



HAL
open science

Du divers à la relation : formes d'expérience

Marie Preston

► **To cite this version:**

Marie Preston. Du divers à la relation : formes d'expérience. Art et histoire de l'art. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2008. Français. NNT : . tel-04117116

HAL Id: tel-04117116

<https://univ-paris8.hal.science/tel-04117116>

Submitted on 5 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Paris I - Panthéon-Sorbonne
U.F.R. Arts plastiques et Sciences de l'art
Centre Saint-Charles

—
Année 2008

Thèse

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 1

Discipline : Arts et Sciences de l'art, option Arts plastiques

Présentée et soutenue publiquement par

Marie PRESTON

Le 15 décembre 2008

**DU DIVERS À LA RELATION : FORMES
D'EXPÉRIENCE**

Sous la direction de
Madame Anne-Marie Duguet

Membres du Jury
Monsieur Jean-Paul Colleyn
Monsieur Marc Pataut
Madame Suely Rolnik

Je tiens à remercier tout d'abord Monsieur Jean-Paul Colleyn, Monsieur Marc Pataut et Madame Suely Rolnik qui m'ont fait l'honneur d'être les membres de mon jury. Que soient remerciés également ceux qui m'ont accompagnée ces dernières années de leurs remarques, conseils et encouragements, en premier lieu, Madame Anne-Marie Duguet, ma directrice de thèse, ainsi que Monsieur Jean-François Chevrier.

Je souhaite aussi remercier chaleureusement mes amis et ma famille, en particulier, Pascale pour ses corrections, ma tante pour ses traductions, ma mère pour ses relectures et, mon conjoint, Julien Pastor, pour m'avoir accompagnée, aidée et encouragée dans ce travail.

Enfin, cette thèse n'aurait pas été possible sans ceux qui m'ont aidée et ont soutenu mon travail artistique. Je tiens à remercier en particulier le Cérap, l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, le centre d'art d'Ivry (le crédac), Synesthésie, le centre culturel français de Hanoï, le conseil général de la Seine Saint-Denis, la villa Savoye, Bruno Duchemin, Élia Pijolet, Patrick Faigenbaum, Line et François Grimal, Hawa Camara, Sorinfin Cissé et les membres de l'Association des femmes maliennes de Montreuil.

Table des matières

INTRODUCTION.....	10
-------------------	----

1^{ère} Partie

I. CONDUITES CRÉATRICES	19
-------------------------------	----

A. Mener une activité	21
-----------------------------	----

1. Du happening à l'activité.....	21
-----------------------------------	----

Art action, 21; Artaud et le théâtre non illusionniste, 25; Vita Activa, 26; Action et œuvre, 27

2. Méthodes et processus.....	29
-------------------------------	----

Procédure, 30; Opération, 33; Règles du jeu, 34; Process art, 35

B. De la situation à la collaboration	40
---	----

1. À partir du contexte	40
-------------------------------	----

Le contexte de situation, 41; Art contextuel, 42; Hors de l'atelier, 44

2. De l'interrelation.....	47
----------------------------	----

Cercle d'art prospectif, 48; Communication, 48; Ni animateur, ni médiateur, 50

3. Collaboration	51
------------------------	----

Réseaux et paroles, Marc Pataut, 53; Partage de l'autorité, 55

C. Objet de la rencontre	60
--------------------------------	----

1. Réification.....	61
---------------------	----

Méfiance envers l'objet, 62; Traces de la performance, 64; Dire l'objet, 66; Objets relationnels, 67; Des boules de terre, 70

2. Art féminin ?	73
Les travaux d'aiguilles, 73; Mouvements féministes, 75; Chutes, 77; Coudre ou ne pas coudre ?, 79; Mémoire des gestes, 80; Une série de manteaux, 82; Pratiques artisanales, 86	
3. Nouement.....	89
Le geste pur, 89; Faire des nœuds, 90; Le wax, 92; Le mou et l'informe, 94; Calebasses, 97	
II. OBJETS INVESTIS	99
A. L'efficacité de l'objet.....	100
1. Le fétiche et ses recettes	100
Fétiche, objet fort, être-objet, 101; Principes géomanciens, 102; Un monde sans histoires, 105; Le boli, 106; Réification des rapports sociaux, 109	
2. Objets « actifs »	110
L'objet actif en ethnopsychiatrie, 111; Théorie plastique de Joseph Beuys, 112; Théorie de l'Incarnation, 115; Écart et homonymie, 116	
3. Quelle efficacité ?.....	118
Le rite performatif, 120; L'efficacité symbolique, 123	
B. Kolam et pratiques de seuil	126
1. Un dessin investi par une action	126
Une représentation symbolique et religieuse, 128; Un dessin de seuil, 130	
2. Du rite religieux à l'activité	132
Les rites de seuil, 136; Le seuil comme extension de l'espace domestique, 136	
III. INFLUENCES ETHNOGRAPHIQUES.....	140
A. Rencontre entre l'art et l'ethnographie.....	142
1. Le primitivisme	144
Différents primitivismes, 145; Du cabinet de curiosité au musée ethnographique, 147; Le Primitivisme dans l'art du 20 ^e siècle, 149; Critique de l'exposition, 150	
2. La revue Documents	156
Primitivisme « dur », 156; Documents, 157; L'apport de l'ethnographie, 158; Le Collège de sociologie, 161	

B. L'artiste et l'ethnographe	164
1. L'anthropologie réflexive	165
Les règles de l'observation, 165; Ethnographie de soi-même, 166; « L'artiste comme anthropologue », 169	
2. Un nouveau paradigme ?	172
« L'artiste en ethnographe », 172; Regard critique, 177; Le « film-rituel », 179	
C. Le néo-primitivisme	183
1. Archaïsme et mythologie	184
L'expressionnisme abstrait, 184; Beuys, le mythe et le rituel, 185	
2. Un primitivisme critique ?	188
Les fétiches personnels de Rauschenberg, 188; L'esthétique de l'appropriation, 190	

2^{ème} Partie

I. L'USAGE DU DOCUMENT	198
A. Des documents	200
1. Documents poétiques.....	200
Documents pour artistes, 200; Documents trouvés, 201; Pieuvres etalebasse, 203	
2. Document d'activité	205
Photoconceptualisme, 205; De seuils en façades, 206; Mémoire de l'action, 209; Citoyennes tricoteuses, 211	
3. Document d'expérience.....	216
Marqueurs d'expérience, 216; Camérer, 219; Ciné-transe, 221	
B. Le documentaire	226
1. Documentaire vs reportage	227
L'enquête, 227; Le « style documentaire », 228; Document ou information, 229; Autorité du documentaire, 230	
2. Documentaires dialogiques	233
Jean Rouch, 233; Un pointillé sur une carte, 234; Cinéma critique, 236; Le reportage dialogique, 237; Éducation populaire, 239	

II. SE DÉPLACER VERS LE DIVERS	241
A. Mondialisation des modèles	243
1. Poétique du déplacement	244
Les prétendues « vertus » du voyage, 245; L'exotisme, 247; Esthétique du Divers, 248; Le tourisme, 249; Balades en Seine- Saint-Denis, 256; Flâneries et randonnées, 257; Karaoké-Mara- thon, 259	
2. Mondialisation des cultures	262
Les Magiciens de la Terre, 263; Exotisme en partage, 264; Mondialisation et globalisation, 266; Les cultures, 268; Réduire l'altérité, 270	
B. Métissage et différence	272
1. La Pensée métisse	272
Métissage, 273; Entrer en métissage, 274; La Pensée métisse, 275; La poétique de la Relation, 277	
2. Critique postcoloniale	280
Une pensée poststructuraliste, 281; Migrant, 282; Hybridation et imitation, 284; Anthropophagie, 285; Différence, 285; Traduc- tion, 286	
III. LIMINARITÉ	290
A. Les lieux de l'expérience	292
1. Le phénomène rituel	292
Le Phénomène rituel, 293; Structure vs communitas, 294	
2. La communitas	295
Communauté ou « être-avec », 295; Les gens du seuil, 296; Di- verses communitas, 298; Seuil métaphorique, 298; Limites de la communitas, 300	
B. Sur le seuil	301
1. « Des espaces autres »	302
Paradoxe de la frontière, 304; Hétérotopies, 305; Du lieu à l'es- pace, 308; Non-lieux, 310	
2. Des espaces en marge	313
Lieux en marge, 313; Franchissement, 314; Campo Boario, 315; Le Cormillon, 318; De l'expérience, 320	

IV. L'ART ET L'EXPÉRIENCE	323
A. Conduire une expérience	324
1. L'art comme expérience	325
Interaction et transaction, 326; L'expérience artistique, 327; Formes de l'expérience, 328; Pédagogie et contemplation active, 329; Primitivisme ?, 330	
2. Ethnographie et expérience	332
Pragmatisme et anthropologie de la communication, 332; Performance de la culture, 333; Communication orchestrale, 334; Expérience, anthropologie et pratique artistique, 335	
B. Les conditions de l'expérience	338
1. Benjamin et la fin de l'expérience	339
Le conteur, 340; Le récit comme forme artisanale, 341; Trans- mission orale, 342	
2. Interaction et transmission	343
Conversation, 343; Nostalgie ou table rase ?, 346; Expérience, expérimentation et activité, 348	
 CONCLUSION	 350
 BIBLIOGRAPHIE	 358
 INDEX DES NOMS PROPRES	 372
 LISTE DES OEUVRES	 378

Introduction

L'année où je commence cette thèse est l'année où je fais la connaissance d'Hawa Camara, médiatrice de l'Association des femmes maliennes de Montreuil (AFMM). À partir de cette rencontre, et pendant quatre ans, mon activité artistique s'est déplacée dans le local associatif où, chaque mercredi, pour un après-midi de « convivialité » et de couture, se réunissent des femmes d'origine malienne résidant à Montreuil. Après une première rencontre pour la journée internationale de la Femme en 2004, l'expérience s'est poursuivie grâce à des pratiques dites féminines comme la couture et le tricot. Chaque semaine, le travail artistique, vecteur d'étonnement et parfois d'incompréhension, a engendré le dialogue. Ma position d'étrangère au groupe était redoublée par l'expérience d'étrangeté liée à l'immersion dans l'atelier, pendant quelques heures par semaine, dans une culture, une langue, une réalité sociale différentes de la mienne.

Si rendre compte du double cheminement plastique et théorique d'une pratique artistique en collaboration est l'enjeu de cette thèse, il s'agit pour moi de revenir sur les chemins empruntés et, avant tout, sur les personnes rencontrées. Il convient donc d'insister sur ce projet, fondateur pour ma pratique, que j'ai mené conjointement avec ces femmes pendant ces quatre

années. Les circonstances qui l'ont permis sont indissociables de mes études aux Beaux-Arts de Paris que j'intègre en 2003, dans l'atelier de Marc Pataut et de Patrick Faigenbaum. J'y rencontre les membres du collectif *Des Territoires*, qui s'est constitué, d'une part, après une intervention pédagogique que ces deux artistes avaient menée dans l'école avant d'y enseigner et, d'autre part, autour d'un séminaire dirigé par Jean-François Chevrier qui enseigne l'histoire de l'art dans cette même institution. Invité par la Maison Populaire de Montreuil, le collectif commençait un projet de recherches prenant pour thème cette même ville. Le groupe avait déterminé cinq axes de recherches auxquels ils travaillaient par petits groupes : le passé communiste, les grands ensembles, la zone pavillonnaire, les murs à pêches et la communauté malienne. C'est à cette occasion qu'il m'a été proposé de travailler avec deux photographes, Anisa Michalon et Claire Soton, et de rencontrer les membres de l'Association. Alors que ma collaboration avec le groupe *Des Territoires* s'est assez vite arrêtée, mon travail avec l'Association des femmes maliennes s'est poursuivi.

Quand je suis allée leur rendre visite pour la première fois, elles cousaient des boubous pour une fête qu'elles organisaient en l'honneur de la journée de la Femme. Je choisis de participer à leur activité, mais en employant une autre technique de fabrication. Intervenant dans le champ des arts plastiques, il n'y avait *a priori* pas de raison pour que je calque mon activité sur la leur. Je réalisais donc un premier objet-boubou, *Conversation*, selon la technique suivante : je découpais le tissu avec lequel sont fabriqués les boubous, le wax, en minces rubans et, après l'avoir découpé, je faisais de ces bandes — en les nouant les unes aux autres — des pelotes que je tricotais. Par la suite, d'autres sculptures et installations ont été réalisées grâce à cette technique ou avec du wax : *Chutes* (2004), *Calebasses* (2006), *Sur le seuil du divers* (2006).

Alors qu'auparavant ma pratique (photographique et vidéo) se développait autour de problématiques critiques sur le pouvoir des images et la manipulation de celles-ci par les médias, pour ce projet, je mis volontairement l'image de côté. Ce choix s'imposait par le contexte dans lequel allait se développer le projet, nous le verrons.

D'autres projets ont suivi. La plupart ont été engagés lors de voyages, notamment au

Cambodge, au Vietnam et en Inde. À Phnom Penh, en 2004, je réalise avec deux autres étudiantes des Beaux-Arts de Paris et deux étudiants cambodgiens de l'Université royale des Beaux-Arts de Phnom Penh, des vêtements « activés » pendant une action, *Nets*, à partir d'habits traditionnels Khmer. Au Vietnam, en 2005, je réalise en collaboration avec un autre artiste, Julien Pastor, une série de pièces dont, notamment, une photographie (*Binh Phung ou à l'abri du vent*), une sculpture (*L'obstacle*) et une installation vidéo (*Karaoké-Marathon*), pour une exposition au centre culturel français de Hanoï. Puis, en Inde, entre 2004 et 2005, je tourne un film vidéo documentaire *Quand la main dessine*, sur une pratique rituelle, le kolam, et réalise aussi une série de photographies, présentée en diaporama, *De seuils en façades*. L'intérêt que je porte au kolam s'était déjà manifesté ces mêmes années par une série de performances et par un objet, un « paillason-kolam », exposé en 2005 sur le seuil de la villa Savoye à Poissy. En 2004, une des performances, *Kolam*, avait eu lieu dans un appartement privé et, en 2005, l'action *Citoyennes tricoteuses* s'était déroulée sur le seuil de l'Institut finlandais à Paris. Enfin, depuis deux ans maintenant, je mène une recherche à Saint-Denis, autour de la légende du saint céphalophore Denis. Cette recherche s'est concrétisée, en 2007, par la création de deux vidéos, *Un pointillé sur une carte* et *Plaine*, ainsi que par une série de sculptures en argile, *Sans tête*, modelées lors d'une action collective avec des habitants de Saint-Denis et des passants sur le parvis de la basilique de cette même ville. C'est donc à partir de l'étude de ces œuvres et de ces actions que la thèse se développera.

Ces divers projets sont des collaborations à partir de rencontres suscitées en engageant une activité dans des territoires spécifiques. Photographies, sculptures, activités et films vidéos prennent forme selon des modalités diverses allant de la restitution d'expérience à des actions collectives. Chaque projet induit un certain nombre de questions qui visent à déterminer les problématiques et choix opératoires propres à une pratique de la collaboration cherchant à vivre et à formaliser des expériences. Autrement dit, il s'agit de comprendre comment se crée et se développe une relation intersubjective, et comment faire œuvre à partir de celle-ci en favorisant des procédures dialogiques. Avant d'engager ces collaborations qui se construisent dans des contextes qui sont le plus souvent les reflets du monde globalisé et postcolonial

actuel, je détermine un positionnement qui est, chaque fois, spécifique. Généralement, il se situe à mi-chemin entre, d'une part, un modèle méthodologique et réflexif qui serait ethnographique, à la fois par l'acquisition de connaissances et par l'expérience acquise grâce à une collaboration, et, d'autre part, un autre « modèle » de rapport au monde et à l'altérité qui serait, simplement, celui du voyageur dont le « déplacement » favoriserait une *esthétique du Divers* (Victor Segalen) et une *poétique de la Relation* (Édouard Glissant). Ainsi, nous comprenons que je préfère à l'art contextuel (Paul Ardenne) le « terrain » de l'ethnographe, et à l'art relationnel (Nicolas Bourriaud) la poétique créolisée d'Édouard Glissant et les *Objets relationnels* de Lygia Clark qui se démarquent « d'une politique de la subjectivation marquée par l'individualisme » (Suely Rolnik).

Si ces problématiques se posent au regard d'une pratique qui m'est personnelle, je les envisage aussi à partir d'œuvres d'artistes modernes et contemporains. Cette recherche d'un positionnement adapté à des situations spécifiques et au contexte actuel dans lequel je vis, en France, ne transite pas simplement par une recherche plastique, elle est naturellement accompagnée par l'histoire de l'art. Bien qu'il ne se soit agi à aucun moment de « collaboration », l'impact que représenta, au début du siècle, la prise en compte d'autres modes de représentation par les artistes primitivistes est fondamental. Mes réflexions rencontrent les pratiques de ces artistes à travers la question de « l'appropriation » (Arnd Schneider) et par la manière dont s'appréhende, d'un point de vue artistique, la rencontre avec une autre culture. De plus, cette *attitude productrice d'art*, selon l'expression que Robert Goldwater employait pour définir le primitivisme, est à l'origine de la contiguïté, selon l'expression de Jean Jamin, entre art et ethnographie. Au-delà du primitivisme, c'est la figure de Michel Leiris qui m'intéresse en particulier, dans la mesure où cet auteur occupe une place déterminante dans la réduction des frontières entre l'art et l'ethnographie. Mais, globalement, le moment le plus significatif semble être la publication de la revue *Documents*. Les individus qui y collaborent, autant que les rapprochements ménagés par les associations entre le texte et les images mais aussi entre les disciplines, m'interpellent au regard de ma pratique. Les collaborations entre artistes et ethnographes — voire, comme dans le cas de Leiris, le devenir ethnographe de l'artiste — font bien

plus écho à mes problématiques que l'attitude primitiviste qui consiste à emprunter des formes et des techniques sans souci de ce qu'elles représentent, autrement dit décontextualisées. Dans les années soixante, les artistes néo-primitivistes font des performances qu'ils définissent comme des rituels et étendent leurs intérêts à une nature envisagée comme un lieu symbolique et idéalisé, d'une primitivité et d'un archaïsme qui accueille leurs œuvres monumentales en leur conférant une puissance rivalisant avec les processus naturels. Parallèlement, le « tournant ethnographique », énoncé par Joseph Kosuth, se distingue de ces pratiques. Il retient particulièrement mon attention et demande à être explicité au regard des transformations, orchestrées par Clifford Geertz et James Clifford, que la discipline ethnographique vit dans les années quatre-vingt. À la fin des années quatre-vingt-dix, la critique émise par Hal Foster définissant un nouveau paradigme, celui de l'artiste comme ethnographe (ou cartographe), nous le verrons, rencontre pourtant un certain nombre de limites. C'est à ces problématiques historiques, que je propose de confronter ma pratique. En effet, si elle entretient des rapports avec l'ethnographie, quels sont-ils ? Les « contextes » des projets artistiques que je développe ont-ils quelque chose à voir avec le « terrain » qui fonde la discipline ethnographique ? Quels sont les liens entre les collaborations que je mène et les rencontres indissociables de la pratique de l'ethnographe ? S'agit-il d'une esthétique de l'appropriation ou de l'interaction ?

Communs à l'ethnographie et aux domaines artistiques, le terrain et les spécificités du site (*Site-Specificity*), sont des données dont les artistes se sont emparés depuis les années soixante. À cela s'ajoute que « l'activité » a été privilégiée à la création d'objets en atelier. La performance et l'art conceptuel engagent la dématérialisation de l'art que Lucy Lippard met en lumière. Ce « dé-cœuvrement » (Stephen Wright) participe d'une critique marxiste de la réification et des modes de représentation politique et artistique en général. Pour ma part, soucieuse de faire du contexte de travail dans lequel s'engage la collaboration le lieu de l'expérience artistique, je reste fidèle à l'activité, que je situe entre le rituel (Erving Goffman) et l'« activité » (*activity*) que définit Allan Kaprow. Bien sûr, ce choix participe aussi du fait qu'il n'est pas question pour moi de « représenter » ceux avec qui je mène la collaboration. Comme, par exemple, les objets forts en Afrique de l'Ouest (Marc Augé, Jean-Paul Colleyn),

la sculpture qui naît de cette praxis ne réifie pas l'Autre, mais la relation. Distinct de l'analyse marxiste de la fétichisation de la marchandise, l'objet ne dissimule pas la relation, il la rend possible et visible. Donc, ni dé-cœurement, ni dématérialisation, une sculpture donne corps à la relation par l'activité ; indissociables de l'intersubjectivité, ses « recettes » de fabrication fondent la relation. L'objet est alors investi par l'action. Dans ce sens, c'est parce que certains fétiches (*Boliw*) font écho, par leurs techniques de création et leur rôle social, à ma pratique de la sculpture, qu'ils m'intéressent. De la même manière, les tricots réalisés dans le local de l'Association sont mis en perspective grâce à une autre pratique, celle du kolam, que je découvre en Inde. Le kolam est un dessin, mais aussi une pratique rituelle visant à mettre l'habitat sous de bons auspices. Évidemment, mes sculptures sont de nature différente de ces objets forts ou dessins actifs, mais il est pourtant possible d'établir des parallèles avec ces artefacts magiques et socialement efficaces.

À l'instar de John Dewey, je pense « l'art comme expérience ». La mise à distance de cette dernière permet de la formaliser comme *une* expérience. Cette philosophie englobe généreusement toutes les étapes des projets artistiques, de la conception à l'exposition. D'un point de vue pragmatique, préférer l'activité (*vita activa*) comme rapport au monde participe d'un principe d'apprentissage qui accompagne la redéfinition du concept d'expérience à la naissance de la science moderne. L'expérience devenue scientifique chasse l'expérience traditionnelle (Hannah Arendt). Alors que, pour Walter Benjamin, la tradition permettait à l'expérience d'être transmise, la modernité en annonce la fin. Pour ma part, je tente de la rendre possible par l'activité, le geste et sa répétition. Deux sortes d'expérience se croisent donc dans ma pratique, celle de Dewey, englobante, et celle de Benjamin qui répond à la rencontre comme intersubjectivité et connaissance (expérience du monde) transmise par la parole et le geste.

J'évoquais plus haut le déplacement de mon « atelier » dans le local de l'Association des femmes maliennes ainsi que ceux effectués vers l'Inde, le Vietnam et le Cambodge. Benjamin associe l'expérience aux voyages et aux temps anciens. Elle est transmise par les grands voyageurs autant que par les paysans garants de la mémoire. Évidemment, la figure du voyageur n'est plus la même que dans les années trente. Elle ne se confond pas non plus avec celle

de l'ethnographe ni avec celle du migrant ni encore, avec celle du touriste. Pour Benjamin, comme pour Segalen, l'altérité est autant celle vécue dans des mondes lointains que l'expérience d'un lieu voisin. Je pars à pied à Saint-Denis. Aujourd'hui, la mondialisation et la globalisation des capitaux imposent de nouveaux rapports au « voyages », qui supposent la mise à distance des attitudes orientalistes et culturalistes. Les « pensées métisses » (Serge Gruzinski, François Laplantine, Alexis Nouss), la « poétique de la Relation » et les théories postcoloniales (Homi Bhabha), m'amènent à penser ma pratique artistique de manière réflexive quant aux façons de percevoir le *divers*. Ce que je peux transmettre, je l'ai acquis par l'expérience de l'altérité. Il est incontestable que celle-ci s'atténue par la parole et l'échange. Pourtant son « opacité » et l'écart (*hybridité* et *traduction*) qu'elle ménage sont la « diversité » (Édouard Glissant) grâce à laquelle naît la poétique de la Relation. Ainsi, je mets à l'épreuve les capacités qu'a ma pratique de ménager une place à l'*autre* plutôt que de m'en faire la porte-parole. D'ailleurs, dans mon travail, l'« autre » n'est jamais « l'autre en général », mais toujours celui ou celle avec qui je collabore. Il s'agit, chaque fois, d'expériences spécifiques. Je ne cherche jamais à généraliser, à faire des discours ou à moraliser des attitudes.

Si le travail avec l'Association des femmes maliennes s'intéressait plus spécifiquement à la parole (langues et cultures) et à la relation, le travail sur le kolam et les marches menées à Saint-Denis se penchent sur des territoires et des pratiques de lieux devenant « espaces » selon la distinction établie par Michel de Certeau. À travers tous ces projets, le motif du seuil revient de manière constante. Ces seuils sont tour à tour : entre-deux, frontières, tiers-espace (Homi Bhabha), *communitas* (Victor W. Turner), *no man's land*. Ils sont autant l'écart infranchissable d'une langue à l'autre ou, de manière métaphorique, une modalité de relation sociale que, de manière très concrète, le lieu architectural sur lequel est tracé le kolam ou le passage que nous traversons sous l'échangeur de l'autoroute en marchant de Paris à Saint-Denis. Ayant constaté cette récurrence, il ne suffisait pas de penser cet entre-deux comme une simple jonction, renforçant la partition centre/périphérie, mais de les penser comme lieux plutôt que comme des « non-lieux » (Marc Augé). Ce sont des espaces habités à partir desquels peuvent se développer des relations. Ils sont chargés d'histoires. Si la relation et sa réification (sculptures)

naissent de l'activité, ce sont des documents qui prennent forme à partir de ces pratiques de lieux et de ces expériences transmises. Ce sont des documentaires ou de simples informations qui participent d'un *parti-pris du document* (Jean-François Chevrier, Philippe Roussin), nécessitent l'écoute et, il me semble, des procédures dialogiques (Marc Pataut). Enfin, si l'intention est de mener une pratique de l'activité qui rende possible la collaboration et le surgissement de l'expérience, de manière générale sculpture et image sont pensées en termes de *document d'expérience* (Jean-François Chevrier). Ainsi, les problématiques qui accompagnèrent cette recherche pratique et théorique sont les suivantes : que révèle la création et la présentation d'objets et de documents dans des expériences postcoloniales d'activités artistiques menées dans des situations locales ? de quelle nature sont les relations entre activité, documents et œuvres ?

1^{ère} Partie

I. Conduites créatrices

« Ce que nous appelons notre “terrain”, est-ce une sorte de laboratoire où nous mènerions *in vivo* une enquête sur une certaine variété d’hommes, notant des comportements, enregistrant des énoncés, collectant des objets, comme un naturaliste va ramasser des cailloux ou des plantes au titre d’échantillons d’un milieu naturel considéré ? Ou bien n’est-ce pas plutôt une situation où, me trouvant en compagnie de quelques-uns de mes contemporains, je tente de savoir ce qu’ils peuvent bien être en train de faire, de comprendre comment ils agissent — chaque situation étant le moment d’une histoire en cours dont nous sommes, ces gens et moi, à des titres divers, des acteurs¹ ? » C’est avec cette citation de Jean Bazin à propos de l’ethnographie que je souhaite débiter cette thèse et penser ce chapitre, car cela correspond aux réflexions, simples en apparence, à partir desquelles se développent mes projets artistiques. Mais si ma pratique entretient, en effet des rapports avec l’ethnographie, comme nous le verrons, il s’agit aussi de définir comment, dans mon travail, s’opère la prise en compte du contexte et de la relation, dans la mesure où ils sont les déclencheurs de l’œuvre. Je développerai plus loin ce que j’entends par œuvre, mais, en l’occurrence, il s’agira dans ce chapitre plus précisément de sculptures.

1. Bazin (Jean), « L’anthropologie en question : altérité ou différence ? », dans *Université de tous les savoirs, L’Histoire, la Sociologie et l’Anthropologie, Vol. 2*, Paris, Odile Jacob, coll. Poches, 2002, p. 87.

J'ai souhaité intituler ce chapitre et énoncer ma pratique artistique en termes de « conduite créatrice ». Je choisis le terme de « création » sans l'opposer à celui de production. En effet, selon René Passeron², « le concept de création n'exclut pas celui de production, il s'y intègre comme une espèce dans un genre. [...] Celle-ci ne retiendra du concept de production que l'idée schématique de travail transformateur de matériaux³ ». La création artistique est, selon René Passeron, une conduite productrice alliant trois critères : « la production d'un objet singulier », « la production d'un objet ayant le statut de pseudo-personne » et enfin, une production qui « compromet » son auteur⁴. L'étude de ces conduites créatrices est la poïétique définie par Paul Valéry⁵. Ce chapitre visera à définir un certain nombre de conduites créatrices. J'utilise le pluriel car à chaque projet elles doivent être réajustées. L'art est ici activité instauration, dans la mesure où il s'agit réciproquement de l'instauration d'une relation, instaurant à son tour une œuvre. Dans un mouvement de va-et-vient continu, l'instauration d'un objet instaure par la suite d'autres relations. L'intérêt se situe justement dans ce va-et-vient, spécifique à chaque projet. L'activité créatrice est interrogée en tant que telle dans la mesure où elle se situe dans le « social⁶ » et que nous apportons une attention particulière au geste et à sa signification. La notion d' « œuvre » n'est pas, dans cette pratique, « en crise⁷ », comme le disait, en 1974, Étienne Souriau.

2. Passeron (René), *La Naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Éditions Ae2cq, 1996, p. 2.

3. *Ibid.*, p. 28.

4. *Ibid.*, p. 32.

5. Valéry (Paul), « Cours de poétique de Paul Valéry au Collège de France », *Recherches Poïétiques*, n°5, Presses Universitaires de Valenciennes, Éditions Ae2cg, hiver 1996/1997.

6. Donzelot (Jacques), *L'Invention du social, Essai sur le déclin des passions politiques*, Éditions du Seuil, 1994.

7. Souriau (Étienne), « La notion d'œuvre », *Recherches poïétiques*, t. 1, Éditions Klincksieck, Paris, 1975.

A. Mener une activité

Je choisis de parler de ma pratique en termes d'activité. Il me semble nécessaire de clarifier l'emploi de cette notion au regard des pratiques « en action ». Il s'agit de définir le chemin que j'emprunte entre les happenings d'Allan Kaprow et les *events* Fluxus, entre les actions et les performances. Nous verrons que la distinction sur laquelle insiste Hannah Arendt entre *vita activa* et *vita contemplativa* est fondamentale dans ces choix. Nous verrons, de plus, que l'œuvre d'Antonin Artaud, fondatrice, est indissociable de la remise en cause de la représentation et de la critique de l'art comme « œuvre » plutôt que comme « action ». Les activités que je mets en place se déroulent de manière assez précise et répondent à certaines règles, sans pour autant en être totalement tributaires. Je définirai ici le régime de création que je mets en œuvre. Quelle est la nature de ces règles, sont-elles opérations ou procédures ? Appartiennent-elles au régime processuel ou au régime « performantiel » ? Ou bien, privilégient-elles le *process art* (Robert Morris) ?

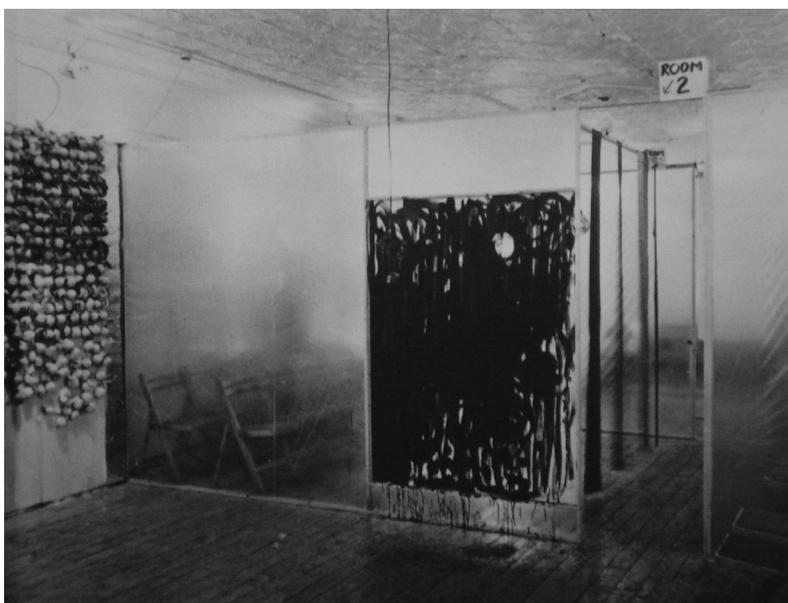
1. Du happening à l'activité

Art action

Ce que Frank Popper appelle « l'art action » ou l'artiste comme être actif⁸, nous le savons, est une forme artistique qui prend ses sources bien avant les années soixante-dix, bien avant les

8. Martel (Richard), *Art-Action, L'écart absolu*, Les Presses du réel, 2005, p. 39.

années cinquante et les happenings du Black Mountain College. Bien avant donc la volonté de Robert Rauschenberg d'« agir dans l'écart qui sépare l'art de la vie ». Cette forme artistique apparaît dès les manifestations des futuristes italiens⁹ et de Dada au Cabaret Voltaire dont l'intention était alors de parvenir à un art total. Cette filiation est attestée par John Cage. Il dit avoir été inspiré par les tentatives de théâtre Dada décrites par Kurt Schwitters¹⁰ et par sa lecture de l'anthologie Dada publiée en 1951 par Robert Motherwell¹¹ ainsi que par la lecture des textes d'Antonin Artaud. Le rapport entre l'art et la vie passe par un rapport au quotidien et au corps. Cage ajoute à ces références européennes la lecture de Henry David Thoreau, Walt Whitman et Ralph Waldo Emerson¹².



Allan Kaprow
Installation pour *18 Happenings in 6 parts*, 1959
Reuben Gallery, New York
Photo Scott Hyde

Pour Kaprow, l'influence transite aussi par Jackson Pollock¹³. La « presque-destruction » de la tradition par cette nouvelle « technique » — le dripping — « peut bien être un retour à ce point où l'art était activement impliqué dans le rituel ; une magie et une vie¹⁴ ». Kaprow

9. Martel dit à propos de Gramsci parlant lui-même des futuristes : « On en retient donc cette idée de refaire un nouveau corpus artistique qui soit en activité », *ibid.* p. 41, voir Gramsci (Antonio), « Marinetti révolutionnaire », dans le numéro spécial d'Alfabeta/*La Quinzaine littéraire*, n°84, anno 8, mai 1986, p. 40.

10. Cage (John), *Pour les oiseaux*, Paris, Belfond, 1976, p. 165.

11. Motherwell (Robert), *The Dada Painters and Poets : An Anthology*, Belknap, Harvard, 1981.

12. « L'invitation de Cage n'était pas une innovation. Elle existait déjà au XIX^e siècle dans les écrits de Henry David Thoreau, Ralph Waldo Emerson et Walt Whitman, qui croyaient tous à la transfiguration de l'ordinaire — des lieux ordinaires, des expériences ordinaires, des mots ordinaires — en sacré », dans *Hors limites*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 51.

13. « L'héritage de Jackson Pollock », un de ses textes célèbres, lui rend hommage, voir Kaprow (Allan), *L'Art et la Vie confondue*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

14. *Ibid.*, p. 37.

se réfère à l'influence du primitivisme des avant-gardes européennes sur les expressionnistes abstraits. Pollock laisse, selon Kaprow, aux artistes la possibilité d'« être éblouis par l'espace et les objets de notre vie quotidienne, que ce soient nos corps, nos vêtements, les pièces où l'on vit, ou, si le besoin s'en fait sentir par le caractère grandiose de la 42^e rue¹⁵ ». À l'intériorité de l'action des expressionnistes abstraits où la toile est un « événement », la peinture un acte¹⁶, Kaprow propose son extériorisation. Il sort de l'atelier et inscrit son action dans le monde concret. Allan Kaprow invente le terme « happening¹⁷ » : « Something to take place », c'est-à-dire un environnement qui introduit une dimension temporelle (selon Arnaud Labelle-Rojoux¹⁸). L'artiste décide à la fin de sa vie de ne plus nommer ce qu'il fait de cette façon et préfère au terme de happening celui d'activité (*activity*). Dès 1967, il identifie six sortes de happenings différents. Le sixième type est l'activité, la plus séduisante des catégories et la plus risquée, nous dit-il. Ce happening est « directement impliqué dans la vie de tous les jours, ignore les théâtres et le public, est plus actif que méditatif et proche en esprit des sports physiques, des cérémonies, des fêtes, de l'escalade en montagne, des jeux simulés de guerre et des manifestations politiques. Il participe aussi des rituels journaliers inconscients du supermarché, des trajets en métro aux heures de pointe et du brossage des dents le matin¹⁹ ». Il s'agissait de réaliser des gestes issus, non pas du contexte artistique, mais de la vie quotidienne, sans public et sans publicité. Selon Kaprow, il faut les exécuter consciemment, c'est-à-dire en quelque sorte se regarder les exécuter. Ces actions qu'il pratique lui révèlent la multitude de gestes automatiques que nous réalisons chaque jour. Par contre, Kaprow constate que ces

15. *Ibid.*, p. 39.

16. « Pour chaque peintre américain il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action — plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action », Rosenberg (Harold), « The American Action Painters » (*Art News*, déc. 1952), repris dans *The Tradition of the New*, New York, Horizon Press, 1959 ; trad. Anne Marchand, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, p. 25.

17. Les happenings qui « se caractérisent par une absence d'intrigue dramatique, une organisation des événements souvent simultanée, évoquant le collage, l'effacement des frontières entre les *performers* et le public, la sollicitation de divers sens (y compris, parfois, le goût et l'odorat), l'impossibilité de répéter le "script", l'intervention du hasard et de l'improvisation, le fait d'accomplir simplement une tâche en étant soi-même au lieu de jouer et, enfin, les lieux où ils se déroulaient — étaient non pas du théâtre à proprement parler mais des formes hybrides d'activité qui fonctionnaient à la croisée des catégories conventionnelles du théâtre, de la peinture, de la sculpture, de la musique, de la poésie, et de la danse », *Hors limites*, *op. cit.*, p. 57.

18. « Selon Dick Higgins, Allan Kaprow l'utilise primitivement en avril 1957 lors d'une exposition de ses environnements collages à la ferme de George Segal dans le New Jersey ; on ne le trouvera cependant imprimé la première fois que quelques mois plus tard dans la revue "Anthologist", très précisément dans un texte décrivant la pièce (jamais réalisé) : "The Demiurge". Son sous-titre "Quelque chose qui doit se passer : un happening ("Something to take place : a happening")". Le happening, au moins à l'origine et pour Kaprow, est un environnement qui introduit la dimension temporelle », Labelle-Rojoux (Arnaud), *L'Acte pour l'art*, Al Dante, 2004, p. 103.

19. Kaprow (Allan), *L'Art et la Vie confondue*, *op. cit.*, p. 118.

gestes, exécutés de la sorte, s'éloignent de la vie. Ce type de happening qui, paradoxalement, semble le plus proche du quotidien, ne réalise pas sa volonté de fusion art/vie. Dans son texte, il se demande, ou plutôt nous demande, si ces gestes sont de l'art. « Oui », répond-il, à cause de *l'histoire* : « [...] les développements même du modernisme ont conduit à la dissolution de l'art dans les sources de la vie²⁰ ». Pierre Restany dira qu'ils appartiennent à l'art puisque Kaprow les baptise comme tel. Kaprow tente donc de faire de l'art sans en faire ... « Un artiste concerné par l'art semblable à la vie est un artiste qui fait et ne fait pas d'art. » Ces gestes qui sont de l'art, et qui pourtant n'en sont pas, exercent une résonance sur un contexte plus large grâce au processus créateur d'imprévisibles, de nouveautés qui est engendré par l'action, mais aussi par le fait que la vie quotidienne performée se charge d'un pouvoir métaphorique²¹. Ces gestes « représentent » bien quelque chose. Allan Kaprow façonne l'art du comportement, au sens behavioriste²². Sa pratique annonce l'intérêt pour les *attitudes formalisées* selon les termes employés par Harald Szeemann.



Allan Kaprow
Household, 1964
Happening à la Cornell University,
Ithaca, New York
Photo Sol Goldberg

En choisissant de parler d'activité, j'inscris mon travail dans cette histoire. Pourtant, mes activités ne sont pas des happenings ou des performances au sens strict puisqu'il y a produc-

20. *Ibid.*, p. 261.

21. *Ibid.*, p. 261.

22. Le travail photographique d'Ugo Mulas révèle ce parti pris de toute une époque. Selon Jean-François Chevrier, ce photographe nous laisse des photographies qui sont des documents d'activité rendant compte, par exemple, des pratiques de Lucio Fontana, de Frank Stella et de Kenneth Noland. Chevrier (Jean-François), « L'élément du temps », dans *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Milan, Electa, 2007.

tion. Je retiens pourtant le terme d'activité car les gestes sont réalisés « en conscience », ils ont un sens pour la relation et au regard du contexte. Déplacé, le geste se charge d'un pouvoir métaphorique. Dans le travail de collaboration avec l'Association des femmes maliennes, je l'ai décrit dans l'introduction, le geste était celui de tricoter. Ce geste est un geste quotidien auquel je confère un intérêt particulier. Je rejoins Kaprow sur le fait que ce geste déplacé dans le contexte spécifique de l'action et dans le cadre d'une pratique de l'activité s'éloigne de son « effectuation » quotidienne. Être dans la vie, lier l'art et la vie implique une relation intersubjective qui accompagne naturellement ce geste et qui, simultanément, est créée par ce geste.

Artaud et le théâtre non illusionniste

Les happenings ne sont pas du théâtre. Pas du théâtre au sens traditionnel du terme. Les théories du théâtre non illusionnistes développées dans le *Théâtre de la cruauté* annoncent, selon Jacques Derrida, la limite de la représentation, c'est-à-dire du caractère mimétique du drame vis-à-vis de l'action. « Le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation*. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation²³. » Derrida revient sur la complexité de la notion de représentation. Il nous dit qu'il ne s'agit ni d'« une illustration sensible à un texte déjà écrit, pensé ou vécu hors d'elle et qu'elle ne ferait que répéter », ni de la répétition d'un présent — au sens de « re-présenter un présent qui serait ailleurs et avant elle » —, ni d'« une surface étalée d'un spectacle offert à des voyeurs », ni, enfin, de la présentation de « ce qui se tient *devant* moi ». La représentation doit être le « déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace²⁴ ». Cela passe donc par la fin du texte écrit (littéraire ou poétique), ou plutôt : « Tout sera donc *prescrit* dans une écriture et un texte dont l'étoffe ne ressemblera plus au modèle de la représentation classique²⁵. » Pour Artaud, le théâtre doit présenter la vie même dans son énergie, ses gestes et sa force. Il s'agit de *retrouver* la « parole d'avant le

23. Derrida (Jacques), « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'Écriture et la Différence*, Éditions du Seuil, coll. Essais/Points, 1967, p. 343.

24. *Ibid.*, p. 348.

25. *Ibid.*, p. 351.

mot²⁶ ». Parole qu'il cherche dans sa pratique de la poésie concrète²⁷. C'est dans le théâtre balinais, qu'il trouve « un état d'avant le langage et qui peut choisir son langage : musique, gestes, mouvements, mots²⁸ ». Artaud éprouve un choc à la découverte des danses balinaises qu'il verra à l'exposition coloniale de 1931, la même année où furent rédigées les premières notes du *Théâtre de la cruauté*. Le regard porté sur d'autres cultures favorise l'ouverture à d'autres modes de création, à d'autres modèles formels, remettant définitivement en cause, encore une fois, le modèle de la *mimesis*. Cage lira Artaud et les réflexions du poète seront intégrées à l'art de la performance. La distinction établie par Hannah Arendt entre *vita activa* et *vita contemplativa* permet de clarifier l'engouement de toute une époque pour l'activité.

Vita Activa

C'est donc vers Hannah Arendt que je souhaite me tourner et vers les distinctions qu'elle établit entre les différentes modalités de la *vita activa*, les différents modes d'agir du monde humain. Ces trois modalités sont : le travail, l'œuvre et l'action.

