérieur. Après avoir étudié les oppositions totémiques de plusieurs sociétés, l'auteur fait le constat suivant :

Si, pendant des siècles ou des millénaires, l'Australie a vécu repliée sur elle-même, et si, dans ce monde fermé, les spéculations et les discussions ont fait rage ; enfin, si les influences de la mode y ont souvent été déterminantes, on peut comprendre que se soit constitué une sorte de style sociologique et philosophique commun, n'excluant pas des variations méthodiquement recherchées, et dont même les plus infimes étaient relevées et commentées dans une intention favorable ou hostile. Chaque groupe était sans doute guidé par les mobiles, moins contradictoires qu'il ne semble, de faire comme les autres, aussi bien que les autres, mieux que les autres, et pas comme les autres : c'est-à-dire de raffiner constamment sur des thèmes dont seuls les contours généraux étaient fixés par la tradition et l'usage.¹⁶⁹

Et l'auteur de qualifier cette manière de de vivre au sein d'une société et *comme société*, de « traiter la culture » par une formule musicale : « thème et variations »¹⁷⁰. Nous irons même plus loin, en considérant le « thème » sur lequel se construisent les variations, non pas comme une structure mais comme un regard qui peut construire du commun à partir de l'observation de n'importe quel groupe d'hommes. Imaginer du commun à partir de n'importe quoi. Non pas parce que cela ressortirait d'une contingence quelconque, mais parce que pour identifier un objet, un individu, le regard cherche ce qui est identique et ce qui est différent. L'ordre qui permet d'identifier les hommes comme étant attachés à un groupe d'hommes ressort d'un regard qui identifie les éléments iden-

¹⁶⁹ LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*. Paris, Plon, coll. « Agora », 1962, p.111.

¹⁷⁰ LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*. Paris, Plon, coll. « Agora », 1962, p.112.

tiques aux hommes. Les groupes se distinguent alors selon les « formes » différentes qui permettent de dire qu'un homme est inscrit dans un groupe et pas dans un autre.

Celui qui observe et représente un groupe d'hommes représente les formes qui permettent d'identifier ce groupe, de l'identifier par des formes qui lui sont dites propres. Celui qui représente un groupe d'hommes, donne forme à ce groupe d'hommes. Cela n'est pas exclusif du discours anthropologique, qui observe et représente d'abord « les autres » sociétés que celle d'où vient l'anthropologue. Lorsqu'il est question de dégager ce qui identifie la « société propre » de celui qui observe, il est alors question de représentation « morale » : il s'agit de dégager les caractères et de représenter les moeurs.

Il faut bien toujours que les écrivains d'une époque rendent au public ce que le public leur a prêté, et l'écrivain n'est jamais si heureux et si populaire que lorsque le public lui a beaucoup demandé, et lorsqu'il lui a beaucoup rendu. Plus ses emprunts sont nombreux, et plus il est lui-même un homme de génie. [...] Heureusement pour les emprunteurs à venir, que si le fond de l'humanité est le même toujours, la forme en est changeante et variable à l'infini. Chaque siècle, que disons-nous? chaque année, a ses moeurs et ses caractères qui lui sont propres ; l'humanité arrange tous les vingt-quatre heures ses ridicules et ses vices, tout comme une grande coquette arrange et dispose ses volants, ses bijoux et ses dentelles ; et nous ne voyons pas trop, puisque les marchandes de modes ont des livres Sybillins, tout exprès pour expliquer jour par jour les révolutions de leur empire, pourquoi donc n'aurions-nous pas, nous aussi, le peuple frivole et mobile par excellence, un registre tout exprès pour y transcrire ces nuances si fines, si déliées, et pourtant si vraies, de nos moeurs de chaque jour?¹⁷¹

Ce petit texte est extrait d'un ouvrage nommé *Les Français peints par eux-mêmes* : en cinq tomes sur Paris et trois sur la province, des écrivains et journalistes peignent chacun un « type » d'individu français qu'ils connaissent bien parce qu'il s'agit de « leur » région. Ce n'est pas un ouvrage qui s'inscrit comme discours anthropologique, ni seulement comme une grande fresque caricaturale. Jules Janin dans le texte qui introduit l'ouvrage, l'inscrit dans la démarche des moralistes, mentionne Théophraste, Jean de La Bruyère, et cherche finalement le regard de celui qui est inscrit dans la communauté nationale française, qui a vécu, vit et voit au sein de cette communauté et la représente depuis cette position de « Français ». Il s'agit non seulement de représenter la

¹⁷¹ JANIN Jules, « Introduction », in *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Tome I, Paris, Léon Curmer éditeur, 1840, p.III

communauté nationale, mais de la représenter à elle-même, en considérant le regard qui la regarde comme étant *le sien*. Il n'est que trop signifiant à nos yeux que les représentations qui se sont revendiquées d'un tel regard aient été qualifiées par ceux qui les ont construites de « Physiologies ».

Se décentrer

L'introduction est empreinte de l'idée du « thème et variations » : il y a toujours un « commun » aux hommes qui permet de les lier en différents groupes, mais ce commun prend différentes formes au fur et à mesure des époques et des sociétés, et l'idée de « moeurs » nous semble ici procéder de cela. Les moeurs désignent la forme de la vie des hommes, ce sont les volants de la coquette, les éléments *portés* par les hommes et faits signes d'identification d'une communauté particulière par le regard qui la représente. Et justement, dans ces Physiologies, celui qui représente n'est pas posé comme anthropologue, ni même comme moraliste, mais comme celui qui connaît ceux qu'il représente parce qu'il en fait partie. Ce sont des écrivains et des journalistes qui sont déjà connus en tant que tels qui représentent : ils savent représenter, mais c'est ce n'est pas seulement pour cela qu'ils contribuent à cet ouvrage. C'est également parce qu'ils connaissent une région de France en particulier, parce qu'ils y ont vécu, et parce qu'ils la voient de la même manière que ceux qui y vivent et qui savent « ce qui s'y passe ».

D'où il suit que plus la société française s'est trouvée divisée, et plus l'étude des moeurs est devenue difficile. Ce grand royaume a été tranché en autant de petites républiques, dont chacune a ses lois, ses usages, ses jargons, ses héros, ses opinions politiques à défaut de croyances religieuses, ses ambitions, ses défauts et ses amours. Le sol de la France n'a pas été divisé avec plus d'acharnement depuis la perte de la grande propriété. Maintenant comment donc le même moraliste, le même écrivain de moeurs, pourrait-il pénétrer dans toutes ces régions lointaines dont il ne connaît ni les routes, ni la langue, ni la coutume? [...] Il est donc nécessaire que cette longue tâche de l'étude des moeurs se divise et se subdivise à l'infini, que chacune de ces régions lointaines choisisse un historien, dans son propre lieu, que chacun parle de ce qu'il a vu et entendu dans le pays qu'il habite.¹⁷²

Le « regard » tâtonne, cherche une place par rapport à l'homme qu'il dit voir et représenter. Les auteurs de Physiologies s'inscrivent dans la société qu'ils disent représenter : ils ont vécu, vivent dans un endroit précis de la France et représentent ce que le regard d'un tel individu voit à cet en-

¹⁷² Jules Janin, « Introduction », in *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Tome I, Paris, Léon Curmer éditeur, 1840, p.IX

droit donné, et à ce moment donné. Ils sont cependant aussi qualifiés d' « historiens » qui effectuent une « étude des moeurs » : c'est un regard avisé qui représente, qui a une place particulière d'observation et de représentation. Cela ressort à notre sens de l'ambiguïté que revêt la recherche d'un regard sur un groupe d'hommes qui dit l'observer pour le représenter. Car il s'agit bien toujours de donner forme, de créer une représentation de toutes pièces à partir d'un voir qui est celui d'un homme qui regarde d'autres hommes.

Un regard qui s'essaie à la naïveté « décrit ce qu'il voit », mais également, cherche comment représenter ce groupe d'hommes, et donc cherche ce qui y est structurant, saillant, et donc s' « éloigne » un peu, en ayant une place d' « homme qui sait représenter », par contraste avec, justement, ceux qui sont représentés. James Clifford a interrogé dans plusieurs de ses ouvrages cette représentation ethnologique et le regard qui la construit. Les études qu'il y a consacrées envisagent ces représentations comme autant de « fictions » - dans le sens où celui qui représente est considéré construire, comme pour n'importe quelle autre représentation, sa version de ce qu'il voit, construire la manière dont il signifie sa position, dont il donne forme à ce qu'il dit avoir vu. L'anthropologue cherche dans cette perspective à légitimer sa position, il doit signifier qu'il a bel et bien vu. Il ne s'agit pas de se justifier mais de signifier sa position d'observateur qui voit. Et cette position contribue à la « territorialisation » des groupes d'hommes : parce que l'anthropologie doit aller sur place, aller sur le terrain, pour voir ce qui s'y passe. Et c'est ce voir qu'il dit représenter.

L'anthropologie moderne - science de l'homme liée de très près aux descriptions des cultures - pré-supposait l'ironique position de l'observation participante. Avec l'institution du travail sur le terrain, elle transforma cette position à tout le moins difficile quoique largement commune en méthode scientifique. Mais l'expérience « ethnographique » n'est pas la propriété d'un seul discours ni d'une seule discipline. Le fait d'être décentré dans un univers de représentations et de valeurs différentes - état qui résulte de ce qu'on est à la fois « dans » la culture et observateur « de » la culture - imprègne aussi bien l'art que la littérature moderne.¹⁷³

Être immergé tout en étant *décentré* : « l'expérience ethnographique », comme le formule James Clifford, est finalement l'expérience de qui observe un groupe d'hommes pour le représenter. Il s'agit d'observer, comme une taxinomie de plante, ce qui est assez redondant dans la « grappe »

¹⁷³ CLIFFORD James, « De l'ethnographie comme fiction. Conrad et Malinowski. » in *Études rurales*, n°97-98, 1985. L'ethnographie / Grèce, p.48

d'individus à représenter pour en être dit propre, *caractère*. Représenter un groupe d'hommes en ne représentant pas la somme de ceux qui le constituent, un par un, mais en représenter les éléments qui permettent d'identifier ceux qui y sont alors considérés comme liés par un « commun » qui en fait un groupe délimité. Pour cela il faut pour celui qui représente choisir les caractères qui permettent de reconnaître. Or, celui qui appartient à un groupe d'hommes ne voit plus ces codes, qui sont devenus évidents à force d'habitude, et celui qui n'est pas inscrit dans le groupe d'hommes considéré ne les connaît tout bonnement pas.

Nous ne voulons pas dire ici que l'homme ordinaire est construit par un regard ethnologique, ou bien qu'un grand nombre de représentations seraient « ethnologiques » sans s'en revendiquer. Mais, le regard qui représente un groupe d'homme pour chercher une position par rapport à ce groupe d'hommes a, à notre sens, emprunté à l'ethnologie. Parce que l'ethnologie a fondé un regard de « description » sur des groupes d'hommes, certes d'abord « exotiques » pour celui qui les représentait, mais qui disait se contenter pour cela de « dire ce qu'il voyait », de toute la dimension de la vie de ces hommes. Et, sans se revendiquer de l'ethnologie, celui qui représente un groupe d'hommes dans lequel il est inscrit, comme le font les auteurs des Physiologies, commence par se « décentrer » pour mieux voir. Et il voit alors mieux ce que l'ethnologue qualifie de « continuités », de « lois » structurant une société, et ce que nous voyons comme l'« ordinaire » d'une société.

Je ne veux pas ici « fétichiser » l'anthropologie, en faire un discours total sur l'homme, qui serait en cela idéalisé, vu comme une position « totale » qui permet de représenter l'homme. Cependant le moment où l'anthropologie se développe comme telle marque un moment où des productions très différentes convergent vers une vision de la représentation de l'homme comme d'une spécificité de l'homme et de la représentation de l'homme.

La représentation ethnologique d'un groupe d'hommes est une construction qui donne forme à une communauté par celui qui l'observe et qui construit dans la représentation la position qu'il prend par rapport à ce qu'il regarde et ce qu'il représente. Le regard ethnologique se fonde comme le regard qui observe pour décrire. Il nous a semblé nécessaire d'interroger la représentation ethnographique telle qu'elle se construit avec les voyages d'exploration à partir du XVI^{ème} siècle, comme « construction » d'un groupe d'hommes, mais également comme construction de la position d'un homme qui observe d'autres hommes. Pour ce faire, celui qui représente cherche une place, cherche d'où regarder ces hommes.

Regard physiologique, physiologie du regard

La représentation du groupe d'hommes est ici envisagée comme construction ; et la construction comme affirmation. Nous ne tendons pas à dire ici que « toutes les représentations sont les mêmes », mais que les différents regards qui peuvent dire représenter un groupe d'hommes cherchent différentes positions et différentes formes à un « commun » qui lierait les individus considérés comme formant un groupe. Il s'agit ici de considérer de telles représentations de groupes d'hommes comme des affirmations de communautés d'hommes par l'invention des formes d'un « commun » aux individus considérés comme formant ces communautés.

Ces représentations signifient l'attachement à une entité par un « vivre » - qui ressort d'une idée « ethnologique » de la représentation. Au moment où l'anthropologie se fonde comme représentation de l'homme, elle coïncide avec l'idée d'un « être au monde » spécifiquement humain qu'il s'agit d'étudier, représenter l'homme dans une dimension *générale*. Il s'agit alors de décrire ce que font différentes personnes qui n'ont rien à voir les unes avec les autres mais qui sont liées par un regard qui dit les voir et qui les représente, ensemble.

Nous abordons ici la représentation de la « communauté nationale » non pas comme une création positiviste, créant une nation par des textes. Il s'agit d'envisager la naissance juridique de la nation, son existence légale, comme entité juridique délimitée par une constitution, des frontières, des lois et un peuple à des productions médiatiques qui représentent la communauté nationale comme résultant d'une certaine idée du « vivre » à un certain endroit et à un certain moment.

Ce regard est d'autant plus ambigu qu'il invente à la fois une communauté en représentant différents individus comme liés par cet attachement à la nation, tout en la représentant à elle-même, et donc en fondant ce qu'il représente sur des éléments qui doivent être reconnus, car c'est l'objet d'une telle représentation que de se fonder sur une reconnaissance. Le regard cherche pour ce faire à extraire de son observation des systématiquités, des redondances à ce qu'il voit dans le groupe d'hommes considéré.

Pour le dire schématiquement, et sûrement trop simplement, en anthropologie, ces systématiquités sont qualifiées de « lois » : ce sont les éléments structurants d'un groupe d'hommes dégagés par l'observateur qui veut le représenter. Lorsque le discours ne s'inscrit pas dans le domaine savant,

ces systématiquités seraient à notre sens, l'ordinaire. Car elles restent ce qu'un observateur dégage comme continuités dans un groupe d'hommes, et donc comme éléments structurant, déterminant ce groupe d'hommes : c'est l'*ordre* dit propre à ce groupe d'hommes par celui qui l'observe et le représente. Bien sûr, cet ordre n'est jamais le même selon l'observateur qui le construit, et selon la position qu'il prend pour le faire.

Cependant, on le voit dans les Physiologies : les auteurs des « types » de « leur » localité disent représenter un regard de « Français », en regardant leur « autour » comme n'importe quel autre Français inscrit dans cet « autour ». Mais ils se *décentrent* tout de même de cette position pour adopter la place de celui qui « étudie les mœurs » et les représente, et qui prend pour cela, à notre sens, une position qui emprunte à l'ethnologie telle qu'elle se construisait et continuait à se construire à cette époque.

Le « commun » à ces individus, ce qui les lie, est le temps « vide et homogène », et le regard qui les représente. Bien que ce soient différents auteurs qui représentent chacun un « type », le regard n'est pas ici fragmenté : c'est le regard « physiologique » qui représente tous ces types, et chaque portrait de « type » procède de ce regard.

Représenter une communauté à elle-même consiste à lui représenter des codes, des éléments qui en sont dits constitutifs. Pour le cas de la nation, ces éléments consistent en une simultanéité du vivre et du voir. Il s'agit à la fois de montrer du « vivre français », et pour ce faire de représenter des « hommes qui vivent en France », au même moment, les uns à côté des autres, qui sont visibles les uns aux autres et qui se voient les uns les autres. Le regard « physiologique » est dans cette perspective le regard qui dit, non pas ce qu'il voit, mais ce qui est visible : il se fait le regard de qui est Français.

Le « temps vide et homogène »

Il s'agit bien toujours de raconter à la communauté son histoire au présent. Il n'y a rien d'autre alors que le regard qui représente pour lier des individus : il affirme le lien pour qu'il prenne forme et que des individus qui ne se connaissent pas les uns les autres soient liés par un « vivre » commun. Et ce « vivre commun », c'est vivre au même moment, au même endroit : c'est d'être visible aux autres et de les voir soi-même. C'est cela que signifie ce regard physiologique : un « voir » commun de ceux qui sont visibles les uns aux autres. Il y a l'idée de « faire l'histoire », pleinement

formulée par Jules Janin : « il faut en prendre votre parti, mes chers contemporains : ce que vous faites aujourd'hui, ce que vous dites aujourd'hui, ce sera de l'histoire un jour »¹⁷⁴.

Walter Benjamin dans ses thèses « sur le concept d'histoire » distingue deux conceptions de l'histoire. L'historicisme, d'une part, et l'historiographie matérialiste, d'autre part. La première serait celle qui « additionne la masse des faits » dans un « temps vide et homogène » : sans se soucier de quelles tensions les époques sont traversées, sans considérer des points de « blocage » qui font que certains moments de l'histoire en déterminent d'autres, le temps y est toujours le même, et il est représenté par les faits qui s'y déroulent, sans considérer les faits les uns par rapport aux autres. Chacun est pris dans le temps de l'horloge, toujours identique. Seulement, dans cette conception, l'historien ne considère pas un fait au regard de ce qui s'est passé avant, de ce qui vient après : il remplit le temps de faits. Les faits ne sont pas réunis parce qu'ils seraient « mis en tension » mais seulement par la « mécanique » du temps de l'horloge.

Seulement, selon Walter Benjamin, l'histoire ainsi faite, qui s'apparente à l'« histoire universelle » en ce qu'elle serait celle des faits, des « faits indiscutables » en quelque sorte, presque posés là, sur une seule échelle du temps, est une histoire des vainqueurs, du moins des faits des vainqueurs. L'historien historiciste procède par paresse : « elle naît de la paresse de coeur, de l'*acedia*, qui désespère de saisir la véritable image historique dans son surgissement fugitif ». La paresse est celle de qui ne se dit pas que la construction d'une « histoire » empêche de construire d'autres histoires, car l'histoire, telle qu'elle est construite, est celle des vainqueurs, car les faits sont racontés par ceux vers qui ils se tournent, dans le sens du pouvoir :

Or ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours aux maîtres du moment. Pour l'historien matérialiste, c'est assez dire. Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels.

L'historiographie matérialiste quant à elle serait celle de l'historien qui considère l'histoire comme constituée de blocages d'événements comme autant d'« à-présent », comme point de cristallisation

¹⁷⁴ Jules Janin, « Introduction », in *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Tome I, Paris, Léon Curmer éditeur, 1840, p.V

entre ce qui s'est passé avant et ce qui se passera après. « L'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps. Car un tel concept définit justement le présent dans lequel, pour sa part, il écrit l'histoire. »

L'historiographie matérialiste considérant l'histoire comme mouvements et blocages, comme un réseau de déterminations, procède ainsi d'une structure, et fait l'histoire en cherchant en quelque sorte quels sont les points de cristallisation, comment les déterminations se nouent, comment envisager l'« à-présent » comme point de tensions entre l'avant et l'après. Le temps n'est alors pas homogène, mais plus ou moins chargé de déterminations et de tensions. D'où l'idée de « messianisme » chère à Benjamin et dont il a plusieurs fois fait usage dans ses travaux. Le temps messianique est ce temps où se cristallisent des tensions en un « à-présent ». Envisager le temps comme « messianique », c'est envisager que des faits ne s'additionnent pas mais se nouent et aboutissent à un certain moment de confrontation, de tension, et dont ce qui se passe après résulte, non pas seulement chronologiquement mais structurellement. Le lecteur nous permettra de citer ici un long extrait de la thèse XVII :

L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. Il saisit cette chance pour arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire, il arrache de même à une époque telle vie particulière, à l'oeuvre d'une vie tel ouvrage particulier. Il réussit à recueillir et à conserver dans l'ouvrage particulier l'oeuvre d'une vie, dans l'oeuvre d'une vie l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire.

Envisager un temps messianique, c'est dire qu'il y a des moments dans le temps où passé et avenir se cristallisent dans le présent, en faisant un moment déterminant, voire révolutionnaire, un « état d'exception » dans le temps homogène. Envisager le temps messianique nécessite pour cela de « croire à la révolution » : croire que la révolution est nécessaire et qu'elle est un point de blocage des événements qui résulte de ce qu'il y a eu avant et qui détermine ce qui vient après. C'est un temps balisé d'événements qui font « éclater le continuum du temps ». Alors que dans un « temps vide et homogène », il n'est pas besoin de faire lien entre les faits, ils sont « mis ensemble » sur l'échelle linéaire du temps.

Représenter le présent

Pendant la révolution de juillet, plusieurs personnes ont tiré sur les horloges, à différents endroits de Paris et sans concertation : l'épisode est rapporté par Walter Benjamin dans les mêmes thèses déjà citées. Rupture du continuum du temps, véritable « à-présent » du moment révolutionnaire qui cristallise ce qu'il y a eu avant, et ce qu'il y aura après. C'est pendant le régime qui succède à cette révolution de juillet que sont publiées les *Physiologies des Français par eux-mêmes*.

« Représenter le présent », drôle de formule. Et pourtant, montrer les destinataires de la représentation à eux-mêmes, c'est donner forme, faire signe du présent pour dire qu'il n'y a pas que les grands moments qu'il importe de représenter, et plus largement pas même l'« histoire ». Baudelaire exprime quelque chose de semblable dans *Le peintre de la vie moderne* : « Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non-seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent. »¹⁷⁵ Il pourrait s'agir, pour représenter le présent, de montrer un « temps vide et homogène » aussi bien qu'un « à-présent » révolutionnaire où l'horloge s'est arrêtée.

Benedict Anderson, on l'a vu *infra*, voit dans les représentations de la « communauté imaginée nationale » du XIX^e siècle, notamment dans les romans de Balzac que nous nous permettons d'identifier aux *Physiologies des Français peints par eux-mêmes*, comme une représentation de ce « temps vide et homogène ». Parce que les individus qui y sont représentés ne se connaissent pas les uns les autres, mais sont vus, appropriés par un regard qui les représente ensemble et ainsi fait lien entre eux. Mais ce n'est pas d'un temps vide et homogène opposé à un temps messianique qu'il s'agit là. C'est par la notion d'acédie justement employée par Benjamin dans ses thèses pour distinguer entre temps messianique et temps vide et homogène que nous essaierons de nous en expliquer.

Acédie

L'acédie est un terme qui vient du grec ancien *akedia*, qui signifie « négligence, manque de soins ». Le terme désigne d'abord le manque de soins envers les morts qui est le fait de ne pas les

¹⁷⁵ BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*. Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2010 [1863], p.8

enterrer. Puis le terme est utilisé dans le domaine religieux : Évagre le Pontique, un moine d'Égypte, développe la notion au IV^{ème} siècle comme manque de soins envers la vie spirituelle, et désigne particulièrement une maladie de moine, et de moine qui vit seul - il s'agit de moines du désert, et donc d'ermites. L'acédie est alors employée pour désigner une paresse envers la vie spirituelle, et est considérée comme une sorte de maladie : Evagre le Pontique la qualifie pour cela de « démon de midi », car il s'agit de l'atonie qui saisit le moine à un moment de la journée où le jour semble trop difficile à « remplir », le jour ne pas finir, le temps trop long.

