

Albert Piette

Existential art, learning to look
An essay of radical anthropology

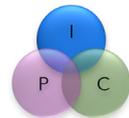


Art existential, pour apprendre à regarder
Essai d'anthropologie radicale

Albert Piette

Existential art, learning to look

An essay of radical anthropology



IL Sileno
Edizioni

Existential art, learning to look
An essay of radical anthropology

Art existential, pour apprendre à regarder
Essai d'anthropologie radicale

Albert Piette

is a monographic volume of the Open Access and peer-reviewed series
“Interdisciplinary Perspectives on Cultural Dynamics”
(Il Sileno Edizioni)

<https://www.ilsileno.it/interdisciplinaryperspectives/>



Cover: Michela Damiano

Copyright © 2024 by Il Sileno Edizioni
International Scientific Publisher, VAT 03716380781
Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

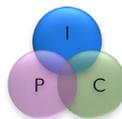
This work is distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - No derivative 4.0 International License.



The work, including all its parts, is protected by copyright law. The user at the time of downloading the work accepts all the conditions of the license to use the work, provided and communicated on the website

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

ISBN 979-12-80064-68-4



Interdisciplinary Perspectives on Cultural Dynamics

Open Access and Peer-Reviewed series

Editors-In-Chief: Stefano Montes (Department of Culture and Society, University of Palermo, Italy), Gaetano Sabato (Department of Psychology, Educational Science and Human Movement, University of Palermo, Italy).

Editorial Board: Jacob Besson (University of Toronto, Canada), Leonardo Mercatanti (University of Palermo, Italy), Giovanni Messina (University of Messina, Italy), Federica Cacciatore, Mariachiara Modica.

International Scientific Board: Marcel Danesi (University of Toronto, Canada), David Napier (University College of London, UK), Valentina Napolitano (University of Toronto, Canada), Albert Piette (Université Paris Ouest Nanterre, France), Paul Stoller (West Chester University, Pennsylvania, USA), Jüri Talvet (University of Tartu, Estonia), Peeter Torop (University of Tartu, Estonia), Charles Travis (University of Texas, Arlington, USA and Trinity College Dublin, Ireland).

Editorial Assistants, Graphic Project and Layout Design: Gaetano Sabato, Michela Damiano.

Website: <https://www.ilsileno.it/interdisciplinaryperspectives/>

Edited by the publisher Il Sileno Edizioni, the book series “Interdisciplinary Perspectives on Cultural Dynamics” publishes online volumes, both monographs and edited volumes, whose main purpose is to provide analysis and reflections on cultural issues.

More precisely, the book series privileges interdisciplinary viewpoints on cultural dynamics. Understanding the complexity of life in a globalized world, nowadays, implies combined theoretical approaches and a larger emphasis on cultural dynamics based on multiple disciplines and perspectives.

The aim of this book series is to encourage a debate on the contemporary world that involves different social sciences and research methods concentrating on cultural issues and societies on the move. On this basis, we are pleased to receive incoming publishing proposals.

As book series editors, we encourage proposals that address one or more subjects, including case studies, and we welcome volumes related to interdisciplinary contexts of contemporaneity, daily life, space, mobilities, history of cultures, literatures, gender and other connected themes. We are especially interested in works focusing on the immediacy of experiences and narratives built on ordinary daily lives, on autoethnographies and ethnographies based both on lived experiences and research work.

Volumes to be published will go through a review process (double-blind peer review).

Proposals can be in English, Italian, French or Spanish.

We use a digital Open Access format to facilitate direct accessibility by both authors and readers. All issues will be freely available on the website.

Monographic volumes are published without specific timing, according to the proposals received during the year.

Collective volumes are published twice a year. Collective volumes are usually linked to calls for book chapters (proposed by scholars identified by the editors and the editorial board), at least a year before the publication of each volume.

TABLE OF CONTENTS

Existential art, learning to look An essay of radical anthropology

<i>The artist who looks</i>	14
• Daring to look	14
• Capturing singularity	18
• Extending perception, seeing the incomplete	21
 <i>Absolute style</i>	 27
• Living in absolute style	27
• The anthropologist, the poet	32
 <i>Rilke or advice to a young anthropologist</i>	 41
 <i>The ball and the drawing</i>	 50

TABLE DES MATIÈRES

Art existential, pour apprendre à regarder *Essai d'anthropologie radicale*

<i>L'artiste qui regarde</i>	64
• Oser regarder	64
• Saisir la singularité	68
• Etendre la perception, voir l'inachèvement	72
 <i>Le style absolu</i>	 78
• Vivre le style absolu	78
• L'anthropologue, le poète	83
 <i>Rilke ou les conseils à un jeune anthropologue</i>	 93
 <i>La boule et le dessin</i>	 103

References (english version)	111
Bibliographie (de la version française)	116

This book includes the English and French versions of a short text that shows how certain works of art can help us to conceive of an anthropology of the human being, by creating new topics, broadening perception and proposing concepts. The author moves from the reflections of Giacometti to the poetry of Pizarnik, from a drawing by Duchamp to Rilke's 'advice' to a young anthropologist. Looking, learning to look, is the common thread.

Keywords:

art, existential anthropology, painting, poetry, individuality, human being, existence

Existential art, learning to look

An essay of radical anthropology

“For me the great achievements of the centuries in which the artist accepted the probable and familiar as his subjects were the pictures of the single human figure - alone in a moment of utter immobility” (Mark Rothko)

“Indeed, it would be strange if mimic representations of them were attractive, because they disclose the mimetic skill of the painter or sculptor, and the original realities themselves were not more interesting, to all at any rate who have eyes to discern the reasons that determined their formation” (Aristotle)

Anthropology and art meet in various ways. One can be an object of study for the other - for example, the anthropology of art or the ethnography of creative processes. The media used by art and anthropology are the same, and are often discussed and compared: photography, film, drawing, and also writing: art sees the medium above all as its purpose, working on it as a mode of representation, and anthropology sees it as a means of saying something about what might be called reality. In his speech at the Nobel Banquet, Saint-John Perse noted the importance of intuition at the heart of scientific reason, and asserted that science was not exempt from an “artistic vision”, poetry and science confronting a mystery that is “common” (Saint-John Perse, 1960: § 8)¹. And, of course, in the artist’s work we can see method, rigour and also measure, without his leaving art behind. Above all, there was Leonardo da Vinci: “Someone who could look at the same spectacle or the same object, sometimes as a painter would have looked at it, and sometimes as a naturalist; sometimes as a physicist, and other times, as a poet, and none of these looks was superficial”. These are Valéry’s words in his preface in his preface to the French edition of the *Notebooks* (in Vinci, 1942, p. 7). Faced with a landscape, Leonardo da Vinci could, as an artist, “grasp the figure, the effects of light and shadow, the perspectives and transparencies” and, as a naturalist, understand the formation of the place by natural forces (p. 7). Leonardo da Vinci, not satisfied with intellectual knowledge alone, found in the artistic gesture a means of “restoring through conscious operations the sensuality and emotional power of things”. It is rare to combine the points of view of the artist and the scientist to such a degree of skill and success...

In anthropology, there are forms that are explicitly hybrid, in any case mixing what may be science and what may be perceived as art. This is true of ethnographic films shown at festivals and of ethnographic poetry. Anthropologist Renato Rosaldo (2013) wrote a verse describing his wife’s experience of death, in a book that also deals with the theory of emotions. Other researchers keep their methodological or theoretical anthropology separate from their artistic work. There are many of them. Michel Leiris, for example, kept his work as an ethnologist at the Musée de l’Homme separate from his literary work at home. Among others, anthropologist Michael Jackson also keeps his ethnographic work with philosophical references separate from his poetic work, even though readers can see the unity of his world view².

¹ References are given at the end of the book.

² On this point, see Christopher Houston (2015).

Art can also be a resource for thinking, reflecting, awakening areas of observation and thus questioning anthropology. In different ways, some interesting reflections have emerged in recent years (Sansi, 2014; Ingold, 2013; Rapport, 2016; Schneider, 2021). The challenge is not for the anthropologist to make art, but to use what he finds in art to maintain his conceptual and methodological objective, while refining and modifying it and broadening his thematic scope. It is in this sense that I will approach art as ‘epistemological art’. The reflection I am proposing is an invitation to take a detour via art, so that the anthropologist can be surprised by his own discipline.

The rest of Saint-John Perse’s speech is revealing of what is most often not the scientific attitude. As an “integral” way of life, poetry consists in looking “at man walking proudly under the load of his eternal task”. It is “insurrection”, “free from any ideology”, contrary to inertia and habituation. “Faithful to its task, which is the exploration of the mystery of man, modern poetry is engaged in an enterprise the pursuit of which concerns the full integration of man” (Saint-John Perse, 1960: § 8). On the one hand, what Saint-John Perse says about poetry, I would like to see it said about anthropology: confronting the most barely measurable, having a vision, being astonished, being a way of life, being insubordination to ideologies. “The obscurity, Saint-John Perse adds, for which it is reproached pertains not to its own nature, which is to illuminate, but to the night which it explores, the night of the soul and the mystery in which human existence is shrouded” (§ 12).

When works of art or the writings of artists appeal to me, it’s about the way we look at the human being - a volume of being, as I call it - most often forgotten in the whole of the ‘living’. It is in this sense that I designate existential art³ : works that directly concern the human being, his existence, the sequence of moments, the loss of moments, or that invite us to think about an epistemology for observation and description. What I am looking for are volumes rather than a tangle of flat lines. In this case, the reader will understand that a possible heuristicity of art does not come from the proposals of Nicolas Bourriaud, who, in full Deleuzian vein, refuses to associate a work of art with “an object that is closed in on itself by the intervention of a style and a signature” (Bourriaud, 2002, p. 8). He prefers “works” to be “human relations”, “social exchanges” (p. 19) or “new ‘life possibilities’” (p. 20). And, unsurprisingly, in affinity with the relational art that he notes and

³ The expression is used by Catherine Beaugrand in her essay on On Kawara, Lee Lozano and Allan Kaprov (Beaugrand, 2024).

claims, with the conception of the work as “a system of exchanges with social movement” (p. 43) (in French, the word used is ‘flux’), he calls on Guattari and his thinking of subjectivity “as the outcome of dissensus, of gaps and differences” (p. 42) or as “heterogenetic processes” (p. 44), against all thought of “finished objects and closed entities” (p. 46), “immanent objects closed in on their world of reference” (p. 48). In short, there would be no substance, no delimitation, only openness, relationships, flows and permanent differentiation. This is just one of many examples of such ideas. Anthropology has known, practised and developed these ideas since the beginning of its history. For a radical anthropology, what we need to learn to look at is the opposite.

I’m going to call directly on Monet, Holder, Giacometti, Hopkins, Pessoa, Rustin, Hopper, Pizarnik, Rilke, Duchamp and a few others, associating with each a capacity to hold back, to look, to feel, to add an extra meaning, one that specialists in the human, natural and social sciences have not necessarily perceived or favoured. I note that there are mainly painters and poets - many others could have been chosen to build my thinking⁴. It was, in a way, the work, the painting, the text that made me write these pages. As I was coming to the end of them, I stumbled across these lines by Proust about Renoir: “And, lo and behold, the world around us (which was not created once and for all, but is created afresh as often as an original artist is born) appears to us entirely different from the old world, but perfectly clear. Women pass in the street, different from what they used to be, because they are Renoirs, those Renoir types which we persistently refused to see as women. The carriages, too, are Renoirs, and the water, and the sky [...]. Such is the new and perishable universe which has just been created” (Proust, 1952, pp. 465-466). I could say something similar about the human figures in this book.

⁴ I would refer you to another work, based on sculpture and Rodin in particular: Beaugrand et Piette (2024). Cf. also, based on drawing, Piette (2023).

The artist who looks

The idea that there is no such thing as a human being without another human being forms the basis of a series of theoretical and methodological consequences, from which the anthropologist is advised to observe at least two individuals, more often a larger number to include groups and cultures. In this way, the observer places himself in the middle of situations, looking at ‘sets’ and scanning ‘a wide field’.

“I am learning how to see. I’m starting. It’s still not going well. But I want to make the most of my time” (Rilke, 2016, p. 4): I often read and re-read these words of Rilke, not wanting to be deceived by their apparent naivety.

Seeing and looking: dictionaries emphasise the intentional and voluntary act of ‘looking’, whereas ‘seeing’ would indicate a passive act. Yet I sometimes look, as if with intention, and see nothing. To anthropologists, I would say that you have to learn to look and, once you have established your gaze, you have to learn to see.

Daring to look

Artists look and re-look, persist in their observations, go back to observe a particular place, repeat a particular portrait, with a very strong commitment, undoubtedly stronger than that of most anthropologists. This discovery has never ceased to challenge me. In the case of literature, we could say that it describes invented people, ‘paper beings’, content with a distant inspiration, but in this or that painting or sculpture, there is a direct reference to a precise reality, to a particular person, the model. There is a desire on the part of some artists to get as close as possible to that reality, to this reality, and also to question this relationship with reality, their perception of it, the reality in question, and the difficulties involved. And it is undoubtedly while working that the artist can discover and be surprised beyond his initial intuition. In correspondence and diaries, the artist sometimes expresses his obsession with what he sees, his confrontation with reality and the supports and materials with which he works. Almost surprisingly, it is the artist who invites the anthropologist to question his commitment to his work, his own obstinacy, and his relationship with reality. “For the last fortnight, Giacometti writes,

I've been trying to make landscapes. I spend every day in front of the same garden, the same trees and the same background [...]. Every day I see a little more than I see almost nothing, and I no longer know how, by what means, I could put something of what I see on canvas" (Giacometti, 1990, p. 202).

With regard to Rodin, who had a technical and geometric knowledge of the human body, Giacometti indicates a rather 'objectivist' methodology: "he took measurements" and "he did not make a head as he saw it, in space". But above all what he sought was to make "the parallel in earth, the exact equivalent of this volume in space" (p. 287). Monet is painstakingly painting in all weathers on a converted boat: "These landscapes of water and reflection have become an obsession, wrote Monet on August 11, 1908. This is beyond the strength of an old man [...], and yet I want to express what I feel. I have destroyed some of the canvases. I begin once again. [...]. I hope something will come of all this effort" (quoted in Levine, 1986). Hodler painted and drew his wife Augustine's agony for a day and a half. He would later do the same with his companion Valentine. But why should this be so impossible for an anthropologist, even with methodological and conceptual support? In *La Mission de l'artiste*, Hodler (2014) reiterates the painter's obsession with seeing, observing, comparing forms, examining a person's attitude and physiognomy. The untrained eye, he explains, does not see the form, the colours, the external character, the rhythm of shapes, the movement of things. It recognises a physiognomy, but ignores the exact shape of the features. The eye, even when trained, does not have the precision to reproduce someone's portrait. With practice, it can see the contours, the whole, the proportions, the figure, the background and the light. He can also grasp the inner form, movement and content. The artist can become for the anthropologist a model of methodological relentlessness at work.

Imitating, not imitating, copying, not copying, representing, not representing, figuring, not figuring, creating and not creating a likeness: all this in confrontation with the movement of things, their distance, their depth, the screen that is the artist's vision. I'm not saying that we should resolve the question of imitation, or more precisely resemblance, still less that art should be imitation, I'm saying that we should put them back at the centre of the anthropological debate, including from 'hyperrealist' representations - the sculptures of Duane Hanson or John de Andrea are prime examples.

In another way, Giacometti's *Écrits* constitute a succession of epistemological reflections on this subject: "All that interests me now is reality, and I know

that I could spend the rest of my life copying a chair". (Giacometti, 1990, p. 98). Yes, it is impossible to express movement, but it is worth "trying every possibility anyway" (p. 188). "Reality, he writes, remains exactly as virgin and unknown as the first time we tried to represent it" (p. 267). Yes, the chair, but how can you not be "hallucinated by people's faces" (p. 262). How can the artist's extended vision put on blinders, or put blinders on itself, so as not to see it? The face or the whole figure? Giacometti thought that "the essential thing is the head", but he sought to distance himself from his singularity in order to "achieve the universal", aiming for purity in the retranscription of the face, its architecture, but also wishing to capture the face in order to preserve it, because it is always threatened by the multiple identities that each person wants to play.

Giacometti's reflections on the artistic operation and its link to reality seem to me to be essential meditations for the researcher who wants to describe: "The more a painting wants to give a representation of reality, the more I am touched, he notes, by the elements that, at first sight, do not seem to be the very signs of the objects, but it is perhaps precisely these elements that end up recreating the vision of the object" (p. 69). Doesn't this show the importance of secondary gestures, which does not seem to matter? The 'remains' are also what stabilise, as the etymology and the root *sta* say. "Heads and characters are nothing but a continual movement of inside and outside, they are constantly being remade, they have no real consistency [...]. They are a mass in motion, a changing form that can never quite be grasped. And then they are as if bound by an inner point that looks at us through our eyes and seems to be their reality" (p. 218). Should I agree with this idea of permanent movement and constant variation? There is a stability, a style, a continuity. This is made clear by what follows: "Even in the most insignificant, least violent head, in the head of the fuzziest, softest character, in a deficient state, if I start wanting to draw this head, to paint it, or rather to sculpt it, all that is transformed into a tense form, and always, it seems to me, of an extremely contained violence, as if the very form of the character always exceeded what the character is. But that's also what he is: above all, he is a kind of nucleus of violence. And that's probably the case. It seems quite plausible to me that this is so from the very fact that he exists, that he is not crushed, crushed, it seems to me that there must be a force that maintains him!" (p. 245). Confronted with the changing shapes of the heads, Giacometti also points out that they are "as if linked by an inner point that looks through our eyes and seems to be their reality", a "core of violence". What would this "core of violence" be? What keeps us

going. The “inner point that looks at us”: so I do not see as entirely accurate Sartre’s statement that Giacometti’s sculptures represent the human being as seen by others, “man as he is seen, as he is for other men, as he emerges in an interhuman environment” (Sartre, 2013, p. 302), because, he insists, “he is the being whose essence is to exist for others”. And he adds: “In perceiving this plaster woman, it is my cooled gaze that I encounter on her”. In contrast, Charles Juliet acknowledges that Giacometti’s only desire during his life was to say “everything” about “man and his condition”, and what seems “essential” to him is the fragility of each person and the energy to carry on and “keep standing” (Juliet, 1995, p. 63). And it is this that is shown in some of his works, a volume that looks on, almost knowing that it will not be seen, trying to cope, beyond the presence of others. Giacometti’s ‘heads’ seem to me to be far more radical in their emergence than Sartre would have us believe.

“I don’t think, Giacometti continues, that all those who do non-figuration do so because they find it impossible to do reality. Not at all. They’re not at all in the same position as me, who would like to do it and finds it impossible, it’s rather that they find that we’ve done it once and for all, and that the vision of the outside world is equipped. And that all we can do now is repeat what others have done, so it no longer makes sense. They don’t try, they don’t make a tree because they find it beyond them and impossible to do, they don’t do it because they say: ‘If I make a tree, all that can come out of it is a banal little tree like the one we’ve already made’ [...]. But for me, reality remains exactly as virgin and unknown as the first time we tried to represent it [...]. Yes, I am very interested in art, but I am infinitely more interested in truth” (Giacometti, 1990, p. 267).

It’s important to me not to put what would be reality and truth in brackets, to reintroduce them, if they have been suspended in art as well as in the epistemologies of the sciences, in anthropology too. “It’s rather abnormal, adds Giacometti, to spend one’s time, instead of living, trying to copy a head, to immobilise the same person for five years on a chair every evening, to try to copy him without succeeding, and to carry on. It’s not exactly a normal activity, is it?” (p. 278). Yes, it’s abnormal, and in any case it’s contrary to what people do: look at sets and scan with an oscillating gaze. As a worker, methodologist and epistemologist, the artist challenges the anthropologist. Is it necessary to make a diversion through the emotion of art and the beings represented in order to learn to look at real beings, and first of all to know that there are real beings - let’s reread the words of Aristotle in the *exergue*?

Capturing singularity

Bergson emphasizes the detachment of the artist freed from the practical constraints of life and from an intellectual mode that selects and filters (Bergson, 1946, p. 62). He pits him against the researcher who erases the “differences that are useless” and accentuates the “resemblances that are useful”. This entails a loss of “the individuality of things or of beings” to the advantage of some traits, facilitating a “practical recognition” (Bergson, 2008, p. 133). The philosopher criticises psychology that detaches and isolates “a psychological state in order to set it up as a more and less independent entity”, thus disregarding “the person’s special coloration” (Bergson, 1946, p. 200). On artists, he says this: “They grasp something that has nothing in common with language, certain rhythms of life and breath that, are closer to man than his inmost feelings, being the living law - varying with each individual - of his enthusiasm and despair, his hopes and regrets. By sitting free and emphasising this music, they force it upon our attention; they compel us, willy-nilly, to fall in with it, like passers-by who join in a dance. And thus they impel us to set in motion, in the depths of our being, some secret chord which was only waiting to thrill. So art, whether it be painting or sculpture, poetry or music, has no other object than to brush aside the utilitarian symbols, the conventional and socially accepted generalities, in short, everything that veils reality from us, in order to bring us face to face with reality itself” (Bergson, 2008, p. 136).

In any case, the singularity of each being exists, it’s almost a tautology. When I often ask which scientific discipline describes and studies the singularity of beings or, more simply, describes people, I sense that the person I’m talking to is at a loss for an answer. We can never read enough of Virginia Woolf’s criticism of biographies: “They leave out the person to whom things happened. The reason is that it is so difficult to describe any human being. So they say: ‘This is what happened’; but they do not say what the person was like to whom it happened?” (Woolf, 1985, pp. 64-65). Describing and analysing a singularity means identifying regularities and constants in each one, from which comparisons can be made. This is what science does for a plethora of other ‘topics’.

About singularity, it was almost fitting to meet the poet Gerard Manley Hopkins, a reader of Duns Scotus who is a philosopher of *haecceitas* and the intrinsic distinctiveness of beings, whom he presents as “of reality the rarest-veinèd unraveller: a not / Rivalled insight” (Hopkins, 2018). Hopkins proposes the notion of *inscape*, which Pierre Leyris, his commentator and

translator in French, presents as follows: “The meaning of the suffix *scape* appears in the compound *landscape*. A *scape* of *land* is a visible unit of country taken individually and which retains the essential characteristics of the country as a whole. The *inscape* of an object, of a being, will therefore be, if not strictly speaking a unity of the essence of the object, of the being, at least a unified compound of the sensitive qualities that reflect and to that very extent allow us to penetrate that essence. As for translating this into a single word that is so organic and, despite its novelty, so familiar sounding, there is no need to think about it. At the very most, using the very words Hopkins proposes to mark out the route, we might venture ‘drawing, intimate motif’, or ‘intrinsic pattern’, although it is more a question of a motif or a ‘pattern *of* the intrinsic’. It was not only of the works of men [...], but of men themselves, of himself among them and of all aspects of the created world that Hopkins sought above all else the *inscapes*” (Leyris, 1980, pp. 11-12).

Hopkins’s diary (1959) is punctuated with descriptions of faces, but also of landscapes, an oak tree, a hyacinth, a lunar halo, frost crystals. The extraordinary lines that follow are particularly significant of what I want to say in these pages:

“Each mortal thing does one thing and the same:
Deals out that being indoors each one dwells;
Selves - goes itself; myself it speaks and spells
Crying *What I do is me: for that I came*”
(Hopkins, 2018)

There is another notion favoured by Hopkins, *instress*. “Each being in the universe ‘selves,’ that is, enacts its identity, says another commentator on Hopkins. And the human being, the most highly selved, the most individually distinctive being in the universe, recognizes the inscape of other beings in an act that Hopkins calls *instress*, the apprehension of an object in an intense thrust of energy toward it that enables one to realize specific distinctiveness” (in Greenblatt *et al*, 2006, p. 1515). For example, regarding Parmenides, Hopkins explains that he means “that all things are upheld by instress and are meaningless without it” (Hopkins, 1959, p. 127). I believe that the anthropologist must have this “instress” to define the “inscapes” of each person, through the traits

that constitute them. But I do not give such force to language, wanting to think that distinctivities exist and hold up well independently of the observer's gaze and description. It is up to each individual, and to the anthropologist in particular, to recognise singularities and the features that make them up, in the belief that singularity lies not only in the irreducibility of a being separated from others, but also in the very detailed characteristics, making it possible to recognise that it cannot be interchanged with another, thus characterising a constancy. For all that, I do not feel in phase with the idea so commonly held - I almost see it as a 'namby-pamby' stance - that art, but also anthropology, is about communicating with reality, entering into an emotional resonance with a rhythm, and above all not objectifying: it would not then be a question of "resemblance" but of "original co-naissance", as Maldiney defends (1973, pp. 16-19).

In the same way that social science students are sent to public places to observe situations and what happens when people are together, the anthropological exercise par excellence consists in learning to grasp and describe the singularities of human beings. Like the man who left his marital home for 20 years to live not far from it, about whom Hawthorne writes what the anthropologist would have to do: "But our business is with the husband. We must hurry after him along the street, ere he lose his individuality, and melt into the great mass of London life. It would be vain searching for him there. Let us follow close at his heels, therefore, until, after several superfluous turns and doublings, we find him comfortably established by the fireside of a small apartment, previously bespoken" (see Hawthorne, 1835).

In *A Treatise on Painting*, Leonardo da Vinci wrote that "it is a very great fault in a painter to repeat the same motions in figures, and the same folds in draperies in the same composition, as also to make all the faces alike" (Vinci, 2004, p. 48). Pessoa says the same thing about the difference between human beings, while adding his pessimism: "That all of us are different is an axiom of our true nature. We only look like each other from a distance - to the extent, therefore, that we are not ourselves. That's why life is for the indefinite; the only people who get along well are those who never define themselves, those who equally nobody" (Pessoa, 2003, p. 448). Leonardo da Vinci's 'treatise' suggests to me that a course in anthropology should begin with a few principles of anatomy. The titles of some of the chapters - among others - are quite revealing: "Motion, Changes, and Proportion of Members - The Difference of Proportion between Children and grown Men - The Alterations in the

Proportion of the Human Body from Infancy to full Age - That every Part be proportioned to its Whole - Of the Measures of the human Body, and the bending of Members - The Difference of Joints between Children and grown Men - Of a Man standing, but resting more upon one Foot than the other- In what Manner extending one Arm alters the Balance - Of the Gracefulness of the Members - That it is impossible for any Memory to retain the Aspects and Changes of the Members - Of the Boundaries of Objects called Outlines or Contours”.

Was it not Michelangelo who said that it was “foolish to prefer a man’s shoes to his feet” (Redon, 1989, p. 95)? And Odilon Redon also mentions another of Michelangelo’s sayings, which I would advise anthropologists to remember: “If I were allowed to resume my education as a painter today, I think I would do a lot of copying of the human body for the growth and development of my faculties: I would dissect it, analyse it and model it” (p. 17).

More often than not, the gaze is blurred by different perspectives and also by the speed and rhythm of the moment. The anthropological gaze, the one focused on individual human beings, is too demanding, says Pessoa, to be satisfied with sociological theories and the vanity of political theories and practices. And he continues: “Let’s develop theories, patiently and honestly thinking them out, in order to promptly act against them - acting and justifying our actions with new theories that condemn them. Let’s cut a path in life and then go immediately against that path” (Pessoa, 2003, p. 27). The anthropologist of humans should not appreciate “the classifiers of things”, “those scientists whose science is merely to classify, generally don’t realise that what’s classifiable is infinite and thus cannot be classified”, and is even more surprised that classifiers “don’t realise there are things hidden in the cracks of knowledge” (p. 312).

Extending perception, seeing the incomplete

It is in literature that Proust finds a way of grasping, of making known “that reality far removed from the one we live in” (Proust, 1960, p. 246), of seeking to glimpse “something different” (p. 247), as he notes, “which cannot observe itself”(p. 247): those parts of life that humans do not necessarily see, Proust explains, because “the knowledge which we substitute for it acquires a greater solidity and impermeability” (p. 246). These things can be diverse: Proust’s search is no doubt not that of Cézanne, suddenly standing up in the carriage,

calling out to his coachman to show him those “blues under the pines, that cloud over there” (quoted in Maldiney, 1973, p. 138), nor that of René Char, who had a certain contempt for humans, most of whom see only “their historical and social prison”, “doomed to obedience”. The poem is thus a “cry of dismay” “at the hideous spectacle of this lowly world” (quoted in Veyne, 1990, p. 41). There are gazes capable of showing what most others do not see, capable of drawing attention to something different, in addition to freeing it from that which can usually erase it. Works of art thus make it possible to discover portions and parcels of existence (Kundera, 2005, part 1). Let us return once again to Bergson and the “detached” artist, as he describes him (Bergson, 1946, p. 160), who has the possibility of broadening his perception, of seeing “more things”: “We should not understand, Bergson writes, why if the vision we ordinarily have of external objects and of ourselves were not a vision which we had been obliged to narrow and drain by our attachment to reality, our need for living and acting. As a matter of fact, it would be easy to show that the more we are preoccupied with living, the less we are inclined to contemplate, and that the necessities of action tend to limit the field of vision” (p. 161).

Bergson expresses this specificity of the artist revealing to the scientist something that the latter, anchored in his disciplinary tradition, had not perceived or had not wanted to perceive: “What is the goal of art, he wonders, if not to reveal in nature itself and the mind, outside and within us, things that did not explicitly strike our sense and our consciousness? The poet and the novelist who express a mood certainly do not create it out of nothing; they would not be understood by us if we did not observe within ourselves, up to a certain point, what they say about others. As they speak, shades of emotion and thought appear to us which might long since have been brought out in us but which remained invisible; just like the photographic image which has not yet been plunged into the bath where it will be revealed. The poet is this revealing agent [...]. But nowhere is the function of the artist shown as clearly as in that art which gives the most important place to imitation, I mean painting. The great painters are men who possess a certain vision of things which has or will become the vision of all men. A Corot, a Turner, - not to mention others, - have seen in nature many an aspect that we did not notice” (pp. 159-160).

“All that can fascinate us is to discover a new edge, a new space, the smallest part of a new space, to catch a glimpse of it in the half-light, when the light barely scratches it”, writes Giacometti (1990, p. 123). The artist makes it possible to grasp something else or something more. It is up to

the anthropologist to seize it and reappropriate it in the format that he or she feels is relevant to his or her discipline. Of course, the researcher could discover these ‘other things’ without the diversions via art. In my case, it is art that allows me to confirm them, to legitimise them, to make them obvious to me, because they seemed to resist the anthropological discipline.

The anthropologist would become this “detached person”, capable of looking more, of observing differently, not different ways of life, but each human being, in his or her modes of presence. One of the things that the anthropological tradition doesn’t encourage us to look at, and that art has helped me to see, is incompleteness - the incompleteness of sentences, gestures, postures, moments, modes of presence. Pessoa knows how strongly felt sensations generate suffering: “the man who must actively live and associate with people” “will have to freeze the entire surface of his social self, so that every fraternal and friendly gesture he receives will slide off and not enter or make a lasting impression” (Pessoa, 2003, p. 454). This “freezing” is full of details.