L'action ne répond ni à la nécessité (le travail), ni à l'utilité (œuvre). Elle prend son sens dans la parole²⁹ et une de ses spécificités est de réunir les hommes entre eux. C'est dans la parole et l'action que l'agent révèle son individualité et se distingue des autres³⁰. L'homme en agissant se singularise, et simultanément s'insère dans le monde. L'action provoque l'inattendu, l'imprévisible et déclenche des processus incontrôlables, des réactions en chaîne. « Agir, au sens le plus général, signifie : prendre une initiative, entreprendre (comme l'indique le grec *archein*, “commencer”, “guider” et éventuellement “gouverner”, mettre en mouvement (ce qui est le sens original de latin *agere*)³¹. » Ainsi, naturellement, quand les artistes décident de réunir l'art et la vie, ils entrent en action. Pourtant, du point de vue d'Hannah Arendt, l'art n'appartient

26. *Ibid.*, p. 352. Derrida cite Antonin Artaud.

27. « Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé », Artaud (Antonin), *Œuvres*, Gallimard, coll. Quarto, 2004, pp. 524-525.

28. *Ibid.*, p. 541.

29. Arendt (Hannah), *La Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983, p. 235.

30. L'action fonde la *polis* et est la condition de la politique « La polis, née [...] de ce pourquoi il vaut la peine, pour les hommes, de vivre ensemble (syzèn), à savoir la mise en commun “des paroles et des actes” », *ibid.*, p. 256.

31. *Ibid.*, p. 233.

pas au monde de l'action. S'il y appartient — l'auteur s'appuie sur la pensée aristotélicienne — c'est par son *imitation*, imitation qui ne convient qu'au genre du drame (*drama*). Elle explique que « le contenu spécifique, de même que le sens général de l'action et de la parole, peuvent prendre diverses formes de réification dans les œuvres d'art [...]. Toutefois la qualité spécifique de révélation de l'action et de la parole, la manifestation implicite au sujet qui agit et parle, est si indissolublement liée aux flux vivant de l'agir et du parler qu'elle ne peut être représentée et "réifiée" qu'au moyen d'une sorte de répétition, [...]»³². Cette répétition est la *mimesis* dont use le drame.

Action et œuvre

L'art n'appartient donc au domaine de l'action que par imitation. Nous retrouvons l'idée que développait Kaprow à propos de l'activité et du décalage qui s'installe entre le geste quotidien et le geste réfléchi (exécuté en conscience) qui quitte le champ de l'action (ou de la vie, dirait l'artiste). Pourtant, contrairement à ce qu'avance Hannah Arendt dans sa définition de l'œuvre d'art³³, nous le savons fort bien, certaines œuvres ne sont pas « durables » ; faites de matières organiques par exemple, elles pourrissent. Elles peuvent avoir une *valeur* d'usage et donc s'user. L'œuvre n'est pas non plus nécessairement unique. Enfin, il n'y a pas, d'un côté, l'action, la *praxis*, le genre de la « performance » et, de l'autre, l'œuvre, la *poésis* et la réification d'une pensée. Bien que, dans mon travail, l'action ne possède pas le caractère exceptionnel qui lui est normalement intrinsèque, c'est-à-dire celui de forger un héros (caractère dont Joseph Beuys, par exemple, usera), il m'intéresse de croiser les genres. Je choisis l'activité *et* ses ambiguïtés. Par le processus engagé par l'action (le geste), les genres se croisent. L'activité engendre à la fois la rencontre et la relation qui sont matérialisées dans un objet. Par cet objet,

32. *Ibid.*, p. 245.

33. En dehors du *drama*, l'art appartient, pour Hannah Arendt, à l'œuvre. L'œuvre se caractérise par les fabrications de l'*homo faber*. Celui-ci fabrique de ses mains l'artifice humain. L'œuvre d'art se différencie des fabrications de l'*homo faber* car elle n'a aucune utilité, qu'elle n'est pas échangeable puisqu'elle est unique et, enfin, parce qu'elle est dotée d'une permanence qui lui permet d'acquérir une représentation propre et lui confère un caractère d'immortalité. Dans l'œuvre d'art, le principe de réification est celui de la pensée mais cette réification n'est pas une simple transformation, elle est, pour Arendt, transfiguration. Les objets d'art sont donc objets de pensée, fabriqués selon « le même ouvrage qui, grâce à l'instrument primordial des mains humaines, construit les autres objets durables de l'artifice humain ». La distance entre la pensée et sa réification est plus ou moins ténue, minime dans le cas de la musique, elle est très grande dans le cas de la sculpture. Arendt (Hannah), *La Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 224.



Marie Preston
Conversation, 2003-2004
Wax, fil à coudre, 70 x 85 x 3 cm

Ce premier boubou a été réalisé dans le local de l'Association des Femmes Maliennes de Montreuil (AFMM). Je l'ai porté lors de la manifestation que l'Association avait organisée pour la journée de la Femme le 8 mars 2004. Ce boubou de paroles tricotées est la trace du temps passé dans l'atelier. Je choisis de tricoter pour créer une étrangeté qui provoque le dialogue. Je rêve que le temps nécessaire à le faire soit suffisamment long pour permettre un échange et substituer les rangs aux phrases.

je tente de rendre compte métaphoriquement du « flux vivant de l’agir et du parler³⁴ » de manière non théâtrale. Par exemple, dans le cas de la collaboration avec l’Association, les objets (que j’appellerai plutôt sculptures) sont des boubous. Le premier que je réalise pour la journée de la Femme en 2004 s’intitule *Conversation* (ill.p. 28). Le second est réalisé avec des chutes de wax, trouvées à l’issue de chaque mercredi de couture (ill.p. 78). Évoquant ces œuvres qui rendent compte de ce flux de l’agir, je n’omets pas les têtes en argile qui constituent l’installation *Sans tête* (ill.p. 71). Ce flux peut donc être celui des rencontres hebdomadaires dans le local de l’Association et des discussions qui s’échangent ou celui engagé par l’action réalisée devant la basilique Saint-Denis. L’action est l’activité, et la parole qui l’accompagne garantit la rencontre intersubjective.



Captures d’écran d’une vidéo tournée pendant la journée de la Femme, le 8 mars 2004. Document, Marc Pataut.

2. Méthodes et processus

Dans mon cas, privilégier l’activité passe par l’élaboration d’une méthode qui est, chaque fois, spécifique au projet mis en place. Procédure et processus dans ma pratique vont de pair. Dans le cas des activités de Kaprow, il semble que l’artiste porte son attention plus sur les gestes ou les états de conscience que sur une « procédure » spécifique. Pour toute étude d’une conduite créatrice, il convient d’isoler la méthode ou les règles mises en place comme opérations instauratrices³⁵. Méthode de travail, poïétique de l’œuvre ou « régime de produc-

34. *Ibid.*, p. 145.

35. « L’indépendance de l’opération instauratrice par rapport à la personne en train de créer — par exemple l’artiste au travail

tion de l'art » sont donc à identifier. Selon le conseil prodigué par Elie During, il convient de distinguer les types d'opérations qui définissent un régime de production³⁶. Il propose comme régimes discursifs attenants aux concepts d'opération et de procédure ceux de « processuel » et de « performatif »³⁷. Il s'agit donc de s'arrêter ici sur des questions de vocabulaire. Qu'est-ce qu'une procédure, qu'est-ce qu'une opération ? Auquel de ces concepts ou régimes discursifs, est-ce que je rattache ma pratique ?

Procédure

La procédure, terme que nous héritons des artistes conceptuels, est une méthode d'action, une manière de faire et d'agir, appartenant au lexique de la justice. « Le dérivé juridique "procédure" (1344) désigne les formes suivant lesquelles on doit procéder en justice et, par métonymie, l'ensemble des règles qui doivent être observées. » Puis « procédure a pris le sens technique d' "ensemble d'étapes successives dans la conduite d'une opération complexe" (1959) sous l'influence de l'anglais *procedure*, lui même emprunté au mot français au début du XVII^e s. dans son ancien sens général de "procédé, méthode" et dont la valeur est distincte de celle de processus et de procès au sens étymologique, qui évoquent une suite d'événements naturels³⁸ ». Les artistes conceptuels s'empareront de ce terme pour évoquer la méthode de mise en forme *potentielle*³⁹ de l'œuvre, tels les *statements* de Lawrence Weiner. L'œuvre est une « proposition analytique⁴⁰ » dont la procédure renvoie à la mise en œuvre d'une « esthétique de l'organisation administrative et légale et de la validation institutionnelle⁴¹ », nous dit Benjamin Buchloh. La procédure suppose un énoncé. Nous retrouvons ces énoncés dans les *events*⁴²

— doit être posée comme condition méthodologique de toute recherche poïétique », Passeron (René), « Introduction à la poïétique du collectif », *La création collective*, sous la direction de René Passeron, *Recherches Poïétiques*, Clancier Guenaud, 1981, p. 9.

36. During (Elie), « Du processuel à l'opération », *Art Press*, n°292, juillet-août 2003.

37. Sur ces questions voir l'article de David Zerbib, « De la performance au "performantiel" », *Art Press* 2, n°7, *Performances contemporaines*, novembre 2007.

38. *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, sous la direction d'Alain Rey, 2006.

39. Par exemple, pour Lawrence Weiner : « 1. L'artiste peut construire le travail / 2. Le travail peut être fabriqué (par quelqu'un d'autre) / 3. Le travail peut ne pas être réalisé ».

40. Buchloh (Benjamin H.D.), « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspect de l'art conceptuel, 1962-1969) », *L'art conceptuel, une perspective*, 22 nov. 1989 – 18 février 1990, musée d'Art moderne de la ville de Paris, p. 25. Ce texte paru pour la première fois dans *October*, n°55, hiver 1990.

41. *Ibid.*, p. 29.

42. « [...] quelque chose [qui] se passe mais, dans ce qui se passe, le temps, la durée, n'a que peu d'importance : [...] et surtout l'Event n'est pas l'action, mais quelque chose de beaucoup plus expressif, beaucoup plus, disons, "conceptuel" : l'effort physique apparaît moins », Harald Szeemann dans un entretien avec Jean-Pierre Bordaz : « La mise en forme de l'art, À propos de "When Attitudes Becomes Form" et "Happening & Fluxus" », *Hors limites, op. cit.*, p. 259.

1. THE ARTIST MAY CONSTRUCT THE WORK
2. THE WORK MAY BE FABRICATED
3. THE WORK NEED NOT BE BUILT
EACH BEING EQUAL AND CONSISTENT WITH THE INTENT OF THE ARTIST
THE DECISION AS TO CONDITION RESTS WITH
THE RECEIVER UPON THE OCCASION OF RECEIVERSHIP

1. L'ARTISTE PEUT CONSTRUIRE LE TRAVAIL
2. LE TRAVAIL PEUT ÊTRE FABRIQUÉ
3. LE TRAVAIL PEUT NE PAS ÊTRE RÉALISÉ
CHAQUE PROPOSITION ÉTANT ÉGALE ET EN ACCORD AVEC L'INTENTION DE
L'ARTISTE
LE CHOIX D'UNE DES CONDITIONS DE PRÉSENTATION
RELÈVE DU RÉCEPTEUR À L'OCCASION DE LA RÉCEPTION

1. DER KÜNSTLER KANN DAS WERK BAUEN
2. DAS WERK KANN ANGEFERTIGT WERDEN
3. DAS WERK MUSS NICHT GEBAUT WERDEN
JEDE MÖGLICHKEIT IST GLEICHWERTIG UND JEDE
ENTSPRICHT DER ABSICHT DES KÜNSTLERS
DIE ENTSCHEIDUNG ÜBER DEN ZUSTAND LIEGT
BEI DEM EMPFÄNGER IM MOMENT DER ÜBERNAHME

Lawrence Weiner
Statement, 1969
Dans *Specific and general works*,
Institut de Villeurbanne, 1993.

CHAIR EVENT

on a white chair

a grater

tape measure

alphabet

flag

black

and spectral colors



Georges Brecht
À gauche, *Chair Event*, 1962, scénario
À droite, *Chair Event*, 1962, réalisation antérieure

Fluxus. La procédure permet que le déroulement de l'action, de l'*event* ou de l'œuvre soit déterminé au préalable. Il s'agit à travers ces énoncés de définir ce qu'il faut faire, de décrire les gestes et les actions à effectuer, de mettre en place une méthode spécifique à chaque action. Rien ne semble justifier aujourd'hui l'usage du terme « procédure », si ce n'est une référence explicite à l'art conceptuel. Nous pouvons facilement lui préférer : méthodes, procédés ou encore, par exemple, règles en référence aux « règles du jeu ».

Malgré l'importance accordée à la méthode, l'art en collaboration — dont le terme de collaboration est employé ici, ainsi que dans mon travail en général, comme l'action de travailler en commun (*cum-laborare*) — ne peut pas être désigné comme art conceptuel au sens où l'entend Sol Lewitt : « [...] l'idée ou le concept est l'aspect le plus important du travail. (Dans d'autres formes d'art le concept peut être changé en cours d'exécution). Quand un artiste utilise une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout ce qui concerne la programmation et les décisions est fait d'avance et que l'exécution est une simple formalité⁴³ ... » La collaboration implique que le temps de l'échange puisse transformer la « procédure » et l'empêcher d'aboutir car elle peut faire l'objet de négociations. Donc, malgré cette rigidité, quand une procédure d'action est mise en œuvre, elle déclenche un processus et se doit de prendre en compte « ce qui arrive ». Elle ne peut pas faire autrement, surtout quand le contexte de l'action est celui de l'espace public. Elle se doit de ménager une place au hasard, inhérent à un art assigné à un environnement et un temps spécifique qui le dépasse. Certaines procédures intègrent donc, dès le départ, le hasard comme une donnée, comme c'est le cas de la pratique de la dérive situationniste, ou encore du dessin automatique surréaliste. Disons qu'il ne s'agit plus de procédure, préférons le terme de méthode. Ainsi la distinction établie par Elie During, entre un régime discursif performatif assigné à la « procédure » et un régime processuel assigné à « l'opération », ne me semble plus si évidente. Le processuel, quoi qu'il en soit, est inhérent à chaque action, chaque performance, si procédurale soit-elle — l'art conceptuel faisant exception. Par contre, si l'action repose entièrement sur le hasard et son observation, nous entrons dans la catégorie du processuel et de l'opération.

43. LeWitt (Sol), « Paragraphs on Conceptual Art », *ArtForum*, été 1967, p. 38, cité par Chevrier (Jean-François), *Une autre objectivité*, Paris, Centre national des arts plastiques, Idea Book, 1989.

Opération

L'opération est « l'action d'une puissance, d'une faculté qui produit un effet », sous-entendant l'action divine (Littré). L'accent est mis sur l'action dont le but est d'obtenir un résultat. Le régime discursif du performatif porte son attention sur la méthode qui précède l'action, alors que le régime processuel porte son regard sur l'action même. Dans ce régime processuel, nous trouvons, par exemple, Marcel Duchamp expérimentant l'aléatoire⁴⁴. Pour l'artiste, le terme d'opération renvoie à un vocabulaire d'expérimentation scientifique, mathématique, médicale, biologique ou physique. Sous l'occurrence « Hasard », dans ses *Notes* Duchamp inscrit : « L'idée de fabrication », après quoi il décrit la démarche suivie pour la réalisation des *3 stoppages étalons*. Les opérations de Duchamp sont des opérations qui cherchent à observer (analyser) l'aléatoire — avec humour, il fabrique de l'aléatoire. Les artistes de *arte povera* mirent particulièrement l'accent sur le processus créatif en intégrant dans l'œuvre des processus naturels⁴⁵. Pour plusieurs raisons, le processus créatif, selon Duchamp, *ne peut pas* être maîtrisé par l'artiste. L'artiste dont parle Duchamp est guidé par l'intuition et possède des attributs médiumniques lui permettant d'avancer par-delà le temps et l'espace. L'artiste ne peut pas maîtriser le processus créatif pour trois raisons. D'une part, c'est le spectateur qui établit le contact entre l'œuvre et le monde extérieur et qui, donc, fait partie intégrante du processus. D'autre part, comme l'acteur de l'action ne peut peser *toutes* les conséquences de son acte qui déclenchent le *processus*, l'artiste est incapable de juger des conséquences esthétiques de son travail. Enfin, selon Duchamp, l'artiste ne crée jamais une œuvre totalement en adéquation avec ses intentions premières. L'acte créatif engage alors une multitude de choix que l'artiste ne peut pas totalement prendre en compte consciemment. C'est ce qu'il choisit d'appeler le « coefficient d'art » : une « relation arithmétique entre “ce qui est inexprimé mais était projeté” et “ce qui est exprimé inintentionnellement” ». De plus, comme le processus créatif prend en compte la postérité de l'œuvre et de l'artiste, ce que les historiens de l'art mettent en avant ne

44. Sur ces questions voir notamment : Molderings (Herbert), *L'art comme expérience, Les 3 Stoppages étalon de Marcel Duchamp*, trad. de l'all. par Anne-Marie Geyer, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

45. Selon Jean-François Chevier, il s'agissait de « bricolage antitechnologique et [d']interprétation plastique de la matière vivante comme objet de pensée », Chevier (Jean-François), « L'image, “mot nébuleuse” », Deligny (Fernand), *Œuvres, L'Arachnéen*, Paris, 2007, p. 1783.

correspond pas forcément à ce que l'artiste aurait privilégié. Ainsi, seuls les spectateurs et la postérité peuvent juger avec le recul nécessaire de l'œuvre ou des conséquences de l'action. La conception duchampienne nous engage donc à penser que le régime processuel s'étend à chaque processus créatif et pas uniquement à l'art action. Ainsi, comme le souligne Hannah Arendt : « L'embarras vient de ce qu'en toute une série d'événements qui ensemble forment une histoire pourvue d'une signification unique, nous pouvons tout au plus isoler l'agent qui a mis le processus en mouvement ; et bien que cet agent demeure souvent le sujet, le "héros" de l'histoire, nous ne pouvons jamais le désigner sans équivoque comme l'auteur des résultats éventuels de cette histoire⁴⁶. » Ceci est particulièrement sensible dans l'art en collaboration.

Règles du jeu

Une conduite créatrice pourrait s'apparenter à un jeu s'appuyant sur des règles. Les artistes Fluxus, à l'instar de Robert Filliou, pensent l'art comme activité et comme jeu. Les œuvres de John Cage, dont ils se sont très fortement inspirés, reposent sur la prise en compte du hasard guidée par un certain nombre de règles. Cage refuse de penser son travail comme jeu. Il le refuse à cause de la fixité des règles *du jeu* : « [...] ma musique n'est pas un jeu. Je n'aime pas l'idée de jeu, si par *jeu* on entend des règles et une mesure. [...] Ce qui m'intéresse, ce n'est pas les règles, c'est le fait que les règles changent. [...] J'essaie à chaque fois de changer les règles, ou de n'en avoir aucune⁴⁷ ». Le travail en soi n'est pas un jeu et, si nous tenons à cette terminologie, ce sont les pièces individuellement qui fonctionnent chaque fois comme un nouveau jeu avec de nouvelles règles. Le *I Ching*, le livre chinois des oracles que Cage utilise, lui permet de créer des pièces où chaque choix est déterminé par la consultation de l'ouvrage⁴⁸. Ce travail est très long, puisque les choix sont très nombreux. « Me servir du *I Ching* exigeait, quand j'ai commencé, énormément de temps. Pour chacun des aspects de chaque son, pour chaque paramètre, si vous voulez, que je décidais de tirer au sort, il me fallait procéder à une sextuple

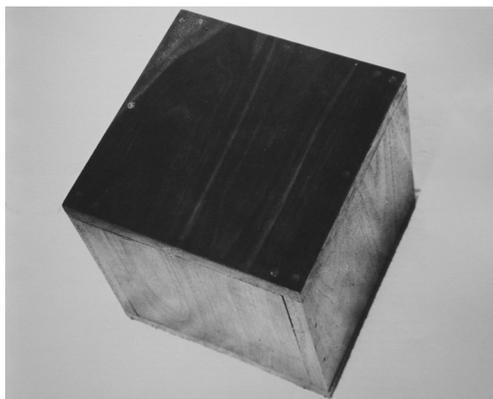
46. Arendt (Hannah), *La Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 242.

47. *Ibid.*, p. 210.

48. « Mon ami Christian Wolff, compositeur et pianiste, m'a un jour apporté ce livre. [...] Christian m'a donné le Yi King en 1951. Avant de le connaître je me servais, pour composer, de diverses contraintes formelles comme le carré magique et autres diagrammes car je voulais trouver une manière d'écrire la musique à la fois disciplinée et libre ». « Nous fabriquons les processus pour que n'importe quoi puisse se produire », *Mouvement*, n°39, 2006, p. 102, réédition d'un entretien avec Christian Tarning réalisé en 1981, initialement publié dans *Artefactum*, n°3, avril-mai 1984.

consultation des oracles⁴⁹. » Ces choix ne sont pas orchestrés au départ par une procédure mais sont déterminés par le hasard au fur et à mesure de l'avancée du travail. Inévitablement, il me semble que le *I Ching* finit par faire figure de règle du jeu.

Process art



Robert Morris
Box with the sound of its Own Making, 1961
Boîte, enceintes et trois heures et demie de son enregistré
24,8 x 24,8 x 24,8 cm
Seattle Art Museum, Gift of Bagley and Virginia Wright

Cette importance accordée au *faire* artistique et non pas simplement au résultat obtenu prendra le nom de *Process art* sous la plume de Robert Morris. Le *Process art* n'est ni le processus artistique de Duchamp ni le processus historique d'Hannah Arendt mais les choix de fabrication, c'est-à-dire la question du faire. Robert Morris emploie ce terme pour définir un certain nombre de ses œuvres réalisées avant 1964. Il rattache aussi à cette catégorie les œuvres de Pollock. En 1961, Robert Morris réalise par exemple une œuvre intitulée : *Box with the Sound of its Own Making*. Cet objet rend compte de l'activité qui l'a engendrée. La boîte est un cube de bois mesurant trente centimètres d'arête et qui enferme un enregistrement des sons issus de sa propre fabrication. La boîte renferme sa « mémoire ». Une autre pièce, cette fois en référence à Cage, appartient à cette période : *Card File*. Robert Morris utilise là le langage comme moyen de saisir et rendre compte des multiples choix qui se présentent à lui pour faire une œuvre. Il inscrit noir sur blanc tous les choix possibles qu'il rencontre à partir du moment où il choisit de faire une pièce. Il range ensuite ces fiches qui témoignent des actions effectuées et de leur durée dans un porte-fiches métallique. Joseph Kosuth souhaitera associer cette pièce

49. Cage (John), *Pour les oiseaux*, op. cit., p. 36.

au panthéon des premières propositions⁵⁰ conceptuelles. Dans un texte intitulé *Some Notes on the phenomenology of Making : the Search for the Motivated*⁵¹, il réfléchit là aussi aux méthodes de production pour en conclure laconiquement : « Quelle que soit la définition que l'on donne de l'art, à un niveau très simple, il s'agit d'une manière de faire. Il en est ainsi de beaucoup d'autres choses⁵². »

Si l'art conceptuel et l'importance que les artistes affiliés à ce mouvement accordèrent aux procédés de fabrication ou à la problématisation des procédures comme fin en soi est très important dans mon travail artistique, il s'agit pour moi, après avoir problématisé la méthode, de tenter d'aller au-delà. Dans le cas du travail avec les femmes maliennes et de toutes les pièces tricotées *Conversation* (ill.p. 28), *Sur le seuil du divers* (ill.p. 46) et *Calebasses* (ill.p. 95), j'avais décidé au départ que je découperai du wax en ruban, que j'en ferai des pelotes que je tricoterai dans le local de l'Association. Je ne m'étais assignée aucune durée à la réalisation du travail, si ce n'est l'échéance, pour le premier tricot *Conversation*, de la journée de la Femme. Autre exemple : dans le cas de la vidéo *Plaine* tournée en 2007 (ill.p. 220) sur la



Ruban de chutes de wax nouées et enroulées en pelote, 2006.
Document, Marie Preston.

50. « J'ai remplacé le terme "œuvre" par celui de proposition artistique. Parce qu'une œuvre d'art, au sens traditionnel, conceptuelle est une contradiction dans les termes », Kosuth (Joseph), *The Sixties Investigation, 1969 Proposition 14*, Cologne, Gerd de Vries/Paul Maenz, 1971.

51. « Some Notes on the Phenomenology of Making : The Search for the Motivated », *Artforum*, n°8, avril 1970, pp. 62-66 ; repris dans Morris (Robert), *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1993, pp. 71-94.

52. Trad. Geneviève Grimal.



Basilique Saint-Denis.
Document, Marie Preston.

Plaine Saint-Denis, il s'agissait de filmer des chemins que j'allais emprunter avec mes accompagnateurs. Ces accompagnateurs étaient mes guides qui m'ont menée sur leur chemin quotidien. Cette vidéo fait suite à une première *Un pointillé sur une carte* (ill.p. 39) qui rendait compte de deux marches réalisées sur les pas de saint Denis. Saint Denis est un des sept évêques envoyés par le pape saint Clément (évêque de Rome) pour évangéliser le pays au III^e siècle⁵³. Saint Denis a été décapité vers 280 après J.C. par les Romains sur le Mont des Martyrs, vers l'actuelle rue Yvonne-le-Tac, à Paris, sur

la butte où le Sacré-Cœur a été élevé en expiation de la Commune. La légende dit qu'il ramassa ensuite sa tête et marcha jusqu'à l'actuelle basilique Saint-Denis alors centre de la Gaule. Il baigna sa tête le long de la rue Girardon où un ruisseau coulait non loin de la rue Yvonne-le-Tac. Il marcha six kilomètres accompagné d'anges vers sa sépulture. Ses reliques sont dans la basilique. L'in vraisemblance du miracle devenu légendaire étoffa la bible des illettrés. Depuis le saint agit contre les maux de tête et les morsures de chiens. Quand saint Denis est représenté, il est sculpté portant délicatement sa tête dans les mains. La méthode pour réaliser la vidéo *Plaine* était donc la suivante : j'ai marché la caméra au niveau de la taille, à la hauteur du regard de saint Denis portant sa tête, sans viser, en long plan séquence et en enregistrant les conversations que j'ai échangées avec mes guides grâce à un micro-cravate.

Dans le local de l'Association, ces règles (découper, faire une pelote, tricoter), ces gestes provoquaient une étrangeté. Il fallait que je choisisse un geste qui n'appartenait pas à leur quotidien. C'est pourquoi je choisis de découper le wax et de le tricoter. Tricoter était une activité absente du lieu. Elles savent pour beaucoup faire du crochet (une seule aiguille) mais elles ne tricotent pas. Grâce à cette technique, je reconstituais en quelque sorte le tissu que j'avais,

53. « Sa légende, forgée au IX^e siècle par Huilguin, le confond avec saint Denys l'Aréopagite; avant que La Légende dorée de Jacques de Voragine n'en recueille les versions et devienne la source de toutes les iconographies à partir du XIII^e siècle », Kristeva (Julia), *Visions capitales*, Paris, Réunion des musées nationaux, Adagp, 1998, p. 79.

au préalable, découpé. Cette activité a bien provoqué l'incompréhension qui rendit nécessaire le dialogue. Plus tard, Hawa Camara, la médiatrice de l'association, m'avouera leur surprise. Elle me dira qu'elles avaient été choquées de me voir découper ces tissus. Cette méthode m'a pris délibérément du temps. Ce temps passé à tricoter les a étonnées. Nous passons lentement d'une activité productive, qui consistait à faire des boubous rapidement, à une activité artistique : faire un boubou tricoté sans se préoccuper du délai. Comme pour Kaprow, la frontière entre production et art était ténue. De plus, l'action avait lieu sans « public », sauf à considérer les femmes maliennes comme un public. Il serait faux de nier l'existence d'un rapport observateur/observé, mais celui-ci a progressivement diminué, au point de disparaître quand la durée a remplacé l'instant et l'occasion.

Dans l'œuvre et dans son exposition, le mode de fabrication transparaît par le discours, par son énonciation intégrée à l'œuvre (document, texte, etc.) mais aussi par la trace du geste, le même que celui de l'artisan ou de l'homo faber. Rendre compte du *faire*, c'est rendre compte de l'action, donc du temps passé, des relations nouées, autant que de l'interaction qui a lieu entre l'environnement, l'artiste, son action ou activité. Il s'agit donc de fabriquer une sculpture et non pas *seulement* de réaliser une action qui relève de l'activité. La problématisation de la conduite créatrice me permet de mettre l'accent sur le caractère constructif de ces actions. Choisir de prendre en compte le processus revient souvent à privilégier un art « en progrès », *in progress*, c'est-à-dire en transformation, en évolution, comme le fut le *Merzbau* de Schwitters. Pour tenter d'anticiper ces évolutions, il est nécessaire de porter une attention particulière à la situation dans laquelle le projet se développe et à la relation qu'il instaure. Ainsi, je souhaite préciser la place que je choisis d'occuper dans les divers modes de création en collaboration qui existent aujourd'hui et surtout ce que j'entends par « contexte » et « relation » dans les œuvres et les activités que je propose.



Marie Preston

Un pointillé sur une carte, 2007

Vidéo couleur, sonore, 16'

Au III^e siècle, sur le Mont des Martyrs (Montmartre), saint Denis est décapité par les Romains après avoir refusé de sacrifier à leurs rites païens. La légende dit qu'il ramassa alors sa tête et la porta jusqu'à l'actuelle basilique Saint-Denis, centre de la Gaule. Six kilomètres s'étendent entre ces deux lieux aujourd'hui séparés par le périphérique. Je marche sur les pas du saint, accompagnée d'un architecte urbaniste et d'un membre de la fédération française de randonnée responsable de la Seine-Saint-Denis. Ils m'expliquent tous deux les transformations de ce territoire.

B. De la situation à la collaboration

Si mon travail s'inscrit dans l'histoire de ce que Frank Popper appelle l'art action, j'en extrais en particulier deux courants qui sont aujourd'hui réactualisés par la critique et l'histoire de l'art contemporain sous les appellations d'« art contextuel » et d'« art relationnel ». J'ancre mes recherches dans l'origine de ces pratiques plutôt que dans leur acception contemporaine. Travailler à partir d'une situation particulière dans une pratique de la collaboration, c'est d'abord prendre du recul vis-à-vis du contexte. À partir de l'étude des origines de l'art contextuel et de leur manifestation actuelle, nous verrons comment se définit parallèlement, à la même époque, l'art relationnel. Ces deux courants aujourd'hui mènent à des propositions artistiques très différentes, aux enjeux et aux qualités diverses.

1. À partir du contexte

« Art "a" in time "t", in the place "p", in the situation "s", in relation to the person/persons "o"⁵⁴. » Jan Swidzinski

L'art contextuel ne doit pas être confondu avec ce que Popper appelle l'art de l'environnement. Le contexte n'est pas l'environnement entendu au sens artistique du terme, c'est-à-dire « conçu comme une proposition spatiale autonome invitant le spectateur à établir un paradigme critique, esthétique ou idéologique, et ne constituant pas le simple reflet d'un contexte

54. Swidzinski (Jan), « Art as Contextual art », *Parachute*, n°5, hiver 1976, p. 22.

socio-historique⁵⁵ ». Nous aborderons la notion de contexte à partir des situations spécifiques où se construit mon travail. Le contexte n'est pas « présenté » comme une fin en soi. L'intérêt pour le monde concret et sa prise en compte dans les pratiques artistiques se manifestent comme un nouveau lien entre art et ethnographie, nous le verrons. Réconcilier l'art et la vie, c'est s'inscrire dans un monde social.

Le contexte de situation

La notion de « contexte » est très discutée dans le champ des arts plastiques mais nous vient de la linguistique, des études historiques et de l'anthropologie⁵⁶. Cette notion apparaît dans le domaine anthropologique, dans un texte de Bronislaw Malinowski « The Problem of Meaning in Primitive Languages ». Il utilise cette notion en l'associant à celle de *situation* pour désigner ce qui lui permet de comprendre la société qu'il étudie. Il est nécessaire pour lui de faire appel au *contexte* pour comprendre l'usage que les membres d'une société dans les îles Pacifique, les Tribiand, font de tel ou tel mot et de son signifiant. Afin d'étudier la langue kiriwinienne et son usage, il doit décrire ce qui entoure et accompagne l'énonciation. Il étudie la langue « en action », pour comprendre le sens des mots en fonction du *contexte de situation* auquel ils sont associés. La problématique liée à la notion de contexte est dans un premier temps associée à des questions spécifiquement linguistiques. « Ce que j'ai essayé de montrer en analysant un texte en langue primitive, c'est que la langue est par essence enracinée dans la réalité de la culture, de la vie tribale et des coutumes d'un peuple. On ne peut donc l'expliquer sans se référer constamment à l'ensemble du contexte de l'énonciation⁵⁷. » L'intelligibilité dépend du

55. Popper (Frank), *Art, action et participation, l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Éditions Klincksieck, 1980, p. 12.

56. La prise en compte du contexte est, par exemple, une évidence pour l'historien, même si le poststructuralisme remettra en cause ce présupposé. La notion de contexte « a souvent fait l'objet d'un usage commode et paresseux dans les sciences sociales et en particulier, en histoire. [...] Une bonne part de l'historiographie des vingt dernières années a, bien au-delà de la micro-histoire, manifesté son insatisfaction devant ces divers usages et tenté de reconstruire, selon des modalités diverses, les articulations du texte au contexte. L'originalité de la démarche micro-historique paraît être de refuser l'évidence qui sous-tend tous les usages qu'on vient d'évoquer : à savoir qu'il existerait un contexte unifié, homogène, à l'intérieur duquel et en fonction duquel les acteurs détermineraient leurs choix. Ce refus peut être entendu de deux façons complémentaires : comme un rappel de la multiplicité des expériences et des représentations sociales, en partie contradictoires, en tout cas ambiguës, à travers lesquelles les hommes construisent le monde et leurs actions (et c'est l'axe de la critique formulée par Levi à l'encontre de Geertz) ; mais aussi, dans l'analyse, comme une invitation à inverser la démarche habituelle à l'historien, celle qui consiste à partir d'un contexte global pour situer et interpréter son texte. Ce qui est proposé est, au contraire, de constituer la pluralité des contextes qui sont nécessaires à la compréhension des comportements observés », Revel (Jacques), « Micro-analyse et construction du social », *Jeux d'échelles, La micro-analyse à l'expérience*, textes rassemblés et présentés par Jacques Revel, Paris, Gallimard, 1996, pp. 25-26.

57. Malinowski (Bronislaw), « The Problem of Meaning in Primitive Languages », dans *The Meaning of Meaning, A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism*, by C.K. Ogden and I.A. Richards, London 1949, p. 305. Trad. Geneviève Grimal.

*contexte de situation*⁵⁸. Il s'agit alors d'élargir notre conception du contexte au-delà de la question de la linguistique : l'élargir à la question de la situation. La notion de contexte élargie au « contexte de situation » semble désigner tout ce qui doit être pris en compte afin de permettre l'étude d'une énonciation. Cette application, à son tour, est élargie par l'étude de phénomènes poétiques, religieux, etc. Dans le champ de l'art et plus spécifiquement en ce qui concerne mon travail, le phénomène central est bien sûr l'activité artistique. Simplement l'artiste ne se fait pas, après coup, comme le linguiste ou l'ethnographe, interprète du « phénomène » en circonscrivant le contexte, il part de celui-ci. Au lieu de le chercher, il le choisit, comme fait l'historien. Par contre, le choix de la délimitation de la situation n'appartient qu'à l'artiste et non à une exigence scientifique en vue d'une étude exhaustive. Si les notions se croisent, les enjeux et les méthodes ne sont pas les mêmes. La procédure créatrice est donc pensée en amont du contexte de situation. C'est la raison pour laquelle, dans un second temps, sa prise en compte est nécessaire pour comprendre précisément l'œuvre qui en résulte. Quelle est alors la différence entre cette notion et celle de *Site* que Robert Smithson construit dans un va-et-vient dialectique avec le non-site, non vu par le spectateur ? Ou avec le *Site Specific* de Donald Judd qui inspire Robert Smithson ? Il semble que le terme de contexte, quand on l'applique à l'art, renforce les références aux sciences sociales, et élargisse le champ et laisse une liberté totale quant à l'appréhension du site.

Art contextuel

Ainsi, c'est du point de vue de la poétique que la situation m'intéresse, c'est-à-dire dans la mesure où celle-ci motive et produit les conduites créatrices — nous sommes *aussi* des produits de notre environnement. Historiquement, par « l'art contextuel », l'artiste prend en compte le fait que l'art est, lui aussi, le produit d'un environnement. En 1976, Jan Swidzinski, performer Polonais, écrit le *Manifeste de l'art contextuel*. Il le fait en réaction à l'art conceptuel et à la conception de l'œuvre tautologique. Il souhaite extraire les réflexions de l'artiste du

58. « Nous voyons comment la notion de contexte doit être considérablement élargie pour devenir tout à fait performante. En fait il faut aller au delà de la simple analyse linguistique et étudier l'ensemble des conditions dans lesquelles une langue est parlée », *ibid.*, p. 306. Trad. Geneviève Grimal.

seul contexte artistique. Cette conception de l'art construite en réaction contre l'art conceptuel rejoint les thèses développées dans les textes postconceptuels de Joseph Kosuth, nous le verrons. Cette question de la « réalité » — « art en contexte réel » — omniprésente chez Jan Swidzinski fait directement référence à l'importance du réalisme socialiste en Pologne à cette époque. Il souhaite pourtant s'en distinguer en refusant l'idéologie dogmatique et en marquant ses distances avec les théories marxistes. Le *Manifeste de l'art contextuel* est rédigé quelques mois avant une rencontre entre Art & Language, le collectif d'art sociologique et les représentants du *Contextual Art* en 1976 qui accompagnaient la première exposition d'artistes polonais « contextuels », qui eut lieu au *Malmö Konsthall* en Suède en 1976, organisée par Jean Sellem. L'art contextuel élargit ses intérêts à d'autres contextes que le contexte artistique. En allant au devant de ces autres réalités, les artistes qui y adhèrent passent à l'action. Dans son mouvement « contextuel », l'art n'est plus l'objet d'une contemplation esthétique autonome. Le manifeste nous apprend que : « L'art contextuel est une praxis sociale. Il n'est pas concerné par des conclusions d'ordre général ni par la production d'objets tout faits. [...] Dans le processus de changements continuels il est en effet impossible de dissocier le sujet actif de l'objet, le second résultant de l'action du premier. » L'objet n'est plus « tout fait », il n'est ni ready-made ni objet d'art autonome. Il est indissociable du sujet actif, résultant d'une action. Il est intéressant qu'il n'insiste pas, comme c'était le cas à l'époque, sur le « déclin de l'objet »⁵⁹. Son statut de performer semble lui épargner cette critique dans la mesure où l'objet est associé au sujet actant. En 1997, la revue *Inter* republie le manifeste pour célébrer les vingt ans de l'art contextuel. Jan Swidzinski propose alors un texte actualisant les propos qu'il défendait à l'époque. L'art contemporain est devenu majoritairement contextuel, nous dit-il. Mais, au-delà d'une simple réflexion sur les conditions géographiques et sociales de création de l'œuvre, nos centres d'intérêt se sont étendus au-delà de la sphère confidentielle de l'art⁶⁰. Donc, pour lui, le contexte regroupe les conditions sociales et géographiques de la création de l'œuvre et permet d'élargir logiquement nos centres d'intérêt au-delà de la sphère artistique. L'art contex-

59. Popper (Frank), *Le Déclin de l'objet*, Paris, Chêne, 1975.

60. « [...] cette non seulement dépendance, mais encore symbiose de l'art avec son contexte, avec la réalité qui l'entoure, nous permet, si ce n'est qu'elle nous oblige, d'orienter notre attention vers un champ plus vaste de la réalité artistique non-artistique, d'y trouver notre place et d'y intervenir activement », Swidzinski (Jan), « Les choses comme elles vont », revue *Inter*, n°68, 1997, p. 38.

tuel prend alors aussi bien en compte le cas de l'artiste qui, comme Swidzinski, travaille dans son atelier dans un contexte politique spécifique et développe une œuvre faisant écho à cette situation, que l'artiste qui, hors de l'atelier, crée une œuvre directement à partir d'un contexte spécifique dans lequel il intervient et qui dépasse le champ de l'art.

Pour ma part, les recherches que je fournis en amont du travail peuvent être historiques : le travail mené à Saint-Denis avait fait l'objet de recherches concernant la légende du saint et les transformations urbanistiques de la ville autour du trajet effectué par le martyr. La recherche peut aussi être anthropologique. Dans le cas du kolam par exemple, je me réfère à l'implication religieuse et sociale d'une activité. Dans le cas du travail mené au sein de l'Association des femmes maliennes, les aspects du contexte qui font partie du travail sont aussi bien le local de l'Association, les personnes qui le fréquentent, leur nationalité et leur langue, leur culture, que la ville de Montreuil, le fait qu'il s'agisse d'une association et qui plus est de femmes. Il me semble ici important de préciser encore une fois que le contexte n'apparaît pas en tant que tel dans l'œuvre. Je ne le cartographie pas en vue de l'exposer. Il fonctionne comme un point de départ qui permet au projet de s'enclencher de manière pertinente au regard des personnes avec qui va se dérouler la collaboration.

Hors de l'atelier

L'artiste hors de son atelier comme l'ethnographe s'immerge⁶¹ dans le monde social. Les pratiques artistiques qui prennent en compte des situations et des environnements qui leur sont, *a priori*, inconnus puisent dans les sciences sociales en même temps que dans leur propre expérience afin de les comprendre et de les intégrer dans l'œuvre. Lors de la rencontre organisée à la suite de l'exposition des artistes contextuels polonais, il est reproché, nous dit Hervé Fisher, au concept d'art contextuel de recouvrir un champ trop large, auquel la dénomination d'art social semblerait être préférable. À cette proposition ironique, il ajoute, entre parenthèse, « tout est social⁶² », dévalorisant la spécificité revendiquée par Swidzinski vis-à-vis de l'art

61. « Immersion » est le terme qu'emploie Marion Laval-Jeantet pour qualifier la conduite créatrice du collectif *Art Orienté Objet*.

62. « Le concept d'art *contextuel* semble trop extensif et plus proche de l'idée d'un art *social* (tout est social) que *sociologique* (lié à la recherche sociologique théorique) », *Parachute*, n°5, *op. cit.*, p. 26. Ce commentaire est d'Hervé Fisher à propos du séminaire

sociologique, bien mieux circonscrit selon Fisher. De manière assez juste, Swidzinski déclare en réponse, en 1976 : « La proposition de l'Art Sociologique d'appliquer à la recherche en art les méthodes de la recherche scientifique est naïve⁶³. » Il ne s'agit évidemment pas pour lui de simplement déplacer une méthode scientifique dans le champ de l'art. Selon Swidzinski, textes, diagrammes, schémas, entretiens, etc. ne suffisent pas pour répondre à des problématiques plastiques. L'art contextuel défini par Jan Swidzinski a été réactualisé dans les années quatre-vingt-dix par Paul Ardenne. Le critique élargit ce mouvement à toutes sortes d'autres pratiques artistiques, de l'art in situ à l'art participatif. Selon moi, quels que soient la réponse que Swidzinski adresse à Fisher et le travail d'Ardenne, l'art contextuel recouvre un champ bien trop large pour être opératoire dans ma pratique. Il rend compte simplement d'une tendance manifeste et bien connue qu'ont les artistes dans les années soixante-dix (et dont héritent les artistes aujourd'hui), d'une part à déplacer leurs problématiques du champ de l'art à celui de la culture entendue au sens large, et d'autre part à se déplacer eux-mêmes hors de leur atelier.