Ce sont des moines qui se sont retirés de la vie et qui doivent construire leur propre impulsion, nourrir leur foi et trouver leur énergie seuls pour continuer leur route dont il s'agit. La notion du temps ne leur est plus apportée par le dehors d'une société qui rythmerait leur journée, ils doivent tout construire et donner impulsion à toute chose eux-mêmes. Comment alors envisager qu'il n'y ait pas de moment de vide? Comment ne pas envisager la position de celui qui se retire du monde comme mise en question de la vie qui se déroule au sein d'un groupe d'hommes, et comme destruction de l'idée que ces « rythmes ordinaires » qu'impose une telle vie? Comment alors ne pas se dire que le moine relativise même l'idée de vivre, et la construction de la journée inhérente au fait de vivre au bout d'un moment où plus rien ne contribue à « remplir » la vie? L'acédie est peut-être attente amorphe de la fin de la journée à partir de midi, destruction de l'envie de « remplissage » de la vie par des formes. Absence de forme. Absence d'envie d'en construire.

Charles Baudelaire qualifie Constantin Guys, sujet de son texte *Le peintre de la vie moderne* qu'il ne nomme que par ses initiales, de *convalescent*, en rapport à la nouvelle *L'homme des foules* de Edgar Allan Poe. La nouvelle raconte l'histoire d'un homme qui se rétablit tout juste d'une maladie qui l'a alité pendant un temps assez long. Après des mois de confinement, il sort enfin, un soir, dans un café de Londres. Depuis sa table, il observe la foule par la vitre, la classe en différentes catégories selon l'habillement, la physionomie, la manière de faire, la regardant avec le regard de celui qui la redécouvre, encore fébrile, mais revenant s'immerger dans le monde. Puis, son regard et son attention s'arrêtent sur un homme :

une physionomie qui tout d'abord arrêta et absorba toute mon attention, en raison de l'absolue idiosyncrasie de son expression. Jusqu'alors, je n'avais jamais rien vu qui ressemblât à cette expression, même à un degré très éloigné. Je me rappelle bien que ma première pensée, en le voyant, fut que

*Retzch, s'il l'avait contemplé, l'aurait grandement préféré aux figures dans lesquelles il a essayé d'incarner le démon.*¹⁷⁶

Il se met alors à le suivre, ce qui dure toute la nuit et la journée du lendemain, une grande marche dans les différents quartiers de la ville. L'homme marche, ne s'arrête jamais, et ce qu'il cherche, c'est la foule, c'est de s'immerger dans la foule. Dans les rues où les passants sont plus disséminés, sa démarche change, se fait moins assurée. Le narrateur s'arrête finalement, épuisé, et conclut ainsi :

*Ce vieux homme, — me dis-je à la longue, — est le type et le génie du crime profond. Il refuse d'être seul. Il est l'homme des foules. Il serait vain de le suivre ; car je n'apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions. Le pire cœur du monde est un livre plus rebutant que le Hortulus animæ, et peut-être est-ce une des grandes miséricordes de Dieu que es lasst sich nicht lesen, — qu'il ne se laisse pas lire.*¹⁷⁷

Ce qu'il reste à faire de cet homme, c'est donc peut-être de le laisser courir, et d'en faire une nouvelle - lui donner forme, sans pour autant lui donner lisibilité, comme lui peut-être ne donne pas lisibilité ni sens à cette foule dans laquelle il se plonge, se serre, autre que de vouloir y être, et s'y sentir entouré.

C'est au début le narrateur qui était convalescent, de sa maladie, et également de formes. Il n'a vu que l'intérieur de son appartement pendant des semaines. Il retrouve les formes de sa société après une période d'enfermement. Puis il trouve cet homme qui, lui, ne sera jamais guéri. C'est peut-être un convalescent des formes, un acédique (-ascétique, pourrions-nous ajouter) qui revient du désert - qui est aussi un désert de formes - et qui ne peut plus rester seul, et s'attache presque maladivement aux *formes*. Car rester seul c'est encore se couper des formes, de ce qu'offre l'autour et qu'il ne peut créer seul. Cependant le convalescent ici n'est pas le vieillard qui se plonge dans la foule, mais son poursuivant. Le narrateur ne dit cependant pas sa place, sauf de celui qui suit, et qui voit. Et encore, il voit derrière une vitre, et « se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui ». Le convalescent ne dit pas sa place, sauf celle de celui qui suit, celui qui dit ce qu'il voit, immergé entre tous ces visages, toutes ces physionomies, et toutes ces pensées.

¹⁷⁶ POE Edgar Allan, « L'homme des foules », traduction par Charles Baudelaire. *Nouvelles Histoires extraordinaires*, A. Quantin, 1884, p. 59

¹⁷⁷ POE Edgar Allan, « L'homme des foules », traduction par Charles Baudelaire. *Nouvelles Histoires extraordinaires*, A. Quantin, 1884, p.64

Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible !

Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état du convalescent, et vous aurez la clef du caractère de M. G.¹⁷⁸

Le convalescent est peut-être celui qui a été atteint d'une acédie de formes, une acédie de représentation, qui a vécu dans un désert, et qui, convalescent, se rattache à ce qui l'entoure comme à des lambeaux de foi dans la représentation. Car s'intéresser aux formes, voir les formes est peut-être le premier pas vers la croyance de la représentation de ces formes, vers sa nécessité. Alors peut-être la convalescence dont parle Baudelaire ici touche le geste de celui qui se « remet en selle », qui recroit, et qui re-voit des formes, mais qui a besoin, non d'un confort, mais d'une simplicité et d'un minimalisme pour retrouver les marques du voir qui ont toutes été détruites dans son regard. Alors il s'attache à des choses simples, son autour, et se réfugie, plus prudent qu'avant, où il forgeait des formes ardentes, dans un regard anonyme : il dit ce qu'il voit qui est également ce que d'autres voient, il dit un voir commun sans dire qui il est.

Convalescence

Le peintre de la vie moderne n'est pas atteint d'acédie ; il est un convalescent, et un convalescent heureux, qui retrouve goût à la représentation et *croit* à cette représentation dans l'anonymat qu'il y trouve. Peut-être a-t-il cherché à représenter quelque chose d'important, de sérieux, d'héroïque, peut-être en a-t-il été déçu, blessé ; peut-être a-t-il vécu les représentations du sérieux comme autant d'agressions, de violentes manières de dire le monde, totalitaires, tyranniques, qui empêchaient tant d'autres de co-exister, d'être là en même temps. La barbarie de l'histoire officielle des vainqueurs, c'est cela. Mais lorsque Walter Benjamin dit que l'historien matérialiste va à rebours de cette histoire des vainqueurs, c'est l'imposition d'une autre histoire, qui est celle des vaincus, des oubliés, mais qui est imposée également comme « ce qui s'est passé », et qui est tout aussi totali-

¹⁷⁸ BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*. Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2010 [1863]

taire, et d'autant plus qu'elle semble nécessaire parce qu'« arrachée ».

À Walter Benjamin qui voit l'histoire faite d'une addition de faits comme la paresse acédique de l'historien qui renonce à « saisir la véritable image historique dans son surgissement fugitif », nous faisons deux remarques :

D'abord, cela voudrait dire que l'historiciste sait qu'il prend la « solution de facilité » en quelque sorte. Et rien n'est moins sûr, car l'histoire des vainqueurs se nourrit elle-même de la part de « ça s'est passé comme ça » car elle prend la couleur du « sens de l'histoire », et peut donc paraître la bonne histoire, légitime, à l'historien qui contribue à la construire.

Il est également assez ambitieux de proposer, a contrario, une autre version de l'histoire. Il s'agit également d'imposer une « vérité », une « bonne version » historique, qui certes n'est pas construite de la même manière, mais qui revêt tout autant de violence dans la « vérité » qu'elle assène.

Alors peut-être le peintre de la vie moderne s'est trouvé impuissant devant cette alternative impossible : historiographe matérialiste ou historiciste ; ou alors peut-être a-t-il trouvé cette solution : s'immerger dans un groupe d'hommes, le voir, ne pas être vu, mais le dire, quand même, comme représentation qui unit et qui permet de partager, de croire encore à la représentation, non pas comme facilité, ni comme gentil compromis, mais comme ce qu'un homme qui veut représenter peut encore construire lorsqu'il ne croit plus la représentation révolutionnaire, ni le temps messianique. Walter Benjamin a eu une lecture très optimiste du texte de Baudelaire, il a projeté du temps messianique dans la dualité que Baudelaire voit dans toute représentation. Mais c'est un texte de convalescence de la révolution, non de messianisme. Sauf si l'on lit la convalescence qui vient après la révolution comme aussi nécessaire que celle-ci, et donc englobée dans la globalité messianique.

Toute la finesse mais en même temps l'ambiguïté de la position de celui qui représente ce présent est d'être mouvante, parce qu'il se meut au sein d'une société, qu'il dit un regard sur ce qu'il y a dans cette société mais qui, lui, ne se dit pas. C'est un regard qui flotte, qui est là, qui connaît, qui voit, mais qui est à l'abri et qui n'a pas pour objet de vivre mais de voir et de représenter. Il n'est pas un anthropologue, ni un philosophe, ni un journaliste, ni un historien, ni un poète : il est tout cela à la fois et alternativement. Il est un flâneur, il se balade dans la ville, le pays et dans la représentation. Il sait que rien n'est pur ni absolu, que toute beauté est aussi laideur, et qu'il faut composer avec la vérité, la beauté, et se construire sa place dans un monde de représentations où les re-

gards ne sont jamais absolus sur leurs objets. Il dit la dualité de toute chose, de la représentation, de la beauté, de la vérité, et du regard, et il prend position en fonction de cela, et *avec* tout cela. Baudelaire le dit, qui est en cela moins radical, moins révolutionnaire que Walter Benjamin peut l'être, lorsqu'il écrit sur cet homme, « Le peintre de la vie moderne »...

Envisageons un groupe d'hommes comme structuré par un « système de sens ». D'abord, qu'il y ait un certain nombre d'objets dans cette société dont les membres voient un même sens : un sens commun aux choses qui permette de les voir de la même manière et de partager autour de ces objets. C'est un syncrétisme de l'histoire culturelle, sociale, politique de ce groupe d'hommes qui fait que le sens vient aux choses d'une manière identique pour les hommes qui le constituent. C'est une catégorisation du monde qui permet à des individus de l'appréhender et de se le rendre intelligible et vivable, nous en avons parlé *infra*. C'est un ordre qui définit l'ordinaire du sens, qui fait que le sens vient aux objets, que les regards des hommes constituant une société voient leurs objets d'une manière identique, et que cela constitue un « commun du voir ».

Ordinaire de sens, ordre du sens

Envisageons d'abord qu'un groupe d'hommes soit réuni par des objets qu'il se rend perceptibles, et par le sens que le groupe construit sur ces objets pour partager ce sens. C'est un « ordre du sens » qui permet à un groupe d'hommes de vivre ensemble en partageant une manière commune d'habiter et d'envisager le monde dans lequel il vit.

Envisageons également la notion de « révolution » comme dénuée de tout le sens politique qu'elle peut porter pour l'utiliser ici comme la destruction d'un ordre qui donne sens aux formes d'un groupe d'hommes. Cette idée touche à la destruction d'un système politique, institutionnel, social, représentatif et l'englobe, où un événement, un « arrêt du temps » peut-être, change ce qui fait que ce sur quoi un groupe d'hommes s'affirme groupe. C'est une définition « large » de la révolution, que nous voulons utiliser en regard de son acception de « roue », qui tourne, et dont un tour est une révolution.

Une roue se met à tourner. Envisageons maintenant que la position de la roue avant de tourner reflète un état du monde, un « ordre » stable du sens. La roue tourne avec cet état du monde, en tournant selon cet état du monde, et « roule » jusqu'à ce que le tour puisse être dit « terminé ». Il est alors remplacé par l'affirmation d'un nouvel « état du monde », « état du sens », par le groupe d'hommes qui l'arrête et établit quelque chose de nouveau pour « repartir pour un tour ». Le sens

ne change pas, presque « par magie », mais un groupe d'hommes se met à produire des représentations qui affirment sa définition et sa « délimitation » qui se veut rupture par rapport à une affirmation antérieure qui est alors attachée à un « état du monde ». L'état du monde qui constitue l'ordinaire d'un groupe d'hommes résulterait ainsi de ce que ce groupe d'hommes affirme, produit comme représentations qui le définissent lui-même : son ordinaire, son regard ordinaire, est d'abord un regard qui dit ce qu'il est et comment il apparaît au sein du monde.

Un groupe d'hommes est structuré par un univers de sens, une manière qu'ont les objets au sein d'une société d'être orientés vers une signification particulière qui fait le « commun » à ce groupe d'hommes qui peut reconnaître dans des objets un même sens, une même signification. Les univers « savants », qui disent le « vrai » y participent, mais pas seulement : il s'agit d'un « fonctionnement » large, qui embrasse tous les domaines de la société et de la vie des hommes dans ce qu'ils voient, vivent, chacun dans leur existence. C'est d'un « ordinaire de sens » dont nous parlons : un fonctionnement du voir et du vivre. Alors, lorsque tout un régime politique, social, culturel, est ébranlé, bousculé, et est remplacé par un nouveau « socle », fait de textes juridiques et de représentations qui affirme ce sur quoi est « fondée » cette société, c'est un nouveau « fonctionnement » du sens qui est à construire. Les objets sur lesquels une société pouvait se structurer en y voyant du semblable est à reconstruire : il s'agit de reconstruire du voir commun, et donc du sens commun autour d'objets.

C'est un nouvel « ordinaire du sens » - succédant à un « ancien » ordre du sens - qu'il faut alors construire pour le groupe d'hommes dans lequel il y a eu « révolution », achèvement d'un tour de roue. Il affirme une nouvelle « vérité » qui le structure, il s'affirme comme fondé sur une nouvelle base, de laquelle résulte la manière dont il vit et se voit lui-même. Il faut que le sens revienne aux choses, et pour cela qu'il y ait un nouvel « ordre du monde » qui permette de voir et de catégoriser chaque chose. Notre hypothèse ici est que la représentation est alors celle du « convalescent ». Parce qu'un groupe d'hommes qui a connu un système de sens, qui correspond à une manière de voir le monde, de se le rendre intelligible, est convalescent de ce système qui fondait son appréhension du monde, qui fondait son regard et sa manière de vivre. Comment ne pas imaginer une « révolution » comme une convalescence d'un monde de formes et de sens?

Il ne s'agit pas ici d'interroger les formes qui succèdent au moment de révolution d'un groupe d'hommes en faisant une étude comparée. Car chaque « révolution » arrive à un moment et en des

droits qui cristallisent des « tensions » très différentes, et il serait par exemple très intéressant d'étudier comment les pays d'ex-URSS ont créé de nouvelles représentations après le démantèlement de l'union qui les liaient les unes aux autres, et comment les représentations devaient alors affirmer l'« unité » alors que les individus qui se retrouvaient dans un territoire « national » n'étaient pas nés sur un tel territoire. Évidemment, ce sont des déterminations complètement différentes de celles de la révolution française dont il s'agit alors, et il n'est pas question de représenter des « Physiologies ».

En France, le XIX^{ème} siècle succède à un siècle de révolution, la monarchie est fraîchement abolie ; la structure sociale et politique du groupe d'hommes qui s'affirme « Français » est mouvementée, et en mouvement : la représentation l'est aussi. Il n'y a plus de roi, plus de représentation du roi dans laquelle signifier le beau, la richesse et le pouvoir, et la hiérarchie de la représentation tâtonne autant que la hiérarchie sociale et politique des régimes successifs. C'est un moment de convalescence qui succède au XVIII^{ème} siècle, socialement, politiquement, et dans la représentation. Il faut reconstruire quelque chose qui remplace des fondations, une structure qui ont été détruites. Et c'est cela qui nous interroge chez le convalescent : il a connu une autre société, une autre « vie », un autre système, d'autres représentations, et se retrouve dans un monde dont il faut reconstruire les fondations, créer une nouvelle structure, un nouveau « fonctionnement » du sens à donner au monde qu'il faut signifier dans la représentation : une nouvelle « physiologie » du sens...

Et peut-être que les disciplines scientifiques qui s'étaient constituées et avaient « mûri » un discours, des savoirs, une communauté et des représentations qui les rendaient « établies » sont « détruites », comme institutions du visible et du sens à lui donner, et que ceux qui partageaient un sens que les sciences donnaient à leur autour sont convalescents. Plus largement, c'est du sens qui était « institué », établi par des institutions structurant, ordonnant le sens que les individus d'une société sont convalescents. C'est une convalescence d'après révolution dont il s'agit : une convalescence, à hauteur d'une société, d'un système qui permettait à ses membres de réunir autour de formes qu'ils partageaient en se les rendant perceptibles, identifiables, en leur donnant place et sens. Les disciplines scientifiques ne disparaissent pas, mais elles font partie de la structure d'une société qui est à reconstruire après destruction de ses fondations. Ce sont le « sérieux », le « vrai » de ces disciplines scientifiques qui « disent la vérité » qui est repris et utilisé dans d'autres univers de sens...

Parce que justement ces disciplines ne disparaissent pas, mais se retrouvent dans une société dont la structure institutionnelle est détruite, elles flottent alors, toujours là, mais sans plus la place où elles étaient reconnues avant la révolution. Cela explique qu'elles soient reprises, dans d'autres univers de sens, réappropriées dans d'autres représentations. Nous ne voulons pas ici dire qu'une révolution change de tout en tout une société, et ainsi, idéaliser ce moment ; mais nous la considérons ici comme un changement institutionnel de la structure politique d'une société, qui détermine la manière dont celle-ci s'affirme, comment elle se structure, quelle place elle accorde à ses membres en fonction du mode de gouvernement qu'elle choisit, et vers quoi elle tend. C'est certes un changement social, mais d'abord un changement institutionnel : politique, médiatique, social et historique.

Les disciplines scientifiques, « sciences de l'homme » que nous avons évoquées sont des univers de sens qui ont constitué un savoir sur l'homme, sur l'être-homme et l'être-vivant, ce sont des objets qui définissent le vivant et qui donnent forme et signe à cette définition-délimitation des êtres dont nous parlons ici : anatomie, physiologie, physiognomonie, botanique. Elles ne sont pas remises en cause, elles gardent autorité et légitimité, mais elles ne sont plus « intouchables », « inatteignables ». Ce n'est pas tant par envie de mélanger, mais parce que le regard ne voit pas qu'un seul ordre de visibilité à la fois.

La représentation circule, et elle n'est qu'une surface sur laquelle un sens est projeté ; à ce titre, elle reste une forme appropriable au sein d'autres univers de sens que celui dont elle est issue. Une représentation n'est pas *propre* à une signification en particulier ; et si elle l'est, c'est une imposture. Une représentation est une surface sur laquelle peuvent être construites et projetées des significations, mais elle n'est à ce titre pas exclusive d'une signification ou d'une autre. En ce sens la représentation des hommes - il nous est difficile de reprendre la formule de « nature humaine » - est sale : sale, pour dire qu'il n'est aucun sens qui lui serait *propre* et qui lui resterait attaché exclusivement. Seulement le sens que les hommes attachent à leur « autour » doit être stable pour pouvoir constituer un « voir commun », une pierre de touche sur laquelle un certain nombre d'hommes puissent voir « la même chose » et qui permette de les rassembler. Nous voulons salir cette représentation qui veut dire qu'un sens est propre à un objet. Par la circulation de la représentation, nous voulons la dire, proprement imparfaite, circulante, se prêtent à tous les sens possibles, l'un après l'autre, l'un sur l'autre, l'un contre l'autre.

La convalescence est un moment de fatigue : le regard n'a pas envie d'en faire trop, d'aller trop loin, de chercher une vérité trop sérieuse. Il cherche un nouveau « sol » sur lequel le regard puisse poser les deux pieds. Il ne va pas au-delà de son horizon immédiat, il est las d'aller courir le monde, l'exotisme, la réalité complexe. Et qui est là, devant lui, première forme sur laquelle se heurte le regard : celui qui lui tombe, non pas sous la main, mais sous le regard. Un homme qui vit dans la même ville, et qui marche dans la même rue, que tous les autres habitants du quartier, voire même de la ville peuvent apercevoir. Une forme qui peut être reconnue par une ville entière. La représentation de convalescent est là : représenter les hommes de son horizon immédiat, acétique qui construit des formes rassurantes, pour lui-même, et, ainsi, pour ceux dont, comme lui, le système qui déterminait le sens de leur autour a été détruit, et cherchent à poser les pieds sur un nouveau sol, trouver une nouvelle solidité du sens à donner à leur monde pour y vivre ensemble.

Le temps est celui de la vie qui se déroule jour après jour, de manière linéaire : le temps de l'horloge est le même pour tous et tous sont représentés dans les différentes dimensions que prennent leurs existences respectives pendant le temps homogène de l'époque considérée. Ils vivent au même endroit, à l'intérieur des frontières du royaume de France, à la même époque, et remplissent leurs jours de petites choses redondantes, « forme » propre à chacun.

Les représentations d'homme ordinaire sont construites pour réunir des regards qui viennent se réchauffer autour d'un être rassurant. Elles ne prennent pas le risque de l'inconnu, du nouveau, du « grand » : elles ont pour objet de créer du confort et de rassembler des regards autour d'une représentation qui permet à tous d'y voir la même chose.

Les existences sont représentées ensemble, parce qu'elles sont dites se dérouler en même temps. Ainsi le regard « voit tout », toute la dimension de la vie des hommes, et tout ce qui peut se passer de différent dans le même temps. C'est cela que font les *Physiologies des Français peints par eux-mêmes*, sans que cet objet ne soit considéré comme exclusif de ce regard. L'épicier est ainsi pour Honoré de Balzac ce croisement de toutes les trajectoires des Parisiens, carrefour de regards et d'usages :

Cet homme, qui tient dans sa montre des cierges pour notre enterrement et dans son oeil une larme pour notre mémoire, côtoie incessamment notre existence : il vend la plume et l'encre au poète, les couleurs au peintre, la colle à tous. Un joueur a tout perdu, veut se tuer : l'épicier lui vendra les balles, la poudre ou l'arsenic ; le vicieux personnage espère tout regagner, l'épicier lui vendra les

*cartes. Votre maîtresse vient, vous ne lui offrirez pas à déjeuner sans l'intervention de l'épicier, elle ne fera pas une tâche à sa robe qu'il ne reparaisse avec l'empois, le savon, la potasse.*¹⁷⁹



¹⁷⁹ DE B.

Figure 32 : *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Tome I, Paris, L. Curmer éditeur, 1840-1842, Frontispice, p.I., illustration de Gavarni.

Source : gallica.bnf.fr Bibliothèque nationale de France

Avant cependant d'aller plus avant dans l'étude de ces Physiologies, il importe de situer l'apparition de cet objet. Parce qu'il constitue une « brèche » : d'abord, c'est une brèche dans la représentation du roi par les caricaturistes, mais c'est également une brèche dans l'ordre de la représentation.