In the reality of incompleteness, we see nothing moral, but a dimension consubstantial with the human being. A large part of this ‘lack’ emerges from the continuity of what is being done, as if the successive moments also prevent the acts from reaching the end of themselves. The prefix ‘per’ means through, across, without discontinuity. In composition, it means “entirely, completely, to the end, without interruption”. ‘Im-per’ is continuity that does not reach the end in each of its moments, and ‘imperfectus’ means unfinished, incomplete, imperfect. In *Noireclair*, some of Christian Bobin’s words say it positively: “C’est assez beau, cette vie où on ne peut faire rien qu’échouer» or «Le manque est la lumière donnée à tous” (Bobin, 2015, p. 13).

I can see the risk of introducing pathos and the pathetic. But with ‘lack’ we reach a crucial limit, the point at which a description is accurate, as opposed to the ‘fictionalism’ of social science theories. Social science theories are accustomed to positing an ‘as if’ at the outset of their development: to act as if man were rational, had reasons for acting, justified his actions, played a role, etc. This ‘as if’ is obviously intentional, knowing the limits of accuracy it implies. It could be objected that human actions are often all of these things at once: role, rationality, justification. Perhaps, but above all, beyond addition, the attainment of exactitude requires the integration of lack, of incompleteness, which means that humans are not really rational, justifying, expressive, communicating, etc.

An anthropology of the human being requires a description of the different forms of incompleteness. If we look at a group of individuals interacting together, we run the immediate risk of absorbing the flaws and imperfections of each individual. This is something that few sociologists or social anthropologists have avoided. There are Goffman's gaffes and embarrassments, but they are considered to be manageable in a situation, in their relevance or irrelevance. Ethnomethodologists talk about the incompleteness of words. But as if erased, completed, in the situational accomplishments. Social science is a theory of putting things together and erasing the permanent imperfection. This is basically the risk of 'theory', as Blumenberg reminds us. The theorist is the one who sees less and less, as if working in "enclosures", "with a limited exposure to the 'outside world'" (Blumenberg, 2000, p. 1). Naturally, the author of a theory is aware that he is ignorant, "but in the knowledge of what he does not know he is badly informed. Otherwise he would not be so fundamentally deficient in life's realism" (p. 9). Hence, as Blumenberg emphasizes, the importance of "a shift in the direction of attention: drawing notice to the unnoticed" (p. 21). And artistic forms can help to do this. In this way, the anthropology of the human being creates a loophole in the theory of the social sciences, by proposing to explore the unmaking together, the unbinding, the separation, as fundamental and permanent realities.

In Jean Rustin's paintings, I discover faces in each of which we can all detect a sadness, a solitude, a discrepancy, a fragility, a lack of understanding. Glances directed at the painter, as if dumbfounded, immobilised, not seeming to grasp, eyes almost hidden, glances that don't cross, each looking in a different direction, not understanding what is happening, what others want, what they have done. When you come across figures like these - like the *5 personnages* (1990)⁵ - you can look past them. You can also be challenged, thinking that they refer to people who existed, thinking also that their expressive power denotes a layer, a part of the attitude, of the posture of each of the humans withdrawn towards or into their own bodies - a layer made up of non-communication, withdrawal, perceptible at every moment. Are not these characters surprised that it is only part of our attitude that says this? They feel it almost entirely. Perhaps they are even astonished that this part is so little thematised or explained, as if it did not exist except when it becomes dysfunctional, pathological, abnormal as we say. Close or distant, these characters are separate. That is what strikes me: an empty space, that is almost impossible to think about in the social sciences, which seek to describe what lies between individuals or what disturbs this

⁵ See <https://www.boumbang.com/jean-rustin/>

gap. But between, there is nothing. What is signified here is not the disorder of the link, but the impossibility of it and above all the felt expression of this impossibility with the corresponding posture or facial expression. It is also the way in which we are human, evasive, lacking, withdrawing, leaving gaps between each other, and in our own presence beside each other. The lack is not only in the gaze, it is also in the posture of each person.

Rustin's figures, their emotions, the emotions they invite in the viewer, move me towards those of Hopper, towards his beings whose strength of expressed banality, at the same time as their solitude, attracts the eye. These are no longer faces that look at the painter, as if astonished, they are arrested attitudes that are taken at the moment when the people think they are not being looked at, people in themselves, one could almost say, and thus just as innocent as those painted by Rustin. It is also an empty space that is marked between the bodies of Hopper, in a bedroom, an office, a café, of a man and a woman, about whom one naturally wonders what is going to happen and to whom an answer is almost directly given by what one sees: probably nothing, or very little in any case. A bit like the men and women sitting in the sun, those *People in the sun* (1960)⁶, together but separated. These humans cannot make it - without it being problematic -, as if held back by some kind of cord wrapped around their bodies. I found this visible, explicit, in a ceramic by Eddie Symkens, entitled "Tribute to Christo", 63 centimetres high: a full expression of "tightness", representing a body bound with coloured bandages, with an almost eyeless face and a slightly open mouth⁷. Is this the cord that binds him to his mother? Now it is tightening around the being. Art is thus heuristic for the anthropologist, making it possible to explain intuitions that have barely been laid down, when they do not seem so obvious given a disciplinary and conceptual framework.

The lack is like the essential, the one that keeps coming back from observation to observation, that we tend to neglect as secondary. It is the centre. It is as if, when we see it, we don't want to go on seeing it, preferring to stay focused on the meaning, the consequence, the impact. No doubt I could have chosen other works, but in *Pratique de l'effacement*, the poet Michel Bourçon (2007), who also commented on Rustin's paintings, simply speaks of the emptiness, the imperfection, the gap, in the presence and co-presence of humans. This is not the distance from the role with which the social sciences are familiar, nor the cognitive parsimony of routinised acts:

⁶ See <https://americanart.si.edu/artwork/people-sun-10762>

⁷ For all the artist's work, see: <https://www.eddiesymkens.com>

“personne ne peut / nous toucher vraiment” (p. 10)

“sans pouvoir soutenir / les yeux des autres / qui regardent sans voir” (p. 25)

“chaque jour nous passons / au plus près des vivants / sans rien débusquer”
(p. 38)

“une ébauche dans la distance / souvent vivre / c’est renoncer” (p. 61)

“nous passons seulement / dans le déroulement des rues / nous sommes / dans
ce que chaque pas / nous retire” (p. 65)

“durant toute l’existence / nous vivons avec un autre / dont les gestes /
délimitent notre espace / nous demeurons / sans atteindre” (p. 66)

It is up to the anthropologist, then, to grasp singularity and incompleteness, to look, to observe meticulously, not to forget that there is a reality, to analyse, to conceptualise, to do scientific work, as we say. In any case, art has learned to distinguish between the axioms of anthropology and those of the social sciences (of which social anthropology is a part). The latter posit the existence and significance of social phenomena. A radical anthropology, as the science of human beings, - it would then be existential anthropology -, would start from the following axioms: the separation of human beings, their difference or singularity, the incompleteness of their acts, gestures and words.

The sculptures studied by Delphine Dupuy, in particular the headless female figures at a Russian site (around 20,000 - 25,000 BC), are particularly interesting in this respect. She notes, albeit with caution and nuance, that “the recurrence in the figuration of anatomical segments shows that the breaking up of the body is intentionally structured and not random. It is therefore a question of interrupting the continuity of the body at precise locations and producing defined bodily segments” (Dupuy, 2013). Why not see in these works an awareness of the incompleteness of acts? That they are incomplete, that they are always missing something. A physical, almost physiological imperfection, an imperfection that is sometimes felt too. “What struck me most in the world was that no one ever went all the way”, Paul Valéry wrote to Gide (Gide and Valéry, 1955, p. 87), and he continued: “Life is full of forms of hesitation” (Valéry, 1987, p. 53).

Absolute style

To help him think and take a non-relationalist step aside, the anthropologist does not need art that tells him that there are social relations. They need art that is ‘hyper’, hypersensitive and hyperlucid. I found this ‘hyper’ in Alejandra Pizarnik’s diary⁸.

Alejandra Pizarnik was born on 29 April 1936, in the province of Buenos Aires. She took her own life on 25 September 1972. Her French translator, Silvia Baron Supervielle, writes: “Jewish and Argentinian, from all countries and none, Alejandra comes from nowhere and can enter nowhere, nor escape from nothing, nor belong to anyone or anything. From Paris to Buenos Aires and back again, she observes herself, scrutinises herself day and night, turns around herself” (Pizarnik, 2010, p.12).

Alongside her prose and poetry, she kept a diary from 1954 to 1972. Reading Alejandra Pizarnik’s journal means being confronted with an intensity that constitutes what I call an ‘absolute style’. In various ways, the anthropologist feels challenged. He reacts, he proposes.

Living in absolute style

What are the components of absolute style? First there is the radicality of a consciousness, a lucidity, that of “someone who sees more than others, who sees better” (Pizarnik, 2010, p. 57) into the world without god and without future life (p. 28), into society, whose conventions Pizarnik despises (p. 54), about the time she hates and would like to abolish (p. 28). Pizarnik mourns her childhood: “the little chairs and tables in my childhood bedroom” (p. 194). Faced with others, with groups, with society in general, based on what she feels about the world, Alejandra Pizarnik cannot bear to say “yes”; she cannot bear resignation (p. 56), “stupid sleep” (p. 63), the absurdity of “earning a living” (p. 108), the unconscious renunciation of everything (p. 22), the Sunday “monotony” (p. 113), the automatic sequence of actions: “then your eyes will hurt, you’ll cough, you’ll carry on smoking, you’ll put off until tomorrow

⁸ A first (partial) version of the text was published in *Yearbook of the Centre for Cosmopolitan Studies* (5, 2021).

what you promised yourself you'd do last year..." (p. 111); she cannot bear to hear that life is beautiful - she experiences "a feeling of a funeral wake in the diaphragm" (p. 92)

In the absolute style, there is also a form of hesitation, of which the stammering of words can be an expression. Pizarnik talks about her own stammer, which she analyses as an expression of a lack of desire to speak (p. 36), of being out of step with the rhythm of others: "This is due to the same imbalance (lack of rhythm) that prevents me from speaking properly" (p. 137). Above all, absolute style also includes the feeling of not being with others: "what makes me feel poor and stupid is to share the rhythm of so-called 'normal' people [...]. I, on the other hand, am always so far away, on the edge of the abyss, I feel acute pain when I swim in the sea, I suffer under the sun's rays, I want to die of sadness when I play with X's children, I feel with all my might that I cannot live, that I am tense and defeated, a poor human waste, depressed without being manic, but unfit for anything" (p. 132). Pizarnik feels a part of herself cut off from others (p. 345). She, who says she feels only herself (p. 21), loves no one (p. 21), or "watches herself watching, watching herself watching" (p. 140), is aware of her separation from others: "I don't go out, I don't call anyone. I'm doing a strange penance. My heart hurts like hell. So much solitude. So much longing. And the family hanging around me, weighing me down with horrible daily problems. But I don't see them. It's as if they don't exist. When they come near me, I feel shadows that annoy me. Almost everyone bores me. I feel like crying. I do" (p. 19). "In the end, a gathering of friends or relations is a nightmarish business" (p. 99). This feeling can also be that of being too much: "As soon as you move, your body goes, a terrible and unchanging certainty of being too much in the place where others breathe their human tastes with ease and tenderness" (p. 129). And also: "Composing a story, making up a conversation: these are all sources of nausea for someone like me, who always experiences life in a tragic way. It's my illness. An illness of estrangement, of separation" (p. 137).

Pizarnik's lucidity is at once a rejection of the world she hates and of herself: "It is superfluous and crushing to be born" (p. 82), she writes, and with this "I" that she considers "hateful" (p. 236), so lucid is it in its awareness of the separation of beings. In the intensity of her lucidity, she can only conclude: "Everything is substitutable. Everything can be replaced. Everything can die and disappear: behind it, there are always the replacements, a bit like at funfairs, those figures that come down after every rifle shot

and are immediately replaced by others, others again and again” (p. 54).

Alejandra Pizarnik never ceases to observe the perseverance of this cumbersome “I” who is nothing and, what is more, aware of it – “this is the greatest mystery of my life: why don’t I commit suicide?” (p. 78) - and to plan death, her suicide: “Don’t forget to commit suicide. Or at least find a way of getting rid of the I, a way of not suffering. Not to feel. Above all, not to feel” (p. 147). It is at the highest level that she feels what she often calls “solitude”, “total, atrocious” (p. 76) or “withdrawal”. “The feeling of loneliness and abandonment is a disease”, she notes (p. 57). Or: “Because of my feeling of abandonment, I withdraw into myself, encouraged by a certain type of literature that tells me about the impossibility of love and of life too” (p. 110).

From these various elements, the anthropologist could say that it is possible to spot punctual fragments of an absolute style in the lives of many humans. He could also see a resemblance with himself that he wants to describe. In Pizarnik’s case, it’s the style itself that creates coherence, while including a (small) contrary element that maintains a kind of momentum. Pizarnik’s absolute style is a tragic way of living, characterised by a paradoxical radicality: on the one hand, a rejection of humans and what they do, and of her own person, to whom she constantly turns, and on the other, the desire for love that she seems to expect, that she says she can give (p. 57 and p. 79), without understanding the resignations of humans in this regard: “That’s why I’m interested in other people’s lives. To learn what allows them to live without love” (p. 153). Above all, a style is something that permeates, to varying degrees, actions and thoughts, consistently over time. It is she herself who associates her suffering, her tragic way of existing, with what makes up the continuity of her existence: seeking the absolute and suffering from not achieving it. This would be the transversal trait that she notes several times, a principle that holds her together:

“I’m looking for absolute continuity. The only thing continuous in me is this desire for impossible continuity”, noting changes in tone, accent and voice (p. 213).

“I sometimes wonder if my enormous suffering isn’t a defence against boredom. When I suffer, I’m not bored; when I suffer, I live intensely and my life is interesting, full of emotions and adventures” (p. 65).

“You know at least that you don’t know what to hold on to, apart from this

desire to no longer live” (p. 143).

Such a separation from humans is the expression and consequence of the absolute style that Pizarnik has kept, that the others have lost but that they possessed when they were babies: “Why doesn’t a newborn baby speak? Because its desires and fears are too intense; crying and screaming are ‘expressions’ of pure desire” (p. 133).

Why have humans lost the absolute of the baby, its pure desire? One day? Gradually? How did they become dizzy, controlled, how did they learn to lose the absolute style? Did they learn the world, conventions, society, how to live with others? The poet cries out for this change, the anthropologist would observe it. This would indeed be an anthropological theme: the observation of no longer being a baby, of accepting the world and its conventions, of losing that pure desire. Pizarnik makes this clear when talking about love: “And no one, or almost no one, is loved in the way I desire, except for a few dogs and a few books in editions for bibliophiles” (p. 153). Pizarnik, who says she hates humans, also knows that they deserve the observer’s attention, precisely because they are no longer absolute babies, having lost that state. She marks this questioning on several occasions:

“What is it that makes you lose your childhood? I wonder when the tension, the inhibition is appeared in me [...]. There must have been a day when I played, forgot, did what I wanted and allowed myself anything” (pp. 147-148).

“what a terrible and horrible marvel the human being is; what mobility and fluidity in the mind that makes a state not last” (p. 62).

The ontogeny of the loss of absolute style could also bounce off a phylogeny: were there humans less resigned, less giddy, more intense, more lucid than today’s *Sapiens*? The anthropologist would have to be, like Pizarnik, sensitive and lucid in the face of what they are or have become. Could not the anthropologist also point to that human who veils, who doesn’t know, who attenuates? And to think that he veils too much, that he attenuates too much, that he accepts too much, including to kill, to see other humans massacred. Like the poet, the anthropologist would have to search: “To see and to stop to see and to search for answers in so much anonymity and absence of mystery is the poet’s characteristic” (p.189). He wants to see, to seek, to understand; he doesn’t want to give up. That would be his principle, what keeps him going.

But what does that mean?

The anthropologist reflects and believes he has discovered the origin of veiling. Was not it in a cave that people became ‘believers’? I quote Bernard Vandermeersch: “Mount Qafzeh or Mount of Precipice (*Har Kedumin* in Hebrew, *Jabal al-Qafza* in Arabic) rises to 392 m, about 2.5 km south of the ancient city of Nazareth. The cave that bears its name opens on its southwestern flank at an altitude of 220 m, 7 m above the talweg of the Wadi el Hadj or Wadi of the Pilgrim. This *wadi* is a small intermittent torrent that originates at the foot of the town and flows into the Esdrelon plain. The cave opens about 200 m from its outlet onto the plain” (Vandermeersch, 2007, p. 8). Here, prehistorians have found burials with offerings for the dead. These humans had a syntactic language that enabled them to link contradictory properties, such as death and life. They would have begun to believe that the dead person to whom these offerings were addressed would go on to live another life, and certainly at first to doubt what they were beginning to believe, for example that the dead lives, to hesitate, to be unsure, to accept that they were not certain, but also to accept that they did not understand, to find it normal that implausibility was not immediately posited as implausible.

This would have changed the life of *Homo*. At this point, a human being accepts not being certain, not understanding contradictory statements. They now learn semi-consciousness and cognitive fluidity, new cognitive skills who also deploy them in other areas of activity or thought. The ability to accept indecision, not to take things literally but also - and no doubt unfortunately - not to want to be lucid, not to see things through, is spreading, according to the evolutionary principle that what succeeds spreads. Another world has developed.

The act of believing would therefore have fostered a new cognitive aptitude. Human beings have just learned the minimal use of consciousness: they now know how far they can be conscious, and what they cannot be conscious of. But the religious statement, at the same time as generating a new human way of life, gives rise to a form of comfort that encourages it and no doubt soon confronts it with the need for its stability, fixation and transmission. The risk of fixing, and therefore absolutizing, arises, of forgetting that it was only a belief in an implausible statement... since it has just learned to suspend, to postpone, and therefore to forget, not to think too much. And so humans find it normal to think that there are several realities, to ‘relativise’, to disagree about what

reality is, with its basic elements on which Pizarnik is indeed uncompromising: no divinities, no illusions, no societies, no future life, but the separation of humans.

The anthropologist, the poet

Isn't this the very condition of poetic work: this presence of the absolute, the dazzle of reality, the opposite of hypolucidity? "That's why people say to me: you're a poet; well, you have to pay for it" (Pizarnik, 2010, p. 159). Pizarnik says she wants to express herself "through an art that is like a howl in the dark, terribly brief and intense like death" (p. 28). Not interested in justice, "the poem is born of the wound of injustice" (p. 196).

Jean-Pierre Richard, referring to Nerval, Baudelaire, Rimbaud and Verlaine, writes "that their poetic adventure consisted of a certain experience of the abyss, the abyss of the object, of consciousness, of others, of feeling or of language. For them, being is lost in the depths of solitude, and it is from the depths that it manifests itself to the senses and to consciousness. It is therefore the depth that they will have to conquer, explore and tame" (Richard, 1955, p. 11). Mallarmé, asked to give his definition of poetry, replies: "Poetry is the expression - through human language brought back to its essential rhythm - of the mysterious meaning of aspects of existence: thus it endows our time with authenticity and constitutes the only spiritual task" (Mallarmé, 2019, pp. 526-527). With regard to anthropology, I would transpose as follows: Anthropology is the expression, through human language, associated with methods and concepts, of the existence of human beings: it thus endows our stay with authenticity and constitutes a spiritual task. By "spiritual task", I mean: essential to human intelligence. On this issue, there are some extraordinary pages in *The Death of Virgil*. I quote Hermann Broch at length: "Oh, for all that they were erect, they did not know how deeply death were interwoven with their eyes and faces, they refused to know it, they desired only to continue the play of their seductions and entanglements, the fore-play of their kisses, foolish-lovely eye sunk in eye, and they did not know that all lying down for love was also by some token a lying down to death; hut he who was unavoidably prostrate knew it, and he was almost ashamed that once he had been one of the erect, that once he himself — when was it? unreckoned ages past or just a few months hack? — had participated in the lovely, blind and drowsy play of life; and the near-contempt which those enmeshed in play

felt for him, since he was barred from it and lay there helpless, this contempt seemed to him almost like a commendation. For the truth of the eye was not in sweet blandishments, no, only through its own tears it came to seeing, only by sorrow it came to perception, only when filled with its own tears to the tears of the world, truth-filled by the obliterating moisture of all existence!” (Broch, 1977, pp. 25-26). And this: “He was listening to dying; it could not be anything else [...]. And now, lying and listening in the darkness, he understood his life, and he understood how much of it had been a constant hearkening to the unfolding of death [...]. the grave recognizable image of death had stood perpetually before his eyes, and no vocation measured up to that, as none exists that is not exclusively subserviated to the knowledge of life, none with the exception of that one to which he had finally been driven and which is called poetry, the strangest of all human occupations, the only one dedicated to the knowledge of death” (pp. 80-81). I would like to say that, for me, it is anthropology. This is not a search for encounters and adventures with “others”.

To tell this mystery, the anthropologist would have to be methodological, while telling, describing and explaining the enigma in question. He would be a methodological poet.

Absolute style could be a way of life that the anthropologist would also cultivate: hesitation, sensitivity, lucidity, withdrawal. The anthropologist would not be the one who lives with others, he would be the one who looks at unfinished relationships, caught up in the hubbub of circumstances and situations. And like Pizarnik, he could say that this is why he is interested in human beings.

Pizarnik also tries to look, but she just cannot manage it. She is confronted with looking, taking notes and writing. She reflects on their modalities. It is as if the act of looking belongs to the poet and the anthropologist, albeit in different ways. Pizarnik’s diary is also about looking, closely, even very closely: “Something [in me] would like to observe and be silent, to analyse and take notes” (Pizarnik, 2010, pp. 65-66). She is particularly struck “by the way the world moves from desire to action [...] As if it were all natural, expected, when in fact the opposite should be natural” (p. 26). Why and how humans continue to act: is not this also the basic astonishment of an anthropologist?

Pizarnik hesitates about the relevance of daily note-taking: “I want to scribble myself, to print my life” (p. 10); “Writing a diary is like dissecting yourself as

if you were dead” (p. 201); “if I could write myself down every day, it would be a way of not losing myself, of connecting myself” (p. 78). The anthropologist believes that the note-taking exercise is essential. It is a way of not losing oneself and of not losing each other, associating the act of grading with a necessary learning process, with an ethical dimension: looking at each other.

“Impossible to reproduce my street monologues [...]. Perhaps I should have a tape recorder, but no, that’s no good either, the setting up, the awareness of its existence would induce a strange tension in me” (p. 82). It is unavoidable, but, it seems to me, necessary for a science of man.

The anthropologist thus makes a double distinction with what Pizarnik says about observation. She explains that she does not succeed in looking at a human being, apparently by default and also by excess:

“I can’t recount it, I can’t detail it, I’ve never seen anything, I’ve never seen anyone” (p. 103).

“To look at a face as it is. Impossible if one of my gazes is absent at the very moment when I am looking with excessive intensity...” (p. 98).

She expresses it powerfully: “A face opposite yours. Looking at it. Looking to avoid looking without seeing. When you look with passion, with necessity, it can nevertheless happen, without you knowing it and before you can understand it later, that you haven’t looked. How is this omission possible? You looked, you looked, you didn’t miss a single expression or movement: you drank in that face, as only a thirsty person like you can. You say goodbye and walk away, still overwhelmed by the face you’ve watched endlessly. But on the street, floating in disbelief, you suddenly wonder if you’ve really just come from B.’s house and if you’ve really seen that face. The struggle with this disappearance is hard: you search through all your memories. For you know that if you don’t remember it within moments of seeing it, it will mean many, many hours of searching before you see that face again, face to face with yours, in reality. So, with a new determination, you’re going to sit him down and you’re going to look again - seriously this time - until your eyes are pulverised. But that’s not how it happened. I don’t remember. And after all those hours, I wonder for the umpteenth time *what he was like*” (pp. 120-121).

The anthropologist is aware of this difficulty, but he carries on: looking,

seeing. It is even Pizarnik's renunciation that reinforces him in his work. The anthropologist, anxious to look at a human being, cannot give up the close and continuous look, an abnormal look, as I said, which is not that of anyone in the ordinary course of life. Can Pizarnik do it? The way she expresses her disgust would seem to be definitive. She herself writes: "Impossible to see others as human beings (I never look into anyone's eyes, or if I do, it's to seek approval)" (p. 260). And also: "Human faces horrify me and strike terror into me. I really hate the human race. So why do I expect softness and warmth from them? Do I hate them because I'm definitely on the other side? That's not what I want, though" (p. 269).

There is another difference that the anthropologist wants to emphasise, and which makes it even more difficult to look. It is the importance of this detailed look and also of detailed notation. On the subject of writing itself, Pizarnik does not seem to accept that "a narrative is a shortcut, something incomplete" (p. 332). But, in another way, she cannot bear to talk about the insignificances and details of everyday life: "I went to the cinema. I saw *Thérèse Desqueyroux*. What's fascinating about fictional characters - at least for me - is their objective continuity. You never lose a single moment of the tragedy of their condition. That's why drama is made up of tragic shots, and why we skip or exclude moments of transition. These silences allow us to imagine that even what we do not see and what we are not told belongs to the same strong and terrible substance [...]. It is not life that disturbs me, it is the details" (pp. 174-175). It is indeed the succession of moments, the opposite of the novelist's finding that the anthropologist would have to privilege, shunning the narrative.

A methodological poet, he is also a poet of enlightenment. Anthropologists do not just want to look. He wants more, without giving in to complacent fashions or diverse ideologies. The anthropologist then likes to imagine a world of solitudes, where each person is separate from the others, irreducible to each other, lucid about relationships that can only fail, a world of withdrawal and therefore of non-violence, a world where each person understands that there is only each other and nothing else. I would prefer this world to that of humans who have become hypolucid, incapable of knowing, of seeing things through. Anthropologists want to shed light, they do not want to give up telling humans, they do not want to give up living and they want to contribute to thinking about a world of humans.

Today, social anthropology, believing itself to enlighten, obscures by constantly

calling on the notions of ‘reality’ or ‘existence’ while linking them to gods or other supernatural expressions, in line with the traditional relativism of the discipline. Finding it respectful to leave everyone to their own reality, their own point of view: it is typically human, certainly too human, too easy, almost demagogic. According to Plato, the cave, the subterranean place, is the place of ignorance, the place of most people’s lives, to be educated on the basis of what the philosopher believes to be the truth and the good. For me, the cave is, on the contrary, the place of intelligence and lucidity, the place of observers looking at each and every human being. The place where we are afraid, where we have taken the risk of anxiety, like Dostoyevsky’s character in the “underground”: “to be too conscious is an illness—a real thorough-going illness” (Dostoyevsky, 2005, p. 9). In literature, the underground is also the place of the person who stands apart, refusing appeasement and resignation, like Dostoyevsky’s character: “I am alone and they are everyone” (p.51). It is also a place of solitude and awareness of separation. It is the place from which the anthropologist sees people passing one after the other and understands their solitude.

And the anthropologist would start pretending to enlighten. He has observed, he has seen. And he comes to tell others - he dares: that a volume of being is indeed a presence that refers to ‘nothing’, if not to its cluster of cells. The anthropologist is this man in the underground, who wants to see and speak reality, but he is not in the deepest part of the underground, as Pizarnik or the Dostoyevskian character were. Black is certainly the blackness that is the human being. It is also the darkness that confronts the researcher observing and trying to understand the human enigma. It is also the darkness of truth. But black can be decomposed. It contains other colours, as Greimas wrote in his essay *De l'imperfection*: “A painter, if he mixes the primitive colours - yellow, blue and red - on his palette, obtains the colour black. I am also told that the Chinese merchant you go to to buy black ink asks if you want black-red ink or black-blue ink. The absence of colour that is black thus *conceals* an explosively variegated presence” (Greimas, 1987, p. 51). This is undoubtedly excessive. But what could it mean?

The anthropologist recalls Pizarnik, who tells us that she too “endures meekly” (Pizarnik, 2010, p. 41), experiences moments of joy (p. 352), is capable of making plans (p. 178), hurting herself for “insignificant reasons” (p. 227), is afraid of dying (p. 178), of lying so as not to hurt (p. 99), expects money, fame and lovers (p. 220), and also affection (p. 102),

the smiles of others who can make her happy (p. 66). The anthropologist is gripped by a kind of enigma, that of the presence of humans, by the contrast between the almost optimistic veiling of each human, their way of going on, their attachment to themselves, and the blackness of reality. This is what fascinates him, what also frightens him, and what tells him that the human being is a relevant unit to be explored, protected and enlightened.

The anthropologist understands this: for humans who cannot see, the blackness of reality is not total, but the illusion is not total either. It reaches them only partially. Nothing is complete: neither the blackness nor the illusion of the lights and the various projectors. What if the enigma lay in the lack? As if it were the light, the illumination. The glimmer in the darkness of humans would be the lack, the fact that they do not go all the way: “*Et je cours derrière toi sans t’atteindre jamais*” (Reverdy, 1989, p. 132). The anthropologist continues: “therefore I am”. In any case, he is challenged by this fragility, like a glimmer of light that everyone’s existence carries.

“Solitude would be this fractured melody of my sentences”, writes Pizarnik (2013, p. 182). The anthropologist describes it, lives it and believes that the separation of humans looking at themselves as separated in the dark, with no other realities than themselves, is the only possible universal ethic. The anthropologist as a lucid and universal being: it is more than a profession, it is a way of life. He cannot conceal the truth of existence, he cannot deceive human beings, and it is by this very fact that he wants to draw attention to each individual. This is what he might consider his “mission”.

*

I believe that the diary, the one kept to record one’s work in progress, one’s various activities or one’s interiority, is a form of ‘hyper’, through the repetition it implies and its regularity. I have called ‘autography’ writing in the form of diaries or fragments, talking about oneself, self-observation and self-description. It is not an autobiography, which is an account of one’s life, in other words a constructed form of it, a narrative. Nor is it an autoethnography that describes the ethnographer’s personal experiences in order to shed light on social and cultural realities. Nor is autography the diary or notebook written by the ethnographer during his or her ethnographic fieldwork, in particular on his or her survey. Autography is the writing of oneself about oneself, as continuously as possible, without any link to a specific field, in the form of a

diary and fragments, in order to understand human beings rather than social facts. Through this form, which is not reworked into a narrative, existence becomes the field of study.