Bien que les contextes que j'ai pu extraire des situations étaient nombreux dans le local de l'Association, ceux que je retiens avant tout sont d'abord le fait que les rencontres aient lieu dans un espace où différentes langues sont parlées, ensuite le fait qu'il s'agisse d'une association de femmes, et enfin que ce lieu soit un lieu de conversation et de fabrication de boubous. Dans l'installation *Sur le Seuil du divers* (ill.p. 46) pour laquelle sont associées une couverture tricotée posée sur une table, deux photographies en noir et blanc et une bande sonore spatialisée, je prends en compte l'environnement de l'association entre autres par l'utilisation du wax et par une présence de la parole dans l'installation sonore solidaire à la table sur laquelle est présentée la couverture. Dans le cas de l'action devant la basilique Saint-Denis, *Sans tête* (ill.p. 59), le territoire de Saint-Denis est à lui seul un contexte très particulier. Installée devant la basilique Saint-Denis, l'action consistait à demander à des passants, après leur avoir rappelé la légende du saint Denis, de modeler des têtes sans visage aux dimensions de leurs mains. Une centaine de têtes ont été réalisées à cette occasion. Dans cette ville, une grande

organisé par Amerigo Marras réunissant Art and Language, les représentants du Contextual Art, du collectif de l'art sociologique, Joseph Kosuth et Sarah Charlesworth.

63. Swidzinski (Jan), « Art as Contextual art », *ibid.*, p. 24. Trad. Geneviève Grimal.



Marie Preston
Sur le seuil du divers, 2005-2006
Photographies n&b, installation sonore quadri-
phonique, table et couverture tricotée en wax

Sur une table est posée une couverture réalisée en tissu (wax) découpé en bande mince puis tricoté. Sous les quatre coins de la table sont installés des hauts parleurs diffusant du son — machines à coudre, conversations et chansons — enregistré dans le local de l'Association des Femmes Maliennes de Montreuil. Deux photographies (documents en noir et blanc) permettent de voir la couverture en contexte.

“ Marie Preston a travaillé à Montreuil, Croix de Chavaux, pays maliens s'il en est, Malinké, Sénoufo; Bozo, Bama-na, Dogon ...Où est le N'Domo ? Tout cela a tissé un tapis de vertus, tricoté en commun, comme un boubou déplié sur un fond sonore. Marie Preston tricote et filme ; elle constate et crée une communauté d'intérêts. L'œuvre est comme un beurre de karité : multiservice, essentielle et immense dans sa précarité ”, Thierry Raspail, Catalogue de l'exposition *Cadrage/Débordement*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2007.

Illustrations associées, pp. 218-219.

part de la population est immigrée. La basilique est le tombeau des rois de France. La ville qui se construit autour d'une légende judéo-chrétienne est actuellement un des plus grands sites archéologiques d'Europe. Dans ce travail, j'ai donc choisi de prendre en compte la situation locale dans laquelle s'inscrivait le projet par l'utilisation de la céramique, par la question du visage et de sa représentation et par l'impact d'une légende sur une population qui appartient souvent à une autre culture. Ainsi, des lectures, empruntées à l'anthropologie, à l'histoire ou à d'autres disciplines, permettent à chacun de mes projets de problématiser les situations dans lequel il va s'inscrire, afin que l'activité et l'œuvre s'y inscrivent de manière pertinente. Ces situations sont indissociables d'une intersubjectivité. L'espace partagé et vécu tire ses spécificités des interactions des individus à l'intérieur de, et avec, leur environnement.

2. De l'interrelation

Comme l'art contextuel, l'art relationnel a une histoire qui ne se limite pas aux années quatre-vingt-dix⁶⁴. Il s'agit ici de prendre en compte l'histoire de cette « esthétique » qui permet de poser la question du concept de relation. Dans les années soixante-dix, l'art relationnel ne traite pas spécifiquement de l'art en collaboration. Les artistes qui fondent ce mouvement se soucient avant tout du spectateur et de la *communication* que l'œuvre permet d'instaurer avec eux. Nous retrouvons cet intérêt chez les artistes que le critique Nicolas Bourriaud défend aujourd'hui. Pour ma part, je reste prudente quant à cette question. Mes projets incluent la dimension de communication dans la mesure où il est question de parole, d'échange, de gestes, etc. Pourtant, il ne s'agit pas d'une « pratique de la communication ». La communication n'est pas l'enjeu du travail. Elle n'est pas une fin en soi. La communication est un élément essentiel, producteur de pensée, d'échange, mais jamais l'œuvre en tant que telle, au même titre que la situation ou le contexte de production ne se substitue pas non plus à l'objet. Ceci différencie, nous le verrons, mon travail de ceux défendus par Nicolas Bourriaud⁶⁵.

64. Nous pouvons citer comme exemples : le collectif d'art sociologique, le groupe Untel, le CAP, l'art relationnel, le groupe GPA de John Latham, l'art contextuel en Pologne ou encore la pratique de Piero Gilardi en Italie.

65. Bourriaud (Nicolas), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998. Voir aussi la critique de Baqué (Dominique), « L'illusion relationnelle », *Pour un nouvel art politique - De l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, coll. Champs, 2006.

Cercle d'art prospectif

En 1972 se crée en Belgique un groupe de travail, le Cercle d'art prospectif (CAP) qui se propose de penser le concept de relation. Ses membres sont Lennep, Nyst, Lizène, Herreyns, Horvath, Courtois. Selon eux, leur pratique se situerait au croisement de l'art conceptuel et de la pratique d'artistes belges (ils le revendiquent) comme Marcel Broodthaers et René Magritte. Ils pensent la relation comme « l'interactivité des éléments constituant les structures de la pensée et de l'action ». Ils se réclament de la pensée structuraliste de Roland Barthes et de celle d'Umberto Eco. L'analyse structurale leur permet de déceler et de comprendre les rapports entre des éléments, autrement dit les relations entre les structures. De plus, ils affirment leur affinité avec d'autres champs de recherche, des sciences exactes aux sciences humaines. Les types de relation qu'ils envisagent sont autant les liens internes entre les éléments de l'œuvre, que les liens entre l'œuvre, le spectateur, le milieu et l'artiste lui-même⁶⁶. En d'autres termes, ils problématisent aussi le mode d'inscription dans un environnement particulier. Ces artistes étaient d'ailleurs proches de Swidzinski et de l'art contextuel.

Communication

De manière assez prévisible, à l'époque de la « participation » du public, de la cybernétique, à l'époque de *L'œuvre ouverte* définie par Umberto Eco, les artistes du CAP disent rechercher les « structures » de la communication. Lennep dira : « Il ne s'agit plus de créer une image mais de produire un signe, qui entraîne l'expression artistique vers des structures de communication⁶⁷. » La relation est pensée du côté de la circulation d'informations par un média : l'art. Lennep s'inspire des théories de la communication très en vogue depuis les années cinquante. Communication et information sont interchangeable. Selon Umberto Eco : « l'artiste qui produit sait qu'il structure à travers son objet un *message* : il ne peut ignorer qu'il travaille pour un *récepteur*. Il sait que ce récepteur interprétera l'objet-message en mettant à profit toutes ses

66. « Lennep [...] distingue trois catégories de relations. D'abord, il envisage celles qui s'instaurent entre l'objet et les autres objets. Ensuite, il considère les relations qui se tissent au sein des parties qui constituent l'objet et enfin, il prend en compte les relations qui s'instaurent entre le référent et l'objet », Leclercq (Catherine) « L'art relationnel du concept à l'esthétique », *CAP Art relationnel : un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2002, p. 69.

67. *Ibid.*, p. 67.

ambiguïtés, mais il ne se sent pas pour autant moins responsable de cette *chaîne de communication*. Par suite, toute poétique explicite est déjà, comme projet opératoire, projet de communication, elle est *projet* sur un *objet* et sur ses *effets*⁶⁸. » À l'époque, les théories de Marshall McLuhan sont d'actualité, mais les artistes du CAP ne mettent pas le *message* de côté — bien au contraire, ils ont des choses à dire ! En parallèle de l'art relationnel, Fred Forest qui sera très proche de ce groupe qui invente dans un premier temps « l'art sociologique », s'investit ensuite avec Mario Costa⁶⁹ dans ce qu'ils appellent *l'Esthétique de la communication*.

Comme la plupart des artistes et des structures (la revue *Inter* par exemple) qui ont défendu ces groupes d'artistes dans les années soixante-dix, Forest s'engage très vigoureusement contre l'esthétique relationnelle défendue par Nicolas Bourriaud. De la même manière, nous retenons les réserves que Brian Holmes émet. Selon lui, l'« esthétique relationnelle préconisée par Bourriaud vire très vite à une esthétisation de la communication, qui masque les enjeux en les rendant visibles⁷⁰ ». Il s'agirait alors, pour bien faire, en cette période de frénésie communicationnelle et relationnelle, d'inverser la proposition de McLuhan, en disant que « le message c'est le média »⁷¹. L'autonomie que Bourriaud semble attribuer à l'art relationnel par rapport à l'art des années soixante et soixante-dix est bien sûr une illusion, au même titre que l'implication des artistes dans le monde social, qu'il défend, est très souvent illusoire. Pour reprendre la critique sceptique de Paul Ardenne : « Peut-on user de la participation avec frivolité ? Peut-on en faire un élément de spectacle, un composant de fun social, un produit de consommation culturelle ? Il y a un problème, en effet, quand l'art participatif, institutionnalisé, intronise l'artiste comme médiateur-fonctionnaire et, ce faisant, conforte de manière parallèle et mécanique, au plus haut niveau, une culture de la réparation⁷². » La différence notable entre nos

68. Eco (Umberto), *L'œuvre ouverte*, Éditions du Seuil, 1965, p. 11.

69. Costa (Mario), « L'esthétique de la communication et le temps technologique », *Art Press*, n°285. *Manifeste de l'Esthétique de la communication*, 1983, signé par Mario Costa et Fred Forest. *Opus international*, n°94, Paris, été 1984.

70. Holmes (Brian), « De l'interaction en art contemporain, Esthétique de la relation, architecture du débat », *Parachute*, n°95, juillet, août, septembre 1999, pp. 52-53.

71. Ce n'est pas pour autant qu'il faudra oublier les spécificités et les différents sens inclus dans les médias eux-mêmes.

72. Ardenne (Paul), *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 203. Parallèlement, Mélanie Perrier parle de « l'accueil d'autrui dans l'œuvre ». À ce propos, voir Perrier (Mélanie), *Aux confins d'une relation à l'autre*, Thèse de doctorat Arts plastiques et sciences de l'art, Paris 1, 2005. Elle rappelle la formulation de Sylvie Blocher : « partage de l'autorité ». L'interaction ne suppose pas nécessairement d'effectuer la même action mais de le faire ensemble. C'est ce qu'elle appelle l'esthétique de l'interaction. « Dès lors, si nous devons désigner la différence de l'esthétique relationnelle et l'esthétique de l'interaction, celle-ci résiderait dans le fait que la relation de la première est posée comme forme exposable, alors que celle de la deuxième est posée comme *a priori* », *ibid.*, p. 326.

années quatre-vingt dix — postmodernes, dit-on — et ces années soixante-dix, c'est ce déficit d'esprit critique que Foster déplore⁷³.

Ni animateur, ni médiateur

Par son origine étymologique, la relation est « ce qui relie ». Nous verrons comment les mailles du tricot et les sculptures créées dans le local de l'Association sont elles-mêmes « relation » et comment mon travail artistique s'empare de cette question du point de vue du rapport humain qui le fonde et non du point de vue de l'information à transmettre. La relation est celle qui m'unit et unit l'œuvre à la situation. Ce lien se situe aussi entre l'œuvre, l'artiste et ceux avec qui, dans leur qualité d'observateurs et (ou) d'acteurs (auteurs), l'œuvre a été créée. Généralement, ce que je donne à voir au spectateur est un (des) objet(s), un (des) document(s) donnant *aussi* à voir la relation. Pour reprendre une des problématiques énoncées par le CAP, nous verrons comment la question de la relation se traduit aussi dans mon travail par les rapports entre éléments (objets, documents, etc.). Mais la relation humaine en tant que telle n'est pas exposée. L'œuvre est ce qui *résulte* de l'interrelation ou de l'interaction. C'est cela qui m'intéresse. Une certaine ironie penchant vers le cynisme tend aujourd'hui à penser que l'artiste qui s'inscrit dans le monde social ne cherche que, prétentieusement, à consolider les rapports sociaux (sous-entendu chez Ardenne : les rapports sociaux en général⁷⁴). Cette critique méprise, comme le rappelle Marion Laval-Jeantet, les enjeux principaux de ce type de pratiques. J'associe ici volontairement pratique collaborative et expérience ethnographique, Marion Laval-Jeantet s'exprimant ici dans le cadre particulier de son œuvre liée à une « immersion » ethnographique. « L'expérience ethnographique proposée comme source d'un travail artistique comporte nécessairement une dimension idéologique [...]. Mais au-delà du terrain idéologique

73. Philippe Cuenat propose une réflexion décentrant cette problématique relevant soi-disant du politique que les acteurs et les défenseurs de l'art relationnel des années quatre-vingt dix voudraient lui attribuer. « Plutôt que de discuter du fonctionnement de ces pièces en tant qu'espace de liberté, ou de leur aptitude à résister à la réification — ce qui revient globalement, comme le dit encore Liam Gillick, à renforcer des hiérarchies en voulant les contrecarrer — il vaudrait peut-être mieux constater que la valeur de ce type d'interventions réside essentiellement dans leur capacité à faire que l'instrumentalisation de leurs dispositifs produise des effets de représentation, des effets dans lesquels leurs utilisateurs seraient irrémédiablement saisis comme le sont les figures d'un portrait de groupe », « Portraits de groupe et scènes de genres L'exposition "relationnelle" comme représentation de la société libérale », *Oublier l'exposition*, *Art Press*, n° 21, Hors série, 2000. L'auteur cite Liam Gillick, « The Why ? Scenario », dans *McNamera Papers, Erasmus and Ibuka ! Realisations, The What if? Scenarios*, Dijon, Le Consortium, Kunstverein Hamburg, 1997.

74. Paul Ardenne déclare que l'artiste en question « fonde une œuvre sur l'intuition d'un déficit de communication, [...] déficit et partage inégal que son action, espère-t-il, peut amender », Ardenne (Paul), *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, *op. cit.*, p. 184.

qu'on soupçonne toujours d'être manipulateur et, de ce fait, sans doute à tort, glissant pour l'artiste, c'est la dimension éthique, et de ce fait existentielle qui prime. Car l'artiste qui tente cette expérience est avant tout animé du désir de rencontrer l'Autre et de renvoyer une image de cette rencontre vers sa propre culture, afin qu'elle n'ignore pas la valeur de l'échange engagé⁷⁵. » Ce discours me semble, de manière générale comme au regard de ma pratique, très pertinent. La « valeur de l'échange engagé » ne recouvre pas le même champ d'expérience que le « renforcement des liens sociaux » et vaut autant pour la rencontre avec des personnes appartenant à d'autres cultures qu'avec toute sorte d'individus.

Pour citer Swidzinski à qui Paul Ardenne est en partie redevable : « L'artiste a un rôle double à jouer. Il est le sujet qui pratique son art et en même temps, pendant qu'il se montre lui-même dans son œuvre, il devient l'objet de sa propre activité. En tant que sujet-acteur, il dépend toujours d'autre chose. Sujet de sa propre activité il est l'objet de l'activité de quelqu'un d'autre. Je suis un élément du processus produit par la réalité et je suis aussi producteur d'une nouvelle réalité. Je suis un des éléments des rapports qui se créent et je suis aussi celui qui prend part à la création de nouveaux rapports. L'art n'est ni une description ni une retranscription de la réalité. C'est une activité produite par d'autres activités et qui entraîne des activités à venir. C'est une pratique sociale ; il s'agit à la fois de se conformer à la pratique sociale et de la former⁷⁶. »

3. Collaboration

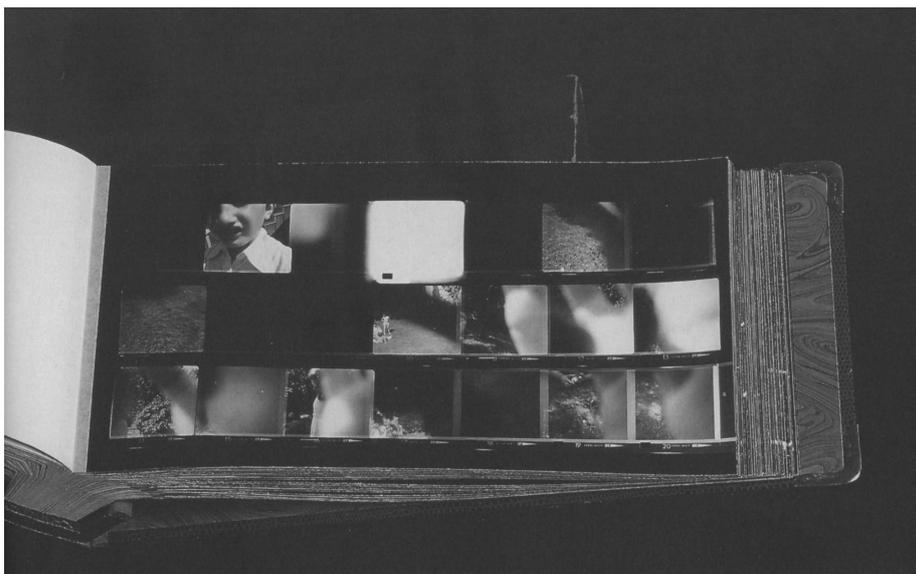
Si la situation est prise en compte pour déterminer la nature du projet, c'est plus étroitement à partir de la personne ou du groupe avec qui va s'engager le travail que se déclenche l'activité. Cette activité est formatrice dans les deux sens du terme. Elle déclenche le dialogue

75. Laval-Jeantet (Marion), *De l'immersion à la vision : expérience ethnographique et révélation poétique*, Thèse de doctorat Art et sciences de l'art. Arts plastiques, Paris I, 2006, p. 405.

76. Swidzinski (Jan), « Art as Contextual art », *ibid.*, p. 25. Swidzinski renvoie aux ouvrages de S.K. Saumjan et P.A. Soboleva, *Le monde génératif et les calculs des transformations dans le langage russe*, Moscou, 1963 et de J. Kristeva, « Sémanalyse et production de sens », *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972. Trad. Geneviève Grimal.

et permet ainsi une forme d'apprentissage par la transmission (*Storyteller*). De plus, c'est par l'activité que les formes se créent. Poser ainsi la question de la relation comme « conduite créatrice » est essentiel puisque le processus créatif se développe par la rencontre.

L'œuvre de Marc Pataut est très importante dans l'évolution de l'art en collaboration dans les années quatre-vingt et mon travail s'appuie particulièrement sur son enseignement. Son travail se construit de « proche en proche », métaphorisant les « relations » autant qu'il les concrétise. Évoquant quelques-uns de ses projets, voilà comment il conçoit le contexte et la collaboration qui lui est associée : « Il y a nécessité de retrouver des lieux, des territoires, des groupes d'individus dans lesquels une action est possible. Ce sont des problèmes d'échelle et de niveau. [...] Le monde entier est dans l'espace entre deux personnes. C'est la forme de la métaphore. Je travaille de proche en proche : c'est là que je peux être le plus efficace, dans un



Marc Pataut
Album de l'Hôpital de jour
Aubervilliers
1981-1983

périmètre, avec des gens. Ma façon de comprendre ce périmètre est de le construire. La photo seule n'y suffit pas. Contrairement à un photographe silencieux, je travaille avec ma langue. S'il n'y a pas de parole avant, cela ne m'intéresse pas⁷⁷. »

77. Pataut (Marc), « Procédures et forme documentaire, sculpture et langue », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, Éditions du Seuil, 2001, p. 302.

Réseaux et paroles, Marc Pataut

Le travail de Marc Pataut pourrait être un modèle du « travail horizontal » que Hal Foster critique dans son texte *L'artiste comme ethnographe*⁷⁸ comme le passage de site en site, de projet en projet, que l'auteur appréhende comme un travail de recherche harassant. Là où la critique de Foster ne tient plus, c'est par la méthode de déroulement du projet chez cet artiste en particulier. De proche en proche et dans un rapport très spécifique au temps, il laisse la possibilité à son travail de s'inscrire dans la durée. Nous retrouvons dans les procédures qu'il met en place l'usage de la « communication » : « Tu ne cesses de communiquer, de travailler avec des gens, tu travailles dans un réseau absolument vertigineux de collaboration tous azimuts », lui dit Jean-François Chevrier dans un entretien en 1997, « tu es véritablement pris dans un réseau social très dense, tu ne cesses de travailler en collaboration avec d'autres personnes, tout au contraire d'un artiste qui travaille enfermé dans son atelier⁷⁹ ». Communication et collaboration vont de pair et participent de la méthode de travail. Le contexte du travail est circonscrit par des espaces clos et pour « comprendre » ce périmètre/contexte, il le « construit ». Comment se construit un contexte ? Comme les ethnographes construisent leur terrain, cet artiste le fait par la photographie, son médium, et par le langage. Travailler de cette manière est, selon lui, dissociable d'une relation humaine passant par la parole. Les partitions entre art contextuel et art relationnel perdent toute pertinence au regard du travail de cet artiste. Ses tentatives d'art en collaboration regroupent sans distinction ces deux nouvelles « attitudes » artistiques. Chaque tentative devient une métaphore pour donner à voir un rapport au monde. Dans ses collaborations, il s'agit de prendre en compte les personnes qui vivent ou côtoient les lieux qu'il visite, où il passe, où il reste. Il s'agit surtout de prendre en compte la relation qu'il y a entre eux et lui, ainsi que la relation qu'ils entretiennent avec leur environnement, mais aussi, celle qu'*il* entretient avec leur environnement.

78. Foster (Hal), « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le Retour du réel, la situation actuelle de l'avant-garde*, trad. par Yves Cantaine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005. Texte paru dans G. Marcus, F. Myers, *The Traffic in culture : Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley : University of California Press, 1995 (Coles, A. (ed.) *De-, Dis-, Ex- : Site Specificity : The ethnographic Turn*, London, Blackdog Publication, 2000).

79. Entretien non publié d'un dialogue à la Fondation pour l'Architecture de Bruxelles dans le cadre d'un cycle de rencontres intitulé « La Ville en récits, douze personnages en quête d'une histoire urbaine », Jean-François Chevrier rencontre Marc Pataut, Bruxelles, 22 juin 1999.

La première collaboration qu'il met en place a lieu dans l'hôpital de jour d'Aubervilliers où il reste de 1979 à 1983. Il donne des appareils photographiques à des enfants très handicapés. Il fait, à chaque nouvelle pellicule donnée, un portrait de l'enfant qui se servira de l'appareil, puis il tire des planches contact de ces films. Ces planches sont ensuite réunies dans un album. Par la suite, elles ont été accompagnées par des textes écrits par Sandra Alvarez de Toledo. De cette collaboration et grâce aux prises de vue des enfants qui réussirent à mettre à distance le modèle photographique du photoreportage, Marc Pataut nous dit avoir appris que la photographie engage tout son corps, que l'on peut faire des images avec son œil, mais aussi avec sa main, avec son ventre, etc. Pourquoi travailler en collaboration, pourquoi aller vers les gens et quelle place cela prend ensuite dans l'œuvre ? L'artiste répond qu'il va vers les gens, car ils savent des choses que nous ne savons pas. De manière générale, auprès d'« eux », un photographe peut apprendre par exemple le décentrement d'un regard.

Nous arrivons toujours sur le « terrain » avec des idées derrière la tête. Pour le projet qu'il construit avec Emmaüs, son idée préconçue était celle de la communauté. Il y associait, dit-il, les années soixante-dix, les Cévennes. Il voyait dans l'idée de communauté : « des gens qui avaient un idéal en commun et qui se mettaient ensemble pour réaliser cet idéal⁸⁰ ». Au regard de cette situation, il souhaitait alors inventer un dispositif rendant compte de ses idées. Pourtant, cela se révéla très vite impossible. Les compagnons qu'il rencontra étaient incapables d'instaurer et de vivre des relations au sens où il l'entendait. Ceci pour diverses raisons liées à leur histoire individuelle. « Je pensais qu'une communauté, c'était un groupe, et là je m'apercevais que c'était tout, sauf un groupe. Donc j'étais plutôt venu pour photographier un groupe et je m'apercevais que ce n'était pas possible⁸¹. » Dans chaque collaboration, les deux parties sont concernées. À la recherche d'une procédure qui rendrait compte de manière adéquate de son expérience, il transforma son projet. Il partit à Colmar revoir le retable d'Issenheim. Il réalisa alors la nécessité de l'implication personnelle dans des procédures de collaboration. Pourquoi ces gens ? Pourquoi cette communauté ? Il transcrivit alors littéralement dans ses photographies la simplicité de la réponse : il souhaitait aller vers eux. « Puisque j'avais envie

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*

d'aller vers eux, je me suis mis dans une pièce, j'ai essayé de me mettre le plus loin possible d'eux et de me rapprocher ensuite le plus près possible d'eux. C'est ce que j'ai fait effectivement avec une chambre photographique. [...] Je vais vous donner les étapes : d'abord il y a la figure, puis après la stature, puis le portrait, puis le corps⁸². » Il a donc dû inventer une méthode de travail entre chaque compagnon et lui qui rendrait compte de l'écart qui sépare et unit deux personnes. La procédure qu'il mit en place fut systématique, elle consistait en la réalisation d'un portrait en quatre vues dans un rapprochement progressif du photographe vers le modèle.

J'évoquais dans l'introduction de la thèse l'importance de l'expérience de collaboration avec l'Association des femmes maliennes. C'est sur le conseil de Marc Pataut à mon arrivée aux Beaux-Arts que je m'associe à deux photographes du groupe *Des Territoires* autour de la question de la « communauté malienne » à Montreuil. L'exposition du collectif à la Maison Populaire de Montreuil intervient peu de temps après le début du travail dans l'association. Je suis associée à leur accrochage par un extrait des notes prises dans le local ainsi que par un tricot de wax d'une vingtaine de centimètres sur quinze — annonçant le travail futur. L'exposition avait pour titre « Tentative d'art en collaboration ». Par la suite, les modalités de collaboration que je mettrai en place différeront à chaque projet.

Partage de l'autorité

Autour de ces questions d'art en collaboration, il ne s'agit pas de penser la disparition de l'auteur ou de l'artiste mais son décentrement. Ce qui me semble pertinent après avoir insisté sur le caractère essentiel de la question de la relation est de ne pas oublier le moment de l'exposition, c'est-à-dire la compromission de l'artiste et le cartel où figure *mon* nom. Qu'est-ce qu'un nom d'auteur ? demande Michel Foucault⁸³. Cette question peut être abordée sous plusieurs angles de vue. Dans la mesure où les choix d'ordre artistique n'ont pas tous été discutés collectivement et que j'en prends la responsabilité, je prends aussi la responsabilité de

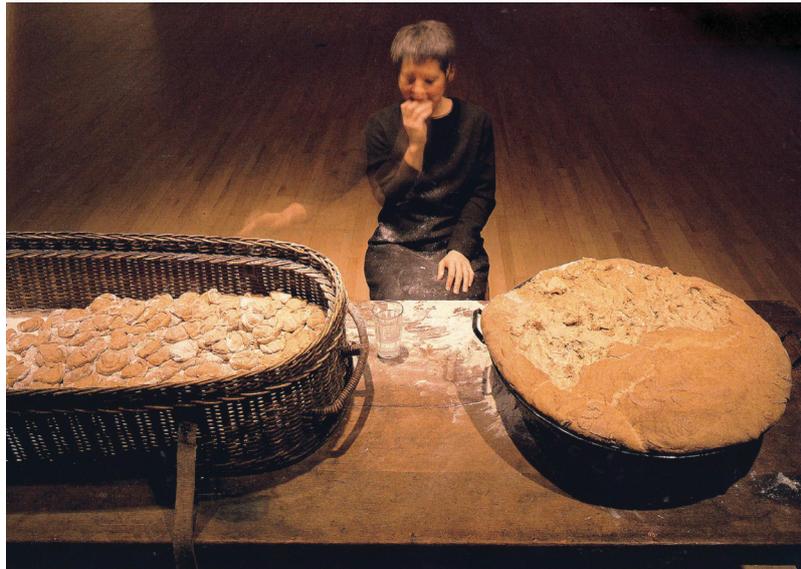
82. *Ibid.*

83. Foucault (Michel), « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et Écrits*, Gallimard, 1994, t. 1.

m'exposer. Exposer ma personne par mes choix, exposer la pièce réalisée, exposer mon nom au regard et au jugement esthétique. Exposer un travail dont la procédure créatrice engage mon histoire personnelle. Il ne s'agit pas de ne faire valoir *que* mon nom, la collaboration est exposée, la relation conceptualisée est partie prenante de l'œuvre. À l'inverse, il ne s'agit pas non plus de décliner toute responsabilité face à l'œuvre, puisque œuvre il y a. J'ai sollicité les conseils des femmes dès le premier instant. Les modalités de collaboration pouvaient se manifester de diverses manières, par la négociation, la transaction ou l'interaction⁸⁴. Au sein de l'Association, il a toujours été clair que je ferais ce que j'aurais à faire dans le local les mercredis. De la même manière, leurs habitudes n'ont pas changé, elles faisaient aussi ce qu'elles avaient à faire. Cela n'empêche pas que le sens de l'œuvre émerge de la situation spécifique à la localisation de l'activité dans l'association et de la procédure de notre rencontre. La question du faire *près-de* ou *à côté-de* est donc fondamentale. Nous retrouvons, à travers cette question, la nécessité de l'implication personnelle. Dans le cas du travail avec les habitants de Saint-Denis et de l'action qui eut lieu devant la basilique, j'ai fait explicitement appel à eux, pour qu'ils agissent, qu'ils soient les créateurs des têtes. Je suis « celle qui donna les consignes ». Ces consignes n'impliquèrent pas que les sculptures furent conformes à ma volonté puisque la consigne pouvait ne pas être suivie — elle ne l'a, d'ailleurs, souvent pas été. L'inverse en quelque sorte s'est produit. Il est explicitement dit dans le texte accompagnant l'exposition qu'il s'agit de têtes réalisées par les passants. L'objet mêle passé et présent. Le passé est la tête coupée, sans cou, une boule de terre. La terre aussi participe de cette évocation du passé. Le musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis présente les collections de céramiques archéologiques. De plus, le projet avait d'abord été engagé avec une association « Franciade⁸⁵ » qui reproduit des céramiques archéologiques selon les deux techniques du tour et du colombin. Accompagnée techniquement d'une potière, Djana Melvan, j'ai d'abord réalisé une copie de la tête de saint Denis sculptée sur le versant est de la basilique.

84. Nicolas-Le-Strat (Pascal), *Mutations des activités artistiques et culturelles*, L'Harmattan, 2000, p. 23.

85. « Depuis 2002, Franciade tisse un réseau de savoir-faire spécifiques dans les domaines de l'artisanat, de l'artisanat d'art, du design, de la création graphique, au niveau local mais aussi à l'étranger. Ce réseau relève de savoir-faire issus du patrimoine immatériel d'ici et d'ailleurs, de la création contemporaine. Il associe au développement d'activités des habitants aux savoir-faire non valorisés, des entreprises déjà installées et de jeunes porteurs de projet », <http://www.franciade.fr/>.



Ann Hamilton
Malediction, 1992
Louver Gallery, New York

Pour en revenir aux critiques portées à l'art en collaboration, il semble que celles-ci se focalisent simplement sur l'association artiste/médiateur, sorte d'image institutionnelle du fonctionnaire consensuel (Ardenne). Il est amusant de repenser alors à ce que Kaprow disait : « Dans ses fonctions aux visées plus larges, plus globales, l'artiste pourrait s'appeler : "le médiateur". Le médiateur se trouve immergé en permanence dans le bain d'une certaine réalité sociale où il va jouer le rôle de ferment actif. » Ce qui différencie mon travail de ces problématiques liées à l'art action est la question, fondamentale et qui reste à poser, de la sculpture. Il me semble que c'est à cet endroit précis que s'inscrit la divergence. Tous ces auteurs semblent s'entendre sur le fait que le processus, la procédure, l'action, la performance prévalent jusqu'à exclure définitivement la « matérialisation », attitude symptôme des années soixante-dix. Les pratiques de l'action, de l'activité et de la performance posent la question de ce qui fait œuvre. En 1992, Ann Hamilton pendant sa performance *Malediction* moule avec sa bouche des boules pain. Elle est assise à une table entourée de deux paniers l'un contenant la pâte à pain, l'autre des boules formées par son palais. Cette performance dans un ancien atelier clandestin de Soho à New York pose la question du travail et de l'histoire sociale. Ces objets, boules de pain, existent indissociablement des connotations particulières associées à la localisation de la performance et à la méthode de fabrication. Le cas d'Ann Hamilton est

intéressant parce que cette démonstration du travail répétitif se fait en public. L'absurdité de la tâche focalise le spectateur sur les conditions harassantes du travail clandestin. Mais alors, la question classique est celle de savoir ce qui fait œuvre, si œuvre il y a. Est-ce le geste ou l'action ? Est-ce l'énoncé chez les artistes Fluxus ? Est-ce l'objet, relique, résultant de l'action, devenant l'œuvre ? Est-ce le tout qui rend indissociable l'action et l'œuvre ?



Marie Preston
Photographies de l'action *Sans tête*
Saint-Denis, 2007

Le 14 septembre 2007, je demande à des passants devant la basilique Saint-Denis, après leur avoir rappelé la légende de saint Denis, de modeler des têtes sans visage aux dimensions de leurs propres mains. La représentation du saint sur la basilique propose un modèle, cette action a permis de le contourner. Les têtes furent multiples et diverses à l'image des habitants de cette ville et de la vision qu'ils se font de la légende. Chaque tête porte les traces d'un geste où le récit mythique, les faits historiques et l'actualité de ce territoire se mêlent.

C. Objet de la rencontre



Franz West
Adaptive, 1975
Plaster, paint, wood
49 x 61 x 18 cm

La fabrication des sculptures que je réalise est, en partie, déterminée par des règles mises en place au préalable à partir d'éléments spécifiques à la situation où s'inscrit le projet. La procédure de fabrication de l'objet provoque la relation et l'objet se fabrique dans l'interrelation et parfois l'interaction. Je fabrique ou bien *c'est* fabriqué par d'autres. Il s'agit de comprendre maintenant la nature de cet objet et pourquoi il ne fait en aucun cas écran à l'activité. Après avoir évoqué des œuvres performatives qui font appel à des objets ou à des sculptures, nous verrons quelles sont les modalités d'apparition de ces artefacts. Dans un second temps, à partir des œuvres liées au projet au sein de l'Association des femmes maliennes, que nous analyserons en détail, nous verrons comment l'activité, la relation, le contexte et l'objet sont intimement liés, comment matériaux, techniques et gestes se répondent et répondent au contexte. Dans la mesure où l'activité est pensée comme performance, le choix et la conscience du geste sont très importants, ils sont signifiants pour eux-mêmes. Dans la mesure où il s'agit d'objets en tricot, nous reviendrons sur la question des « travaux d'aiguilles » et

de l'art « féminin » pour lequel nous remarquons que l'appellation inverse d'art « masculin » n'existe naturellement pas. Dans mon cas, ces questions sont indissociables d'un rapport à la transmission.

1. Réification

« L'œuvre fait souvent écran à l'activité⁸⁶ », nous dit Pascal Nicolas-Le-Strat. Son point de vue de sociologue lui fait affirmer, de plus, que « cette prévalence du “réalisé”, de la chose faite, de l'œuvre aboutie, déqualifie ce qui dans l'art est activité et processus, instauration et pragmatique, ce qui dans l'activité authentifie son devenir artistique⁸⁷ ». Cette réflexion que l'on rencontre très fréquemment est démentie par l'« exemple » de l'œuvre de Duchamp puis de Robert Morris et du *Process art* mais aussi par celui des œuvres de beaucoup des artistes de l'*arte povera* où l'œuvre ne déqualifie en rien l'activité. L'œuvre, donc, peut aussi rendre compte de l'activité elle-même et ainsi lui permettre d'avoir une place dans l'exposition. S'agit-il alors de fétichisation des reliques de l'action ? « La fétichisation des vestiges de la performance réduit le musée à un mausolée en prenant pour prétexte les limites architecturales propres au musée⁸⁸. » Le musée en mausolée ? Avec humour Franz West pose ses *Passstück* (ou *Adaptives*) — représentations de névroses — sur des socles. Ces objets réalisés entre 1978 et 1991 sont des sculptures que chacun peut manipuler, qui peuvent potentiellement être performées. « Ces œuvres sont des sculptures qui n'ont aucune fonction, réparties de façon informelle à travers l'espace et aussi des objets que les visiteurs peuvent ramasser et essayer sur leur propre corps. Si le visiteur accepte l'invitation à manipuler les sculptures, il se trouve très vite adopter des positions inhabituelles, presque absurdes⁸⁹. » Le musée est un mausolée de choses mortes, à moins que la valeur d'usage ne subsiste. À moins aussi qu'il ne s'agisse pas de reliques.

86. Nicolas-Le-Strat (Pascal), *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 54.

87. *Ibid.*, p. 55.

88. « Statement for the visitor's gallery : *out of actions* at the museum of contemporary art, Los Angeles (with Paul McCarthy) », dans Mike Kelley, *Minor Histories, Statements, Conversations Proposals*, ed. by John C. Welchman, the M.I.T. Press, 2004, p. 115. Trad. Geneviève Grimal.

89. Fleck (Robert), « Sex and Modern Sculptor », dans Fleck (Robert), Curiger (Bice), Benzra (Neal), *Franz West*, London, Phaidon, 1999, p. 27. Trad. Geneviève Grimal.

Méfiance envers l'objet



Franz West
Adaptive, 1978–91
Papier mâché, plâster, gauze, paint

La question n'est pas de supprimer l'objet afin de mieux montrer l'activité, sous prétexte qu'elle ne trouve ses lettres de noblesses que publiquement et pour le regardeur et qu'elle est pervertie, dénaturée par la matérialisation. Nous retrouvons là l'idée de la « présence » chère aux adeptes de la performance, à laquelle je préfère l'idée d'un artiste *actif*. La principale méfiance envers l'objet d'art dans les années soixante était de nature marxiste, la critique visait la réification de la marchandise. Le pouvoir de symbolisation accordé à l'art engendre une fétichisation de

l'objet dont le musée est le temple. La marchandise — ou œuvre — qui réifie une relation de production (ou une relation induite par une conduite créatrice), possède un caractère symbolique multiplié une fois installée dans un espace dédié à l'art. Cette méfiance subsiste dans l'art en collaboration dont les enjeux sont souvent la mise en relation d'individus, la constitution de réseaux et l'expérience de la mise en débat d'idées. Que reste-t-il dans ce cas de ces événements ? Il est important, alors, d'entendre la mise en garde que formule Brian Holmes dans son article *De l'interaction en art contemporain, Esthétique de la relation, architecture en débat*, « une sorte de paradoxe ou de contradiction formelle surgit, qu'on pourrait nommer la *loi de visibilité en art interactif* : plus il y a de communication, moins c'est visible. [...] dans l'art des réseaux, tout ce qu'il y a de plus intéressant se joue dans la participation que le dispositif rend possible, et dont les reflets ou traces s'avèrent presque toujours décevants, soit par les masses d'écritures produites, soit par les schémas abstraits des circuits d'échange. Représenter la relation implique alors un jeu de formes plus ou moins suggestives, où l'essentiel de la pratique se perd dans une métaphore pour l'œil, qui évacue l'expérience directe⁹⁰. » Il est certain qu'il est toujours plus intéressant de prendre part physiquement à l'action que de consulter, après coup, des documents. Dans le cas du travail avec les femmes maliennes, l'enjeu était pourtant de faire œuvre à partir de notre relation et de l'expérience de notre rencontre et de l'activité en commun. Des distinctions s'établissent donc dans mon travail entre, d'une part, la « conversation » comme pratique, nous y reviendrons, et d'autre part, la représentation de la relation au sens performatif, comme imitation de l'action (esthétique relationnelle) dans l'exposition. Par contre, s'il s'agit de la matérialisation de la relation, pour reprendre les termes de Brian Holmes, le « jeu de formes » doit être suggestif. Cette idée est d'ailleurs assez stimulante au regard de ce que nous avons vu à propos des règles du jeu. Si la couverture de l'installation *Sur le seuil du divers* (ill.p. 46) métaphorise la parole échangée et les liens amicaux créés, elle n'est pas seulement une métaphore. L'enjeu pendant l'activité est relationnel et communicationnel au sens où l'entend Édouard Glissant, c'est-à-dire dans le sens d'une poétique et d'une praxis. Si, comme le dit Brian Holmes, « plus il y a de communication, moins c'est visible », le travail

90. Holmes (Brian), « De l'interaction en art contemporain, Esthétique de la relation, architecture du débat », *op. cit.*, pp. 52-53.

que je m'assigne est de la rendre visible, du moins d'en rendre l'expérience. Ainsi, je ne peux pas penser en termes de « dé-œuvrement⁹¹ ».

Traces de la performance

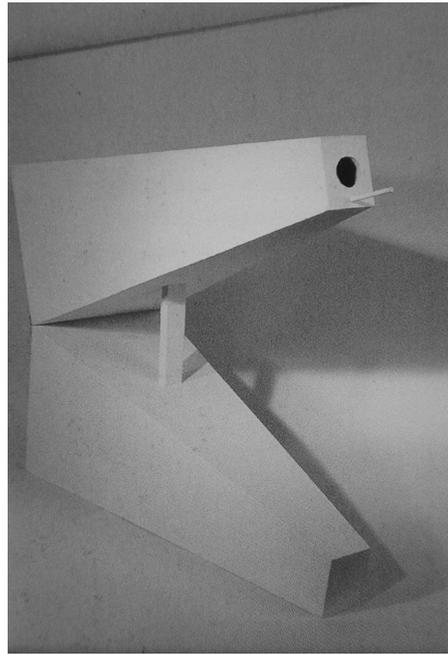
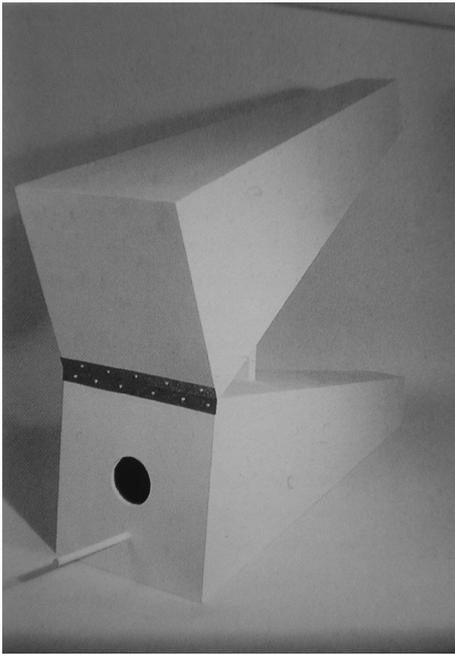
La question des liens entre performance et objet n'est pas la même que celle des liens entre performance et documents, qui existe aussi dans mon travail et que nous aborderons dans la seconde partie de la thèse. Si nous partons du principe que la performance, attentive à la procédure, au processus et à l'activité, est ce qui se rapproche le plus de ce que je propose dans le premier temps du travail, il s'agit maintenant de comparer les rapports entre l'activité en collaboration et la création de sculptures et, de manière générale, les rapports qu'entretiennent performance et objets aujourd'hui⁹². Cela revient à poser tout de suite la nature des objets associés à l'activité ou à la performance. Selon Jean-François Chevrier, « c'est sous l'impulsion des happenings et de la performance, comme expérimentations d'actions, éphémères et sans objet (comme celles de la danse) ou d'actions sur les objets (à la suite d'Oldenburg) que les procédés sculpturaux, dans l'art américain de la fin des années soixante, intégrèrent des manipulations et mises en scène de matériaux extrêmement diverses, mais, également, une prise en compte élargie des modes de perception de la forme plastique⁹³ ». Si une bonne partie de la critique contemporaine dans le droit héritage d'Yves Klein exclut radicalement l'œuvre, une autre s'intéresse à ce que Paul McCarthy appelle la « finition fétichisante » de la performance. Des artistes comme McCarthy, Mike Kelley et Chris Burden pensent simultanément l'action et la sculpture et se situent loin des performances communautaires de Kaprow⁹⁴. Il me semble important de mentionner cette présence d'objets présents dans les performances et qui sont

91. Wright (Stephen), « Dé-œuvrement de l'art », revue *Mouvements*, n°17, sept.-oct. 2001.

92. Ces questions recouvrent largement les enjeux de l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* au Centre national d'Art contemporain de la Villa Arson à Nice dont le commissariat d'exposition a été assuré par Marie de Brugerolle et Eric Mangion, de février à mai 2008. Pourtant, David Zerbib remarque que l'utilisation d'objets dans les performances ou d'environnements spécifiques n'a rien de nouveau dans l'histoire de l'art, mais que la « finition fétichisante » mentionnée par McCarthy « apparaît à l'encontre de l'un des principes fondamentaux de la performance, à savoir son immatérialité, ou du moins sa "contre-matérialité". Les formes "traditionnelles" ne sont plus un tabou, elles renaissent chez certains non pas comme des signes rétrogrades, mais comme des potentialités offertes aux artistes de jouer de tout, même des postulats les plus avant-gardistes. [...] La dématérialisation n'est plus de mise. Le pragmatisme est de retour », Zerbib (David), « De la performance au "performantiel" », *Art Press* 2, n°7, *Performances contemporaines*, op. cit., p. 64.