Une brèche

L'histoire de la représentation physiologique au XIX^{ème} siècle est moins « jolie » qu'un texte de Baudelaire. Nous ne voulons cependant rien considérer comme absolument « joli » ou absolument « propre », mais toute représentation et tout objet vivant comme nécessairement « tâtonnant ».

En 1831, pendant son procès¹⁸⁰, Charles Philippon dessine quatre figures dont la première est le visage de Louis-Philippe et la quatrième une poire. Les deux autres figures sont des mélanges de visage humain et de poire destinées à faire la transition entre le visage du roi et une bonne vieille poire un peu mûre... Une *Physiologie de la Poire* est publiée en 1832 par l'avocat et journaliste Sébastien Peytel. La Physiologie devient un genre :

¹⁸⁰ Charles Philippon est poursuivi en justice pour une caricature de Louis Philippe intitulée Les bulles de savons. Le procès a lieu en novembre 1831.

*Certes, Brillat-Savarin, Balzac ont donné, sous le nom « physiologies », des études sérieuses, traitées sur un ton qui voulait être badin, pittoresque et plaisant, mais c'est Philippon, puis Peytel, avec le féroce humour de la Physiologie de la Poire, qui ont véritablement créé et lancé le "genre physiologique".*¹⁸¹

Le « genre physiologique » aurait ainsi été inauguré par la représentation d'un roi en poire. En 1835, après un énième attentat à la vie du roi Louis-Philippe, des lois très répressives envers la presse sont adoptées ; elles interdisent notamment de représenter le roi de face. Les caricaturistes politiques, après avoir représenté le roi de dos, ce qui n'offre que peu de possibilités, changent alors le sujet de leurs représentations. Ils se mettent à caricaturer non plus les gouvernants, les hommes politiques, mais les hommes ordinaires. Ce sont d'abord les bourgeois qui sont ciblés, sous une Monarchie que l'on dit d'un « roi bourgeois ». Puis la Physiologie est étendue à d'autres « types sociaux ». Dans une époque abreuvée d'études de mœurs, les anciens caricaturistes politiques produisent désormais des « caricatures de mœurs » sous la forme de portraits individuels : à chaque « type » d'homme sa Physiologie.

Alors que les Physiologies « politiques » étaient exclusivement produites dans des hebdomadaires satiriques illustrés, à partir de 1840, les Physiologies comme « caricatures de mœurs » sont publiées individuellement, sous forme de petits livrets de format in-32, et vendues dans la rue pour une modique somme. La *Physiologie de l'amant de cœur*¹⁸², la *Physiologie de l'avocat*¹⁸³ ou encore la *Physiologie du flâneur*¹⁸⁴, exemples parmi les centaines qui ont été publiés, ne touchent pas – ou du moins pas directement – au pouvoir.

Cette genèse du genre physiologique peut ressembler à une « construction par défaut », dans le sens de contournement obligé d'une loi restreignant la représentation. Il nous semble plutôt que cette loi permet de cristalliser dans la création de ce genre une réappropriation de plusieurs « types » de

¹⁸¹ LHÉRITIER Andrée, « Les Physiologies », *Les Physiologies, Catalogue des collections de la Bibliothèque Nationale établi et présenté par Andrée Héritier*, Paris, Institut Français de Presse, 1958, p.4.

¹⁸² CONSTANTIN Marc, *Physiologie de l'amant de cœur*, illustration E. La coste, Paris, Desloges, 1842

¹⁸³ HUART Louis, *Physiologie de l'avocat*, illustration Honoré Daumier, Paris, Le Musée pour rire, 1839-1840.

¹⁸⁴ HUART Louis, *Physiologie du flâneur*, illustrations multiples, Paris, Aubert et Cie Lavigne, 1841.

représentations auxquels les auteurs des Physiologies empruntent, sans vouloir laisser ces formes chacune dans la « pureté » du domaine duquel elles étaient jusque là réservées.

Les Physiologies telles qu'elles sont constituées, du portrait en poire aux *Français peints par eux-mêmes*, résultent du mélange de théories physiognomoniques, de représentations anthropologiques et botaniques. Nous ne voulons pas dire par là que chacune de ces représentations était « exclusivement destinée » au domaine où elle était née - chacun sa révolution, chacun sa convalescence, à chacun la construction de ses formes - mais que ces formes ont été extraites d'où elles avaient été produites, puis appropriées pour être utilisées dans une représentation hybride, alors dite « physiologique ». Elles sont appropriées dans ces temps particuliers de convalescence par des auteurs qui n'hésitent pas à emprunter et à mélanger des types de représentations pour construire à la fois une position qui se faufile entre différentes positions d'observateur, différentes positions de représentation.

Nous voyons dans les Physiologies un regard qui se fait à la fois celui de l'anthropologue, celui du journaliste, celui du romancier, et celui du « simple regardeur » se fondre dans le « regard de celui qui voit », et la représentation à son tour mélanger ces différentes représentations, botanique, historique, anthropologique et physiognomonique. Les Physiologistes prennent des formes qui étaient jusqu'ici cantonnées à des univers de sens étanches, et dans lesquels ces formes gardaient la même signification qui leur était attachée en propre. Ce que font les Physiologistes, c'est d'extraire ces formes et de les mélanger.

Et il est peut-être plus facile de construire cela comme caricature, car il est ainsi plus facile pour l'auteur de dire qu'il se joue explicitement des représentations auxquelles il emprunte. Il s'agit de débarrasser des représentations fabriquées au sein d'une discipline du « sérieux » qu'elles portent comme « production » d'une communauté de savoir - anthropologique, physiognomonique, botanique, pour les représentations que nous avons mobilisées ici.

Un univers de sens, une communauté de sens fabrique des représentations pour qu'elles portent le savoir et le discours construits au sein de cette discipline. Nous qualifions cela de « sérieux » de la représentation parce qu'elle est fabriquée expressément pour porter un sens particulier, elle porte le sens produit au sein d'un univers de sens particulier. C'est, aussi, le sens « propre » à la représentation qui a été construite pour le porter. Prendre cette représentation pour la « sortir » de cet univers

de sens c'est donc garder un peu de ce sens qu'elle portait jusqu'ici, et refaire du sens avec. C'est pourquoi la caricature se prête bien à cet emprunt : elle assume de « déformer » un objet qui était « sérieux » parce qu'il avait été produit pour l'usage particulier d'un domaine de sens. C'est cela que nous désignons par « propreté », pour désigner, non pas la propreté opposée à la saleté, mais le sens « propre » à la représentation qui a été construite dans un univers de sens pour signifier, montrer quelque chose en particulier.

Si même la représentation de l'homme provient d'un univers de sens particulier et spécialisé, comme la médecine par exemple, la représentation de l'homme est produite pour porter un sens, le discours que cet univers de sens veut lui faire porter en la créant. C'est peut-être cela une représentation qui peut apparaître comme « propre » : celle qui porte le sens pour lequel elle a été construite. Lorsque cette représentation est appropriée en-dehors de cet univers de sens, elle perd son sens « unique » qu'elle avait, dans l'étanchéité où elle était confinée. Il est pourtant vital qu'elle circule, mais depuis cette idée de « sens originaire », de sens d'abord donné, lorsque le sens change et que le regard sur l'objet médiatique change, cela est comme « salir » ce « sens immaculé » du « début », de l' « origine ». C'est ici que la « propreté » entendue comme attachement exclusif se mue en saleté : toutes ces images, physiognomoniques, botaniques, médicales, littéraires, qui étaient jusqu'ici utilisées chacune pour des emplois particuliers et spécifiques, sont mélangées, elles perdent leur sens, se noient dans un regard indéfini, qui peut être qualifié de plusieurs manières à la fois, qui n'est pas défini une fois pour toutes. Perte de la « pureté originelle » de leur sens, mélange.

Mais la caricature n'est que la partie immergée d'un bloc de représentations qui « mélangent ». Nous ne voulons pas dire ici que les représentations avant le XIX^{ème} siècle restaient toutes dans le domaine où elles avaient été construites. Seulement, le XIX^{ème} siècle nous apparaît comme un moment où la représentation de l'homme, et de l'homme comme inscrit au sein d'un groupe d'hommes, prend la forme d'un regard qui dit le commun en représentant « ce qui est visible », et considère que ce qui est visible, ce qu'il faut représenter est très divers, et que cela nécessite donc un regard qui voit ce divers, et pour cela qui « voit tout », et diversement.

Alors certes, il a fallu des lois restrictives à contourner pour que les caricaturistes en viennent à représenter l'homme ordinaire. Ils y ont été presque contraints, ce n'était pas un élan pur, gratuit, « noble », ils ne l'avaient pas fait avant, ils ne l'auraient peut-être pas fait sinon. Ce n'est pas un

« faire exprès » mais « faire avec », c'est construire par contrainte. C'est cela aussi, le « sale », l'imperfection de la cette représentation ambiguë qu'est la représentation de ce qui se construit comme celle de « l'homme ordinaire ». Et ce n'est pas la seule. La représentation de ces hommes ordinaires procède à notre sens de différents « sales » : passer le seuil de la représentation qui signifie dans son univers de sens entraîne à passer d'autres seuils apparentés à un « absolu », une « propreté » de la représentation.

Bien sûr les disciplines scientifiques continuent à produire des représentations, mais une représentation de l'homme se constitue qui tend quant à elle à circuler, être alternativement et à la fois différents regards, différentes positions, à regarder différents êtres et à les représenter de diverses manières, mobilisant diverses méthodes. C'est peut-être de ce « sale » de la représentation comme abandon d'un « regard propre » que vient cette image si imparfaite de l'homme ordinaire. C'est qu'il est vu par un regard qui mélange et qui « salit ». C'est sale de mélanger les images.

Propreté, vérité, beauté

C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirmes en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour l'ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine.¹⁸⁵

En parlant du beau, c'est de la représentation de la « nature humaine » dont il est question dans cet extrait. Représentation duelle, en ce que représenter l'homme est représenter quelque chose d'« éternel » en l'homme, mais également représenter quelque chose qui tient de la « circonstance » des formes que prennent les hommes qui se succèdent. Représenter l'homme ne peut ainsi pas se faire en représentant seulement une « substance » abstraite d'homme : c'est la chair de l'homme qui permet de le signifier, sa *forme*, et celle-ci est changeante, c'est l'élément instable, « sale », par

¹⁸⁵ BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*. Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2010 [1863], p.

contraste à la « propreté », l' « absolu » de l' « éternel ». C'est l'élément « concret » de la circonstance qui « salit » la stabilité du beau.

Nous n'utilisons pas le terme « sale » comme un vilain mot. Il s'agit d'abord de dire que le sens n'est pas « propre » aux formes. Le « sale » s'applique également à la représentation de l'homme, « unité de l'impression », évidence que le regard prend tout d'un seul coup. Mais ce n'est pas une unité, c'est un mélange. Dire ce mélange, c'est assumer que les formes soient furtives et changeantes, et qu'une représentation d'homme puisse représenter tous les hommes dans ce qu'ils ont d' « éternel », de stable, mais également qu'il s'agit de représenter des formes changeantes, qui sont des enveloppes successives. Pas de forme « propre » à un sens qui ne porterait seulement l'actuel ou seulement l'éternel de l'homme : les formes qui signifient l'homme sont duelles, et ne représentent jamais qu'un homme individuel, ou bien qu'un ensemble d'hommes. Une représentation considérée comme « propre » serait dans cette perspective une représentation dont la signification resterait stable, une représentation qui resterait dans l'univers dans lequel elle a été produite, et qui resterait *dans* la signification pour laquelle elle a été construite.

Frédéric Lambert emprunte pour désigner cela le terme de « médiaculture » à Éric Macet et Éric Maigret pour désigner cette circulation nécessaire des langages et des représentations dans les espaces sociaux. Une représentation « née » dans un espace, qui lui attribue un sens, circule dans d'autres espaces, croise d'autres objets qui la changent, l'hybrident, l'enrichissent. Bien sûr nous n'utilisons pas le terme de « saleté » pour désigner ce processus en le blâmant, mais justement en considérant l'idée absurde qu'une représentation devrait rester dans l'univers qui l'a construite. Et justement, nous prenons le risque, comme Frédéric Lambert, de parier sur l'intelligence des publics que nous pensons savoir reconnaître ces formes qui s'hybrident et se transforment, contre l'idée justement que ce serait sale de mélanger les images car ce serait faire « mentir » un sens « originaire ». Parce que personne n'est dupe et que c'est ce qui rend les représentations et les sociétés vivantes et intelligentes :

*Rien de fondamentalement nouveau dans l'usage que les sociétés font de leurs langages : il y a bien longtemps que l'on trouble les genres (littéraires). C'est dans cette faille que se glisse la complicité entre l'auteur (collectif ou individuel) et le spectateur, c'est dans cette coupure que se travaille le sentiment de reconnaître les conventions du langage (c'est fait comme un fil de fiction, c'est fait comme un film documentaire) et le bonheur de « sombrer » dans l'authenticité de ce que l'on me raconte.
[...]*

Devant les compétences médiatiques des publics, face à leur intelligence, il faut que les langages soient faits dans la richesse de nos cultures où se distendent les passages entre objets de l'art, objets culturels, objets des industries culturelles, objets des médias d'information, objets de la communication. Parier sur l'intelligence des publics et leurs compétences médiaculturelles et quitter le paradigme des effets, de l'influence, de la manipulation, est un choix philosophique et politique. Ici, je prends ce risque.¹⁸⁶

Dans l'introduction des *Français*, Jules Janin parle de l'état de la société, soixante années plus tôt, et la représentation qui en était donnée : le tableau de moeurs n'était pas le même, certains « types » n'en faisaient pas même partie.

À voir ce tableau, il vous semble bien, il est vrai, que vous avez vu cela quelque part ; mais regardez-le d'un coup d'oeil plus attentif, et vous découvrirez que si le théâtre est à peu près le même, les acteurs de la scène ont changé : ce qui explique la nécessité de refaire de temps à autre ces mêmes tableaux dont le coloris s'en va si vite, aquarelles brillantes qui n'auront jamais l'éternité d'un tableau à l'huile ; et véritablement, pour les scènes changeantes qu'elles représentent, c'est tant mieux.¹⁸⁷

Il n'y a pas de représentation « propre » de l'homme, qui le représenterait une fois pour toutes, et il n'y a pas non plus de représentation de l'homme qui ne serait que circonstance. Mais il y a des manières de représenter les hommes qui se veulent

Mélange de tous les hommes dans la représentation d'un seul, mélange de différentes positions d'observateurs dans un regard, mélange de différentes manières de représenter dans une représentation dont l'« impression » qu'elle produit est pourtant « une ». Représenter l'homme ordinaire, c'est mélanger. Le regard sur l'homme circule, il est pluriel, les positions de l'observateur sont changeantes, et le référent est instable : les représentations qui en résultent semblent ne pouvoir qu'être imparfaites.

Le « sens propre »

Représenter les hommes ordinaires n'est pas innocence mais convalescence. Il ne s'agit pas de

¹⁸⁶ LAMBERT Frédéric, *Je sais bien mais quand même. Essai pour une sémiotique des images et de la croyance*. Paris, Éditions Non Standard, coll. « SIC », 2013, p.81

¹⁸⁷ JANIN Jules, « Introduction », in *Les Français peints par eux-mêmes*. p.VII

prendre les formes et de les poser naïvement sur un fond blanc, comme le ferait le botaniste revenant d'une ballade champêtre. Ce n'est pas seulement construire un regard sec sur des formes en les catégorisant et les nommant pour en rendre la compréhension plus claire. C'est pour celui qui représente dire les formes de l'autour en connaissance de cause, dire le voir commun en sachant que la représentation n'est pas absolue, et qu'il faut se faufiler dans le regard, dans la foule et la représentation qui sont troubles car jamais épuisés. Avant la représentation du convalescent, il y a eu retournement du regard : ni haut ni bas, ni beau ni laid, ni vrai ni faux, ni innocence ni culpabilité, ni sale ni propre.

La représentation peut être construite pour lui assigner un sens « propre » : l'intention de son auteur, ou simplement du domaine où elle naît, peut être de l'assigner à un sens qui lui resterait attaché et seulement ce sens. C'est dans cette idée que nous parlons de représentation « propre » : nous visons ici une représentation dont le sens, la manière de la voir, de l'envisager, serait « propre » à cette représentation, où elle ne circulerait pas, resterait dans son univers de sens, une énonciation dans un univers d'énonciation. Une représentation née d'une volonté scientifique resterait vue et comprise dans un univers scientifique, par exemple. L'herbier reste une représentation botanique de plantes, l'anatomie reste une représentation du corps de l'homme, et la physiologie du fonctionnement des organes, qui chacune sont attachées à la sphère scientifique qui les a fait naître, et lorsqu'elles circulent, elles sont attachées à ces sphères et le sens qui leur est attaché leur a été donné par ces sphères de signification.

L'absence de « propreté » n'est pas seulement dans le regard de celui qui représente. Emmanuel Souchier emploie ce même terme à propos justement des *errata* la *Physiologie du mariage* de Balzac, dire les multiples langages qu'il y convoque, ensemble, dans le même espace de la page, tous attachés à des modalités qui leur sont propres, mais faits hétérotopie dans cette page qui fait coexister plusieurs espaces ensemble. L'ordre est dans les Physiologies catégorie, identification par le regard, mais également ordre du texte : c'est cet ordre que Balzac bouscule, par le langage qu'il construit en Physiologie, et par l'usage qu'il fait de la typographie dans le même temps :

Les ordres - et la police du texte -, qui d'ordinaire distinguent les mondes, fusionnent, et ce n'est plus un univers monolithique auquel nous avons affaire, l'univers du texte, l'univers de l'auteur, l'univers de Balzac, l'univers du XIXème siècle, l'univers de l'édition, l'univers de l'imprimerie ou celui de la typographie... Non, c'est un « multivers », un univers complexe et composite qui accepte et postule une parole multiple et des points de vue de nature distincte. Autrement dit, des points de vue énoncés,

*exprimés selon des modalités et des langages qui leur sont propres : image, texte, typographie, mise en page. C'est là le propre de la polyphonie énonciative.*¹⁸⁸

La « polyphonie énonciative » serait donc celle qui « mélange » les énonciations qui ont des modalités « propres », des univers d'énonciation « propres », et les fait coexister dans une même représentation. C'est cela que nous avons qualifié de « saleté », par opposition au « propre » de la représentation. Car la représentation est créée d'abord avec une intention qui est celle de l'univers médiatique dans laquelle elle est produite : la faire circuler, l'utiliser pour autre chose, la modifier, c'est comme la faire « dévier » de sa trajectoire première, et donc « noble ». Bien sûr cela est vital, riche, nécessaire : ce que nous voulons souligner ici, c'est que, lorsque les Physiologies sont produites, c'est à notre sens dans cet esprit d'appropriation de formes « sérieuses » et « nobles » de la physiologie médicale, de l'ethnologie, de l'histoire, de la botanique et du journalisme, pour en bousculer l'ordre, construire du « non-sérieux » sur du « sérieux », détruire et ainsi, « salir » cet ordre de l'énonciation et de la représentation.

Le regard de notre convalescent renonce à la propreté. Il sait que la position de celui qui observe et représente est celle d'un homme qui regarde d'autres hommes, dont le regard ne pourra jamais être « d'un seul ordre », ni absolu sur son objet : il est à la fois anthropologue, peintre, écrivain, journaliste, « citoyen », et homme qui voit, comme tous les autres hommes qu'il regarde. Il sait que la représentation circule, se transforme, s'hybride. Alors il compose avec tout cela. Il connaît la représentation anthropologique, la représentation « historique », celle de la littérature, celle du journal, celle des portraits mondains, et compose avec tout cela. Il sait que les régimes politiques ne sont pas figés même s'ils paraissent stables, mais compose aussi avec cela. Et, finalement, en cherchant à construire un voir commun dans une représentation, ce n'est pas seulement la convalescence d'un homme atteint d'acédie dont il s'agit, mais d'un groupe d'hommes dont la structure a été détruite par une « révolution » de plusieurs ordres...

Il n'est pas alors question de ne détruire qu'un seul ordre d'énonciation, mais également de typographie, d'ordre du livre, de la place de l'auteur par rapport au texte : c'est une convalescence de formes à représenter mais également de la manière de représenter. C'est, comme le dit Emmanuel Souchier, un « carnaval typographique » en même temps qu'un carnaval de formes sociales et un

¹⁸⁸ SOUCHIER Emmanuel, « Le Carnaval typographique de Balzac. Premiers éléments pour une théorie de l'irréductibilité sémiotique. » in *Communication & langages* n°185 - Septembre 2015, p.11

carnaval de positions d'énonciateur. Il n'est qu'à voir la page d'introduction de l'édition Curmer, ainsi que la manière dont l'auteur d'une *Physiologie des Français peints par eux-mêmes* est représenté en début de chaque texte, encadré comme les deux épiciers de regards de Physiologistes illustres. Tout ce petit monde coexistant sur la même page, en texte, en image, disons-le : en *caractères*.

Un groupe d'hommes peut-il être atteint d'acédie, quand le régime politique et la structure institutionnelle qui étaient les siens disparaissent? N'est-ce pas une convalescence de ces formes et de cette structure qui atteint ce même groupe après une révolution? Que se passe-t-il après le moment où des individus tirent sur les horloges? Que se passe-t-il quand ces horloges du « temps mort » sont remplacées par du temps qui se remet à s'écouler, minute par minute, heure par heure, pour remplir des journées, des semaines, des mois et des années? Comment reconstruire du « même endroit au même moment », du temps commun, quand ce qui était partagé par un groupe d'individus et leur permettait de vivre ensemble est détruit?

Il est alors peut-être besoin de se réunir autour de formes qui unissent et qui rassurent, de rassembler la représentation sur un objet que tout le monde peut voir, mais qui n'essaie même pas de changer ou de révolutionner quoi que ce soit dans le regard de ceux à qui elle s'adresse. Il s'agit alors de construire une représentation qui unit les regards, d'un objet commun qui rassemble. Peut-être pouvons-nous lire les *Physiologies* ainsi. Où celui qui représente cherche un objet rassurant, qui rassemble tous ces regards qui se trouvent au même endroit, au même moment et qui ont besoin d'une pierre d'achoppement pour faire converger leurs regards. Un homme habite dans une ville. Il sort de chez lui, marche dans la rue. Outre les immeubles, ce qui est toujours là et que tout le monde voit, ce sont les hommes eux-mêmes qui se trouvent là et qui se croisent sans se connaître. Ce n'est pas une recherche de « vérité » de l'histoire mais d'une « vérité » commune qui réside dans la reconnaissance de chacun dans la représentation, qui crée de fait une unité des regards qui voient dans la représentation un miroir.