Michel Leiris wrote in his *Journal* on 17 May 1929: “Today I shat in such and such a way, I made love in such and such a way, I thought that about such and such a person, I jerked off, I ate with a good appetite, I laughed at such and such stupidity, at such and such a moment of the day I thought I had genius, I was flattered by such and such a thing that was said to me, I hoped to be published in such and such a review, by such and such a publisher, I was afraid of such and such a thing, etc.” (Leiris, 1992, p. 168). Most diaries - he cites Novalis, Amiel and Baudelaire - are not, he says, “real diaries, but rather collections of notes and meditations, in any case very literary in form” (pp. 168-169). “It would be necessary, he continues a little further on, to be able to give a meticulous account of an entire day. Describing how we get up, wash, get dressed... what we think as we do so, the conversations at and away from the table, the phases of optimism and pessimism that may follow one another in the course of the day, the organic sensations we experience, the memories that come back to us - all this scrupulously recorded, hour by hour” (p. 169).

Leiris cites a lack of courage in writing down day-to-day actions. We have to take the time, have the courage, be regular and not leave it to moments of depression. Commenting on Leiris, Lévi-Strauss notes that “the work he applied himself to all his life, observing himself, second after second, recording the smallest details of his life, would not be very interesting if he were not a great writer” (Lévi-Strauss, 2009). This is one of the great challenges of anthropology: to make this self-observation without the talent of the writer. But the anthropologist must do it.

“One’s work is a way of keeping a diary”, said Picasso in 1932 in an interview in *L’Intransigeant*. All the more reason to keep one, if we don’t make works - if we accept the term. Picasso adds this: “Why do you think I date everything I make? Because it’s not enough to know an artist’s works. One must also know when he made them, why, how, under what circumstances. No doubt there will some day be a science, called ‘the science of man’, perhaps, which will seek above all to get a deeper understanding of man via man-the-creator. I often think of that science, and I want the documentation I leave to posterity to be as complete as possible” (Brassaï, 1999, p. 133). And, on the basis of documentation generalised to everyone, this science would not have to concern

only the “man-the-creator”.

I guess the criticism that I retain an old-fashioned vision of the artist as the ‘genius’ who sees, the ‘creator’ who feels - something that much contemporary art has tried to erase. ‘Hyper’ is the excess of gesture, in its lucidity to achieve a purity that expresses other gestures. So I see ‘hyper’ in what Jean-Yves Jouannais calls “idiocy” or “artists without works”: for example, among other similar expressions, the act of Gilles Barbier copying a dictionary, “page after page, line after line, image after image, on large-format sheets (215 x 215), the artist saying of his process that it has all the makings of a great work, a lifetime’s work, obsessive and monomaniacal, when everything that supports it is nothing but insignificance and the absence of a stake” (Jouannais, 2017, p. 43). Nothing could be more ‘hyper’, it seems to me, than art, which would not make it possible to “mask one’s weaknesses” but which would be “the ideal means of manifesting them” (p. 45).

I am intrigued by the gap between what art allows artists to achieve and what science does not allow scientists to achieve, on one point in particular: putting time and continuity at the centre of the work. I like to know that Christian Boltanski loved toys and their packaging, and sought to save objects that had disappeared. That it was difficult for him to escape from childhood, that he wanted to keep traces of everything, that he was obsessed with death, that he had the idea of naming all the people on Earth (Boltanski and Grenier, 2007). Roman Opalka is another example, who “has devoted his entire life, we read, to recounting the passage of time; he has crossed the idea, developed it, branched it out to its philosophical and complete perfection, to turn it into a programme, a work of art that perfectly illustrates the idea that an artist who works as closely as possible to his own life can reach a universal that moves us all” (Gallay, 2014, pp. 8-9). Opalka visualises time through the painted series of numbers and the changes in his face photographed every day. I’m very interested in this type of work. There are others.

It makes me wonder. Could I say how many days, hours and seconds I’ve spent from 7.15pm on 18 April 1960 to 10am on 18 April 2023? Let’s count roughly $63 \text{ years} \times 365 = 22995 \text{ days} \times 24 = 551880 \text{ hours} \times 60 = 33112800 \text{ minutes} \times 60 = 1986768000 \text{ seconds}$. No being is exempt from time. This is true of my father, my grandfather, my great-grandfather and all my ancestors. I’m thinking of the family tree of a 25-year-old human being in the year 2000, and let’s count 25 years as one generation. His father (or mother) was born in

1950, his (one of his) grandfather in 1925, his (one of his) great-grandfather in 1900, and so on. That's four generations per century. This gives: 40 per 1,000 years; 400 per 10,000 years; 4,000 per 100,000 years; 40,000 per one million years, 400,000 per 10 million years and 1,200,000 per 30 million years. If they had each lived 40 years, that's $1,200,000 \times 40$, or 48,000,000 years lived by all my ancestors. This could be counted in days: $365 \times 48,000,000 = 17,520,000,000$ days lived...

I sometimes think that my work as an anthropologist is a textualisation of time - in my journals and through my system of publications. My books materialise time and time imprints some change on them. It is not a programmed and explicit decision to constitute my work in this way, unlike Opalka, but the recurrence of these expressions, the anxiety that it may stop tomorrow, that there is a kind of narcissistic urgency to say it, make me think that it is constituted in this way. My books and diaries also express this movement of time, soliciting re-use and not concealing a form of incompleteness. Written and published, they are irreversible. This generates a feeling of failure. But this way of working has undoubtedly also made my life acceptable. Has it confined my work in the way that an obsession can? No doubt so. Is there a universal effect? I think so. The impression of talking about myself and my volume has always seemed secondary to the objective of talking about human beings. But can an anthropologist say that? No. There is something wrong if I write it the way I just did, except in a radical anthropology. And that is how I feel about myself as an anthropologist and, I would say, that my work is anthropological.

Rilke or advice to a young anthropologist

Between 1903 and 1908, Rainer-Maria Rilke wrote a number of letters to a young poet, giving him advice and revealing to readers some powerful ideas about artistic creation. These *Letters to a Young Poet* are now universally known. When I reread them, as well as other writings by Rilke (for example, the *Notes on the melody of things*, the *Notebooks of Malte Laurids Brigge*, or correspondence), I often thought that it was not absurd to transform his advice to the poet and other proposals into advice for young anthropologists.

I have thus freely modified Rilke's words, addressing them to the anthropologist. What matters to me is not so much faithfulness to the texts as the anthropological reflection that may result from them. This reflection unfolds around a number of major themes, those we have encountered in the course of these pages: the gaze and observation, solitude and the singularity of the person, relationships and the common, the relationship to context and intellectual modes. The aim is not only to transform Rilke's proposals on artistic creation into proposals for an anthropological science, but also, in so doing, to give the latter an artistic foundation, by which I mean to think of the artistic gaze as the foundation, the 'basis' of anthropology, before the researcher calls upon the methods, concepts and theories inherent in a scientific discipline. Anthropology emerges different, in its radicality, and so does the anthropologist, a being apart. When we speak here of the anthropologist, it is the one who does not really exist, the one I would like to see emerge from the depths of an anthropology training course.

Solitude. That the anthropologist should not be preoccupied with the "outside" is a principle dear to Rilke when he addresses the young poet. This means that it is important to reflect on what *really* motivates the anthropologist. And if it is first and foremost travel and the exoticism of differences, then he is mistaken about anthropology, I would say. The principle of anthropology is a search for what it means to be human, which consists of a kind of "descent" into the human being, including - and this is not impossible - into oneself. "Go into yourself. Search for the reason that bids you write, find out whether it is spreading out its roots in the deepest places of your heart" (Rilke, 1934, p. 18). The young anthropologist should ask himself if he wants to do anthropology: if it is a "necessity" for him, that of understanding the human being. If this task seems difficult or irrelevant, then they should consider that they are not interested in a science of man. This is necessarily a return to oneself, as well as a focus on "loners". There are many other disciplines, in particular the

social sciences, which are so diverse. They are the fashion of the twentieth century: “That ‘associations’ continue to flourish denounces a sad immaturity” (Rilke, 1989, p. 84). Let the radical anthropologist discard the need for approval from outside, from institutions and their rewards. These things are simply disruptive to his intellectual project and his focus on the human.

It seems important to me that an anthropologist of this kind should not be influenced by analyses that are too contemporary, those that surf on current fashions, marked by “chapel spirits” and overflowing with ideological proposals. The temptation to do so is strong. So the anthropologist “works alone in the midst of today”, in intellectual resistance (Rilke, 1993, p. 678). He should read poets and philosophers who are outside his own time. Anthropology, it seems to me, comes at the price of such renunciations. Is not renunciation what it takes to be an anthropologist? To make your life an anthropology, to make your existence anthropological, to live with anthropology and of anthropology. Out of his time, alone with his work, let him also beware of too much irony: “do not let yourself be governed by it” (Rilke, 1934, p. 24). I have often thought that the social and cultural anthropologist made a mistake in his submission, preferring the submission of the *zeitgeist* to that of reality.

Let the young anthropologist know that his life is solitude. He is alone, like everyone else, but let him know it more than anyone else, as Rilke expresses it with emotional force. Let him learn to know it and to feel it: “what (ask yourself) would solitude be that had no greatness; there is but one solitude, and that is great, and not easy to bear” (Rilke, 1934, p. 45). Without such emotion, is anthropology possible? It is from this solitude that the anthropologist will observe and experience existence, his own and that of others. Perhaps this will help him or her in the face of the hostile heaviness that surrounds him or her, that of institutions, of those who do not want him or her. Rather than take part, he prefers to withdraw, to make his choice, to look, to look even more, from his solitude, his inner and felt solitude. The anthropologist is the one who says that “we are solitary. We may delude ourselves and act as though this were not so. That is all” (p. 66). It is almost by definition that this anthropologist would be one of those people who came too soon.

Looking. The anthropologist, a man of solitude, patiently watches and submits to what is happening. It is also at those moments when events, “unknowns” in Rilke’s words, penetrate us that it is important to be silent, to humbly let them come, to let them mature, to understand the volume of being that is

transformed in this way. Observing a human being is like “shutting yourself away with a book, a painting..., for two or three days, studying his lifestyle and observing his singularities” (Rilke, 1989, p. 44). The anthropological life cannot be separated from the “obstinacy”, the “stubbornness” (Rilke, 1976, p. 454) of the beholder, and doubtless even more so of the recorder. It is “unnatural”, as we have seen, like a “sacrifice” made on one’s life, in order to “discover” and “enlarge” what others forget (pp. 439-440). Can this be learned? Is it a matter of allowing the child’s gaze to “remain intact”, or at least not to be totally swallowed up (Rilke, 1993, p. 680).

To be an anthropologist, to exist as an anthropologist, is indeed to have an eye. It means cultivating that gaze and deepening it in the face of what lies before him. To look is to see “how everything that happens keeps on being a beginning” (Rilke, 1934, p. 49). A gesture in the process of being made, of springing forth. The anthropologist is faced with what is there. He observes it, notes it. He is astonished by it as he is by the birth of life. He notices a weight, a tension, a balance, a strength, a fragility, a disturbance. He waits, he almost submits to the one who moves. He waits for the movements of the face and body, thinking that he is going to see gestures he has never seen before, as Rilke said so strongly about Rodin: “He observes and makes notes. He notes movements unworthy of discussion, turns and halfturns, forty reductions and eighty profiles. He surprises the model in his habits and mishaps, in forming expressions, in exhaustion and strain” (Rodin, 2011, p. 87). He notes and he knows that his eye sees more than he can note: “During the sittings his eye sees far more than he can record at the time. He forgets none of it, and often the real work begins, drawn from the rich store of his memory, only after the model has left” (p. 87 and p. 90). He remembers. He writes. In a letter to Lou Andreas-Salomé, Rilke wrote that for Rodin, faced with his model, “they are a thousand small plan elements inscribed in space; and his task, when he draws a work of art from them, consists in integrating the thing even more intimately, more firmly [...]. The thing is determined, the thing of art must be even more so” (pp.79-80). Let us say to the anthropologist that his anthropology must be as determined as reality. And that is no mean feat. Who will be the anthropologist who can be told that his work is a “realization” (p. 80)? And for that, yes, we have to learn to work (p. 85), first of all so that “our eye becomes a little more discerning, our ear a little more attentive” (Rilke, 1976, p. 378).

Let the young anthropologist read the Rilkean descriptions of Rodin’s sculptures, and then practise with his own “models”: this is perhaps

the first lesson in anthropology, the one that teaches you to come face to face with a reality that imposes itself, without forgetting it, keeping it as much as possible. It is also about looking at models when they do not think they are being observed, to discover “a vast number of gestures that are rarely seen and almost always neglected” (Rilke, 2011: 76). Basically, it is another eye that the anthropologist must imbue; it is another gaze, that of art, that he must learn, before transforming it, while retaining it.

“Try, like some first human being, to say what you see and experience and love and lose” (Rilke, 1934, p. 19). Write down, learn to write down, your impressions, your memories, what you feel, and also what you see (p.19). Rilke points out that “our nature is continually undergoing transformations that are perhaps no less intense” (Rilke, 1976, p. 146). “Save yourself from these general themes and seek those which your own everyday life offers you; describe your sorrows and desires, passing thoughts” (Rilke, 1934, p. 19). These are pedagogical exercises of the utmost importance for the young anthropologist, who is also strengthened in his solitude. “Await with deep humility and patience the birth-hour of a new clarity” (p. 30). But love your doubts and questions too, adds Rilke.

The anthropologist would learn not to ignore it: there is an “inexhaustible wealth” that he cannot take in and breathe, and then abandon (Rilke, 1976, p. 422). That he sees in this wealth not only relief and distraction, but also an “exhausted” nature (p. 423). If the anthropologist does not feel such foundations, let him not be an anthropologist.

Distinctivity. May I say, risking some naivety, that the anthropologist is in love with what is, or he is not: let him learn to be (Rilke, 1934, p. 33-34). The anthropologist looks closely. This is not easy: it is from each of the isolated and separate figures that the anthropologist wants to learn to copy the contours (Rilke, 2009b, fr. VII).

What is there to observe? One principle of anthropology would be: “The more human we become, the more different we become. It is as if beings suddenly multiplied by a thousand; for a collective name that was once sufficient for thousands soon becomes narrow for ten, and we are forced to consider each individual in isolation” (Rilke, 1989, p. 83). Rilke himself is astonished: “To think, for example, that I have never consciously registered just how many faces there are. There are many people, but there are a

great many more faces, for every person has several” (Rilke, 2009, p. 5).

Rilke helps the anthropologist to be clear-sighted: what has been done with these past millennia “like a recreation in a school”: “Is it possible that the entire history of the world has been misunderstood? Is it possible that we have the past all wrong, because we have always spoken of its masses, exactly as if we were describing a great throng of people, rather than speaking of the one man they were all gathered around - because he was a stranger and was dying” (pp.15-16). And it is of him that anthropology wants to speak, even if the gathering is around someone else. Rilke continues: “Is it possible that one says ‘women’, ‘children’, ‘boys’ without any suspicion (none whatsoever, despite all one’s education) that these words have long since had no plural, but only countless singulars?” (p. 16). To observe individual units continuing to exist, minutes after minutes, for example during a week, a day: everything would be discovered, what each one gave, what each one received, what and how each one did: “Only consider two schoolboys: one of them buys a knife, and the other buys an identical one on the same day. And a week later, they show each other the two knives, and they turn out to be only remotely similar, so differently have been shaped by different hands” (p. 16).

And Rilke sketches out the key method of anthropology, as we saw with Hawthorne: to look at *a* human being, to follow him, to observe him in his actions as they are done, as they continue, and in his ways of being present. In this way, the observer walks behind a person: “Since I was following close behind him [...], the man ahead of me raised one leg and hopped down the steps to the street, as children who are having fun sometimes hop and skip when they’re walking. The steps on the other side he cleared in a single bound. But scarcely was he up on the pavement than he again drew up one leg a little and hopped up high on the other foot, then did it again and again” (pp. 43-44). And so on for many lines.

So, in addition to the separate being, the anthropologist sees a “distinctiveness”, that unique “form”, the unique form of each human being, that form in motion and which each one drags along in its development. And what interests him is not so much a part of it as the whole, the entire volume. Shape, volume, power, core, all come together. The anthropologist is not a psychologist, geographer or sociologist. “Everything alive holds to it, everything in Nature grows and defends itself in its own way and is characteristically and spontaneously itself, seeks at all costs to be so and against all opposition” (Rilke, 1934, p. 53).

And if he looks at a face, as he points out in relation to Rodin - it would be inconceivable that a young anthropologist does not practise describing faces -, he sees that what stands out is “the fullness of life” “gathered in these features” (Rilke, 2011, p. 32). And this can also be read in another part of the body, and in the whole of it: “What appeared on the face [...] was written as well on the smallest feature of its body” (p. 40). A unity is thus observable, the same movement, the same undulation, a lightness or a heaviness - a unity, a coherence.

And in this form, the anthropologist also finds a past, the past of this form. The past of childhood, because life never forgets or loses anything. It contains all the hours of doubt, joy and sadness (p. 7), the days that have marked the face, the moments that have entered it. In each one, there is a whole life lived. Rilke wrote of Rodin’s life: “There must have been some kind of childhood, a childhood in poverty; dark, searching, uncertain. And perhaps this childhood still belongs to this life. After all, as Saint Augustine once said, ‘where can it have gone? It may yet have all its past hours, the hours of anticipation and of desolation, the hours of despair and the long hours of need’. This is a life that has lost nothing, that has forgotten nothing, a life that amasses even as it passes” (p. 7). And so it is with everyone’s life.

The anthropologist cannot forget that no moment can be replaced by another: “None of these experiences is gone entirely; one does not replace another”, says Rilke (p. 76). At the turn of a question on love, a reflection on the distinctiveness of the moment slips in. It allows us to go a step further: “To suppose that the moment of love, which seems to us so fully, so profoundly ours and particular, could be determined totally, beyond the individual, by the future (by the child to come) and, conversely, by the past, - would be frightening, but even then, it would nonetheless retain its unspeakable depth of refuge at the centre of the self” (Rilke, 1976, p. 432). So the fact that seconds, minutes or hours cannot be substituted or transposed becomes almost secondary to the fact that they are the ones that have been spent and lived, certainly infiltrated by things from the past and the future, but also with gestures and thoughts that, each time, are more than what “determines”. But can we be sure? They are part of it, and perhaps less surprising than we might think, based on this identified mode of being. Each human being is like a ‘field’ to be discovered.

Relationship. If we look closely at one human being at a time, what do we see? This: people who “try to reach each other with words and gestures.

They almost tear their arms out of their sockets, because the reach of their gesticulations is much too short. They never stop trying to throw syllables at each other, but they are extraordinarily bad at this game: they cannot catch” (Rilke, 2009 b, fr. X). Rilke says it again: “Human beings are separated by such frightening distances [...]. They throw everything they have at each other and don’t catch it” (Rilke, 1993c, p. 302). But isn’t it rather young children, aged two, three or four, who squirm in all directions, giving the impression of “scrambling” to get out of themselves, before realising that this is impossible? Rilke would exaggerate, by thinking that humans are struggling or scrambling. They have *almost* given up, they have understood...

The anthropologist would see it that way. Thinking of human beings in terms of separation seems to me to be *the* principle, the very basis of anthropology. Then we do not see beings rushing together (Rilke, 1934, pp. 54-55), but the failures of situations, solitudes trying to speak to each other, to touch each other. Is not Rilke too optimistic when he talks about contact and the creation of new forms from it: “A hand lying on the shoulder or thigh of another body no longer belongs completely to the one it came from: a new thing arises out of it and the object it touches or grasps, a thing that has no name and belongs to no one” (Rilke, 2011, 51-52). I am left with a doubt about this statement, which gives the young anthropologist food for thought: what exists? Rilke says of Rodin that he liked to join people together: “He excluded everything that was too solitary to submit to the great totality” (p. 62). But of another work by Rodin, Rilke also notes the following: “the individual figures did not touch one another; they stood side by side, like the last trees of a felled forest, united only by the air, which seemed to be part of them in an extraordinary way” (p. 102).

Are humans not in fact solitudes that only try to reach each other, that sometimes perceive things (including things that do not exist), that sometimes feel a “melody”, a “background” (Rilke, 2009b)? What the anthropologist observes, then, are distinct beings trying to touch each other, with a backdrop of something that is common to them, that is beside them, but not in them (Rilke, 2009b, fr. XIII). This background isolates the human figures all the more, Rilke might add (fr. V). And the men seem to remain side by side. Rilke writes the following about humans living on their own islands: “only the islands are not far enough apart for us to stay solitary and untroubled. Someone on one island can pester someone on another, or terrorize him, or hunt him with spears-the only thing no one can do to anyone else is help him” (fr. XI). This is a very important point that the anthropologist cannot

forget: people are very distinct and isolated, and it is not in themselves that the sharing is clearest. It is in this background that it resides, allowing some encounter, with a moderate intensity and not without trials and failures.

I dwell on this “background” punctuated by presences or just the effects of presence: gods, dogs, cats - which Rilke does not fail to mention. It is his text on “dolls” that appeals to me, and which is not without possible projections onto these other entities. Rilke presents them as silent and lacking in fantasy, tolerant, “accepting the first rag that comes along” (Rilke, 1993b, p. 614), also capable, for example after a fall, of generating “imprecise” pain, exposed to “the victorious proximity of future dolls” (p. 619) and soon left to moths and once found in an attic, arousing our indignation at their “thick and frightening capacity for oblivion” (p. 615): “Are not we strange creatures, to allow ourselves to be induced to place our first inclination where it is without hope of being heard? So much so that the taste we retain of this tenderness so spontaneously lavished on us is mingled with the bitterness of thinking that it was in vain” (p. 617). The ontologisation of our companions, who are not human beings, involves this fantastic minimisation of their modes of presence, achieved to different degrees for each of them, by a fluidification and oblivion, with an ever-varying reminder of their presence.

It is each person that the radical anthropologist observes, as I have already said: each person attempting with varying intensity, each person protecting himself and catching with equally varying intensity. Is Rilke right when he adds that there are also relationships that are “out of all convention” (Rilke, 1997, p. 1297)? In that case, the relationship would become an encounter – let us not forget the Latin *contra* – “beyond words”, “without any introduction”, “without any convention”, of “two beings face to face” who will “only find details”, because they know “everything about each other”. But that’s rare...: “What doesn’t it usually take to get close to someone? Upsets, misunderstandings and deaths are sometimes necessary. You have to break into someone’s home, surprise them at a time when they are defenceless. You have to get in quickly, by force, through an event for which they have just kept their door open” (pp. 1302-1303).

*

The real is what makes me say, when we read a poet or look at a sculpture, that it is ‘so’. Such a reaction does not occur - or rarely does it occur - after

reading a book on social anthropology, sociology or psychology. You learn things, you discover intelligibility, but you do not often get the “surprise of the obvious”, which can take on different degrees and intensities. The artist’s work can generate this surprise of the obvious. It is even one of its characteristics.

Here we see the challenge, the necessity and the difficulty of isolating anthropology from the social sciences or cognitive explanations, and its difficulty in expressing the reality of the human condition. Anthropology has to invent methods and concepts to remain a ‘science’, and at the same time keep open the possibility that readers will say “ah yes”. This is a major challenge. It calls for a rethink of how anthropology is taught and of the research itself.

Rilke teaches us that art is above all, and should above all be, the artist’s sensitivity, lucidity in relation to reality, and freedom of expression. Is not science in fact the opposite? The anthropologist may remember the qualities of art, without forgetting the objectives of science! Here, when I speak of anthropology, I am of course referring to the anthropology of human existences, that of volumes of being: an existential anthropology.

The ball and the drawing

A particular work of art may be called upon by the anthropologist to explain an idea, to clarify it or make it more complex. This is the case with a drawing by Marcel Duchamp. I find in it the volume of being, with a different heuristic.

In his paintings, ready-mades and sculptures, Duchamp showed a constant interest in circular movement and the mechanics that make it possible. Like his *Roue de bicyclette* (1913), a bicycle wheel placed on a stool with the fork at the bottom: “The bicycle wheel is my first ready-made, Duchamp explains, and in fact at the beginning it wasn’t even called ready-made [...]. It was simply a matter of letting things happen on their own and creating a kind of atmosphere in a studio, in a flat where you live; no doubt to help ideas get out of your head. It was very reassuring, very comforting, to see this wheel spinning, it opened up horizons to things other than everyday material life. I liked the idea of having a bicycle wheel in my studio. I liked looking at it, like I like looking at the flames dancing in a fireplace” (in Gervais, 1989, p. 73). Duchamp alluded several times to this comparison with the chimney fire: “the dance of a wood fire: it was like a reverence to the uselessness of a thing generally used for other purposes” (p. 61). “It has the charm of something moving around the room while you think of something else” (p. 73). He also mentions that he has thirteen of them in his studio (p. 61): “It moves all the time and it’s nice to have something moving in the quiet studio while you’re working on something” (p. 73). The mechanism of movement can be found in other works by Duchamp, such as *Le moulin à café* (1911) and *la Broyeuse de chocolat* (1912). Above the painting of the mill, he even added an arrow - a very particular pictorial gesture - strongly indicating and marking the movement of the machine.

In Duchamp’s oeuvre, there is also a drawing of a cyclist, probably less well known, that he made in 1914, entitled *Avoir l’apprenti dans le soleil*⁹. I’m not trying to interpret it in the context of art history or to understand the artist’s intentions. I was struck by the cyclist depicted... The bicycle is all about cycles: I should say ‘multicycles’. There are the wheels turning on themselves and moving in a straight line. There’s the movement of the pedals, combined with the strength of the legs. And it is this movement of the pedals, or more precisely the rotation of the crankshaft, that drives the rear wheel, thanks to a roller chain that transmits the power exerted by the cyclist on the pedals.

⁹ The drawing is available at: <https://philamuseum.org/collection/object/51631>.

In this way the bicycle, with its rider, moves forward. Duchamp's drawing shows one more circle. Not just the pedals, the wheels and the legs, but also the whole cyclist, folded in on himself and on the bike at the same time. The drawing shows a double axis in black, running from the shoulders to the pedals, via the handlebars (slightly curved), a double accentuated line, indicating the mechanics of the body adapted to that of the bike. It is the support of this axis, in addition to the horizontal seat on the saddle, that allows the movement of all the cycles, articulating and organising them. The shape of the cyclist thus drawn by Duchamp is almost analogous to the other circles that make the bicycle work. In this respect, the slightly more pronounced rounding of the top of the head and the back seems significant to me. The cyclist is like a meta-circle, uniting these other circles, the legs associating the 'cycled' rider with the pedals and the rolling of the chain that implies the movement of the wheels.

In Duchamp's drawing, I look at the position of the cyclist, pedalling, curved in this way, forming an almost compact unit, a ball I might say. I think of the cyclist as someone who moves only his legs, the rest of his body almost immobilised, as if it were necessary for parts of it not to move in order to better ensure movement, and also as someone who does not require any other capacity other than that of pedalling. He does not need to do what a footballer does with his feet, or a racing driver with his attention to the steering wheel and his ability to steer. The withdrawal effect is all the stronger in that the cyclist throws nothing, plays with nothing - a ball, a disc, a weight, for example - as in other sports, and barely interacts with others, even though of course he talks, looks, anticipates, follows and has race strategies. All this makes for a body that is compact, indifferent, almost deaf to what comes from outside, like the cyclist of Duchamp, who is unconcerned by the blank musical scores on the sheet (James, 1991). It is even when the rider is more compact that he goes faster, turning away from others, as in the time trial, for example. And not when he 'gets up', as the expression goes. When he wins, he stands up even more, stretching his arms high. To pedal, he has to bend, fold up. The release of this moment is the continuation of even more folds and cycles. The cyclist thus ends his cyclical ordeal with this expression of liberation. The race is like a condensation of existence in all its folds and withdrawals. Should we say 'in-sistance' or 'in-sistence' rather than existence? The cyclist in-sists. To cycle is to insist, to live folded up. To unfold is to stop. He is not forward of himself, he is not first with others, he is towards himself. Or rather, he is with others towards himself. Existence is intrinsically inward-looking, even when he thinks or feels open. His posture is a reminder that there is a human

being, an entity, a ball, pedalling on its way. This ball formed by the cyclist is reminiscent of Parmenides' ball, which Hopkins also read: "His great text, he wrote about Parmenides, which he repeats with religious conviction, is that Being is and Not-being is not" (Hopkins, 1959, pp. 127-130). Admittedly, it is not "in a state of perfection", according to the words of Parmenides (in Coxon, 2009, p. 78), with an equal volume from the centre to all sides, without there being more being or less being here and there (pp.70-73).), but it is marked by the "strong necessity [which] holds it in the bondage of a limit, which keeps it apart" (p. 73). In any case, the ball in Duchamp's drawing is not a sphere that includes beings, others, as Sloterdijk might have it. Thus, when he comments on Giotto, it is not the distance of the outstretched arms that appeals to him - I am astonished every time I look at them - but the faces turned towards each other, particularly in the frescoes in the Scrovegni chapel in Padua. Sloterdijk writes of 'The Greeting of Joachim and Saint Anne', who are reunited after a separation and the announcement of a child conceived by Mary: "Their faces form a shared circle of happiness: they float in a bipolar sphere of intimate mutual recognition based on shared hope and a joint plan for a fulfilled time" (Sloterdijk, 2011, p. 146). Sloterdijk seeks to think "a shared subtlety" (p. 44), "two inhabitants facing one another in polar kinship" (p. 44), "being-in-spheres" (p. 44) and its structuring by an "inhood" (as the translator puts it), not separated from what surrounds it (p. 540), and also the moment when that sphere is shattered. The idea of the volume of being invites another reading. To look at the volumes of each person is not to look at the spheres "in which humans can be contained", as "immune-systemically effective space creations for ecstatic beings that are operated upon by the outside" (p. 27). Sloterdijk's spherology is not a volumology that consists of seeing separate beings, each at a time, Anne and Joachim each coming their own way, meeting on a bridge, coming closer, but not completely, as if holding back, ready for that kiss that is not given or has already passed, furtive, Joachim's eye thinking of other moments, next to characters already in their own occupations. And all this without necessarily the hypocrisy and malice characteristic of Judas's kiss to Jesus, which also interests Sloterdijk, who sees in it the space broken by the one who "kisses what he cannot attain" (p. 151). But isn't not attaining what he cannot attain always so? This is indicated by the distance and restraint that Giotto inscribes between the characters, whoever they may be, "the rupture between them" (p. 149).

*

I do not dare imagine Duchamp “forming” this cyclist. Art par excellence, I would say. In this act, I see the gaze, the understanding and the form of what a cyclist is, perhaps also of existence. We sometimes forget that the verb to draw also refers to the act of pulling on a thread as if to untie a knot (Taussig, 2011, p. XII). In this way, I could say that drawing allows us to pull human beings out of where they are: from the depths of the gaze that has lost them and cannot see them, from the depths of the theoretical constructs that have dissolved them in favour of other things. Drawing enables me to remain attracted not by the lines I draw but by the volume of being I would form. The lexicon often helps to clarify. The same is true of the word “trait”, which, from the Latin *trahere*, can mean the furrows made by the plough. As Jacqueline Sudaka-Bénazéraf points out, there is the literal meaning of an incision, an intervention, a slit in the earth, but also in paper, and a figurative meaning designating the salient aspect, highlighting, and its opposite, erasing, as in the French expression “tirer un trait” (Sudaka-Bénazéraf, 2008, p. 12). Drawing draws, splits, highlights. It also erases what I do not want to show, the background for example, the context.