93. Chevrier (Jean-François), *Une autre objectivité*, op. cit., p. 12.

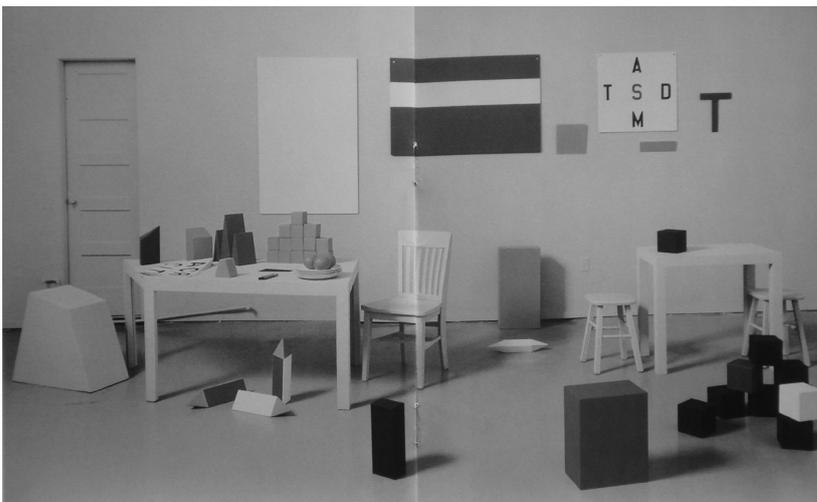
94. À propos de ces questions, voir l'article de Timothy Martin, « Trois hommes et un bébé : avec Burden, Kelley et McCarthy, balancer le canot de sauvetage », *Hors limites*, op. cit.



Mike Kelley
Birdhouse for a Bird. That is Near and a Bird That is Far, 1978
 Wood, paint, métal. 70 x 94 x 28 cm



Guy de Cointet
Tell Me, 1979
 Photographie de la performance
 Los Angeles County Museum of Art
 Actrices : Helen Mendez, Jane Zingale
 and Denise Domergue



Guy de Cointet
Tell me, 1979
 Rosamund Felsen Gallery,
 Los Angeles

ensuite exposés en tant que sculptures, sous-entendant que l'objet est chargé de la mémoire du geste. Il est important de distinguer les différences qui existent entre ces objets. Il peut s'agir d'objets à *activer*. Dans ce cas, cela suppose que l'on s'en saisisse après leur fabrication. Ils ne sont pas des objets fabriqués pendant la performance comme les pains de Ann Hamilton. L'attitude adoptée par Mike Kelley avec ses *Performance Related Objects* (1977-78) relève de cette problématique.

Dire l'objet

En 1978, Kelley réalisa une sculpture *Birdhouse for a Bird*, cage à oiseaux qui devaient faire l'objet d'une démonstration (ses premières performances) pour que l'objet soit compris. « De formes primaires, presque abstraites, les maisons d'oiseaux sont le support-prétexte à la verbalisation⁹⁵ ». Ces démonstrations seront par la suite aussi des démonstrations orales, verbalisant les effets et les enjeux de ses sculptures. Ces objets, nous dit Éric Mangion, sont chargés « de leur expérience performative, au sens premier du terme, par leur énonciation au moment même de leur présentation publique⁹⁶. » Ce principe d'un objet à activer, Mike Kelley le tient de Guy de Cointet qui active, lui aussi, ses objets lors de ses performances puis lors de pièces de théâtre. L'usage que Cointet fait de ses sculptures revient à les considérer comme des accessoires permettant l'émergence du sens. Ses pièces de théâtre ou ses performances fonctionnent à partir d'explications fournies sur les objets-accessoires. Dans son travail, « l'objet et les mots ne prennent sens que dans les actions et l'espace scénique⁹⁷ ». De la même manière, McCarthy propose des sculptures qui sont utilisées dans des performances et redeviennent ensuite des sculptures. Alors qu'avant 1974, il réalisait ses performances avec une caméra pour seul public, il les exécutera ensuite publiquement et installera dans l'exposition des installations vidéos/sculptures⁹⁸ qui feront suite à l'action. À propos du décor qu'il construit en collaboration avec Mike Kelley pour *Heidi (Midlife Crisis Trauma Center and Negative Media-*

95. De Brugerolle (Marie), « Guy de Cointet, chaînon manquant de l'histoire de l'art conceptuel californien », *Art Press*, n°282, 2002, p. 34.

96. Mangion (Éric), « La "finition fétichisante" de la performance », *Art Press* 2, n°7, *Performances contemporaines, op. cit.*, p. 64.

97. *Ibid.*, p. 34.

98. Les premières installations à intégrer la vidéo, relatant ou participant de performances, sont celles de Nam June Paik et de Wolf Vostell. Voir : Duguet (Anne-Marie), « Dispositif », revue *Communications*, n°48, *Vidéo*, Éditions du Seuil, 1988.

Engram Abreaction Release Zone), Mike Kelley dira que ce décor devait « garder sa présence de sculpture, même lorsqu'il était couplé à la vidéo », et qu'il fallait « que les mannequins, les accessoires et les autres objets utilisés pour la production de la bande vidéo en conjonction avec le décor, soient vus comme *tout* plutôt que comme accumulation de débris⁹⁹ ». Les installations de McCarthy, nous dit Mangion, sont « des installations potentiellement performatives », ses films et ses photos ne portent « non pas une valeur documentaire, mais bel et bien, comme il le définit lui-même, une “finition fétichisante” de la performance¹⁰⁰ ». L'artiste part à la recherche des « protocoles d'œuvres qui puissent conserver une partie de la charge énergétique de la performance sans pour autant la réduire à un simple artefact documentaire, une feuille de papier ou une photographie en noir et blanc, reproduite à l'infini¹⁰¹ ». Bien que les sculptures de ces artistes ne soient pas créées simultanément à l'action, elles intéressent car elles participent du temps de la performance¹⁰².

Objets relationnels

Dans ce jeu entre performance et objet à activer, l'œuvre de Lygia Clark m'intéresse en particulier et, notamment, à partir des années soixante. Aborder le travail de cette artiste nécessite de rappeler la position qu'elle adopta, dans les années soixante-dix, d'artiste thérapeute¹⁰³. Son projet est existentiel. C'est pourquoi, même qualifié d'art relationnel en référence à ses « objets relationnels », il ne s'agit en rien de créer un parallèle avec l'art relationnel décrit par Bourriaud. Pour l'artiste, la question n'est pas la problématisation de la sphère relationnelle mais, celle du corps et sa fantasmagorie¹⁰⁴. Il s'agit de créer une forme de rituel entendu

99. Kelley (Mike), « Playing with Dead Things », *The Uncanny*, Arnhem, Sonsbeek 93, 1993, p. 4. Dans ce texte, Mike Kelley se réfère à « L'inquiétante étrangeté » (Unheimlich) analysée par Freud (Sigmund), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'all. par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1998.

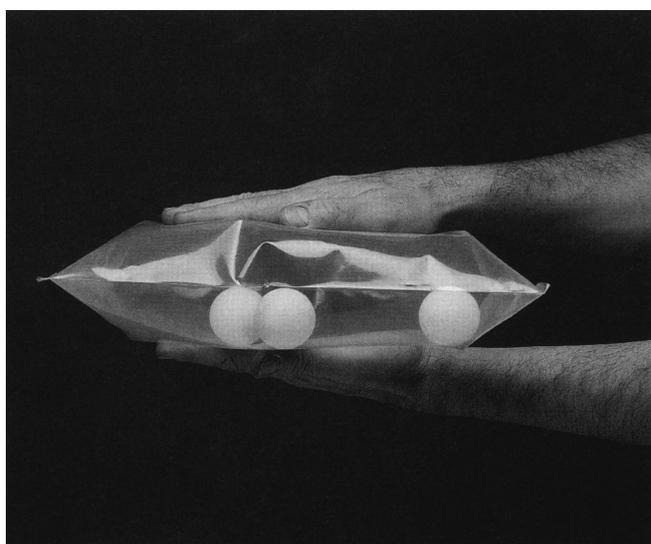
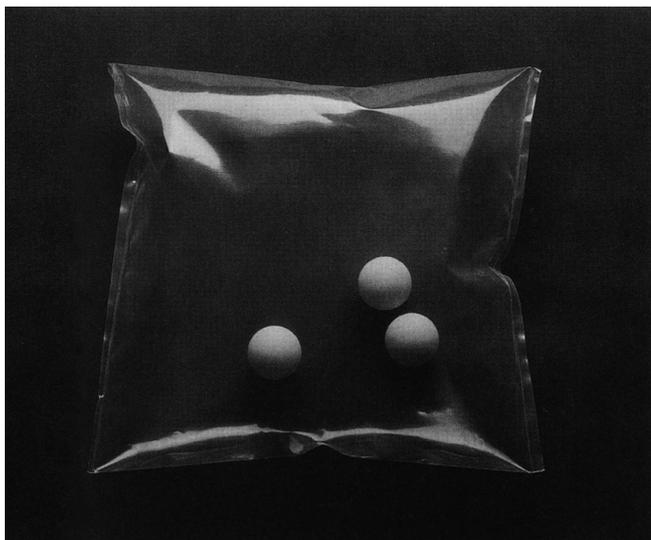
100. Mangion (Éric), « La “finition fétichisante” de la performance », *Art Press* 2, n°7, *Performances contemporaines*, op. cit. p. 62. L'auteur donne comme exemple : *Assortment, The Trunks, Human Object and PROPO Photographs* qui est une pièce de McCarthy regroupant une cinquantaine de photographies d'objets résultants d'action qui eurent lieu entre 1972 et 2003.

101. Zerbib (David), « De la performance au “performantiel” », *Art Press* 2, n°7, *Performances contemporaines*, op. cit., pp. 65-66.

102. Nous pourrions citer d'autres artistes qui travaillent à partir de ces problématiques tels que Franz West ou Jimmie Durham.

103. De retour à Rio de Janeiro après un exil parisien, l'artiste développe un nouveau mode de travail, la *Structuration du Self*. « Lygia Clark cherchait à explorer le pouvoir qu'avaient les objets de faire affleurer cette mémoire [des traumas et de leurs fantasmes] et de la “traiter” [...]. C'est donc la logique même de sa recherche qui l'a conduite à inventer une sa dernière proposition artistique, à laquelle s'associait une dimension délibérément thérapeutique », Rolnik (Suely), « La Mémoire du corps contamine le musée », *Multitudes*, n°28, printemps 2007, p. 74. Concernant le rapport entre art et médecine, voir : Fréchuret (Maurice), *L'Art médecine*, Musée Picasso, Antibes, 25 juin - 10 octobre 1999.

104. « Je commence en disant que je travaille avec le corps, mais ce n'est pas lui, en particulier qui m'intéresse, mais sa “fantasmagorie” », dans Pontual (Roberto), « La “fantasmagorie” du corps », *Jornal do Brasil*, 21 septembre 1974, Rio de Janeiro, cité



Lygia Clark
Ping-Pong, 1966
 Objet relationnel consistant en un sac en plastique résinant
 de 20 x 30 cm et trois balles de ping-pong à l'intérieur

au sens d'une spiritualité pendant lequel les participants (patients et étudiants) sont actifs. Ses performances ou « séances » visent une auto-restructuration des participants au moyen de gestes expressifs. Le geste expressif « n'est pas le geste de l'artiste en train de créer, mais au contraire le dialogue même de l'œuvre avec le spectateur. [...] Ce serait une espèce de prière ajoutée à sa participation intégrale à l'intérieur même du rituel religieux¹⁰⁵ ».

Les objets que Lygia Clark qualifie d'objets relationnels sont utilisés lors de ces actions-rituels. Ils sont divers et n'ont pas de forme fixe¹⁰⁶. Ils ont, chacun, des vertus liées à leurs matières ou à leurs structures et possèdent des qualités transitionnelles par leur mise en contact avec le corps du patient. Les objets relationnels sont manipulés

par l'artiste et installés ou déplacés sur le corps du participant. « “L'objet relationnel” a des spécificités physiques. Formellement, il ne présente pas d'analogie avec le corps (il n'est pas illustratif). Entre ce dernier et l'objet se créent des rapports à travers la texture, le poids, la dimension, la température, la sonorité et le mouvement (déplacement du matériel divers qui le remplit) : “Il crée des formes dont les textures et les métamorphoses continues engendrent des rythmes corollaires aux rythmes sensuels que nous éprouvons dans la vie”. Au moment

dans *Lygia Clark*, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 315.

105. Clark (Lygia), « À propos du rituel » (1960), *Lygia Clark, op. cit.*, p. 122.

106. Coussins légers, coussins légers-lourds, coussins lourds, grand matelas, couverture, objets faits avec des collants, objet-graine, objet fait de pierre et d'air enveloppés dans un filtre, petit pierre respire avec moi, sac en plastique rempli d'eau, sac en plastique rempli d'air, sac en plastique rempli de sable, coquillages, tube. Ces objets sont énumérés dans *Lygia Clark, op. cit.*, p. 332. L'inventaire est établi par Gina Ferreira.

où le sujet le manipule et où il établit de cette façon des rapports d'espaces pleins et vides à travers des masses qui coulent dans un flux incessant, l'identité avec son noyau psychique se désenchaîne dans l'identité processuelle de ce modelage¹⁰⁷. » L'objet relationnel fonctionne pour la personne qui en fait l'expérience comme un moyen perceptif de son intériorité, de son affectivité : « corps vibratile ». Il finit par se confondre dans l'imaginaire de celui qui l'expérimente avec son propre corps. Comme les objets transitionnels définis par Donald Winnicott, ceux de Lygia Clark font naître des mécanismes psychiques. Le concept de relation, quand il définit le rapport de l'artiste à un individu, suppose une expérience commune où l'apprentissage, naissant de l'activité, s'accompagne d'un travail sur soi-même et sur ses mécanismes psychiques. C'est à ce niveau que se situe la volonté thérapeutique¹⁰⁸ de Lygia Clark. Dans sa pratique, l'aboutissement à ces objets résulte d'un long travail de sculpture, un travail sur la forme qu'elle a déployée tout le long de son œuvre. Au cours de sa carrière, le corps du spectateur s'est vu de plus en plus impliqué dans les œuvres, sculptures, puis performances et activités qui étaient proposées au public¹⁰⁹.

Il existe certains aspects de l'œuvre de Lygia Clark dont il me semble pertinent de me réclamer. Il ne m'est pourtant pas possible d'établir des liens trop étroits avec certains aspects de son œuvre, notamment en ce qui concerne ses aspects thérapeutiques. La présence de l'objet a une fonction très particulière dans le déroulement temporel de la séance (ou pendant l'activité dans mon cas). Les boubous — *Conversation* (ill.p. 28) et *Chutes* (ill.p. 78) —, puis la couverture — *Sur le seuil du divers* (ill.p. 46) — et enfin les calebasses — *Calebasses* (ill.p. 95) — ont été les fils qui me liaient aux membres de l'association. L'objet de la relation est l'objet qui établit cette relation. Lygia Clark, elle, insiste sur l'intériorité et le geste expressif, ainsi que sur l'objet qui met à jour des mécanismes psychiques. De mon côté, si les relations se nouent, c'est que les histoires et la parole se mêlent sans se confondre. L'objet est relationnel, dans la mesure où il est vecteur de la relation par la technique employée et les matériaux utilisés.

107. Clark (Lygia), « L'objet relationnel », *ibid.*, p. 319.

108. « C'est un travail à la frontière parce que ce n'est ni de la psychanalyse, ni de l'art. Alors je reste à la frontière, complètement seule », « A radical Lygia Clark », interview par Wilson Coutinho pour le *Jornal do Brasil*, 15 décembre 1980, Rio de Janeiro, cité par Rolnik (Suely), « L'hybride de Lygia Clark », *ibid.*, p. 334.

109. « Elle passa d'abord du spectateur passif au participant actif modifiant l'objet qu'il a sous les yeux. Ensuite, à partir d'indications écrites, elle l'invita à fabriquer ou à utiliser un objet donné, ou bien elle l'invita à des expériences de groupe », Brett (Guy), « Lygia Clark : six cellules », *ibid.*, p. 19.

L'objet provoque et simultanément « représente » la relation.

Il ne s'agissait donc pas seulement de problématiser la relation, mais de la provoquer pour, par exemple, mener à la parole. L'échange peut être de nature très diverse. L'objet *maintient* la relation, comme le caillou maintient au moment opportun l'individu plongé dans le corps-œuf¹¹⁰ chez Lygia Clark. Les objets en train d'être tricotés dans le local de l'Association maintiennent la relation par leur lenteur d'exécution et par la reprise de l'ouvrage, chaque semaine, comme Pénélope qui, chaque soir, défaisait son ouvrage afin de ne jamais le terminer. Le maintien est là d'ordre relationnel.

Des boules de terre

Si la couverture et les boubous malgré leurs différences avec les objets relationnels de Lygia Clark peuvent être désignés comme tels, qu'en est-il des « têtes en terre », résultant de l'action *Sans tête* (ill.p. 59) ? Ces têtes en terre que j'ai évoquées à quelques reprises déjà, sont des boules de terre glaise, rouge, d'une dizaine de centimètres, qui ont été réalisées par des passants à ma demande, sur le seuil de la basilique Saint-Denis. Je ne leur ai pas demandé exactement de faire des boules de terre mais de faire des têtes sans visage aux dimensions de leur main. Je leur ai demandé qu'elles soient sans visage afin que cette « représentation » de tête ne se singularise que par un rapport de dimension et non d'imitation¹¹¹. Je leur rappelais la légende du saint Denis avant de leur proposer de se mettre à l'action. Dans le cas de ces petites sculptures, l'attention, la parole, la relation, n'ont pas été directement provoquées par le geste. Nous allions à la rencontre des passants. Nous parlions de la légende du saint Denis, nous leur expliquions les « consignes » et, c'est seulement à partir de cet instant que nous

110. « Ainsi l'initiative qui se mettait en place dans le cabinet expérimental de Lygia n'avait rien à voir avec l'expression ou la récupération de soi-même, ni avec une découverte d'une quelconque unité ou intériorité, au sein desquelles seraient cachées des fantaisies, primordiales ou non, et qu'il s'agirait de ramener à la conscience. Au contraire, c'est au *corps-œuf* que les *Objets relationnels* nous amènent. Ces étranges objets créés par Lygia ont le pouvoir de nous faire différer de nous-mêmes », Rolnik (Suely), « L'hybride de Lygia Clark », *ibid.*, p. 344.

111. Je jouais — et engageais les participants à jouer — avec le mot « représentation », à la fois mimétisme et politique. À propos du travail de Dias et Riedweg, Suely Rolnik écrit qu'ils abordent l'altérité simultanément sur un plan macro et micropolitique. De la même manière pour ce travail de collaboration, sur le plan macropolitique, « l'autre [...] parvient à la subjectivité en tant que présence formelle », du point de vue micropolitique, la création en terre et les sensations produites, en reprenant les termes de Suely Rolink, « fonctionnent comme de véritables signes émis par le monde, car l'étrangeté qu'elles provoquent force la subjectivité à essayer de les déchiffrer », Rolnik (Suely), « Le laboratoire poético-politique de Mauricio Dias & Walter Riedweg », *Multitudes*, n°15, hiver 2004, p. 28.



Marie Preston
Sans tête, 2008
Argile, socle en bois, 80 x 80 x 120 cm
Installation à la Villa Savoye, Poissy, France

La centaine de sculptures qui constitue l'installation *Sans tête* a été réalisée lors de l'action du même nom le 14 septembre 2007 devant la basilique Saint-Denis.

accédions à un objet relationnel. Les attitudes face à la terre étaient très diverses. La forme élémentaire que je demandais de réaliser était très « chargée ». La sphère était une tête, une tête coupée, une tête sans visage, mais une tête singulière¹¹². Elle était unique pour plusieurs raisons, la taille de leur main, la trace de leur main, le respect ou non de la consigne, le temps de modelage, l'humidification de la terre. La liste semble pouvoir se continuer infiniment. L'objet est relationnel dans sa définition la plus basique et ne l'a pas été chaque fois. L'objet devenait relationnel quand il était maintenu longtemps dans les mains, quand le geste était fait en conscience, comme Kaprow décrit les gestes pendant ses activités. L'activité maintenait la relation. Plus la terre de la sphère était gardée longtemps dans les mains, plus elle séchait. Nous étions installés dans un lieu de passage ; ceux qui s'arrêtaient restaient le temps de modeler leur tête et quand ils avaient fini, ils partaient. La terre et le modelage suspendaient leur déplacement plus ou moins longtemps. D'autres restaient en me redemandant de la terre. Il y eut donc : activité, relation et objet. Les objets de Lygia Clark n'ont de sens « que dans la mesure où ils étaient “participés” par le sujet, en tant qu'objets transitionnels permettant d'établir des relations entre l'individu et autrui ou avec lui-même¹¹³ ». L'objet relationnel peut établir une relation entre un être et son psychisme, entre un être et l'objet de ses prières, ou entre deux êtres entre eux en matérialisant leur rencontre. Les têtes en terre sont les fruits de ma rencontre avec les passants de la basilique. Il me plaît de penser cette formulation au regard de la métaphore utilisée par Hans Arp : celle de créer des formes comme des arbres font des fruits. De même la couverture, les boubous, les calebasses sont eux aussi les fruits de la relation. Le travail de Lygia Clark et le sens qu'elle accorde aux objets relationnels permettent de clarifier le rapport entre performance et sculpture dans mon travail. Pas d'activité sans objet et pas d'objet sans activité. Peut-être pourrions-nous dire que la sculpture a été performée. Quoi qu'il en soit, l'action est indissociable d'une matérialisation de la relation qui est le vecteur de

112. De mon côté, j'y voyais les têtes réduites par l'action de décoction de baies. « Horriblement sinistres sont les trophées, uniques dans leur espèce, des Jivaro, indigènes de l'Equateur. Ils enlèvent du crâne la peau et les cheveux au moyen de procédés spéciaux : ils la font rétrécir en la maintenant au-dessus de pierres ardentes. La tête préparée à la grandeur d'un poing. À cause des cartilages le nez et les lèvres se rétrécissent moins que tout le reste, ce qui a pour conséquence une contorsion du visage hideuse et cocasse à la fois », Koenigswald (Ralph von), revue *Documents*, t. 2, *op. cit.*, p. 358. L'analogie se maintenait grâce à la main dans un rapport de dimensions: « de la grandeur d'un poing » : « Mais ce ne sont pas seulement les ossements d'ancêtres, recueillis pacifiquement, qui constituent des réserves de force magique. N'importe quelle tête, quel que soit le mode d'acquisition, transmet à son nouveau propriétaire les forces du mort », *ibid.* p. 358.

113. Borja-Villel (Manuel J.), « Introduction », *Lygia Clark, op. cit.*, p. 14.

cette même relation.

2. Art féminin ?

Les spécificités de l'objet rendent compte de l'activité l'ayant précédé. Il en est « chargé ». Il me semble important de revenir précisément sur les œuvres suivantes : *Conversation* (ill.p. 28), *Chutes* (ill.p. 78), *Calebasses* (ill.p. 95) et la couverture de l'installation *Sur le seuil du divers* (ill.p. 46), réalisés au sein du local de l'Association des femmes maliennes afin de mesurer les choix de fabrication et leur implication dans la collaboration. Le caractère fondateur pris par ces sculptures en tricot m'amène à m'interroger sur cette vaste histoire de la « création féminine ». L'Association est une association de femmes et je choisis une technique qui est pratiquée traditionnellement plutôt par les femmes que par les hommes. Dans les années soixante-dix, les techniques qu'on appelait « travaux d'aiguilles » sont réinvesties par les artistes femmes et féministes afin de revendiquer leur appartenance à une culture dite féminine. Pour Nicole Dubreuil-Blondin, il s'agit d'un « corps à corps au nom de la spécificité » qui n'est pas à l'abri des écueils, nous le verrons, tels que « la fascination pour l'origine et une aspiration à la transcendance¹¹⁴ ». Retrouver cette technique engage ces femmes à repenser le champ de l'artisanat dans ses rapports conflictuels avec les Beaux-arts. Une quarantaine d'années plus tôt, Anni Albers ou Sophie Taeuber-Arp fondaient, quant à elles, sans dissociation, art et artisanat dans leur pratique.

Les travaux d'aiguilles

Les travaux d'aiguilles regroupent la couture, la broderie, la tapisserie et le tricot. Alors qu'après le Moyen Âge, la broderie est très présente dans l'éducation des jeunes filles, le XVII^e siècle abandonne cette pratique au profit de la peinture, de la musique et de la littérature. Au XVIII^e, l'apprentissage de la broderie constitue dans les milieux bourgeois une obligation. Les broderies qui étaient destinées à chanter la gloire de l'Église ou du clergé, deviennent

114. Dubreuil-Blondin (Nicole), « Spécificité féminine, spécificité de l'art : un couple à réconcilier », *Féminisme, art et histoire de l'art*, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997, p. 123.

un moyen de servir son époux. Au XIX^e siècle, le développement de l'industrie textile transforme le rapport à la couture en employant de jeunes ouvrières dans des conditions de travail extrêmement dures. Ceci favorise peu à peu l'émergence des consciences socialistes et féministes. « Par opposition au travail mercenaire des femmes dans l'industrie, l'enseignement de la couture dans les écoles de filles du début du XX^e siècle apparaît comme une alternative pour accomplir un travail "libre" et rentable. Tous les manuels d'enseignement ménager sont alors

sens des dessins textiles « primitifs » déjà réemployés, dans les années vingt, par Lubov Popova et Olga Stepanova pour leurs **Robes révolutionnaires**.

Il n'est pas impossible que les tableaux lamino-cinétiques de Frank Malina et de Nino Calvo aient joué un rôle dans l'utilisation de la transparence par les artistes du **Soft Art** et que les **Transformables** d'Agam et les **Plages** de Claude Pasquier se retrouvent dans certaines « soft sculptures ».

Enfin, le **Conceptual Art** a sans doute favorisé, à la fin des années soixante, le passage linguistique entre « software » (la matière grise) et « softness » (la souplesse) jeu de mots auquel il ne faut pas cependant accorder trop d'importance. En revanche, il n'est pas douteux que le **Conceptual Art** ait aboli une partie de la distance, jusque-là maintenue entre théorie et pratique artistique.

Le **Soft Art**, en tout cas, n'est pas seulement ce qu'il est convenu d'appeler « l'expression textile » représentée entre autres, par des Danoises des Suedoises des Norvégiennes et des Finlandaises — si nombreuses qu'elles ne peuvent être mentionnées ici. On aimerait toutefois faire ressortir qu'elles sont toutes très « alignées » du point de vue de la forme et de la technique — et cela, malgré le fait que certaines viennent de la peinture et de la sculpture traditionnelles tandis que d'autres non seulement avouent mais revendiquent leur absence de formation artistique au profit d'un apprentissage artisanal dans les ateliers de Basse-lisse, de coupe et de couture. En dehors des broderies et des grandes fresques de laine, le **Soft Art** comprend des œuvres à trois dimensions qui allient le solide et le fluide, le fixe et le mobile, le rigide et le souple.

Sur le plan symbolique le **Soft Art**, c'est la main et l'esprit, l'ancien et le nouveau, la tradition et la révolution, c'est à-dire la révolution qui amènerait une restructuration des comportements féminins. D'ores et déjà, il ne s'agit plus, pour les femmes de s'en tenir à ces pratiques, quelque vague de « mineurs » parce que des siècles de relegation à l'ombre des couvents, des châteaux ou des foyers bourgeois et populaires les y auraient contraintes, mais bien de retrouver des expériences à la fois méprisées et maîtrisées, aux fins d'une nouvelle liberté. Pour ce faire, on peut rester plus ou moins proches des travaux d'aiguille ou au contraire s'en écarter.

Patsy Novell, Américaine, s'est, semble-t-il, directement inspirée à la

fois du « quilting » et des plisages constructivistes pour ses petits tapis de patchwork en satin et vinyl et ses plissés de papier brun ou de tulle de nylon rose, dont les uns font penser aux découpes enfantines, les autres aux robes volantes des petites filles, les jours de distribution de prix.

Les flamboyants **Etendards Caribéens** de Vera de Figueiredo sont issus des bannières guerrières qui furent, de tous côtés, brodées par les femmes, en Chine, en Égypte ou en Inde, afin de fasciner l'ennemi, ici, les motifs pailletés, sur le satin et le velours, sont autant de miroirs destinés à attraper dans leurs fauconceaux, celle qui se cache derrière les fêtes et les carnivals et contre qui l'on combat inconsciemment, à Rio comme ailleurs, mais sous le soleil et au rythme de la samba la grande ennemie, la Mort.

Venue également d'Amérique Latine, de Cuba, Hesse travaille selon les séries de l'art optique avec l'intervention de l'aléatoire, témoin cette œuvre intitulée **Masculin-Féminin**, composée de vingt-deux rangées de seize petits « œillets » percés dans la toile à patron et bordés, au point de feston, avec des fils de couleurs. Dans une autre « série », des boutons de différentes tailles et de tous les tons du rose au rouge ont été jetés au hasard sur un tissu où la main d'Hesse les a ensuite fixés.

Harmony Hammond, de New York, a renoué avec la tradition qui fait des femmes des confectionneuses de vêtements, mais en produisant des « vêtements rituels » tout empreints de présence féminine. Quant à Lygia Clark, elle proposait, en 1967 au pavillon brésilien de la Biennale de Venise, des masques et des combinaisons sensoriels, pour femmes et couples.

Chez les Européennes, l'accent est plus souvent porté sur l'humour et l'ambiguïté, particulièrement chez Annette Messager dont les **Collections** recèlent des dizaines de petites pièces de couture en percale grise, collées sur fond de papier violacé, exemples de surjets, d'ourlets, de plus, numérotés et répertoriés, comme autant de délices ou de tortures, provoqués ou subies. Depuis peu, elle s'est mise à broder sur tissu, des collections de proverbes et lieux communs, du genre : « Ce que femme veut Dieu le veut » ou « Souvent femme varie ». Quant à Zizine Bouscaud, elle manie l'aiguille à tricoter en tant qu'arme sexuelle et politique dans une œuvre de circonstance, gaie et intitulée **Bonjour Monsieur Royer. Tricotage et désabillage sont les deux manières**

Robes de Popova, dessins textiles de Stepanova

Vera de Figueiredo, Etendards Caribéens, l'homme nuu rencontré au Brésil

Patsy Novell, sans titre, papier brun, 1972-3

Annette Messager collectionneuse mes travaux d'aiguille Album Collection n° 7

Lygia Clark, combinaisons et capotes sensorielles pour couples 1967

Zizine Bouscaud « Bonjour Monsieur Royer Tricotage et désabillage sont les deux manières de la France » (Gal. Boutique Germain)

Hesse « Série « Boutons » 1972

Aline Dallier
 « Le soft art et les femmes »
 Article paru dans *Opus international*, sept. 1974

articulés autour de deux points : instruire et éduquer les filles, de manière à faire d'elles les anges moralisateurs des foyers populaires que l'on dit dissolus, et par là peu productifs¹¹⁵. »
 À la différence des mouvements féministes des années vingt, les artistes qui y adhèrent dans

115. Dallier (Aline), « Les travaux d'aiguille », *Les Cahiers du Griff*, n°12, juin 1976, p. 51.

les années soixante-dix aux États-Unis s'emploient à revaloriser des travaux d'aiguilles à la recherche d'une culture dite féminine.

Mouvements féministes

En 1976, un Salon intitulé *Féminie-Dialogue* présente une section textile très importante. Aline Dallier, la première critique d'art féministe, appellera ces artistes les « Nouvelles Pénélopes¹¹⁶ ». En 1972, elle découvre à New York la galerie A.I.R. Cette galerie est une galerie alternative et coopérative de femmes artistes créée en 1971 par Nancy Spero, Barbara Zucker et Susan Williams. Elle observe, aux États-Unis, que les femmes sont beaucoup plus présentes dans les départements universitaires d'arts plastiques qu'en France. Dans un article publié dans *Actuel* en 1974, elle pose alors la question de l'existence d'un art propre aux femmes. De plus, elle propose une déconstruction des stéréotypes qui affirment la spécificité féminine de certaines pratiques ou formes (formes rondes, par exemple), en exposant des équivalences entre ces œuvres soi-disant féminines et des œuvres réalisées par des hommes¹¹⁷. De cette manière, elle affirme l'existence d'un art qui pourrait être produit aussi bien par des hommes que par des femmes et qui recherche des réponses plastiques aux différentes formes d'oppression exercées sur les femmes. Radicalisant ce point de vue, les mouvements féministes s'emparent de ces questionnements en s'engageant à faire « un art par des femmes à propos de femmes¹¹⁸ ». Aline Dallier remarque trois grands thèmes que l'on trouve dans ce type d'œuvres : « l'affirmation ou revendication d'identité », « l'interrogation sur la sexualité » et la « critique sur les conditions de vie et de travail ». En s'appropriant les travaux d'aiguilles, elles réaffirment le lien entre art/artisanat et la création collective. Les références concernant l'art textile ne s'étendent plus simplement à la France ou à l'Europe du Nord, mais peuvent prendre aussi comme modèle les pratiques berbères où ces arts de faire subsistent encore. Il est commun alors de considérer l'art textile comme un langage.

« L'art a-t-il un genre ? » est certainement la question la plus posée à l'époque et annonce

116. Gonnard (Catherine) et Lebovici (Elisabeth), *Femmes artistes/artistes femmes, Paris, 1880 à nos jours*, Hazan, 2007, p. 324.

117. Dallier (Aline), « Le féminisme art aux U.S.A. », *Opus international*, n°50, mai 74.

118. Aline Dallier cite Harmony Hammond, *ibid.*, p. 72.

les *Gender Studies* et la question que posera Judith Butler dans les années quatre-vingt dix : « Comment définir une politique féministe qui ne soit pas fondée sur l'identité féminine¹¹⁹ ? » Quoi qu'il en soit, « les femmes refusent de se laisser piéger dans un territoire du féminin prescrit par les hommes¹²⁰ ». Frank Popper consacre, en 1975, un chapitre de son ouvrage que j'ai déjà évoqué : *Art, action et participation*, à ce qu'il appelle « la tendance textile, comme volonté d'une revalorisation du travail manuel dans l'art des femmes¹²¹ ». C'est, pour l'auteur, chez les confectionneuses de *quilts* que certaines femmes artistes des années soixante-dix trouvent cette culture féminine. Cette pratique amateur et collective¹²² issue de l'immigration hollandaise, irlandaise, anglaise et allemande aux États-Unis consiste en la fabrication de couvertures rembourrées. Étymologiquement, ce terme vient du latin *culcita* qui signifie « oreiller ». Le *quilting* « désigne un ouvrage textile composé de trois épaisseurs surpiquées, dont la première supporte un décor¹²³ ». Il en existe trois sortes : les *quilts* ordinaires dont la partie supérieure est ornementée simplement grâce à la surpiqûre, les *quilts* en application pour lesquels des tissus divers sont ajoutés à la partie supérieure afin de créer des motifs, et enfin le *quilt* à pièces rapportées qui est réalisé à partir de pièces de tissus diverses agencées et cousues les unes aux autres tel un patchwork. Des séances collectives regroupant les femmes d'une famille et leurs amies avaient lieu pour la fabrication de *quilts* spéciaux destinés aux mariages ou, par exemple, au départ d'un jeune homme. Ces séances, nous apprend Aline Dallier, étaient l'occasion de converser, de prendre des nouvelles ou d'échanger des conseils techniques. « Le quilt est donc loin d'être uniquement un objet de confort et de décoration. Il est aussi le support et le signe de la vie de femmes¹²⁴. » Il existe donc une distinction claire et pourtant souvent mise de côté entre une technique pratiquée traditionnellement par les femmes et l'existence d'un art qui serait un art « de femmes », supposé inné, en lien avec leur vie biologique. Ces stéréotypes culturels et machistes sont encore véhiculés. Cette idée est très

119. Gonnard (Catherine) et Lebovici (Elisabeth), *Femmes/artistes, artistes femmes*, op. cit., p. 404. Les auteurs citent Éric Fassin, préface de la traduction française de Butler (Judith), *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, La Découverte, 1990, p. 8.

120. Gonnard (Catherine) et Lebovici (Elisabeth), *Femmes artistes/artistes femmes*, op. cit., p. 327.

121. Popper (Frank), *Art, action et participation, l'artiste et la créativité aujourd'hui*, op. cit., p. 301.

122. Becker (Howard), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

123. *Quilts contemporains américains*, Annecy, Musée d'Annecy, 1984.

124. Dallier (Aline), « Les travaux d'aiguille », op. cit., p. 52.

ancrée dans l'imaginaire collectif. Il me semble intéressant de rappeler les propos de Sigmund Freud à propos de la féminité et de son lien avec le tissage : « On pense que les femmes n'ont que faiblement contribué aux découvertes et aux inventions de l'histoire de la civilisation. Peut-être ont-elles cependant trouvé une technique, celle du tissage, du tressage. S'il en est vraiment ainsi, on est tenté de deviner le motif inconscient de cette invention. La nature elle-même fournit le modèle d'une semblable copie en faisant pousser sur les organes génitaux des poils qui masquent. Le progrès qui restait à faire était d'enlacer les fibres plantées dans la peau et qui ne formaient qu'une sorte de feutrage¹²⁵. » L'inventeur de la psychanalyse ne revient pas sur les raisons pour lesquelles les « femmes n'ont que faiblement contribué aux découvertes et aux inventions de l'histoire de la civilisation » mais leur accorde généreusement l'invention d'une technique. Si elles ont inventé les travaux d'aiguilles alors il devient évident que le tricot (et autres techniques de feutrage masquant) est une pratique de femmes, inventée par les femmes, donc en tous points spécifiquement féminine ! Une œuvre semble répondre de manière évidente et sarcastique à ce type d'idées, finalement assez communes : *Ma collection de proverbes* (1974) d'Annette Messager. Cette œuvre sur les lieux communs portant sur les femmes possède une forte efficacité critique. Elle rend visible, par des mouchoirs blancs épinglés sur le mur et sur lesquels sont brodés des proverbes sur les femmes, un inconscient collectif digne de la citation freudienne qui précède. On peut y lire par exemple : « Quand la fille naît, même les murs pleurent », ou encore « c'est la femme qui a fait pousser les cheveux blancs du diable », etc.

Chutes

Ces pratiques collectives de femmes, autour d'un objet dont la mémoire de fabrication est associée à du temps passé à échanger leur préoccupation commune, m'amènent à rapprocher cette tradition de l'activité au sein de l'Association des femmes maliennes. Les *quilts* étaient réalisés en partie à partir de chutes de tissu : « Les chutes de tissus et les morceaux récu-

125. Sigmund Freud, « La féminité », *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. de l'all. par Anne Bertran, Gallimard, 1936, p. 181.



Marie Preston

Chutes, 2004

Wax, fil à coudre, 180 x 180 cm

Documents, Sorinfin Cissé et Marie Preston portant *Chutes*.

Après avoir accumulé des chutes de wax, je les ai cousus les unes aux autres, en bande, de manière à réaliser un pan de tissu (4 mètres sur 2), puis un "grand boubou". Les chutes proviennent des tissus que les femmes de l'Association utilisent pour faire leurs propres vêtements.

pérables des vêtements usagés étaient entassés dans un “sac à chutes” (“scrapbag”)¹²⁶. » Le sac de chutes qu'évoque Jonathan Holstein dans son ouvrage historique sur cette pratique est comparable au mien accumulant au fil des séances les chutes de tissu servant à la confection des boubous des femmes de l'Association. Je constate que le *quilting* si important dans la culture féministe américaine est très proche du travail *Chutes* (ill.p. 78) que je réalisais, sans le savoir, dans le local. Ces œuvres se rejoignent grâce à la simplicité de la symbolique de la réunion qui est présente dans cette idée de patchwork. Chaque bout de tissu représente un individu. D'ailleurs, pour certains *quilts* à pièces rapportées, chaque femme devait venir à la séance collective avec un morceau lui appartenant, afin de constituer un *quilt* pour le départ d'un homme aimé fraternellement, amicalement ou amoureuxment. Est-il nécessaire, de plus, d'établir un parallèle avec le rapport à la conversation en rappelant le titre à double sens du second boubou/sculpture : *Chutes* ?

Coudre ou ne pas coudre ?

Louise Fishman, membre du *Woman's group*¹²⁷, explique dans un article publié en 1994 dans *Art in America* qu'à cette époque, elle avait, elle aussi, ressenti le besoin de recourir à ces pratiques dite féminines. Mais elle souligne un paradoxe très marquant : la couture ne lui avait jamais été enseignée. Comment devait-elle faire alors pour se réapproprier aveuglément une pratique qui n'avait aucun sens avec son histoire personnelle ? « Vers 1969, j'ai été entraînée dans un groupe de femmes artistes qui, pour la plupart, étaient hétérosexuelles. Nous avons partagé beaucoup d'informations et mon travail a changé de façon spectaculaire. Auparavant, je faisais des tableaux « hardedge » (aux frontières dures) avec des grilles colorées influencées par Sol Lewitt et Ellsworth Kelly. Ensuite, en regardant mes tableaux j'ai commencé à me rendre compte que mon inspiration était complètement masculine. La première chose que j'ai faite a été de découper la grille, puis de recoudre les morceaux ensemble de façon à trouver un langage à moi. Pour y arriver, j'ai commencé par essayer de m'adresser à un public

126. *Quilts*, Paris, Éditions des Massons, Musée des arts décoratifs, 1972, p. 10.