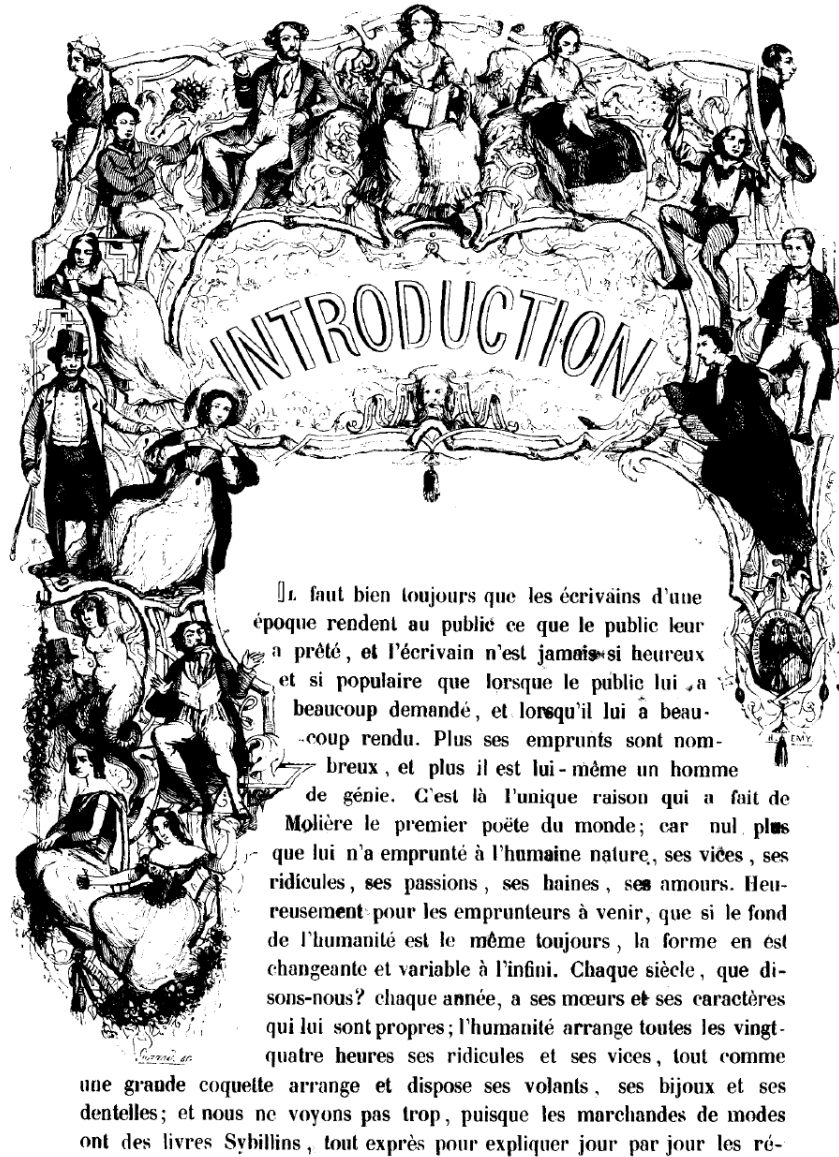


Figure 33 : « Introduction », in *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Tome I, Paris, L. Curmer éditeur, 1840-1842, p.I., illustration de Gavarni.

Source : gallica.bnf.fr Bibliothèque nationale de France



L'ÉPICIER

PAR DE BALZAC

ILLUSTRATIONS DE BERTALL ET GAVARNI



« AUTRES, des ingrats, passent insouciamment devant la sacro-sainte boutique d'un épicier. Dieu vous en garde ! Quelque rebutant, crasseux, mal en casquette que soit le garçon, quelque frais et réjoui que soit le maître, je les regarde avec sollicitude et leur parle avec la déférence qu'a pour eux le *Constitutionnel*. Je laisse aller un mort, un évêque, un roi, sans y faire attention ; mais je ne vois jamais avec indifférence un épicier. A mes yeux, l'épicier, dont l'omnipotence ne date que d'un siècle, est une des plus belles expressions de la société moderne. N'est-il donc pas un être aussi sublime de résignation que remarquable par son utilité ; une source constante de douceur, de lumière, de denrées bienfaites ? enfin, n'est-il plus le ministre de l'Afrique, le chargé d'affaires des Indes et de l'Amérique ? Certes, l'épicier est tout cela ; mais, ce qui met le comble à ses perfections, il est tout cela sans s'en douter. L'obélisque sait-il qu'il est un monument ?

Ricaneurs infâmes, chez quel épicier êtes-vous entrés qui ne vous ait gracieusement souri, sa casquette à la main, tandis que vous

gardiez votre chapeau sur la tête ? Le boucher est rude, le boulanger est pâle et grognon ; mais l'épicier, toujours prêt à obliger, montre dans tous les quartiers de Paris un visage aimable. Aussi, à quelque classe qu'appartienne le piéton dans l'embaras, ne s'adresse-t-il ni à la science rébarbative de l'horloger, ni au comptoir bastionné de viandes saignantes où trône la fraîche bouchère, ni à la grille défiante du boulanger : entre toutes les boutiques ouvertes, il attend, il choisit celle de l'épicier pour changer une pièce de cent sous ou pour demander son chemin ; il est sûr que cet homme, le plus chrétien de tous les commerçants, est à tous, bien que le plus occupé ; car le temps qu'il donne aux passants, il se le vole à lui-même. Mais, quoique vous entriez pour le déranger, pour le mettre à contribution, il est certain qu'il vous saluera ; il vous marquera même de l'intérêt, si l'entretien dépasse une simple interrogation et tourne à la confiance. Vous trouveriez plus facilement une femme mal faite qu'un épicier sans politesse. Retenez cet axiome, répétez-le pour contrebalancer d'étranges calomnies.

Du haut de leur fausse grandeur, de leur implacable intelligence ou de leurs barbes artistement taillées, quelques gens ont osé dire *Raca !* à l'épicier. Ils ont fait de son nom un

Figure 34 : « L'épicier », in *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Tome I, Paris, J. Philippart, libraire-éditeur, 1876-1878, p.41. Texte de Honoré de Balzac, illustrations de Bertall et Gavarni.

Source : gallica.bnf.fr Bibliothèque nationale de France

L'autour

Le convalescent n'a plus la volonté d'atteindre à l'ordre, à l'Un et à l'éternel ; il a vécu la destruction d'un système politique, social et culturel qui donnait du sens aux formes de son groupe d'hommes ; il sait que les formes sont changeantes, furtives, instables. Il ne veut plus essayer de produire une image « propre » qui porterait une signification stable, et ne veut plus construire de « vérité » faite forme.

Mais il représente quand même, en connaissance de cause. Alors, dans son état de convalescence, où il n'y a plus d'absolu, il s'attache aux formes, à ces formes « apéritives » comme les appelle Baudelaire, qui lui semblent après tout la seule chose à représenter. C'est donc à cet élément furtif, mais en même temps ce rocher qu'est l'alentour, le direct alentour, que va s'attacher le convalescent. Les premières formes qui lui viennent lorsqu'il est inscrit dans sa société, qui est de vivre à un endroit donné, à un moment donné, et de dire ce que cela implique de « voir directement ».

Malgré tout, le convalescent continue donc à vouloir représenter, et regarde ce qui l'entoure sans désespoir, avec cependant la distance de celui qui ne croit plus en un absolu, mais qui pose un regard apaisé sur les choses en sachant qu'elles sont furtives, qu'elles peuvent disparaître, mais qui, en le sachant, en prend son parti, et reste curieux, assez pour vouloir encore représenter quelque chose.

Il ne court plus le monde, il n'est plus dans un geste frénétique ni acharné de représentation : il ne part jamais loin, il reste dans les environs, il ne veut plus représenter le monde mais ce qui l'entoure, le plus proche. Il est dans une économie de moyens, il ne veut plus de bras-de-fer avec le monde : il prend ce qu'il y a tout près, parce que son regard bienveillant bien que réservé scrute tout endroit du monde avec cet oeil curieux mais non absolu : « pour le croquis de mœurs, la représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode, le moyen le plus expéditif et le moins coûteux est évidemment le meilleur »¹⁸⁹.

¹⁸⁹ BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*. Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2010 [1863], p.14

Ce moyen c'est de vivre quelque part, et de regarder l'autour. Et c'est peut-être pour cela que la représentation est dite « vraie », « objective », parce qu'elle signifie un « tout voir », « tout le temps », elle dit un regard qui unifie des personnages et des actions très différents qu'elle rassemble par la simultanéité d'un « temps vide et homogène ». C'est ce vivre au même moment et ce voir au même moment qu'il s'agit de représenter à la communauté nationale imaginée comme miroir d'elle-même. Forme qui rassure, forme de l'autour, qui est vue par tous, qui est un voir commun, qui renvoie à ce qui entoure chacun comme une couverture épaisse. Ce regard n'est pas triste, le convalescent n'est plus dans l'acédie. Il en revient, il célèbre les formes, et il les veut vivantes.

M. G. a horreur des gens blasés. Il possède l'art si difficile (les esprits raffinés me comprendront) d'être sincère sans ridicule. Je le décorerais bien du nom de philosophe, auquel il a droit à plus d'un titre, si son amour excessif des choses visibles, tangibles, condensées à l'état plastique, ne lui inspirait une certaine répugnance de celles qui forment le royaume impalpable du métaphysicien. Réduisons-le donc à la condition de pur moraliste pittoresque, comme La Bruyère.

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.¹⁹⁰

¹⁹⁰ BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*. Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2010 [1863], p.17

Tout voir

Il serait absurde de ne parler que de formes qui circuleraient toutes seules sans les lier au regard qui les construit. Il s'agit alors de lier la représentation de formes « fugitives » à la position de l'observateur « discret ». Le regard qui résulte de ce lien « voit tout » parce que son objet est dès lors la « vie » des hommes dans les multiples dimensions qu'elle peut revêtir pour celui qui s'immerge dans une société et qui prend par rapport à cette société une position d' « observateur » sans s'y dire impliqué, sans y participer.

1) L'observateur discret

Nouvelle « saleté », qui va de pair avec les précédentes. La représentation de l'homme peut être celle de la physiologie, de l'anatomie, de la médecine, de l'anthropologie, mais elle peut également être celle de n'importe quel homme qui voit un autre homme, et c'est peut-être là ce qui fonde toute l'ambiguïté de la représentation : c'est celle d'un regard qui circule, dans la société et dans la représentation.

Ce n'est pas d'un regard anthropologique dont il s'agit, mais, on l'a vu avec « L'homme des foules », d'un regard qui dit ce qu'il voit en ne disant pas qui il est, en restant immergé dans l'anonymat du « regard commun » qu'il constitue. Le regard anthropologique avait déjà posé la question de la représentation de la « vie » d'un groupe d'hommes dans les différentes dimensions que celle-ci pouvait comporter pour l'observateur qui dit vouloir « décrire » comment les hommes vivent. Il s'agit cependant, avec le regard anthropologique, de dire une position et de produire un discours qui s'inscrivent dans la sphère de l'anthropologie. En se constituant, cette position et ces productions ont approché ce regard, car l'anthropologue qui dit observer un groupe d'hommes pour en produire une représentation, tient à quelque chose de l' « homme qui voit » l'homme d'une certaine manière.

Représenter la « vie » des hommes revêt plusieurs dimensions : l'homme est physionomie, forme de visage, corps vêtement, condition, « nature », histoire. Celui qui observe « tout » voit ce que différentes disciplines avaient observé de manière compartimentée et avaient dédié des représentations comme propres à chacune de ces dimensions. C'est pour cela que le regard de l'observateur « voit tout » et ne dit pas la place qu'il occupe par rapport à ces hommes comme cela peut être le

cas de celui qui produit un discours sur l'homme en s'inscrivant pour ce faire au sein d'une discipline qui prend pour objet une seule dimension de l'homme.

Celui qui représente l'homme au sein d'un univers de sens défini, comme une « discipline » scientifique », produit une certaine connaissance d'une manière de voir l'homme. C'est en cela que nous avons choisi des représentations anatomiques, physiologiques, médicales, anthropologiques. Il s'agit de dire l'homme par son fonctionnement, son corps, et de créer une généralité de cet aspect des hommes comme connaissance de l'homme. Mais si celui qui représente ne se place pas dans la position de produire une représentation de « savoir » sur l'homme, et donc de représenter l'homme pour en montrer un aspect défini selon la méthode particulière d'une discipline, il est alors libre de dire « ce qu'il veut », de représenter ce qu'il veut, sans méthode et sans « ligne » scientifique. La représentation de l'homme ordinaire telle qu'elle se constitue au XIX^{ème} siècle se fonde sur le fait que celui qui voit et représente l'homme ne se place pas dans une discipline ni une méthode particulières. Il dit être quelque part et décrire ce qu'il voit.

C'est ainsi que le regard de celui qui n'inscrit pas sa représentation dans un univers de sens particulier se confond avec le « regard commun » qui est justement commun parce qu'il n'est pas spécialisé, ni consacré à un univers de sens particulier. C'est le regard du plus grand nombre sur des objets communs, dont la « méthode de voir » est seulement définie par le fait d'être immergé quelque part, à quelque moment. Le plus grand nombre des membres d'une société localisée quelque part et à quelque moment est d'être confrontée à des objets du voir et du vivre, qui peuvent aussi bien être des vêtements, métiers, manières de faire, des monuments, mais les productions médiatiques font aussi partie du paysage, et c'est de cela dont il s'agit avec les Physiologies : mélanger des univers de représentation, littérature, médecine, journaux, à ces visibilité ordinaires au sein d'une société que sont aussi les hommes qui y vivent : voyez cet épicier, voyez-le avec le regard d'un journaliste, avec celui d'un historien, avec celui de l'homme qui va lui acheter quelque chose. Voyez-le comme une physionomie, un vêtement, un métier, une place au sein d'une société. Voyez-le comme lui-même attaché à des objets médiatiques qui le définissent autant que ses vêtements :

Et qui donc a engouffré les éditions de Voltaire et de Rousseau? qui donc achète Souvenirs et Regrets de Dubufe? qui a usé la planche du Soldat laboureur, du Convoi du pauvre, celle de l'Attaque de la barrière de Clichy? qui pleure aux mélodrames? qui prend au sérieux la Légion-d'honneur? qui devient actionnaire des entreprises impossibles? qui voyez-vous aux premières galeries de l'opéra-comique quand on joue Adolphe et Clara ou les Rendez-vous bourgeois? qui hésite à se moucher au Théâtre-Français quand on joue Chatter-

ton? qui lit Paul de Kock? qui court voir et admirer le musée de Versailles? qui a fait le succès du Postillon de Longjumeau? qui achète les pendules à mameluks pleurant leur coursier?¹⁹¹

Il représente avec son regard propre qu'il noie dans l'idée que c'est également celui des autres, celui du commun des individus qui se trouvent à ce moment, et à cet endroit. On peut alors se demander si ce regard peut alors être qualifié de « regard de dilettante », qui dit sans savoir, sans science. C'est un regard qui ne demande rien d'autre au groupe d'hommes dans lequel il se trouve que de pouvoir ni être à l'écart, ni être dedans, mais, simplement « être là ». C'est la place du regard de convalescent qui décompose, recompose et mélange les formes sans s'inquiéter de les rendre ni « vraies » ni « définitives ».

Il s'agit alors à la fois de voir différents aspects du monde alentour, mais également de le voir selon les différents aspects de son propre regard. C'est considérer qu'il n'y a pas de représentation idéale, « noble », attachée à un seul espace d'énonciation, mais des représentations fragmentées, qui essaient de dire ce qu'un homme peut arriver à exprimer de son être-au-monde, malgré tout. Et que les différents types de représentations qui sont produites au sein d'une société circulent dans celle-ci et se mélangent dans le regard que ses membres portent sur le monde qu'ils partagent. Cela peut être un mélange de voir anatomique, médical, journalistique, littéraire, sur des objets communs : des épiciers, des femmes de province, des avocats.

2) Kaléidoscope : formes « propres » et regard « sale »

Une telle représentation veut donner à « tout voir » : c'est un regard qui décrit quelque chose de mélangé, de « sale » dès le début, qui n'est pas circonscrit et dont l'objet est justement de ne pas l'être. C'est le regard du kaléidoscope, dont Georges Didi-Huberman rappelle que c'est une lunette constituée de lentilles optiques et de poussière, de débris :

Le matériau visuel du kaléidoscope, à savoir ce que l'on dispose dans le tube, entre le verre dépoli et le verre intérieur est de l'ordre du rebut et de la dissémination : bouts d'étoffes effilochées, coquillages minuscules, verroterie concassée, mais aussi lambeaux de plumes ou poussières en tous genres. Le matériau de cette image dialectique, c'est donc la matière comme dispersion, un démontage erratique de la structure des choses.

¹⁹¹ DE BALZAC Honoré, « L'épicier », in *Les Français peints par eux-mêmes*, ed. Philippart, p.42

La valeur théorique de cette première particularité du kaléidoscope doit être comprise au regard de la conception benjaminienne de l'historien comme chiffonnier (Lumpensammler): « Créer de l'histoire avec les débris mêmes de l'histoire », tel est, on s'en souvient, l'exergue de la section du Livre des passages consacrée à la peinture et à la modernité.¹⁹²

C'est la saleté du regard comme absence de propreté du voir. « Propreté » est ici entendu dans le sens où une représentation est assignée à un univers de sens : il s'agirait de laisser une représentation dans l'univers dans lequel elle a été construite, et donc dans le sens que cet univers lui donne. La représentation de l'homme ordinaire est fondée sur le fait que celui qui observe et représente a lui-même une position qui n'est pas « propre » dans le sens où elle ne s'inscrit pas dans un univers de discours défini. Le regard de l'observateur est, dès le début, mélangé : il ne sait pas, il ne s'inscrit nulle part, il circule entre des univers de sens divers, il ne veut pas voir, ni une seule chose, ni assigner aux formes qu'il perçoit de sens définitif. Cette « non-propreté » du voir qui n'est pas circonscrit à un univers de sens particulier, ni à un sens donné, est due à cela également, que le regard « commun » se construit sur le fait de pouvoir être celui de n'importe qui, non pas d'un caricaturiste ou d'un scientifique, mais de n'importe quel Français.

Ce n'est pas un regard qui se dit « objectif » mais au contraire qui assume de ne pas savoir, de ne pas vouloir produire de savoir produit et inscrit au sein d'un univers de discours savant : « La magie du kaléidoscope tient à cela : que la perfection close et symétrique des formes visibles doive sa richesse inépuisable à l'imperfection ouverte et erratique d'une poussière de débris. »¹⁹³

Poussière de débris qui permet de recomposer le regard, alors qu'il est toujours constitué des mêmes éléments et que ce qui l'entoure revient, toujours, identique. C'est de la poussière de débris, de la saleté qui permet que les choses ne soient pas figées pour le regard qui les observe. C'est par la saleté que le sens peut changer, que le sens évolue, rendant les choses vivantes. Et justement, le kaléidoscope voit comme un oeil, mais recompose, par la poussière de débris qui le compose, et qui est donc dans son oeil dès le début de la vision, ce qu'il voit. C'est cela, la saleté du regard kaléidoscopique : c'est d'abord un oeil qui « voit tout » ce qu'il peut, bien que ce ne soit pas une superocularité « physiologique » dont il est question, mais d'un oeil qui circule pour voir différentes

¹⁹² DIDI-HUBERMAN Georges, « Connaissance par le kaleidoscope », *Études photographiques*, 7 | Mai 2000

¹⁹³ DIDI-HUBERMAN Georges, « Connaissance par le kaleidoscope », *Études photographiques*, 7 | Mai 2000

formes et qui pourrait être celui de tout homme qui se trouve au même endroit, et au même moment, mais qui ne croit pas pour autant en forger une « bonne » perception ou une perception « objective ». Le regard kaléidoscopique n'est pas un regard « oculaire » qui se contenterait de formes qu'il observerait avec distance ; c'est un regard qui veut habiter mais ne pas s'installer, comprendre mais sans certitude.

Victor Segalen est décrit par Linda Lê comme un « exote mû par l'envie sauvage de parcourir le monde et de sentir la saveur du Divers » et l'état d'esprit qui parcourt son *Essai sur l'exotisme* nous semble pouvoir éclairer notre propos même si cette écriture n'est pas contemporaine de celle de Charles Baudelaire, ni de celle de Walter Benjamin. Car il ne s'agit pas avec l'idée du kaléidoscope d'imaginer un regard qui contemplerait toutes choses de loin, mais plutôt un regard qui s'immerge dans un milieu dont il considère les multiples dimensions pour s'y confronter, s'y troubler, y habiter sans s'y installer : « l'exotisme n'est pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance ».

Surtout, c'est un oeil qui recompose à partir de ce qu'il voit, qui ne laisse pas une impression, ou un sens unique venir aux formes qu'il saisit : il décompose, recompose, ne veut pas voir une seule image, mais plusieurs, et de ces images ne pas construire une représentation définitive de son expérience. Il ne me semble pas que l'idée du kaléidoscope soit celle d'un jouet à vision toute-puissante, « exhaustive ». Walter Benjamin, et surtout Charles Baudelaire n'étaient pas aussi crédules, ni innocents. L'idée du kaléidoscope de Baudelaire n'est assurément pas celle d'un touriste qui verrait de l'exotisme dans toutes les formes qui ne sont pas celles de « son » territoire. Il n'est pas non plus un « oeil neutre » qui dirait voir toutes choses depuis la même position de simple « ocularité ». C'est le regard de l'observateur qui s'interroge sur « que voir » de son horizon « direct », alentour, et comment le voir, en se départissant de tout sens qui y serait déjà attaché, et en ne cherchant pas à y apposer de sens « définitif ». Ni exotisme, ni ordinaire, ni ancré ailleurs, ni ancré ici, le regard de cet observateur cherche « son » sens pour se sentir « chez lui », partout où il va. C'est un « regard d'exilé », qui « quitte le sens », mais c'est peut-être cette position qui peut finalement construire le « commun » : c'est l'objet de notre conclusion.

3) Bassesse du symptôme

Walter Benjamin voit une dialectique « de l'agrégat et de la synthèse » à l'oeuvre dans le kaléidoscope : cet oeil « décompose » les images, en fait des débris qu'il recompose dans une autre configuration et qui donne à voir une autre image avec des débris d'autres images. C'est une dialectique de l'image qui est à l'oeuvre : cette recomposition n'est peut-être pas qu'un assemblage douteux, mais une nouvelle synthèse, une nouvelle image qui n'est jamais définitive et peut toujours être re-décomposée, et former une nouvelle re-composition. Enlever aux images le « définitif » qu'elles peuvent porter en les détruisant, les décomposant pour les ré-assembler. Il n'y a plus alors de « forme originale », de forme à laquelle resterait attachée une seule signification, un seul univers de discours, une même manière de voir. Walter Benjamin voit ce ré-assemblage dans un ouvrage de Karl Blossfeldt, justement intitulé *Les formes originales de l'art*, et consistant en cent vingt pages de photographies de plantes en gros plan.

« Originales », ces formes n'ont pourtant rien de « simple » ni de « pur ». Car ce dont elles témoignent est un temps de l'altération, de la perturbation : le mouvement tourbillonnaire qu'elles produisent dans le tissu continu des aspects naturels, ce mouvement est celui-là même du symptôme. C'est-à-dire qu'il tire toutes les choses vers le bas. Même érigées, ces fleurs de Blossfeldt participent, nul ne l'a mieux vu et dit que Georges Bataille, d'une bassesse que rend souveraine leur grain matériel, leur tactilité souvent repoussante tour à tour pelucheuse ou horripilée, visqueuse ou hérissée, mais plus encore leur vocation à crever, à flétrir dans un temps toujours plus rapide qu'on ne l'eût voulu.¹⁹⁴

Le symptôme est la visibilité faite signe : la forme identifiée. La bassesse du symptôme, c'est cette matérialité des formes. C'est détruire le système de sens qui est habituellement attaché aux plantes, et essayer d'en départir le regard pour les voir comme formes, formes « originales » que le regard pourrait ainsi d'autant mieux « recomposer », feuilleter.

