

Horst BREDEKAMP, *Les Coraux de Darwin. Premiers modèles évolutionnistes et tradition de l'histoire naturelle*, trad. Christian JOSCHKE, Dijon, Les presses du réel, 2008, 155 p., bibliogr., index.

La traduction (remarquable) du livre de l'historien de l'art berlinois Horst Bredekamp donne l'occasion au lectorat français de découvrir une approche prospective et stimulante des cultures visuelles de la science moderne. Ce petit ouvrage consacré à la théorie évolutionniste de Charles Darwin et à la mutation du modèle graphique arborescent censé la visualiser, est un bel exemple des possibilités méthodologiques d'investir l'histoire des sciences du point de vue de la production graphique des savants (croquis, dessins, schémas, cartographies...).

En effet, Horst Bredekamp, déjà connu pour ses travaux sur l'art italien, les cabinets de curiosités et les mondes visuels et artistiques de Galilée ou de Thomas Hobbes, s'aventure ici dans la culture savante britannique du XIX^e siècle. Selon la thèse de l'auteur, la révolution évolutionniste de Darwin – contemporaine des travaux sur l'évolution des espèces de Hugh Edwin Strickland et d'Alfred Russel Wallace, qui expérimentèrent eux aussi la métaphore naturelle – reposa sur des intuitions dont les premières expressions prirent la forme de croquis de coraux, réalisés par Darwin lors d'un séjour en Patagonie durant son expédition scientifique des années 1830.

Horst Bredekamp, convaincu du pouvoir et des effets de l'image visuelle sur la pensée scientifique, entend prouver que la théorie de l'évolution n'aurait pu s'imposer à Darwin, si ce dernier n'eut détenu des ressources et des qualités d'analyste des formes naturelles, à l'instar de celles que déploie l'historien de l'art dans ses travaux dédiés aux objets artificiels. Aussi, l'auteur va-t-il jusqu'à affirmer qu'« il n'est guère possible de sonder l'impulsion intellectuelle de Darwin, si l'on ne comprend pas qu'il possédait aussi l'esprit constructif de l'iconologue » (p. 13).

Dans cet essai consacré à la dynamique du visuel dans la fabrique d'une révolution scientifique, Bredekamp fait appel à trois registres qui sont autant de niveaux d'intervention de l'art et du visuel dans les sciences naturelles. Tout d'abord, le dessin est envisagé comme mode d'expression et de conceptualisation, autrement dit comme un moyen de noter une pensée en train de se faire, indépendamment de l'accomplissement artistique du graphe : Darwin était un piètre dessinateur, mais ce médium était, selon lui, le plus efficace en termes de concision et de mémoire (p. 101). Le deuxième aspect visuel de cette pensée scientifique tient au fait que Darwin transforma un système notational approximatif en un schéma géométrique propre à la théorisation en image de la démonstration. Le diagramme de *L'Origine des espèces* (1859) permet ainsi de « saisir d'un coup d'œil la survie, la variation et la disparition des espèces, cette visualisation graphique des tailles et des processus offre une image singulièrement parlante » (p. 91). Enfin, troisième et dernier aspect des mondes visuels de Darwin, tels qu'ils sont convoqués par Bredekamp dans sa tentative de reconstituer les agents symboliques à l'œuvre dans la saisie et la transmission de la théorie de l'évolution : les cultures artistique et esthétique contemporaines du savant. L'auteur pointe certaines œuvres spécifiques comme les récits de voyages d'Alexander von Humboldt (1769-1859), *La Mer* de Jules Michelet (1860) ou la *Danaé* de Gustave Moreau (Paris, Musée

d'Orsay, 1880), et, d'une manière plus générale, rappelle combien la vue – sens particulièrement actif dans la distinction de la beauté selon la théorie darwinienne – participe de la sélection sexuelle, le deuxième grand chantier du savant britannique dans ses recherches sur l'évolution et la descendance des espèces humaine et animale (p. 130-131).

Bredekamp n'isole pas le cas de Darwin, qui partage avec ses contemporains la volonté de donner à voir et à comprendre la Nature sous forme de graphes. Ainsi, Charles de Bonnet et Peter Simon Pallas schématisent l'arbre de Jessé dans l'ordonnement visuel du monde vivant (l'arbre sous forme de tronc-échelle). Jean-Baptiste Lamarck – dont la théorie transformiste fut mise à mal par Darwin qui ne reconnaissait pas la plausibilité de la volonté animale dans l'évolution des espèces – imagine les pointillés (élément graphique illustrant les relations des êtres les uns avec les autres) qui furent réemployés par Darwin pour figurer, dans cette grande chaîne naturelle, les espèces éteintes. Darwin partage également l'insatisfaction de Vitaliano Donati relativement à la figure rigide de l'arbre. Ceci les conduit tous deux à envisager de contrer le phénomène unidirectionnel et ascendant du motif, et amène le britannique à privilégier temporairement la dominante horizontale du buisson, puis d'opter, selon ses propres termes, pour le corail, écrivant en conséquence que : « l'arbre de la vie devrait peut-être s'appeler le corail de la vie » (p. 33).