127. Ce groupe était constitué de Sarah Draney, Patsy Norwell, Jenny Snider, Elizabeth Weatherford et Harmony Hammond. « Meeting almost weekly from 1970 to 1974, we focused on our artwork, which was mostly abstract. In January 1974 we exhibited as “Woman's group” at the Nancy Hoffman Gallery, New York. The group then dispended », Note 1 de l'article consacré à Louise Fishman dans *Lesbian Art in America, a contemporary History*, Harmony Hammond, Rizzoli, New York, 2000.

de femmes, en m'immergeant dans ce qui était considéré comme de l'artisanat féminin, pour bien ressentir ce que c'était. La couture ne m'était pas familière ; j'étais un garçon manqué et je n'avais jamais pensé coudre ! Ensuite je me suis intéressée à l'œuvre de Eva Hesse, et elle est devenue très importante pour moi¹²⁸... » Ainsi dit-elle elle s'est intéressée au travail de Eva Hesse qui représentait alors un modèle de femme parfaitement intégrée à un groupe masculin au sein duquel elle était considérée comme l'égal des hommes qui le fréquentait¹²⁹. Le propos de cet artiste est très intéressant pour moi car l'emploi du tricot permet d'aborder la question de l'apprentissage, de la transmission et de la mémoire d'une pratique. « Si nous nous accordons aujourd'hui sur le fait que les travaux d'aiguilles ont participé à l'esclavage de nos mères et de nos grands-mères, il n'est pas sûr que ce fut toujours au nom d'un même idéal et il n'est pas évident que toutes les femmes aient vécu cette contrainte de la même façon. Dans bien des cas, la couture sera au contraire ressentie comme une activité compensatrice et, plus près de nous, comme une forme d'expression contestataire¹³⁰. » Dans ma famille, cette pratique ne me semble pas avoir été synonyme de contrainte et cette pratique m'a été transmise avec beaucoup de plaisir.

Mémoire des gestes

Alain Cavalier filme les métiers de certaines femmes¹³¹. Il filme leurs mains et leurs gestes. Bien que la matelassière et la brodeuse aient leur place aux côtés de la rémouleuse, de la canneuse ou encore de la repasseuse, il ne s'arrête pas seulement aux travaux d'aiguilles. Ce que nous pouvons retenir de ces courts-métrages est la question de la transmission de ces gestes, de l'acquisition et la fierté d'un savoir-faire qui s'imprime dans les formes même des mains après des années d'usage. Nancy Wilson-Pajic réalise une série de photographies montrant les gestes de sa grand-mère, dans une quête de sa propre identité, d'une hérédité qui l'aiderait à « conquérir

128. Cotter (Holland), *Art after Stonewall, 12 Artists Interviewed, Art in America*, juin 1994, p. 60. Trad. Geneviève Grimal.

129. « Mel Bochner, un des premiers artistes conceptuels, fut un ami intime d'Eva Hesse. De 1966 à 1968, avec Sol LeWitt, elle et lui ainsi que Robert Smithson et Dan Graham formèrent un petit groupe qui se réunissait souvent pour parler d'art, de leur travail, visiter les musées et des galeries, aller au cinéma et, comme le mentionnent les carnets d'Eva Hesse, voir leurs ateliers respectifs », introduction à l'« Entretien de Mel Bochner et Joan Simon », *Eva Hesse*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, 1993.

130. Dallier (Aline), « Les travaux d'aiguille », *op. cit.*, p. 49.

131. *24 portraits d'Alain Cavalier*, Alain Cavalier.



Nancy Wilson-Pajic
Les gestes de ma grand-mère, 1973

[sa] liberté de femme et d'artiste¹³² ». Elle explique : « Les photographies montrent mes gestes jusqu'au moment où ils deviennent identiques à ceux de ma grand-mère, mes mains deviennent les siennes, mes pensées deviennent les siennes, toute ma personnalité se fond dans la sienne¹³³. » On comprend que le geste est employé ici à des fins thérapeutiques, les gestes « retrouvés », dit-elle, des femmes de sa famille l'aident à surpasser des difficultés psychologiques.

C'est aussi en vertu du pouvoir d'exorcisme de l'art que Louise Bourgeois prête à sa pratique ar-

tistique un but thérapeutique. À la mémoire des gestes s'ajoute chez cette artiste, comme c'est le cas aussi chez Lygia Clark, la qualité prêtée par Mélanie Klein à l'objet, celle d'être « partiel ». Pour ma part, ce qui m'a semblé très vite remarquable est cette capacité que le tricot eut de me plonger dans des souvenirs d'enfance. Je substituais, le temps de l'activité, les mains de ma mère aux miennes. Retrouvant du même coup sa grande-tante, Hélène, ma marraine, que nous appelions tante « Lène » (que j'entendais bien sûr : tante « laine »), associant ce nom aux sacs pleins de ce même matériau accumulés sous l'escalier menant aux chambres de sa maison. Cette histoire — jeu de mots, de signifiants — m'a tellement préoccupée que j'ai pensé présenter la couverture dans l'installation *Sur le seuil du divers* (ill.p. 46) comme un abri (une tente). Nous retrouvons l'idée de la demeure, de la tente/tante. Si mon histoire personnelle rencontre celle de l'art féministe, une réflexion de Mike Kelley concernant les travaux d'aiguilles me semble paradoxalement très pertinente. Dans les années soixante-dix, agacé par le sexisme latent de la réappropriation des travaux d'aiguilles par les femmes artistes sous prétexte qu'il s'agirait d'une pratique biologiquement féminine, il se met à tricoter et à coudre.

132. Dallier (Aline), « Le féminisme art aux U.S.A. », *op. cit.*, p. 73.

133. « L'imitation d'un autre », revue *Photographies*, n°4, avril 1984, p. 78.

« Mike Kelley : [...] Fondamentalement, je pensais que c'était vraiment une mauvaise chose que les femmes fassent de la peinture à motifs, parce que cela donnait une dimension héroïque aux clichés qu'on leur avait transmis.

Robert Storr : Comment expliquez-vous votre utilisation du tricot et de poupées ?

M.K.: Quand j'ai commencé à le faire, c'était en réaction contre un art qui serait féministe par essence. Ce n'était pas pour que ça cesse, mais pour dire, "Et si je fais ça, alors qu'est-ce qu'il se passe ?" On m'a accusé d'être un homme de plus à me rallier à l'art des femmes. Eh bien je refuse de dire que le tricot est réservé aux femmes. C'est sexiste. Cela m'appartient autant qu'à elles, parce que, que ce soit l'homme ou la femme qui soit censé tricoter, c'est totalement une question de hasard¹³⁴. »

Pour ma part, et s'il faut se référer à une image féminine, il me plaît plus de me revendiquer de ces pratiques des travaux d'aiguilles par la figure de la « citoyenne tricoteuse » que par celle de la ménagère. Femme du peuple pendant la Révolution Française, elle participait aux débats des assemblées révolutionnaires en tricotant¹³⁵. « Une femme qui tricote appelle des images de chaleur, de repos, de tendresse, d'amour : c'est souvent pour d'autres qu'elle travaille ainsi dans le calme du foyer. La "tricoteuse" au contraire évoque des sentiments de violences, de haine, de mort, de sang : et c'est sous les yeux de tous, dans les tribunes publiques qu'elle s'active¹³⁶. »

Une série de manteaux

Marc Pataut étudia aux Beaux-Arts dans l'atelier d'Étienne-Martin. C'est donc naturellement qu'il m'invita à aller voir le travail de ce dernier et notamment son *Manteau Demeure* quand je lui ai parlé de ma volonté de faire un boubou tricoté. Ce *Manteau Demeure* m'évoqua très

134. Storr (Robert), « An interview with Mike Kelley », Cotter (Holland), *Art after Stonewall, 12 Artists Interviewed, Art in America, op. cit.*, p. 90. Trad. Geneviève Grimal.

135. « Pendant qu'elles écoutaient les débats, les citoyennes des tribunes ont parfois dans les mains, non pas tant leur tricot, qu'un ouvrage de couture, à moins qu'elles ne fabriquent de la charpie pour les soldats : les femmes Lance et Despavaux, toutes deux ouvrières en linge, emportent avec elles leur travail au club des Jacobins. Et deux voisines de la citoyenne Marie, arrêtée en prairial an III comme jacobine, écriront même dans un mémoire en sa faveur que certes l'on ne pouvait "dissimuler qu'elle assistait souvent aux séances des Jacobins", mais que, honni soit qui mal y pense, "elle y allait principalement par économie pour pouvoir travailler sans brûler de bois et de lumière chez elle" ! », Godineau (Dominique), *Citoyennes tricoteuses, les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Paris, Perrin, 2004, p. 212.

136. *Ibid.*, p. 14.



Etienne-Martin
La Demeure V, « Le Manteau », 1962
 Tissus, passementeries, cordre, cuir, métal
 Au second plan, l'enveloppe en toile de bâche, 160 cm
 Coll. Centre Georges Pompidou



Arthur Bispo do Rosario portant
Cape de Apresentação, sans date
 textile brodé, fil tressé, métal.



Manteau de Chamane Toungouse
 Coll. du Musée du Quai Branly

vite le manteau de Chaman Toungouse sur lequel j'avais alors travaillé¹³⁷. Celui-ci fut rapporté en 1887 par Joseph Martin, un explorateur français. Il appartenait au chaman de l'ethnie des *Evenks* en Sibérie orientale. Nous pouvons le voir maintenant au Musée du Quai Branly. Je m'y suis intéressée parce que ce manteau est une représentation des invisibles avec lesquels le chaman communique à certains moments très précis ; je me réfère ici à l'analyse de Marie-Lise Beffa et Laurence Delaby et à celle de l'ouvrage *Festins d'âmes et robes d'esprits, les objets chamaniques du Musée de l'homme*¹³⁸. Ce manteau est constitué de franges, les accessoires métalliques et les lanières sont les représentations des invisibles, les esprits que le chaman maîtrise. Le nombre de pendants est proportionnel à la puissance du chaman et la richesse du costume est proportionnelle à la richesse du groupe. Les cordelettes sont données au chaman par les villageois quand ils ont besoin du pouvoir de guérison de celui-ci. C'est ainsi que l'ampleur du costume se constitue. J'apportais des reproductions de ces deux manteaux aux femmes de l'Association afin de partager ces références. L'une d'elles me parla alors d'un manteau de chasseur Bambara auquel sont fixés une multitude de petits gris-gris, manteau que son grand-père avait porté pendant la guerre de 1914 quand il avait combattu dans l'armée française. Ce manteau protecteur était en effet assez proche de celui du chaman Toungouse et de celui d'Étienne-Martin. Le travail d'Étienne-Martin entretient un rapport biographique à la maison, sur lequel revient Marc Pataut : « [...] Il est né dans la Drôme à Auterive et son père était un avocat qui vendait et achetait des maisons. Et il a été élevé essentiellement par sa mère et par sa tante. Son père a donc acheté une maison, et quelque temps après la maison contiguë, ce qui fait qu'Étienne-Martin avait sa chambre contiguë avec le bureau de son père. Seulement, pour passer de cette chambre au bureau de son père, il lui fallait passer, soit par le grenier, soit par le rez-de-chaussée. Il n'y avait pas de communication entre les deux maisons, ce qui explique complètement ce travail : effectivement il y a toujours un mur dans les demeures d'Étienne-Martin, et puis il y a le ciel et la terre. Il sculpte même le dessous de ses sculptures. Et puis,

137. En 2003/2004, j'ai suivi un cours d'anthropologie-histoire aux Beaux-Arts sous la direction de Maurice Godelier. Le 19 décembre 2003, Roberte Hamayon fit une communication : « Comment représenter les "invisibles" ? De quelques choix chamaniques ».

138. Beffa (Marie-Lise) et Delaby (Laurence), *Festins d'âmes et robes d'esprits : les objets chamaniques sibériens du Musée de l'homme*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 1999. Concernant ce sujet, voir aussi l'ouvrage de Delaby (Laurence), *Chaman toungouses, Études mongoles...et sibériennes*, Cahier 7, Labethno, 1976.

tout son travail après a été de replacer de façon métaphorique ses sculptures dans cette maison qui n'existait pas. Les sculptures ont toujours un nom et sont toujours situées dans la chambre à l'est, et ça crée un rapport très fort à la maison¹³⁹ ... » Étienne-Martin relie l'idée de vêtement à celle de maison, glissant vers le corps-maison. Cela plaçait mes champs de références une fois de plus dans le sillage de Lygia Clark, de Louise Bourgeois ou encore de Mario Merz. Le manteau d'Étienne-Martin, du Chaman Toungouse mais aussi celui de Bispo do Rosario ne donnent ni à voir un art de femme ni un art d'homme (acception absente du vocabulaire de l'art à la différence de la précédente !). Interné au Brésil, Bispo do Rosario brode une représentation du monde en vue de l'offrir à Dieu au moment voulu. Il l'appelle le « manteau de Présentation ». Ce qui retient mon attention au-delà des motifs, des mots et des figures, c'est aussi la technique employée. Il brode avec le fil bleu de son habit, celui qui lui est fourni par l'institution hospitalière. C'est avec ce même fil qu'il avait auparavant entouré une multitude de petits objets, les cachant en les révélant comme un masque épouse une forme. Encore une fois la confection de ce manteau participe d'un rapport très étroit à la magie et aux traditions rituelles brésiliennes. Marta Dantas parle de la mémoire du corps de Rosario passant par ses mains, en conservant le savoir-faire de la broderie¹⁴⁰. Encore un homme qui brode ...

*L'araignée brode sa toile pour ses promenades et ses festins.
Les pyramides, les cathédrales, les barques des Vikings, ne voilà-t-il pas de splendides
broderies ...
La mer brode lentement autour des continents et les toisons des moutons riment avec les
broderies des nues. Madame Schnell a brodé pour enchanter certains nuages.
Le feu brode ses incendies qu'on traite avec trop de lointain, et c'est Bryen qui nous montre
la broderie de feu.
Le lichens et les mousses ont communiqué à Arp le métier subtil des broderies.
Sophie Taeuber-Arp brode ses toiles pour encourager les cristaux.
Sonia Delaunay se sert pour faire ses broderies de l'aiguille de la Tour Eiffel.
Ce n'est pas pour broder autour de Broadway que nous nous approchons des œuvres de la
broderesse Angiboult.
La coccinelle brode les bêtes à bon Dieu de la broderie de Kosnick-Kloss.
Il est donc plus naturel de broder que de peindre à l'huile, les hirondelles brodent le ciel
depuis des milliers de siècles.
Il n'existe pas d'Art appliqué. Hans Arp*

139. Entretien non publié d'un dialogue à la Fondation pour l'Architecture de Bruxelles dans le cadre d'un cycle de rencontres intitulé « La Ville en récits, douze personnages en quête d'une histoire urbaine ». Jean-François Chevrier rencontre Marc Pataut, Bruxelles, 22 juin 1999.

140. Dantas (Marta), « Rituel de passage », *Art Brut Brésilien, Arthur Bispo do Rosario*, Halle Saint Pierre-Passage piéton, 2005.

Pratiques artisanales

Si ces quelques artistes et ces trois manteaux ont été importants dans ma pratique et dans le travail avec l'Association, l'exemple d'Anni Albers l'a été aussi. Si les artistes féministes des années soixante-dix ont préféré se tourner vers des pratiques féminines artisanales et amateurs, il semble étonnant qu'il soit si peu fait mention des créations d'artistes femmes, dans les années vingt, au sein de lieux aussi ouverts aux problématiques art/artisanat que l'était le Bauhaus ou Dada. L'intérêt que je manifeste pour Anni Albers naît de plusieurs raisons. Il y a d'abord cette très grande maîtrise du tissage, de la connaissance des tissus et une passionnante œuvre graphique et picturale, mais aussi l'intérêt qu'elle et Joseph Albers portaient à la culture mexicaine préhispanique. Elle réalise en 1970 un livre magnifique présentant leur collection de statuettes miniatures tenant dans le creux de la main. De plus, les textiles mayas lui inspirent des motifs. Sophie Taeuber-Arp utilise elle aussi des motifs provenant d'autres cultures. Chez cette artiste, « l'introduction de figures primitivistes dans une trame géométrique abstraite se rattache aux plus anciens procédés des arts ornementaux¹⁴¹ ». Ce travail, qui passe par la création de motifs « élémentaires » pour la création textile, la mène à la peinture sans se poser les questions qui aujourd'hui pèsent sur la création, à savoir la bipartition entre les beaux-arts et les arts appliqués. Les beaux-arts supposent l'Académie, la reproduction des normes officielles, l'art comme pratique libérale. Cette question a été importante pour moi quand j'ai choisi de tricoter dans le local de l'Association. La facilité avec laquelle ces artistes passaient de l'art à l'artisanat nourrissant leur pratique d'apports divers m'a semblé exemplaire. Dès le départ cette exemplarité avait été soulignée par Hans Arp qui rappelait la fascination que la pratique et la liberté de Sophie Taeuber exercèrent sur lui. Cet intérêt pour les arts appliqués est lié à la revalorisation de ce type d'art en Angleterre en réaction à l'industrialisation massive. Le modèle des guildes médiévales motive William Morris¹⁴² à fonder l'*Arts and Craft Movement* « qui revalorise les arts appliqués en réhabilitant les connaissances

141. « [...] l'originalité et l'exemplarité de sa démarche tiennent à la façon dont elle a surmonté le partage entre création libre et arts appliqués, en inventant une continuité entre des espaces traditionnellement séparés : l'atelier, l'environnement domestique, la scène, le plateau de danse, à l'échelle du corps ou en réduction », Chevrier (Jean-François), *L'action restreinte, L'art moderne selon Mallarmé*, Musée des beaux-arts de Nantes, Hazan, 2005, p. 217.

142. Morris (William), *Contre l'art d'élite*, trad. de l'angl. Jean-Pierre Richard, Paris, Hermann, 1985.

empiriques des artisans et qui, comme le Domestic Revival, s'attache à produire des objets utiles pour les maisons modestes et confortables des classes moyennes, opposant une esthétique simple à la surcharge des styles pompiers¹⁴³ ». L'idée de technique était associée à la pratique d'un art populaire au sens où l'entends William Morris, c'est-à-dire contre un art d'élite. C'est les raisons pour lesquelles Sophie Taeuber-Arp délaisse la peinture à l'huile et le tableau. De plus, ce rejet du tableau correspond « à la mise en avant de l'*activité* contre l'*œuvre* (ou objet d'art autonome) ». Concernant l'œuvre de cette artiste, Jean-François Chevrier emploie le terme d'activité comme s'appliquant à l'objet utilitaire, dont la fabrication est régie par des normes de production. L'activité pour Taeuber se détache des règles par le jeu « où elle devient sa propre finalité¹⁴⁴ ». Le mouvement *Arts and Craft* « devient rapidement international et, dès 1889, une tendance s'orientait vers "l'art social". Selon cette tendance, il fallait restituer à l'art ses fondements utilitaires, ne plus le retrancher de la vie, le rendre enfin accessible à tous en le répandant le plus largement possible¹⁴⁵ ». Dans le cas de ma pratique, je joins sans difficulté



Anni Albers
*Statuette miniature
 Précolombienne*, 1962
 Photographe anonyme
 Coll. J&A Albers Fondation

143. Stroeh (Greta), « Sophie Taeuber et les réformes des arts appliqués », dans *Sophie Taeuber*, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1990, p. 93.

144. Chevrier (Jean-François), « L'action restreinte selon Sophie Taeuber », *Sophie Taeuber, Rythmes plastiques, réalités architecturales*, Fondation Arp, 2007.

145. Popper (Frank), *Art, action et participation, l'artiste et la créativité aujourd'hui*, op. cit., p. 217. À ce propos Jean-François Chevrier rappelle que les réformes des arts appliqués « supposaient à la fois — dans des proportions variables — un idéal du travail désaliéné et une pédagogie de la créativité apparentée au jeu », Chevrier (Jean-François), « L'action restreinte selon Sophie Taeuber », *Sophie Taeuber, Rythmes plastiques, réalités architecturales*, op. cit. Il renvoie à l'histoire des Kindergärten inventés par Friedrich Froebel, voir sur cette question : Brosterman (Norman), *Inventing Kindergarten*, New York, Abrams, 1997.

l'usage que Kaprow fait du terme activité, à celui que nous venons d'énoncer. Les sculptures ont une valeur d'usage en tant qu'objet relationnel.

Ainsi la longue histoire de la revalorisation de l'artisanat me semblait acquise et c'est donc, aussi dans cette perspective, que je me mis à tricoter. Comme le remarque Aline Dallier : « Les travaux d'aiguilles ne méritent ni d'être survalorisés ni qu'on jette sur eux l'anathème. Les refuser au nom de l'asservissement, les revendiquer au nom d'une maîtrise acquise par les femmes et qui pourrait se retrouver dans le meilleur des cas, en un geste producteur de liberté et de communicabilité, ce sont deux versants possible d'un problème, à condition, bien entendu, que les femmes qui s'y consacrent ne soient pas exploitées au point de ne pas même pouvoir analyser leur oppression¹⁴⁶. » Il semble aujourd'hui assez symptomatique d'associer la pratique du textile à une pratique féminine. Le menu travail, hors du formalisme est catalogué par les propos machistes comme art féminin. Il ne m'intéresse en aucun cas d'insister davantage sur ces polémiques, d'autant qu'en Afrique, par exemple, ce ne sont pas les femmes qui cousent mais les hommes. Quand Paul Valéry fait allusion à la lenteur des travaux artisanaux, il n'enferme pas la pratique dans une féminité quelconque, ce qui serait absurde. Walter Benjamin cite d'ailleurs le passage qui suit dans son texte *Expérience et pauvreté* : « L'homme jadis imitait la patience. Enluminures ; ivoires profondément refouillés ; pierres dures parfaitement polies et nettement gravées ; laques et peintures obtenues par la superposition d'une quantité de couches minces et translucides ; sonnets amoureux attendus, volontairement retardés, indéfiniment ressaisis par le poète, — toutes ces productions d'une industrie opiniâtre et vertueuse ne se font guère plus, et le temps est passé où le temps ne comptait pas. L'homme d'aujourd'hui ne cultive point ce qui ne peut point s'abrégé¹⁴⁷. » Ayant explicité la nécessité du recours à cette technique dans les travaux réalisés en collaboration avec les femmes maliennes, il s'agit maintenant de penser le matériau, la forme et la relation qui s'instaura dans le local.

146. Dallier (Aline), « Les travaux d'aiguille », *op. cit.*, p. 53.

147. Valéry (Paul), « Les broderies de Marie Monnier », *Pièces sur l'art, Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1960, p. 1244.

3. Nouement

Le geste possède un pouvoir communicatif et porte le sens que nous prêtons à la relation¹⁴⁸. Il est porteur de signification dans une relation intersubjective, nous dit Vilem Flusser¹⁴⁹. L'appartenance de cet auteur à la pensée phénoménologique lui fait dire que « l'observation des gestes permet de “lire” la façon dont nous sommes dans le monde¹⁵⁰. » Pour l'auteur, il s'agit de déchiffrer les gestes. Pour Artaud, le geste est magique. Il déclare : « Pour qui a oublié le pouvoir communicatif et le mimétisme magique d'un geste, le théâtre peut le lui réapprendre, parce qu'un geste porte avec lui sa force, et qu'il y a tout de même des êtres humains au théâtre pour manifester la force du geste que l'on fait¹⁵¹. » Le tricot est un geste, un geste qui m'a permis d'entrer en interaction. À l'instar de Tzvetan Todorov, il est nécessaire d'insister sur le fait qu'il a permis l'interaction entre des personnes de cultures différentes : « Une forme d'interaction entre cultures mérite d'être traitée à part, tant est grande sa spécificité : c'est le travail de connaissance. On aime même l'imaginer si pur, si transparent qu'on en oublie qu'il est aussi interaction. [...] Quand je voyageais en Afrique centrale, je n'avais qu'un regret, celui d'être un pur observateur, au lieu de détenir une technique particulière, agricole ou médicale, qui m'aurait permis d'entrer en interaction [...]»¹⁵². »

Le geste pur

Par l'activité que Kaprow définit comme un type de happening, l'artiste pense le geste réalisé en conscience. L'activité de Kaprow est très proche du geste pur de Giorgio Agamben, qu'il pense comme « pure médialité ». Pour le philosophe, le geste rend visible un moyen¹⁵³. Il

148. Le geste que j'envisage se situe à l'opposé du geste envisagé dans les années soixante par la danse contemporaine et les recherches du Judson theater par exemple. Il ne s'agit pas de rendre au geste sa “pure actualisation” sans symbolique extérieure, à la manière de ce qu'expérimentait Ann Halprin par exemple ou Yvonne Rainer. Voir Bompuis (Catherine), *Le travail de l'art*, n°1, 1997.

149. « L'analyse des gestes nous a montré en quel sens “exister” et “être libre” sont des synonymes : au sens de signifier. Un geste est libre, et non un mouvement conditionné, quand il signifie quelque chose dans une relation intersubjective. [...] Le problème de la liberté se pose comme problème de signification. J'explique un geste, non par l'énumération de ses causes objectives, ni par l'énumération de ses motifs subjectifs, mais par le déchiffrement de sa signification », Flusser (Vilem), *Les gestes*, Paris, Éditions Hors commerce, 1999, p. 193.

150. *Ibid.*, p. 143.

151. Artaud (Antonin), *Œuvres, op. cit.*, p. 553.

152. Todorov (Tzvetan), revue *Communications*, n°43, *Le croisement des cultures*, 1986, p. 21.

153. « Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel », Agamben (Giorgio), « Notes sur le geste », *Moyens sans fin, Notes sur la politique*, Rivages poche, Petite bibliothèque, 2002, p. 69.

appartient à la sphère de l'action, mais se distingue de l'agir et du faire car il « assume » et « supporte ». « Si le faire est un moyen au nom d'une fin et l'agir une fin sans moyens, le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale, et présente des moyens qui se soustraient *comme tels* au règne des moyens sans pour autant devenir des fins¹⁵⁴. » L'introduction d'un moyen sans fin et non d'une fin sans moyen (agir – praxis) a lieu. L'auteur donne l'exemple du mime dont les gestes sont là comme tels, ou encore de la danse « parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels¹⁵⁵. » « Le geste serait la *praxis* dépourvue de sa fin pratique, de son but extérieur, une *praxis* pure qui finit par devenir un pur médium, car il ne reste à l'action que son propre moyen. Sorte d'activité stoïque par excellence, ce n'est pas le but atteint mais le chemin parcouru pour y parvenir qui permettrait le surgissement du geste, et non pas sa production¹⁵⁶. » Praxis sans fin, Agamben établit, pour définir le geste, une distinction entre praxis et *pure praxis*. Une valeur esthétique s'ajoute à la *praxis* d'Aristote qui en était dépourvue. La *praxis pure* comme une expérience esthétique¹⁵⁷ et non plus seulement politique et éthique. Dans la mesure où, selon Agamben, le geste est « communication d'une communicabilité¹⁵⁸ », c'est lui qui déclenche la relation, son exécution sous-entend : « nous pouvons nouer relation ». Les difficultés rencontrées par la triple partition de la *vita activa* se dissipent.

Faire des nœuds

Faire un nœud est un geste. La très riche symbolique qui est associée aux nœuds nourrit ma pratique. La diversité de leurs significations est très vaste suivant l'époque et le lieu auxquels nous faisons référence. Le temps suspendu par les nœuds de Pénélope autant que les quipus des Incas¹⁵⁹ me semblent passionnants. J'emprunte le terme de « nouement », qui titre ce chapitre, à Fernand Deligny. Ce terme était d'usage au XV^e. Nous n'utilisons aujourd'hui que

154. *Ibid.*, p. 68.

155. *Ibid.*, p. 69.

156. Formis (Barbara), « Parades & changes », *Fresh Théorie III*, Léo Scheer, 2007, p. 207.

157. *Ibid.*, p. 206.

158. « Le geste est communication d'une communicabilité », Agamben (Giorgio), « Notes sur le geste », *Moyens sans fin, Notes sur la politique, op. cit.*, p.70.

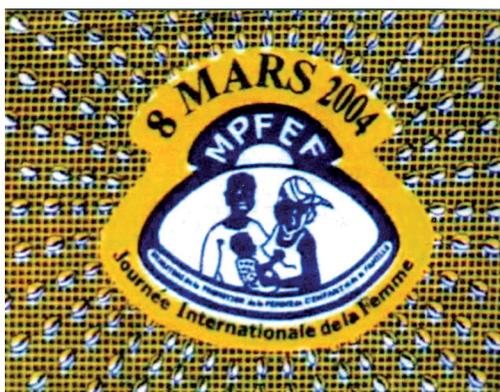
159. Lao-Tseu : « Dans la haute Antiquité, lorsque l'écriture n'était pas encore inventée, les hommes se servaient de cordelettes nouées pour communiquer leurs pensées », *La Révolution surréaliste*, n°3, première année, avril 1925. Ce numéro de la revue est dirigé par Antonin Artaud, *La Révolution surréaliste, Collection complète*, Jean-Michel Place, 1975, p. 21.

son contraire « dénouement ». Deligny remarque que le nœud est un « nid à symbole », un « nœud n'est pas (une) chose : c'est un projet qui serait la preuve de l'existence du sujet. » Dans ces textes retranscrivant les expériences qu'il a vécues avec les enfants autistes dont il « s'occupait », avec qui il vivait, il insiste sur la nécessité d'avoir « trois mains » pour faire un nœud. La collaboration est nécessaire à sa réussite. Ce que le nœud symbolise, une réunion de deux éléments, est ici effectif. « Alors que Nicole raconte Jérôme B. qui n'y arrive pas à nouer les deux bouts d'une ficelle autour d'un de ces entassements de pages qu'il trimballe, et alors il suffit qu'elle pose un doigt où il faut pour que le nœud se fasse, m'apparaît le fait que si nous avons deux mains, tout se passe comme si nous en avions trois, et peut être plus dans certains cas, mais trois au moins, la troisième étant celle de l'autre que chacun est et qui vient se (sup)poser au moment opportun dans le cours du nouer¹⁶⁰. » Le sens qu'Agamben prête au terme de geste rejoint, il me semble, les gestes des enfants autistes avec lesquels Deligny vécut. Ces gestes que Deligny appelle des gestes « innés » sont des *gestes purs*. « On parle de rituel pour ces gestes-là. C'est un abus de mots, c'est un abus de termes. Il y a tout simplement un quiproquo dans le fait que nous, parlants, nous reprenons des gestes de cet ordre et nous leur donnons une dimension rituelle parce qu'ils ont une signification symbolique. Mais cela ne veut pas dire du tout que venant d'eux, ces gestes-là soient des rituels. Ça ne prend force de rituel que dans la mesure où il y a rite, et le rite est social ; il est dans l'air du temps. Ce sont les rites qui héritent des gestes innés, et ce n'est pas par hasard que l'on retrouve les gestes de Janmari (balancements, danse) dans les rituels formalisés comme la messe. Si ça résonne tellement en nous, si ça persiste même par-delà le rite, c'est que ça a un écho dans l'inné de chacun¹⁶¹. » Ces rites sociaux dont il parle sont ceux analysés aujourd'hui par Erving Goffman, les rites d'interaction, ceux de la vie quotidienne. Malgré la séduction qu'exerce la proposition théorique d'Agamben, nous en revenons inlassablement à l'objet. Penser mon activité comme geste pur est une fiction qui me permet de le penser au-delà de sa fonctionnalité. L'activité, même vécue au sens de Kaprow, possède de multiples finalités et son aboutissement est *aussi* un produit concret : il s'agit d'un faire (*poièsis*). L'action de tricoter n'est donc ni une fin sans

160. Deligny (Fernand), « Les détours de l'agir ou le moindre geste » (1979), dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1314.

161. Deligny (Fernand), « Nous et l'innocent », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 707.

moyen ni un moyen sans fin, puisqu'il en résulte un objet. De plus, l'activité produit de la relation. Le geste crée un objet, produit d'une œuvre. De plus, le geste traduit une relation *nouée*. Le geste donc est « médiateur d'interaction¹⁶² ». Le nœud est présent dans ma pratique par le tricot et si cette pratique s'inscrit dans la tradition des travaux d'aiguilles, elle prend ses sources aussi dans les gestes fondateurs de l'*Homo artifex*. Ces gestes, Maurice Fréchuret les associe à des artistes tels que Pierrette Bloch, Bruce Nauman, Étienne-Martin, Antoni Tapiès, Simon Hantaï ou encore Jackie Winsor. Le nœud supporte la représentation au-delà de sa simple pratique comme technique de tissage. Je pense au *Knot Drawing* d'Anni Albers, mais aussi à la qualité ornementale à laquelle ils sont associés. Léonard de Vinci révèle les entrelacs produit par la forme du nœud qui ne sont pas sans rappeler non plus les kolams, ces dessins rituels que j'ai filmés en Inde.



Le wax

Le matériau avec lequel les tricots ont été réalisés est du wax, matériau qui est en lui-même un signe. C'est un tissu qui tire son nom de son mode de fabrication traditionnelle : l'impression à la cire. Il est aujourd'hui considéré comme un tissu africain mais son histoire est complexe. Il a été inventé par les Hollandais pendant la colonisation. Le motif était destiné à plaire aux Africains tandis que le fond était fait à partir de motifs traditionnels indonésiens, une autre colonie hollandaise. Les usines de wax étaient, et sont toujours actuellement, installées en Hollande et en Angleterre. Quelques usines qui fabriquent du wax bon marché existent

162. Selon ce que Mélanie Perrier nomme l'esthétique de l'interaction. Perrier (Mélanie), *Aux confins d'une relation à l'autre*, op. cit.



Yinka Shonibare
Hendrik C. Andersen (1872-1940), 2001
 Mannequin, wax

en Afrique et la Chine en fabrique elle aussi actuellement. Pour les fêtes ou les manifestations les plus diverses, des wax sont imprimés de motifs figurant l'événement. Yinka Shonibare est l'artiste par excellence qui déconstruit l'autorité qui est attribuée aujourd'hui au wax comme marqueur identitaire africain. « À Brixton les tissus africains sont portés avec fierté par la jeunesse radicale ou modérée. Les femmes noires de Grande Bretagne le portent comme un accessoire de mode dans leur coiffure, et on le voit porté comme vêtement par des africains loin de leur pays. Cela devient une esthétique de la provocation, une façon de se raccrocher à son identité dans une

culture présumée étrangère ou différente. Le tissu africain, exotique si vous voulez, est une construction coloniale. Aux yeux des Occidentaux, ces motifs excessivement différents portent en eux les codes du nationalisme africain. Voilà à quoi ils servent aujourd'hui ; c'est une forme d'exotisme africain moderne¹⁶³. » D'origine nigérienne, il fit toutes ses études à Londres et se qualifie lui-même d'hybride postcolonial¹⁶⁴. En commençant à travailler avec les femmes maliennes, je n'avais pas connaissance du travail de cet artiste, ni de l'origine de ce tissu et de la symbolique qu'il portait. Je ne voyais ce tissu que comme celui que les femmes maliennes utilisaient pour se fabriquer des boubous. Rétrospectivement, il m'a semblé assez juste de l'avoir découpé, me permettant ainsi de m'inscrire sur un autre terrain que celui de Yinka Shonibare. L'artiste confronte les toiles ou gravures de William Hogarth à la réalité sociale et politique induite dans le tissu. Dans mon cas, il s'agissait de prendre en compte une collaboration

163. Yinka Shonibare, *Dressing Down*, Birmingham, Ikon gallery, 1999, p. 9. Trad. Geneviève Grimal.

164. « Fabric and the Irony of Authenticity », *Mixed Belongings and Unexpected Destinations : annotations 1*, London, Nikos Papastergiadis (éd.), Institute of International Visual Arts, 1997.

concrète — et non historique ou par simple *mimesis* — avec toutes les contradictions internes aux matériaux utilisés et aux techniques employées. Le tissu, produit de la colonisation, est découpé puis reconstruit grâce au tricot. Le tissu, fabrication coloniale que les Africains se sont appropriés au point de faire valoir un style vestimentaire comme signe d'indépendance face aux canons européens, est découpé pour être reconstruit *autrement* : inventer par ce geste notre rencontre et notre amitié.

Le mou et l'informe

J'ai tricoté la couverture associée à l'installation *Sur le seuil du divers* (ill.p. 46) avec des aiguilles très grosses.

Le point (mousse) qui en a résulté était très large et rendait d'autant plus molle la couverture. Un point serré rigidifie la tenue des mailles. La couverture pendue (accrochée) au mur tombait de tout son poids selon le principe de la gravité et aurait pu, si j'avais conservé cette présentation, révéler son appartenance à l'« Anti-forme » que Robert Morris énonce à propos de ses feutres¹⁶⁵. Ces feutres sont de larges étendues de tissus, découpées à plat et qui, une fois suspendues, s'affaissent en brouillant les lignes géométriques tracées par le découpage. L'accrochage de ces pans de feutre donne à voir la force de gravité et l'affaissement de la forme. « Fonction du bien-construit, la *forme* est donc verticale en ce qu'elle peut résister à la gravité, ce qui s'y soumet étant dès lors caractérisé comme anti-forme¹⁶⁶. » C'est le passage de l'horizontalité à la verticalité qui révèle cette qualité d'anti-forme que Rosalind Krauss appelle l'informe. Selon l'analyse de la pensée de Georges Bataille par l'historienne, l'informe est une opération : « Ce n'est pas la "forme" ni le "contenu" qui intéresse Bataille, mais l'opération qui fait que ni l'un ni l'autre ne soient plus à leur place. Cette opéra-



Robert Morris
Untitled (Tangle), 1967
Feutre, 2,5 cm d'épaisseur, dim. variable
Collection Philip Johnson

165. Morris (Robert), « Anti-form », *Artforum*, avril 1968, p. 35.

166. *L'informe mode d'emploi*, Blois (Yve-Alain) et Krauss (Rosalind), Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 91.



Marie Preston
Calebasses, 2007
Wax, acier, photographies n&b,
Dimensions, variables.
Vue de l'installation au Crédac, Ivry-sur-Seine

Ces objets en wax tricoté sont des réceptacles issus d'une expérience vécue au sein de l'Association des Femmes Maliennes de Montreuil. Ils ont créés et ont été créés par la parole et par l'échange d'une culture à une autre. Trois photographies (poulpes et poisson) déplacent les sculptures du côté du fétiche ou objet fort. Elles sont prêtes à accueillir les « ingrédients » organiques qui lui confèrent des capacités magiques suivant certaines traditions d'Afrique de l'ouest.

Illustrations associées, p. 202.

tion de glissement, on pourrait y voir une version de ce que Bataille appelait “l’informe”¹⁶⁷. » L’informe ne veut pas dire non-forme, ce n’est pas le contraire de la forme. Pour Krauss, l’informe relève d’un « procédé spatial spécifique¹⁶⁸ » et transite chez Bataille par la question de la figure humaine et de la ressemblance¹⁶⁹. L’exposition organisée par Rosalind Krauss et Yve-Alain Blois, *L’informe Mode d’emploi*, se construisait à partir de quatre « opérations » : horizontalité, bas matérialisme, battement et entropie. Jackson Pollock redresse, à la verticale, la toile qu’il a peinte sur le sol ; Robert Morris va plus loin en suspendant le feutre découpé sur le sol à la verticale.

Je choisis de présenter la couverture horizontalement. Appartient-elle pour autant à l’informe, est-ce que cela relève de l’anti-forme ? Certainement pas de l’anti-forme car le mode de présentation auquel j’ai recours n’est pas associé à une réflexion sur le phénomène de gravité. Il n’était pas question d’ériger verticalement cet objet, il n’était pas question de trouver des solutions (châssis, cadre) pour le « faire tenir », il n’était pas question non plus de la laisser pendre¹⁷⁰. La présentation horizontale sur la table (et non sur le sol) permettait de créer un espace autour duquel le regardeur viendrait se placer. Comme on tourne autour d’une sculpture, je souhaitais que l’on puisse se tenir autour de la couverture. Nœud de l’échange, la couverture est installée sur un socle à valeur fonctionnelle : la table autour de laquelle les réunions de l’Association ont lieu. Ainsi, ce socle me permettait de réinscrire la couverture dans sa situation de création. Les paroles des visiteurs passent au-dessus de la couverture. Elle est autant une étendue qu’un paysage, me diront certains. Elle est cependant plus proche des actions en collaboration de Piero Gilardi que de ses *tapis nature*¹⁷¹.

167. *Ibid.*, p. 11.

168. Didi-Hubermann (Georges), *La Ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995. Sur ces questions voir également : Krauss (Rosalind), « Corpus delicti », *Le photographique : pour une théorie des écarts*, trad. de l’angl. par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1991, pp. 169-174.

169. Didi-Hubermann (Georges), *La Ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*

170. Ces réflexions vont dans le sens de celles que mena Claes Oldenburg sur la sculpture molle et les formes de l’ériger. La première sculpture molle selon Jean Clair est le « Pliant ... de voyage » de Marcel Duchamp entre un contenant qui a perdu sa forme associé à l’objet qu’il contient. Sur ces questions, voir Fréchuret (Maurice), *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, École nationale des beaux-arts, 1993.

171. Gilardi (Piero), *Not for Sale, À la recherche de l’art relationnel 1982-2000*, Les Presses du réel, 2002.

Calebasses

Cette technique *molle* du tricot a été appliquée à une autre série de pièces, toujours dans le cadre de la collaboration avec l'Association des femmes maliennes. Je les ai évoquées à propos de l'esthétique de l'appropriation. J'ai tricoté des « calebasses » à l'aide de chutes de wax nouées les unes aux autres (ill.p. 95). À l'origine, les calebasses sont les fruits d'une plante du même nom. Secs, les fruits sont creusés et servent notamment en Afrique de l'Ouest à la confection d'outils tels que des cuillères, des plats, etc. Ces contenants sont aussi utilisés pour la fabrication d'objets rituels. « Les réceptacles cachent, dissimulent, dévoilent et offrent. Ils retiennent l'univers, puis le révèlent. [...] Aussi sont-ils le plus souvent conçus pour recevoir des nourritures, liquides ou solides, et recueillir des ingrédients : matières animales ou végétales destinées, notamment, aux sacrifices et aux offrandes¹⁷². » Les calebasses peuvent avoir des capacités magiques en tant que réceptacles aux « ingrédients » servant à préparer des fétiches ou en étant, elles-mêmes, le support à l'application de matières végétales, animales et organiques. Le *boli* de Nyakurumi, par exemple, est une calebasse recouverte d'argile et de matières organiques.

Pour réaliser un contenant avec un matériau mou, il a fallu que je contraigne la matière en fabriquant une structure métallique soutenant le tricot et formant un creux. Chaque nœud réunissant les différentes chutes de wax est tourné vers l'intérieur de l'objet. Les calebasses contiennent donc littéralement les nœuds. Dans l'exposition *Moteur* au centre d'art d'Ivry (Crédac) quatre calebasses étaient présentées, posées au sol. Trois photographies étaient associées à ces objets. Deux photographies représentaient des pieuvres, l'une des photographies montrait l'animal de manière très structurée, très graphique et l'autre montrait des tentacules, molles, presque lascives. En fabriquant ces calebasses entre cuisine et fétiche, je pensais à la pieuvre des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, meurtrière et décrivant l'épouvante. « Si l'épouvante est un but, la pieuvre est un chef d'œuvre [...] Chose épouvantable, c'est mou. [...] Elle adhère étroitement à sa proie. Comment ? Par le vide¹⁷³. » Le vide et le mou existaient, il me semble

172. Falgayrettes-Leveau (Christian), « Avant-propos », *Réceptacles*, Paris, Musée Dapper, 1997, p. 12.

173. Hugo (Victor), *Les travailleurs de la mer*, Paris, Flammarion, 1980, pp. 495-496.

et sans primitivisme excessif, par la référence au fétiche, par la mollesse de la sculpture et par sa forme de contenant. Ces éléments contrebalançaient très fortement encore une fois l'image douce de la tricoteuse que l'on pouvait associer ici à l'univers domestique de la nourriture et de sa préparation. La troisième image était une tête de poisson, image polysémique s'il en est, décapitation anthropomorphisée, guillotinée, figure de la Révolution française et symbole christique présenté au regard de la vidéo *Plaine* (ill.p. 220). C'est donc à travers une forme de violence, celle du mythe du saint décapité marchant la tête entre les mains jusqu'à sa sépulture, celle de la citoyenne tricoteuse, furie de guillotine, et à travers la violence faite au territoire de la Plaine Saint-Denis et à ses habitants, lieu des spéculations immobilières les plus sauvages, que les fils se nouaient.