Car les plantes sont « autant d'énigmes formelles et biologiques » pour Walter Benjamin qui consacre plusieurs textes à la botanique. C'est dans un petit texte intitulé « Du nouveau sur les fleurs » qu'il parle ainsi du recueil de Karl Blossfeldt :

il va falloir, sur les cent vingt planches de ce livre, dresser la table pour une foule de regards et de spectateurs. Car nous ne souhaitons pas moins d'amis à cette oeuvre riche, qui n'est pauvre que de paroles. Mais il faut honorer le silence du chercheur qui propose ici ces images. Peut-être son savoir

¹⁹⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, « Connaissance par le kaleidoscope », *Études photographiques*, 7 | Mai 2000

est-il de ceux qui rendent muet celui qui le possède. Et le savoir-faire (Können) importe ici davantage que le savoir (Wissen). Celui qui a réuni cette collection de photos de plantes a agi de main de maître. Il a fait sa part en récolant l'inventaire de nos perceptions (Wahrnehmungsinventar): cela va changer notre image du monde (Weltbild) dans une mesure encore imprévisible.

Un savoir qui rend muets ceux qui le possèdent. Et c'est peut-être le regard du convalescent qui ne veut pas rattacher ce qu'il voit à un système de sens qui rendrait ces formes familières. C'est un observateur « discret » qui voit la vie mais n'y participe pas qui dit ces formes sans les commenter, et qui propose à celui à qui il les adresse de feuilleter les cent vingt planches de l'ouvrage. Il ne propose pas de système de monde, mais une destruction de tout système qui les inscrirait, définitivement, dans un sens.

Nous revenons à la forme des plantes, à la représentation de la forme des plantes sur lesquelles l'observateur pose un regard qui identifie des formes. La forme est le premier terrain stable sur lequel le regard vient se poser. Il ne veut pas produire d'autre représentation que la forme qu'il dit « originaire », et ne veut pas s' « impliquer », participer davantage que le regard qui voit. Nous sommes passés dans notre réflexion de l'idée de l'observateur « discret », à celle de « pureté des formes » qui va de pair avec celle de la « saleté du regard » que construit le regard kaléidoscopique qui décompose, recompose, et finalement mélange ce qui constitue la représentation et mélange les représentations entre elles, pour en arriver à l'idée de « bassesse du symptôme ». Nous touchons ici à une dimension majeure de la représentation de l'homme ordinaire dans cette idée de « bassesse de la forme » qui s'articule, on le voit, avec celle de saleté du regard dans la dialectique « convalescence - observateur discret - regard kaléidoscopique ».

Le regard qui ne voit pas un objet d'une seule manière, mais qui démonte, remonte et mélange ce qu'il perçoit des objets qui l'entourent, ou, plus simplement, qui ne se circonscrit pas à produire une représentation unifiée ni définitive des objets qui l'entourent, est dès lors un regard que nous qualifierons de « sale ». Le regard du convalescent est un regard sale. Il cherche le terrain stable de la forme, tout en sachant que les formes sont fugitives. Il ne veut pas représenter le vrai ni le définitif, mais représenter quelque chose qui a trait à l' « originaire », à des formes originaires qui soient un terrain stable pour le regard, qui permette de s'approprier la singularité des formes, même furtives, alors qu'il n'a plus de repères de formes, de système de sens.

Cette dialectique décrite depuis plusieurs pages entraîne deux séries de considérations. D'abord, la

représentation de l'observateur « discret » est déterminée par le fait qu'un regard est à un endroit donné, et à un moment donné. Il nous semble essentiel de développer cet aspect de la représentation comme constituée sur le même socle que les représentations qui, au même moment, commencent à dire représenter une « nationalité » française, qui consiste pour des individus différents d'être liés par un « regard commun » qui voit des individus vivre « au même endroit et au même moment ». C'est sur cet axe que nous continuerons maintenant notre réflexion.

Ensuite, la « bassesse du symptôme » - nous gardons la belle formule de Georges Bataille. Dans le chapitre sur la « représentation botanique », « botanique des formes », nous avons tenté d'analyser comment la représentation de formes pouvait constituer une identification de celles-ci. Dire la forme des plantes, et par là dire leurs vertus, leurs utilisations, leur nom, leur genre, leur « famille », leur « type », c'est dire un regard sur les plantes que n'importe quel homme peut avoir, parce que les plantes se reproduisent à l'identique et sont reconnaissables d'abord par leur forme. Pour fonder une « reconnaissance » commune des plantes par les hommes, il s'agit alors de fonder des éléments de reconnaissance, fonder un « voir commun » sur ces plantes.

Représenter un individu pour l'identifier, par des caractères qui permettent au regard de le reconnaître, c'est, de la même manière, dire le « symptôme » d'une forme qui permet de l'identifier. Identifier en représentant, c'est donc construire la représentation d'une forme qui permet de la dire « observable », repérable par un grand nombre de regards. L'objet de la représentation est alors de construire ce qu'est le symptôme, ce qu'est l'élément de la forme faite signe d'identification par un regard qui pourrait alors être construit comme « commun » à un certain nombre d'individus qui verraient cette forme. Cela constitue l'objet du chapitre à venir. Il ne s'agit pas seulement de reprendre l'idée de « représentation-identification » botanique que nous avons déjà développée, mais, en l'intégrant à ce que nous avons dit dans ce chapitre 3, d'envisager désormais la « forme » à identifier comme « symptôme », élément signifiant, et ce symptôme comme « bassesse » - bassesse du détail, bassesse de la forme matérielle, furtive, terrestre, imparfaite.

Il convient avant cela toutefois de continuer l'idée de la représentation-identification des « formes qui sont là » comme constituant le socle sur lequel se forge la représentation de ce qui se construit comme « nationalité » courant XVIII^{ème} siècle. C'est la coïncidence d'un « commun du vivre » et d'un « commun du voir » dans la représentation de « ceux qui appartiennent à la nation ».

Le même endroit au même moment - naissance de la nation

Le regard de celui qui voit l'homme ordinaire se fonde sur le fait d'« être là » ; il peut alors revêtir tout ce qu'induit pour un homme le fait d'être au monde et de le regarder depuis sa position nécessairement circonstanciée. Ce regard peut alors construire une représentation sur l'idée qu'un grand nombre d'individus, et au premier chef ceux à qui est adressée la représentation, voient également ces formes qu'il identifie comme attachées à un « vivre » et à un « voir » communs. Ce « même endroit au même moment » rend l'ordinaire du sens qui s'y construit, « naturel » pour ceux qui y sont immergés, dans le sens où il n'est pas remis en question, il n'est pas interrogé comme construction. Un certain nombre d'hommes qui vivent au même endroit et au même moment partagent un vivre et un voir qui leur permet de se dire « groupe » dont les membres auraient plus de choses en commun qu'avec les autres hommes alors faits « extérieurs » à ce groupe. Dire que des individus se ressemblent, partagent davantage qu'avec d'autres, et en faire une représentation, une identité, une histoire, c'est naturaliser ce vivre et ce voir. C'est dire que la ressemblance procède d'une « nature ». C'est la *doxa* dans le sens sens qu'en donne Roland Barthes : « La Doxa, c'est l'opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n'était*. C'est Méduse : elle pétrifie ceux qui la regardent. Cela veut dire qu'elle est *évidente*. »¹⁹⁵

C'est un ordinaire de voir et de vivre d'une société qui n'est pas interrogé comme construction mais seulement absorbé comme évidence et « naturel » du vivre et du voir, du sens donné en commun à l'autour :

*Le naturel n'est nullement un attribut de la Nature physique ; c'est l'attribut dont se pare une majorité sociale : le naturel est une légalité. D'où la nécessité critique de faire apparaître la loi sous ce naturel-là, et, selon le mot de Brecht, « sous la règle l'abus ».*¹⁹⁶

C'est ainsi que le regard ne se distingue pas d'autres regards qui voient la même chose de la même façon et dans l'homogénéité de laquelle il reste mélangé, immergé. Dans *Les Français peints par eux-mêmes*, les auteurs de chaque « type » englobent de fait le lecteur dans un « nous » - comme à un personnage qui vit et qui voit, ou qui pourrait vivre et qui pourrait voir - ce dont l'auteur parle

¹⁹⁵ BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Éditions du Seuil, 1975, p.147

¹⁹⁶ BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Éditions du Seuil, 1975, p.157

de « forme commune » sur laquelle peut se construire un « voir commun ». « Prenez un cabriolet à l'heure ; parcourez Paris, regardez les femmes d'épicier : toutes sont maigres, pâles, jaunes, éti-rées. »¹⁹⁷

L'auteur s'adresse au lecteur, en le prenant à parti pour « démontrer » en quelque sorte ce qu'il avance. La forme devient la pierre d'achoppement sur laquelle tous les regards viennent trébucher : est même décrite la manière dont le regard peut aller se « balader » en cabriolet pour « buter » sur cette forme. C'est presque un mode d'emploi de la manière dont se construit le regard commun sur un objet que donne l'auteur : si vous empruntez un cabriolet à l'heure, votre regard croisera cette forme, et d'autres regards y seront déjà passés avant qui l'auront vue, cette femme jaune et maigre qu'est la femme de l'épicier.

L'identification est construite comme « loi naturelle », il y a des « continuités » chez l'épicier :

*Débarassé de sa casquette de loutre et de son gilet rond, il ressemblerait assez à tout autre citoyen, n'étaient ces mots, ma bonne amie, qu'il emploie fréquemment en expliquant les changements de Paris à son épouse, qui, confinée dans son comptoir, ignore les nouveautés. Si parfois, le dimanche, il se hasarde à faire une promenade champêtre, il s'assied à l'endroit le plus poudreux des bois de Romainville, de Vincennes ou d'Auteuil, et s'extasie sur la pureté de l'air. Là, comme partout, vous le reconnaîtrez, sous tous ses déguisements, à sa phraséologie, à ses opinions.*¹⁹⁸

Le « cliché » que construit le caricaturiste rejoint la « loi » qu'établit l'anthropologiste : les endroits fréquentés, les vêtements portés, jusqu'aux paroles, sont faits généraux, comme des caractères. Seulement, il s'agit ici de faire un pas de plus que les caractères : alors que ceux-ci disaient les « vices et vertus » des hommes s'incarnant dans la société de celui qui les observait, les Physiologies ne disent pas peindre les hommes en général qui s'incarnent dans des scènes observables : il ne s'agit pas de parler de l'avarie ici mais de l'épicier.

Les Sauvages ont des femmes, les êtres civilisés ont des épouses, jeunes filles venues entre onze heures et midi à la mairie, accompagnées d'une infinité de parents et de connaissances, parées d'une

¹⁹⁷ BALZAC (DE), Honoré, « L'épicier », in *Les Français peints par eux-mêmes. Tome I.* p.5

¹⁹⁸ BALZAC (DE), Honoré, « L'épicier », in *Les Français peints par eux-mêmes. Tome I.* p.46

*couronne de fleurs d'oranger toujours déposées sous la pendule, en sorte que le mameluck ne pleure pas exclusivement sur le cheval.*¹⁹⁹

Ce qui se passe à un endroit donné et en un moment donné, les objets redondants dont nous avons déjà parlé dans le sens de formes visibles qui prennent place dans le regard de ceux qui y sont confrontés, sont fonction du lieu et de l'époque, en effet. Le climat, l'horizon, les « conditions de vie », ce qui s'est passé, ce qu'en font les hommes qui se succèdent, sont autant d'éléments qui font que des objets visibles apparaissent, que ce soient des arbres ou des manières de faire qui se sont construits comme « poussant » à cet endroit, parce que les hommes « font avec » ce qui les entourent et que ce sont les conditions propres à ce qui « pousse » quelque part qui oriente en premier lieu ce que « peuvent faire » les hommes.

Prenons l'exemple de l'épicier : dans un groupe d'hommes où les individus ne cultivent pas chacun la terre pour se nourrir soi-même, et où la nourriture doit être achetée dans un commerce dédié, celui qui a pour tâche de vendre les denrées alimentaires peut être plus susceptible que d'autres de construire une relation à la conservation des aliments, au stockage, et tout simplement au fait de « ne pas manquer », de savoir s'approvisionner, justement, en sachant ce dont les membres de sa société ont besoin d'acheter, quelle « solution » apporter à n'importe quel « problème » : du produit à appliquer sur la tâche de la robe de l'amante, à quel produit est nécessaire pour se tuer. Cela développe chez ceux qui font profession d'épicier des « caractères » liés à la tâche. Tout comme l'histoire de l'endroit où il y a des épiciers a évolué dans des conditions qui ont fait que des lieux où des individus peuvent acheter contre argent des denrées de tout genre dans une « épicerie » sont apparus. C'est dire qu'aux « caractères » d'un lieu s'attachent des caractères des individus qui y poussent, des sociétés qui s'y construisent. Ce ne sont plus alors des « caractères d'hommes » mais des caractères propres à une société, construits par celle-ci et propres à celle-ci. Tout comme l'épicier retourne à son épicerie après l'avoir cédée lorsqu'il s'est estimé trop vieux :

*Après quelques excursions lointaines tentées sans succès à Saint-Germain, Montmorency, Vincennes, le pauvre épicier, dépérissant toujours, n'y tient plus : il rentra dans sa boutique comme le pigeon de la Fontaine à son nid, en disant son grand proverbe : Je suis comme le lièvre, je meurs où je m'attache!*²⁰⁰

¹⁹⁹ BALZAC (DE), Honoré, « L'épicier », in *Les Français peints par eux-mêmes*. Tome I. p.46

²⁰⁰ BALZAC (DE), Honoré, « L'épicier », in *Les Français peints par eux-mêmes*. Tome I. p.47

Attachement, ancrage : un groupe d'hommes est rattaché à l'endroit où il vit. C'est de cette idée d'attachement, de ressemblance par attachement à un endroit que se constitue l'identification d'un groupe, faisant le lien dans la représentation le fait de vivre quelque part et la manière de vivre attachée à cet endroit. Délimitation de « frontières » à l'intérieur desquelles des éléments déterminent la « manière de vivre » : les Physiologies des *Français peints par eux-mêmes* sont construites par périmètre géographique, cinq tomes consacrés à Paris, trois à la province. Il ne s'agit plus de construire une généralité « universelle » des hommes mais bien de la circonscrire à un endroit donné, à un moment donné : les sauvages ont des femmes, les êtres civilisés ont des épouses auxquelles ils se lient par un certain rituel. Repensons au *Système de la nature* de Carl von Linné présenté plus haut, où quatre types d'hommes sont décrits selon la partie du monde où ils vivent²⁰¹. Alors qu'il s'agissait avec Linné de fonder la différence entre les hommes selon l'endroit où ils vivaient, et ce que cela déterminait de « manières de vivre », mais qui représentait chaque catégorie comme constituée de « manières de vivre » homogènes au sein de ces catégories, avec les Physiologies, il s'agit de dire que chaque endroit particulier est différent, et de dresser les « types d'hommes » au sein de ce territoire déjà délimité qu'est la France.

Alors que Linné se fondait sur quatre critères pour chaque catégorie, le physique, les vêtements, l'attitude et le mode de gouvernement, ce qui était déjà une « fragmentation » du regard par rapport à une représentation qui n'aurait défini l'homme que d'une seule manière, avec les Physiologies, le regard mélange davantage. Cependant, contrairement à Linné, les Physiologistes ne considèrent pas ces catégories comme « scientifiques ». Ils n'établissent pas un savoir mais rien de ce que les continuités qu'ils savent reconnaissables par ceux qui vivent à ce moment donné et à cet endroit donné, et que la représentation de ces « continuités », redondances, puisse être construite sur des modèles d'abord scientifiques, alors qu'il n'est besoin que d'un regard d'homme pour le reconnaître. C'est établir une représentation qui peut être reconnue par quelqu'un qui a juste le mérite de vivre quelque part, en la fondant sur des modèles qui sont normalement destinés à être vus et compris par des individus qui ont un « voir » spécialisé car scientifique.

Un peuple se construit par des représentations : représentations de lui-même, représentations des objets qu'il se rend visibles, identifiables et auxquelles il donne sens et place dans le monde. Ces

²⁰¹ L'homme dans le « système de la nature », p.

représentations qui structurent des regards autour d'elles et qui délimitent un groupe en fonction du « sens commun » qui y est reconnu. Ce sont ces représentations qu'il faut mélanger, « salir », pour qu'elles ne deviennent pas « naturelles », que tout ce qui peut être naturalisé, institutionnalisé, à échelle d'un individu ou d'un groupe d'individus, soit toujours bousculé, mélangé, qu'il ne reste pas dans un regard de « sérieux » ou d' « évidence », et que cela concerne autant les représentations de l'homme, comme corps anatomique, comme citoyen, comme peuple, comme manière de vivre, que de tous les « objets communs » du vivre et du voir d'une société - et dont l'homme fait finalement partie.

Notre hypothèse ici est que le regard qui mélange et qui « salit » les formes alentour qu'il saisit, est le socle sur lequel se constituent les représentations de ce qui s'est constitué comme « nation », qui consiste à considérer l'unité d'un territoire et d'individus vivant à l'intérieur des frontières de ce territoire comme ayant « davantage en commun » qu'avec les individus qui vivraient en dehors. C'est fonder une unité et déterminer des individus en les rattachant à une spécificité. C'est ainsi que s'opère un glissement entre l'observateur convalescent qui cherche à réunir les regards autour d'une représentation rassurante, celle de l'autour, de l'homme qui se trouve « là », à un regard qui construit une certaine idée de l'homme qui « doit être là » et où ce qui se trouve autour se transforme en une « identité nationale ».

1) Socio-histoire du concept de nationalité

Gérard Noiriel propose une « socio-histoire » des usages de la « nationalité ». La notion de « nationalité » est bien sûr rattachée à celle de « nation » mais ne suit pas les usages sémantiques de celle-ci. L'utilisation du terme a à voir avec la conception qui s'est forgée autour de l'idée de nationalité, selon les époques, selon les pays et selon les auteurs. Une conception « française » de la nationalité peut être distinguée d'une conception « allemande ». Friedrich Jahn forge dans son ouvrage *Deutsches Volksthum*, publié en 1810, le terme de « volksthum », désignant par là :

la force qui rassemble des individualités, qui les réunit en groupe et de ceux-ci forment un tout, qu'elle associe ensuite à de plus grands ensembles et qu'elle rattache enfin à l'ordonnance des mondes jusqu'à ce que leur assemblage forme un grand tout : cette force d'unité dans les sociétés humaines les plus éminentes et les plus vastes, dans la nation, ne peut être nommée autrement que na-

*tionalité. C'est le genre commun de la nation ; sa manière d'être habituelle (son essence inhérente), son mouvement et sa vie, sa force de reproduction, sa faculté de transmission*²⁰².

Le mot est surtout approprié par les auteurs français les plus tournés vers l'Allemagne qui l'utilisent pendant la Restauration lorsque l'emploi du terme devient plus large pendant la Monarchie de Juillet. Ce qui explique que Balzac, Stendhal, Sainte-Beuve ne l'aient pas utilisé dans une partie de leurs ouvrages. « Bien qu'aucun des adeptes du terme n'en ait proposé une définition précise, tous l'utilisent pour désigner la « force spirituelle » qui détermine l'unité d'un groupe, qui fait sa « personnalité », fonde le « sentiment d'appartenance » de ses membres. »²⁰³ Il s'agit alors pour les auteurs de désigner la « personnalité » d'une communauté.

Gérard Noiriel précise que le terme n'a pas de « signification politique » lorsqu'il est introduit dans la langue française. La politisation du terme vient d'une polémique entre deux emplois du terme opposant les partisans de la noblesse aux libéraux, et qui concerne la formation de la nation française. Les partisans de la noblesse considèrent que son privilège vient du fait qu'ils sont les descendants des Francs qui ont conquis la Gaule, alors que le peuple descendrait quant à lui des vaincus, les Gaulois. Dans cette perspective, la « nationalité » résidait dans cette distinction, et a été détruite par la Révolution française qui a aboli les privilèges. Pour cette raison, la « nationalité » a une consonance « révolutionnaire ».

La définition des libéraux de la nationalité vise quant à elle le « sentiment d'appartenance » à la nation qu'éprouvent les différentes classes et qui permet une « fusion des races primitives » dans l'unité de la nation. Bien sûr au sein des libéraux certains auteurs voient dans la Révolution de 1789 une revanche des Gaulois sur les Francs, et estiment que les déterminations de la « race » desquels ils seraient issus importe plus que « l'influence du climat sous lequel le hasard les a placés ». Et donc que la nationalité viendrait toujours de l'ascendance, de la « race », plutôt que du sentiment d'appartenance créé par des conditions de vie.

La pensée de Michelet constitue pour Gérard Noiriel un tournant dans l'utilisation de la « nationalité », car réconciliant en quelque sorte les aristocrates et les libéraux : les « races » auraient progres-

²⁰² Friedrich Jahn, cité par NOIRIEL Gérard. « Socio-histoire d'un concept. Les usages du mot « nationalité » au XIXe siècle. » In *Genèses*, 20, 1995 : « Histoire politique, histoire du politique. », p.7

²⁰³ NOIRIEL Gérard. « Socio-histoire d'un concept. Les usages du mot « nationalité » au XIXe siècle. » In *Genèses*, 20, 1995 : « Histoire politique, histoire du politique. », p.9

sivement fusionné du fait de l'histoire et notamment des guerres.

*La lutte contre l'Angleterre a rendu à la France un immense service. Elle a confirmé, précisé sa nationalité. A force de se serrer contre l'ennemi, les provinces se sont trouvées un peuple. C'est en voyant de près l'Anglais qu'elles ont senti qu'elles étaient la France. Il en est des nations comme de l'individu, il connaît et distingue sa personnalité par la résistance de ce qui n'est pas elle, il remarque le moi par le non-moi.*²⁰⁴

La définition « libérale » de la nationalité est finalement celle qui s'impose dans le discours savant, comme sentiment d'appartenance créant une unité, même entre les descendants de deux « races » différentes, et que les écrivains aristocratiques finissent pas reprendre à leur compte.

L'usage politique de la « nationalité » évolue à nouveau alors à nouveau à la fin de la Monarchie de Juillet :

*L'idée que le peuple français est un produit des « races » ou des « nationalités » primitives est de moins en moins contestée par l'aristocratie. Les luttes politiques majeures opposent désormais les libéraux aux républicains. Ces derniers, radicalisant leur discours en utilisant de plus en plus un vocabulaire « social » (« prolétariat », « peuple »...), tendent à abandonner les définitions consensuelles de la « nationalité », pour en faire une qualité émanant des classes populaires.*²⁰⁵

Dans *Le Peuple*, Jules Michelet n'abandonne pas l'idée d'une nationalité résultant de la « fusion des races primitives », mais y ajoute l'idée que le prolétariat en est son incarnation :

*Alors que sous la Monarchie de Juillet, les héritiers de la Révolution définissaient la nationalité française comme une fusion, un dépassement des particularismes culturels antérieurs, désormais l'avènement d'une nouvelle particularité politique est vue comme l'expression publique d'une « nation » (ou d'une race) venue du fond des âges.*²⁰⁶

²⁰⁴ MICHELET Jules, cité par NOIRIEL Gérard. « Socio-histoire d'un concept. Les usages du mot « nationalité » au XIXe siècle. » In *Genèses*, 20, 1995 : « Histoire politique, histoire du politique. », p.12

²⁰⁵ NOIRIEL Gérard. « Socio-histoire d'un concept. Les usages du mot « nationalité » au XIXe siècle. » In *Genèses*, 20, 1995 : « Histoire politique, histoire du politique. », p.13

²⁰⁶ NOIRIEL Gérard. « Socio-histoire d'un concept. Les usages du mot « nationalité » au XIXe siècle. » In *Genèses*, 20, 1995 : « Histoire politique, histoire du politique. », p.14

Il s'agit alors de dire qu'il n'y a pas à la nationalité différentes « nationalités » primitives qui la constituent, mais qu'elle est une entité qui existe depuis longtemps comme groupe uni.