Such a conception of drawing makes it possible to criticise ethnography as focusing on links and relationships, and shows the value of focusing on the human being rather than on interaction or relationships in general. The ambition of a radical anthropology as I see it is to look at a human being, to look at him or herself and not beyond. It is the avoidance of this difficulty that allows social sciences to think about things other than humans: environments, societies, relationships and actions. To put it another way: looking at a human being is the opposite of the act of putting things into perspective to which observers are accustomed. “*Perspectiva* is a Latin word which means ‘seeing through’. This is how Dürer sought to explain the concept of perspective” (Panofsky 1991, p. 27). Panofsky begins his book on ‘perspective as symbolic form’ with this reference. When making a link between ethnographic operations and perspective, it is the meaning “to see through” that applies much more than the other possible meaning of the Latin *perspicere*: “to see clearly” (p. 75). The idea of ‘through’ seems to me to say what is at stake in the perspectival gaze. To look through is certainly to look at humans, but it is above all to pass through them, to fix the view beyond, and to make this ‘beyond’ the central point that relegates humans.

In the history of painting, the expression of perspective is complex and varied. But what Panofsky writes about it questions the ethnographer: “The ultimate basis of the homogeneity of geometric space is that all its elements, the

‘points’ which are joined in it, are mere determinations of position, possessing no independent content of their own outside of this relation, this position which they occupy in relation to each other. Their reality is exhausted in their reciprocal relation: it is a purely functional and not a substantial reality. Because fundamentally these points are devoid of all content, because they have become mere expressions of ideal relations, they can raise no question of a diversity in content. Their homogeneity signifies nothing other than this similarity of structure” (p. 30).

Through its apparatus of looking and writing, ethnography pertains to perspective as a “symbolic form”, namely as a way of grasping the world, “a specific feeling of the metamorphosis of the perceptive space”, which finds expression according to Panofsky both in artists and in philosophers or scientists (p. 93). For what the ethnographer does - observing, taking note, re-observing, describing, analysing, conceptualising - is to put things into culture and if he is critical of this, he is not exempt from putting people into relationships, into interaction, empathy or affection, including between himself and what he is trying to understand. Whatever perspective is chosen, whether it is cultural or action-oriented, ethnographer goes through dozens and hundreds of situations during what is known as “fieldwork”. These are successive time-spaces during which they observe, speak and take notes. It is as if at the very moment of looking and/or writing, he is ‘traversing’ the human beings from his perspective, retaining the characteristics he deems relevant to his general perspective, to his final ‘aim’. This is what comes to the fore, in front of the humans. It is as if the perspective is sucking humans in, reducing them, gradually losing them as it works its way towards the horizon.

It was with this criticism that I began this book. Art is not without its solutions, as I have tried to show. In a letter to Henri Fantin-Latour, Manet evoked the *Pablo de Valladolid*, a painting by Diego Velásquez, after his visit to the Madrid museum: “The most astonishing piece of this splendid work, and perhaps the most astonishing piece of painting that has ever been done, is the painting indicated in the catalogue, a portrait of a famous actor at the time of Philip IV; the background disappears, and it is air that surrounds this man, all dressed in black and alive”. After discovering this painting, Manet painted *The Fifer* (1866), like a whole human being who seems detached from the world¹⁰.

¹⁰ These questions have become the focus of a book that Catherine Beaugrand and I are preparing.

Let us be careful, the background is always ready to come back. Unless it has not really left, as in Heidegger's text about the work of art. I think it is characteristic and symptomatic of the presence of the background. For example, on the subject of the Greek temple, he writes the following: "Standing there, the building holds its place against the storm raging above it and so first makes the storm visible in its violence. The gleam and luster of the stone, though apparently there only by the grace of the sun, in fact first brings forth the light of day, the breadth of the sky, the darkness of night. The temple's firm towering makes visible the invisible space of the air. The steadfastness of the work stands out against the surge of the tide and, in its own repose, brings out the raging of the surf" (Heidegger, 2002, p 21). It is as if the work of art, by contrast, brings out the background that surrounds it, with which it is associated. "Standing there, the temple first gives to things their look" (p 21). It is not a figure that emerges, it is the figure that gives a particular force to the background. What the temple establishes and makes visible, another work can also reveal from itself and from its force. According to another example from Heidegger, the shoes painted by Van Gogh reveal, even though the painting leaves "a vague space" around them, "the toil of the worker's tread", "the tenacity of the slow trudge through the far-stretching and ever-uniform furrows of the field swept by a raw wind", "the dampness and richness of the soil", "the silent call of the earth" (p. 14). The painting thus brings out the truth of the tool in question, according to Heidegger: "This equipment belongs *to the earth* and finds protection in the *world* of the peasant woman" (p. 14) – her context. According to this reading, things do not exist in isolation from one another, but in a call and a reference to other things, with the backdrop of a world that they presuppose. With her shoes, "the peasant woman is admitted into the silent call of the earth; in virtue of the reliability of the equipment she is certain of her world" (pp. 14-15). And so we see that "in proximity to the work we were suddenly somewhere other than we are usually accustomed to be", in the openness of the world. Reading Heidegger in this way, I cannot help but see an analogy with what anthropologists call the context, the context that explains a central figure, the context that is explained by that figure. The context is thus society, culture, the environment, other people.

To look at and describe a being insofar as it exists actually implies blocking the perspective, to fix one's gaze and one's writing in a 'contraspective'. The observer remains in front of or beside the being, at the same time as moving with it, thus keeping it on the same scale throughout the observation and description. Unlike perspective, contraspective means no longer looking

through and beyond, but focusing on the being itself and for itself, and carrying out this operation right to the end of the final writing. In Old French, the verb 'volumer' means "to set in volume, to write" (Godefroy, 2003, p. 626). Contrasperspective thus consists in 'voluming', i.e. presenting the human figure as a whole, singularised, separating it from the background, without it being sucked in by the different modes of perspective. In painting, as in ethnography, the portrait often presents the individual as a representative of a professional category, a cultural identity, a participant in a particular event, a symbol of a specific, sometimes problematic, social trajectory or social situation. Voluming means disaspiring the volume of contexts. This does not mean that I cannot see what is classically understood as belonging to the background on the surface or in the content of the volume of being, but above all it means adding up what is extra in the volume looked at closely. Voluming involves especially following a volume of being in time, in its movement, without it being absorbed into a narrative, a story, links and relations.

The motifs of an existential art, like an existential anthropology, are at play: the singularity of a being, detached from the rest - not to lose it -, the resemblance, the continuity of its moments - not to lose them -, its disappearance.

*

Acknowledgements. There are other words that would be more appropriate. In my quest to describe beings, inseparable from a critique of anthropology, art has become an essential support since I met Catherine Beaugrand. Our conversations have led to one or other of the directions of thought that we find in these pages, but above all to the discovery of various works of art. Of course, what is written here is my own responsibility.

Ce livre comprend la version anglaise et la version française d'un texte court qui montre comment certaines œuvres peuvent aider à concevoir une anthropologie de l'être humain : susciter des thèmes, élargir la perception, proposer des concepts. L'auteur passe des réflexions de Giacometti à la poésie de Pizarnik, d'un dessin de Duchamp aux "conseils" de Rilke à un jeune anthropologue. Regarder, apprendre à regarder est le fil conducteur.

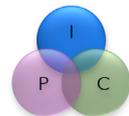
Mots clés :

art, anthropologie existentielle, peinture, poésie, individualité, être humain, existence

Albert Piette

Art existential, pour apprendre à regarder

Essai d'anthropologie radicale



IL **Sileno**
Edizioni

Art existentiel, pour apprendre à regarder

Essai d'anthropologie radicale

« For me the great achievements of the centuries in which the artist accepted the probable and familiar as his subjects were the pictures of the single human figure – alone in a moment of utter immobility » (Mark Rothko)

« Il serait en effet surprenant et étrange que lorsque nous contemplons leurs images nous nous réjouissions de contempler en même temps l'art qui les a fabriqués, par exemple le dessin ou la sculpture, mais que nous ne préférions pas contempler ces mêmes êtres constitués par nature, dès lors que nous pouvons apercevoir leurs causes » (Aristote)

L'anthropologie et l'art se rencontrent de diverses manières. Celui-ci peut constituer un objet d'études pour celle-là – ainsi, l'anthropologie de l'art ou l'ethnographie des processus de création. Les supports de l'art et de l'anthropologie sont les mêmes, souvent discutés et comparés : la photographie, le film, le dessin, et aussi l'écriture, l'art considérant surtout le support comme sa finalité, travaillant celui-ci comme mode de représentation, l'anthropologue y voyant un moyen pour dire quelque chose de ce qui pourrait être nommé la réalité. Dans son « Discours de Stockholm » (1970)¹¹, Saint-John Perse indique une matrice commune à la science et à l'art. Il constate l'incertitude et l'indétermination avouées des physiciens dans leurs mesures. Il sait aussi l'importance de l'intuition au cœur de la raison scientifique et affirme que la science n'est pas exempte d'une « vision artistique », la poésie et la science étant confrontées au mystère qui leur est « commun ». Et bien sûr on peut remarquer, dans le travail de l'artiste, méthode, rigueur et aussi mesure, sans pour autant qu'il quitte l'art. Il y eut surtout Léonard de Vinci : « Quelqu'un qui pouvait regarder le même spectacle ou le même objet, tantôt comme l'eût regardé un peintre, et tantôt en naturaliste ; tantôt comme un physicien, et d'autres fois, comme un poète, et aucun de ces regards n'était superficiel. » C'est ce qu'écrit Paul Valéry dans sa préface aux *Carnets* (dans Vinci, 1942, p. 7). Devant un paysage, Léonard de Vinci peut en artiste « saisir la figure, les effets d'ombre et de lumière, les perspectives et les transparences » et en naturaliste comprendre la formation du lieu par les forces naturelles (p. 7). Léonard de Vinci, non satisfait de la seule connaissance intellectuelle, trouve dans le geste artistique un moyen de « restituer par voie d'opérations conscientes la sensualité et la puissance émotive des choses ». Il est rare de cumuler les points de vue de l'artiste et du scientifique à un tel niveau d'habileté et de réussite...

En anthropologie, il y a des formes explicitement hybrides, en tout cas mélangeant ce qui peut faire science et ce qui peut être ressenti comme de l'art. Il en est ainsi des films ethnographiques présentés dans des festivals ou de la poésie ethnographique. Je pense à l'écriture en vers de l'anthropologue Renato Rosaldo (2013), pour décrire l'expérience de la mort de son épouse, dans un livre où il est aussi question de théorie des émotions. D'autres chercheurs maintiennent séparés leur anthropologie méthodologique ou théorique et un travail artistique. Ils sont nombreux. C'est par exemple le cas de Michel Leiris qui sépare son activité d'ethnologue au musée de l'Homme et son travail littéraire chez lui. Parmi d'autres exemples, l'anthropologue Michael Jackson garde également une certaine séparation

¹¹ Les références bibliographiques sont à la fin du livre.

entre ses travaux ethnographiques avec des références philosophiques et son œuvre poétique, même si le lecteur peut repérer l'unité d'un regard¹².

L'art peut aussi être une ressource pour penser, réfléchir, éveiller des pans d'observation et ainsi questionner l'anthropologie. Selon cette ligne, avec des modalités différentes, des réflexions intéressantes ont vu le jour ces dernières années (Sansi, 2014 ; Rapport, 2016 ; Ingold, 2019 ; Schneider, 2021). L'enjeu n'est surtout pas que l'anthropologue fasse de l'art mais qu'à partir de ce qu'il repère dans l'art, il garde son objectif conceptuel et méthodologique, tout en le précisant, le modifiant, tout en élargissant son champ thématique. C'est dans ce sens que j'appréhenderai l'art, en « art épistémologique ». La réflexion que je propose est une invitation à un détour par l'art pour que l'anthropologue s'étonne de sa propre discipline.

La suite du discours de Saint-John Perse est révélatrice de ce que, de fait, n'est pas le plus souvent l'attitude scientifique. Mode de vie « intégrale », la poésie, écrit-il, est la « fierté de l'homme en marche sous son fardeau d'éternité ». Elle est « insoumission », « libre de toute idéologie », contre l'inertie et l'accoutumance. « Fidèle à son office, qui est l'approfondissement même du mystère de l'homme, la poésie moderne s'engage dans une entreprise dont la poursuite intéresse la pleine intégration de l'homme. » (Saint-John Perse, 1970, § 8). D'une part, ce que Saint-John Perse dit de la poésie, j'aimerais qu'on le dise de l'anthropologie : affronter le plus à peine mesurable, avoir une vision, s'étonner, être un mode de vie, être insoumission aux idéologies. « L'obscurité, continue-t-il, qu'on lui reproche ne tient pas à sa nature proche, qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore, et qu'elle se doit d'explorer : celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain. » (§ 12).

Quand des œuvres d'art ou des écrits d'artistes m'interpellent, c'est à propos de la manière de regarder l'être humain - un volume d'être, comme je le nomme – le plus souvent oublié dans l'ensemble du « vivant ». C'est en ce sens que je désigne l'art existentiel¹³ : des œuvres qui concernent directement l'être humain, son existence, la suite des instants, la perte de ceux-ci ou qui invitent à penser une épistémologie pour observer et décrire. C'est bien plus des volumes constitués que des entremêlements de lignes mises à plat que je

¹² Cf. à ce sujet la réflexion de Christopher Houston (2015).

¹³ L'expression est utilisée par Catherine Beaugrand dans son essai sur On Kawara, Lee Lozano et Allan Kaprov (Beaugrand, 2024).

cherche. Le lecteur comprend dans ce cas qu'une possible heuristique de l'art ne vienne pas des propositions de Nicolas Bourriaud qui, en pleine filiation deleuzienne, refuse d'associer une œuvre d'art à « un objet clos sur lui-même par l'entremise d'un style et d'une signature » (Bourriaud, 1998, p. 20). Il préfère que les « œuvres » soient « des rapports humains », « des modes d'échanges sociaux » (p. 45) ou des « nouvelles 'possibilités de vie' » (p. 47). Et, sans surprise, en affinité avec l'art relationnel qu'il constate et qu'il revendique, avec la conception de l'œuvre comme « un système d'échanges avec les flux sociaux » (p. 101), il sollicite Guattari et sa pensée de la subjectivité comme « fruit de dissensus, d'écarts », comme « réseau d'interdépendances » (p. 99) ou comme « processus d'hétérogenèse » (p. 102), contre toute pensée « des objets immanents clos » (p. 111). Bref, pas de substance, pas de délimitation, de l'ouvert, des relations, des flux et de la différenciation permanente. Il ne s'agit là que d'un exemple parmi d'autres relayant de telles idées. Celles-ci, l'anthropologie les connaît, les pratique, les développe depuis le début de son histoire. Pour une anthropologie radicale, c'est bien l'inverse qu'il s'agit d'apprendre à regarder.

Je vais solliciter directement Monet, Cézanne, Holder, Giacometti, Hopkins, Pessoa, Rustin, Hopper, Pizarnik, Rilke, Duchamp et quelques autres, en associant à chacun une capacité de s'arrêter, de regarder, de ressentir, d'ajouter un sens supplémentaire, celui que des spécialistes des sciences, humaines, naturelles, sociales, n'ont pas nécessairement perçu ou privilégié. Je constate qu'il y a surtout des peintres et des poètes – beaucoup d'autres auraient pu être choisis pour construire ma réflexion¹⁴. C'est, d'une certaine façon, l'œuvre, la peinture, le texte qui me saisissant m'a fait écrire ces pages. Au moment de les boucler, je tombe par hasard sur ces quelques lignes que Proust consacre à Renoir : « Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis de voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel [...]. Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. » (Proust, 1988, p. 317). Je pourrais dire quelque chose d'analogue à propos des figures humaines rapportées dans ce livre.

¹⁴ Je me permets de renvoyer à un autre travail, à partir de la sculpture et de Rodin en particulier : Beaugrand et Piette (2023). Cf. aussi, à partir du dessin, Piette (2024).

L'artiste qui regarde

L'idée selon laquelle il n'existe pas d'être humain sans un autre être humain constitue la base de conséquences théoriques mais aussi méthodologiques en série, à partir desquelles il est recommandé à l'anthropologue d'observer au moins deux individus, le plus souvent un nombre plus élevé jusqu'à inclure des groupes et des cultures. Et l'observateur de se placer ainsi au milieu des situations regardant « un ensemble » et balayant « large ».

« J'apprends à voir. Oui, je commence. Cela ne va pas encore très loin. Mais je veux mettre mon temps à profit » (Rilke, 1993a, p. 437) : ces mots de Rilke, je les lis et relis souvent, ne voulant pas être trompé par leur apparente naïveté.

Voir et regarder : les dictionnaires insistent sur l'acte intentionnel et volontaire de « regarder », alors que « voir » indiquerait un acte passif. Il m'arrive pourtant de regarder, comme avec une intention, et de ne rien voir. Aux anthropologues, je dirais qu'il faut apprendre à regarder et, une fois le regard affermi, qu'il faut apprendre à voir.

Oser regarder

Les artistes regardent et re-regardent, s'acharnent à observer, repartent observer tel lieu, recommencent tel portrait, avec un engagement très fort, sans doute plus fort que celui de la plupart des anthropologues en particulier. Cette découverte n'a pas cessé de m'interpeller. Dans le cas de la littérature, on pourrait dire qu'elle décrit des personnes inventées, des « êtres de papier », se contentant d'une inspiration lointaine mais, dans telle ou telle peinture, telle ou telle sculpture, il y a une référence directe à une réalité précise, à une personne en particulier, à un lieu, à un objet. Il y a bien une volonté de certains artistes de se rapprocher au plus près de cette réalité-là, de cette réalité-ci, et aussi d'avoir une interrogation sur ce rapport au réel, sur leur perception, sur la réalité en question, ainsi que sur les difficultés de l'opération. Et c'est sans doute aussi en travaillant que l'artiste peut découvrir, s'étonner, au-delà de son intuition de départ. Dans des correspondances, dans des journaux, il arrive ainsi que l'artiste exprime son obsession de ce qu'il voit, de sa confrontation à la réalité, aux supports et aux matériaux avec lesquels il travaille. C'est presque étonnamment l'artiste qui invite l'anthropologue à s'interroger sur

son engagement dans le travail, sur sa propre obstination, ainsi que sur son rapport à la réalité. « Depuis quinze jours, écrit Giacometti, j'essaye de faire des paysages. Je passe toutes les journées devant le même jardin, les mêmes arbres et le même fond [...] Chaque jour je vois un peu plus que je ne vois presque rien et je ne sais plus du tout comment, par quel moyen, je pourrais mettre sur la toile quelque chose de ce que je vois. » (Giacometti, 1990, p. 202).

A propos de Rodin, qui avait une connaissance technique et géométrique du corps humain, Giacometti indique une méthodologie plutôt « objectiviste » : « il prenait les mesures » et « il ne faisait pas une tête telle que lui la voyait, dans l'espace ». Mais surtout ce qu'il cherchait était de faire « le parallèle en terre, l'équivalent exact de ce volume dans l'espace » (p. 287). Monet, travailleur, peignant par tous les temps sur une barque aménagée, ce n'est presque pas une information : « Sachez que je suis obsédé par le travail. Ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession. C'est au-delà de mes forces de vieillard, et je veux cependant arriver à rendre ce que je ressens. J'en ai détruit... j'en recommence... et j'espère que de tant d'efforts il sortira quelque chose » (Wildenstein, 2010, p. 381). « Le travail ne va pas du tout, confie-t-il. Le doute et le découragement se sont emparés de moi » Et aussi : « J'avais cru arriver à faire un jour quelque chose de bien, et voilà que je trouve ce que j'ai fait si peu de chose, et qu'il me faudrait tant progresser que la force me manque ». Hodler peint et dessine l'agonie de sa femme Augustine pendant un jour et demi. Il le fera plus tard aussi avec sa compagne Valentine. Mais pourquoi cela serait-il si peu possible pour un anthropologue, y compris avec l'accompagnement méthodologique et conceptuel ? Dans *La mission de l'artiste*, Hodler (2014) redit l'obsession du peintre : voir, observer, comparer les formes, examiner l'attitude et la physionomie d'une personne. L'œil inexercé, explique-t-il, ne voit pas la forme, les couleurs, le cachet extérieur, le rythme des formes, le mouvement des choses. Il reconnaît une physionomie, mais ignore la forme exacte des traits. L'œil, même exercé, n'a pas la précision de reproduire le portrait de quelqu'un. Exercé, il peut voir les contours, l'ensemble, les proportions, la figure, le fond, la lumière. Il peut saisir aussi la forme intérieure, le mouvement et le contenu. L'artiste peut devenir pour l'anthropologue un modèle d'acharnement méthodologique au travail.

Imiter, ne pas imiter, copier, ne pas copier, représenter, ne pas représenter, figurer, ne pas figurer, créer et ne pas créer une ressemblance : tout cela en confrontation au mouvement des choses, à leur distance, à leur profondeur, à l'écran que constitue la vision de l'artiste. Je ne dis pas qu'il faut résoudre la

question de l'imitation, plus exactement de la ressemblance, encore moins que l'art doit être imitation, je prétends qu'il faille les remettre au centre des débats en anthropologie, y compris à partir des représentations « hyperréalistes » - les sculptures de Duane Hanson ou de John de Andrea en sont des exemples privilégiés.

D'une autre manière, les *Écrits* de Giacometti constituent à ce sujet une succession de réflexions épistémologiques : « Il n'y a plus que la réalité qui m'intéresse et je sais que je pourrais passer le restant de ma vie à copier une chaise. » (Giacometti, 1990, p. 98). Oui, il y a impossibilité de dire le mouvement, mais il convient d'« essayer quand même toutes les possibilités » (p. 188). « La réalité, écrit-il, reste exactement aussi vierge et inconnue que la première fois qu'on a essayé de la représenter » (p. 267). Certes la chaise, mais comment ne pas être « halluciné par le visage des gens ? » (p. 262). Comment laisser la vision étendue de l'artiste mettre ou se mettre des œillères pour ne pas le voir ? Le visage ou le personnage tout entier ? Giacometti pense que « l'essentiel, c'est la tête », mais cherchant à s'éloigner de sa singularité pour « aboutir à l'universel », visant l'épure dans la retranscription du visage, son architecture, mais aussi désirant saisir le visage pour le préserver, car il est toujours menacé par les multiples identités que chacun veut jouer.

Avec et à partir de ses hésitations sur l'opération artistique et de son lien au réel, les réflexions de Giacometti me semblent des méditations essentielles pour le chercheur qui veut décrire : « Plus une peinture veut donner une représentation de la réalité, et plus je suis touché, note-t-il, par les éléments qui, au premier abord, ne semblent pas être les signes mêmes des objets, mais ce sont peut-être justement ces éléments-là qui finissent par recréer la vision de l'objet » (p. 69). N'est-ce pas dire l'importance des gestes secondaires, qui ne semblent pas compter ? Les « restes » sont aussi ce qui stabilise, comme le disent l'étymologie et la racine *sta*. « Les têtes, les personnages ne sont que mouvement continuels du dedans, du dehors, ils se refont sans arrêt, ils n'ont pas une vraie consistance [...]. Elles sont une masse en mouvement, forme changeante et jamais tout à fait saisissable. Et puis elles sont comme liées par un point intérieur qui nous regarde à travers les yeux et qui semble être leur réalité. » (p. 218). Faut-il être d'accord avec cette idée de mouvement permanent, de variations constantes ? Il y a bien une stabilité, un style, une continuité. C'est ce que précise ce qui suit. » « Même dans la tête la plus insignifiante, la moins violente, dans la tête du personnage le plus flou, le plus mou, en état déficient, si je commence à vouloir dessiner cette tête, à la

peindre, ou plutôt à la sculpter, tout cela se transforme en une forme tendue, et toujours me semble-t-il, d'une violence extrêmement contenue, comme si la forme même du personnage dépassait toujours ce que le personnage est. Mais il est cela aussi : il est surtout une espèce de noyau de violence. C'est probable d'ailleurs. Il me semble assez plausible qu'il en soit ainsi du fait même qu'il vienne exister... du fait même qu'il existe, qu'il n'est pas broyé, écrasé, il me semble qu'il faut qu'il y ait une force qui le maintienne ! » (p. 245). Confronté aux formes changeantes des têtes, Giacometti précise aussi qu'elles sont « comme liées par un point intérieur qui nous regarde à travers les yeux et qui semble être leur réalité », un « noyau de violence ». Que serait ce « noyau de violence » ? Ce qui fait continuer, ce qui fait que chacun continue. Le « point intérieur qui nous regarde » : ainsi je ne perçois pas comme totalement exacts les propos de Sartre pour qui les sculptures de Giacometti disent l'être humain, en tant qu'il est vu par les autres, « l'homme tel qu'on le voit, tel qu'il est pour d'autres hommes, tel qu'il surgit dans un milieu interhumain » (Sartre, 2013, p. 302), car, insiste-t-il, « il est l'être dont l'essence est d'exister pour autrui ». Et il ajoute : « En percevant cette femme de plâtre, c'est mon regard refroidi que je rencontre sur elle ». En contraste, Charles Juliet reconnaît que Giacometti n'a, durant sa vie, que le seul désir de dire « tout » de « l'homme et de sa condition » et ce qui lui semble « essentiel » est la fragilité de chacun et l'énergie pour continuer et « tenir debout » (Juliet, 1995, p. 63). Et c'est cela qui est montré dans certaines de ses œuvres, un volume qui regarde, presque sachant qu'il ne sera pas vu, tentant de faire face, au-delà de la présence des autres. Les « têtes » de Giacometti me semblent bien plus radicales, dans leur surgissement, que ne veut bien le dire Sartre.

« Je ne pense pas, continue Giacometti, que tous ceux qui font de la non-figuration le font parce qu'ils trouvent impossible de faire de la réalité. Pas du tout. Ils ne sont pas du tout dans la même position que moi, qui voudrais le faire et qui le trouve impossible, c'est plutôt qu'ils trouvent qu'on l'a fait une fois pour toutes, et que la vision du monde extérieur est équipée. Et que l'on ne peut plus que répéter ce que d'autres ont fait, donc elle n'a plus de sens. Ils n'essaient pas, ils ne font pas un arbre parce qu'ils trouvent que ça les dépasse et que c'est impossible de le faire, ils ne le font plus parce qu'ils disent : 'Si je fais un arbre, il ne peut en sortir qu'un banal petit arbre tel qu'on l'a déjà fait' [...]. Mais pour moi, la réalité reste exactement aussi vierge et inconnue que la première fois qu'on a essayé de la représenter [...]. Oui, l'art m'intéresse beaucoup, mais la vérité m'intéresse infiniment plus » (Giacometti, 1990, p. 267).

Il m'importe en effet de ne pas mettre entre parenthèses ce qui serait comme la réalité et la vérité, de les réintroduire, si elles ont pu être suspendues aussi bien en art que dans les épistémologies des sciences, en anthropologie aussi. « C'est plutôt anormal, ajoute Giacometti, de passer son temps, au lieu de vivre, à essayer de copier une tête, d'immobiliser la même personne pendant cinq ans sur une chaise tous les soirs, d'essayer de la copier sans réussir, et de continuer. Ce n'est pas une activité qu'on peut dire exactement normale, n'est-ce pas ? » (p. 278). Oui, c'est anormal, c'est en tout cas contraire à ce que les gens font : regarder des ensembles et balayer avec un regard oscillateur. Travailleur, méthodologue et épistémologue, l'artiste interpelle l'anthropologue. Faudrait-il le détour par l'émotion de l'art et des êtres représentés pour apprendre à regarder des êtres réels et d'abord pour savoir qu'il y en a – que l'on relise les mots d'Aristote en exergue ?

Saisir la singularité

On peut relire les réflexions de Bergson sur l'artiste. Il est « distrait », écrit-il (Bergson, 2014, p. 184), insistant sur le détachement de l'artiste libéré des contraintes pratiques de la vie et du mode intellectuel qui sélectionne en fonction de celle-ci. Le chercheur serait dans cette attitude, consistant à effacer « les différences inutiles » et à accentuer « les ressemblances utiles ». Et cela serait perdre « l'individualité des choses et des êtres », au profit de quelques traits facilitant « la reconnaissance pratique ». Bergson s'en prend ainsi à la psychologie qui « détache, isole » « un état psychologique pour l'ériger en entité plus ou moins indépendante » et « ainsi négliger la coloration spéciale de la personne » (p. 221). Sur les artistes, il précise dans un autre ouvrage ceci : « Ils saisiront quelque chose qui n'a plus rien de commun avec la parole, certains rythmes de vie et de respiration qui sont plus intérieurs à l'homme que ses sentiments les plus intérieurs, étant la loi vivante, variable avec chaque personne, de sa dépression et de son exaltation, de ses regrets et de ses espérances. En dégageant, en accentuant cette musique, ils l'imposeront à notre attention ; ils feront que nous nous y insérerons involontairement nous-mêmes, comme des passants qui entrent dans une danse. Et par là ils nous amèneront à ébranler aussi, tout au fond de nous, quelque chose qui attendait le moment de vibrer. — Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour

nous mettre face à face avec la réalité même » (Bergson, 2012, p. 120).

En tout cas, la singularité de chaque être existe, c'est presque une tautologie. Quand souvent je demande quelle discipline scientifique décrit et étudie la singularité des êtres ou plus simplement décrit des personnes, je perçois mon interlocuteur interpellé, ne sachant répondre. On ne relira jamais assez la critique de Virginia Woolf adressée aux biographies : « Elles laissent de côté la personne à qui les choses sont arrivées. Cela, parce qu'il est très difficile de décrire un être humain. Alors on dit : 'Voilà ce qui est arrivé', mais sans dire à quoi ressemblait la personne à qui c'est arrivé » (Woolf, 1986, p. 68). Décrire et analyser une singularité, c'est repérer des régularités et des constances dans chacune, les comparaisons pouvant se faire à partir de là. C'est ce que fait la science pour une pléthore d'autres « objets ».