Ainsi, les objets de la rencontre, objets relationnels, résultent d'une *activité en collaboration* mettant en œuvre des *gestes*, des techniques, des matériaux pensés et conceptualisés en fonction de la *relation* et de l'expérience vécue. Les performances sont très souvent construites sur le modèle rituel, c'est-à-dire comme un ensemble de prescriptions¹⁷⁴ qui matérialisent l'expérience en activant les objets en présence. Ces idées nous mènent au lien que ces objets peuvent entretenir avec les « fétiches ».

174. Bazin (Jean), « L'anthropologie en question : altérité ou différence ? », dans *Université de tous les savoirs, L'Histoire, la Sociologie et l'Anthropologie, op. cit.*, p. 79.

II. Objets investis

Les activités en collaboration que je développe prennent forme dans un objet qui permet et matérialise la rencontre et l'échange. Ces sculptures, il me semble, possèdent certaines particularités que l'on attribue généralement aux « fétiches ». Certains gestes, certaines paroles exécutées pendant une performance¹ ou un rituel, semblent conférer aux objets qui en résultent une identité particulière. Mais qu'est-ce que les activités que je développe ont à voir avec le rituel ? Je tenterai de répondre à cette question en établissant un parallèle entre les sculptures que je propose et certains fétiches à partir de leurs méthodes de fabrication et du rapport intersubjectif qu'ils supposent. Ce chapitre se développera d'une part à partir de l'expérience de l'architecture vietnamienne régie par la géomancie, d'autre part à travers ce que l'ethnographie nous a appris sur le *boli* Bamana, et abordera ensuite ce que l'ethnopsychiatrie appelle les « objets actifs ». Enfin, je me pencherai sur la doctrine de l'incarnation et l'efficacité symbolique. Nous analyserons en parallèle des œuvres réalisées au Vietnam en collaboration avec un autre artiste, Julien Pastor, les rites de seuil en France ainsi qu'un dessin rituel tracé lui aussi sur le seuil des maisons dans le sud de l'Inde : le kolam à propos duquel j'ai tourné en 2004/2005 un film vidéo documentaire *Quand la main dessine* (ill.p. 134).

1. En langue anglaise, « performance », entendu au sens large, désigne le rituel et la représentation théâtrale.

A. L'efficacité de l'objet

Concernant la question du rapport entre performance et sculpture, l'association entre le rituel et la fabrication de fétiches nécessite d'être développée. Ces derniers ont exercé une grande fascination sur les avant-gardes au début du siècle au point de transformer notre rapport aux formes et à l'art en général. Nous savons que ces objets possèdent une forme d'« efficacité » comme les icônes dans nos sociétés judéo-chrétiennes. Cette efficacité — investie entre autres dans l'objet par l'action — est « magique » et/ou symbolique. Les questions que je me poserai ici sont les suivantes : qu'est-ce qu'un objet fort, qu'est-ce qu'un objet actif et quelle est la nature de leur efficacité ?

1. Le fétiche et ses recettes

Souriau revient sur l'analyse poétique de la fonction du rite dans la fabrication d'objet. Il écrit : « Ceux qui étudient l'art des primitifs et en particulier l'art préhistorique ont remarqué depuis longtemps que les artistes primitifs, imbus de l'idée de la puissance magique de l'art, considèrent que dans l'effectuation d'un dessin ou d'une sculpture ce qui importe c'est l'action créatrice qu'on fait ainsi, et non les résultats de celle-ci quand l'acte est terminé. [...] C'est que, redisons-le, c'est l'acte de tracer, et non le résultat visible, qui constitue le rite². » Trop générale pour être satisfaisante cette citation permet cependant de mettre l'accent sur le rite (ou la performance). Le rite confère à l'objet ou au dessin une efficacité. Cette efficacité symbolique est, pour certains, magique alors que, pour d'autres, elle est simplement thérapeu-

2. Souriau (Étienne), « La notion d'œuvre », *Recherches Poétiques*, n°1, Paris, Klincksieck, 1975, p. 214.

tique ou, à la fois, thérapeutique et magique. C'est en termes de procédure artistique que les gestes nécessaires à la fabrication de tels objets m'intéressent. Je ne pars pas à la recherche de matériaux ou de règles, tels les alchimistes du Grand Œuvre. Ces règles et ces matériaux m'intéressent car ils sont issus d'un rituel d'interaction et parce qu'ils sont réificateurs de relation sociale grâce aux gestes et à l'intersubjectivité qu'ils impliquent. Il est, donc, nécessaire de s'arrêter sur la question du fétiche. Je l'aborderai du point de vue anthropologique, même si cette notion traverse aussi l'économie politique, nous y reviendrons, et la psychanalyse pour qui le fétichisme est une pathologie.

Fétiche, objet fort, être-objet ...

Il convient de s'expliquer sur l'emploi du terme fétiche. Ce terme est polémique³. Le sens qu'on lui attribue aujourd'hui et qui fait résonner l'ethnocentrisme et le racisme a été forgé pendant la période coloniale. Le terme vient du portugais *feiticio* signifiant « chose fabriquée ». Ce mot, employé par les marchands au XV^e siècle, est si controversé que Marcel Mauss lui-même dit que cette notion doit être définitivement soustraite du vocabulaire scientifique car elle « ne correspond à rien de défini », elle n'a rien de premier ni d'explicatif, et puisque « l'objet qui sert de fétiche n'est jamais, quoi qu'on en ait dit, un objet quelconque, choisi arbitrairement, mais il est toujours défini par le code de la magie ou de la religion⁴ ». Le célèbre anthropologue se permet par contre de l'utiliser quand il s'agit d'objets qui font déjà partie d'un système. Par exemple, il l'accepte pour désigner le chapelet en tant que prières matérialisées⁵. Attribuer ce terme à des objets en circulation en France lui permet de s'affranchir de ce lourd sous-entendu colonialiste. Alors que les missionnaires étaient parfaitement capables de dissocier les prières

3. Les anthropologues « héritent d'un mot qui a servi à la sociologie évolutionniste pour définir un stade primitif de l'histoire des idées, au marxisme pour dénoncer les masques de la société marchande, et à la psychanalyse pour caractériser un type de perversion sexuelle. Comment désormais parler de fétichisme sans ressentir un certain malaise ? Pourtant le vocabulaire spécialisé ne propose aucun terme générique pour caractériser les religions qui recommandent le sacrifice sur des objets chargés de forces », Colley (Jean-Paul), « Objets forts et rapports sociaux. Le cas des Yapere Minyanka », *Fétiches, Objets enchantés Mots réalisés, Systèmes de pensée en Afrique Noire*, 8, EHESS, 1985, p. 226-227. Plusieurs occurrences de qualificatifs ont été tentées : « réalisation de la divinité, effectuation, présentification, actualisation, avatar, hypostase, autels, objets forts, objets de cultes », Colley (Jean-Paul), *Secrets, Fétiches d'Afrique*, Catherine De Clippel, La Martinière, 2007, p. 17.

4. « La notion de fétiche doit, quant à nous, disparaître définitivement de la science et être remplacée par celle de *mana* », p. 244, Mauss (Marcel), *Œuvres II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 217, cité par Pouillon (Jean), « Fétiches sans fétichisme », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°2, *Objets du fétichisme*, Gallimard, automne 1970, p. 136.

5. Pouillon (Jean), « Fétiches sans fétichisme », *Objets du fétichisme, op. cit.*, p. 139. L'auteur cite un extrait de *La Prière et les rites oraux* de Marcel Mauss.

et les perles du chapelet, ils présupposaient à ceux qu'ils appelaient « sauvages » l'incapacité d'une telle abstraction.

Sans distinction, le fétiche fait alors référence à la fois à un objet qui est considéré comme un dieu et à un objet qui est la demeure d'un dieu. Depuis Marcel Mauss, les anthropologues cherchent d'autres termes génériques avec difficulté. Jean Bazin le remplace par l'appellation « objet fort »⁶. Marc Augé, dans son ouvrage *Le Dieu-Objet*⁷, lui préfère la dénomination d'« être-objet ». En 2004, dans un article intitulé « L'alliance, le dieu, l'objet », Jean-Paul Colleyn dit accepter l'emploi de ce terme si nous acceptons qu'« il intéresse l'humanité entière et non une classe particulière d'êtres humains, et ne concerne pas le rapport d'un individu à un objet ou à un être-objet, mais celui des hommes entre eux⁸ ». Ce texte nous intéresse particulièrement car il développe le fait que ce sont les relations sociales qui donnent sens à ces objets créés ou activés grâce au rite⁹.

Principes géomanciens

Dans la mesure où la logique de fabrication du fétiche est géomancienne¹⁰, je souhaiterais m'arrêter un instant sur une série de travaux réalisés en 2005, au Vietnam, en collaboration avec Julien Pastor. De janvier à juin 2005, nous nous sommes intéressés à la géomancie dont les règles régissent le quotidien vietnamien. Notre attention s'est portée plus particulièrement sur le seuil en tant qu'élément architectural. Ce dernier avait déjà suscité mon intérêt lors de

6. Ou « choses-dieux » : « Je peux considérer ces mystérieux boli non comme des objets qui ne renvoient plus à personne, mais comme des choses qui, dans leur souveraine et muette indépendance, ne renvoient enfin qu'à elles-mêmes », Bazin (Jean), « Retour aux choses-dieux », *Le temps de la réflexion*, n°7, *Le corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 258.

7. Augé (Marc), *Le Dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988. Augé utilise cette appellation à propos des vodou : « C'est donc l'objet-dieu ou, plus largement, le dieu-objet qu'il faut prendre en considération si l'on veut appréhender dans toutes ses dimensions une conception de la divinité qui implique simultanément des récits (exégèses et genèses), la mise en forme d'une matière elle-même composite (c'est la matière du monde) et une corporéité indissociable de celle de l'homme. L'homme se réfléchit dans le dieu. Le dieu est pour l'homme objet de réflexion et de réflexion. Le mode d'emploi du dieu (sa dimension rituelle) est ainsi indissociable de sa matérialité et des paroles de tous ordres qui tentent d'expliquer son histoire et sa nature », Augé (Marc) « Le fétiche et le corps pluriel », *Le temps de la réflexion*, n°7, *Le corps des dieux*, op. cit., pp. 123-124. « Mais le fétiche (dieu-objet) est précisément le lieu où ces différents plans viennent se confondre : objets de récits, de pratiques, de contemplation et de spéculation, objet social total aussi, pourrait-on dire, paraphrasant Mauss, en ce que les différents systèmes symboliques qui distinguait Lévi-Strauss dans son "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss" s'y confrontent ou s'y commandent l'un l'autre et en ce que s'y expriment, s'y mettent en œuvre et s'y jouent aussi bien la loi de tous que le sort de chacun », *ibid.*, p. 124.

8. Colleyn (Jean-Paul), « L'alliance, le dieu, l'objet », revue *L'Homme*, n°170, *Espèces d'objets*, avril-juin 2004, p. 62.

9. *Ibid.*, p. 62.

10. « La géomancie, interprétation de signes graphiques aléatoires inscrits sur le sol, est une des principales techniques de déchiffrement des événements. [...] À chaque signe correspondent un point cardinal, un des quatre éléments [...], des offrandes types [...], une ou plusieurs maladies, un ou plusieurs végétaux. Le signe indique aussi quelle partie de l'arbre entre dans la composition des remèdes », *ibid.*, p. 63.



Marie Preston

En collaboration avec Julien Pastor

Binh phung ou à l'abri du vent, 2005

Tirage numérique, 60 x 80 cm

Vue frontale d'une rectification géomancienne dans un espace domestique à Hanoï. Une porte qui n'aurait pas dû être une porte est transformée en fenêtre en dressant un muret de 60 cm de hauteur.



Marie Preston
En collaboration avec Julien Pastor
L'obstacle, 2005
Bois
Installation in situ,
centre culturel français de Hanoï, Vietnam

Situé sur l'axe le plus sensible dans l'univers géomancien, cet escalier qui monte et qui descend ne prétend pas empêcher les vents et les esprits de passer. Pourtant, il s'agit de proposer une alternative à la ligne droite, mode de déplacement des esprits. Pour eux comme pour les visiteurs, monter ou contourner sont les choix qui restent.

mon séjour en Inde quelques mois auparavant pour le tournage de *Quand la main dessine*. Au Vietnam, le seuil est protégé grâce à des principes d'agencement géomancien. Le « Binh Phung », par exemple, qui signifie « à l'abri du vent », détourne les mauvais génies de l'habitation et, d'un point de vue pragmatique, empêche simultanément les regards extérieurs vers l'intérieur de l'habitat. Cet « obstacle » peut revêtir différentes formes : briques empilées, haies de végétaux, pagodons situés dans le jardin, pierres, cactus, mais aussi talismans, inscriptions démonifuges et « chiens-génies ». Les mauvais génies, dont le Binh Phung prému-nit, sont des âmes qui habitent la maison au même titre que l'être humain. Ils se déplacent uniquement en ligne droite. Terrifiants, ces mauvais esprits s'effrayent d'ailleurs eux-mêmes quand leur regard surprend leur propre reflet dans ce petit miroir accroché à l'encadrement de la porte appelé le « Bat Quai ». Ainsi le « Binh Phung » et le « Bat Quai », parmi d'autres agencements et objets, empêchent ces esprits d'entrer dans la maison.

Un monde sans histoires

C'est à cet art du contournement que l'exposition *Un monde sans histoires*, conçue en collaboration avec Julien Pastor, a été consacrée. L'exposition a eu lieu en juin 2005 au centre culturel français de Hanoi « L'espace ». Une des photographies que nous avons présentée s'intitulait *Binh Phung ou à l'abri du vent*. Cette photographie couleur représentait l'obstacle par une vue frontale. Elle puisait son étrangeté dans l'obstacle même et dans le type de déplacement qu'il provoquait dans la maison. Il s'agissait d'un muret particulier que nous avons nommé « rectification géomancienne ». Dans un espace domestique à Hanoï, une porte est transformée en fenêtre grâce à un muret de soixante centimètres de hauteur monté sur son seuil. Autrement dit, selon le propriétaire, cette porte devait être transformée en fenêtre car elle laissait les bons esprits sortir de la maison. Elle a donc été partiellement murée. Depuis, les habitants de cette maison doivent enjamber ce muret pour sortir. Celui-ci devient à la fois un obstacle pour les esprits et pour l'homme. À notre tour, nous avons voulu « rectifier » l'espace d'exposition. Intéressés l'un et l'autre par l'architecture, nous avons essayé de comprendre les modes de fabrication en vigueur en interrogeant des architectes vietnamiens sur leurs pratiques. Nous

avons appris que le bâtiment qui abrite le centre culturel français est une nouvelle construction qui avait été inaugurée il y a peu. C'est un architecte vietnamien, formé à l'étranger, qui s'est occupé de la construction. Lors de nos recherches, nous avons appris certaines règles de constructions géomanciennes et nous avons mis le bâtiment à l'épreuve. Était-il placé sous de bons augures ? Il s'est révélé qu'il ne l'est absolument pas. Il cumule au moins trois travers. Le premier est sa place dans la rue : il est installé en face d'une rue qui coupe perpendiculairement celle à laquelle il appartient. Ensuite, sa porte principale est placée juste en face de cette rue perpendiculaire. Et enfin, en face de cette porte et donc de cette rue, un escalier, dont l'accès est accentué par un marquage décoratif au sol qui évoque un passage piéton, mène au premier étage du bâtiment, laissant entrer impunément bons et mauvais esprits. Ainsi, après la réalisation de la photographie *Binh Phung ou à l'abri du vent*, nous avons voulu créer de la même manière un obstacle dans le hall d'entrée du centre culturel. La sculpture que nous propositions était un escalier comportant quatre marches, la cinquième marquant le sommet et de nouveau quatre marches qui redescendaient de l'autre côté. La sculpture était placée sur « le passage piéton » et elle empêchait de traverser l'espace du hall en ligne droite, empêchant ainsi les esprits d'entrer. Pour le visiteur, il n'était pas obligatoire de tourner autour de cet obstacle comme on tourne autour d'une sculpture, puisque l'escalier était praticable. Il n'y avait pourtant aucun intérêt à monter quatre marches et puis à les redescendre, mais, pour engager les visiteurs à les gravir, nous avons eu recours à une sorte de leurre. Nous avons, au niveau de la cinquième marche, retiré une plaque du faux plafond. Un trou noir engageait le visiteur à monter l'escalier, intrigué par ce que nous allions lui révéler. Seulement, nous n'avions rien à lui montrer, nous n'avions rien ajouté à la quantité de choses qui se passaient déjà au-dessus de ce faux plafond entre le chauffage, l'air conditionné et une multitude de tuyaux. Le visiteur montait, regardait, puis redescendait. L'invisibilité séculaire et l'univers caché dans le faux plafond se substituaient à l'invisibilité des esprits.

Le boli

Les principes de construction architecturaux que je viens d'évoquer suivent une logique équi-



Boli du kono

Collecté à Dyabougou, région de San
Bois, terre, matières organiques. H. 43 cm
Musée de l'Homme, Paris
Crédits photographiques, B. Hatala

valente à la logique de fabrication des fétiches, une logique géomancienne. L'intérêt que nous avons manifesté pour la géomancie au Vietnam nous a amené à penser les modes de construction de l'architecture en fonction des croyances, matériellement représentées « en creux » par des objets et des agencements spécifiques. De la même manière, la logique de fabrication des fétiches est elle aussi régie par des invisibles.

Nous l'avons déjà mentionné à propos du man-

teau de Chaman Toungouse. Selon Jean-Paul Colleyn, « on peut dire que chaque *fétiche* correspond à des formules¹¹ ». Je choisis ici de prendre comme exemple, un fétiche africain dont l'histoire marque nos mémoires françaises et dont les attributs font figure de modèle. Il s'agit du *boli* Bamana. Dérobé au Mali puis rapporté en France par les membres de la Mission Dakar-Djibouti, il est devenu ensuite « chef-d'œuvre » du musée de l'Homme¹². Il est aujourd'hui présenté derrière une vitrine étroite et obscure au musée du Quai Branly. Les *boliw* sont les objets sacrés. Ils accompagnent des rituels. Ils ne sont sortis de leur sanctuaire qu'à des moments tout à fait exceptionnels¹³. Il est certain que le *boli* exerce ici une fascination bien différente de celle qu'exerce un objet rituel dans son contexte, c'est-à-dire en usage, soustrait aux regards. « Le *boli* est une chose que l'on cache, que l'on entoure de secrets, que l'on couvre d'enveloppes protectrices [...] Il est dangereux de le nommer, de l'évoquer de manière précise¹⁴. » Dans le contexte mandé, au Mali, les *boliw* accompagnent les rituels pendant lesquels des sacrifices

11. Colleyn (Jean-Paul), « L'alliance, le dieu, l'objet », *op. cit.*, p. 65.

12. Sur le vol du « Kono » — c'est ainsi que l'appelle Michel Leiris —, voir la journée du 7 septembre 1931, Leiris (Michel), *L'Afrique Fantôme*, dans *Miroir de l'Afrique*, Quarto, Gallimard, 1996, pp. 190-195. « Avant de quitter Dyabougou, visite du village et enlèvement d'un deuxième *kono*, que Griaule a repéré en s'introduisant subrepticement dans la case réservée. Cette fois, c'est Lutten et moi qui nous chargeons de l'opération. Mon cœur bat très fort car, depuis le scandale d'hier, je perçois avec plus d'acuité l'énormité de ce que nous commettons », *ibid.*, p. 195. Jean Jamin note en marge du récit de Leiris que la description du vol est le motif direct de la brouille avec Griaule après la publication du journal : « Quoi qu'il en soit, l'un des *kono* "volés" par Leiris fait désormais partie des chefs-d'œuvre » du musée de l'Homme. C'est du reste sous cette appellation qu'il fut exposé à New York en 1984 au Center for African Art (dans S. Vogel et F. N'Diaye, *Masterpieces from the musée de l'Homme*), pp. 196-198.

13. Leiris décrit la terreur qui s'empara des villageois quand l'équipe de la mission ethnographique emporta le *kono* avec eux.

14. Colleyn (Jean-Paul), « L'alliance, le dieu, l'objet », *op. cit.*, p. 69. Au début des années quatre-vingt, le *boli* avait été exposé au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, pour l'exposition « Collections passion » : « après l'inauguration, [eut lieu] une petite manifestation de la part des étudiants et enseignants en anthropologie [...], sur l'air desampions, [ils] chantèrent nuitamment "On a le *Kono* !" dans les rues de la ville ... Parfaite illustration, en vérité, de cette indétermination culturelle de l'objet dès lors qu'il est extrait de son contexte et qu'il est devenu "hors d'usage" », *Collections passion*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1982.

sont réalisés sur l'objet en question. Ces objets sont « de taille et de poids variables ; ils sont faits de centaines d'éléments provenant de la nature (*kungo*, "brousse") et de la culture (*dugu*, "village"). On y trouve, selon les lois de la métonymie et de la métaphore, des fragments à base de terre, de pierre, de minerais, de métal, de bois, d'écorce, de racines, de feuilles, de cuir, de griffes, de crocs, de cornes, d'os, de poils, de sang, de placenta, d'autres substances et humeurs du corps animal et humain. Quelques reliques, détournées de leur signification et de leur usage originels sont aussi devenus des *bolivs* : morceau de pirogue, fuseau de métier à tisser, carquois, sac de cuir, bouilloire, exemplaire du Coran, etc.¹⁵ ». Comme l'avait rappelé Mauss, les fétiches sont intégrés à un système symbolique. Ce système comprend la divination, la science des arbres et la sorcellerie¹⁶. Les *boliv* sont des sources de pouvoir. Ils « reçoivent des sacrifices sanglants et d'autres substances, telles que crème de mil, noix de cola mâchées, plumes, poils, cendres et poudres végétales. Chargés de force (*nyama*), ils agissent comme armes défensives et offensives. Ils sont bien plus que des réceptacles, car leur efficacité tient à la procédure miraculeuse de leur fabrication¹⁷ ». Le détail de leur composition doit rester secret. C'est par le sacrifice et le sang que le *boli* conserve une énergie et une force. Il est, à la fois, chose *et* être. C'est ainsi que, par exemple, le *boli* de l'aire mandé au Mali chez les Bambara est un objet efficace. Il l'est et le reste grâce aux soins qui lui sont portés, c'est-à-dire, d'une part, par sa fabrication et les matériaux employés et, d'autre part, par le soin que l'on porte à l'objet : le nourrir, effectuer des sacrifices, etc. Ces objets sont considérés comme actifs parce qu'ils résultent d'un certain nombre de gestes codifiés par le rite ou le rituel en vue de leur fabrication et possèdent une efficacité liée à la croyance à laquelle ils sont associés et liée aux personnes qui les manipulent.

Le *boli* m'a intéressée, au-delà de son importance historique, pour son mode de fabrication, véritable méthode qui me rappelait les procédures conceptuelles et les énoncés des *events* Fluxus. Les femmes maliennes que j'ai rencontrées par l'intermédiaire de l'Association viennent pour certaines de ces régions. J'ai tenté d'aborder la question des *boliv*. J'ai apporté

15. Colleyn (Jean-Paul), « L'alliance, le dieu, l'objet », *op. cit.*, p. 67.

16. *Ibid.*, p. 65.

17. *Ibid.*, p. 67.

une photographie dans le local mais je me suis soudain entendue poser des questions qu'il ne m'appartenait pas de poser au regard de cet objet sacré. Je m'en suis donc tenue aux informations que les ethnographes voulaient bien nous transmettre. L'analyse que propose Jean-Paul Colleyn du rôle social de ces objets m'a particulièrement interpellée par rapport aux travaux de collaboration que je menais.

Réification des rapports sociaux

La réification¹⁸ (fétichisation) de la marchandise engage les artistes des années soixante à remettre en cause la prédominance de l'objet. L'importance qui est alors attribuée à l'acte artistique permet à certains de parler de rituel, par la répétition des gestes, par la sacralité conférée à l'action. De manière générale, le rite est à entendre comme une médiation entre les humains passant par des entités supra-humaines. Le fétiche, quant à lui, permet « d'affirmer à *la fois* la présence et l'absence du Dieu¹⁹ ». Par son intermédiaire, les relations entre les vivants et les morts sont médiatisées. De plus, et c'est ce qui nous intéresse ici, selon Jean-Paul Colleyn, les fétiches servent aussi « à médiatiser les relations sociales²⁰ » des vivants entre eux. C'est, nous dit l'auteur, « quasiment à une réification des rapports sociaux, au sens propre que nous avons affaire²¹ ». La question du fétiche posée par l'anthropologie rejoint ici celle posée par l'économie politique. Dans cette dernière comme en psychanalyse, le fétiche fonctionne comme déni de la réalité²². Pour Karl Marx, le fétiche est réificateur des rapports sociaux, « [...] le fétichisme (de la marchandise ou de l'argent) [est pensé] comme une inversion de la relation entre producteur et produit²³ ». Les objets concrets sont investis des rapports sociaux. « Ce qu'il y a de mystérieux dans la forme marchandise consiste simplement en ceci qu'elle renvoie aux hommes l'image des caractères sociaux de leur propre travail comme des caractères objectifs

18. Voir Lukacs (Georg), *Histoire et conscience de classe, essai de dialectique marxiste*, trad. de l'all. par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

19. Colleyn (Jean-Paul), « L'alliance, le dieu, l'objet », *op. cit.*, p. 68.

20. *Ibid.*, p. 68. « Par "réificateur de rapports sociaux", il faut comprendre qu'un objet joue le rôle d'opérateur logique de la constitution de ces rapports. L'objet ne vient pas en un second temps remplir une fonction de masque pour un rapport social qui lui préexisterait. Ce qui est occulté par l'objet, miraculeux, c'est la nature sociale des relations qui lui donnent sens », Colleyn (Jean-Paul), « Objets forts et rapports sociaux, Le cas des Yapere Minyanka », *Fétiches, Objets enchantés Mots réalisés, op. cit.*, p. 250.

21. *Ibid.* p. 68.

22. Il en est de même pour la psychanalyse, Freud concevant le fétiche comme le déni d'une absence, l'absence de phallus chez la femme : « [...] le fétiche est le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut pas renoncer », Freud (Sigmund), *La Vie sexuelle*, PUF, 1969, p. 134.

23. Colleyn (Jean-Paul), « L'alliance, le dieu, l'objet », *op. cit.*, p. 71.

des produits du travail eux-mêmes, comme des qualités sociales que ces choses posséderaient par nature²⁴ ». Pour en revenir au *boli*, il porte en lui-même, comme pour la marchandise selon Marx, la trace d'un travail humain partiellement oublié²⁵.

2. Objets « actifs »

Le fétiche possède donc une « force » particulière. Mais, malgré leur évidence, les limites de la comparaison avec les sculptures que je réalise doivent être énoncées : dans les collaborations mises en place, personne n'« attribue la vie²⁶ » aux sculptures créées. On ne les nourrit pas, malgré toute l'attention qu'on leur porte et la seule action « extraordinaire » qu'on peut leur prêter, sans nier la réalité de la méthode de fabrication, est d'avoir rendue possible la relation. Par contre, transposée à l'œuvre, cette force que l'on attribue à l'objet transparaît dans l'usage du mot « instauration ». Pour René Passeron, l'œuvre instaurée a, « à partir d'un instant qui n'est pas tout à fait l'instant où elle est “finie”, la force de fonctionner et de rayonner par elle-même²⁷ ». Cette « force » surgit au moment où l'artiste est encore en action, elle rayonne avant que l'œuvre ne soit finie. Nous comprenons, de fait, qu'elle a disparu une fois l'objet achevé, c'est-à-dire une fois qu'elle a définitivement été soustraite au moment de l'activité — une chose morte²⁸, pour reprendre l'expression de Mike Kelley. Pourtant une idée subsiste : le caractère rituel du geste ou de l'action (« rituel » entendu dans le sens le plus large, au sens où les Américains emploient *performance*) reste « investi » dans un objet. Cette hypothèse est valable dans le cas de pratiques d'artistes qui pensent la « trace », « l'enregistrement » de la performance. Cela est d'autant plus visible, nous l'avons vu, quand au-delà du « document »,

24. Marx (Karl), « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », *Le Capital*, trad. Balibar-Lefebvre, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 81.

25. Colleyn (Jean-Paul), « L'alliance, le dieu, l'objet », *op. cit.*, p. 71.

26. « Les rapports sociaux se sont condensés en un objet si autonome qu'on lui attribue vie, qu'on le nourrit, et qu'on lui prête des actions extraordinaires. L'objet manufacturé se présente comme un être dominateur que quelques-uns seulement peuvent tenter d'influencer. Toutefois, il n'apparaît comme une réalité indépendante qu'en faisant oublier les rapports sociaux qui le créent. Dans le langage de Marx, on dirait que le rapport humain est “mythifié” (1905 : IV-344) », Colleyn (Jean-Paul), « Objets forts et rapports sociaux. Le cas des Yapere Minyanka », *Fétiches, Objets enchantés Mots réalisés*, *op. cit.*, p. 246.

27. Passeron (René), *La Naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Éditions Ae2cq, 1996, p. 36. René Passeron renvoie à l'emploi que fait Étienne Souriau d'instauration pour désigner en philosophie, la création de l'œuvre dans *L'Instauration philosophique*, Paris, Alcan, 1939. Voir aussi « Présence et instauration », *L'art instaurateur, Revue d'esthétique*, n°3-4, 1980.

28. Marie de Brugerolle à propos du choix du titre de leur exposition « Ne pas jouer avec les choses mortes » fait référence à un texte de Mike Kelley « Jouer avec les choses mortes », publié à l'occasion de son exposition *The Uncanny* (Gemente Museum, Arnhem, Pays-Bas, en collaboration avec *Sonsbeeck 93*) en 1993.

ils pensent l'objet comme « œuvre ». Il me semble intéressant de nous arrêter maintenant sur ce que l'on appelle les « objets actifs ». Cette désignation, qui semble faire référence à tous objets associés à un système de croyance, possède pourtant un sens très précis dans le champ de l'ethnopsychiatrie.

L'objet actif en ethnopsychiatrie

De manière brève puisque cela ne nous concerne pas directement, je souhaite établir une distinction entre les sculptures qui accompagnent cette étude et les objets qu'utilisent les ethnopsychiatres et, dans le champ artistique, le collectif d'artistes Art Orienté Objet²⁹. Comme c'était déjà le cas chez Lygia Clark, les œuvres que le collectif crée possèdent, selon ses membres, des vertus thérapeutiques.

L'ethnopsychiatrie est l'étude des manipulations et processus d'influence à finalité thérapeutique. Dans ce cadre, un objet est actif dans la mesure où il agit sur le réel par son existence même, c'est-à-dire qu'il possède une autonomie d'activation. La force dont parlait Passeron ne dépend alors plus de l'action, du corps de l'artiste ou du chaman. Cette autonomie, nous la connaissons déjà à travers certains programmes informatiques. Si leur « force intrinsèque » fonctionne de manière autonome, alors il ne s'agit pas d'objets dont l'efficacité est symbolique ou psychologique³⁰. Il s'agit d'objets contenant une activité manipulatrice insérée à dessein. Pour Tobie Nathan, l'objet, ignoré par ses collègues psychanalystes, dit-il, peut par sa manipulation et en déroulant une logique de *contrainte* et de *noyau* être thérapeutiquement actif. « D'autres pousseront leur couplet “symbolique”, “transitionnel”, “fétichiste”, il n'en reste pas moins que les objets thérapeutiques *sont des choses* et non des mots et c'est en tant que tels qu'ils sont actifs³¹. » La fabrication des objets actifs peut être aussi spécifique et particulière que la fabrication que nous décrivions plus haut du *boli*. Lucien Hounkpatin explique que la

29. Laval-Jeantet (Marion), *De l'immersion à la vision : expérience ethnographique et révélation poétique*, Thèse de doctorat Art et sciences de l'art. Arts plastiques, Paris I, 2006. Voir aussi *Pro-création ?* Paris, CQFD, 1993.

30. « Ce type de “force” qui se rencontre dans de très nombreuses ères culturelles ne relève donc ni d'une “efficacité symbolique” ; ni d'une efficacité “psychologique”. L'hypothèse, supposant que l'efficacité découlerait d'une sorte de “contrainte logique”, permettrait d'expliquer de quelle manière des *objets*, des *actions rituelles*, des *dispositions thérapeutiques singulières*, agiraient par leur seule “force” intrinsèque — par leur *mana* », Nathan (Tobie), « De sable, de plomb et de cola. Ethnopsychiatrie des objets actifs », *Nouvelle Revue d'ethnopsychiatrie*, n°16, Grenoble, Pensée sauvage, 1991, p. 35.

31. Nathan (Tobie), « De sable, de plomb et de cola. Ethnopsychiatrie des objets actifs », *op. cit.*, p. 30.

fabrication est généralement accompagnée de paroles et que les méthodes sont adaptées selon l'efficacité désirée à chaque situation et à chaque individu. Pour que l'objet d'art, à son tour, fonctionne comme objet actif, il faut qu'il réponde à un certain « programme opératoire ». Marion Laval-Jeantet décrit ainsi les « règles » à respecter : « [...] l'objet en question obéit à une logique narrative, dans laquelle la tension naît de l'association de principes antagonistes. D'un point de vue très général, tout type d'ésotérisme construit l'hypothèse de l'incarnation, donc de la mise en réalité, sur le même postulat. Mais ce qui permet aussi ce principe *d'activité* est la *fermeture* de l'objet [...] Il faut effectivement une conception unificatrice et close pour que sa juxtaposition du sens et du contre-sens crée la tension nécessaire au principe thérapeutique actif. Ainsi, ce sont la lisibilité et la cohérence artificielle de l'objet, au sein duquel cohabitent des données contradictoires, qui lui permettent de “fonctionner”³² ».

Théorie plastique de Joseph Beuys

Dans le travail de ce collectif, la dimension active de l'œuvre ne suppose *a priori* donc ni l'action ni l'activité. Pourtant, cette dimension participe très largement de leur travail. Ce groupe revendique une « conduite créatrice » qui se fonde sur la « vision » et son expérience. Cette expérience survient lors de rituels — ils participent par exemple au rituel *Bwiti* qui appartient à la croyance des pygmées du Gabon — ou lors d'expérimentations scientifiques (sciences du comportement) auxquelles ils participent. Afin de continuer à considérer la relation de l'objet à l'activité, plusieurs dimensions du travail de Beuys doivent être prises en compte. La dimension active de son travail se distingue de l'approche du collectif même si son intérêt pour les sciences, la médecine et les rituels est manifeste. Alors que ces sculptures possèdent elles aussi une autonomie d'activation, cette autonomie n'est pas thérapeutique au sens où l'ethnopsychiatrie entend l'objet actif car son œuvre ne semble exercer ni manipulation ni influence, si ce n'est l'ambition d'influencer les spectateurs en déclenchant leur capacité créatrice. « L'art n'a valeur de modèle que s'il place le spectateur dans une situation qui lui permettra de développer ses forces créatrices. [...] Celui qui parvient à déchiffrer la signification du lieu

32. Laval-Jeantet (Marion), *De l'immersion à la vision, expérience poétique*, op. cit., p. 371.

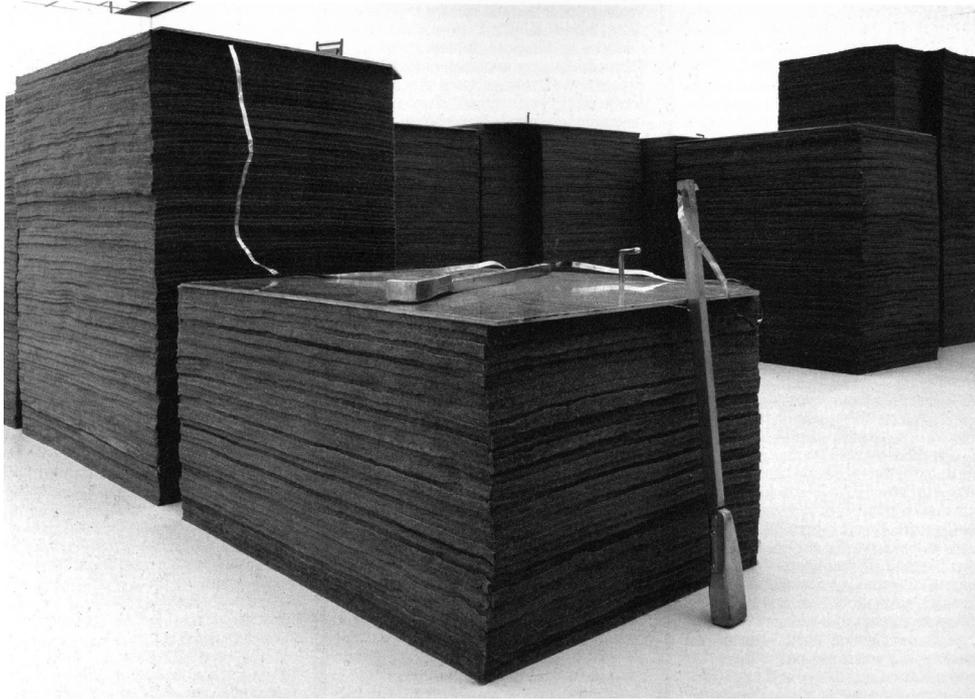
commence à devenir créatif³³. » En cela le travail de Beuys vise une transformation sociale et politique, c'est sa théorie de la « sculpture sociale ». De ce point de vue son œuvre se veut active. Le type d'autonomie d'activation que possèdent ces œuvres est énergétique. La dimension active se caractérise par la circulation effective d'énergie dans l'objet installé dans l'espace d'exposition ainsi que par la capacité physique des matières choisies à se transformer. Son œuvre sculpturale repose sur des choix de matériaux, tels que le cuivre qui conduit l'électricité ou tels que le fer et le feutre qui isolent et retiennent la chaleur. Quant à l'emploi du miel, de la graisse, de la cire, il permet la transformation des formes. La forme de la graisse de *Chaise avec graisse* (1963) s'altère et se transforme par le mouvement du spectateur et la chaleur qu'il produit. C'est ce que Alain Borer appelle le « potentiel dynamique » de ces œuvres. La série d'œuvres *Fond* réalisées entre 1954 et 1984, et notamment *Fond VII/2*, se compose de sept piles de feutres de différentes hauteurs, surmontées de plaques de cuivre et d'une huitième pile sans plaque. Des outils et des rubans en cuivre relient les plaques et les piles entre elles. Les métaux conduisent l'énergie que le feutre stocke. Ces colonnes évoquent la batterie de Volta, « le tendeur, qui établit la communication entre la pile de feutre et la plaque de cuivre par le biais du ruban conducteur, signale au spectateur le flux d'énergies qui circulent entre des piles, et par-là même, les forces qui affluent vers tous les éléments³⁴ ». La majorité de ces sculptures fonctionnent de cette manière³⁵. La chaleur du feutre, du cuivre, l'énergie propre aux matériaux qu'il utilise, sont un élément plastique en soi. Ainsi l'autonomie énergétique qui fait de ses sculptures des objets actifs fonctionne grâce à l'intuition de Beuys sur laquelle repose son « système », « l'étroite parenté entre chaleur et énergie, ou énergie et pensée dans leur capacité de transmission³⁶. » Il parvient à ses conclusions et à sa « théorie plastique » grâce à l'étude de la fabrication de la cire par les abeilles. À partir des formes cristallines de la cire créées grâce à la chaleur produite par le mouvement des abeilles puis à son refroidissement, « Beuys en déduit un principe créateur où la chaleur n'est pas seulement le ton chaud

33. von Graevenitz (Antje), dans *Joseph Beuys*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, pp. 166-168.

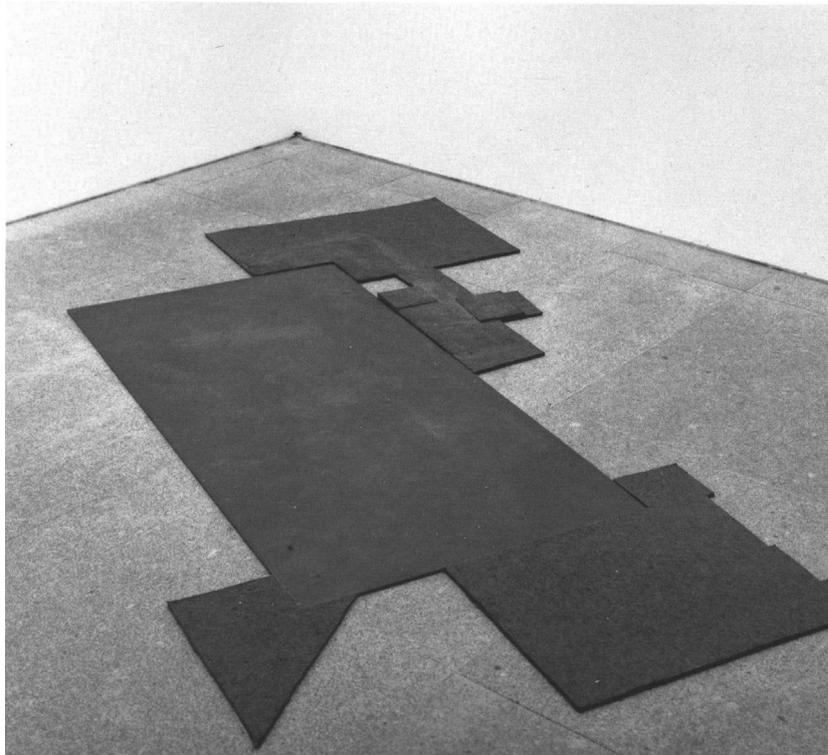
34. Hohlfeldt (Marion), dans *Joseph Beuys, op. cit.*, p. 227.

35. C'est le cas par exemple aussi pour *Stelle* [Lieu (plastique de graisse-feutre) complet avec plaque de cuivre chargée de courant alternatif à haute tension]. Réalisée en 1967, mais exposée en 1979, cette œuvre est un « travail plastique au sol en feutre gras avec plaque de cuivre chargée d'un courant alternatif à haute tension ».

36. Hergott (Fabrice), « L'art comme un couteau aiguisé », dans *Joseph Beuys, op. cit.*, p. 69.



Joseph Beuys
Fond VII/2, 1967-84
Coll. MNAM Centre Georges Pompidou



Joseph Beuys
STELLE, Lieu (plastique de graisse-feutre) complet
avec plaque de cuivre chargée de courant alternatif
à haute tension 1967-79
Coll. Marx

d'une couleur, mais aussi l'activité, l'énergie calorifique, tandis que le froid est le principe qui permet la cristallisation³⁷ ». Sa *théorie plastique* regroupe la *force* (énergie, chaleur, chaos), le *mouvement* (activité) et l'*érigé* (forme, froid, ordre). Concernant le rapport de ses performances à ses sculptures, dans la mesure où nous retrouvons les mêmes types de matériaux, les conclusions sur la dimension active des œuvres en résultant est la même. Par contre, que ses sculptures restent ou non investies par l'action une fois leur activation terminée, cela dépend de l'expérience que chacun fait de son œuvre. Cela se joue dans l'esprit de chaque visiteur. Pour Benjamin Buchloh, par exemple, qui est très critique envers son œuvre, il ne s'agit plus encore une fois que de « choses mortes ». Il écrit, à propos de l'exposition de Beuys au Guggenheim en établissant une comparaison avec l'œuvre d'Yves Klein, que ces « vestiges d'activités passées [...] pourraient être “les souvenirs d'une vie de spectacle, de pauvres choses mortes. Privée du confectionneur, la vie s'est évanouie de son art”³⁸. » Se joue ici la question de l'incarnation de l'œuvre, d'une image étroitement associée à une croyance.

Théorie de l'Incarnation

Nous retrouvons ces fétiches et ces croyances dans toutes les religions et toutes les cultures que l'on se plaisait à imputer à des sociétés considérées comme moins développées³⁹. « Inutile aussi d'imputer à cet homme une croyance et à ces gens une mentalité particulièrement fétichistes — figure de la primitivité depuis le président de Brosses et de l'africanité depuis Hegel : il n'y a pas de religion sans choses, sans figuration matérielle de l'absolu, sans incorporation de l'autorité suprême mystérieuse en vertu de laquelle ce qui arrive et doit arriver⁴⁰. » Je ne peux donc convoquer ces idées d'efficacité sans faire appel à ma propre culture et à la

37. *Ibid.*, p. 69.