Deux acceptions de la « nationalité » sont alors distinguées. La nationalité définie comme, d'un côté, deux « races » qui ont fusionné en un peuple, réunis par des intérêts communs ; soit, il y a une seule « race », un seul « peuple » souverain, qui est fragmenté par des intérêts mercantiles. Cela a des conséquences bien différentes : dans le premier cas, il subsiste dans l'idée que les « races primitives » sont encore constitutives de chaque individu dit « Français », et il demeure cette distinction de deux identités insécables et insolubles qui donne à les considérer par une séparation entre « vainqueurs » et « vaincus ». La nationalité est ici entendue comme l'identité d'une « race » ancestrale, et le terme est utilisé au pluriel par les tenants de cette perspective. Alors que dans le second cas, il n'y aurait pas de « race » primitive mais un seul peuple « qui vient du fond des âges », qui est envisagé comme uni à partir du moment où il est considéré exister, et qui est dès lors dit pleinement souverain. La nationalité est alors employée au singulier : c'est la nationalité comme expression politique de la souveraineté du peuple. Il n'est alors de distinction au sein de ce peuple qu'entre prolétaires et possédants.

Les enjeux qui se cristallisent autour de l'idée de nationalité touchent aux éléments qui permettent d'identifier ceux qui la composent. Nous ne voulons pas nous emparer de ces éléments concernant les usages de la notion de nationalité en termes d'histoire ou de science politique, mais de botanique. Nous voulons lire la nationalité comme ce qui permet d'aboutir à une représentation du caractère choisi comme signe d'identification d'une forme.

2) Botanique du concept de nationalité

Juridiquement, le terme de « nationalité » ne commence à être utilisé qu'après 1848 pour arbitrer des litiges de droit privé entre des particuliers dépendants d'Etats différents, et le terme ne sera juridiquement défini qu'en 1889. Depuis la Révolution, les Constitutions successives s'efforcent de définir ce qu'est la « qualité de Français », comment l'obtenir, comment la perdre, en l'opposant à la « qualité d'étranger » : « C'est par le biais du « principe des nationalités » - et donc du droit international - que les juristes commencent à esquisser, sous le Second Empire, les premières définitions du terme. » Il s'agit alors de délimiter ce qui fait qu'un individu est considéré « appartenir » à une nation, est considéré comme « national », par rapport à celui qui est « étranger ». L'exercice

des droits résultant de la citoyenneté n'est pas inclus dans la définition qui se construit entre national et non-national. Il s'agit d'abord de dire l'attachement d'un individu à la nation par des critères communs, et formels.

Gérard Noiriel souligne que les juristes ont mis beaucoup de temps à s'emparer de cette notion. Il explique cela par le fait que « les temps n'étaient pas mûrs » - il cite à ce propos Lucien Febvre, qui fait ce constat de « temps mûrs » à propos des termes de « civil/civilisé » à « civilisation ». Mais il y a autre chose :

On peut aussi penser que l'indifférence des juristes pour le terme de « nationalité » est due au fait que la réalité abstraite que représente une « communauté nationale » (regroupant des millions d'individus qui ne se connaissent pas, extrêmement divers par leur langue parlée, leurs coutumes, leurs ressources, etc.) n'est pas véritablement pensée.²⁰⁷

On l'a vu avec les *Français peints par eux-mêmes* : sous la Monarchie de Juillet, les Français sont représentés comme différents « types » qui remplissent huit volumes in-18. La représentation des millions d'individus extrêmement divers qui ne se connaissent pas s'y incarne par un essai de compilation des formes variées, d'individus différents : la nationalité n'est pas envisagée comme une forme unique et commune à tous. Les Français sont pensés et représentés comme différentes formes qui sont liées par le fait de se retrouver « compilés » au sein d'un territoire délimité, mais cela n'augure pas d'une quelconque « forme » identique.

Ce qui lie les Français dans une telle représentation n'est donc pas une forme de visage, ni même une silhouette ou tout autre caractère *identique chez chacun*. Ce n'est pas même une forme, mais l'affirmation d'un lien « invisible » entre tous ces individus différents. Nous l'avons vu également avec Benedict Anderson, les représentations de cette « communauté nationale » sont alors construites sur le fait de représenter des individus qui vivent dans un périmètre donné, identifié comme « territoire national », à un moment donné, et sont donc confrontés à des objets identiques, et donc à un « voir » commun.

²⁰⁷ NOIRIEL Gérard. « Socio-histoire d'un concept. Les usages du mot « nationalité » au XIXe siècle. » In *Genèses*, 20, 1995 : « Histoire politique, histoire du politique. », p.16

Forgé au départ pour évoquer une « force spirituelle », le mot sert désormais surtout à désigner des groupes d'individus dont les membres partagent des caractéristiques communes que l'on peut comptabiliser grâce à des moyens techniques comme les recensements ou les plébiscites. Définir la nationalité, c'est désormais isoler une « qualité » à la fois individuelle et collective, sélectionner un aspect de l'identité des personnes (leur langue, leur sentiment d'appartenance, etc.) pour en faire un critère définissant le groupe auquel ils sont censés appartenir.²⁰⁸

Alors que les Physiologies des *Français peints par eux-mêmes* construisaient une représentation d'individus différents les uns des autres mais constituant une seule communauté nationale, au fur et à mesure que la nationalité est définie, formulée en termes juridiques, les représentations de la « nationalité » tendent à représenter un « caractère » de cette nationalité, un critère commun. Il ne s'agit plus alors de représenter la nationalité par un « regard commun » mais par un regard qui cherche à dégager des critères qu'il veut « objectifs » pour dire la « vérité » de ce qu'est la nation. Il ne s'agit plus d'un regard de convalescent qui représente un individu pour rassembler des regards dans la reconnaissance de celui-ci, mais au contraire, comme un gant, le principe se retourne complètement sur lui-même.

L'objet de la représentation n'est plus de rassembler les regards qui reconnaissent, mais de délimiter et de définir qui est inclus dans cette représentation, et qui ne l'est pas. Ce n'est plus un regard qui construit une communauté par reconnaissance, mais une communauté qui forge une représentation pour dire qui en fait partie, ou non. Une communauté se représentant alors pour se délimiter, non pas pour se rassurer, mais pour s'affirmer comme groupe, érigeant les éléments de reconnaissance de ce qui lui permet de se reconnaître comme signes propres, construisant ces signes comme « nature », jouant sur l'évidence du signe d'identification, le construisant non pas comme une identification « construite » mais comme l'objectivité d'un signe que les individus portent ou non.

Gérard Noiriel a souligné que la formulation de la « nationalité » en termes juridiques s'est construite par le droit international, notamment au travers du « principe des nationalités ». Il s'agit alors d'envisager les nationalités comme étant chacune marquée de spécificités propres qui distinguent les individus selon qu'ils soient dits appartenir à une nation ou à une autre. Une communauté nationale est alors considérée comme « homogène », comme ayant « davantage en commun »

²⁰⁸ NOIRIEL Gérard. « Socio-histoire d'un concept. Les usages du mot « nationalité » au XIXe siècle. » In *Genèses*, 20, 1995 : « Histoire politique, histoire du politique. », p.18

qu'avec les autres hommes. La recherche du « caractère commun » aux hommes d'une même nation correspond alors à la recherche d'une genericité, de lois qui concerneraient un groupe d'hommes donné. Il s'agit alors de se demander quelles sont les circonstances de la construction d'une telle représentation, lorsqu'elle n'a plus pour objet de réunir des regards d'individus qui vivent ensemble et qui partagent un vivre et un voir, mais lorsqu'elle a pour objet de dire qui fait partie d'une communauté, et qui en est exclu.

L'apatride de formes et le citoyen

Giorgio Agamben reprend dans un court texte un article que Hannah Arendt avait publié en 1943 dans une petite revue juive, *The Menorah Journal*, intitulé « We, the refugees ». Elle s'y empare de la situation de réfugié et d'apatride qu'elle vivait pour « comme paradigme d'une nouvelle conscience de l'histoire »²⁰⁹. Elle dresse le portrait de Mr. Cohn, juif assimilé qui, après avoir été pleinement allemand, pleinement français et pleinement viennois, finit par se rendre compte qu'on ne « parvient pas deux fois ». Le statut de réfugié, ou d'apatride, dont il est difficile de distinguer entre les deux, est finalement vu comme ce qui pourrait permettre aux individus de se structurer sans les États-nations. Être chez soi là où on l'a décidé, là où cela s'est construit, sans s'emparer pour autant d'un territoire et de le fermer aux autres. C'est ici que la représentation de l'homme ordinaire peut prendre deux dimensions que l'on peut dire opposées dans la volonté qui les guide et dans leurs circulations respectives.

D'un côté, le regard de l'observateur discret représente ce (ceux) qui l'entoure et essaie de réunir des regards autour d'un objet qu'il pense pouvoir être reconnu par d'autres regards que le sien, qui vivent au même endroit et au même moment, et qu'il espère même plus nombreux, parce que cette représentation « circonstanciée » pourrait même dire plus qu'une manière de vivre ponctuelle. Notre « observateur discret », qui s'immerge dans une ville, un endroit donné à un moment donné, est un convalescent de formes : il ne peut finalement qu'être apatride, réfugié. Un regard ancré dans des formes, dans un ordinaire de sens bien ancré, qu'il n'interroge pas, ne peut pas se sentir apatride : il est ancré quelque part, et il s'y sent chez lui. Le convalescent est un apatride de formes

²⁰⁹ AGAMBEN Giorgio, « Au-delà des droits de l'homme », Moyens sans fins. Notes sur la politique. Paris, Éditions Payot & Rivages pour la traduction française, 2002 [1995], p.25

: il prend toute forme comme équivalente à une autre, et ne s'approprie pas l'une ou l'autre comme étant plus « propre » qu'une autre, comme plus significative, plus représentative. Il représente ce qui l'entoure, et ce qu'il pense être visible à d'autres regards qui se trouvent à voir comme lui, mais prend cela comme fortuit : « nous sommes confrontés dans notre horizon de vivre et de voir à de mêmes objets, et nous nous réunissons autour d'eux ». C'est cela que dit l'apatride de formes, le convalescent heureux.

D'un autre côté se trouve le regard de celui qui s'enracine dans un territoire et qui se le fait propre, et qui construit une représentation de qui est légitime à vivre un endroit donné et à un moment donné, et de la forme que doit prendre l'ordinaire. Ce n'est pas tant que la représentation devienne un stéréotype, mais qu'elle n'est plus produite pour les mêmes raisons. Celui-ci dit plutôt « voici ce que nous devons voir à cet endroit donné et à ce moment donné, parce que je connais ces formes et qu'elles me sont propres, ainsi qu'à une communauté dont je fais partie et dont je connais ceux qui la composent ».

Cette dernière manière de voir est de l'ordre du peuple « naturel » : le peuple toujours à la recherche de son « essence originare », de « pureté », de signe propre, qui lui soit attaché et « chevillé au corps » :

la constitution de l'espèce humaine en un corps politique passe à travers une scission fondamentale et dans le concept « peuple » nous pouvons reconnaître sans difficulté les couples catégoriels qui définissent la structure politique originelle : vie nue (peuple) et existence politique (Peuple), exclusion et inclusion, zoé et bios. En fait, le « peuple » porte depuis toujours en lui la fracture biopolitique fondamentale.²¹⁰

Nous avons déjà mentionné cette distinction dans l'introduction entre ce que les Grecs nommaient *zoé*, le simple fait de vivre commun à tous les êtres vivants, et le *bios*, qui signifiait la forme de ou la manière de vivre propre à un individu ou à un groupe. Il s'agit bien, dans l'idée de peuple, de dire un vivre qui est celui de tous les hommes parce qu'ils sont hommes, et la forme de vie que prend une communauté qui construit le vivre ensemble, qui voit le monde selon un langage qu'elle construit sans arrêt mais qui la marque. La Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de

²¹⁰ AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce qu'un peuple? », *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris, Éditions Payot & Rivages pour la traduction française, 2002 [1995], p.41

1789 marque cette ambiguïté dans son intitulé même : le citoyen n'est pas seulement un homme, il est quelque chose de plus qui justifie que les deux doivent être mentionnés.

C'est à cette frontière que se situe l'homme ordinaire : entre cet « être-homme », ce principe de vie et la forme circonstanciée qu'il prend. C'est cela qui fait osciller la représentation de l'homme ordinaire entre un « donné biologique » dont le regard est celui qui recherche un « propre à l'homme », une signification *propre*, une vérité, et qui pense la reconnaissance par la recherche d'une objectivité ; et un « donné de formes » dont le regard cherche à représenter l'homme comme différentes visibilité qui peuvent être vues et construites différemment mais qui sont partageables même si elles ne sont pas fixes. Cette objectivité-ci est celle d'un regard qui considère la forme comme objet : objet dont aucune signification n'est attachée de manière fixe, et surtout, forme qui peut permettre à des regards de se réunir en lui, sur lui.

Ce que nous voulons interroger à présent, c'est la manière dont ces deux sortes de représentations peuvent être construites au sein d'une société, et dans quelles conditions ces deux types de représentations peuvent circuler ensemble, au sein d'une société, ou plutôt s'y succéder. Le lecteur ne s'en étonnera plus, nous utiliserons pour ce faire des images de fonds blancs.

Un homme ordinaire sur un terrain vierge

L'ouvrage *La stratégie du choc*²¹¹ de Naomi Klein est bâti sur l'idée selon laquelle les théories économiques libérales de l'école de Chicago ont pu être imposées à des pays en faisant dans un premier temps subir des « chocs » à leur population. L'auteure présente d'abord une expérimentation de privation sensorielle menée à l'université Mc Gill en 1951, qui consistait à priver des individus de sensations. On retrouve le « fonctionnement normal » du corps et l'immersion dans le monde de n'importe quel individu : la sensibilité est « normalité » d'une immersion dans le monde de n'importe quel individu. Après avoir été privés de sensations « ordinaires », les sujets restaient alors pendant un temps dans un état apathique de vulnérabilité due à cette perte de repères. Cette expérimentation, d'abord effectuée sur des sujets qui pouvaient l'arrêter lorsqu'ils le décidaient, a ensuite été appliquée par le professeur Ewen Cameron dans une clinique où le psychiatre se livrait à des expérimentations plus violentes, et où il s'agissait plutôt de « déstructurer » l'esprit des pa-

²¹¹ KLEIN Naomi, *La stratégie du choc. La montée d'un capitalisme du désastre*. Toronto : Léméac/Actes Sud, 2008.

tients, avec l'idée de pouvoir ensuite les reconstruire de zéro. Les patients subissaient alors des chocs de toutes sortes pour devenir des « terrains vierges » à reconstruire. Cette méthode a ensuite été utilisée plus largement par l'armée américaine - qui avait financé l'expérimentation - et est devenue partie du code Kubark, le manuel d'interrogatoire de la C.I.A. .

L'idée est que faire subir un choc sensoriel à un individu le plonge dans un état qui le fait accepter plus facilement un acte, une situation, un état qui demande son concours, que ce soit de lui soutirer des informations lors d'un interrogatoire, de lui faire accepter une réforme économique, ou même de le guérir d'une dépression.

Naomi Klein reprend cette théorie à hauteur d'un peuple : il est plus facile de faire passer une réforme économique, changer institutionnellement une société, après que celle-ci ait subi un « choc » et ne soit pas en capacité de s'opposer, pendant un temps du moins, à un changement profond de ce qui la structure. Après le choc, et la destruction du système qui avait cours jusqu'au choc, le sujet est dans un hébètement passager, faisant de lui une sorte de « terrain vierge » sur lequel il est plus facile de construire quelque chose de nouveau et qu'il n'aurait peut-être pas accepté sans choc. C'est une mise sur fond blanc effectuée par destruction.

Naomi Klein met en parallèle cette expérimentation avec les théories économiques de Milton Friedmann, qui, au même moment, dans les années 1950, enseignait l'économie à l'université de Chicago. Il faisait alors partie d'une société dite « du Mont Pèlerin » créée par l'autrichien Friedrich von Hayek, qui défendait l'idée selon laquelle, si l'État cessait de fournir des services et de réguler les marchés, l'économie se corrigerait elle-même. Cette doctrine n'était alors pas prise au sérieux, en pleine période de New Deal, même si elle est devenue dominante dans l'économie ces trente dernières années. La thèse défendue par Naomi Klein dans son ouvrage est que l'histoire de la place qu'a pris le capitalisme au sein de nos sociétés, comme amené par la démocratie et la liberté, mais ont eu besoin d'états d'urgence et de crises pour être installées. Milton Friedmann croyait également qu'une thérapie de choc appliquée à l'économie pousserait la société à accepter une forme plus dérégulée du capitalisme. Et l'idée de la crise comme seule pouvant produire un véritable changement est partie de sa doctrine économique. Ce que Naomi Klein avance, est donc que les idées de l'école de Chicago ont pu être appliquées après des « chocs » : elle prend l'exemple du Chili, de l'Argentine, des pays d'ex-URSS, de l'Irak et de l'Afghanistan, faisant le lien à chaque fois avec les liens des « Chicago boys » qui avaient étudié auprès de Milton Friedmann ou qui en

étaient plus largement proches, et les nouveaux gouvernements qui ont établi une économie très libérale après des guerres, coups d'État. Nous ne présenterons pas tous ces cas, mais gardons l'idée de « choc » à hauteur d'un pays et d'un peuple qui permet de reconstruire une politique économique et sociale sur un « terrain vierge » qui a perdu les repères qui donnait avant le « choc » un ordinaire de sens et structurait un groupe d'hommes.

Volonté des gouvernants ou non, complot politique et économique ou non, l'auteure s'appuie d'abord sur cette expérimentation de privation sensorielle qui rend le sujet qui le subit un terrain vierge, un fond blanc sur lequel le sens est à reconstruire. À hauteur d'une population, il s'agit de construire pour un ensemble d'individus un nouvel « ordinaire du sens » après destruction du système institutionnel qui le structurait, et de lui redonner des repères après lui avoir enlevé ceux qui structuraient son vivre et son voir. Il s'agit de construire un nouvel ordinaire qui puisse être partagé par un groupe d'hommes, une communauté dont le système a été détruit et qui doit se reconstruire et se rassembler par des objets à partager, et des institutions qui structurent le voir et le vivre.

Il peut s'agir d'un système économique, d'un nouveau gouvernement, tous éléments qui changent la manière dont une société s'organise, se structure, fonctionne. Construire la représentation de l'homme ordinaire d'une société, à ce titre, ressort d'une construction institutionnelle : voici notre système économique, voici notre mode de gouvernement, voici ce que nous voyons, voici ce à quoi nous ressemblons, voilà qui nous sommes.

Le Français en vacances

Il n'y a pas plus de « Français » qu'il n'y a de peuple. Il y a des ordinaires de sens partagés par des groupes plus ou moins étendus d'hommes qui leur permettent de voir ce qui les entoure.

Nous avons jusqu'ici envisagé les représentations qui ancrent des hommes dans leurs sociétés, qui cherchent comment les hommes se voient eux-mêmes. Un regard s'immerge dans une société pour comprendre comment les regards identifient et catégorisent le monde pour y vivre, comment les hommes y vivent, et ce qui les marque comme vivant ici, à ce moment. Nous avons vu que l'ethnologie avait d'abord eu besoin de lointain, d'objets et de territoires différents pour construire un regard, d'abord exotique, mais qui finalement chercherait à décrire le « vivre » d'une société dans différentes dimensions. Nous n'avons pas envisagé l'inverse, qui serait non pas de chercher un regard ordinaire sur ce qui constitue l'ordinaire d'une société, mais de prendre un regard ordinaire en-dehors de sa société, sur des objets autres, et qui ne cherche pas à se construire comme

ethnologique. Chercher ce regard ordinaire en dehors de sa société, ce serait donc prendre un regard ancré dans sa société, « téléporté » ailleurs.

Nous pensons ici à la correspondance de Rica et Uzbek écrite par Montesquieu : deux perses voyageant dans le monde, et se faisant part l'un l'autre de leurs impressions sur ce qu'ils découvrent à chaque nouvelle halte.

Nous pensons également à envoyer un Français en vacances, ou en « exil volontaire ». Imbibé de ses catégories et de ses objets, du regard qu'il est habitué à porter sur sa société sur des objets propres à sa société. *Strip-tease* est une émission de télévision belge créée en 1985, d'abord diffusée sur la RTBF1, puis, à partir de 1992, également de production française et diffusée sur France 3. Les créateurs de l'émission, Jean Libon et Marco Lamensch, deux journalistes belges, voulaient que celle-ci consiste en des documentaires sans commentaires, ce seraient les personnes filmées exclusivement qui s'exprimeraient. « L'émission qui vous déshabille » suit des individus dans leur vie quotidienne, chez eux, dans les lieux de leur vie, pendant les repas, le travail, les sorties.

En 2012, Anne-Marie Avouac, réalisatrice pour *Strip-tease*, habitant à Philadelphie, propose un sujet sur les Français expatriés aux États-Unis qu'elle a rencontrés séparément. Il y a d'abord Chantal, quarantenaire venant de Valenciennes, mariée à un médecin américain qui n'est « ni moche, ni pauvre » et très intéressée sur l'alimentation biologique. Puis Georges Perrier, chef Français à la tête de trois restaurants à Philadelphie et qui veut encore étendre son empire à Las Vegas, et qui a déjà fait l'objet d'une émission de *Strip-tease* à lui tout seul. Le lien entre ces deux personnages est précisé dans un article du journal *le Parisien* annonçant la diffusion prochaine de cette série sur les Français expatriés aux États-Unis en six épisodes :

Ainsi pour que Chantal et Georges se rencontrent la réalisatrice a-t-elle fait en sorte que Gaël, le fils de la première, travaille dans le prestigieux restaurant du second. Pour le reste, l'histoire a suivi son cours normalement. « Je n'aime pas faire des fictions, commente Jean Libon, à cause du narcissisme des acteurs. Et j'ai toujours pensé que l'on pouvait raconter des histoires avec de vrais gens, dans le cadre du documentaire. »²¹²

²¹² Stéphane Lepoittevin, « Strip-tease » se prend pour « Dallas », publié sur [leparisien.fr](http://www.leparisien.fr) le 20 juin 2004. URL : <http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/strip-tease-se-prend-pour-dallas-20-06-2004-2005075305.php>

Les « vrais gens » sont ici des gens qui jouent leur propre rôle, ils jouent le personnage qu'ils sont dans leur vie hors-caméra. Surtout lorsque ces « vrais gens » choisis vivent déjà leur vie comme un conte de fées, ou un rêve américain. Ce n'est pas tant des Français en vacances que nous avons ici, mais des Français expatriés, qui se sont implantés autre part, et qui « bricolent » leur histoire, avec leur passé en France, leurs « racines » françaises, et la vie qu'ils ont choisi de vivre aux États-Unis avec cette histoire qui ne les fait pas être Américains, mais Français installés aux États-Unis.