A propos de la singularité, il était presque normal de rencontrer le poète anglais Gerard Manley Hopkins, lecteur de Duns Scot, philosophe de l'*haecceitas* et de la distinctivité intrinsèque des êtres, qu'il présente comme « démêleur du réel le plus fin-grain : sondeur /Inégalé » (Hopkins, 1980, p. 101). Hopkins propose lui la notion d'*inscape* que Pierre Leyris, son commentateur et traducteur, présente ainsi : « Le sens du suffixe *scape* apparaît dans le composé *landscape*. Un *scape* de *land*, c'est une unité visible de pays saisie individuellement et qui garde les caractéristiques essentielles de l'ensemble du pays. L'*inscape* d'un objet, d'un être, ce sera donc, sinon à proprement parler une unité de l'essence de l'objet, de l'être, du moins un composé unifié des qualités sensibles qui reflètent et permettent dans cette mesure même de pénétrer cette essence. Quant à traduire cela par un mot unique aussi organique et, en dépit de sa nouveauté, de consonance aussi familière, il n'y faut pas songer. Tout au plus, s'autorisant, des mots mêmes que Hopkins propose pour en jalonner la route, peut-on hasarder "dessin, motif intime", ou encore "schème intrinsèque", bien qu'il s'agisse plutôt d'un motif ou d'un "schème de l'intrinsèque". Ce n'est pas seulement des œuvres des hommes [...], mais des hommes eux-mêmes, de lui-même parmi eux et de tous les aspects du monde créé que Hopkins recherchait avant toute chose les *inscapes* » (Leyris, 1980, pp. 11-12).

Le journal d'Hopkins (1997) est jalonné de descriptions de visages, aussi de paysages, d'un chêne, d'une jacinthe, d'un halo lunaire, de cristaux du gel. Les vers extraordinaires qui suivent sont particulièrement significatifs de ce que je veux dire dans ces pages :

« Toute chose ici-bas fait une et même chose :
Divulgue cet intime habitant de chacun ;
S'avère, per-se-vère, incante et dit *moi-même*,
Criant *Ce que je fais est moi : pour ce je vins* »
(Hopkins, 1980, p. 129)¹⁵.

Il y a une autre notion privilégiée par Hopkins, *instress*. « Each being in the universe «selves,» that is, enacts its identity, précise un autre commentateur d'Hopkins. And the human being, the most highly selved, the most individually distinctive being in the universe, recognizes the inscape of other beings in an act that Hopkins calls *instress*, the apprehension of an object in an intense thrust of energy toward it that enables one to realize specific distinctiveness.” (in Greenblatt *et al*, 2006, p. 1515). Par exemple, à propos de Parménide, Hopkins explique qu'il veut dire « that all things are upheld by *instress* and are meaningless without it” (Hopkins, 1959, p. 127). Je considère que l'anthropologue doit avoir cet « *instress* » pour définir les « *inscapes* » de chacun, à travers les traits qui les constituent. Mais je ne donne pas une telle force au langage, voulant penser que les distinctivités existent et tiennent bien indépendamment du regard et de la description de l'observateur. A chacun, et à l'anthropologue en particulier, de reconnaître les singularités et les traits qui les constituent, en pensant que la singularité n'est pas seulement dans l'irréductibilité d'un être séparé des autres, mais aussi dans les caractéristiques les plus détaillées possible faisant reconnaître qu'il ne peut être interchangé avec un autre, caractérisant ainsi une constance. Pour autant, je ne me sens pas en phase avec l'idée tellement courante – j'y vois presque une posture « *ngangnan* » - selon laquelle l'art, mais aussi l'anthropologie, ce serait communiquer avec la réalité, entrer en résonance émotionnelle avec un rythme, surtout ne pas objectiver : ce ne serait pas un enjeu de « ressemblance » mais de « co-naissance originelle », comme le défend Maldiney (1973, pp. 16-19).

De la même façon que les étudiants en sciences sociales sont envoyés dans des lieux publics pour y observer des situations, ce qui s'y passe lorsque les gens sont ensemble, l'exercice anthropologique par excellence

¹⁵ Cf. les commentaires de Pierre Leyris sur sa traduction (Leyris, 1980, pp. 14-15), en particulier du verbe *to self* (« s'affirmer en tant que soi ») et de la succession « *selves, goes itself* »

consisterait à apprendre à saisir et à décrire des singularités d'humains. Tel cet homme qui a quitté son domicile conjugal pendant 20 ans, pour résider pas très loin de celui-ci, à propos duquel Hawthorne écrit ce qu'aurait à faire l'anthropologue : « C'est le mari qui nous intéresse. Nous devons nous dépêcher de le rattraper dans la rue, avant qu'il ne perde son individualité, et ne se fonde dans la grande masse de la vie de Londres. Alors il serait vain de l'y rechercher. Restons sur ses talons, donc, jusqu'à ce qu'après plusieurs tours et détours superflus, nous le trouvions confortablement installé au coin du feu du petit appartement évoqué plus haut. » (Hawthorne, 2012, p. 23).

Dans son *Traité de la peinture*, Léonard de Vinci écrit que « c'est un péché capital pour le peintre de faire des visages qui se ressemblent, et de même la répétition des gestes est un grand défaut » (Vinci, 2003, p. 78). Pessoa ne dit d'ailleurs pas autre chose sur la différence de chacun des humains, tout en y ajoutant son pessimisme : « Que nous soyons tous différents, voilà un axiome de notre nature. Nous ne nous ressemblons que de loin, et dans la proportion où nous ne sommes pas nous-mêmes. La vie est donc faite pour les gens indéfinis : ne peuvent s'accorder que ceux qui ne se définissent jamais et qui ne sont, ni l'un ni l'autre, absolument personne » (Pessoa, 1999, p. 488). Le « traité » de Léonard de Vinci m'incite à penser qu'un cours d'anthropologie aurait à commencer par quelques principes d'anatomie. Les titres de certains chapitres – parmi d'autres – sont assez révélateurs : « Des mouvements du corps de l'homme, des changements qui y arrivent, et des proportions des membres – Des changements qui arrivent au corps de l'homme depuis sa naissance jusqu'à ce qu'il ait la hauteur naturelle qu'il doit avoir – Que les petits enfants ont les jointures des membres toutes contraires à celles des hommes, en ce qui regarde la grosseur – De la proportion des membres – De la jointure des mains avec les bras – Des attitudes et des mouvements du corps, et de ses membres – Du mouvement des parties du visage – Moyen de retenir les traits d'un homme, et de faire son portrait, quoiqu'on ne l'ait vu qu'une seule fois – Moyen pour se souvenir de la forme du visage – Comment un homme qui retire son bras étendu, change l'équilibre qu'il avait quand son bras était étendu. ». N'est-ce pas Michel-Ange qui affirmait qu'il était « niais de préférer les chaussures d'un homme à son pied » (Redon, 1989, p. 95). Et Odilon Redon d'indiquer aussi cet autre propos de Michel-Ange que je conseillerais de rappeler aux anthropologues : « S'il m'était permis de recommencer aujourd'hui mon éducation de peintre, je crois que je ferais beaucoup, pour la croissance et le plus grand développement de mes facultés, des copies du corps humain : je le disséquerais, l'analyserais et le modèlerais » (p. 17).

Plus que souvent, les regards sont galvaudés par des perspectives diverses et aussi par la rapidité et le rythme des instants. Le regard anthropologique, celui focalisé sur des êtres humains pris séparément est trop exigeant, raconte Pessoa, pour se satisfaire des théories sociologiques et aussi de « l'inutilité des théories et des pratiques politiques » (Pessoa, 1999, p. 548). Et il continue : « Fonder des théories, par une réflexion honnête et patiente, à seule fin de les combattre ensuite – agir et justifier nos actes par des théories qui les condamnent – nous tracer un chemin dans la vie, pour agir ensuite en sens inverse de ce chemin » (p. 55). L'anthropologue des humains ne devrait pas apprécier « les classificateurs de choses – ces hommes de science dont toute la science se ramène à classer – ignorant en général que le classable est infini et que, par conséquent, on ne saurait le classer » et s'étonne encore plus que les classificateurs « ignorent aussi l'existence de classables inconnus, ces choses de l'âme et de la conscience qui se logent dans les interstices de la connaissance » (p. 365).

Etendre la perception, voir l'inachèvement

C'est dans la littérature que Proust trouve une manière de saisir, de faire connaître « cette réalité loin de laquelle nous vivons », de chercher à apercevoir « quelque chose de différent », comme il le note, « qui ne peut pas 's'observer' ». Ces parties de la vie que les humains ne voient pas nécessairement, explique Proust, « parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir » cachées par « la connaissance conventionnelle » (Proust, 1989, pp. 202-203). Ces choses peuvent être diverses : la recherche de Proust n'est sans doute pas celle de Cézanne se dressant brusquement dans la voiture, interpellant son cocher pour lui montrer ces « bleus sous les pins, ce nuage là-bas » (cité dans Maldiney, 1973, p. 138), ni celle de René Char qui avait un certain mépris vis-à-vis des humains, la plupart ne voyant que « leur prison historique et sociale », « voués à l'entraîn de l'obéissance ». Le poème est ainsi un « cri d'effarement » « devant le spectacle hideux de ce bas monde » (cité dans Veyne, 1990, p. 41). Il existe en effet des regards capables de faire voir ce que la plupart des autres ne voient pas, capables d'attirer l'attention sur quelque chose de différent, en plus, de le dégager de ce qui peut habituellement l'effacer. Des œuvres d'art permettent ainsi de découvrir des portions et des parcelles de l'existence (Kundera, 1986, pp. 16 et 25). Revenons une nouvelle fois à Bergson et à l'artiste distrait, « détaché », comme il le caractérise (Bergson 2014, pp. 182-185) et qui possède cette possibilité d'un élargissement de sa perception, de voir « plus de choses ». « On ne le comprendrait pas si la vision que nous

avons ordinairement des objets extérieurs et de nous-mêmes n'était qu'une vision que notre attachement à la réalité, notre besoin de vivre et d'agir, nous a amenés à rétrécir et à vider. De fait, il serait aisé de montrer que, plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler, et que les nécessités de l'action tendent à limiter le champ de la vision » (p. 184).

Bergson exprime cette spécificité de l'artiste révélant au scientifique quelque chose que celui-ci, ancré dans sa tradition disciplinaire, n'avait pas perçu ou n'avait pas voulu percevoir : « À quoi vise l'art ? s'interroge-t-il. Sinon à montrer, dans la nature même et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ? Le poète et le romancier qui expriment un état d'âme ne le créent certes pas de toutes pièces ; ils ne seraient pas compris de nous si nous n'observions pas en nous, jusqu'à un certain point, ce qu'ils nous disent d'autrui. Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent, qui pouvaient être représentées en nous depuis longtemps, mais qui demeuraient invisibles, telle l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera. Le poète est ce révélateur [...]. Les grands peintres sont des hommes auxquels remonte une certaine vision des choses qui est devenue ou qui deviendra la vision de tous les hommes. Un Corot, un Turner, pour ne citer que ceux-là, ont aperçu dans la nature bien des aspects que nous ne remarquons pas » (pp. 182-183).

« Tout ce qui peut nous passionner, c'est de découvrir un nouveau tranchant, un nouvel espace, la moindre partie d'un nouvel espace, de l'apercevoir dans la pénombre, à peine la lumière le frise », écrit Giacometti (1990, p. 123). L'artiste permet de saisir quelque chose d'autre ou en plus. A l'anthropologue de s'en saisir et de le réapproprier selon le format qu'il pense pertinent dans sa discipline. Bien sûr, le chercheur pourrait découvrir ces « autres choses », sans le détour par l'art. En l'occurrence, c'est l'art qui me permet de les confirmer, de les légitimer, de me les rendre évidentes, tant elles semblent résister à la discipline anthropologique.

L'anthropologue deviendrait ce « distrait », capable de regarder plus, d'observer autrement, non pas des modes de vie différents, mais chaque humain, dans ses modes de présence. Une des choses que la tradition anthropologique ne pousse pas à regarder et que l'art m'a aidé à voir, c'est l'inachèvement, l'inachèvement des phrases, des gestes, des postures, des instants, des modes de présence. Pessoa sait combien les sensations fortement ressenties génèrent

de la souffrance, et note que pour « vivre activement parmi les hommes et les fréquenter assidûment », « on doit geler toute la surface de contact avec autrui, afin que tout geste fraternel ou cordial à notre égard glisse sans jamais nous pénétrer ni s'imprimer en nous » (Pessoa, 1999, p. 503). Ce « gel » est plein de détails.

Dans la réalité de l'inachèvement, ne voyons rien qui participe de la morale, mais d'une dimension consubstantielle à l'être humain. Une bonne part de ce « manque » émerge de la continuité se faisant, comme si les instants se succédant empêchaient aussi les actes d'aller au bout d'eux-mêmes. Le préfixe « per » signifie à travers, sur toute l'étendue, sans discontinuité. En composition, cela signifie « tout à fait, complètement, jusqu'au bout, sans interruption ». « Im-per » : c'est la continuité qui ne va pas jusqu'au bout dans chacun de ses instants, « imperfectus » voulant dire non achevé, inachevé, incomplet, imparfait. Quelques mots de Christian Bobin dans *Noireclaire* le disent : « C'est assez beau, cette vie où on ne peut rien faire qu'échouer » ou « Le manque est la lumière donnée à tous » (Bobin, 2015, p. 13).

Je peux voir là le risque d'introduire le pathos et le pathétique. Mais nous atteignons avec le « manque » un point limite capital, celui qui fait l'exactitude d'une description, en opposition au « fictionnalisme » des théories en sciences sociales. Elles sont habituées à poser au départ de leur élaboration un « comme si » : faire comme si l'homme était rationnel, avait des raisons d'agir, justifiait ses actes, jouait un rôle, etc. Ce « comme si », elles le posent évidemment intentionnellement, en sachant la limite de l'exactitude qu'il implique. On pourrait objecter que les actes des humains sont souvent tout cela à la fois, rôle, rationalité, justification. Peut-être, mais surtout au-delà de l'addition, l'atteinte de l'exactitude passe par l'intégration du manque, de l'inachèvement, ce qui fait que les humains ne sont pas vraiment rationnels, justificateurs, expressifs, communicants, etc. *

Une anthropologie de l'être humain passe par une description des formes différentes d'inachèvement. Regarder un ensemble d'individus interagir, c'est d'emblée risquer d'absorber la faille, l'imperfection de chacun. C'est ce que peu de sociologues ou d'anthropologues sociaux ont évité. Il y a bien les gaffes et les embarras de Goffman, mais comme à gérer dans une situation. Les ethnométhodologues parlent de l'incomplétude des mots. Mais comme effacée, complétée, dans le jeu de l'accomplissement en situation. La science sociale : c'est une théorie de la mise ensemble et de l'effacement du dé-lien

permanent. C'est au fond le risque de la « théorie », rappelé par Blumenberg. Le théoricien est celui qui voit de moins en moins, comme travaillant dans des « espaces protégés », avec une exposition limitée « au monde extérieur » (Blumenberg, 2000, pp. 11-12). L'auteur de la théorie sait certes qu'il ne sait pas, mais « ce qu'il ne sait pas, ça, il a du mal à le savoir. Sinon il ne passerait pas si fondamentalement à côté du réalisme de la vie » (p. 23). À chaque fois, il importe d'« attirer dans le champ de l'attention ce à quoi on ne prête pas attention » (pp. 40-41). Et cela, des formes artistiques peuvent aider à le faire, pour éviter à l'anthropologue « la distance grandissante toujours plus grande qui l'empêche d'être tout œil » (p. 149). Ainsi l'anthropologie de l'être humain crée une faille dans la théorie des sciences sociales, en se proposant d'explorer la dé-mise ensemble, le dé-lien, la séparation.

Dans les peintures de Jean Rustin, je découvre des visages en chacun desquels nous pouvons tous déceler une tristesse, une solitude, un décalage, une fragilité, une incompréhension. Des regards adressés au peintre, comme éberlués, immobilisés, ne semblant pas saisir, les yeux presque cachés, des regards qui ne se croisent pas, regardant chacun dans une direction différente, qui ne comprennent pas ce qui arrive, ce que d'autres veulent, ce qu'ils ont fait. Quand on découvre de telles figures – ainsi, ces *5 personnages* (1990)¹⁶, on peut passer outre. On peut aussi être interpellé, pensant qu'elles font référence à des personnes qui ont existé, pensant aussi que leur pouvoir expressif dénote une couche, une partie de l'attitude, de la posture de chacun des humains repliés vers ou dans leur propre corps. Une couche faite de la non-communication, du retrait, du repli, perceptibles en chaque instant. Ces personnages ne sont-ils pas étonnés que c'est seulement une partie de notre attitude qui dit cela ? Eux qui la ressentent presque entièrement. Peut-être même sont-ils étonnés que cette partie est si peu thématifiée, explicitée, comme si elle n'existait pas sauf lorsqu'elle devient dysfonctionnelle, pathologique, anormale comme on dit. Proches ou distants, ces personnages sont séparés. C'est ce qui me frappe : un espace vide, cet espace vide qui est comme impossible à penser en sciences sociales qui cherchent à décrire ce qui est entre les individus ou ce qui perturbe ce comblement. Mais entre, il n'y a rien. Ce qui est ici signifié, ce n'est pas le désordre du lien, mais l'impossibilité de celui-ci et surtout l'expression ressentie de cette impossibilité avec la posture ou la mimique correspondante. C'est aussi le mode d'être humain qui est en jeu, évasif, manquant, se retirant, se déroband lui-même, laissant des blancs entre chacun, et dans sa propre présence à côté de chacun. Le manque

¹⁶ Voir à ce lien <https://www.boumbang.com/jean-rustin/>

n'est pas seulement dans le regard, il est aussi dans la posture de chacun.

Les figures de Rustin, leurs émotions, celles qu'elles invitent chez le regardeur, me déplacent vers celles de Hopper, vers ses personnages dont la force de la banalité exprimée, en même temps que la solitude, attire l'œil. Ce ne sont plus des visages qui regardent le peintre, comme étonnés, ce sont des attitudes arrêtées qui sont prises au moment où les personnes pensent ne pas être regardées, les personnes en soi, pourrait-on presque dire, et ainsi tout aussi innocentes que celles que peint Rustin. C'est aussi un espace vide qui est marqué entre les corps de Hopper, dans une chambre, un bureau, un café, d'un homme et d'une femme, à propos desquels on se demande tout naturellement ce qui va se passer et qu'une réponse est presque directement donnée par ce que l'on voit : probablement rien, peu en tout cas. Un peu, comme les hommes et les femmes assis au soleil, ces *Gens au soleil* (1960)¹⁷, ensemble mais séparés. Ces humains n'y arrivent pas, comme retenus par une sorte de cordon enroulé autour du corps. Je l'ai trouvé visible, explicite, dans une céramique d'Eddie Symkens, intitulée « Tribute to Christo », d'une hauteur de 63 centimètres : une pleine expression du « serrement », représentant un corps ligaturé avec des sortes de bandages colorés, au visage presque sans yeux, bouche légèrement ouverte¹⁸. Est-ce le cordon qui rattache à la mère ? Il serre désormais autour de l'être. L'art est ainsi heuristique pour l'anthropologue, permettant d'explicitier des intuitions à peine posées, alors qu'elles pouvaient sembler peu évidentes eu égard à un cadre disciplinaire et conceptuel.

Le manque est comme l'essentiel, celui qui ne cesse de revenir d'observation en observation, qu'on a tendance à délaissier comme secondaire. C'est lui le centre. C'est comme si, quand on le voit, on ne voulait pas continuer à le voir, préférant rester focalisé sur la signification, la conséquence, l'impact. Sans doute aurais-je pu choisir d'autres œuvres, mais dans *Pratique de l'effacement*, le poète Michel Bourçon (2007), qui a commenté aussi les peintures de Rustin, dit simplement le vide, l'imperfection, le décalage, dans la présence et la coprésence des humains. Ce n'est pas la distance au rôle que connaissent bien les sciences sociales, ni la parcimonie cognitive des actes routinisés :

« personne ne peut / nous toucher vraiment » (p. 10)

« sans pouvoir soutenir / les yeux des autres / qui regardent sans voir » (p. 25)

¹⁷ Voir à ce lien <https://americanart.si.edu/artwork/people-sun-10762>

¹⁸ Voir l'ensemble du travail de l'artiste à ce lien: <https://www.eddiesymkens.com>

« chaque jour nous passons / au plus près des vivants / sans rien débusquer »
(p. 38)

« une ébauche dans la distance / souvent vivre / c'est renoncer » (p. 61)

« nous passons seulement / dans le déroulement des rues / nous sommes / dans
ce que chaque pas / nous retire » (p. 65)

« durant toute l'existence / nous vivons avec un autre / dont les gestes
/ délimitent notre espace / nous demeurons / sans atteindre » (p. 66)

À l'anthropologue donc de se saisir de la singularité et de l'inachèvement, de regarder, d'observer, de façon minutieuse, de ne pas oublier qu'il y a une réalité, d'analyser, de conceptualiser, de faire œuvre scientifique, comme on dit. L'art, lui, a en tout cas appris à distinguer les axiomes de l'anthropologie de ceux des sciences sociales. Ceux-ci posent l'existence et la signification des phénomènes sociaux. Une anthropologie radicale, comme science des humains, - ce serait une anthropologie existentielle -, partirait des axiomes suivants : la séparation des humains, leur différence ou la singularité de chacun, l'inachèvement de leurs actes, gestes et paroles.

Sont à ce propos interpellantes les sculptures qu'étudie Delphine Dupuy, en particulier des figures féminines acéphales, dans un site russe (autour de 20 000 - 25 000 ans avant notre ère). Elle note, certes avec prudence et nuance, que « la récurrence dans la figuration des segments anatomiques montre que le morcellement du corps est intentionnellement structuré et non aléatoire. Il s'agit donc d'interrompre la continuité du corps à des localisations précises et de produire des segments corporels définis » (Dupuy, 2013). Pourquoi ne pas voir dans ces œuvres la conscience exprimée de l'inachèvement des actes ? Qu'ils sont incomplets, qu'il leur manque toujours quelque chose. Une imperfection physique, presque physiologique, une imperfection parfois aussi ressentie. « Ce qui m'a le plus frappé au monde, c'est que personne n'allait jamais jusqu'au bout », écrit Paul Valéry à Gide (Gide et Valéry, 1955, p. 87) et il continue : « La vie est pleine de formes d'hésitation » (Valéry, 1987, p. 53).

Le style absolu

Pour l'aider à penser et à réaliser un pas de côté non-rationniste, l'anthropologue n'a pas besoin d'un art qui lui dise qu'il y a des relations sociales. Il a besoin d'un art qui soit « hyper », hypersensible et hyperlucide. J'ai trouvé cet « hyper » dans le journal d'Alejandra Pizarnik¹⁹.

Alejandra Pizarnik est née le 29 avril 1936, dans la province de Buenos Aires. C'est dans cette ville qu'elle se suicidera le 25 septembre 1972. Sa traductrice, Silvia Baron Supervielle, écrit : « Juive et argentine, originaire de tous les pays et d'aucun, Alejandra ne vient de nulle part et ne peut entrer nulle part, ni s'évader du néant, ni appartenir à qui ou quoi que ce soit. De Paris à Buenos Aires et vice-versa, elle s'observe, se scrute jour et nuit, tourne autour d'elle-même » (Pizarnik, 2010, p.12).

Parallèlement à ses écrits en prose et à ses poèmes, elle tient son journal de 1954 à 1972. Lire le journal d'Alejandra Pizarnik, c'est être confronté à une violence de ressentis, une forte intensité, qui forment ce que je nomme un « style absolu ». A différents égards, l'anthropologue se sent interpellé. Il réagit, il propose.

Vivre le style absolu

Quels sont les constituants du style absolu ? On y découvre la radicalité d'une conscience, une lucidité, celle de « quelqu'un qui voit davantage que les autres, qui voit mieux » (p. 57), sans illusions. Non seulement sur le monde sans Dieu et sans vie future (p. 28), sur la société dont elle méprise les conventions (p. 54), sur le temps qu'elle hait et voudrait abolir (p. 28). Pizarnik pleure son enfance : « les petites chaises et les petites tables de ma chambre d'enfant » (p. 194). Face aux autres, aux groupes, à la société en général, à partir de ce qu'elle ressent du monde, Alejandra Pizarnik ne supporte pas de dire « oui » ; elle ne supporte pas la résignation (p. 56), le « sommeil imbécile » (p. 63), l'absurde de « gagner sa vie » (p. 108), le renoncement inconscient à tout (p. 22), la « monotonie » dominicale (p. 113), l'enchaînement automatique des actions : « ensuite, tu auras mal aux yeux, tu tousseras, tu continueras

¹⁹ Une partie de ce texte est parue dans *Yearbook of the Centre for Cosmopolitan Studies* (5, 2021).

à fumer, tu remettras à demain ce que tu t'étais promis de faire l'an dernier ... » (p. 111) ; elle ne supporte pas d'entendre que la vie est belle – elle éprouve alors « une sensation de veillée funèbre dans le diaphragme » (p. 92)

Dans le style absolu, il y a également une forme d'hésitation, dont le balbutiement des mots peut être une expression. Pizarnik parle de son propre bégaiement qu'elle analyse comme expression du manque d'envie de parler (p. 36), d'être en décalage avec le rythme des autres : « Cela est dû à ce même déséquilibre (ce manque de rythme) qui m'empêche de parler correctement » (p. 137). Le style absolu comprend aussi le sentiment de ne pas être avec les autres : « ce qui me fait sentir pauvre et idiote, c'est de partager le rythme des gens dits « normaux » [...] Moi, à l'inverse, je suis toujours si loin, au bord de l'abîme, j'éprouve une douleur aiguë lorsque je me baigne dans la mer, je souffre sous les rayons du soleil, j'ai envie de mourir de tristesse quand je joue avec les enfants de X., je sens de toute mes forces que je ne peux pas vivre, que je suis tendue et défaite, un pauvre déchet humain, dépressive sans être maniaque, mais inapte à tout » (p. 132). Pizarnik sent une partie d'elle-même coupée des autres (p. 345). Elle, qui dit ne sentir qu'elle-même (p. 21), n'aimer personne (p. 21), ou « se regarder regarder, se regarder en train de regarder » (p. 140), sait sa séparation des autres : « Je ne sors pas, je n'appelle personne. Je purge une étrange pénitence. Mon cœur me fait funestement souffrir. Tant de solitude. Tant de désir. Et la famille qui me tourne autour, qui me pèse avec des horribles problèmes quotidiens. Mais je ne les vois pas. C'est comme s'ils n'existaient pas. Quand ils s'approchent de moi, je sens des ombres qui m'ennuient. En fait, presque tous les êtres m'ennuient. J'ai envie de pleurer. Je le fais » (p. 19). « En fin de compte, une réunion d'amis ou de relations est une entreprise cauchemardesque » (p. 99). Ce sentiment peut aussi être celui d'être de trop : « Dès que tu bouges, ton corps s'en va, terrible et immuable certitude d'être de trop dans l'endroit où les autres respirent avec aisance et tendresse leurs goûts humains » (p. 129). Et aussi : « Composer une histoire, affabuler une conversation : ce sont là des sources de nausées pour quelqu'un comme moi qui ressens la vie d'une manière toujours tragique. C'est ma maladie. Maladie de l'éloignement, de la séparation » (p. 137).

La lucidité de Pizarnik est en même temps le rejet du monde qu'elle haït et aussi d'elle-même : « Il est superflu et écrasant d'être née » (p. 82), écrit-elle, et avec ce « je » qu'elle considère comme « haïssable » (p. 236), tant il porte la lucidité de la conscience de la séparation des êtres. Dans l'intensité de sa lucidité, elle ne peut que conclure ceci : « Tout est remplaçable. Tout est remplaçable.

Tout peut mourir et disparaître : derrière, il y a toujours les remplaçants, un peu comme dans les fêtes foraines, ces figurines qui s'abattent après chaque tir de carabine et qui sont immédiatement remplacées par d'autres, d'autres toujours et encore » (p. 54).

De ce « moi » encombrant qui n'est rien et qui de surcroît en a la conscience, Alejandra Pizarnik ne cesse tout à la fois de constater sa persévérance - « voici le plus grand mystère de ma vie : pourquoi est-ce que je ne me suicide pas ? » (p. 78) - et de programmer la mort, son suicide : « Ne pas oublier de se suicider. Ou trouver au moins une manière de se défaire du je, une manière de ne pas souffrir. De ne pas sentir. De ne pas sentir surtout » (p. 147). C'est au plus haut point qu'elle ressent ce qu'elle nomme souvent « solitude », « totale, atroce » (p. 76) ou « repli sur soi ». « Le sentiment de solitude et d'abandon est une maladie », note-t-elle (p. 57). Ou encore : « Du fait de mon sentiment d'abandon, je me replie sur moi, encouragée par un certain type de littérature qui me parle de l'impossibilité de l'amour et de la vie aussi » (p. 110).

A partir de ces divers éléments, l'anthropologue pourrait dire qu'il est possible de repérer des fragments ponctuels d'un style absolu, dans la vie de nombreux humains. Il pourrait aussi y voir une ressemblance avec lui-même qu'il veut décrire. Chez Pizarnik, c'est un style même qui fait cohérence, tout en incluant une (petite) part contraire qui maintient une sorte d'élan. Le « style absolu » de Pizarnik est un mode tragique de vivre, caractérisé ainsi par une radicalité paradoxale, d'une part du rejet des humains et de ce qu'ils font, aussi de sa propre personne vers laquelle elle ne cesse de se replier et d'autre part, du désir d'amour qu'elle semble attendre, qu'elle dit pouvoir donner (p. 57 et p. 79), sans comprendre les résignations des humains à ce sujet : « C'est pour ça que je m'intéresse aux vies des autres. Apprendre ce qui leur permet de vivre sans amour » (p.153). Un style, c'est surtout ce qui imprègne, avec des degrés différents, les actes et les pensées, avec une constance dans la durée. C'est elle-même qui associe sa souffrance, son mode tragique d'exister à ce qui fait la continuité de son existence : chercher l'absolu et souffrir de ne pas l'atteindre. Ce serait le trait transversal qu'elle note plusieurs fois, un principe qui la fait tenir :

« Je cherche une continuité absolue. La seule chose continue en moi est ce désir d'impossible continuité », constatant des changements de ton, d'accent, de voix (p. 213)

« Je me demande parfois si mon énorme souffrance n'est pas une défense contre l'ennui. Quand je souffre, je ne m'ennuie pas, quand je souffre, je vis intensément et ma vie est intéressante, pleine d'émotions et de péripéties » (p. 65)

« Tu sais au moins que tu ne sais pas à quoi te raccrocher, si ce n'est ce désir de ne plus vivre » (p. 143)

Une telle séparation d'avec les humains est l'expression et la conséquence du style absolu, celui que Pizarnik a gardé, que les autres ont perdu mais qu'ils possédaient, lorsqu'ils étaient bébés : « Pourquoi un nouveau-né ne parle-t-il pas ? Parce que ses désirs et ses peurs sont trop intenses, les pleurs et le cri sont des « expressions » de désir pur » (p. 133).