38. Buchloh (Benjamin H.D.), « Beuys : le crépuscule de l'idole. Notes préliminaires pour une critique (extraits) », *L'Époque, la mode, la morale, la passion, Aspects de l'art aujourd'hui, 1977-1987*, Éditions du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 1987, p. 536. Ce texte a été publié pour la première fois dans *Artforum*, janvier 1980, p. 35-39. Les termes employés par Buchloh pour décrire l'œuvre d'Yves Klein sont ceux que Dove Ashton (« Art and Spectacle », *Arts Magazine*, mars 1967, p. 44) utilisa pour exprimer ses impressions sur cette même œuvre pendant sa première rétrospective à New York, en 1967.

39. Jean-Paul Colleyn pose justement cette question à propos de l'efficacité des fétiches : « Peut-on comparer l'efficacité symbolique des différentes catégories d'images ? [...] Les historiens distinguent l'*imago* de la *praesentia*, un mot désignant la véritable divinité incorporée en l'objet. En matière de *praesentia*, la proclamation du dogme de l'eucharistie consacre l'idée de la transsubstantiation et confirme la présence authentique du Christ dans l'hostie. L'attrait exercé par les images et les objets, dans le monde judéo-chrétien pourtant profondément marqué par des tendances hostiles à l'image, invite donc à envisager avec une grande tolérance la révérence manifestée par d'autres hommes où qu'ils habitent envers des objets chargés d'aura », *Secrets, Fétiches d'Afrique, op. cit.*, p. 15.

40. Bazin (Jean), « L'anthropologie en question : altérité ou différence ? », *Université de tous les savoirs, L'Histoire, la Sociologie et l'Anthropologie, Vol. 2*, Paris, Odile Jacob, coll. Poches, 2002, pp. 85-86.

théorie de l'incarnation, ainsi qu'à celle de l'image comme instrument de pouvoir. Je m'appuie sur les recherches de Marie-José Mondzain et la question qu'elle pose : comment l'image peut-elle exercer une violence sur nos esprits ? Cette question du pouvoir rejoint celle de la violence. L'image est violente quand on quitte « le champ des productions symboliques pour aborder celui, plus insaisissable, de l'influence quasi hypnotique, de la perte du réel, de l'hallucination collective ou du délire privé⁴¹ ». Cette violence comme manifestation abusive d'une force s'exerce sur notre pensée. L'histoire de l'image que retrace Marie-José Mondzain dans son travail est celle des icônes religieuses et des images télévisuelles, issues de la même culture gréco-romaine, construites avec le christianisme. Elle explicite la distinction entre les images dites « incorporatrices » et les images incarnées.

Écart et homonymie

La différence entre ces deux types d'images s'inscrit dans la notion d'« écart », spécifique à l'image de l'incarnation. L'écart est une forme de symbolisation. L'auteur analyse cet écart à partir des théories iconoclastes. Selon ces théories, l'image ne peut prendre corps qu'accompagnée par la parole. C'est par l'homonymie que se « constitue le lien entre le visible et l'invisible ». Quand ce lien est rompu, nous perdons notre faculté à juger. Ainsi, quand cet écart est nié, la violence des images peut s'exercer. Dans les théories iconoclastes, l'image incarnée est l'image à laquelle on a « donné la chair ». Ce type d'image est « la seule image qui possède la force de transformer la violence en liberté critique⁴² ». Trois éléments rentrent donc en compte : le visible, l'invisible et le regard qui les met en relation. À l'inverse, face à l'image qui incorpore, le regardeur fait littéralement corps avec l'image, rien d'autre n'interagit⁴³.

Au VIII^e siècle, lors de la première guerre des images à Byzance, les iconoclastes et les iconophiles⁴⁴ s'opposaient. Cet événement donna à l'image sa première véritable définition. Deux

41. Mondzain (Marie-José). *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p. 23.

42. *Ibid.*, p. 32.

43. « Donner corps [...], c'est proposer la substance consommable de quelque chose de réel et de vrai à des convives qui se fondent et disparaissent dans le corps auquel ils sont identifiés », *ibid.*, p. 33.

44. L'Empereur soutenu par les iconoclastes et par l'Église ordonna la destruction de toutes les images représentant le Christ, la Vierge et les saints. Les iconoclastes expliquèrent que la destruction des images était une action nécessaire pour lutter contre l'usage qui en était fait à l'époque. Les images contre lesquelles ils s'élevaient étaient des images adorées qui, selon eux, détournaient les fidèles de ce qui devait être l'objet principal de leur adoration : Dieu.

sortes d'images existaient : l'image artificielle et l'image archéiropoïète. L'image artificielle possédait un très grand pouvoir ; regardée (et utilisée) par les païens, on lui prêtait le pouvoir de capter l'âme, de guérir mais aussi de tuer. Elle était simultanément crainte et adorée. Jusqu'au II^e siècle, la représentation du Christ, de la Vierge et des saints était proscrite, il n'était permis de les évoquer que grâce à des allégories ou des symboles. Tous ceux qui en représentaient les visages étaient des magiciens ou des sorciers⁴⁵. Quant à l'image archéiropoïète, elle est l'image « non faite de main d'homme », telle que le Saint-Suaire ou la Véronique. Ces images réalisées par contact, constituent de véritables « preuves » (index) de l'existence de Dieu. Afin de donner, aux yeux du pouvoir, une forme de légitimité à l'image, les iconoclastes remplacèrent les anciennes images par de nouvelles productions qu'ils contrôlaient et théorisaient. L'Empereur, afin de légitimer l'existence de ces images qu'il « réinvente », s'entoure de penseurs qui en édifient les premières théories. L'un de ces théoriciens, qui paradoxalement n'adhérait pas aux positions iconoclastes et soutenait l'image, était Nicéphore le patriarche. Pour Nicéphore, l'icône se définit comme « celui qui n'est pas comme s'il était là ». Le modèle d'analyse est le modèle christique. Le Christ s'est incarné et est l'incarnation du Verbe sans être Dieu le Père. La première définition de l'image n'est autre que celle de l'incarnation. Mais la question à laquelle ces théoriciens se devaient de répondre concernait ce qui s'incarne dans l'image. « L'image, toute image n'a pas d'autres visées que l'épiphanie d'une présence. »⁴⁶ Après avoir défini l'image sur le modèle de l'incarnation, le dernier élément de cette légitimation était l'obligation de nommer l'image, c'est-à-dire l'obligation d'écrire sur l'icône, ce qu'elle montrait⁴⁷. Ainsi naquit la doctrine de l'homonymie : c'est lui (le même nom) mais ce n'est pas lui. Cela souligne l'importance de la parole. Cette définition de l'image produite par les penseurs du VIII^e siècle accompagne toute notre culture gréco-latine. L'Église à Byzance a donc utilisé ces deux types d'images, qu'elle venait de détruire pour asseoir son pouvoir : les images qui

45. Ainsi, ces propriétés magiques qui étaient prêtées à ce type d'images leur promettaient un puissant avenir : qui la possédait, possédait le pouvoir. D'ailleurs, l'interprétation la plus probable de cette destruction des images par l'Empereur et l'Église est celle qui l'analyse comme une volonté de récupération de son pouvoir.

46. Son modèle est la matrice virginale, car, de la même manière, que la matière n'a pas limité le Verbe, l'image ne limite pas l'illimité. Si la Vierge a pu contenir en son sein l'invisible sans le limiter, alors il a été établi que l'image, de la même façon, pouvait contenir l'illimité et l'invisible. Cette définition de l'icône par l'incarnation a vu le jour quand Saint Paul, le premier, déclara que « le Fils est l'image du Père ». L'image est ce qui rend l'immatériel visible, l'invisible visible. Encore une fois, nous savons que le Christ n'est pas le Père et pourtant l'incarnation a fait de ces deux entités un être de chair. C'est l'image.

47. Ceci encore une fois, à la manière du Christ qui, sur Terre, devait être nommé par saint Jean-Baptiste pour être reconnu. Il fût donc obligatoirement inscrit « l'effectuation de la voix du père » sur l'icône.

relevaient de l'incarnation et qui redonnaient sa liberté à l'image et les images relevant de l'incorporation qui furent appelées : la « Bible des illettrés »⁴⁸. Ce point concernant le pouvoir des images et les théories de l'incarnation, comme nous l'avons dit, permet peut-être de déplacer le concept de fétiche et les prières matérielles dans la culture dont je suis issue. Pour revenir à la figure de Beuys, c'est par sa supposée renaissance (suite à la chute de son avion) qu'il incarnerait lui aussi une force, faisant naître par là même la figure du chaman. « Je m'empare d'un concept de Dieu et le donne à l'homme. [...] Mais le Christ l'a déjà fait⁴⁹. » C'est ce recours à l'idée d'incarnation que Buchloh critique chez Beuys. Le personnage de Beuys se veut incarné, mais, d'un point de vue strictement esthétique, qu'est-ce que ses sculptures incarnent si ce n'est ses idées ?

Au-delà des objets actifs en ethnopsychiatrie ou des objets actifs car autonomes informatiquement (électriquement) ou énergiquement, croire en la survivance d'une action dans un objet participe de cette théorie de l'incarnation. Quand je parle de la couverture de l'installation *Sur le seuil du divers* (ill.p. 46), des boubous *Conversation* (ill.p. 28) ou *Chutes* (ill.p. 78), ou encore des têtes en terres *Sans tête* (ill.p. 71) comme des objets « investis par une action », je pourrais aussi peut être les désigner comme des objets qui « incarnent une action ». Cela supposerait que ces objets acquièrent un statut particulier via la nature de l'action, mais aussi par son mode de présentation (doctrine de l'homonymie). Je préfère pourtant me pencher vers le fétiche, selon l'usage qu'en propose Jean-Paul Colleyn : instaurateur et réificateur de relation intéressant « l'humanité entière » et concernant « le rapport [...] des hommes entre eux⁵⁰ ».

48. *Ibid.*, l'Église « a produit des visibilitées programmatiques faites pour communiquer un message univoque » — opération d'incorporation — « ces images-là accompagnèrent les conquêtes, elles firent régner les plus terribles silences, imposèrent les plus dociles soumissions, réduisant toutes les objections », p. 41.

49. Beuys (Joseph), « Discours sur mon pays », *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, l'Arche, 1988, p. 27.

50. Colleyn (Jean-Paul), « L'alliance, le dieu, l'objet », *op. cit.*, p. 62.

3. Quelle efficacité ?

*L'efficacité artistique n'est pas dans l'image seule, mais dans la tension entre l'activité, la procédure, la pédagogie et la forme*⁵¹. Marc Pataut

Comme nous l'avons vu, plusieurs types d'efficacité peuvent être prêtés à un geste, à un rituel ou à un objet. Si la sculpture est investie par une action, contrairement à l'objet actif ethnopsychiatrique, c'est qu'elle possède une efficacité d'ordre symbolique, effective pendant l'activité en collaboration. Le symbolique naît de l'imaginaire partagé et son effet est « un effet social⁵² ». L'art en collaboration comme parti pris artistique, permet la création d'un imaginaire commun par lequel le symbole est opérant. Il s'agit donc de comprendre ce qu'est l'efficacité symbolique et comment elle s'exerce à partir de l'expérience de collaboration au sein de l'Association des femmes maliennes. Si l'efficacité sous-entend des enjeux de pouvoirs, comment se manifestent-ils dans le cadre d'actions en collaboration où se déploie le partage de l'autorité ? Pour Pierre Bourdieu, le symbole établit les relations entre propriété du discours, propriété de celui qui les prononce et propriété de l'institution. Dans le cas de mon travail, il est toujours clair, lors de la mise en place des projets, que l'activité et la sculpture appartiennent au monde de l'art. Il n'est jamais question d' « animation culturelle » au mauvais sens du terme. Je dis *d'où je viens*. Quant à l'institution qui accueillera les objets, elle possède un pouvoir social de représentation explicite. Enfin, je tente dès le début de l'initiative d'explicitier les propriétés du discours en exposant les tenants et les aboutissants du projet.

Bien que le modèle de la représentation symbolique soit le langage, nous avons vu que le but de l'œuvre n'est pas la communication entre l'artiste et le regardeur. C'est en amont que la communication est essentielle, c'est-à-dire pendant l'activité en collaboration. Si l'objet est un symbole et qu'il est efficace parce qu'il est investi par l'action et le sens qu'elle véhicule, il est important d'établir à l'instar d'Émile Durkheim une distinction entre les natures possi-

51. Pataut (Marc), « Procédures et forme documentaire, sculpture et langue », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, Éditions du Seuil, 2001, p. 304.

52. Isambert (François-André), *Rite et efficacité symbolique, rites et symboles*, Paris, Cerf, 1979, p. 85.

bles des effets de l'efficacité symbolique. Selon le sociologue, les effets peuvent être d'ordre moral ou bien d'ordre physique⁵³. Ce qui nous intéresse sont les effets d'ordre moral, nous dirions aujourd'hui plutôt éthique, car, à travers ces sculptures, je ne prétends pas produire des effets d'ordre physique comme le propose l'ethnopsychiatrie. François Isambert publie en 1979 *Rite et efficacité symbolique*. Il analyse dans cet ouvrage l'efficacité symbolique à partir des rites religieux et magiques étudiés par Émile Durkheim, James Frazer et Marcel Mauss. Pour Durkheim, « [...] les rites sont des manières d'agir qui ne prennent naissance qu'au sein des groupes assemblés et qui sont destinés à susciter, à entretenir ou à refaire certains états mentaux de ces groupes⁵⁴ ». Même s'il existe pour Durkheim des rites sans dieux⁵⁵, ils « sont des règles de conduite qui prescrivent comment l'homme doit se comporter avec les choses sacrées⁵⁶ ». Le rituel est une association d'actes ordonnés porteuse d'une dimension symbolique. Pour Isambert, le rite peut-être abordé par trois « entrées » distinctes : la sociologie, la psychologie et la sémiologie. « La sociologie [...] a commencé par définir le rite par son objet, l'objet religieux, à partir de quoi se retrouvent le caractère compulsif, lié à l'obligation et au tabou, et son caractère symbolique, lié à sa fonction de communication avec les êtres de l'au-delà. » En psychologie, « on appellera "rite", ou plus souvent "rituel", des actes répétitifs, compulsifs, sans but apparent, et à partir de là on pourra tenter de remonter jusqu'au sens le plus courant du rite, le rite religieux ». En sémiologie, « le rite est d'abord signe, et sa standardisation répétitive est nécessitée par sa fonction de quasi-langage⁵⁷ ». Selon ces définitions, le rite se construit à partir d'actes ou de paroles prescrites qui génèrent la cohésion du groupe par des relations symboliques. Le rite est performatif, « lorsqu'il réalise, sur un mode convenu, une certaine relation à l'autre (personne, objet, divinité) par la symbolisation elle-même de la relation à établir⁵⁸ ». C'est le cas, il me semble et nous le verrons, du travail avec les femmes de l'Association.

53. « L'efficacité morale du rite, qui est réelle, a fait croire à son efficacité physique, qui est imaginaire », Durkheim (Émile), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Livre de poche, 1991, p. 604.

54. *Ibid.*, pp. 52-53.

55. *Ibid.*, p. 91.

56. *Ibid.*, p. 99.

57. Isambert (François-André), *Rite et efficacité symbolique, rites et symboles*, *op. cit.*, p. 18.

58. *Ibid.*, p. 99.

Le rite performatif

Isambert emprunte le terme « performatif » à la théorie des énoncés linguistiques de John Langshaw Austin⁵⁹. Les énoncés performatifs sont garants d'une efficacité par leur seule énonciation. La critique de Bourdieu *Ce que parler veut dire*⁶⁰ adressée à Austin nous rappelle que ces énoncés — « Je vous marie, je le juge, je vous baptise » — n'agissent pas par eux-mêmes mais par le pouvoir qui leur a été conféré par la société. Ce pouvoir dépend d'une configuration sociale précise. Certains gestes ont un certain pouvoir, certaines paroles de la même manière, parce qu'elles sont effectuées ou prononcées par une personne particulière : un prêtre, un maire, un sorcier, etc. Les gestes ou paroles n'ont pas de spécificité en soi. Leur efficacité est proportionnelle à la position sociale de celui qui les fait ou qui les prononce. Dans le cas du *boli*, « seuls certains individus sont reconnus comme les opérateurs légitimes de l'échange⁶¹ ». C'est la raison pour laquelle « le *boli* ne masque pas un rapport social, il contribue à l'établir en tant que tel et en tant que rapport au monde (Augé 1975)⁶² ». La cause de l'efficacité sociale dépend du système dans lequel nous nous plaçons. Fidèle au système de pensée magique, qui selon Claude Lévi-Strauss, est « un système opératoire et de croyances qui prêtent à certains actes humains la même valeur qu'à des causes naturelles⁶³ », Artaud confère à ses gris-gris ou à ses « sorts⁶⁴ » un pouvoir qu'il est persuadé, dans sa folie, de posséder hors de tout consensus social. Passionné par les pensées kabbalistiques, il écrit en 1945 à Jean Dubuffet que « le génie d'un dessin n'est pas dans son art, mais dans l'action des forces qui ont présidé au calcul des formes et des signes que les lignes dessinées abandonnent, forment, évident⁶⁵ ». En introduisant les *50 dessins pour assassiner la magie*, il écrit qu'il s'agit de « notes littéraires, poétiques, psychologiques, physiologiques, magiques magiques surtout, magiques d'abord et

59. Austin (John Langshaw), *Quand dire, c'est faire*, Éditions du Seuil, Points/essais, trad. par Gilles Lane, 1970.

60. Bourdieu (Pierre), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982.

61. Colley (Jean-Paul), « Objets forts et rapports sociaux, Le cas des Yapere Minyanka », *Fétiches, Objets enchantés Mots réalisés*, *op. cit.*, p. 250.

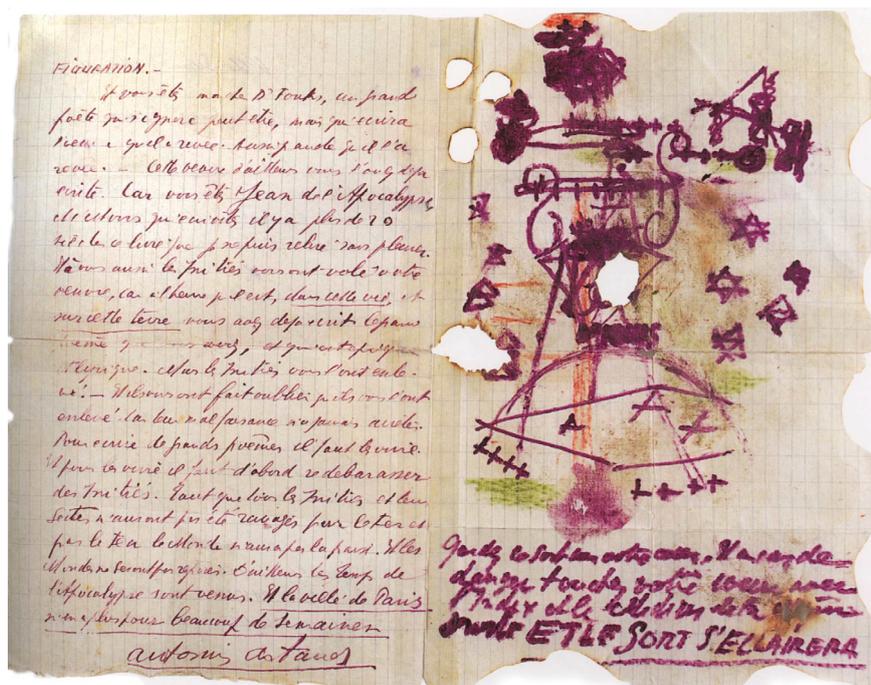
62. Colley (Jean-Paul), « L'alliance, le dieu, l'objet », *op. cit.*, p. 74.

63. Breton (André), *L'Art magique*, Paris, Phébus, Biro, 1991, p. 268.

64. Ces gris-gris, réalisés à l'asile de Ville Évrard en 1938, sont postérieurs à ces « sorts ». « Dès septembre 1937, Artaud envoie ses premiers "sorts" épistolaires. Chargés d'un pouvoir magique, tantôt protecteurs tantôt mortifères à l'égard de leur destinataire, les sorts sont indissociables des accès de délire dont Artaud commence alors à être la victime. Ils mettent en scène une écriture théâtralisée où se conjuguent les possibilités de la graphie (majuscules, soulignement), la disposition sur la page (au centre et aux coins des feuillets, en forme de triangle) et la perforation du papier par le feu », *Antonin Artaud*, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2006, p. 37.

65. Artaud (Antonin), *50 dessins pour assassiner la magie*, Gallimard, NRF, 2004, pp. 10-11, cité par Éveline Grossman.

par-dessus tout⁶⁶ ». Hormis ces sorts, Artaud s'était donné comme mission de « révéler » un art magique, actif, sacré. Il écrit : « J'ajoute au langage parlé un autre langage et j'essaie de rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale, au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités. » Sa découverte de l'art balinais et son voyage au Mexique expliquent l'influence d'autres cultures sur ses théories, sa poésie.



Antonin Artaud
 Sort à Léon Fouks, 1939
 Crayon à encre violette et crayons de couleur sur papier brûlé
 21 x 13,5 cm.
 Coll. Part.

Il est commun de rappeler que certaines actions, principalement dans les années soixante-dix, étaient considérées comme de véritables rituels. Vito Acconci, pendant une performance intitulée *Directions*⁶⁷, parle de transe et profère pendant l'action des prédictions, « je veux croire

66. *Ibid.*, p. 16.

67. Performance situation : « Directions » à l'École de Design de Rhode Island, Providence, 2 heures, Décembre 1971. « Un auditorium, pas de sièges (les spectateurs peuvent déambuler librement). Ils se déplacent, regardent les films et des vidéos. Cette performance se veut être le fondement même de cet espace, elle en est la force motrice, ce qui graduellement va entraîner le doute. Au centre de l'auditorium, une estrade. Je suis allongé dessus, le visage contre l'estrade, les yeux bandés. Tournant jusqu'à ce que j'atteigne un niveau d'épuisement (une extrême fatigue m'envahit), je suis pris de vertiges. Cette pratique m'a conduit à un état de transe. Je me berce de pouvoirs illusoire que je crois posséder. Je pointe le doigt devant moi et profère tout haut : "... Je veux que tu tombes raide mort ... qui que tu sois, toi que je montre du doigt, je veux que tu tombes mort ..." (Je refais ce même vœu en silence, je veux croire que mon incantation s'est déjà réalisée ; je me roule à nouveau sur l'estrade). Je tends mon bras, pointe le doigt comme pour continuer une ligne vers les spectateurs. Je peux me frayer un chemin, faire des trous dans les spectateurs. J'essaie de déplacer et de déployer mon épuisement, épuisement qui peut causer l'épuisement ultime, la mort, chez les spectateurs », cité dans Schlatter (Christian), *Art conceptuel formes conceptuelles*, Galerie 1900-2000, 1990, p. 86.

que mon incantation s'est déjà réalisée. » Il mime le chaman comme Beuys le faisait. Quittant la conception bourgeoise de la fétichisation de la marchandise, ces artistes fabriquent des rituels. Aujourd'hui, la référence au rituel a perdu son contact obligé avec le primitivisme. Il n'est plus nécessaire que l'artiste, par son charisme, son « aura », soit associé à la figure d'un gourou, d'un chaman et exerce un pouvoir de fascination. Il n'est plus nécessaire non plus qu'il s'agisse de performances faisant appel à des matériaux corporels communément désignés comme impurs ou informes qui confèreraient un caractère sacrificiel et sacré à l'événement. Ainsi, l'activité selon la définition de Kaprow, peut être assimilée à un rituel. Par exemple, pour Erving Goffman, toutes les relations sociales sont considérées comme des rituels d'interaction qui sont des « conduites ritualisées rendant possibles les relations sociales⁶⁸ ». La relation est rituelle par des gestes, des actes, des paroles spécifiques qui la rendent possible. Pourtant, la relation vécue avec les femmes maliennes diffère du rituel d'interaction quotidien car le moment des rencontres revêt un caractère exceptionnel grâce à la nature de l'activité qui est mise en place. Mais le caractère rituel subsiste. De cette manière, les sculptures créées dans ce cadre résultent d'une forme de rituel séculaire (répétition des gestes, rendez-vous hebdomadaires) qui prédestine leur efficacité symbolique au cours de l'action.

L'efficacité symbolique

L'efficacité magique fonctionne pour Isambert comme prototype de l'efficacité symbolique. C'est parce que l'efficacité symbolique nous conduit à nous interroger sur l'efficacité sociale du symbole que celle-ci nous intéresse. Cet effet est lui-même le produit d'un phénomène social, que l'auteur appelle la « manipulation symbolique »⁶⁹. Celle-ci comprend, nous dit-il, « au minimum deux rôles, un rôle à dominante active, consistant à fournir à autrui un système de représentations fortement intégré et un rôle à dominante passive, ou du moins réceptive

68. Isambert (François-André), *Rite et efficacité symbolique, rites et symboles*, op. cit., p. 189. Voir : Goffman (Erving), *Les rites d'interaction*, trad. de l'angl. par Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

69. Sur cette question, voir l'article de Lévi-Strauss (Claude), « L'efficacité symbolique », *Anthropologie structurale 1*, Plon, 1974. Il y établit une comparaison entre la cure psychanalytique et la cure chamannique. « La cure chamannique semble être un exact équivalent de la cure psychanalytique, mais avec une inversion de tous les termes », p. 228. « L'efficacité symbolique consisterait précisément dans cette "propriété inductrice" que posséderaient, les unes et les autres, des structures formellement homologues pouvant s'édifier, avec des matériaux différents, aux différents étages du vivant : processus organiques, psychisme inconscient, pensée réfléchie. La métaphore poétique fournit un exemple familier de ce procédé inducteur; mais son usage courant ne lui permet pas de dépasser le psychique », p. 231.

d'assimilation des représentations proposées. Ces représentations sont liées symboliquement aux enjeux de la manipulation. Il en résulte que l'efficacité de l'opération est fonction d'une part du consensus créé autour des représentations, d'autre part du lien symbolique entre les représentations et les enjeux⁷⁰ ».

Comment s'exerce cette « manipulation symbolique » dans le cas du projet mené dans le local de l'Association des femmes maliennes ? Transposée à cette situation, je jouerais le rôle actif, dont parle Isambert, tandis que les personnes avec qui se développe l'activité, les femmes de l'Association, seraient les réceptrices des représentations proposées. De manière générale, dans le cas d'un projet en collaboration, personne n'est passif, chacun participe à établir le consensus⁷¹ nécessaire pour valider la signification du symbole. L'auteur mentionne deux conditions nécessaires à l'efficacité symbolique. D'abord, l'établissement du consensus concernant les représentations mises en œuvre. Dans le cas du travail avec l'Association, nous nous sommes entendues sur le fait que le wax était le symbole du rapport que chacune entretenait avec son pays d'origine. L'autre représentation qui devait faire l'objet d'un consensus était le geste de tricoter. Cette technique devenait le symbole de la mémoire des femmes de ma famille.

L'autre condition nécessaire à l'efficacité symbolique, nous dit Isambert, est le lien unissant ces représentations et les enjeux de la manipulation. Le lien symbolique est ici celui qui unit l'œuvre (la représentation) à la rencontre et à l'expérience (l'enjeu). Le nœud est le lien symbolique très clair qui unit le wax, le tricot et l'expérience de la relation. L'œuvre est symbolique et efficace socialement puisqu'elle donne à voir un objet qui nous représente réunies grâce à celui-ci. « Il ne s'agit pas seulement de représenter une efficacité mais de la susciter en la représentant⁷². » L'efficacité « agit » donc au moment de l'activité, comme l'activité en collaboration par elle-même agit sur les différents acteurs. L'effet produit n'est pas évaluable mais il existe bel et bien, au même titre qu'un processus mis en place attentivement répercutera ses effets sur tout un chacun y ayant participé ou qui y participera. Dans le cas de l'objet, le

70. Isambert (François-André), *Rite et efficacité symbolique, rites et symboles*, *op. cit.*, p. 84.

71. « L'action symbolique, sous ses diverses formes, se dessine sur le fond d'un consensus qui la rend opérante », *ibid.*, p. 171.

72. *Ibid.*, p. 88.

symbole prend effet par la création de la relation⁷³. Pendant la collaboration, le symbole agit respectivement sur les deux parties, sur toutes s'il y en a plusieurs, et non pendant le temps de l'exposition, c'est-à-dire de l'artiste vers le regardeur, sous forme communicationnelle. Il ne s'agit pas de déterminer le rapport de l'œuvre au spectateur en termes d'efficacité.

La pratique d'activité collaborative, que l'on peut apparenter à une forme de rituel d'interaction sociale, confère pendant le temps du travail une efficacité symbolique à l'objet. Pour définir l'efficacité symbolique, Isambert avait recours à l'efficacité magique. Dans ma pratique, le rituel dans son acception religieuse (et magique), intervient à travers l'étude du kolam. Ce dessin associe une pratique répétitive à des contraintes sociales et à un système de croyance et de symbolisation.

73. Les trois faces du symbole existent pour les objets créés en collaboration, elles sont signifiant, objet et fait social. « Pour mesurer ce que peut être un *effet symbolique* — et nous y reviendrons — il faut bien percevoir les trois faces du symbole : en tant que *signifiant*, il a un sens et est susceptible de devenir contenu mental ; en tant qu'*objet* perceptible (en étendant la notion d'objet à un geste ou à un son), il s'insère dans l'univers matériel ; et dans la mesure où le lien entre les deux premiers aspects est le fait d'un consensus, il est fait social. Aussi l'effet symbolique se déploie-t-il sur les trois plans à la fois. Le sociologue est particulièrement attentif au fait que *l'effet symbolique est un effet social* », Isambert (François-André), *Rite et efficacité symbolique, rites et symboles*, *op. cit.*, p. 85.

B. Kolam et pratiques de seuil

Dans l'œuvre de Beuys, et dans l'œuvre *Stelle* en particulier, la graisse visible sur les plaques de cuivre est une trace qui rend compte de l'activité productrice de l'artiste. Cette graisse, qui fait figure d'index, peut être aussi perçue selon ses particularités physiques et nutritives⁷⁴. Cette réflexion pourrait s'appliquer à ce qu'est le kolam. Le kolam est un dessin, trace d'une activité rituelle. Il est tracé sur le sol avec de la poudre de riz dont les insectes et les oiseaux peuvent se nourrir. Cette pratique qui accompagne mon travail depuis plusieurs années y apparaît sous diverses formes. Je m'y arrêterai dans ce chapitre, révélant ainsi l'intérêt ethnographique qu'a présenté pour moi le voyage en Inde et le tournage du film vidéo *Quand la main dessine* (ill.p. 134), renouant, de plus, avec les questions de méthodes attribuées à la réalisation d'un objet, ici un dessin, investi par une action. Lors de mon diplôme de fin d'étude, le film était exposé en relation avec l'installation *Sur le Seuil du divers* (ill.p. 46). En effet, du point de vue du rituel et d'une efficacité sociale, comme d'un point de vue formel et subjectif, plusieurs éléments relient cette pratique et celle menée avec l'Association.

1. Un dessin investi par une action

Jean Renoir commence *Le Fleuve* (Inde, 1951) par un plan montrant une femme qui dessine un kolam : c'est, explique-t-il, pour nous honorer en tant qu'hôte et nous offrir son film. Dans l'État du Tamil Nadu, au sud de l'Inde, un kolam protecteur est tracé chaque matin sur

74. « La graisse se veut ici comme la trace d'un mouvement, lors d'un travail productif ou encore pour une nourriture pour les substances vivantes susceptibles de se transformer en chaleur, en énergie », von Graevenitz (Antje), dans *Joseph Beuys, op. cit.*, p. 166.

le seuil de la maison. Le terme, d'origine dravidienn⁷⁵, désigne cette pratique qui se transmet de mère en fille et qu'une des femmes de la maison doit maîtriser. C'est pendant le mois de *margali*, qui débute avec le solstice d'hiver et s'achève avec la fête de Pongal, que les kolams sont les plus spectaculaires : ce mois, réputé pour être celui où toutes sortes d'épidémies se répandent, appelle une protection accrue du foyer et les kolams sont plus grands, plus complexes⁷⁶. Fin 2005-début 2006, j'ai passé un mois et demi dans le Tamil Nadu — à Madras, Madurai et Puducherry⁷⁷ — pour réaliser une vidéo documentaire sur la pratique du kolam : *Quand la main dessine* (ill.p. 134). Le kolam est un ornement éphémère, il est la trace d'un geste et son sens tient tout autant au motif qu'au lieu et aux circonstances de sa réalisation. Je n'ai pas cherché à décrire le phénomène de manière didactique mais plutôt à ouvrir des pistes d'interrogation sur la spécificité d'une pratique visant à la confection d'une œuvre investie par une action.

J'ai découvert le kolam enfant, à neuf ans, lors d'un séjour en Inde. Ma tante, indienne, la femme de mon oncle maternel expatrié en Inde depuis une trentaine d'années, chez qui nous résidions à Puducherry, me donna un cahier de modèles de kolams et m'incita à m'entraîner à les dessiner. Constitué d'une trame de points autour desquels est tracée une ligne serpentine, le kolam peut être décliné à l'infini. Avec le cahier, m'avait été offert un carnet dont les pages étaient imprimées d'une trame de points, et sur lequel je recopiais les dessins en m'appliquant à faire onduler la ligne correctement. Par la suite, grâce à des conversations avec ma tante lors de nouveaux séjours à Puducherry, je découvris que cette pratique avait une dimension religieuse, qu'elle tendait progressivement à perdre. Malgré cette sécularisation, il m'a semblé, lors de mon dernier séjour et du tournage de *Quand la main dessine*, que le kolam conservait, aux yeux de la plupart des femmes qui le traçaient, son efficacité protectrice.

75. Famille de langues du sud de l'Inde qui comprend le tamoul, le télougou, le kannara et le mayalam.

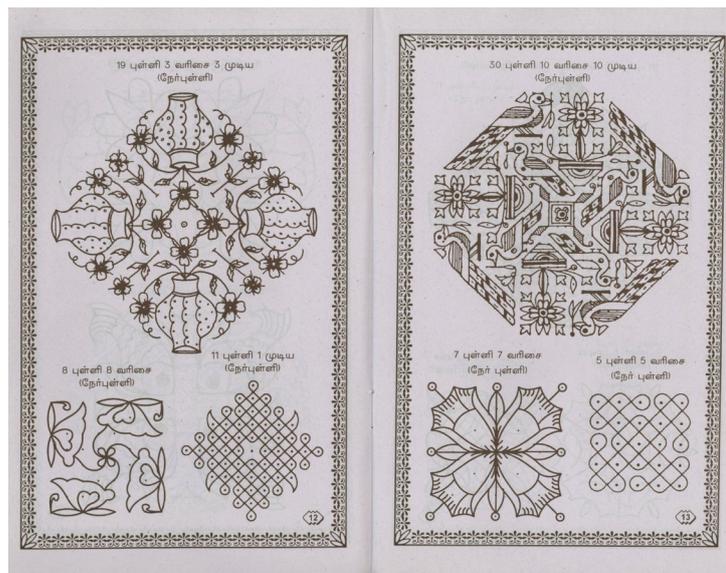
76. Pundit S. M. Natesa Sastri cité par John Layard dans un article fondamental pour l'étude de ces dessins de seuil, décrit ce mois comme « [...] un mois très malsain. C'est le mois où toutes sortes d'épidémies, comme le choléra, les fièvres et la variole, peuvent se répandre », trad. Geneviève Grimal. Pundit S.M. Natesa Sastri, *Hindu Feasts, Fasts and Ceremonies*, Madras, 1903, p. 18, cité par Layard (John), « Labyrinth ritual in South India : Threshold and tattoo designs », *Folk-Lore. A quarterly review of myth, tradition, institution, custom*, 48 (1937), p. 121.

77. Pondichéry renommé Puducherry.

Une représentation symbolique et religieuse

La tradition veut que ce soit une femme qui dessine le kolam, grand-mère, mère, tante ou fille. Elle se lève avant l'aube et exécute ce geste (le premier de la journée) avant le réveil de la famille, avant le départ du mari. Quand il quitte la maison, celui-ci doit traverser un seuil déjà orné. La mère enseigne à sa fille le bon geste, celui qui permet de tracer une ligne parfaite : fine, régulière, sans aspérités. Il s'agit de faire glisser la poudre légèrement granuleuse en la faisant tourner entre deux doigts. Ma tante m'a expliqué comment est préparé le seuil, avec de la bouse de vache fraîche étalée à la main de manière uniforme afin qu'il ne reste pas de grumeaux quand elle aura séché. Elle m'a décrit le contact de la poudre blanche avec le pouce et l'index et m'a parlé avec beaucoup de chaleur du léger bruit que produit ce geste. Elle ne trace plus ses kolams mais elle conserve la mémoire du geste tant de fois répété, inscrit dans son corps, dans sa main, dans ses doigts. Aujourd'hui, si elle ne les dessine plus sur son seuil, c'est parce que la personne qui l'aide aux tâches domestiques les trace à son arrivée le matin.

En me donnant un cahier de kolams, ma tante me transmet l'intérêt pour cette pratique. étant entendu, bien sûr, que ma situation ne se confond en rien avec celle d'une jeune fille indienne, à qui sont transmis un geste, un savoir-faire, une tradition, une croyance, par l'intermédiaire de la pratique de ce dessin.



Double page d'un cahier de kolam

Réalisé traditionnellement à l'aide de poudre de riz, le kolam nourrissait les oiseaux et les insectes. Certaines femmes interrogées ajoutent, non sans humour, que les petits animaux ainsi repus ne dépassaient pas le seuil de la maison. La poudre de riz a été remplacée au fil des ans par de la poudre de craie, qui s'achète en sachets dans le commerce et simplifie l'opération. La poudre de riz nécessitait une préparation domestique et impliquait un geste différent. Après avoir broyé les grains de riz, la femme diluait la poudre dans de l'eau, puis dessinait le kolam en pressant au-dessus du sol un tissu imbibé de ce mélange. L'usage de la poudre de craie rend le dessin plus éphémère encore : la poudre se disperse plus rapidement au gré du vent et des pas. Le kolam est tracé avant le lever du soleil et disparaît très vite, dès que la rue s'anime, voitures, mobylettes et passants n'y prenant pas garde.

La réalisation d'un kolam s'apparente à un rite : elle implique une succession d'actes formalisés, précis, codifiés, à dimension symbolique, exécutés dans un temps et un lieu spécifiques, fruit d'un apprentissage et commun à un groupe. L'exécution conforme du rite et sa répétition garantissent le maintien – ou la reconduction – d'un ordre du monde. On retrouve cet aspect dans la signification même du terme *kolam*, qui, en langue tamoule, qualifie ce qui est ordonné. C'est là que réside, en deçà de toute symbolique spécifique, l'efficacité fondamentale du rite tel que le définit Marcel Mauss : « *des actes traditionnels d'une efficacité sui generis*⁷⁸ ». Selon Archana et Gita Narayanan, le kolam dans la culture tamoule ferait partie des *vratas* : des pratiques religieuses introduites par les Aryens – qui s'implantèrent au dix-huitième siècle avant J.-C. – dans le but d'intégrer les autochtones à leur culture, et qui, contrairement aux *mantras* réservés aux initiés, concernent l'ensemble de la population⁷⁹. La culture tamoule s'est largement constituée de ces *vratas*. Lors des entretiens que j'ai réalisés pendant le tournage de *Quand la main dessine*, il a toujours été question d'un appel à la déesse Lakshmi, femme de Vishnou. Il semble pourtant que le rite du kolam trouve son origine dans le culte rendu à Ganesh, fils de Shiva et Parvati. Gift Siromoney situe au seizième siècle l'apparition du terme et de sa signification de dessin tracé sur le sol, dans un *Kuravanji* (type de ballet tamoul) in-

78. Mauss (Marcel), *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Quadrige, 2003, p. 12.

79. Archana and Gita Narayanan, *The Language of Symbols*, Crafts Council of India, Madras (1985), p. 12.

titulé *Madurai Meenatchiammai Kuram*⁸⁰. Au dix-septième siècle, le terme réapparaît dans le *Kutrala Kuravanji*⁸¹. Dans les deux cas, il renvoie à la préparation du sol et au tracé d'un dessin en prélude au culte de Ganesh⁸².

Nous l'avons vu, le kolam est réalisé à partir d'une trame de points et d'une ou plusieurs lignes serpentine. Archana et Gita Narayanan nous expliquent que les points représentent l'origine et symbolisent le « bon œil » repoussant le mauvais œil, tandis que la ligne (le serpent⁸³) représente le cercle cosmique, continu et ininterrompu. La symbolique du kolam renvoie aux divers motifs qu'il peut représenter, et se retrouve dans les significations que peut prendre le terme lui-même : lignes, flux, cours d'eau, serpent, ornement, figure, masque, oiseau, noix d'arc, loofah, planète Saturne⁸⁴... Des symboliques spécifiques sont associées à chacun de ces motifs : quand le kolam prend la forme d'un lotus, par exemple, il représente la déesse Lakshmi.

Le geste du tracé est accompagné d'une prière, à moins qu'il ne soit lui-même une prière — ce que les entretiens ne m'ont pas permis d'établir clairement. Quoi qu'il en soit, il est important de noter que la réalisation du dessin est, en soi, un appel à la déesse, ou une façon de se mettre en accord avec elle. Certaines femmes en parlent comme d'un moment de réflexion, de méditation. Le geste (l'action) rituel confère au kolam son efficacité protectrice. C'est parce que le dessin est investi par une action qu'il est efficace, sa disparition au fil de la journée ne remettant pas en cause son activité.

Un dessin de seuil

Le kolam est un *dessin de seuil* (dessiné sur le seuil). C'est sa raison d'être et le cœur de sa signification symbolique. Le seuil est le lieu où combattent les forces antagonistes, lieu sacré par excellence, qui pose la question du franchissement autant physique que psychique. Le

80. *Madurai Meenatchiammai Kuram*, vers 6, cité par Siromoney (Gift), « Kolam, South Indian kolam patterns », *Kalakshetra Quarterly*, Vol.1, no. I, April 1978, pp. 9-14.

81. *Thiru Kutrala Kuravanji*, Madras, 1972, p. 72, cité par Siromoney (Gift), « Kolam, South Indian kolam patterns », *op. cit.*

82. Siromoney (Gift), « Kolam, South Indian kolam patterns », *op. cit.*

83. Archana and Gita Narayanan, *The Language of Symbols*, *op. cit.*, « Le principe de base du pulli kolam, la source, la matière première, est le point. La forme circulaire de la ligne continue représente le tout dans sa perfection ininterrompue. Le renouvellement constant du cycle cosmique apparaît dans la continuité de la ligne sans fin, réalisant ainsi l'aspiration collective à la totalité et à l'éternité », trad. Geneviève Grimal, p. 84.

84. Layard (John), « Labyrinth ritual in South India : Threshold and tattoo designs », *op. cit.*, p. 178.

seuil où est tracé le kolam est une *zone de marge*, selon la définition qu'en donne Arnold Van Gennep dans son étude des rites de passage⁸⁵. Arnold Van Gennep décrit d'abord le seuil comme élément architectural et opère dans un second temps un déplacement métaphorique, du seuil matériel au moment intermédiaire des rites de passage, la « zone de marge » qui se situe entre la « séparation du monde antérieur » et l'« agrégation au monde nouveau ». Il ajoute : « Quiconque passe de l'un à l'autre se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes. C'est une situation que je désigne du nom de *marge*⁸⁶. » Pendant qu'elle trace le kolam, la femme n'est plus ni chez elle ni vraiment dehors car le kolam étend, d'une certaine manière, l'espace domestique à l'espace public.