On découvre d'abord Chantal dans sa maison, une grande maison très vaste. Jus pressés, légumes biologiques, pilules, vitamines, nous assistons à la confection du sandwich pour le déjeuner de son mari avant de découvrir le « laboratoire de santé » de Chantal : murs blancs, étagères blanches, boîtes blanches, dans lesquelles elle range les pilules et dans l'intimité duquel elle prépare ses jus d'herbes. Ce corps, corps mouvant qu'elle entretient, qu'elle a modelé, sculpté socialement, emmené loin, elle s'en occupe.

Chantal a non seulement changé de pays, en partant de la France vers les États-Unis, mais également de condition sociale : élevée dans une petite maison ouvrière de Valenciennes, où elle retourne non sans émotion dans l'épisode 5, elle évolue désormais dans un milieu très riche et n'est entourée que de femmes et d'hommes qui constituent ce qui est qualifiable d' « élite » de Philadelphie. C'est donc une personne qui a été « immergée » dans différents milieux, qui a conscience de ce personnage qu'elle est dans sa propre vie que nous découvrons - cela ne veut pas dire qu'elle ment : elle a appris différents codes dont on comprend bien vite qu'elle en est très consciente. Lorsqu'elle parle à son psychologue, lorsqu'elle retourne en France, elle raconte les différents moments de son existence, avant qu'elle ne rencontre son mari, son enfance à Valenciennes, sa venue aux États-Unis, les différents personnages qu'elle a pu jouer avant ce moment où elle parle.

C'est un regard que nous connaissons, en tant que belges et français, que nous pouvons avoir sur Chantal, même si celle-ci habite aux États-Unis. Un autre personnage de ces six épisodes de « America, America » est Georges Perrier : un chef Français qui a ouvert trois restaurants « français » à Philadelphie. Nous assistons à la construction de la « francité » aux États-Unis par la cuisine, la gastronomie, le restaurant : l'homme est colérique, « grande gueule », exigeant, il y a partout des lustres à pampilles, l'intérieur de la salle est très raffiné, les plats élaborés, ce sont des restaurants « hauts de gamme ». Georges Perrier a bien compris ce qui plaît, ce qui « se vend » de « francité » chez les américains de Philadelphie. Il joue ce rôle, il est le chef français à Philadel-

phie. Il n'a pas quitté le sens, mais il voit la ville et la cuisine selon ce qu'il sait du regard des Américains sur la France et la cuisine française, même s'il est très « américain » dans sa manière de gérer ses affaires : il essaie d'ouvrir un restaurant à Las Vegas, dans un des plus grands casinos, imagine le nombre de personnes que l'hôtel brasse, et le nombre de clients qu'il pourrait y avoir, l'argent que cela pourrait lui faire gagner.

Ce n'est plus le « comment vis-tu ? » de *Chronique d'un été* qui demandait à des Français comment ils vivaient à Paris, à l'été 1960. C'est « comment vis-tu », en tant que Français dans un autre pays, toi, Français qui voit comme nous et qui vis ailleurs, qui a appris d'autres codes, d'autres catégories du voir, et qui as conscience ou non d'être un personnage de ta propre vie qui quitte un autour pour aller être entouré d'autres objets. Comment vois-tu, en Français ou en Américain? As-tu choisi ce que tu te fais être? Es-tu parti pour ne plus être un Français au sein des Français, mais te sentir un autre au milieu d'autres, que tu aurais alors choisis plutôt que d'être « tombé » au milieu d'eux?

Conclusion

Nous sommes une matière qui épouse toujours la forme du premier monde venu.

Robert Musil, *L'homme sans qualités*, Tome I, Éditions du Seuil, 1956, p.369

Le regard exilé

Le regard qui voit l'homme ordinaire est un ancrage. Ancrage de regards dans le milieu où ils sont inscrits ; ancrage d'objets dans le sens qui leur est attaché. Ancrage d'une société dans un sens largement partagé. Ancrage dans le sens qu'un groupe d'hommes construit pour percevoir, habiter et partager le monde dans lequel ses membres vivent.

Interroger ce regard, c'est déconstruire toute idée d'évidence (de la représentation) ou de naturalité (des hommes). L'ordinaire est construit comme l'extraordinaire, c'est-à-dire, comme une pendule, comme Jean de la Bruyère le dit d'un livre. Pour représenter l'ordinaire il faut s'immerger dans un milieu, car un ordre signifiant y ordonne le voir et permet de percevoir le monde d'une certaine manière pour ceux qui y sont inscrits et le leur rend habitable.

Celui qui s'immerge prend conscience de son immersion. Au cours de ces trois parties nous avons finalement interrogé la manière dont un regard d'homme peut « se fondre » dans un ordre de sens, ou le quitter ; être immergé, sortir, et plonger dans un autre bassin de sens.

Parce qu'il n'est pas inscrit dans le milieu qu'il observe, qu'il y est étranger, et qu'il voit ce qu'il observe depuis les catégories d'un autre milieu, et qu'ainsi il applique à une société les catégories de perception d'une autre société, d'un autre endroit ou d'un autre moment. L'ordre du sens, des catégories sont partagées par des individus qui vivent au même endroit et au même moment : Usbek et Rica en France, un touriste à l'étranger.

Aussi, nous l'avons vu avec le regard convalescent, un ordre signifiant est institutionnel, il est l'institution par une société d'un ordre de perception. Mais il peut être détruit : le regard est convalescent de sens et de place à donner aux formes du monde qui l'entoure. Il n'y a plus d'ordre qui permette de rendre le monde familier, et c'est alors une société qui doit retrouver, reconstruire un bassin de sens dans lequel se plonger pour partager le monde qui y sera alors perceptible.

Puis il y a celui qui se rend lui-même étranger à sa propre société, qui n'a pas besoin de révolution parce qu'il fait la sienne propre. Il détruit le sens dans lequel son regard était ancré, il quitte le sens pour se construire le sien. Car si l'homme ordinaire est aussi considéré comme médiocre, ce n'est pas seulement qu'il peut être représenté comme d'autres individus, être catégorisé, c'est aussi parce qu'il n'a pas choisi sa condition, il est « venu au monde » quelque part, il est tombé de l'arbre, a pris racine, s'est acculturé, plastique qu'il est, s'est fondu jusqu'à se confondre. Il a pris ce qu'il y avait là, à l'endroit où il était, et au moment où il y est arrivé, sans le choisir, mais sans rien chercher d'autre. Il a plongé dans ce bassin de sens, la tête la première, s'y est immergé, noyé.

Linda Lê est née au Vietnam, à Dalat, est partie avec ses parents à Saïgon en 1969 alors qu'elle avait six ans pour fuir la guerre, y a suivi des études au lycée Français, avant d'arriver en France, au Havre, en 1977, puis à Paris. Immergée, et sensible, aux « univers de sens », elle a publié, en 2014, un ouvrage constitué de sa lecture de textes sur l'exil qu'elle emprunte à divers auteurs, dont Antonin Artaud, qui nous semble ici toucher à cet exil de celui qui quitte un ordre de sens qui le fait devenir paria à partir du moment où il l'interroge et lutte pour se construire le sien propre, ou du moins tenter de ne pas se faire imposer ce qu'il y a à voir et à sentir du monde qui l'entoure.

Antonin Artaud n'était le porte-parole de personne, il ne parlait qu'en son nom propre et il était, selon les mots qu'il n'employait pas à la légère, un vrai rebelle. Et pourtant, il se pourrait qu'aucun créateur ne représente aussi bien les dépenaillés de l'existence dont il est question dans cet essai, et

la conclusion naturelle d'un tel livre voudrait sans doute qu'on adresse un salut à celui qui disait dans Histoire vécue d'Artaud-Mômo :

« Il y a quelque chose qui n'a cessé de bouillir en moi depuis que je suis au monde, cette chose est l'idée du sort infligé, par la machine, cette sempiternelle anonyme machine appelée société, à tous ceux qui ne pensent pas comme elle, et qui çà et là, à travers et depuis l'histoire, ont tenté de faire tomber le cadre, et qui en sont morts. »²¹³

Nous rêvons d'un regard qui déciderait de quitter le sens. Plusieurs regards peuvent se départir du « sens ordinaire » qui leur fait voir le monde d'une certaine manière qui n'en permet pas d'autre. Car c'est cela, la violence de l'institution d'un ordre qui structure le sens pour partager le monde : c'est qu'il construit un monde et ne permet pas d'en imaginer d'autres, ou de voir le monde différemment. C'est difficile de construire un monde sensé.

Un autiste est un individu qui n'adopte pas les mêmes catégories de signification que celles de la société dans laquelle il est né et a grandi. Par exemple, alors que nous voyons dans un panneau de signalisation octogonal à bord rouge un signe qui indique l'arrêt pour les automobiles, un autiste y verra une signification complètement différente. Un autiste est finalement un individu qui n'apprend pas le sens commun qui lui permet d'être « immergé » dans un groupe d'hommes et de partager des objets communs avec les autres qui vivent au même moment et au même endroit que lui. Une personne autiste peut avoir un sens ordinaire, dans le sens de catégories qui permettent d'appréhender le monde sensible : mais elle est la seule à le voir, elle ne le partage pas car elle le construit de toutes pièces. Cela est qualifié de « pathologie », de « maladie ». Mais il s'agit juste de donner sens différemment, c'est comme un mécanisme de défense, pour celui qui devait savoir tôt que le monde est plus beau lorsqu'on le voit d'un oeil à soi, sans qu'il soit besoin de formuler au préalable cet « au revoir à un monde de sens partagé ». Cela rejoint la question que nous avons formulée au long de ce travail : est-ce qu'il sait, au fond, est-ce un choix, même non formulé? Est-ce que cet individu est *idiot*, c'est-à-dire qu'il est sans double, ni dans le langage, ni dans aucune représentation? Sans double, cela signifie non représentable, non explicable, non transposable, inconnaissable, relégué seulement à lui-même. Puisqu'il est le seul à avoir construit son monde et à vivre selon le sens qu'il y a construit, personne ne peut le comprendre, ni le partager, ni l'expliquer.

²¹³ LÊ Linda, *Par ailleurs (exils)*. Paris, Christian Bourgois éditeur, 2014, p.159

Le fou, bien que ce terme puisse avoir des acceptions très diverses, nous le définissons comme celui qui a perdu la raison, le « sens commun », qui n'agit et ne pense plus « normalement ». Ce terme est utilisé pour désigner des comportements considérés comme « anormaux » : le fou a quitté le sens pour se construire le sien et y vivre. Le fou est qualifié de stupide, d'idiot, lui aussi.

Nous suivrons ici Clément Rosset, dans le développement qu'il fait de cette idiotie et qui nous invite à laisser les choses tranquilles, qualifiant le réel d'insignifiant : « Car le réel est en ceci assez semblable aux mauvais écrivains : il a finalement peu à dire, mais donne volontiers à lire »²¹⁴. C'est dans ce questionnement qu'est fondée à notre sens la fascination que nous avons pour les représentations d'homme ordinaire : elles sont construites sur le fait d'être reconnues par ceux à qui elles sont adressées, sinon elles ne peuvent être qualifiées d'homme ordinaire. Il y a pour cela une suspicion d'idiotie dans cet objet de « réalisme » qu'est l'homme ordinaire, que nous entendons dans le sens où la reconnaissance d'une représentation se fonde sur une connaissance qu'un individu acquiert dans son vivre. À la fois une suspicion concernant celui qui a construit l'image : pense-t-il vraiment pouvoir dédoubler le réel, montrer le monde « tel qu'il est » en le montrant « tel qu'il dit qu'il est »? Mais également, et surtout, suspicion envers cette audience à laquelle cette image est adressée, et qui la qualifie d'« homme ordinaire » parce qu'elle y reconnaît quelque chose. Voit-elle cette image en se voyant dans un « bassin de sens », sait-elle lorsqu'elle reconnaît une représentation qui est reconnaissance d'un monde, d'une société, d'un sens attaché à un univers de sens, que d'autres mondes pourraient être imaginés, construits, et qu'il y a d'ailleurs d'autres « bassins » de sens un peu partout? Ou bien cette audience ne voit-elle son monde que comme le « réel tel qu'il est » et qu'il doit être vu?

Nous ne nous considérons pas « pessimistes », mais la manière dont une société traite ceux qui se créent un sens autre que le sens largement partagé - dont elle a besoin pour forger un monde commun et vivre ensemble, nous ne le dénonçons pas - est souvent l'exclusion, en qualifiant ces autres univers de sens, soit de folie, soit de création, soit de pathologie, soit d'exotisme. Il y a une hiérarchisation alors de ce qui est différent, dans une recherche de « meilleur » et de « moins bon ». Donner un sens au monde, à l'autour, c'est dire une manière de vivre, et c'est chercher ce que pourrait être une « bonne vie ». Nous cherchons le regard de celui qui ne voit pas l'homme ordinaire.

²¹⁴ ROSSET Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*. Paris, Minuit, coll. « Critique », 1978, p.23.

Nous l’imaginons comme un regard qui a *décidé* de quitter le sens, qui n’est jamais pleinement immergé dans un bassin de sens. Vit-il en anthropologue, en voyageur, en touriste, en convalescent, en rebelle, en autiste? Se contente-t-il de regarder ce qui l’entoure comme des nuages? Ne peut-il que lutter?

Lorsque Judith Butler a reçu le prix Adorno, en 2012, elle a prononcé un discours dont le texte a été ultérieurement publié sous le titre *Qu’est-ce qu’une vie bonne?*²¹⁵ : reprenant une question d’Adorno, « comment mener une vie bonne dans une vie mauvaise », la philosophe tente une réponse en demandant ce que cette question fait émerger dans les conditions contemporaines. Elle aborde en premier cette idée de « vie bonne » : il y a de très nombreuses et différentes définitions de ce que peut être une « vie bonne » qui dépendent de la manière dont un groupe d’hommes organise les relations entre ses membres et les catégories de perception, du « bien », du « mauvais », et de ce qui est qualifié de « bonne conduite » ou de « mauvaise conduite dans des situations données.

Quand Adorno interroge la possibilité de mener une vie bonne dans une vie mauvaise, il pose la question de la relation de la conduite morale aux conditions sociales, mais plus largement, de la relation de la morale à la théorie sociale ; en effet, il se demande aussi comment les manières d’opérer, à une échelle plus vaste, du pouvoir et de la domination pénètrent ou perturbent nos réflexions individuelles sur la question de savoir comment vivre au mieux. Adorno, dans ses Problèmes de philosophie morale (1963, Suhrkamp, 1997) écrit ceci : « La conduite éthique ou la conduite morale ou immorale est toujours un phénomène social – cela veut dire qu’il n’y a absolument aucun sens à parler de conduite éthique et morale séparément des rapports entre êtres humains, et un individu qui n’existe que pour et par lui-même est une abstraction parfaitement vide ». Il écrit également ceci : « Les catégories sociales sont au cœur même de la philosophie morale ». Ou ceci encore, dans les dernières lignes des Problèmes de philosophie morale : « Bref, à peu près tout ce qui peut encore être appelé morale aujourd’hui intègre la question de l’organisation du monde – nous pourrions même dire : la quête de la vraie vie est quête de la vraie politique, si tant est qu’elle relève aujourd’hui du domaine de l’atteignable. ».²¹⁶

Cette idée de la « vie bonne » entraîne l’idée selon laquelle la « vie » doit être gérée d’une certaine manière ; or, il y a des aspects de la vie qui peuvent être « gérés », et d’autres qui ne peuvent pas l’être. Mener sa vie, cela dépend pour tout homme des conditions politiques qui organisent les rap-

²¹⁵ BUTLER Judith, *Qu’est-ce qu’une vie bonne?* Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2014.

²¹⁶ BUTLER Judith, *Qu’est-ce qu’une vie bonne?* Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2014.

ports entre les hommes dans dans une société : ces conditions sont politiques dans le sens où elles déterminent les catégories de perception qui permettent à un individu d'envisager le monde, et de s'envisager lui-même ; mais également, des conditions politiques qui organisent une société déterminent de quelle marge de manoeuvre un individu dispose pour agir au sein de cette société. Une société construit ainsi une « morale », une manière de signifier selon ce qui est bon et mauvais à propos de la manière des hommes d'agir et qui empreint l'organisation institutionnelle, le mode de gouvernement, de cette société :

Si la question de savoir comment mener une vie bonne est l'une des questions élémentaires de la morale, et peut-être même en effet la question qui la définit, alors il semblerait que la morale, depuis sa création, soit liée à la biopolitique. Par biopolitique, j'entends ces pouvoirs qui organisent la vie, et même ces pouvoirs qui exposent sur le mode différentiel les vies à la précarité, dans le cadre d'une gestion plus vaste des populations passant par des moyens gouvernementaux et non-gouvernementaux, et qui instaurent un ensemble de mesures destinées à l'évaluation différentielle de la vie elle-même. La question morale la plus individuelle – comment mener cette vie qui est mienne? – est liée à des questions biopolitiques que distillent les questions suivantes : quelles vies importent-elles ? Lesquelles n'importent pas comme vies, ne sont pas reconnues comme vivantes ? Ou ne comptent que de façon ambiguë comme étant en vie ? J'ai suggéré qu'il nous faut, afin de comprendre les modalités d'attribution différentielle d'un statut, nous demander quelles vies sont dignes d'être pleurées, et lesquelles ne le sont pas.²¹⁷

Une vie qui n'est pas digne d'être pleurée est constituée selon Judith Butler par l'inexistence d'une structure qui soutiendrait cette vie à l'avenir : l'inexistence d'une telle structure implique que cette vie est dévaluée, et que cela est senti au présent, non pas seulement dans la perte : « cette question devient très douloureusement tangible pour qui se comprend déjà comme une sorte d'être dispensable, un être qui enregistre à un niveau affectif et corporel que sa vie ne vaut pas la peine d'être sauvegardée, protégée et considérée ».

Se poser la question de mener une vie bonne, c'est donc se poser la question de la manière dont sa propre vie est reliée à celle des autres individus et de la société dans laquelle mener cette vie. Si la vie d'un individu « regarde » les autres, qui la pleurent ou non lorsqu'elle se perd, c'est donc de cette « importance » dont il est question : la question de chacun, à égalité avec les autres, et la

²¹⁷ BUTLER Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne?* Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2014.

question de ce qu'une vie « mérite » dont on se souviene implique pendant son déroulement, et après : un logement, des soins, des droits. Pour toucher à cela, et à l'absence de conditions qui font glisser une vie de « vivable » à « invivable », Judith Butler emploie le terme de « précarité », qu'elle précise en énumérant différents exemples :

par exemple, l'emprisonnement hors de toute application régulière de la loi ; la vie dans des zones de guerre ou sous une occupation, une vie exposée à la violence et à la destruction sans possibilité aucune de sécurité ou de fuite ; l'émigration forcée, et l'existence dans des camps de réfugiés, dans l'attente que des frontières s'ouvrent, que de la nourriture arrive, et que des papiers soient donnés ; la condition d'appartenance à une main d'œuvre dispensable, ou susceptible d'être sacrifiée, pour laquelle la perspective d'un gagne-pain stable semble de plus en plus improbable, et qui vit au jour le jour, son horizon temporel s'étant effondré, les estomacs et les os se ressentant de ce futur endommagé, essayant de ressentir, mais craignant bien plus ce qui pourrait être ressenti. Comment se demander comment mener au mieux sa vie lorsqu'on se sent incapable de diriger sa vie, lorsqu'on est incertain d'être en vie, ou lorsqu'il nous faut lutter pour ressentir ce sentiment d'être vivant, tout en craignant ce sentiment, et la douleur de vivre ainsi ?²¹⁸

La représentation de l'homme ordinaire est une définition de ce que sont les hommes, de ce dont ils ont besoin, et de la manière dont ils doivent conduire leur vie. Cette représentation peut n'être qu'un objet qui rassemble des hommes autour d'une représentation d'eux-mêmes : pointant certains éléments parmi d'autres qu'un individu peut s'attacher comme propres, avoir déjà vu chez les autres. Cette représentation construite sur la reconnaissance devient dangereuse lorsqu'elle est impérative : tu dois te reconnaître.

Nous n'avons pas besoin d'homme ordinaire, mais nous avons besoin de dire tous les individus que nous ne connaissons pas, que nous n'avons pas apprivoisés. Nous avons besoin de dire que nous partageons quelque chose avec ces autres, et que nous n'avons pas besoin de nous concerter pour cela, même si cela n'est pas « naturel », mais construit. Nous avons besoin de joindre cela à ce que nous ne savons pas de nous-mêmes. Nous avons besoin de nous dire que nous voyons des choses que les autres voient, que nous pensons des autres que les autres pensent, même si nous pouvons nous approprier tout cela, faire d'un objet commun un objet propre, faire partie d'une communauté de regards, sans s'y fondre ni confondre pour autant.

²¹⁸ BUTLER Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne?* Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2014.

La difficulté vient au moment où cette représentation partagée en vient à être un standard : elle définit une norme, une normalité, et donc rend ce qui s'en écarte a-normal. Ce qui nous intéresse n'est pas alors tant d'interroger l' « utilité » que peuvent revêtir les représentations des « a-normaux » que de la prétention de cette représentation de l'ordinaire à se prétendre « normal ». Construire une représentation d'homme ordinaire a une extension dans la vie sociale, elle dit que des hommes ne se sont pas concertés et pourtant agissent de la même manière qu'eux-mêmes reconnaissent. Représenter cette normalité « évidente », comme venue d'elle-même, c'est dire ce qui doit arriver, et poser ainsi ce qui s'en écarte non pas seulement comme différent, mais comme déviant par rapport à cette normalité.

La première séquence du film *Laurence Anyways*, de Xavier Dolan, est un écran noir qui suit le générique de début, et qui laisse pleinement la voix d'une interview : « Que cherchez-vous, Laurence Allia? - Je recherche une personne qui comprenne ma langue, et qui la parle même. Une personne qui, sans être un paria, ne s'interroge pas simplement sur les droits et sur l'utilité des marginaux, mais sur les droits et l'utilité de ceux qui se targuent d'être normaux. » Suivent des images de visages de ceux que l'on pourrait qualifier de « parias », dans une société canadienne où l'homme ordinaire est axé sur la représentation de l'homme blanc occidental. Gros plan serré sur le visage d'un métisse, d'un enfant, d'une vieille femme aux cheveux roses, d'un garçon estropié. Puis la caméra suit une silhouette en tailleur-jupe, aux cheveux longs, de dos, et laisse voir tous les « parias » auparavant filmés regarder cette silhouette passer. On comprend que ces regards qui scrutaient la caméra étaient ceux qui se portaient sur cette silhouette, dont la caméra reproduisait le point de vue. Cette silhouette est celle de Laurence, un homme qui a décidé, non pas seulement de s'habiller, mais de devenir femme. Regard du paria sur le paria.

Tout visage peut porter la représentation des traits d'un homme. Tout visage humain peut être ordinaire. Cependant, c'est du rôle donné à un visage, à une physionomie, qui nous interroge, lorsque ce constat est posé. Comme un acteur qui ne saurait plus comment agir lorsqu'il est tout seul, qui ne sait plus quel rôle jouer lorsqu'il n'a pas à incarner un personnage. Comme un exilé qui se demanderait quoi faire, lorsqu'il ne se sent plus immergé dans le pays dans lequel il a forgé ses manières de faire, de penser, de parler et d'agir. Il peut être Français en France, il peut être Français ailleurs, il s'est immergé dans différents univers, il sait qu'il peut forger différents personnages en fonction de l'endroit où il se trouve et de ce qui l'entoure. Alors il ne sait plus trop, il est en roue

libre, il peut être qui il veut, et choisir de n'être personne, ou de ne pas avoir de place définitive. Alors, comme dans *Chronique d'un été*, le plus simple est peut-être de dire que ce qu'on est, tout seul, c'est un syncrétisme de tous les moments qui ont précédé et qui transforme, à chaque moment nouveau, l'individu qui les a vécus.