En marge de cet argument central, Bredekamp ouvre un chapitre – qui aurait pu conduire à d'autres développements, me semble-t-il – sur les rôles symbolique et structurant du corail ou du motif corallin, dans les collections naturalistes, les arts visuels et l'imaginaire politique. En effet, les sciences naturelles portèrent une attention toute particulière à cet étrange phénomène vivant, à la fois végétal, minéral et animal qu'était le corail. Longtemps mal déterminé, cet hybride présentait la double particularité d'échapper aux classifications de règne et de muter selon son milieu, puisque sa souplesse et sa mollesse le caractérisent dans l'eau alors qu'il se fossilise au contact de l'air. Signe de la *Nature naturans*, voire d'une Nature artiste dotée des pouvoirs de la métamorphose, le polype anarchique suscita bien sûr l'intérêt et le soin des artistes (Pietro da Cortona, Benvenuto Cellini), des curieux et des savants (les membres de la famille Richter de Leipzig). Puis, au XIX^e siècle, il fut investi par la philosophie politique comme métaphore du « bonheur communautaire » (p. 110), sans pour autant incarner ce que l'on s'entend pour nommer, par une distorsion et un appauvrissement de la théorie du scientifique anglais, le darwinisme social (p. 131).

Enfin, une interrogation demeure à la lecture de ce livre, dont la thèse est très stimulante à plusieurs égards : celle du caractère métonymique de l'image naturelle. Autrement dit, pourquoi Darwin recourut-il à l'image d'un objet naturel, en l'occurrence le corail, pour visualiser l'évolution de la Nature ? Pourquoi le Tout se révélerait-il nécessairement par une de ses parties ? Ne peut-on imaginer que le schéma géométrisé du corail visualisant la théorie de l'évolution – celui qui fut imprimé – stratifie et amalgame plusieurs filiations, naturelles et artificielles ? Ceci permettrait non seulement de renoncer à une origine unique de ce schéma, mais de surcroît d'abandonner l'idée, séduisante mais questionnable, que la nature détient, dissimulées, ses propres clefs théoriques.

Aussi, cet ouvrage, qui ouvre un champ qui donnera sans doute lieu à des prolongements, montre la fécondité des études visuelles prenant pour objet la science, et

plus précisément les sciences naturelles ; tout comme il met en évidence la spécificité et le potentiel de ces recherches en regard des travaux centrés exclusivement sur les textes.

Anne LAFONT

W. J. Thomas MITCHELL, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. franç. Maxime BOIDY et Stéphane ROTH, Paris, Les prairies ordinaires, 2009, 317 p., bibliogr.

Livre « sur la vision, comme s'il avait été écrit par un auteur aveugle pour un lecteur aveugle » (p. 33), *Iconologie* donne à penser plus qu'il ne donne à voir. Si l'ouvrage de W. J. Thomas Mitchell fait figure de référence théorique et méthodologique dans le champ des *visual studies*, il aura fallu attendre près d'une génération pour le voir doté d'une traduction française. Mais malgré ce décalage, symptomatique de la frilosité des milieux français à l'égard de ces nouvelles approches des objets visuels, le propos n'a rien perdu de son originalité ni de sa force déroutante.

Rédacteur en chef de l'influente revue interdisciplinaire *Critical Enquiry*, professeur d'histoire de l'art et de littérature anglaise à l'université de Chicago, c'est par la médiation de l'œuvre de William Blake que Mitchell en est venu à questionner les rapports existant entre texte et image. De cette nécessité liée à la confrontation avec un art hybride, imposant de penser par-delà les catégories de signes et les disciplines, est né le principe heuristique sur lequel repose le présent ouvrage : conjuguant les apports de l'esthétique, de la théorie littéraire et de l'histoire de l'art, nourri de *French theory* et de philosophie analytique, *Iconologie* doit être vu comme l'occasion d'exercer une salutaire « indiscipline » face à l'image.

En dépit de son titre, l'ouvrage a peu à voir avec une tentative savante de décrypter la signification totale des images ; hostile à la sémiotique, déçu du modèle structural, Mitchell n'ambitionne pas non plus d'établir une théorie générale des signes. Son iconologie critique ne s'intéresse d'ailleurs pas aux formes de vie historique des images matérielles, mais à « l'idée d'image en tant que telle » (p. 34), et surtout aux discours théoriques qu'elle génère et par lesquels elle se constitue en retour. Les questions que pose l'auteur en introduction sont simples, ou plutôt fondamentales : « Qu'est-ce qu'une image ? Quelle différence entre mots et images ? » (p. 33). Mais inutile d'espérer y trouver une réponse autre qu'évasive : plus que l'éventail des différences de nature entre signes, c'est la nature profonde de cette différence qu'interroge l'auteur, dans ce qu'elle a de polémique et de politique. Ainsi lorsque pour toute définition de « l'idée d'imagerie » (chap. 1) il propose une typologie de ses principales composantes, c'est pour souligner la labilité du concept, et surtout l'impossibilité ontologique de penser l'image sans son « autre » textuel. Or, loin d'être neutre ou purement formelle, cette relation unissant mot et image apparaît à l'auteur comme un trope culturel puissant, une lutte écologique entre signes pour la suprématie dans la médiation du réel, « un combat entre le corps et l'âme, le monde et l'esprit, la nature et la culture » (p. 100) : ce qui intéresse