Pourquoi les humains ont-ils perdu l'absolu du bébé, son désir pur ? Un jour ? Progressivement ? Comment se sont-ils étourdis, contrôlés, comment ont-ils appris à perdre le style absolu ? Ils ont appris le monde, les conventions, la société, à vivre avec les autres ? Le poète crie cette modification, l'anthropologue l'observerait. Tel serait en effet un thème anthropologique : l'observation de ne plus être un bébé, de l'acceptation du monde et de ses conventions, de la perte de ce désir pur. Elle le précise, parlant de l'amour : « Et personne, ou quasiment personne, n'est aimé de la manière dont je le désire, sauf quelques chiens et quelques livres dans des éditions pour bibliophiles » (p. 153). Pizarnik qui dit haïr les humains sait aussi qu'ils méritent l'attention de l'observateur, et justement en ceci qu'ils ne sont plus des bébés absolus, ayant perdu cet état. Elle marque à plusieurs reprises ce questionnement :

« qu'est-ce qui fait qu'on perd son enfance ? je me demande quand ont surgi en moi la tension, l'inhibition [...] Il y a bien eu un jour où je jouais, oubliais, faisais ce que je voulais et me permettais tout » (pp. 147-148)

« quelle merveille terrible et horrible que l'être humain ; quelle mobilité et quelle fluidité dans l'esprit qui fait qu'un état ne dure pas. » (p. 62)

L'ontogenèse de la perte du style absolu pourrait tout aussi rebondir sur une phylogenèse : y eut-il des humains moins résignés, moins étourdis, plus intenses, plus lucides que les *Sapiens* d'aujourd'hui ? L'anthropologue aurait à être, comme Pizarnik, sensible et lucide face à ce que ceux-ci sont ou sont devenus. L'anthropologue ne pourrait-il pas lui aussi pointer cet humain qui

voile, qui ne sait pas, qui atténue ? Et penser qu'il voile trop, qu'il atténue trop, qu'il accepte trop, y compris de tuer, de voir massacrés ses congénères. Comme le poète, l'anthropologue aurait à chercher : « Voir et s'arrêter pour voir et chercher des réponses dans tant d'anonymat et d'absence de mystère est le propre du poète » (p.189). Il veut voir, chercher, comprendre, éclairer ; il ne veut pas renoncer à le faire. Ce serait son principe, ce qui le fait tenir. Qu'est-ce que cela veut dire ?

L'anthropologue réfléchit et croit découvrir l'origine du voilement. N'est-ce pas dans une grotte que les hommes sont devenus « croyants » ? Je cite Bernard Vandermeersch : « Le Mont Qafzeh ou Mont du Précipice (*Har Kedumin* en hébreu, *Jabal al-Qafza* en arabe) culmine à 392 m, à environ 2,5 km au sud de la ville ancienne de Nazareth. La grotte qui porte son nom s'ouvre dans son flanc sud-ouest à 220 m d'altitude et à 7 m au-dessus du talweg du Wadi el Hadj ou Wadi du Pèlerin. Ce *wadi* est un petit torrent intermittent né au pied de la ville et qui aboutit à la plaine d'Esdreton. La grotte s'ouvre à environ 200 m de son débouché sur la plaine. » (Vandermeersch, 2007, p. 8). Là-même, des préhistoriens ont retrouvé des sépultures avec des offrandes pour le mort. Ces humains articulaient, possédaient un langage syntaxique leur permettant de relier des propriétés contradictoires, comme la mort et la vie. Ils y auraient commencé à croire, que le mort à qui ces offrandes sont adressées allaient commencer une autre vie, certes au début aussi à douter de ce à quoi ils commençaient à croire, par exemple que les morts vivent, à hésiter, à ne pas être sûrs, à accepter de n'être pas certains, mais aussi à de moins en moins s'interroger, à accepter de ne pas comprendre, à trouver normal que l'in vraisemblance ne soit pas d'emblée posée comme invraisemblable.

Ainsi la vie des *Homo* aurait changé. A ce moment-là, un être humain accepte désormais de ne pas être certain, de ne pas bien comprendre des énoncés contradictoires. Il apprend désormais la semi-conscience et le relâchement cognitif, de nouvelles compétences cognitives pour l'humain qui les déploie aussi dans d'autres domaines d'activités ou de pensées. La capacité à accepter l'indécision, à ne pas prendre littéralement mais aussi - et sans doute malheureusement - à ne pas vouloir être lucide, à ne pas voir en face, se répand, selon le principe évolutionnaire que ce qui réussit se diffuse. Un autre monde s'est développé.

L'acte de croire aurait donc favorisé une nouvelle aptitude cognitive. L'être humain viendrait d'apprendre l'utilisation minimale de la conscience : il

saurait désormais jusqu'où il peut être conscient, de quoi il ne peut l'être. Mais l'énoncé religieux, en même temps qu'il génère un nouveau mode de vie humain, suscite en lui-même une forme de réconfort qui l'incite et le confronte sans doute assez vite au besoin de sa stabilité, de sa fixation et de sa transmission. Survient en effet le risque de fixer, donc d'absolutiser, d'oublier que ce n'était qu'une croyance à un énoncé invraisemblable... puisqu'il vient d'apprendre à suspendre, à reporter, donc à oublier, à ne pas trop penser. Et ainsi les humains trouvent normal de penser qu'il y a plusieurs réalités, de « relativiser », de ne pas s'entendre sur ce qu'est la réalité, avec ses éléments de base sur lesquels Pizarnik est en effet sans concessions : pas de divinités, pas d'illusions, pas de sociétés, pas de vie future, mais la séparation des humains.

L'anthropologue, le poète

N'est-ce pas la condition même de l'œuvre poétique : cette présence de l'absolu, l'éblouissement de la réalité, le contraire de cette hypolucidité ? « C'est pour ça qu'on me dit : tu es poète ; eh bien tu dois le payer » (Pizarnik, 2010, p. 159). Pizarnik indique ainsi vouloir s'exprimer « à travers un art qui soit comme un hurlement dans l'obscurité, terriblement bref et intense comme la mort » (p. 28). Non intéressé par la justice, « le poème naît de la blessure de l'injustice » (p. 196)

Jean-Pierre Richard, évoquant Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, écrit « que leur aventure poétique consistait en une certaine expérience de l'abîme, abîme de l'objet, de la conscience, d'autrui, du sentiment ou du langage. L'être pour eux est bien perdu dans les solitudes profondes, et c'est du fond de cette profondeur qu'il se manifeste aux sens et à la conscience. C'est donc la profondeur qu'il va s'agir pour eux de conquérir, de parcourir, d'apprivoiser » (Richard, 1955, p. 11). Mallarmé, sollicité pour donner sa définition de la poésie, répond : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle » (Mallarmé, 2019, pp. 526-527). A propos de l'anthropologie, je transposerais ainsi : L'Anthropologie est l'expression, par le langage humain, associé à des méthodes et des concepts, de l'existence des êtres humains : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue une tâche spirituelle. Par « tâche spirituelle », j'entends : essentielle à l'intelligence humaine. A ce sujet, il

y a des pages extraordinaires dans *La mort de Virgile*. Je cite longuement Hermann Broch : « Lui, un malade, devait-il être entraîné à nouveau dans la comédie douloureuse des séductions insensées de la vie ; lui, un allongé, devait-il être entraîné à nouveau dans la comédie des hommes valides ? Oh! dans leur position verticale, ils ne savent pas combien la mort est tissée dans leurs yeux et dans leurs visages, ils refusent de le savoir, ils veulent seulement continuer à jouer la comédie de leurs attirances et de leurs entrelacements, de leurs prémisses de baisers; ils plongent avec une séduction insensée leur regard dans le regard et ne savent pas que se coucher pour l'amour, c'est se coucher pour mourir : mais un allongé définitif le sait; il a presque honte de ce qu'autrefois – quand était-ce? était-ce depuis des temps immémoriaux, était-ce seulement depuis des mois? – il avait été debout lui-même et avait pris part à la séduisante comédie de la vie, pleine d'obscurité et d'aveuglement, et le mépris même dont l'accablaient les prisonniers de cette comédie, parce qu'il en était désormais exclu et gisait sans recours, ce mépris lui était presque un éloge. Car ce n'est pas une douce attirance qui est la vérité de l'œil, non, ce n'est que par ses larmes qu'il acquiert la vision, ce n'est que dans la souffrance qu'il devient un œil voyant, ce n'est que par ses propres larmes qu'il s'emplit des larmes du monde, qu'il s'emplit de vérité. » (Broch, 1955, pp. 24-25). Et ceci : « Il s'écoutait mourir, il ne pouvait en être autrement [...]. Il comprenait sa vie, et il comprenait combien elle avait été une perpétuelle écoute du développement de la mort [...]. L'image de la mort, le grave objet de sa connaissance, était toujours présente à sa vue, et aucune profession n'était capable de satisfaire sa connaissance, car il n'en existe pas qui ne soit exclusivement soumise à la connaissance de la vie, aucune, sauf une seule, vers laquelle il s'était senti finalement attiré, et qui était la poésie, la plus étrange de toutes les activités humaines, la seule qui soit consacrée à la connaissance de la mort » (pp. 78-79). J'aimerais dire ainsi que, pour moi, c'est l'anthropologie. Celle-ci n'est pas alors recherche de rencontres et d'aventures avec « les autres ».

L'anthropologue, pour dire ce mystère, aurait à être méthodologique, tout en disant, décrivant, explicitant l'énigme en question. Il serait un poète méthodologue.

Le style absolu pourrait être un mode de vie que l'anthropologue cultiverait lui aussi : hésitation, sensibilité, lucidité, retrait. L'anthropologue ne serait pas celui qui vit avec les autres, il serait celui qui regarde des relations inachevées, prises dans le brouhaha des circonstances et des situations. Et comme Pizarnik, il pourrait dire que c'est pour cela qu'il s'intéresse aux humains.

De regarder, Pizarnik essaie aussi mais elle n'y arrive pas. Elle est confrontée au regard, à la prise de notes et à l'écriture. Elle réfléchit à leurs modalités. Comme s'il y avait dans l'acte de regarder une affinité partagée par le poète et l'anthropologue, avec des déploiements différents.

Dans le « journal » de Pizarnik, il est ainsi question de regarder, de près, même de très près : « Quelque chose voudrait bien observer et se taire, analyser et prendre des notes » (Pizarnik, 2010, pp. 65-66). Elle est ainsi particulièrement marquée « de voir la façon dont le monde passe du désir à l'action [...] Comme si tout ça était naturel, attendu, alors qu'en réalité, c'est le contraire qui devrait être naturel » (p. 26). Pourquoi et comment les humains continuent à agir : n'est-ce pas aussi l'étonnement de base d'un anthropologue ?

Pizarnik hésite sur la pertinence de la prise quotidienne de notes : « envie de me scribouiller, de faire imprimer ma vie » (p. 10) ; « Ecrire un journal, c'est se disséquer comme si on était morte » (p. 201) ; « si je pouvais me prendre en note tous les jours, ce serait une façon de ne pas me perdre, de me relier » (p. 78). L'anthropologue pense que l'exercice de notation est essentiel. Il est une manière de ne pas se perdre et de ne pas perdre chacun des autres, associant l'acte de notation à un apprentissage nécessaire, avec une dimension éthique : regarder chacun.

« Impossibilité de reproduire mes monologues de la rue [...]. Peut-être devrais-je avoir un magnétophone, mais non, ça ne va non plus, la mise en place, la conscience de son existence induiraient une étrange tension en moi » (p. 82). Elle est inévitable, mais, me semble-t-il, nécessaire en vue d'une science de l'homme.

Ainsi l'anthropologue marque une double distinction avec ce qu'indique Pizarnik sur l'observation. Elle explique qu'elle ne réussit pas à regarder un être humain, semble-t-il par défaut et aussi par excès :

« Je ne peux pas raconter, je ne peux pas détailler, je n'ai jamais rien vu, je n'ai jamais vu personne » (p. 103)

: « Regarder un visage tel qu'il est. Impossible si l'un de mes regards s'absente à l'instant même où je regarde avec une intensité excessive ... » (p. 98)

Elle l'exprime de façon forte : « Un visage face au tien. Le regarder. Le

regarder pour éviter de regarder sans voir. Quand tu regardes avec passion, avec nécessité, il peut pourtant arriver, sans que tu le saches et avant que tu puisses le comprendre plus tard, que tu ne l'aies pas regardé. Comment cette omission est-elle possible ? Tu regardes, tu as regardé, tu n'as raté aucune expression, aucun mouvement : tu as bu ce visage, comme seule une assoiffée telle que toi peut le faire. Tu dis au revoir, tu t'éloignes, encore envahie par ce visage que tu as regardé sans fin. Mais, dans la rue, flottante et incrédule, tu te demandes soudain si tu viens vraiment de chez B. et si tu as bien vu ce visage. Le combat avec cette disparition est rude : tu cherches dans tous tes souvenirs. Car tu sais que si tu ne t'en souviens pas quelques instants après l'avoir vu, cela impliquera de très longues heures de recherche avant de revoir ce visage face au tien, dans la réalité. Alors, avec une nouvelle détermination, tu vas l'asseoir et tu vas regarder de nouveau – sérieusement cette fois-ci – jusqu'à ce que ton regard soit pulvérisé.

Mais ça ne se passe pas comme ça. Je ne me rappelle pas. Et après toutes ces heures, je me demande pour la énième fois *comment il était*. » (pp. 120-121)

L'anthropologue sait cette difficulté mais il continue : regarder, voir. C'est même le renoncement de Pizarnik qui le conforte dans son travail. L'anthropologue, soucieux de regarder un être humain, ne peut renoncer au regard de près et en continu, un regard anormal, comme je l'ai indiqué, qui n'est celui de personne dans l'ordinaire de la vie. Pizarnik le peut-elle ? La façon dont elle exprime son dégoût semblerait rédhibitoire. C'est elle-même qui l'écrit : « Impossibilité à voir les autres comme des êtres humains (je ne regarde jamais les yeux de personne ou si je le fais, c'est pour chercher une approbation) » (p. 260). Et aussi : « Les visages humains me font horreur et provoquent une terreur en moi. Je déteste vraiment le genre humain. Alors, pourquoi est-ce que j'en attends douceur et chaleur ? Est-ce que je les déteste puisque je suis définitivement à part, de l'autre côté ? Ce n'est pas ce que je voudrais pourtant. » (p. 269).

Il y a une autre différence que l'anthropologue veut privilégier et qui accroît la difficulté de regarder. C'est l'importance de ce regard détaillé et aussi de la notation détaillée. A propos de l'écriture elle-même, Pizarnik semble ne pas accepter qu'« une narration soit un raccourci, quelque chose d'incomplet » (p. 332). Mais, d'une autre façon, elle ne supporte pas de dire les insignifiances et les détails du quotidien : « Je suis allée au cinéma. J'ai vu *Thérèse Desqueyroux*. Ce qui est fascinant dans les personnages de fiction

– enfin pour moi – c’est leur continuité objective. On ne perd pas un seul instant du tragique de leur condition. C’est pourquoi l’œuvre dramatique est composée de plans tragiques, et l’on saute ou l’on exclut les moments de transition. Ces silences permettent d’imaginer que même ce que nous ne voyons pas et ce qu’on ne nous dit pas appartient à la même substance forte et terrible [...] Ce n’est pas la vie qui me dérange, ce sont les détails. » (pp. 174-175) C’est bien la succession des instants, le contraire de la trouvaille du romancier que l’anthropologue aurait à privilégier, fuyant le récit et le narratif

Poète méthodologue, il se veut aussi poète éclairer. L’anthropologue ne veut pas seulement regarder. Il veut plus, sans céder aux modes complaisantes, aux idéologies diverses. L’anthropologue se plaît alors à imaginer un monde de solitudes, où chacun, séparé des autres, irréductible à chacun des autres, lucide sur les relations qui ne peuvent qu’échouer, un monde aussi de retrait et donc de non-violence, un monde où chacun comprend qu’il n’y a que chacun et rien d’autres. Je préférerais ce monde à celui des humains devenus mitigés, hypolucides, incapables de savoir, de voir en face. L’anthropologue veut éclairer, il ne veut pas renoncer à le dire aux humains, il ne veut pas renoncer à vivre et il veut contribuer à penser un monde d’humains.

Aujourd’hui, l’anthropologie sociale, croyant éclairer, obscurcit, en sollicitant sans cesse les notions de « réalité » ou d’« existence » et en les associant au relativisme traditionnel de la discipline. Trouver respectueux de laisser chacun avec sa réalité, sa vision : il faut être humain pour cela, trop humain. La caverne, le lieu souterrain, c’est selon Platon le lieu de l’ignorance, celle de la vie de la plupart des hommes à éduquer à partir de ce que le philosophe croit être la vérité et le bien. Pour moi, la caverne, c’est au contraire le lieu de l’intelligence et de la lucidité, celle des observateurs regardant chacun des humains. Le lieu où l’on a peur, où l’on a pris le risque de l’angoisse, comme le personnage de Dostoïévski dans le « sous-sol » : « Avoir une conscience trop développée, c’est une maladie, une maladie dans le sens plein du terme » (Dostoïévski, 1992, p. 15). Le lieu souterrain est aussi, dans la littérature, le lieu de celui qui est à part, refusant les apaisements et la résignation, comme ce même personnage de Dostoïévski : « Moi, je suis seul, et eux, ils sont *tous* » Le lieu aussi de la solitude, de la conscience de la séparation. Le lieu à partir duquel l’anthropologue voit les hommes défiler chacun l’un après l’autre et comprend leur solitude.

Et l’anthropologue se mettrait à prétendre éclairer. Il a observé, il a vu. Et il

vient le dire aux autres - il ose : que le volume d'être est bien une présence qui ne renvoie à rien, une présence qui renvoie à « rien », si ce n'est à son amas de cellules. L'anthropologue est cet homme dans le souterrain, qui veut voir et dire la réalité mais il n'est pas à l'endroit le plus profond du souterrain, comme Pizarnik ou le personnage dostoïevskien l'étaient.

Le noir, c'est certes le noir qu'est l'être humain. C'est aussi le noir auquel est confronté le chercheur observant et cherchant à comprendre l'énigme humaine. C'est encore le noir de la vérité. Mais le noir est décomposable. Il contient d'autres couleurs, ainsi que l'écrit Greimas dans son essai sur « l'imperfection » : « Un peintre, s'il mélange sur sa palette les couleurs primitives – le jaune, le bleu et le rouge -, obtient la couleur noire. On me dit aussi que le marchand chinois à qui on s'adresse pour acheter de l'encre noire, demande si le client veut de l'encre noire-rouge ou de l'encre noire-bleue. L'absence de couleur qu'est le noir *cache* donc une présence bariolée explosive » (Greimas, 1987, p. 51). C'est sans doute excessif. Mais qu'est-ce que cela pourrait indiquer ?

L'anthropologue se rappelle Pizarnik qui nous apprend qu'elle aussi « supporte docilement » (Pizarnik, 2010, p. 41), connaît des moments de joie (p. 352), est capable de faire des projets (p. 178), de se faire mal pour des « motifs insignifiants » (p. 227), a peur de mourir (p. 178), de mentir pour ne pas blesser (p. 99), attend argent, gloire et amants (p. 220), et aussi de l'affection (p. 102), le sourire des autres qui peuvent la rendre heureuse (66). L'anthropologue est saisi par une sorte d'énigme, celle de la présence des humains, par le contraste entre d'une part le voilement presque optimiste de chaque humain, leur façon de continuer, l'attachement de chacun à soi et d'autre part le noir de la réalité. C'est ce qui le fascine, l'effraie aussi, et lui dicte que l'être humain est une unité pertinente à explorer, à protéger et à éclairer.

L'anthropologue comprend ceci : pour les humains qui ne voient pas, le noir de la réalité n'est pas total, mais l'illusion n'est pas totale non plus. Elle ne les atteint que partiellement. Rien n'est complet : ni le noir, ni l'illusion des lumières et des divers projecteurs. Et si l'énigme résidait dans le manque ? Comme si c'était lui l'éclaireur, l'éclairage. La lueur dans le noir des humains, ce serait le manque, le fait qu'ils n'y arrivent pas, comme dit un autre poète, Pierre Reverdy : « Et je cours derrière toi sans jamais t'atteindre » (Reverdy, 1989, p. 132). L'anthropologue de continuer : « donc je suis ». Il est en tout cas interpellé par cette fragilité, comme une lueur que l'existence de chacun porte.

« La solitude serait cette mélodie fracturée de mes phrases », écrit Pizarnik (2013, p. 182). L'anthropologue la décrit, la vit et pense que la séparation des humains se regardant comme séparés dans le noir, sans autres réalités qu'eux-mêmes, est la seule éthique universelle possible. L'anthropologue amoureux, lucide, universel : c'est plus qu'un métier, c'est aussi un mode de vie. Il ne peut dissimuler la vérité de l'existence, il ne peut tromper les humains et c'est par là même qu'il veut attirer l'attention sur chacun. Ce qu'il pourrait considérer comme sa « mission ».

*

Je crois que le journal, celui qui est tenu pour y noter son travail en train de se faire, ses activités diverses ou son intériorité, est une forme d'hyper, par la répétition qu'il implique et la régularité de celle-ci. J'ai nommé « autographie » l'écriture sous forme de journaux ou de fragments, parlant de soi, une auto-observation et une auto-description. Elle ne consiste pas dans une autobiographie qui constitue un récit de sa vie, c'est-à-dire une forme construite de celle-ci, une narration. Elle n'est pas non plus une auto-ethnographie qui décrit des expériences personnelles de l'ethnographe, pour éclairer des réalités sociales et culturelles. L'autographie n'est pas non plus le journal ou le carnet de notes écrit par l'ethnographe pendant son travail de terrain ethnographique, en particulier sur son enquête. L'autographie, c'est l'écriture de soi sur soi, le plus en continu possible, sans lien avec un terrain spécifique, sous forme de journal et de fragments pour comprendre, non pas des faits sociaux, mais l'être humain. A travers cette forme qui n'est pas retravaillée dans un récit narratif, c'est l'existence qui se donne comme terrain d'études.

Michel Leiris écrit dans son *Journal* à la date du 17 mai 1929 : « Aujourd'hui, j'ai chié de telle manière, j'ai fait l'amour de telle autre, j'ai pensé cela de tel ou telle, je me suis branlé, j'ai mangé de bon appétit, j'ai ri de telle stupidité, à tel moment de la journée j'ai cru que j'avais du génie, j'ai été flatté de telle chose qu'on m'a dite, j'ai espéré être publié dans telle revue, chez tel éditeur, j'ai eu peur de telle ou telle chose, etc., etc. » (Leiris, 1992, p. 168). La plupart des journaux – il cite Novalis, Amiel et Baudelaire - ne sont pas, indique-t-il, « de véritables journaux intimes, mais plutôt des recueils de notes et de méditations, en tout cas des recueils de forme très littéraire » (pp. 168-169). « Il faudrait, continue-t-il un peu plus loin, arriver à faire le récit minutieux de toute une journée. Décrire comment on se lève, se lave, s'habille... ce qu'on pense en ce faisant, les conversations à table et hors de table, les phases

d'optimisme et de pessimisme qui peuvent se succéder dans le courant de la journée, les sensations organiques éprouvées, les souvenirs qui nous reviennent, - tout cela consigné scrupuleusement, heure par heure » (p. 169).

Leiris invoque un manque de courage pour écrire les actes du quotidien. Il faut en effet prendre le temps, avoir du courage, être régulier et ne pas la laisser cette notation aux moments dépressifs. A propos de Leiris, Lévi-Strauss note ceci : « ce travail à quoi il s'est appliqué toute sa vie, de s'observer soi-même, seconde après seconde, d'enregistrer les moindres détails de sa vie, ce ne serait pas très intéressant s'il n'était pas un grand écrivain » (Lévi-Strauss, 2009). C'est un des grands défis de l'anthropologie : faire cette auto-observation sans le talent du peintre et de l'écrivain. Mais l'anthropologue doit le faire.

« L'œuvre qu'on fait est une façon de tenir son journal », disait Picasso (1998, p. 27). Raison de plus, pour en tenir un, si l'on ne fait pas d'œuvres – pour autant que l'on accepte ce terme. Et Picasso de préciser : « Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais ? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science que l'on appellera peut-être « la science de l'homme », qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur [...]. Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible... » (Brassaï, 1964, p. 123). Et, à partir d'une documentation généralisée à chacun, cette science n'aurait pas à concerner seulement « l'homme créateur ».

J'entends venir la critique selon laquelle je garde une vision désuète de l'artiste, celui du « génie » qui voit, du « créateur » qui ressent – ce qu'une bonne part de l'art contemporain a voulu gommer. L'hyper, c'est l'excès du geste, dans sa lucidité de réaliser une épure exprimant d'autres gestes. Ainsi je vois de l'hyper dans ce que Jean-Yves Jouannais nomme « l'idiotie » ou « les artistes sans œuvres ». Par exemple, parmi d'autres exemples analogues, dans l'acte de Gilles Barbier en train de recopier un dictionnaire, « page après page, ligne après ligne, image après image, sur des feuilles de grand format (215 X 215), l'artiste disant de sa démarche qu'elle a tout du grand œuvre, travail de toute une vie, obsessionnelle et monomaniaque, quand tout ce qui la soutient n'est qu'insignifiance et absence d'enjeu » (Jouannais, 2017, p. 43). Rien de plus hyper, me semble-t-il, que l'art qui ne permettrait pas de « masquer ses faiblesses » mais qui serait « le moyen idéal de les manifester » (p. 45). Nous revenons ainsi à l'expression forte laissée au faire et à son inachèvement.

Je suis interpellé par l'écart entre ce que l'art permet à l'artiste de réaliser et ce que la science ne permet pas au scientifique de réaliser, sur un point en particulier : mettre le temps et la continuité au centre de l'œuvre. Cela me plaît de savoir que Christian Boltanski aimait les jouets et leurs emballages, cherchait à sauver des objets disparus. Qu'il lui était difficile de s'échapper de l'enfance, qu'il voulait garder des traces de tout, qu'il était obsédé par la mort, qu'il a eu l'idée de nommer tous les gens de la Terre (Boltanski et Grenier, 2007). Roman Opalka est un autre exemple, qui « a consacré toute sa vie, peut-on lire, à raconter la fuite du temps, il en a croisé l'idée, l'a développée, ramifiée jusqu'à sa philosophique et complète perfection, pour en faire un programme, une œuvre d'art qui illustre parfaitement l'idée qu'un artiste qui travaille au plus près de sa vie peut rejoindre un universel qui nous bouleverse tous » (Gallay, 2014, pp. 8-9). Opalka visualise ainsi le temps par la mise en série peinte de chiffres et dans les changements dans son visage photographié chaque jour. Je suis très interpellé par ce type d'œuvres. Il y en a d'autres.

Cela m'interroge. Est-ce que je pourrais dire le nombre de jours, d'heures et de secondes que j'ai passé depuis le 18 avril 1960 à 19 heures 15, jusqu'à ce jour, le 18 avril 2023, à 10 heures ? Comptons en gros 63 ans X 365 = 22995 jours X 24 = 551880 heures X 60 = 33112800 minutes X 60 = 1986768000 secondes. Aucun être n'échappe aux instants. Il en ainsi de mon père, de mon grand-père, de mon arrière-grand-père, et de tous mes ancêtres. Je pense ainsi à l'arbre généalogique d'un être humain de 25 ans en l'an 2000 et comptons 25 ans pour une génération. Son père (ou sa mère) est né en 1950, son (un de ses) grand-père en 1925, son (un de ses) arrière-grand-père en 1900, et ainsi de suite. Soit quatre générations par siècle. Cela donne : 40 pour 1000 ans ; 400 pour 10 000 ans ; 4000 pour 100 000 ans ; 40 000 pour un million d'années, 400 000 pour 10 millions d'années et 1 200 000 pour 30 millions d'années. Auraient-ils vécu chacun 40 ans, cela fait 1 200 000 X 40, c'est-à-dire 48 000 000 années vécues par tous mes ascendants. Cela pourrait être compté en jours : 365 X 48 000 000 = 17 520 000 000 jours vécus...

Il m'arrive de penser que mon travail d'anthropologie est une textualisation du temps - dans mes journaux et par mon système de publications. Mes livres matérialisent le temps et le temps imprime quelque changement dans ceux-ci. Ce n'est pas une décision programmée et explicite de constituer ainsi mon travail, contrairement à Opalka, mais la récurrence de ces expressions, l'anxiété qu'il peut s'arrêter demain, qu'il y a ainsi une forme d'urgence narcissique à dire me font penser qu'il se constitue de cette façon.

Ce mouvement du temps, mes livres et mes journaux l'expriment aussi, en sollicitant des réemplois et en ne dissimulant pas une forme d'inachèvement. Ecrits, publiés, ils sont irréversibles. Ce qui génère un sentiment d'échec. Mais ce mode de travail a sans doute aussi rendu ma vie acceptable. Est-ce que cela a enfermé mon travail, comme une obsession peut enfermer ? Sans doute aussi. Est-ce qu'il y a un effet d'universel ? Je le pense. L'impression de parler de moi et de mon volume m'est toujours apparue secondaire, par rapport à l'objectif de parler de l'être humain. Mais l'anthropologue, peut-il dire cela ? Non. Quelque chose ne va pas si je l'écris comme je viens de le faire, sauf dans une anthropologie radicale. Et c'est ainsi que je me sens anthropologue et, dirais-je, que mon travail est anthropologique. On peut ainsi dire par le fait même que ce n'est pas de l'anthropologie.

Rilke ou les conseils à un jeune anthropologue

A un jeune poète, Rainer-Maria Rilke écrivit, de 1903 à 1908, plusieurs lettres, lui donnant quelques conseils et révélant ainsi aux lecteurs des idées fortes sur la création artistique. Ces *Lettres à un jeune poète* sont aujourd'hui universellement connues. En les relisant, ainsi que d'autres écrits de Rilke (par exemple les *Notes sur la mélodie des choses*, les *Carnets de Malte Laurids Brigge*, ou encore des correspondances), j'ai souvent pensé qu'il n'était pas absurde de transformer ses conseils au poète et autres propositions en conseils aux jeunes anthropologues en train d'apprendre.

Je modifie ainsi librement les propos de Rilke, en les adressant à l'anthropologue. C'est moins la fidélité aux textes qui m'importe que ce qui peut en résulter comme réflexion anthropologique. Celle-ci se déploie en quelques grands thèmes, ceux que nous avons rencontrés au cours de ces pages : le regard et l'observation, la solitude et la singularité de la personne, les relations et le commun, le rapport au contexte et aux modes intellectuels. Il s'agit non seulement de transformer les propositions de Rilke sur la création artistique en propositions en vue d'une science anthropologique, et aussi, ce faisant, de donner à celle-ci un fondement artistique, je veux dire, de penser le regard artistique comme fondement, comme « base » de l'anthropologie, avant que le chercheur sollicite des méthodes, des concepts et des théories inhérents à une discipline scientifique. L'anthropologie en ressort différente, dans sa radicalité, l'anthropologue aussi, un être à part. Quand il est ici question de l'anthropologue, c'est celui qui n'existe pas vraiment, celui que je voudrais voir surgir du fond d'une formation d'anthropologie.