Nous voudrions citer pour derniers mots de cette conclusion, un passage de *Plexus*, écrit par Henry Miller. *La Crucifixion en rose*, comme *L'homme sans qualités* de Robert Musil, ont été les deux principaux « ouvrages de chevet » de cette thèse : ils n'étaient jamais loin, ils tenaient chaud, ils faisaient avancer, ils aidaient à dénouer des questionnements. L'immersion, le lien entre une construction d'un monde « commun » et d'un monde « à soi », le mécanisme, le fonctionnement, l'indistinction du sens à donner à la représentation de soi et des autres, le « fond blanc » que devient un regard qui détruit et reconstruit des ordinaires.

*Avoir son propre monde et y vivre, cela ne signifie pas qu'on soit nécessairement aveugle à ce qui s'appelle le monde réel. Si un écrivain ne connaissait pas le monde de tous les jours, s'il n'y avait pas été plongé au point de se révolter contre lui, il n'aurait pas ce que tu appelles son monde à lui. Un artiste porte tous les mondes en lui. Et il constitue une part aussi vitale de ce monde que n'importe qui d'autre. En fait, il en est plus complètement et il y est plus complètement que les autres, pour la bonne raison qu'il est créateur. Le monde est son moyen d'expression. D'autres se contentent de leur petit coin du monde - leur propre petit travail, leur propre petite tribu, leur propre petite philosophie, etc. Bon dieu, la raison pour laquelle je ne suis pas un grand écrivain, c'est que je ne me suis pas encore intégré le monde entier. Ce n'est pas que je ne connaisse pas le mal. Ce n'est pas que je sois aveugle à la méchanceté des gens, comme tu parais le croire. C'est quelque chose d'autre. Ce que c'est je l'ignore moi-même. Mais je le saurai, en fin de compte. Et alors je serai une torche. J'illuminerai le monde. Je le mettrai à nu jusqu'à la moelle... Mais je ne le condamnerai pas! Je ne le ferai pas parce que j'en suis une parcelle, un rouage significatif du mécanisme.*²¹⁹

²¹⁹ MILLER Henry, *Plexus*. Paris, Le livre de poche, 1987 [1952], p.629

Bibliographie

- ACHARD Amédée, BALZAC (DE) Honoré, GOZLAN Léon, et al., *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle, Tome I*, Paris, Léon Curmer éditeur, 1840-1842.
- AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris, Éditions Payot & Rivages pour la traduction française, 2002 [1995].
- ALBERTI Leon Battista, *De la statue et de la peinture / traités de Leon Battista Alberti, trad. du latin en français par Claudius Popelin*. Paris, A. Lévy éditeur, 1868.
- ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 [1983].
- ANTONINO Biancastella (dir.), *L'herbier d'Ulisse Aldrovandi*. Arles, Actes Sud / Motta, 2004.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIème siècle », 1992.
- ARENDT Hannah, *La crise de la culture*. Paris, Gallimard, 1972 pour la traduction française [1954].
- AYMONIN Gérard, JOLINON Jean-Claude, MORAT Philippe (dir.), *L'herbier du monde. Cinq siècles d'aventures et de passions botaniques au Muséum national d'histoire naturelle*. Paris, Les éditions du Muséum, coll. « Les arènes / L'iconoclaste », 2004.
- BADIOU Alain, BOURDIEU Pierre, BUTLER Judith, DIDI-HUBERMAN Georges, KHIARI Sadri, RANCIERE Jacques, *Qu'est-ce qu'un peuple?* Paris, La fabrique éditions, 2013.
- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éditions du Seuil, 1975.
- BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael, WATT Ian, *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, 1982.
- BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*. Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2010 [1863].
- BAUDELAIRE Charles, *Oeuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1975.
- BELLUGUE Paul, *L'anatomie et l'art chez Léonard de Vinci. Conférence faite le 13 janvier 1953*. Paris, Imprimerie nationale, 1953.
- BERGSON Henri, *Histoire de l'idée de temps. cours au Collège de France, 1902-1903*. Paris, PUF, 2016.

- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*. PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1990.
- BUTLER Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne?* Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2014.
- CABANIS Pierre Jean Georges, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, Crapart, Caille et Ravier libraires, 1802.
- CANGUILHEM Georges, *La connaissance de la vie*. Paris, Vrin, 1952.
- CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*. Paris, PUF, 2013.
- CARLYLE Thomas, *Les Héros, le culte des héros et l'héroïque dans l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1888.
- CHAPOULIE Jean-Michel, *Enquête sur la connaissance du monde social. Anthropologie, histoire, sociologie. France-États-Unis, 1950-2000*. Rennes, PUR, 2017.
- CLAYTON Martin, PHILO Ron, *Léonard de Vinci. Anatomie de l'homme*. Paris, Seuil, 1992 pour la traduction française.
- CLIFFORD James, « De l'ethnographie comme fiction. Conrad et Malinowski. » in *Études rurales*, n°97-98, 1985. L'ethnographie / Grèce, pp.47-67.
- COCCIA Emanuele, *La vie sensible*. Traduit de l'italien par Martin Rueff. Paris, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », 2013 [2010].
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier, 2004.
- CUIR Raphaël, *Renaissance de l'anatomie*. Paris, Hermann Éditeurs, 2016.
- DAGOGNET François, *Le corps multiple et un*. Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1992.
- DEFERT D., EWALD F., GROS F. (dir.), *Anthropologie d'un point de vue pragmatique, de Kant, précédée de l'Introduction à l'Anthropologie de Kant, de M. Foucault*, Paris, Vrin, 2008.
- DURKHEIM Émile, « Le rôle des grands hommes dans l'histoire », *Éléments d'une théorie sociale*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975.
- DURKHEIM Émile et MAUSS Marcel, *De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2017 [1903].
- GEERTZ Clifford, *Ici et là-bas. L'anthropologie comme auteur*. Paris, Métailié, 1996.
- GOETHE J.W., *Essai sur la métamorphose des plantes*. Genève, J. Barbezat et cie, imprimeurs-libraires, 1829 [1790 pour l'édition originale allemande].
- HALSMANN Philippe, *The Frenchman. Un entretien photographique avec Fernandel*. New York, Simon and Schuster, 1949 [Réédition Taschen, 2005]
- HESSE Hermann, *Le jeu des perles de verre*. Traduit de l'allemand par Jacques Martin. Paris, Poche, 2002 [1955].

- HOCHFELD Julian, « Difficultés et particularités d'une étude sur les tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines », in *Revue internationale des sciences sociales : Problèmes posés par une étude des sciences sociales et humaines*, UNESCO, volume XVI, n°4, 1964.
- JACOB François, *La logique du vivant*. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.
- JULLIEN François, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*. Paris, Fayard, 2008.
- KLEIN Naomi, *La stratégie du choc. La montée d'un capitalisme du désastre*. Toronto : Léméac/Actes Sud, 2008.
- KRANICH Ernst-Michael, *La plante primordiale de Goethe et le règne végétal. Des lichens aux plantes supérieures*. Stuttgart, 2007 (Triades, 2010 pour la traduction française).
- LA BRUYÈRE, Jean (de), *Les caractères de la Bruyère, accompagnés des Caractères de Théophraste, du Discours à l'académie française, d'une notice sur La Bruyère*. Paris, G. Charpentier éditeur, 1883.
- LAPLANTINE François, *L'anthropologie*. Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001 [1987]
- LAPLANTINE François, *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris, Téraèdre, coll. « L'anthropologie au coin de la rue », 2005.
- LÊ Linda, *Par ailleurs (exils)*. Paris, Christian Bourgois éditeur, 2014
- LE BLANC Guillaume, *La vie humaine. Anthropologie et biologie chez Georges Canguilhem*. Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2002.
- LE BRETON David, *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*. Paris, Armand Colin, coll. « Chemins de traverse », 1998.
- LE BRUN Charles, *Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l'académie de peinture et de sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, Paris, Chez E. Picart le Rom. rue S.Jacques, au buste de Monseigneur, 1698.
- LE NEN Dominique, LAULAN Jacky, *La main de Léonard de Vinci*. France, Springer-Verlag, 2010.
- LENOBLE Robert, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, Flammarion, coll. « L'évolution de l'humanité », 1969.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*. Paris, Plon, coll. « Agora », 1962.
- LHÉRITIER Andrée, « Les Physiologies », *Les Physiologies, Catalogue des collections de la Bibliothèque Nationale établi et présenté par Andrée Héritier*, Paris, Institut Français de Presse, 1958.

- LIGNEREUX Marielle et MARTIN Jean-Pierre, *La Chanson de Roland*. Atlante, coll. « Clefs concours - Lettres médiévales », 2003.
- LINNÉ Carl, *Système de la nature, de Charles de Linné. Classe Ire du règne animal contenant les quadrupèdes vivipares et les cétacés. Traduction française par Mr. Vanderstegen de Putte*. Bruxelles, Lemaire imprimeur-libraire, 1793.
- LUGON Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris, Éditions Macula, 2011
- MAGNIN-GONZE Joëlle, *Histoire de la botanique*. Paris, Delachaux et Niestlé pour la 2ème édition (2015), 2004.
- MARIN Louis, *Le portrait du roi*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1981.
- MAURICE Jean, *La chanson de Roland*. Paris, PUF, 1992.
- MUSIL Robert, *L'homme sans qualités*, Éditions du Seuil, 1956.
- NEVEU Catherine, *Communauté, nationalité et citoyenneté. De l'autre côté du miroir : les Bangladeshis de Londres*. Karthala éditions, 1993.
- PANOFSKY Erwin, *Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*. Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches » dirigée par Yves Bonnefoy, 1996 pour la traduction française.
- PITTON DE TOURNEFORT Joseph, *Éléments de botanique, ou Méthode pour connoître les plantes. Tome II*. Paris, Imprimerie Royale, 1694.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*. Texte traduit, présenté et annoté par Stéphane Schmitt. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013.
- POE Edgar Allan, « L'homme des foules », traduction par Charles Baudelaire. *Nouvelles Histoires extraordinaires*, A. Quantin, 1884.
- PRADEL-BAQUERRE Mylène, *Ps.-Apulée, « Herbarius » : introduction, traduction et commentaire. Archéologie et Préhistoire*. (Thèse de doctorat), Université Paul Valéry - Montpellier III, 2013.
- RABELAIS François, *Gargantua. Texte original et translation en français moderne de Guy Demerson*. Le Seuil, coll. « Points », 1996.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique éditions, 2000.
- ROSSET Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*. Paris, Minuit, coll. « Critique », 1978.
- SAHLINS Peter, *Boundaries. The making of France and Spain in the Pyrénées*. Berkeley, University of California Press, 1989.
- SAINT-LAGER Jean-Baptiste, *Histoire des herbiers*. Paris, J.-B. Baillière et fils éditeurs, 1885.
- SCHMITT Stéphane, *Aux origines de la biologie moderne. L'anatomie comparée d'Aristote à la*

- théorie de l'évolution*. Paris, Belin sup, 2006.
- SINGER Charles, *Histoire de la biologie*. Édition française par le docteur F. Gidon. Paris, Payot, 1934.
- SOURIAU Étienne, *L'univers filmique*, in Étienne Souriau (éd.), Paris, Coll. Bibliothèque d'esthétique, Éd. Flammarion, 1953.
- TODOROV Tzvetan, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture Hollandaise du XVIIème siècle*. Paris, Adam Biro, 1993.
- UEXKÜLL Jakob (Von), *Mondes animaux et monde humain*. Paris, Denoël, Bibliothèque Médiations, 1965 [1956].
- VAN DELFT Louis, *La Bruyère moraliste. Quatre études sur les « Caractères »*. Genève, Droz, 1971.
- VAN DELFT Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993.
- VAN DELFT Louis, *Les spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*. Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2005.
- WALZER Michael, *Pluralisme et démocratie*, Paris, éditions Esprit, 1997.
- WEBER Florence, *Brève histoire de l'anthropologie*. Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2015.
- WIT (DE) Hendrick C.K., *Histoire du développement de la biologie. Volume I*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes. 1992 [édition originale : Heelsum, Netherlands, 1982].
- WRONA Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*. Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012.

Articles

- BARRAU Jacques. « L'homme comme objet d'histoire naturelle ». In *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, 42^e année, 2000.
- BONHOMME Julien, JAOUL Nicolas, « Grands hommes vus d'en bas. L'iconographie officielle et ses usages populaires. » in *Gradhiva* [En ligne], 11 | 2010 (<http://gradhiva.revues.org/1632>)
- BATAILLE Georges, « Le langage des fleurs », in *Documents* n°3, 1929, pp.160-164.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Connaissance par le kaleidoscope », *Études photographiques*, 7 | Mai 2000, [En ligne]

- ECO Umberto, « Le mythe de Superman. » In *Communications*, 24, 1976 : « La bande dessinée et son discours. », pp. 24-40.
- FRESSOZ Jean-Baptiste, « Circonvenir les circumfusa. La chimie, l'hygiénisme et la libéralisation des « choses environnantes » : France, 1750-1850 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2009/4 (n° 56-4), p. 39-76.
- FRIEDMAN S. « Julian Hochfeld (1911-1966). » In *Revue française de sociologie*, 1966, 7-4. pp. 528-530.
- HOBBSAWM Eric, « Inventer des traditions », Enquête [En ligne], 2 | 1995, mis en ligne le 10 juillet 2013. URL : <http://enquete.revues.org/319>
- KAUFFEISEN L. « Les premiers herbiers » In *Revue d'histoire de la pharmacie*, 18e année, n°69, 1930. pp. 109-121.
- LOUF André, « L'homme intérieur ou la liturgie du coeur », in *Collectanea Cisterciensia* n°72 (2010) pp. 334-353.
- NOIRIEL Gérard. « Socio-histoire d'un concept. Les usages du mot « nationalité » au XIXe siècle. » In *Genèses*, 20, 1995 : « Histoire politique, histoire du politique. » pp. 4-23
- SAHLINS Peter, RAB Sylvie, ALDUY Cécile. « La nationalité avant la lettre. Les pratiques de naturalisation en France sous l'Ancien Régime. » In *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N. 5, 2000. pp. 1081-1108
- SHIN Jieun, « La flânerie : un moment de la fêlure et du mélange », in *Sociétés* 2008/2 (n°100), p. 91-107.
- PÉREZ Patrick, « L'envers du corps : peau et cosmos chez les Mayas Lacandons (Mexique) », *Corps* 2007/2 (n° 3), p. 17-24.
- PICHOT André, « L'intériorité en biologie », *Rue Descartes* 2004/1 (n°43), pp.39-48.
- SICART Monique, « Duchenne de Boulogne, médecin-photographe (1806 – 1875) », article en ligne sur le site web de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) URL : <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/duchenne-de-boulogne-medecin-photographe-1806-1875/#ftn12>
- SIEBURTH Richard, « Une idéologie du lisible : le phénomène des Physiologies. » in *Romantisme*, 1985, N°47, PP 39-60.
- SOUCHIER Emmanuel, « Le carnaval typographique de Balzac. Premiers éléments pour une théorie de l'irréductibilité sémiotique. » in *Communication & langages* n°185 / Septembre 2015, pp.3-22.
- TIREL Magali, « Floralties batailliennes », in *Lignes* 2005/2 (n° 17), pp. 139-156.

VAN DELFT Louis, "Morale, anthropologie, anatomie", in *Actes du colloque "La morale des moralistes"* (Paris, 1994), Paris, Champion, 1999, pp. 123-137.

Index

| | |
|--|-----------|
| <i>Introduction</i> _____ | 7 |
| Ordonner l'ordinaire _____ | 7 |
| En guise de première approche _____ | 9 |
| Regard « de position » _____ | 12 |
| L'esclave né dans la maison _____ | 16 |
| Milieu, normalité et signes d'appartenance _____ | 20 |
| L'homme ordinaire comme différents intérieurs : milieu et contours _____ | 22 |
| Représenter l'organique _____ | 31 |
| Le regard commun _____ | 34 |
| L'homme comme objet commun de perception _____ | 40 |
| Toujours le même regard _____ | 42 |
| <i>1. LE PLUS GRAND NOMBRE</i> _____ | 50 |
| Le général et le plus grand nombre _____ | 54 |
| Vie exemplaire _____ | 57 |
| Représentations de l'exploit et de l'extraordinaire : la chanson de Roland _____ | 59 |
| Importance _____ | 61 |
| Immortalité _____ | 64 |
| Le portrait du roi comme dispositif _____ | 66 |
| Intérêt à représenter les hommes _____ | 69 |
| Le plus grand nombre opposé à la rareté _____ | 72 |
| Les meilleurs et les mauvais _____ | 73 |
| Le partage du sensible _____ | 78 |
| Forme et aspect _____ | 80 |
| Herbier _____ | 88 |
| Jardin d'hiver _____ | 89 |

| | |
|--|------------|
| Botanique | 90 |
| Racines | 92 |
| Symptôme | 93 |
| Forme commune et forme du commun | 98 |
| Le plus grand dénominateur commun | 106 |
| Construire le commun par la lumière | 112 |
| 2. EXTRACTION/IMPRESSION | 116 |
| Le corps d'homme comme une souche | 123 |
| Sacs de noix | 124 |
| Substance | 131 |
| Construire la nature - la signature | 133 |
| « D'après nature » | 138 |
| Signifier soi-même | 141 |
| Dedans | 143 |
| L'intérieur visible comme intérieur du visible | 145 |
| « Être-homme » | 146 |
| Casser la plante pour voir dedans | 150 |
| « Petit monde » - dialectique des contours | 152 |
| Impressions | 154 |
| Caractères des hommes | 157 |
| Du caractère à la « nature » de l'homme | 160 |
| Redondance | 166 |
| Le commun et le semblable | 167 |
| Surface | 171 |
| Taxonomie | 173 |
| Fond blanc | 177 |
| Fabriquer le corps | 183 |
| La vie et le vivant - physique et physiologie | 188 |
| Généricité et normalité | 190 |
| L'ordinaire des caractères | 191 |
| Chercher le caractère par la glande pinéale | 193 |
| Traits | 197 |

| | |
|--|------------|
| L'homme lisible _____ | 199 |
| La marche de l'homme ordinaire _____ | 201 |
| L'homme dans le « système de la nature » _____ | 203 |
| L'anthropologie comme science de l'homme ordinaire _____ | 209 |
| Comment vis-tu? _____ | 212 |
| « Le réel nourrit l'imaginaire qui nourrit le réel » _____ | 214 |
| Masques _____ | 222 |
| Sourire forcé _____ | 225 |
| Le Français moyen _____ | 231 |
| 3. IMMERSION _____ | 236 |
| Éther _____ | 237 |
| Contour inclusif _____ | 243 |
| Le « même moment » _____ | 246 |
| Le regard « ethnologique » _____ | 250 |
| Dire le voir _____ | 254 |
| Cinéaste-scaphandrier _____ | 259 |
| Affirmer le commun _____ | 262 |
| Imaginer des communautés _____ | 264 |
| L' « homme qui voit » et le « voir commun » _____ | 266 |
| Ce qui se passe _____ | 269 |
| La « nature » française _____ | 269 |
| Voir la nation _____ | 272 |
| Thème et variations _____ | 273 |
| Se décentrer _____ | 276 |
| Regard physiologique, physiologie du regard _____ | 279 |
| Le « temps vide et homogène » _____ | 280 |
| Représenter le présent _____ | 283 |
| Acédie _____ | 283 |
| Convalescence _____ | 286 |
| Ordinaire de sens, ordre du sens _____ | 288 |
| Une brèche _____ | 294 |
| Propreté, vérité, beauté _____ | 298 |

| | |
|---|------------|
| Le « sens propre » _____ | 300 |
| L'autour _____ | 306 |
| Tout voir _____ | 308 |
| Le même endroit au même moment - naissance de la nation _____ | 316 |
| L'apatride de formes et le citoyen _____ | 326 |
| Un homme ordinaire sur un terrain vierge _____ | 328 |
| Le Français en vacances _____ | 330 |
| Conclusion _____ | 335 |
| Bibliographie _____ | 344 |
| Index _____ | 351 |

Résumé : Représenter l'homme ordinaire. Histoire et sémiologie d'un commun du voir sur un commun aux hommes

Représenter l'homme ordinaire, c'est dans ce travail considérer la construction d'un commun du voir sur un commun aux hommes. Ordinaire vient du latin *ordo*, « rangé par ordre ». Ce n'est donc pas tant une question de forme que de regard. Ce travail ne porte pas sur l'homme ordinaire mais sur un regard qui voit l'homme ordinaire. C'est un regard politique, qui dit ce qui doit être vu au sein d'une société. C'est à la fois une violence et un confort du voir : imposition d'une représentation qui définirait ce qu'est un homme une fois pour toutes, mais également, confort de regards qui se réunissent autour d'une figure qu'ils reconnaissent et qu'ils partagent.

Représenter l'homme ordinaire, dans les *Caractères* de la Bruyère, dans les Physiologies publiées dans la presse du XIXe siècle, dans des images d'anatomie et de physiologie médicales, dans les *Français peints par eux mêmes*, dans la couverture d'un catalogue IKEA ou dans les pages d'un magazine *people*, c'est adresser une représentation aux regards d'un public qui reconnaît quelque chose qui lui vient d'un vivre et d'un voir communs, qu'il a appris à reconnaître dans la société dans laquelle il est inscrit. Reconnaître de l'ordinaire, et de l'ordinaire de l'homme dans une représentation, c'est pour un regard dire que des individus peuvent être identifiés de la même manière. Ce n'est pas une notion genrée, mais une formule qui renvoie au « commun du voir » d'une société. Nous nous sommes intéressés à chercher comment un regard peut voir l'homme ordinaire : notre travail s'inscrit dans une sémiotique du voir qui se demande comment une société construit des catégories du voir qui permettent à ceux qui les partagent de construire un voir commun.

Descripteurs : sémiologie du voir, anthropologie ; ordinaire

Abstract : Representing the ordinary man. History and semiotics of a common seeing on a men's common

Representing the ordinary man is, in this work, considering that a common look is built on a human common. Ordinary comes from the word *ordo*, « arranged by order ». This is not about shapes or forms but more about a view. This work is not about the ordinary man but about a view that can see an ordinary man. This is a political view, that told what has to be seen in a society. It is a violence, and a comfort of viewing at the same time : a representation that imposes what is a man, definitely, but also, comfort of views that gather around a figure that they recognize and share.

Representing the ordinary man, in *Les Caractères* by La Bruyère, in the Physiologies published in the XIX century press, in anatomical and physiological pictures, in *Les Français peints par eux-mêmes*, on an IKEA catalog cover or in a *people* magazine pages, is addressing a representation to a public that recognizes something that comes from a common view and a common living, that this public learned to recognize in a society. Recognizing something ordinary, and something ordinary about men, means that individuals can be identified the same way. This is not a gender notion, but a formula that leads to the « common seeing » of a society. We searched how to be able to see an ordinary man : our work remains in semiotics of seeing that asks how a society builds categories of seeing that permits to whose who share them to build a common seeing.

Keywords : semiotics of seeing ; anthropology ; ordinary