Solitude. Que l'anthropologue ne soit pas préoccupé par le « dehors », voilà un principe cher à Rilke lorsqu'il s'adresse au jeune poète. Cela veut dire qu'il est important de réfléchir à ce qui motive *vraiment* l'anthropologue. Et que si c'est d'abord et en premier lieu le voyage et l'exotisme des différences, il se trompe sur l'anthropologie, ai-je envie de dire. Le principe de celle-ci est une recherche de ce qu'est un être humain, qui consiste dans une sorte de « descente » dans celui-ci, y compris, et ce n'est pas impossible, en soi-même. « Entrez en vous-même, cherchez le besoin qui vous fait écrire [qui vous fait faire de l'anthropologie] : examinez s'il pousse ses racines au plus profond de votre cœur » (Rilke, 1992, p. 20). Ainsi le jeune anthropologue devrait se demander s'il désire faire de l'anthropologie : si c'est pour lui une « nécessité », celle de comprendre l'être humain. Si cette tâche lui semble

difficile ou peu pertinente, qu'il considère alors qu'il n'est pas intéressé par une science de l'homme. Celle-ci est nécessairement un retour vers soi-même, en même temps qu'une focalisation sur des « solitaires ». Il existe bien d'autres disciplines, en particulier les sciences sociales si diverses : elles sont la mode du XXème siècle : « Que les « associations » continuent à fleurir dénonce une triste immaturité ». (Rilke, 1989, p. 84). Que l'anthropologue radical, se saisissant de cette perspective, se défasse du besoin de l'approbation par l'extérieur, par les institutions et leurs récompenses. Ces choses ne sont que perturbatrices par rapport à son projet intellectuel et sa focalisation sur l'humain.

Il me semble important qu'un tel anthropologue ne soit pas influencé par les analyses trop contemporaines, celles qui surferaient sur des modes ambiantes, marquées par les « esprits de chapelle » et débordant de propositions idéologiques. Vers cela, la tentation est forte. Ainsi l'anthropologue « œuvre en solitaire au milieu d'aujourd'hui », en résistance intellectuelle dans un temps qui se méfie (Rilke, 1993b, p. 678). Qu'il lise des poètes et des philosophes, ceux qui sont hors de son temps. L'anthropologie est, me semble-t-il, au prix de tels renoncements. Le renoncement, ne le faut-il pas, en effet, pour être anthropologue ? Pour faire de sa vie une anthropologie, pour que son existence soit anthropologique, pour vivre avec l'anthropologie et de l'anthropologie. Hors de son temps, seul avec son travail, qu'il se méfie aussi de trop d'ironie : « ne vous laissez pas dominer par elle » (Rilke, 1992, p. 28). J'ai souvent pensé que l'anthropologue social et culturel s'était trompé de soumission, préférant celle de l'air du temps, à celle de la réalité.

Que le jeune anthropologue le sache, sa vie est solitude. Il est seul, comme chacun, mais qu'il le sache plus que chacun des autres, comme Rilke l'exprime avec une force d'émotion. Qu'il s'en défende, qu'il ne l'accepte pas, il montre encore plus sa solitude. Mais qu'il sache ceci, qu'il apprenne à le savoir et à le ressentir : « Que serait une solitude qui ne serait pas une grande solitude ? La solitude est une : elle est par essence grande et lourde à porter » (Rilke, 1992, p. 61). Sans une telle émotion, y a-t-il possibilité d'anthropologie ? C'est à partir de cette solitude que l'anthropologue observera et ressentira l'existence, la sienne, et celle des autres. Peut-être sera-t-il ainsi aidé face aux lourdeurs hostiles qui l'entourent, celles des institutions, de ceux ou de celles qui ne le veulent pas de cette façon. Plutôt que d'y participer, il préfère alors se retirer, assumer son choix, regarder, regarder encore plus, à partir de sa solitude, aussi de sa solitude intérieure et ressentie. L'anthropologue est celui qui dit que « nous sommes solitude. Nous pouvons, il est vrai, nous donner le change

et faire comme si cela n'était pas. Mais c'est tout » (p. 91). C'est presque par définition que l'anthropologue fait partir de ces « gens venus trop tôt ».

Regard. L'homme de solitude qu'est l'anthropologue patiente, regarde, se soumet à ce qui advient. C'est aussi à ces moments où des événements, des « inconnus », selon le mot de Rilke, pénètrent en nous qu'il importe d'être silencieux, de les laisser humblement venir, de laisser mûrir, de comprendre le volume ainsi se transformer, le sien, celui des autres. Observer un être humain, c'est comme « s'enfermer avec un livre, un tableau..., deux ou trois jours, étudier son style de vie et observer ses singularités » (Rilke, 1989, p. 44). La vie anthropologique ne peut être séparée de l'« obstination », de l'« entêtement » (Rilke, 1976, p. 454), celle du regardeur, et sans doute plus encore celle du noteur. Elle est « contre nature », nous l'avons vu, comme un « sacrifice » posé sur sa vie, pour « découvrir » et « agrandir » ce que les autres oublient (pp. 439-440). Cela peut-il s'apprendre ? S'agirait-il de permettre que le regard de l'enfant « demeure intact », en tout cas ne se laisse pas totalement engloutir (Rilke, 1993b, p. 680).

Etre anthropologue, exister comme anthropologue, c'est en effet avoir un regard. C'est cultiver ce regard et l'approfondir face à ce qui est devant soi. Regarder, n'est-ce pas regarder comme si ce qui arrive commençait, était « toujours un commencement » (Rilke, 1992, p. 69) ? Un geste en train de se faire, de jaillir. L'anthropologue est face à ce qui est là. Il s'en étonne, il observe, il note. Il s'en étonne comme de la vie qui naît. Il remarque un poids, une tension, un équilibre, une force, une fragilité, un trouble. Il attend, il se soumet presque à celui qui bouge. Le corps humain, l'existence humaine dont il attend les mouvements du visage et du corps, pensant qu'il va voir des gestes jamais vus, comme Rilke le dit si fortement à propos de Rodin. « Il observe et note. Il note des mouvements qui ne valent pas une parole, des tours et des demi-tours, quarante raccourcis et quatre-vingts profils. Il surprend le modèle dans ses habitudes et ses hasards, en proie à des expressions qui se forment justement, à des fatigues ou à des efforts (Rilke, 2009, p. 53). Il note et il sait que son œil voit plus qu'il ne peut noter : « Son œil voit beaucoup plus qu'il ne peut exécuter pendant ce temps. Il n'oublie rien et souvent, lorsque le modèle l'a quitté, commence son véritable travail, avec l'abondance de ses souvenirs » (p.53). Il se souvient. Il écrit. Dans une correspondance à Lou Andreas-Salomé, Rilke écrivait que, pour Rodin face à son modèle, « ce sont mille petits éléments de plan inscrits dans l'espace ; et sa tâche, quand il en tire une œuvre d'art, consiste à intégrer la chose encore plus intimement,

plus fermement. [...]. La chose est déterminée, la chose d'art doit l'être plus encore » (pp.79-80). Disons à l'anthropologue que son anthropologie doit être aussi déterminée que la réalité. Et ce n'est pas rien. Quel sera l'anthropologue à qui l'on puisse dire que son travail est « réalisation » (p. 80). Et pour cela, oui, il faut apprendre à travailler (p.85), d'abord pour que « notre œil se fit un peu plus voyant, notre oreille un peu plus attentive » (Rilke, 1976 : 378).

Que le jeune anthropologue lise les descriptions rilkéennes des sculptures de Rodin, qu'il s'exerce ensuite avec ses propres « modèles » : c'est peut-être la première leçon d'anthropologie. Celle qui initie au face à face avec une réalité qui s'impose, sans l'oublier, en la gardant le plus possible. Regarder aussi les modèles quand ils ne se croient pas observés, pour y découvrir « une foule de gestes jamais vus, toujours négligés » (Rilke, 2009 : 46-47). Au fond, c'est un autre œil qui doit imprégner l'anthropologue, c'est un autre regard, celui de l'art, qu'il doit apprendre, avant de le transformer, tout en le gardant.

« Essayez de dire, comme si vous étiez le premier homme, ce que vivez, aimez, perdez » (Rilke, 1992, p. 21). Ecrivez, notez, apprenez à le faire, vos impressions, vos souvenirs, ce que vous ressentez, et aussi ce que vous voyez car « rien n'est pauvre » (p.22). Rilke indique que « notre nature passe continuellement par des transformations qui ne sont peut-être pas d'une moindre intensité » (Rilke, 1976, p. 146). « Fuyez les grands sujets pour ceux que votre quotidien vous offre. Dites vos tristesses et vos désirs, les pensées qui vous viennent » (Rilke, 1992, p. 21). Ce sont là des exercices pédagogiques de première importance, pour le jeune anthropologue qui, de surcroît se fortifie ainsi, dans sa solitude. « Attendez avec humilité et patience l'heure de la naissance d'une nouvelle clarté » (p.36). Mais aimez aussi, ajoute Rilke, vos doutes et vos interrogations.

L'anthropologue apprendrait à ne pas l'ignorer : il y a une « richesse inépuisable » qu'il ne peut prendre et respirer, puis abandonner (Rilke, 1976, p. 422). Qu'il ne voit pas seulement dans cette richesse, de l'allègement et de la distraction, mais aussi une nature « épuisée » (p. 423). Si l'anthropologue ne ressent pas de tels fondements, qu'il ne soit pas anthropologue. Dans tout autre cas, il ne fait pas de l'anthropologie : il y a tant d'autres matières, disciplines que les institutions entretiennent.

Distinctivité. Puis-je dire, en risquant quelque naïveté, que l'anthropologue est amoureux de ce qui est, ou il n'est pas : qu'il apprenne à l'être, à étendre

son amour « à tout ce qui est » (Rilke, 1992, p. 43). L'anthropologue regarde de près. Cela n'est pas facile : c'est de chacune des figures isolées et séparées que l'anthropologue veut apprendre à copier les contours (Rilke, 2015, fr. VII).

Qu'est-ce qui est à observer ? Un principe de l'anthropologie serait celui-ci : « Plus nous devenons humains, plus nous devenons différents. C'est comme si les êtres, soudain, se multipliaient par mille ; car un nom collectif qui suffisait naguère pour des milliers a vite fait de devenir étroit pour dix, et l'on est contraint de considérer chaque individu isolément » (Rilke, 1989, p. 83). Rilke lui-même s'étonne : « Comment avais-je pu par exemple ne pas m'apercevoir du nombre de visages qui existent ? Il y a une quantité de gens, mais il y a encore beaucoup plus de visages, car chacun en a plusieurs » (Rilke, 1993a, p. 437). Il n'y a aucun doute, ce qui est à observer, ce sont des « êtres isolés distincts » (Rilke, 2015, fr. XXXVIII).

Rilke aide l'anthropologue à une belle lucidité : qu'a-t-on fait de ces millénaires passés « comme une récréation dans une école » : « est-il possible que toute l'histoire de l'univers ait été mal comprise ? Est-il possible que le passé soit faux parce qu'on n'a jamais parlé que de masses, exactement comme si l'on racontait un attroupement nombreux, sans rien dire de celui autour duquel tous étaient rassemblés, parce qu'il était étranger et qu'il est mort ? » (Rilke, 1993a, p. 448). Et c'est de lui que veut parler l'anthropologie, et même si l'attroupement se forme autour d'un autre. Rilke continue : « Est-il possible qu'on dise 'les femmes', 'les enfants', 'les jeunes garçons' et qu'on ne présente pas, en dépit de toute sa culture, que ces mots n'ont plus de pluriel depuis longtemps, mais seulement une quantité innombrable de singuliers ? » (p. 448). Observer des unités individuelles passant le temps, par exemple une semaine, un jour, oui, c'est cela et tout se découvrirait, ce que chacune a donné, ce que chacune a reçu, ce que et comment chacune a fait : « Il suffit de regarder ces deux écoliers : l'un d'eux s'achète un canif et son voisin s'achète le même jour un canif en tous points semblables. Et au bout d'une semaine, ils se montrent leurs canifs et il apparaît qu'il n'y a plus entre qu'une lointaine ressemblance – tant ils se sont transformés entre les mains de l'un et de l'autre » (pp. 448-449).

Et Rilke d'esquisser la méthode-clé de l'anthropologie, comme nous l'avions vu avec Hawthorne : regarder *un* être humain, le suivre, l'observer dans ses actes se faisant, se continuant, et ses façons d'être présent. Ainsi l'observateur marche derrière une personne : « Nous continuions notre chemin, lui et moi. [...] Il arriva que l'homme sauta les marches du trottoir en soulevant une

jambe, de même que les enfants, en marchant, dansent ou sautillent parfois un peu pour s'amuser. Il remonta sur le trottoir d'en face d'une seule grande enjambée. Mais à peine fut-il en haut qu'il se mit à tirer un peu sur l'une de ses jambes tout en sautillant sur l'autre jambe à plusieurs reprises. [...] Un pressentiment m'invita à nouveau à passer de l'autre côté de la rue, mais je n'y cédaï pas et restai derrière cet homme en dirigeant toute mon attention sur ses jambes. [...] Je notai que l'homme était aux prises avec une autre contrariété. Le col de son pardessus s'était relevé ; et il avait beau s'efforcer soigneusement, tantôt d'une main, tantôt des deux, de le baisser, il n'y parvenait pas... Mais je remarquai aussitôt avec un immense étonnement que, dans les gestes affairés de cet homme, il y avait deux mouvements : un mouvement secret rapide, avec lequel il redressait imperceptiblement son col et un autre mouvement appliqué, permanent, exagérément décomposé, qui voulait s'employer à retourner le col. Cette observation me troubla au point qu'il me fallut deux bonnes minutes pour reconnaître que se produisait dans le cou de cet homme, derrière le pardessus relevé et les mains nerveusement agitées, le même terrible sautillement en deux temps qui venait d'abandonner ses jambes. [...] Je vis que ce sautillement vagabondait dans son corps, cherchait à faire irruption à un endroit ou à un autre. [...] Au moment d'aborder le carrefour suivant, il y eut encore deux sautillements, deux petits sautillements à demi réprimés et parfaitement insignifiants. [...] Sur la place Saint-Michel, il y avait beaucoup de véhicules et beaucoup de gens pressés qui allaient et sautaient ; nous étions souvent pris entre deux voitures et alors, il reprenait son souffle et se laissait un peu aller comme s'il voulait se reposer, et il se permettait un petit sautillement, un petit hochement de tête. [...] Puis, quelque chose d'incertain s'introduisit dans la démarche, il fit encore deux pas, puis s'arrêta. Il resta un moment arrêté. La main gauche se détacha doucement de la canne et se souleva si lentement que je la vis trembler en l'air ; il rejeta un peu son chapeau en arrière et se passa la main sur le front » (pp. 477-480).

Ainsi, en plus de l'être séparé, l'anthropologue voit une « distinctivité », cette « forme » unique, la forme unique de chaque être humain, qui lui est propre, cette forme en mouvement et que chacun entraîne dans son développement. Et ce qui l'intéresse est moins une partie de celle-ci que le tout, le volume tout entier. Forme, volume, puissance, noyau se rejoignent. L'anthropologue n'est pas psychologue ni géographe ni sociologue. « Chaque être se développe et se défend selon son mode et tire de lui-même cette forme unique qui est son propre, à tout prix contre tout obstacle » (Rilke, 1992, p. 74). Et s'il regarde un visage, comme il l'indique à propos de Rodin, – il est inconcevable qu'un

jeune anthropologue ne s'exerce pas à décrire des visages –, il voit que ce qui s'y marque est « l'abondance de vie qui s'était rassemblée dans ces traits » (Rilke, 2009, p. 23). Et celle-ci se lit aussi dans une autre partie du corps, et dans le tout de celui-ci. « Ce qui était écrit dans le visage [...] se lisait jusque sur la moindre partie de ce corps » (p. 27). Une unité est ainsi observable, un même mouvement, un même ondoisement, une légèreté ou une pesanteur. Une unité, une cohérence.

Et dans cette forme, l'anthropologue repère aussi un passé, celui de cette forme-là. Celui de l'enfance, car en effet la vie n'oublie et ne perd rien. Elle contient toutes les heures, de doute, de joie et de tristesse (p. 8), les jours qui ont marqué le visage, les instants qui y sont entrés. En chacun, il y a toute une vie vécue. A propos de la vie de Rodin, Rilke écrit ceci : « Elle doit avoir eu une enfance quelconque, une enfance quelque part dans la pauvreté obscure, chercheuse et incertaine. Et cette enfance existe peut-être encore, car – dit saint Augustin – où en serait-elle allée ? Sa vie, peut-être, contient toutes ses heures passées, les heures d'attente et d'abandon, les heures de doute et les longues heures de détresse : c'est une vie qui n'a rien perdu ni oublié, une vie qui se formait en s'écoulant » (p.8). Il en est ainsi de la vie de chacun.

L'anthropologue ne peut oublier qu'aucun instant n'est remplaçable par un autre : « aucun événement n'est tout à fait passé, aucun n'a remplacé l'autre », précise Rilke (p. 48). Se glisse, au détour d'une interrogation sur l'amour, une réflexion sur la distinctivité de l'instant. Elle permet un pas de plus : « Supposer que le moment de l'amour, qui nous semble si pleinement, si profondément nôtre et particulier, puisse être déterminé totalement, au-delà de l'individu, par l'avenir (par l'enfant à venir) et, à l'opposé, par le passé, – serait effrayant, mais même alors, il n'en garderait pas moins son indicible profondeur de refuge au centre de soi » (Rilke, 1976, p. 432). Ainsi que les secondes, les minutes ou les heures ne soient pas substituables et transposables devient presque secondaires par rapport au fait que ce sont elles qui ont été passées et vécues, certes infiltrées des choses du passé et de l'avenir, mais aussi avec des gestes et des pensées qui, à chaque fois, seraient plus que ce qui « détermine ». En est-on certain ? Ces surgissements appartiennent au mode d'être de chacun, ils y participent, ils sont peut-être moins étonnants qu'on ne le croirait, à partir de ce mode d'être repéré. Chacun des êtres humains est comme un « terrain » à découvrir.

Relation. A observer attentivement un humain à la fois, que voyons-nous ?

Ceci : des êtres qui « essaient de s'atteindre avec des mots, des gestes. C'est tout juste s'ils ne se démettent pas les bras, car les gestes sont trop courts. Ils font d'infinis efforts pour se lancer les syllabes et, en même temps, ce sont encore de franchement mauvais joueurs de ballon, qui ne savent pas rattraper » (Rilke, 2015, fr. X). Rilke le redit : « Les êtres humains sont séparés par des distances si effrayantes. [...]. Ils se jettent tout ce qu'ils ont et ne l'attrapent pas » (Rilke, 1993d, p. 302). Mais n'est-ce pas plutôt les jeunes enfants, de deux, trois ou quatre ans, qui se tortillent dans tous les sens, donnant l'impression de se démener pour sortir d'eux-mêmes, avant de comprendre que c'est impossible ? Rilke exagérerait en disant que les humains se démènent. Ils ont *presque* renoncé, ils ont compris.

L'anthropologue le verrait ainsi. Penser les êtres humains en termes de séparation me semble bien *le* principe, la base même de l'anthropologie. Nous ne voyons pas alors des êtres qui se précipitent, mais des âmes qui ne sont qu'« ébauche » (Rilke, 1992 : 77). L'anthropologue observe ainsi les ratés des situations, des solitudes essayant de se parler, de se toucher. Rilke n'est-il pas trop optimiste, lorsqu'il évoque le contact et la création de nouvelles formes à partir de celui-ci : « Une main qui se pose sur l'épaule ou la cuisse d'un autre corps n'appartient plus tout à fait à celui d'où elle est venue : elle est l'objet qu'elle touche ou empoigne forment ensemble ou nouvelle chose, une chose de plus qui n'a pas de nom et n'appartient à personne » (Rilke, 2009, p. 33) ? Me voici avec un doute sur cette affirmation qui ne peut que faire réfléchir le jeune anthropologue : qu'est-ce qui existe ? Rilke dit de Rodin qu'il aimait joindre les hommes : « il élimina tout ce qui était trop solitaire pour se soumettre au grand ensemble » (p. 40). Mais d'une autre œuvre de Rodin, Rilke note aussi ceci : « les diverses statues ne se touchaient pas ; elles étaient debout l'une à côté de l'autre comme les derniers arbres d'une forêt abattue, et ce qui les rapprochait n'était que l'air qui participait à elles d'une manière particulière » (p. 62).

Les humains, ne sont-ils pas en effet des solitudes qui tentent de s'atteindre, qui parfois perçoivent des choses (y compris des choses qui n'existent pas), qui parfois ressentent une « mélodie », un « arrière-fond » (Rilke, 2015) ? Ce que l'anthropologue observe alors, ce sont donc des êtres distincts qui tentent de se toucher, sur fond de quelque chose qui leur est commun, qui est en arrière-fond d'eux, qui est à côté d'eux, mais pas en eux. Ce fond isole d'autant mieux les figures humaines, pourrait ajouter Rilke (Rilke, 2015, fr. V). Et les hommes semblent rester côte à côte. Rilke écrit ceci, à propos des

humains comme vivant chacun sur leur île : « seulement les îles ne sont pas assez distantes pour que l'on y vive solitaire et tranquille. L'un peut déranger l'autre, ou l'effrayer, ou le pourchasser avec un javalot – seulement personne ne peut aider personne » (fr. XI). Mais il y a ce fond derrière chacun. Il n'est pas « *en* » chacun (fr. XIII). C'est un point très important que l'anthropologue ne peut oublier : les êtres sont bien distincts et isolés et ce n'est pas en eux-mêmes que le partage est le plus net. C'est dans ce fond qu'il réside, permettant quelque rencontre, avec des intensités modérées et non sans les essais et les ratés. Outre la « grande mélodie » de l'arrière-fond, « l'heure en commun » (fr. XXVI), il y a toujours « les voix singulières » (fr. XXI).

Je m'arrête sur ce « fond » ponctué par des présences ou seulement des effets de présence : des dieux, des chiens, des chats – que Rilke ne manque d'ailleurs pas d'évoquer. C'est son texte sur les « poupées » qui m'interpelle, et qui n'est pas sans projections possibles sur ces autres entités. Rilke les pose comme silencieuses et manquant de fantaisie, tolérantes, « acceptant le premier chiffon venu » (Rilke, 1993c, p. 614), capables aussi, par exemple après une chute, de générer une douleur « imprécise », exposées à « la proximité victorieuse des poupées futures » (p. 619) et bientôt laissées aux mites et une fois retrouvées dans un grenier, suscitant notre indignation devant leur « épaisse et effrayante capacité d'oubli » (p. 615) : « ne sommes-nous pas d'étranges créatures, pour nous laisser induire à placer notre première inclination là où elle est sans espoir d'être entendue ? Tant et si bien que dans le goût que nous gardons de cette tendresse si spontanément prodiguée se mêle l'amertume de penser qu'elle est restée vaine » (p. 617). L'ontologisation de nos compagnons qui ne sont pas des êtres humains passe par cette minoration fantastique de leurs modes de présence, réalisée à des degrés différents pour chacun, par une fluidification et un oubli, avec rappel à géométrie sans cesse variable de leur présence.

C'est chacun que l'anthropologue radical observe, je l'ai répété : chacun tendant ou tentant avec des intensités diverses, chacun se protégeant, se défendant et attrapant avec des intensités tout aussi diverses. Rilke a-t-il raison quand il ajoute qu'il y a aussi des relations qui sont « hors de toute convention » ? Et alors l'on trouve en face de soi « un être humain » (Rilke, 1997, p. 1297) ? La relation deviendrait dans ce cas une rencontre – n'oublions pas le « *contra* » latin –, « par-delà les mots », « sans entrée en matière », « sans aucune convention », de « deux êtres face à face » qui ne vont « pour ainsi dire que retrouver des détails », car ils savent « tout l'un de l'autre ». Mais c'est rare... : « que ne faut-il pas d'habitude, pour qu'on se rapproche de quelqu'un.

Des bouleversements, des malentendus, des morts sont parfois nécessaires. Il faut entrer chez quelqu'un par effraction, le surprendre à l'heure où il est sans défense. Il faut entrer vivement, de force, à la faveur d'un événement pour lequel il vient justement de garder sa porte ouverte » (pp. 1302-1303).

*

Le réel est ce qui fait dire, lorsqu'on lit un poète ou qu'on regarde une sculpture, que c'est « ainsi ». Une telle réaction ne vient pas – ou rarement – après la lecture d'un livre d'anthropologie sociale, de sociologie ou de psychologie. On y apprend des choses, on découvre de l'intelligibilité, mais on n'a pas la « surprise de l'évidence », qui peut d'ailleurs prendre des degrés différents et des intensités plus ou moins fortes. L'œuvre de l'artiste peut générer cette surprise de l'évidence. C'est même une de ses caractéristiques.

Surgissent l'enjeu, l'importance et la difficulté d'isoler l'anthropologie des sciences sociales ou des explications cognitives, sa difficulté de dire le réel de la condition humaine. Elle doit tout à la fois inventer des méthodes et des concepts pour rester « science » et garder la possibilité que les lecteurs disent ce « ah oui ». Le défi est de taille. Il invite à penser sa réalisation dans les modes d'enseignement de l'anthropologie et dans les recherches proprement dites.

Rilke apprend que l'art, c'est surtout, ce devrait surtout être la sensibilité de l'artiste, la lucidité par rapport au réel, et la liberté d'expression. La science n'est-elle pas de fait le contraire ? Puisse donc l'anthropologue se souvenir des qualités de l'art, sans oublier les objectifs de la science ! Ici, quand je parle d'anthropologie, je parle bien sûr de l'anthropologie des volumes d'être, des existences humaines.

La boule et le dessin

Une œuvre en particulier peut être sollicitée par l'anthropologue pour expliciter une idée, pour la préciser ou la complexifier. C'est le cas d'un dessin de Marcel Duchamp. J'y retrouve le volume d'être, avec une heuristique différente.

Dans ses peintures, ses ready-made ou ses sculptures, Duchamp montre un intérêt constant envers le mouvement circulaire et la mécanique qui le permet. Comme sa *Roue de bicyclette* (1913), une roue de bicyclette posée sur un tabouret, la fourche en bas : « La roue de bicyclette est mon premier ready-made, et d'ailleurs au début elle ne s'appelait même pas ready-made. [...]. Il s'agissait simplement de laisser les choses se faire toutes seules et de créer une sorte d'atmosphère dans un atelier, dans un appartement où on vit ; sans doute pour aider les idées à sortir de la tête. C'était très rassurant, très réconfortant, de voir tourner cette roue, ça ouvrait un peu des horizons sur d'autres choses que la vie matérielle du quotidien. L'idée d'avoir une roue de bicyclette dans mon atelier me plaisait. J'aimais la regarder, comme j'aime regarder les flammes qui dansent dans une cheminée » (Gervais, 1989, p. 73). Duchamp a fait à plusieurs reprises allusion à cette comparaison avec le feu de cheminée : « la danse d'un feu de bois : c'était comme une révérence au côté inutile d'une chose généralement utilisée pour d'autres buts » (p. 61). « Elle a le charme de quelque chose qui bouge dans la pièce pendant qu'on pense à autre chose » (p. 73). Il mentionne aussi qu'il en a treize dans son atelier (p. 61) : « Ça bouge tout le temps et ça fait du bien d'avoir quelque chose qui bouge dans l'atelier silencieux pendant qu'on travaille à quelque chose » (p. 73). Le mécanisme du mouvement, on le retrouve dans d'autres œuvres de Duchamp, par exemple *Le moulin à café* (1911) et *la Broyeuse de chocolat* (1912). Il ajoute même, au-dessus de de la peinture du moulin, une flèche – un geste pictural très particulier - indiquant et marquant fortement le mouvement de l'appareil.

Dans l'œuvre de Duchamp, il y a aussi un dessin de cycliste, sans doute moins connu, qu'il réalise en 1914, intitulé *Avoir l'apprenti dans le soleil*²⁰. Je ne cherche pas à l'interpréter dans le contexte de l'histoire de l'art ou à comprendre les intentions de l'artiste. J'ai été saisi par le cycliste ainsi représenté... Le vélo est bien une affaire de cycles. Bicyclette, dit-on, mais nous devrions dire « multicyclette ». Il y a les roues tournant sur elles-mêmes et avançant en ligne droite. Il y a le mouvement des pédales, associé à la force de celui des

²⁰ Cf, pour voir le dessin, ce lien : <https://philamuseum.org/collection/object/51631>.

jambes. Et c'est ce mouvement des pédales, plus précisément la rotation de l'axe du pédalier, qui entraîne la roue arrière, grâce à une chaîne à rouleaux transmettant la puissance exercée par le cycliste sur les pédales. Et ainsi le vélo, avec son cycliste, avance. Le dessin de Duchamp indique un cercle de plus. Pas seulement celui des pédales, des roues, des jambes, mais aussi celui du cycliste tout entier, replié sur lui-même et en même temps sur le vélo. Le dessin montre un double axe en noir, allant des épaules jusqu'aux pédales, en passant par le guidon (un peu courbé), une double ligne accentuée, indiquant la mécanique du corps adaptée à celle du vélo. C'est l'appui de cet axe-là, en plus de l'assise horizontale sur la selle, qui permet le mouvement de tous les cycles, les articulant, les organisant. La forme du coureur ainsi dessiné par Duchamp est presque analogue aux autres cercles faisant fonctionner le vélo. A cet effet, l'arrondi un peu plus prononcé du haut de la tête et du dos me semble significatif. Le cycliste est comme un méta-cercle, réunissant ces autres cercles, les jambes associant le coureur ainsi « cyclé » aux pédales et au roulement de la chaîne qui implique le mouvement des roues.

Dans le dessin de Duchamp, je regarde la position du cycliste, pédalant, ainsi courbé, formant une unité presque compacte, une boule disons-le. Je pense au cycliste comme celui qui ne bouge que les jambes, le reste du corps presque immobilisé, comme s'il était nécessaire que des parties de celui-ci ne bougent pas pour mieux assurer le mouvement, aussi comme celui qui ne sollicite pas, de manière déterminante, une capacité autre que celle de pédaler. Il n'a pas besoin de ce que réalise un footballeur avec ses pieds, un pilote automobile avec son attention au volant et sa capacité de pilotage. L'effet de repli est d'autant plus fort que le cycliste ne lance rien, ne joue avec rien, un ballon, une balle, un disque, un poids par exemple, comme dans d'autres sports, que le cycliste interagit à peine avec les autres, même si bien sûr, il parle, il regarde, il devance, il suit et a des stratégies de course. Tout cela fait ce corps ramassé, indifférent, presque sourd à ce qui vient de l'extérieur, tel le cycliste non préoccupé par les partitions musicales vierges présentes sur le fond de la feuille (James, 1991). C'est même quand le coureur est plus ramassé qu'il va plus vite, se détournant des autres, comme dans l'épreuve du contre-la-montre par exemple. Et non quand il « se relève », selon l'expression. Vainqueur, il se relève encore plus, tendant les bras en hauteur. Pour pédaler, il doit se courber, se plier, se replier. La libération de ce moment est la suite d'autant plus de replis et de cycles. Le coureur finit ainsi son épreuve cycliste, cyclique, par cette expression de libération.

La course serait comme une condensation de l'existence en-tant-que-repliée. Il n'y a rien de péjoratif dans cette expression. Faudrait-il dire « in-sistance » ou « in-sistence » plutôt qu'existence ? Le cycliste in-siste. Faire du vélo, c'est insister, vivre replié. Se déplier, c'est arrêter. Il n'est pas en avant de lui-même, il n'est pas d'abord avec les autres, il est vers lui-même. Ou plutôt, il est avec les autres vers lui-même. Comme l'existence est intrinsèquement repliée, y compris quand elle se pense ou se ressent ouverte. Sa posture rappelle qu'il y a un être humain, une entité, la boule, pédalant, sur son chemin. Cette boule que forme le cycliste n'est pas sans faire penser à celle de Parménide que lisait aussi Hopkins, rappelons-nous : « His great text, a-t-il écrit à son sujet, which he repeats with religious conviction, is that Being is and Not-being is not (Hopkins, 1959, pp. 127-130). Certes, elle n'est pas « harmonieusement ronde », avec un volume égal du centre vers tous côtés, sans qu'il y ait plus d'être ou moins d'être ici et là (cité dans Battistini, 1968, pp. 112-116), mais elle est marquée par « la puissante Nécessité [qui] le garde et l'entrave dans ses chaînes, l'entoure de son étreinte » (pp. 114-115). Cette boule du dessin de Duchamp n'est en tout cas pas une sphère qui comprendrait des êtres, des autres, comme Sloterdijk peut l'entendre. Ainsi, lorsqu'il commente Giotto, ce n'est pas la distance des bras tendus qui l'interpelle – j'en suis à chaque regard étonné -, ce sont les visages tournés l'un vers l'autre, en particulier dans les fresques de la chapelle Scrovegni à Padoue. A propos de « La salutation de Joachim et de saint Anne », se retrouvant après une séparation et l'annonce d'un enfant conçu par Marie, Sloterdijk écrit ceci : « Leurs visages forment un cercle de bonheur commun, ils évoluent dans une sphère bipolaire de reconnaissance mutuelle intime fondée sur l'espoir partagé et dans le projet commun d'un temps accompli » (Sloterdijk, 2003 : 162). Sloterdijk cherche en effet à penser « le subtil commun » (p. 51), « deux habitants tournés l'un vers l'autre comme deux pôles » (p. 51), « l'être-dans-des-sphères » et sa structuration par « l'être-au », non séparé avec ce qui l'entoure (p. 590), et aussi le moment où ladite sphère est brisée. L'idée de volume d'être invite à une autre lecture. Regarder les volumes de chacun n'est pas regarder les sphères « dans lesquelles les hommes peuvent être contenus », comme « espaces dotés d'un effet immuno-systémique » (p 31). La sphérologie n'est pas une volumologie qui consiste à voir des êtres séparés, chacun à la fois, Anne et Joachim venant chacun de leur propre chemin, se rencontrant sur un pont, se rapprochant, mais pas complètement, comme se retenant, prêts à ce baiser qui ne se donne pas ou déjà passé, furtif, l'œil de Joachim pensant à d'autres instants, à côté de personnages déjà dans leurs propres occupations. Et cela sans nécessairement l'hypocrisie et la malveillance caractéristiques du

baiser de Judas à Jésus, qui intéresse aussi Sloterdijk y voyant l'espace brisé par celui qui « embrasse ainsi ce qu'il n'atteint pas » (p. 167). Mais n'est-ce pas toujours ainsi ? C'est ce qu'indiqueraient la distance et la retenue que Giotto inscrit entre les personnages, quels qu'ils soient, « la faille qui les sépare ».

*

Je n'ose imaginer Duchamp réaliser ces quelques « traits » et « former » ce cycliste - le savoir-faire du trait. L'art par excellence, dirais-je. Dans cet acte, j'y vois le regard, la compréhension et la forme de ce qu'est un cycliste, peut-être aussi de l'existence. On oublie parfois que le verbe *to draw*, qui veut dire dessiner, désigne aussi l'acte de tirer sur un fil comme pour dénouer un nœud, comme on peut tirer de l'eau du puits, être attiré vers quelqu'un ou quelque chose (Taussig, 2011, p. XII). Je pourrais dire ainsi que dessiner permet de tirer l'être humain d'où il est : dans le fond des regards qui l'ont perdu et ne le voient pas, dans le fond des constructions théoriques qui l'ont dissous au profit d'autres choses. Le dessin permet de rester tiré et attiré non pas par les lignes que l'on trace mais par le volume d'être que l'on forme. Le lexique aide souvent à préciser. Il en est de même avec le mot « trait » qui, du latin *trahere*, peut signifier les sillons tracés par la charrue. Comme le note Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, il y a le sens propre qui dit l'incision, l'intervention, la fente dans la terre mais aussi dans le papier, et un sens figuré désignant l'aspect saillant, la mise en relief, et son opposé, l'effacement, comme dans l'expression « tirer un trait » (Sudaka-Bénazéraf, 2008, p. 12). Le dessin tire, fend, met en relief. Il efface aussi ce qu'on ne veut pas montrer, le fond par exemple.

Une telle conception du dessin permet de critiquer l'ethnographie comme focalisée sur des liens et des relations, et de montrer l'intérêt d'une focale sur l'être humain plutôt que sur l'interaction ou les relations en général. L'ambition d'une anthropologie radicale, telle que je la conçois, c'est de regarder un être humain, le regarder lui-même et pas au-delà. C'est l'évitement de cette difficulté qui permet toutes les pensées sur autre chose que les humains : les environnements, les sociétés, les relations et les actions. Disons-le autrement : regarder un être humain est le contraire de l'acte de mettre en perspective auquel les observateurs sont habitués. « “Item *perspectiva* est un mot latin signifiant vision traversante.” C'est en ces termes que Dürer a cherché à cerner le concept de perspective. » Panofsky commence son livre sur « la perspective comme forme symbolique » avec cette référence. Lorsqu'il s'agit de faire un lien entre l'opération ethnographique et la perspective,

c'est le sens « voir au travers » qui convient bien mieux que l'autre sens possible du *perspicere* latin, « voir distinctement » (Panofsky 1976, p. 37). L'idée de traversée me semble bien dire ce qui est en jeu dans le regard perspectif. Regarder à travers : c'est certes regarder les humains, mais c'est surtout d'une part les traverser, les transpercer, pour fixer la vue au-delà, et d'autre part faire de cet « au-delà » le point central reléguant les humains.

Dans l'histoire de la peinture, l'expression de la perspective est complexe et variée. Mais ce qu'écrit Panofsky sur celle-ci questionne l'ethnographe : « L'homogénéité de l'espace géométrique repose en dernière analyse sur le fait que tous les points qui s'agglomèrent dans cet espace ne sont rien d'autre que de simples déterminations topologiques qui ne possèdent, en dehors de cette relation, de cette "situation" dans laquelle ils se retrouvent, aucun contenu propre et autonome. Leur réalité est intégralement contenue dans leur rapport réciproque ; il s'agit d'une réalité "fonctionnelle" et non plus substantielle. Étant donné que ces points sont au fond vides de tout contenu, et qu'ils sont simplement devenus l'expression de relations idéelles, il ne peut être question, pour eux aussi, d'une quelconque diversité de contenu. Leur homogénéité ne signifie rien d'autre que cette identité de structure » (Panofsky, 1976, p. 42)

Par son dispositif de regard et d'écriture, l'ethnographie participe de la perspective comme « forme symbolique », c'est-à-dire comme une manière d'appréhender le monde, « une sensation spécifique de la métamorphose de l'espace perceptif », sensation qui s'est exprimée, selon Panofsky, aussi bien chez les artistes que chez les philosophes ou les scientifiques (p. 93). Car ce que fait l'ethnographe qui regarde, prend note, re-regarde, décrit, analyse, conceptualise, est une mise en culture, une mise en groupe, une mise en société, et s'il est critique de ceci, il n'échappe pas à mise en relation, mise en interaction, et aussi à mise en empathie, mise en affection entre lui-même et ce qu'il cherche à comprendre. Quelle que soit la perspective choisie, la mise en perspective, la visée de la culture ou celle de l'action, l'ethnographe traverse des dizaines et des centaines de situations durant ce qui est appelé « le travail de terrain ». Ce sont des espaces-temps successifs au cours desquels il observe, parle et prend des notes. C'est comme si au moment même de regarder et/ou d'écrire, il « traversait » en effet les humains à partir de son dispositif perspectif, retenant les caractéristiques qu'il juge pertinentes pour sa mise en perspective générale, pour sa « visée » finale. C'est celle-ci qui passe à l'avant-plan, devant les humains. C'est comme si la perspective aspirait les humains, les réduisait, les perdait progressivement, au fur et à mesure du

chemin qu'elle crée vers l'horizon.

C'est par cette critique que j'ai commencé ce livre. L'art n'est pas sans proposer des solutions, comme j'ai tenté de le montrer. On ne peut oublier Manet qui évoque, dans une correspondance à Henri Fantin-Latour, le *Pablo de Valladolid*, une peinture de Diego Velásquez, après sa visite au musée de Madrid : « Le morceau le plus étonnant de cette œuvre splendide et peut-être le plus étonnant morceau de peinture que l'on ait jamais fait est le tableau indiqué au catalogue, portrait d'un acteur célèbre au temps de Philippe IV ; le fond disparaît, c'est de l'air qui entoure ce bonhomme tout habillé de noir et vivant. » Après la découverte de cette peinture, Manet peignit *Le Joueur de fifre* (1866), tel un humain entier qui semble détaché du monde²¹.

Faisons attention, le fond est toujours prêt à revenir. A moins qu'il ne soit pas vraiment parti, comme dans ce discours de Heidegger à propos de l'œuvre d'art. Nous le pensons caractéristique et symptomatique de la présence du fond. Par exemple, à propos du temple grec, il écrit ceci : « Dans sa constance, l'œuvre bâtie tient tête à la tempête passant au-dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle-même dans toute sa violence. L'éclat et la lumière de sa pierre, qu'apparemment elle ne tient que par la grâce du soleil, font ressortir la clarté du jour, l'immensité du ciel, les ténèbres de la nuit. Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. La rigidité inébranlable de l'œuvre fait contraste avec la houle des flots de la mer, faisant apparaître, par son calme, le déchaînement de l'eau » (Heidegger, 1962, p. 44). C'est comme si l'œuvre faisait, par contraste, ressortir le fond qui l'entoure, auquel elle est associée. « C'est le temple qui, par son instance, donne aux choses leur visage » (p. 45). Ce n'est pas une figure qui émerge, c'est la figure qui donne une force particulière au fond. Ce que le temple instaure et fait voir, une autre œuvre peut aussi le révéler à partir d'elle-même et de sa force. Selon un autre exemple de Heidegger, les souliers peints par Van Gogh font voir, alors que le tableau laisse « un espace vague » autour de ceux-ci, « la fatigue des pas du labeur », « la lente et opiniâtre foulée à travers champs », « la terre grasse et humide », « l'appel silencieux de la terre » (p. 34). La peinture fait ainsi émerger la vérité de l'outil en question, selon Heidegger : « il appartient à la terre, et il est à l'abri dans le monde de la paysanne » (p. 34). Selon cette lecture, les choses n'existent pas sans être en rapport les unes avec les autres, mais dans un appel et un renvoi à d'autres choses, sur fond d'un monde qu'elles

²¹ Ces questions sont devenues le centre d'un livre que Catherine Beaugrand et moi sommes en train de préparer.

présupposent. Avec ses chaussures, « la paysanne est confiée par ce produit à l'appel silencieux de la terre ; grâce au sol qu'offre le produit, à sa solidité, elle est soudée à son monde » (pp. 34-35). Et ainsi, nous retenons que « la proximité de l'œuvre [que Heidegger revendique] nous a soudain transporté ailleurs » (p. 36), dans l'ouverture du monde. Lisant ainsi Heidegger, je ne peux m'empêcher d'y avoir une analogie avec ce que les anthropologues font du contexte, celui qui éclaire une figure centrale, celui qui est éclairé par celle-ci. Le contexte, ce sont ainsi la société, la culture, l'environnement, les autres.

Regarder et décrire un être en tant qu'il existe suppose en réalité de bloquer la perspective, de fixer le regard et l'écriture dans une « contraspective ». L'observateur reste en face ou à côté de celui-ci, en même temps qu'il se déplace avec lui et le garde ainsi à la même échelle tout au long de l'observation et de la description. Contrairement à la mise en perspective, une contraspective implique donc non plus de regarder au travers et au-delà mais d'arrêter le regard sur l'être lui-même et pour lui-même, et à pratiquer cette opération jusqu'au bout de l'écriture finale. En ancien français, le verbe « volumer » veut dire « mettre en volume, écrire » (Godefroy, 2003, p. 626). La contraspective consiste ainsi à « volumer », c'est-à-dire à présenter la figure humaine comme entière, singularisée, à la séparer du fond, sans qu'elle soit aspirée par les différents modes de mise en perspective. En peinture, comme en ethnographie le portrait présente souvent l'individu en tant qu'il est inséré socialement, qu'il est représentant d'une catégorie professionnelle, d'une identité culturelle, participant à un événement particulier, symbole d'une trajectoire ou d'une situation sociale spécifique, parfois problématique. Volumer, c'est donc désaspirer le volume des contextes. Cela n'empêche pas de repérer à sa surface ou en son contenu ce qui peut être classiquement compris comme appartenant au fond, mais c'est surtout ajouter, additionner ce qui est en plus dans le volume regardé de près. Volumer, c'est aussi suivre le volume dans un temps, dans son mouvement, sans qu'il soit absorbé dans une narration, une histoire. Volumer, c'est ainsi indiquer une forme de retrait du volume par rapport à la logique narrative, une résistance par rapport aux liens et aux relations.

Il s'y joue les motifs d'un art existentiel, comme d'une anthropologie existentielle : la singularité d'un être, détaché du reste - ne pas la perdre -, la ressemblance, la continuité de ses instants - ne pas les perdre -, sa disparition.

*

Remerciement. Il y a d'autres mots qui seraient plus justes. Dans ma quête de décrire des êtres, inséparable d'une critique de l'anthropologie, l'art est devenu un appui essentiel depuis ma rencontre avec Catherine Beaugrand. Nos conversations ont permis l'une ou l'autre direction de pensée que l'on retrouve dans ces pages, mais surtout une découverte de diverses œuvres. Bien sûr ce qui est écrit n'engage que moi.

References (english version)

- Beaugrand, C., 2024, Sartrean existentialism and existential art. In: Wardle, H., Rapport, N., Piette, A. (Eds), *The Routledge international handbook of existential human science*, Routledge, London, 255-264.
- Beaugrand, C., Piette, A., 2024, “Epistémologie sculpturale, extraction et volume d’être”, 53, *Ateliers d’anthropologie* (online).
- Bergson, H., 1946, *The creative mind*, The Philosophical Library, New York.
- Bergson, H., 2008, *Laughter. An essay of the meaning of the comic*, The Floating Press, New York
- Blumenberg, H., 2000, *The laughter of the thracian woman: A protohistory of theory*, Continuum Publishing Corporation, New York.
- Bobin, C., 2015, *Noireclaire*, Gallimard, Paris.
- Boltanski, C., Grenier, C., 2007, *La vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris.
- Bourçon M., 2007, *Pratique de l’effacement, L’idée bleue*, Chaillé-sous-les-Ormeaux.
- Bourriaud, N., 2002, *Relational aesthetics*, Les Presses du réel, Dijon.
- Brassäi, 1999, *Conversations with Picasso*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Broch, H., 1977, *The death of Virgil*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Coxon, A. H. (Ed.), 2009, *The fragments of Parmenides*, Parmenides Publishing, Las Vegas.
- Dostoyevsky, F., 2005, *Notes from underground*, Icon Classics, San Diego.
- Dupuy, D., 2013, “L’incomplétude et le morcellement du corps féminin dans l’imaginaire paléolithique : les sculptures gravettiennes de Kostienki 1-I (Plaine russe - 22 000-23 000 ans BP)”, available at <http://blogs.univ-tlse2.fr/paleethnologie/wp-content/files/2013/fr-FR/version-longue/articles/>

AMO3-02_Dupuy. pdf

- Gallay, C., 2014, Détails d’Opalka, Actes Sud, Arles.
- Gervais, A., 1989, “Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes”, Les Cahiers du Musée national d’Art moderne, 30, 59-80.
- Giacometti, A. 1990, *Écrits*, Hermann, Paris.
- Gide, A, Valéry, P.,1955, Correspondances (1890-1942), Gallimard, Paris.
- Godefroy, F., 2003, Lexique de l’ancien français, Honoré Champion, Paris.
- Greenblatt, S. *et al* (Eds), 2006, Gerard Manley Hopkins. In: The Norton anthology of english literature - vol. 2, W.W. Norton and Company, New York / London, 1517-1526.
- Greimas, A.J.,1987, De l’imperfection, Fanlac, Périgueux.
- Hawthorne, N. 1835, Wakefield, available at <https://www.poeticous.com/nathaniel-hawthorne/wakefield?locale=fr>
- Heidegger, M.,2002, Off the beaten track, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hodler, F., 2014, La mission de l’artiste, Notari, Geneva.
- Hopkins, G. M., 1959, The journals and papers of Gerard Manley Hopkins, Oxford University Press, Oxford.
- Hopkins, G. M., 1980, Poèmes et proses, Seuil, Paris.
- Hopkins, G. M., 2018, *Poems*, available at <https://hopkinspoetry.com/poem/>
- Houston, C. (2015), Neither Things in Themselves nor Things for Us Only: Anthropology, Phenomenology, and Poetry. In: Ram K., Houston, C. (Eds), Phenomenology in Anthropology: a Sense of Perspective, Indiana University Press, Bloomington, 268-291.
- Ingold, T., 2013, Making: Anthropology, archaeology, art and architecture, Routledge, London.

- James, C. P., 1991, Duchamp's silent noise/Music for the deaf. In: Kuenzli R. E., Naumann F. M. (Eds), Marcel Duchamp. Artist of the Century, The MIT Press, Cambridge (MA), 106-126.
- Jouannais, J.-Y, 1997, Artistes sans œuvres, Verticales, Paris.
- Jouannais, J.-Y, 2017, L'idiotie, Flammarion, Paris.
- Juliet, C., 1995, Giacometti, P.O.L, Paris.
- Kundera, M. 2005, The art of the novel, Faber & Faber, London.
- Leiris, M., 1992, Journal, Gallimard, Paris.
- Levi-Strauss, C., 2009, "Une grâce miraculeuse », November-December, available at http://palimpsestes.fr/textes_philo/levi_strauss/michel_leiris.pdf
- Levine, S.Z., 1986, "Monet's series: repetition, obsession", October, 37, 65-75.
- Maldiney H., 1973, Regard, parole, espace, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- Mallarmé, S., 2019, Correspondance 1854-1898, Gallimard, Paris.
- Panofsky, E., 1991, Perspective as symbolic form, Zone books, New York.
- Pessoa, F., 2003, The book of disquiet, Penguin Classics, London.
- Piette, A. 2023, "Ethnography and volumography. Drawings of theory on the blackboard", Visual Anthropology, 36 (2), 95-116.
- Pizarnik, A., 2010, Journaux 1959-1971, Editions Corti, Paris.
- Pizarnik, A., 2013, Les travaux et les nuits, Ypsilon, Paris.
- Proust, M., 1952, The Guermantes way, The Modern Library, New York.
- Proust, M., 1960, Time regained, Chatto & Windus, London.
- Rapport, N., 2016, Distortion and love. An anthropological reading of the art and life of Stanley Spencer, Routledge, New York.
- Redon, O., 1989, *À soi-même*, Editions Corti, Paris.

- Reverdy, P., 1989, *Plupart du temps*, Gallimard, Paris.
- Richard, J.-P., 1955, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris.
- Rilke, R.-M., 1934, *Letters to a young poet*, Norton & Company, New York.
- Rilke, R.-M., 1976, *Correspondances*, Seuil, Paris.
- Rilke, R.-M., 1989, *Journaux de jeunesse*, Seuil, Paris.
- Rilke, R.-M., 1993, *Sur l'art*. In : *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris, 677-683.
- Rilke, R.-M., 1993b, *Poupées*. In : *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris, 613-620.
- Rilke, R.-M., 1993c, *Le fossoyeur*. In : *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris, 297-307.
- Rilke, R.-M., 2009, *The notebooks of Malte Laurids Brigge*, Penguin Classics, London.
- Rilke, R.-M., 2009b, *Notes of the melody of things*, available at <https://pen.org/notes-on-the-melody-of-things>
- Rilke, R.-M., 2011, *Auguste Rodin*, Parkstone Press International, New York.
- Rosaldo, R., 2013, *The day of Shelly's death: the poetry and ethnography of grief*, Duke University Press, Durham.
- Saint-John Perse, 1960, "Speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm", December 10, 1960, available at <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1960/perse/speech/>
- Sansi, R., 2014, *Art, Anthropology and the gift*, Routledge, London.
- Sartre, J.-P., 2013, *Situations III*, Gallimard, Paris.
- Schneider, A., 2021, *Expanded visions. A new anthropology of the moving image*, Routledge, London.

- Sloterdijk, P., 2011, *Bubbles*, Cambridge, The MIT Press - available at https://archive.org/stream/sloterdijk-bubbles-spheres-1/sloterdijk%20bubbles%20spheres%201_djvu.txt
- Sudaka-Benazeraf, J., 2008, *Car le blanc seul n'est rien*, Paul Klee illustrateur de Voltaire, Ides et Calendes, Neuchâtel.
- Taussig, M., 2011, *I swear I saw this. Drawing in fieldwork notebooks, namely my own*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Valéry, P., 1987, *Cahiers - tome I*, Gallimard, Paris.
- Vandermeersch, B., 2007, "Qafzeh, histoire des découvertes", *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, 18, 8-19.
- Veyne, P., 1990, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, Paris.
- Vinci, L. de, 1942, *Carnets I*, Gallimard, Paris.
- Vinci, L. Da, 2004, *A Treatise on painting*, Kessinger Publishing, Whitefish.
- Woolf, V., 1985, *Moments of being*, Harcourt Brace and Company, New York.

Bibliographie (de la version française)

- Battistini, Y. 1968, *Trois Présocratiques*, Gallimard, Paris.
- Beaugrand, C., 2024, « Sartrean existentialism and existential art ». In: Wardle, H., Rapport, N., Piette, A. (Eds), *The Routledge international handbook of existential human science*, Routledge, London, 255-264.
- Beaugrand, C., Piette, A., 2024, « Epistémologie sculpturale, extraction et volume d'être », 53, *Ateliers d'anthropologie* (online).
- Bergson, H., 2012, *Le rire*, Presses Universitaires de France, Paris,
- Bergson, H., 2014, *La pensée et le mouvant*, Garnier-Flammarion, Paris.
- Blumenberg, H., 2000, *Le rire de la servante de Thrace*, L'Arche, Paris.
- Bobin, C., 2015, *Noireclaire*, Gallimard : Paris.
- Boltanski, C., Grenier, C., 2007, *La vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris.
- Bourçon M., 2007, *Pratique de l'effacement, L'idée bleue*, Chaillé-sous-les-Ormeaux.
- Bourriaud, N., 1998, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon.
- Brassai, 1964, *Conversations avec Picasso*, Gallimard : Paris.
- Broch, H., 1955, *La mort de Virgile*, Gallimard, Paris.
- Dostoïevski, F., 1992, *Les carnets du sous-sol*, Actes Sud : Arles.
- Dupuy, D., 2013, *L'incomplétude et le morcellement du corps féminin dans l'imaginaire paléolithique : les sculptures gravettiennes de Kostienki 1-I (Plaine russe – 22 000-23 000 ans BP)*, disponible à : http://blogs.univ-tlse2.fr/palethnologie/wp-content/files/2013/fr-FR/version-longue/articles/AMO3-02_Dupuy.pdf
- Gallay, C., 2014, *Détails d'Opalka*, Actes Sud : Arles.
- Gervais, A., 1989, "Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes", *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, 30, 59-80.

- Giacometti, A. 1990, *Écrits*, Hermann, Paris.
- Gide, A, Valéry, P.,1955, *Correspondances (1890-1942)*, Gallimard, Paris.
- Godefroy, F., 2003, *Lexique de l'ancien français*, Honoré Champion, Paris.
- Greenblatt, S. *et al* (Eds), 2006, Gerard Manley Hopkins. In: *The Norton anthology of english literature - vol. 2*, W.W. Norton and Company, New York / London, 1517-1526.
- Greimas, A.J.,1987, *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux.
- Hawthorne, N., 2012, *Wakefield*, Allia: Paris.
- Heidegger, M.,1962, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard : Paris.
- Hodler, F., 2014, *La mission de l'artiste*, Notari, Geneva.
- Hopkins, G. M., 1959, *The journals and papers of Gerard Manley Hopkins*, Oxford University Press, Oxford.
- Hopkins, G. M., 1980, *Poèmes et proses*, Seuil, Paris.
- Houston, C., 2015, *Neither Things in Themselves nor Things for Us Only: Anthropology, Phenomenology, and Poetry*. In: Ram K., Houston, C. (Eds), *Phenomenology in Anthropology: a Sense of Perspective*, Indiana University Press, Bloomington, 268-291.
- Ingold, T., 2019, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Editions Dehors : Bellevaux.
- James, C. P.,1991, *Duchamp's silent noise/Music for the deaf*. In: Kuenzli R. E., Naumann F. M. (Eds), *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, The MIT Press, Cambridge (MA), 106-126.
- Jouannais, J.-Y, 1997, *Artistes sans œuvres*, Verticales, Paris.
- Jouannais, J.-Y, 2017, *L'idiotie*, Flammarion, Paris.
- Juliet, C., 1995, *Giacometti*, P.O.L, Paris.
- Kundera, M.,1986, *L'art du roman*, Gallimard, Paris.

- Leiris, M., 1992, *Journal*, Gallimard, Paris.
- Levi-Strauss, C., 2009, « Une grâce miraculeuse », November-December, disponible à : http://palimpsestes.fr/textes_philo/levi_strauss/michel_leiris.pdf
- Maldiney H., 1973, *Regard, parole, espace*, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- Mallarmé, S., 2019, *Correspondance 1854-1898*, Gallimard, Paris.
- Panofsky E., 1976, *La perspective comme forme symbolique*, Minuit : Paris.
- Pessoa, F., 1999, *Le livre de l'intranquillité*, Christian Bourgois éditeur : Paris.
- Picasso, P., *Propos sur l'art*, Gallimard : Paris.
- Piette, A. 2023, « Ethnography and volumography. Drawings of theory on the blackboard », *Visual Anthropology*, 36 (2), 95-116.
- Pizarnik, A., 2010, *Journaux 1959-1971*, Editions Corti, Paris.
- Pizarnik, A., 2013, *Les travaux et les nuits*, Ypsilon, Paris.
- Proust, M., 1988, *Le côté de Guermantes*, Gallimard, Paris
- Proust, M., 1989, *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris.
- Rapport, N., 2016, *Distortion and love. An anthropological reading of the art and life of Stanley Spencer*, Routledge, New York.
- Redon, O., 1989, *À soi-même*, Editions Corti, Paris.
- Reverdy, P., 1989, *Plupart du temps*, Gallimard, Paris.
- Richard, J.-P., 1955, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris.
- Rilke, R.-M., 1976, *Correspondances*, Seuil, Paris.
- Rilke, R.-M., 1989, *Journaux de jeunesse*, Seuil, Paris.
- Rilke, R.-M., 1992, *Lettres à un jeune poète*, Grasset. Paris.

- Rilke, R.-M., 1993, Sur l'art. In : *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris, 677-683.
- Rilke, R.-M., 1993a, « Les carnets de Malte Laurids Brigge ». In : *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris, 433-604.
- Rilke, R.-M., 1993b, Poupées. In : *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris, 613-620.
- Rilke, R.-M., 1993c, Le fossoyeur. In : *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris, 297-307.
- Rilke, R.-M., 2009, Sur Rodin, André Versaille Éditeur, Bruxelles.
- Rilke, R.-M., 2015, Notes sur la mélodie des choses, Allia, Paris.
- Rosaldo, R., 2013, The day of Shelly's death: the poetry and ethnography of grief, Duke University Press, Durham.
- Saint-John Perse, 1970, Amers, Gallimard. Paris.
- Sansi, R., 2014, Art, Anthropology and the gift, Routledge, London.
- Sartre, J.-P., 2013, Situations III, Gallimard, Paris.
- Schneider, A., 2021, Expanded visions. A new anthropology of the moving image, Routledge, London.
- Sloterdijk, P., 2003, Bulles, Fayard, Paris.
- Sudaka-Benazeraf, J., 2008, Car le blanc seul n'est rien, Paul Klee illustrateur de Voltaire, Ides et Calendes, Neuchâtel.
- Taussig, M., 2011, I swear I saw this. Drawing in fieldwork notebooks, namely my own, The University of Chicago Press, Chicago.
- Valéry, P., 1987, Cahiers - tome I, Gallimard, Paris.
- Vandermeersch, B., 2007, « Qafzeh, histoire des découvertes », Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem, 18, 8-19.
- Veyne, P., 1990, René Char en ses poèmes, Gallimard, Paris.

- Vinci, L. de, 1942, Carnets I, Gallimard, Paris.
- Vinci, L. de, 2003, Traité de la peinture, Calmann-Lévy, Paris.
- Wildenstein, D., 2010, Monet ou le triomphe de l'impressionnisme, Taschen, Paris.
- Woolf, V., 1986, Instants de vie, Stock, Paris.

This book includes the English and French versions of a short text that shows how certain works of art can help us to conceive of an anthropology of the human being, by creating new topics, broadening perception and proposing concepts. The author moves from the reflections of Giacometti to the poetry of Pizarnik, from a drawing by Duchamp to Rilke's 'advice' to a young anthropologist. Looking, learning to look, is the common thread.

Albert Piette is Professor of anthropology at the University of Paris Nanterre and researcher at the Centre for ethnology and comparative sociology (CNRS).

Ce livre comprend la version anglaise et la version française d'un texte court qui montre comment certaines œuvres peuvent aider à concevoir une anthropologie de l'être humain : susciter des thèmes, élargir la perception, proposer des concepts. L'auteur passe des réflexions de Giacometti à la poésie de Pizarnik, d'un dessin de Duchamp aux "conseils" de Rilke à un jeune anthropologue. Regarder, apprendre à regarder est le fil conducteur.

Albert Piette est professeur d'anthropologie à l'Université Paris-Nanterre, chercheur au Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (CNRS).