Marie Preston
Extrait de la série photographique *De seuils en façades*, 2005
Projection de 80 diapositives

Le seuil de la maison marque la séparation entre l'espace privé et l'espace public. John Layard lie la fonction de gardien de seuil que remplit le kolam à la forme du labyrinthe, commune à tous les motifs. Layard constate une « surprenante ressemblance » entre les dessins de sable mélanésien, les dessins à la poudre de riz du sud de l'Inde et le dessin de labyrinthe qui apparaît sur les pièces de monnaie de Knossos, dont un des modèles de kolam qu'il pos-

85. Van Gennep (Arnold), *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1991. Réimpression de l'édition 1909, Émile Noury, augmentée en 1969, Mouton and Co et Maison des Sciences de l'Homme.

86. *Ibid.*, pp. 26-27. Victor W. Turner reprendra l'étude de ces trois temps du rituel dans *Le Phénomène rituel, structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1991.

sède reprend presque exactement la forme⁸⁷. Cette similitude témoigne selon lui d'influences culturelles récentes venant de la Méditerranée et s'explique par un désir commun de perdre l'esprit dans le dédale du dessin. Dans sa préface à *Labyrinthe* de Jorge Luis Borges, Roger Caillois écrit : « Dans un labyrinthe, tout se répète ou paraît se répéter : corridors, carrefours et chambres. L'esprit supérieur qui le conçoit — philosophe ou mathématicien — le connaît fini. Mais l'errant qui en cherche inutilement la sortie l'éprouve infini comme le temps, l'espace, la causalité⁸⁸. » Nous pouvons imaginer la manigance de la femme indienne, telle celle imaginée par le roi Abenhacan El Bokhari et le vizir de la nouvelle de Borges, traçant des courbes et des entrelacs de plus en plus compliqués pour piéger le mauvais œil, comme dans une toile d'araignée, la même peut-être que celle qui apparaît au roi dans un rêve annonciateur de la construction future du labyrinthe.

2. Du rite religieux à l'activité

Le rite du kolam se sécularise et son caractère décoratif semble désormais prédominer. Le kolam tend à se réduire à un « savoir-faire ». Seuls l'appel à Lakshmi et la crainte suscitée par l'absence du motif m'ont été transmis par les témoignages. Des concours de kolams sont aujourd'hui organisés par les villes et les villages, à la manière de nos concours de balcons fleuris. Tracé en dehors d'une zone de passage, le dessin perd sa qualité de dessin de seuil. Il s'efface beaucoup plus lentement et son caractère éphémère ne fait plus partie du processus du rite. Arrivant le matin, les femmes, les unes à côté des autres, ont chacune une place attitrée. Elles tracent un kolam durant un temps donné, puis un jury qui circule dans les allées désigne une gagnante. Dans les villages où la vie est particulièrement difficile, celle-ci reçoit un lot utile à la vie quotidienne. Après le passage du jury, les kolams peuvent être admirés par les passants. Ces concours illustrent la décontextualisation de cette pratique, son déplacement d'une activité religieuse vers une activité décorative ou un rite profane, exaltant les singularités et les talents. La fonction décorative du kolam a certes toujours été présente, mais elle

87. Layard John, « Maze-Dance and the ritual of the Labyrinth in Malekula », *Folklore*, vol. XLVII, juin 1936.

88. Caillois (Roger) « Avertissement », dans Borges (Jorge Luis), *L'Aleph*, Gallimard, NRF, 1967.

tend aujourd'hui à se substituer à sa fonction religieuse de protection. Cette pratique étant la manifestation d'un aspect traditionnel de la culture tamoule, elle prend finalement un essor considérable grâce au soutien des instances politiques.



En haut : Autocollants kolam
En bas : Pochoirs en aluminium et en
plastique
Documents, Marie Preston

Ce n'est pas simplement par l'organisation de concours que le kolam et le « discours » autour du kolam se transforment. Ils subissent nécessairement aussi les influences du nord de l'Inde et de l'Occident qui provoquent la transformation des modes de vie et du rapport au temps. L'intérêt porté au kolam par des personnes qui ne le pratiquent pas modifie le regard que ces femmes portent sur leur pratique — Mina Meenachi, la première personne qui apparaît dans *Quand la main dessine* (ill.p. 134), me fait part du regain d'intérêt pour le kolam qu'elle constate depuis quelques années. Mais, si les gens s'adaptent aux mutations de leur société, le kolam, lui aussi, a été adapté au mode de vie de ceux qui le pratiquent. Lors des vagues de conversion au catholicisme pendant la colonisation — à Puducherry notamment — le kolam n'a pas disparu alors qu'il s'agissait d'une pratique hindoue. Aujourd'hui, des kolams « de Noël » célèbrent la fête catholique. De même, les modifications de l'habitat (destruction des maisons tamoules traditionnelles à Puducherry) transforment le rapport au quotidien. Les seuils disparaissent mais le kolam continue de se tracer soit dans les couloirs communs aux appartements, soit dans la rue, sur le trottoir, devant l'habitation collective. Si sa transformation passe par la conversion à une autre religion ou l'adaptation à un changement d'habitat, elle passe aussi



Marie Preston
Quand la main dessine, 2005 - 2006
Vidéo couleur, sonore, 27'

Quand la main dessine est une vidéo documentaire sur la relation que les femmes du Tamil Nadu dans le sud de l'Inde entretiennent avec la pratique du kolam. Le kolam est un dessin tracé chaque matin sur le seuil des maisons. Il protège la demeure des mauvais esprits. Cette pratique est éphémère et exclusivement féminine.



Marie Preston
Extrait de la série *De seuils en façades*, 2005
Projection de 80 diapositives

par la commercialisation d'autocollants qui peuvent être apposés sur les seuils ou dans les salles de puja (salle de prières). Le geste alors disparaît, seule l'efficacité du motif prévaut. Enfin, des outils aussi sont vendus — au grand dam des puristes — qui permettent de tracer plusieurs lignes simultanément. Il convient donc de parler de transformation et non de disparition. Le geste rituel devient un savoir-faire décoratif. Pourtant, la constance de la pratique de seuil persiste en étant soutenue par la croyance religieuse ou superstitieuse venant de la tradition à laquelle le kolam se rattache. Cette transformation est très complexe.

Les spécificités qui rendent le dessin (et le geste) efficace se déploient simultanément par la symbolique du motif, la codification du déroulement du rite quotidien et par la culture tamoule elle-même. En effet, sans la connaissance de la procédure de fabrication du dessin lié à la tradition culturelle tamoule, le kolam peut être seulement un objet décoratif. « Le seuil est le nœud qui sépare deux mondes ennemis : l'intérieur et l'air libre, le froid et le chaud, la lumière et l'ombre⁸⁹. » Ainsi Marcel Griaule définissait-il le seuil dans la rubrique « Dictionnaire » de la revue *Documents*. Le kolam peut être nœud, lui aussi, ou labyrinthe dans ce jeu de lignes serpentine. Je ne peux pas me permettre l'interprétation de la transformation du sens et de la fonction du rite, je ne fais à mon tour que transmettre mon expérience. Ma position est celle d'une européenne à qui il fallait traduire les paroles échangées et qui était présente sur place pour tourner une vidéo. Il en va de même avec les sources principales de cette étude : Layard, par exemple, est un chercheur anglais qui a travaillé dans une Inde colonisée. Son interprétation est à prendre avec prudence : la distance qui s'établit entre lui et cette pratique, par ses méthodes de travail et sa posture même, imprime un caractère *orientaliste* à son travail⁹⁰.

89. Griaule (Marcel), « Seuil », dans revue *Documents*, n°2, t. 2, reprod. en fac. sim. de l'édition de Paris, 1929-1930, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 103.

90. Saïd (Edward W.), *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, 2005.

Les rites de seuil

« Pourquoi ne pas sentir que dans la porte est incarné un petit dieu du seuil. Faut-il aller jusqu'à un lointain passé, un passé qui n'est pas le nôtre, pour sacrifier le seuil⁹¹. » C'est en référence à Porphyre⁹² que Gaston Bachelard nous parle de ce lointain passé où le seuil était sacré. La coutume défendait quiconque de parler devant une porte, que ce soit celle d'une maison ou celle de la ville. Se taire signifiait que le silence du dieu était honoré. Chaque temps et chaque lieu s'est, semble-t-il, toujours préoccupé du seuil. Il n'est pas nécessaire, selon Bachelard, de regarder très loin en arrière pour s'en rendre compte. Il n'était pas non plus, pour moi, nécessaire *a priori* de partir si loin. Le pays lointain se substituant bien souvent au temps passé dans l'imaginaire exotique, je me suis donc penchée sur toutes sortes de rites de seuil afin de ne pas projeter un regard ethnocentré, univoque et exotique sur le dessin rituel indien. Avant l'étude menée sur le kolam grâce au tournage du film vidéo *Quand la main dessine* (ill.p. 134), un certain nombre de travaux sur ce thème et motivés par l'intérêt de ce dessin ont vu le jour. En 2005, *Citoyennes tricoteuses* (ill.p. 213), par exemple, consistait en une action sur le seuil de l'Institut finlandais et en 2004, *Kolam* (ill.p. 214), une autre action, avait eu lieu dans un appartement en voie de réhabilitation pendant laquelle j'ai dessiné des dizaines kolams sur de la moquette. Enfin, en 2004, il y eut la fabrication d'un prototype de paillason auspiceux (ill.p. 137) déposé le temps d'une exposition sur le seuil de la Villa Savoye à Poissy. Ce paillason permettait de manière humoristique de mettre en perspective la pratique rituelle face aux spécificités des seuils que je voyais en France et plus précisément notre rapport au temps.

Le seuil comme extension de l'espace domestique

Les rites d'entrée comme les rites de sortie sont spécifiques à chaque région, territoire ou pays. Il y a peu les seuils des maisons paysannes en France étaient accompagnés d'une quantité d'objets, de végétaux, de minéraux ou d'animaux qui protégeaient les maisons contre le mau-

91. Bachelard (Gaston), *Poétique de l'espace*, « La dialectique du dehors et du dedans », Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1992, p. 200.

92. Porphyre, *L'Antre des nymphes*, trad. du grec par Joseph Trabucco, Arma Artis, 1918, p. 26.



Marie Preston
Kolam, 2004
Paillasson, peinture à la glycérine
170 x 100 cm

“La courbe de verre du rez-de-chaussée nous mène doucement à l’entrée. Sur le pas de la porte, il y a un paillasson gravé d’un dessin géométrique. C’est un Kolam réalisé au petit jour par une femme de la maisonnée. Il consiste à tracer tous les matins, à l’aide de farine de riz, sur le seuil de la maison, un dessin éphémère, destiné à placer la maison et la famille sous de meilleurs auspices. Nous entrons dans la maison”, Philippe Rahm, *Ghostscape*, École nationale supérieure des beaux-arts, MONUM, 2004.

Comment déplacer des gestes ? Comment montrer ici, ce qu’on fait là-bas ? Pour y répondre je questionne mon quotidien, oublie l’exotisme et dessine un kolam permanent sur le paillasson. Si l’essence de cette pratique est le geste effectué chaque matin, comment déplacer cette forme, ici, où la valeur du temps est mercantile ?

vais œil. Sur le seuil ou fixée sur la porte était déposée une série inimaginable de choses⁹³. Aujourd'hui, l'accumulation des systèmes de sécurité se substitue à la sécurité garantie par le dieu. Ces systèmes de sécurité s'accompagnent de ce que j'appelle le « culte du paillason » qui englobe la fétichisation du nain de jardin ou des concours de maisons fleuries. C'est ainsi que « le fonctionnel et le décoratif sont souvent associés » et poussent les habitants à investir cet espace de liberté esthétique, liberté relative dans la mesure où cet espace constitue un élément de présentation de soi qui « obéit aux canons de l'ordre, du beau architectural en vigueur⁹⁴ ». L'obsession de la protection va souvent de pair avec la décoration, l'embellissement individuel de la façade. Comme le kolam, les allées plantées des châteaux et des maisons bourgeoises du XVIII^e est un exemple d'expansion de l'espace domestique⁹⁵. Dès le XVII^e siècle et principalement au XVIII^e, les allées menant aux maisons étaient plantées d'arbres. D'abord réservées à l'élite, ces allées étaient plantées de tilleuls et d'ormes. Plus tard, ces arbres seront remplacés par des platanes et des marronniers, arbres exotiques devenus courants au XIX^e siècle. Ces promenades urbaines et de campagnes étaient fréquentes et informaient sociologiquement sur toute une classe sociale. L'espace privé s'avancé et débordait sur l'espace public. Ainsi, les habitants de la maison « s'exposaient » en investissant l'espace collectif⁹⁶. Ces allées furent ensuite remplacées par les clôtures. Cette clôture, d'abord un signe d'aisance sociale, deviendra absolument omniprésente dans l'habitat pavillonnaire des années soixante-dix. C'est sur le modèle américain que les promoteurs construisent des lotissements dans la région parisienne. Réservés dans un premier temps à une clientèle de cadre supérieur, ce type d'habitat s'élargit, peu à peu, à des catégories plus populaires. La proximité entre les seuils encourage chaque habitant à se singulariser en déployant un « art de la clôture », du fer forgé en forme de papillon à l'imitation en bois de roues de charrette. Les urbanistes décident alors

93. Armoise, aubépine, balai retourné, basilic, branche de frêne, branche de sapin, bruit du 1er mai, chat huant (cloué), cierge de la chandeleur, croix de noir de fumée du cierge de la chandeleur, écorces d'orme, genêt fleuri, graisse humaine sur le seuil, herbe de la Saint-Jean, hibou (cloué), hostie non consacrée, joubarbe, lucane (cornes de), millepertuis, omelette de fenouil, patte de cerf (clouées), pattes de sanglier (clouées), sel, sel dans le feu, sureau, trèfle odorant sont énumérés aux fils des pages de Phillipetti (Hervé) et Trotureau (Janine), *Symboles et pratiques rituelles dans la maison paysanne traditionnelle*, Berger-Levrault, Paris, 1978.

94. Pezeu-Massabuau (Jacques), « La maison : espace privé - espace public », *La maison espace social*, Paris, PUF, coll. Espace et liberté, 1983, p. 130.

95. La Soudière (Martin de), « Le paradigme du passage », revue *Communications*, n°70, *Seuils, passages*, Éditions du Seuil, 2000, p. 18.

96. Voir aussi : Dubost (Françoise), « Les agréments de l'entrée », *ibid.*, p. 54.

d'imposer un type de clôture inspirée du modèle anglais : basse et végétale. En France, ce nouvel habitat est inédit. La façade est en retrait de la rue et ménage un « espace de devant » accompagné d'une clôture végétale basse et uniforme. Peu à peu, les clôtures deviennent un mur opaque. Cet isolement nie le seuil comme ouverture et rend d'autant plus symbolique l'image de la clôture dans un monde où l'obsession individualiste et sécuritaire domine. Sur le seuil, une pancarte indique « chien méchant », un chien aboie au passage, un petit peu trop près de la clôture, de chaque piéton.



Marie Preston
Quand la main dessine, 2006
Vidéo couleur, sonore 28'

III. Influences ethnographiques

Il me semble nécessaire de m'arrêter maintenant sur l'héritage historique qui accompagne ma pratique malgré le fait qu'il appartienne à un autre champ que les arts plastiques. En effet, nous avons vu par exemple que ce qu'on appelle le « tournant ethnographique » de l'art m'apporte des réponses sur la complexité d'un rapport entre sculpture et performance. Nous l'avons observé, mes projets se construisent à partir de rencontres, soit avec des personnes appartenant à des cultures différentes de la mienne, soit avec des territoires qui me sont inconnus et qui sont souvent des pays anciennement colonisés. Mon positionnement, mon « attitude », par rapport à ces réalités, aux modes de vie et aux formes d'art, ne se sont jamais départis de l'étude des « rencontres », d'une part entre les artistes et les œuvres venues « d'ailleurs » (un ailleurs aux coordonnées multiples et incertaines) et, d'autre part entre l'art et l'ethnographie quand il a été question de la fonction de ces objets et de ces « arts de faire » selon l'expression que j'emprunte à Michel de Certeau, de l'étude de la rencontre entre l'art et l'ethnographie. C'est pourquoi, je commencerai en posant les jalons historiques de ces rencontres qui ont eu lieu autour des objets rapportés par les missions ethnographiques, puis autour de l'appropriation qu'en firent les artistes « primitivistes », bien que ces derniers ne se souciaient bien souvent ni d'anthropologie ni d'ethnographie. À cette époque, la rencontre entre les artistes et

les anthropologues s'effectuait donc par l'intermédiaire d'un simple intérêt commun.

Après avoir défini le primitivisme à partir de différentes définitions historiques et différentes expositions, et après m'être penchée sur les divers rapports entre l'art et l'ethnographie dans la première partie du siècle, je verrai comment l'art « anthropologisé », que prévoyait Joseph Kosuth, continue aujourd'hui encore — et, notamment dans ma pratique — à s'inscrire dans cette histoire. À partir de l'analyse critique de Hal Foster sur l'artiste comme ethnographe, j'analyserai comment l'artiste, dont le travail se construit grâce à des problématiques ethnographiques ou, au plus près de l'ethnographie et de ses méthodes, se situe souvent entre néo-primitivisme et illustration scientifique. J'examinerai enfin les limites du nouveau « paradigme » énoncé par Foster : l'artiste comme ethnographe.

A. Rencontre entre l'art et l'ethnographie

[...] le surréalisme aurait été un des derniers avatars de ce vaste mouvement d'idées qui, de Montaigne et surtout Montesquieu à Lévy-Bruhl en passant par Rimbaud, Apollinaire et Tzara, s'est en quelque sorte servi du "sauvage" pour retourner les gants du civilisé, sauvage qu'on imaginait et jugeait bien plus qu'on ne le rencontrait.¹ Jean Jamin

Se pencher sur cette rencontre m'a été nécessaire pendant le déroulement de la plupart de mes projets artistiques. Éclaircir la nature de cette rencontre était très important au regard de la suspicion qui accompagne l'anthropologie et dont elle se défait lentement. Cette suspicion est liée à son origine, c'est-à-dire ce sur quoi elle s'est construite : les empires coloniaux. Quand il est question de pratiques artistiques ou de projets qui se développent soit à partir d'influences appartenant à d'autres cultures, soit directement en collaboration avec des personnes appartenant aussi à une culture différente de l'artiste, cette suspicion ressurgit. Afin de situer clairement ma démarche artistique, il était impératif de prendre du recul.

Plusieurs éléments entrent en compte pour comprendre cette rencontre entre l'art et l'ethnographie.

Dès son origine, l'ambition de la discipline ethnographique était, d'une part, de « servir » les empires coloniaux. Comme l'affirme Lucien Lévy-Bruhl, l'Institut d'ethnologie (fondé avec Marcel Mauss et Paul Rivet en 1925) « entendait former des ethnographes professionnels qui

1. Jamin (Jean), « L'ethnographie mode d'emploi : De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », *Le Mal et la Douleur*, J. Hainard et R. Kaehr (éd.), Neuchâtel, Musée d'ethnographie, p. 60.

deviendraient tout aussi nécessaires “à la bonne marche des colonies que les ingénieurs, médecins ou forestiers et qui contribueraient à mettre en valeur la première richesse naturelle des colonies : la population indigène”² ». Les avant-gardes du début du siècle sont communément désignées comme les premières à avoir contribué à cette rencontre, voire à cette collaboration, entre artistes et anthropologues. Pourtant, il semble, selon Jean Jamin, qu’une telle rencontre n’ait jamais eu lieu. Il en exista pourtant une, qu’il situe avec quelques réserves, nous le verrons, autour de la revue *Documents*.

D’autre part, il convient de prendre en compte la rencontre entre les artistes de la modernité européenne et les « objets » ethnographiques ou l’*art primitif*. Cet intérêt pour d’autres arts de faire, d’autres formes, d’autres modes de vie, qui s’accompagne souvent d’un fantasme de l’origine, s’analyse à travers ce que l’on appelle le « primitivisme ». Cette « attitude productive d’art », comme la définit Robert Goldwater, n’entretient pas forcément de rapport direct avec l’ethnographie et, souvent, s’en tient plus à des stéréotypes qu’à une volonté de connaissance réelle de ces sociétés et de la nature des objets qui les accompagnent³.

Au-delà de cette suspicion, à laquelle je faisais référence, mon propre intérêt pour la discipline ethnographique et pour la production formelle et conceptuelle de certains artefacts, provient de certains objets que j’ai déjà évoqués et qui ont particulièrement retenu mon attention, comme le kolam mais aussi comme le manteau de Chaman Toungouse ou encore les *boliv bamana*. Ces objets et dessins m’ont accompagnée dans ma collaboration avec les femmes maliennes, dans mon travail à Saint-Denis, et c’est grâce à leur étude que je me suis penchée plus précisément sur cette vaste histoire.

2. « Mais la première de ces richesses naturelles, celle sans laquelle on ne peut à peu près rien faire des autres, surtout dans les régions équatoriales ou tropicales, n’est-ce pas la population indigène ? », Lévy-Bruhl (Lucien), « L’Institut d’ethnologie de l’Université de Paris », *Revue d’ethnologie et des traditions populaires*, n°23-24, 1925, p.17, cité par Jamin (Jean), « L’ethnographie mode d’emploi : De quelques rapports de l’ethnologie avec le malaise dans la civilisation », *Le Mal et la Douleur*, *op. cit.*, pp. 46-47.

3. Michel Leiris, dans un entretien avec Sally Price et Jean Jamin, insiste : « Picasso ne s’est jamais soucié d’ethnographie ! Bon, il appréciait certains des objets africains mais c’était une appréciation purement esthétique. Il ne s’occupait absolument pas de ce que ça pouvait signifier », « Entretien avec Michel Leiris, Sally Price et Jean Jamin », *Gradhiva*, n°4, Paris, Jean-Michel Place, 1988, p. 38.

1. Le primitivisme

[...] *Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre
croyance
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances
Adieu Adieu
Soleil cou coupé* Guillaume Apollinaire

Le terme « primitivisme » apparaît dans le vocabulaire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle. À cette époque, l'appellation « primitifs » désignait les Italiens et les Flamands des XIV^e et XV^e siècles, modèles des Nazaréens et des Préraphaélites qui cherchaient dans leur étude « un retour aux fondamentaux⁴ ». Cela n'évoque pas encore les arts « primitifs⁵ » d'Afrique et d'Océanie. Cette nouvelle acception arrive au XX^e siècle accompagnant les théories évolutionnistes apparues dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le terme « primitif » devient synonyme d' « origine », mais d'origine « inférieure ». Dans cette perspective, il s'agissait de classer les cultures selon leur maîtrise technologique et d'établir des équivalences entre race et évolution technologique. « Malheureusement la reconnaissance de ces faits indéniables donna naissance à un mythe puissant, consistant à calquer l'évolution culturelle sur l'évolution biologique des espèces selon Darwin [...] il fut admis sans examen critique que les membres des sociétés “primitives” étaient dotés d'un esprit tout aussi primitif⁶. » La volonté civilisatrice donne à voir des peuples considérés comme inférieurs, dont les productions artistiques et artisanales sont, elles aussi, considérées comme survivance et reflet d'un lointain passé. Il est très fréquent que l'art de ces peuples soit mis en parallèle avec l'art des enfants⁷. Ces thèses

4. Goldwater (Robert), *Le Primitivisme dans l'art moderne*, trad. de l'angl. par Denise Paulme, PUF, 1988, p. 224.

5. Nous verrons que l'usage des termes qui servent à qualifier ces objets qui appartenaient au monde de l'ethnographie est très compliqué. Le débat autour du nom qui devait être donné à l'actuel Musée des « Arts premiers » nous apprend que rien n'est encore réglé.

6. Gombrich (Ernst Hans), *La Préférence pour le primitif : Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Phaidon, 2004, p. 200.

7. À cette époque, on associe à la comparaison entre enfant et primitif le fou comme le rappelle Claude Lévi-Strauss. Il met théoriquement fin à ces comparaisons dans *L'illusion archaïque* publié en 1947. Lévi-Strauss (Claude), *Les Structures élémentaires de la parenté*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2002. « Quand nous comparons la pensée primitive et la pensée infantile, et que nous voyons apparaître des ressemblances entre les deux, nous sommes donc victimes d'une illusion subjective, et qui se reproduirait sans doute pour des adultes de n'importe quelle culture comparant leurs propres enfants avec des adultes relevant d'une culture différente », p. 110. Tandis que la « pensée pathologique » est à son tour comparée à la pensée primitive et infantile « dans la mesure où la psycho-névrose peut se définir comme la forme la plus haute de synthèse mentale donnée sur le plan d'une con-

n'ont alors rien d'original et sont défendues, par exemple, aussi bien par l'anthropologue Franz Boas que par le philosophe et ethnographe, spécialiste des dessins d'enfant, Georges-Henri Luquet⁸. Pour Boas qui étudie l'art des Indiens de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord, « le développement de l'enfant reflète le développement de la race⁹ ». Par contre, l'anthropologue s'oppose diamétralement aux théories évolutionnistes. Selon lui, « les sociétés doivent être envisagées dans leur singularité, c'est-à-dire dans leur contexte culturel et historique spécifique¹⁰ ». Luquet, quant à lui, défend l'évolutionnisme¹¹. L'auteur part du principe que l'évolution de ce qu'il appelle « l'art figuré », en opposition à « l'art géométrique » et à « l'art ornemental », se développe chez les individus suivant un « cours constant ». Il argumente son positionnement de la sorte : « puisque la conception de l'art figuré que se fait dans son enfance un civilisé actuel et le rendu des formes qui en résulte représentent en un sens purement objectif et chronologique la forme primitive de l'art pour cet individu, il est légitime d'appeler art primitif tout art, en quelque point de l'espace et du temps qu'il se rencontre, en tant que et dans la mesure où il présente les mêmes caractères que le dessin enfantin, et inversement de considérer le dessin enfantin comme un simple cas particulier de l'art primitif ainsi défini¹². »

Différents primitivismes

C'est au sein de ce contexte idéologique que les artistes de la modernité « découvrent » ces objets venus d'ailleurs. Leur intérêt et les répercussions que cela engendra sur leurs œuvres prennent le nom de « primitivisme ». Ce que recouvre ce terme s'étend à un certain nombre de positionnements artistiques très distincts. « Primitivisme n'est pas le nom d'une période ni

science purement individuelle », p. 112. Sur la complexité de la « pensée sauvage », voir Lévi-Strauss (Claude), *La Pensée sauvage*, Plon, coll. « Agora », 1962.

8. Bataille fera un compte-rendu du livre de Luquet dans la revue *Documents*, Bataille (Georges), « L'art primitif », revue *Documents*, n°7 t. 2, reprod. en fac. sim. de l'édition de Paris, 1929-1930, Paris, Jean-Michel Place, 1991, pp. 389-397. « Une division des formes d'art en deux catégories fondamentales opposées l'une à l'autre risque même d'apparaître d'autant plus arbitraire que le rapprochement entre les enfants et les sauvages fait aujourd'hui partie d'une série noire », p. 390.

9. Boas (Franz), *The Cult of Childhood*, 1966, p. 11.

10. Mauzé (Marie), « Présentation », dans Boas (Franz), *L'Art primitif*, trad. de l'angl. par Catherine Fraize et Manuel Benguigui, Paris, A. Biro, 2003, p. 10. L'auteur fait référence aux prises de position contre l'évolutionnisme dans deux articles qu'il publia en 1887 : « The Occurrence of Similar Inventions in Areas Widely Apart » et « Museums of Ethnology and their Classification », voir Stocking (George W.), *The Shaping of American Anthropology, 1883-1911 : A Franz Boas Reader*, New York, Basic Books.

11. Luquet (Georges-Henri), *L'Art primitif*, Paris, G. Doin et Cie Éditeurs, 1930, p. 4.

12. *Ibid.*, p. 6.

d'une école particulière dans l'histoire de la peinture [...] le primitivisme, [...] est une attitude productive d'art¹³. » L'étude de Robert Goldwater, *Le Primitivisme dans l'art moderne*, publiée pour la première fois en 1938, représente un apport considérable dans l'analyse de ce que fut ce phénomène. La question qu'il se pose est : « Quelle est réellement l'influence des arts dits primitifs sur les artistes modernes ? » Selon lui l'influence, limitée du point de vue plastique, fut surtout philosophique, poétique, psychologique. Dans ces diversités d'influences, il distingue quatre types de primitivisme : le primitivisme « romantique » qui se caractérise par la recherche d'une simplicité, d'une expression « mystérieuse » et exotique de la beauté symbolique, que des artistes tels que Paul Gauguin ou de l'école de Pont-Aven trouvent dans « le mythe du primitif ». Gauguin qui s'était retiré de la vie occidentale pour partir en Bretagne, puis sur les îles Marquises, se considère lui-même comme un « sauvage »¹⁴. Le deuxième type de primitivisme que Goldwater distingue est le primitivisme « émotif » ou « affectif », celui de *Die Brücke*, de Ernst Ludwig Kirchner, de Vassily Kandinsky et du *Blaue Reiter*, pour lesquels l'art primitif se caractérise par sa puissance et son immédiateté, « ou, comme Nolde l'a dit, “son absolue primitivité, son expression intense, souvent grotesque, de forces et de vie dans les formes les plus simples”¹⁵ ». Ces artistes s'attachent à représenter grâce à la couleur notamment, les émotions et les passions « d'une façon aussi franche que possible¹⁶ ». Ils trouvent eux aussi dans l'art des enfants une vérité interne, sorte de force inconsciente, de la même manière que chez les artisans populaires. Nous retrouvons ici l'usage que Paul Klee fait des symboles enfantins¹⁷.

À l'exception de la sculpture chez Gauguin, pour ces deux types de primitivisme, les emprunts ne sont pas directs, ils ne s'attachent qu'à la valeur symbolique de ces œuvres. Pour les deux autres types de primitivisme, le contact passe directement par les objets, l'aspect formel pré-

13. Goldwater (Robert), *Le Primitivisme dans l'art moderne*, op. cit., p. 17.

14. « Sa recherche du primitif et sa croyance en ses pouvoirs de renouveau créateur et sa description de lui-même qui revient fièrement comme étant un “sauvage”, doivent être interprétées à la leur de l'idéal projeté dans ses peintures d'un calme presque contemplatif », Rubin (William), « Le primitivisme moderne, Une introduction » dans *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, (éd. française dir. Jean-Louis Paudrat), Paris, Flammarion, 1991, p. 87.

15. *Ibid.*, p. 109.

16. *Ibid.*, p. 114.

17. Selon Goldwater, les artistes du primitivisme affectif recherchent « l'essence mystique de l'univers [...] au lieu de ne plus faire qu'un avec l'infini, [ils] ont trouvé cette essence dans les esprits simples des paysans ou du moins chez ceux qu'ils considéraient comme tels », *ibid.*, pp. 127-128.

valant cette fois sur la signification iconographique. Goldwater distingue donc le type « intellectuel » auquel il rattache Pablo Picasso. Ce dernier affirme aimer l'art primitif parce qu'il est « raisonnable¹⁸ », dans le sens où il travaille avec des idées. La distinction entre un art conceptuel et un art visuel, qui serait spécifique de notre culture, rejoint les thèses de Luquet¹⁹. Pour Picasso, les peintures naïves d'Henri Rousseau sont aussi primitives que les masques congolais. Par leur volonté de retrouver l'élémentaire grâce à une peinture « simple », universelle et fondamentale, Goldwater associe au primitivisme intellectuel les peintres abstraits néo-plastiques et suprématistes : Théo Van Doesburg, Piet Mondrian et Kasimir Malevitch. Enfin, la dernière catégorie dégagée par l'auteur est le « primitivisme subconscient » qui regroupe les artistes naïfs, Henri Rousseau, les « peintres du dimanche » et Paul Klee, Miro, Dubuffet. Le groupe Dada, les surréalistes, sont eux aussi associés à ce primitivisme par leur engagement à produire un art « pré-rationnel », fantastique. Le but de ces artistes s'ancre dans « un retour aux facteurs primitifs et de base²⁰ », « s'enfonçant de plus en plus profondément dans les fondations envahissantes de l'esprit²¹ ».

Du cabinet de curiosité au musée ethnographique

On associe souvent la tendance primitiviste à un exotisme, à un goût pour l'ailleurs cultivé par les récits d'explorateurs et par les premières photographies de voyages. Georges Didi-Hubermann nous rappelle que cet intérêt, bien réel, ne doit pas faire oublier l'intérêt que l'époque portait aux objets eux-mêmes, objets rapportés, étudiés, classifiés par les ethnographes (et les ethnologues) et bientôt consignés dans des musées : « [...] reconnaître le rôle pilote de la discipline ethnologique [...] reconnaître dans le développement des “sciences humaines” une fonction d’ “avant-garde” capable de transformer le développement et la nature même des “beaux-arts” : le trop fameux “primitivisme” de l'art moderne n'est en rien réductible à quelque évolution naturelle de l'exotisme du XIX^e siècle, il puise évidemment — et loin de

18. *Ibid.*, p. 143.

19. Pour l'auteur, l'art conceptuel est appelé « réalisme intellectuel ». Les enfants prendraient conscience de ce que représente ce qu'ils ont tracé seulement après coup, grâce à leur faculté conceptuelle et non pas grâce à la ressemblance. L'art par ressemblance, ce qu'il appelle le « réalisme visuel », caractérise l'art des « civilisés adultes » en opposition aux primitifs et aux enfants.

20. *Ibid.*, p. 199.

21. *Ibid.*, p. 200.

tout “œil à l’état sauvage” — dans un état historique de la *connaissance* des objets ethnographiques, autant que de la forme même des ces objets²² ». Nous avons vu les différents positionnements primitivistes énoncés par Goldwater ainsi que le type de pensées et d’idéologies qui accompagnaient ces positions. Il est important de souligner que ces transformations formelles liées à ces nouvelles influences ont été en grande partie déterminées par la constitution de collections d’objets soustraits aux pays colonisés, mais les arts venus d’Afrique et d’Océanie ne sont bien sûr pas les uniques influences qui donnèrent lieu au cubisme comme il est fréquent de le lire. L’étude menée par Jean Laude, *Les Arts de l’Afrique Noire*²³, nous l’apprend. Il est donc important de considérer de manière précise la généalogie des découvertes et surtout des expositions des différentes collections d’objets « exotiques », ethnographiques, qui se sont constituées au fil des ans, comme le fait Jean-Louis Paudrat dans son texte « Afrique » publié dans le catalogue de l’exposition *Le Primitivisme dans l’art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l’art tribal*²⁴. Les cabinets de curiosité de la Renaissance regorgeaient d’objets venus d’Afrique mais il n’en reste pas de traces dans les collections publiques. C’est en 1874 que Ernest-Théodore Hamy forme le projet, déjà rêvé par certains, de réunir les objets ethnographiques dans des institutions d’État. C’est alors qu’ouvre, en 1878, le Musée ethnographique des Missions scientifiques, se distinguant du musée permanent des Colonies ouvert depuis l’Exposition universelle de 1855. Influencé par le musée ethnographique des Missions scientifiques, l’exposition universelle de 1878 constitue une « salle des missions scientifiques et des voyages » et présente une exposition d’*Objets ethnographiques des peuples étrangers à l’Europe*. La présentation publique et scientifique de ces objets conforte l’opinion publique quant à l’utilité de la présence française en Afrique. Le Musée d’ethnographie ouvre ses portes en 1882, réunissant les collections qui s’agrandissent peu à peu. Des missions sont envoyées en Afrique afin de rapporter des objets. Ces objets parviennent sans les explications qui permettent de contextualiser leur fonction.

En mettant particulièrement en valeur les missions scientifiques, l’Exposition universelle de

22. Didi-Hubermann (Georges), *La Ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 16.

23. Laude (Jean), *Les Arts de l’Afrique Noire*, Librairie générale française, Biblio/essais, 1966.

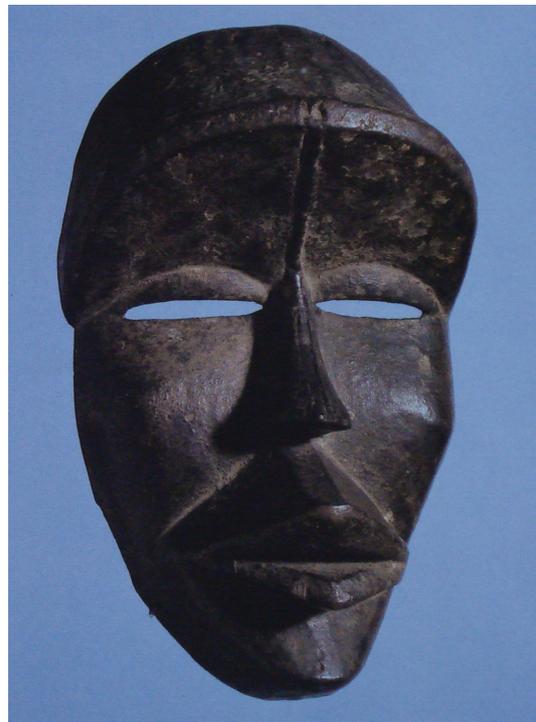
24. Paudrat (Jean-Louis), « Afrique », *Le Primitivisme dans l’art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l’art tribal*, op. cit.

1889, comme celle de 1878, témoignera une fois de plus « de la volonté de populariser l'idée coloniale²⁵ ». « Parallèlement à la figure triomphante de l'ingénieur que glorifie l'Exposition de 1889, s'impose, lentement, celle de l'officier colonial, conquérant des Hinterlands, premier organisateur de la colonie, pacificateur, mais aussi soldat de la civilisation contre le pouvoir des "fétiches" et contre la tyrannie des "coutumes"²⁶. » La présence manifeste de ces objets par leur exposition publique ainsi que par les commentaires qu'en fera la presse permet de relativiser la soudaineté de cette « découverte » par les artistes modernes.

Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle



Pablo Picasso
Les Femmes d'Alger (O. J.) (détail), 1907
 Huile sur toile, 243,9 x 233,7 cm
 The Museum of Modern Art, New York



Masque, Dan. Côte-d'Ivoire ou Libéria
 Bois, h : 24,5 cm
 Musée de l'Homme. Paris, don du baron von der Heydt ; reçu en 1952

Iconographie extraite du catalogue *Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle*.

La consécration et la formalisation de cette rencontre entre l'art moderne et les objets rap-

25. *Ibid.*, p. 129.

26. *Ibid.*, p. 130.

portés des colonies et considérés comme des œuvres d'art — c'est-à-dire décontextualisés de leur fonction pratique, religieuse ou rituelle — a lieu en 1984 avec l'exposition du musée d'Art Moderne de New York, *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes devant l'art tribal* (« *Primitivism* » in *Twentieth Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*). William Rubin, alors directeur de l'exposition et du département des peintures et sculptures du musée, conçoit l'exposition. Les objets présentés dans cette exposition ont été choisis en fonction de l'intérêt qu'ils peuvent présenter pour les artistes modernes et sont exposés au regard des œuvres de ces mêmes artistes. Rubin tente de cette manière de poser la question de l'appartenance de ces objets aux champs de l'art²⁷. Il ne s'occupe à travers cette exposition ni des significations ni des fonctions des objets exposés, à moins que celles-ci aient été connues des artistes. Ainsi, grâce à des rapprochements formels, il tente d'établir un certain nombre de dénominateurs communs entre l'art moderne et l'art primitif²⁸. Selon lui, le primitivisme se définit selon son interprétation moderniste, c'est-à-dire par « l'intérêt marqué par les artistes modernes pour l'art et la culture des sociétés tribales²⁹ », intérêt qu'il situe à partir de la « découverte » des statues et masques africains par Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck et Picasso (1906-1907)³⁰.

Critique de l'exposition

Cette exposition sera le fruit d'une multitude de critiques souvent très violentes et, selon moi, assez justes pour la plupart, dont la célèbre de Thomas McEvelley, à tendance résolument post-moderne. Celui-ci s'interroge d'abord sur les enjeux d'une exposition d'une telle ampleur en 1984 alors que les problématiques en jeu n'étaient pas récentes. Par ce soudain intérêt, il soup-

27. Rubin (William), « Le primitivisme moderne, Une introduction », *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle, les artistes modernes devant l'art tribal*, *op. cit.*, p. 28. Cette question était déjà depuis longtemps au cœur des débats ethnographiques sur la fonction du musée et la manière de montrer leurs objets d'étude.

28. « Cette inventivité, qui aboutit dans certaines sociétés africaines et océaniques à un art souvent étonnamment multiforme, constitue un des principaux dénominateurs communs de l'art tribal et de l'art moderne », *ibid.*, p. 3.

29. Ni le terme « primitif » ni le terme « tribal » ne convient à William Rubin, voir la note 1, *ibid.*, p. 74. Rubin dit utiliser les mots « tribal » et « primitif » à contrecœur. « Primitif » comporte trop de connotations darwiniennes négatives et « tribal » ne vaut pas comme dénomination générale du point de vue ethnologique. Il propose donc l'emploi de « tribal », dans une référence à tribu comme « groupe social ou politique fondé sur une parenté ethnique réelle ou supposée, chez les peuples à organisation primitive », selon la définition du Robert et non selon une définition anthropologique. Et voir pp. 5-6 à propos de l'usage du terme « Primitif » qui se justifie aussi par les propos de Claude Lévi-Strauss qu'il cite : « le terme de "primitif" semble définitivement à l'abri des confusions impliquées par son sens étymologique et entretenues par un évolutionnisme périmé ».

30. Les débats sur l'origine de la découverte ne sont pas résolus.

gonne Rubin de vouloir enclorre le musée dans une position de défense en faveur d'un modernisme formaliste qui avait d'abord été menacé par Dada et le surréalisme puis par les penseurs de l'École de Francfort et du relativisme postmoderne. L'argument principal de McEvilley est que Rubin, « en démontrant que l' "innocente" créativité des primitifs exprime naturellement un sentiment esthétique moderniste, [démontre] une fois de plus que le modernisme lui-même est à la fois innocent et universel ». Pour James Clifford comme pour McEvilley, l'usage du terme « affinité » pour désigner les liens formels que l'exposition désigne entre œuvres modernes et œuvres venues d'Afrique, d'Asie et d'Océanie, minimise l'influence directe des objets sur les artistes modernes. Ce terme, « vague allégorie de la relation, [...] suggère une relation plus profonde et plus naturelle qu'une simple ressemblance ou juxtaposition³¹ ». Affirmer une relation d'affinité sous-entendait que la pensée moderniste était un universalisme. Selon McEvilley, pour argumenter cette déduction, Rubin accompagne son exposition d'un catalogue à valeur scientifique dont le critique dénonce le caractère idéologique de certains articles. Comme pour McEvilley, il s'agit, pour James Clifford, d'un projet impérialiste, évolutionniste et colonialiste³².

Mais la critique de McEvilley ne s'arrête pas là. Nous avons vu que le primitivisme recouvre un grand nombre de pratiques artistiques qui ne sont pas seulement celles de Picasso, Matisse et Gauguin. McEvilley critique le choix de Rubin et sa définition du primitivisme, qui exclut le Quattrocento, l'art des Égyptiens, l'art préhistorique, mais aussi les autres types de primitivisme que Goldwater avait désignés. De plus, McEvilley trouve suspect la soudaine apparition de femmes artistes dans l'exposition. Alors que les femmes étaient les grandes absentes de ces manifestations d'envergure, l'exposition sur le primitivisme semble être une parfaite « excuse » pour les inviter³³. McEvilley, dans la suite de son texte, constate une certaine frilosité

31. Clifford (James), *Malaise dans la culture, l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, « Histoires du tribal et du moderne », trad. de l'américain par Marie-Anne Sichère, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996, p. 192.

32. *Ibid.*, p. 191.

33. Ces diverses critiques feront l'objet d'un échange épistolaire entre William Rubin, Kirk Varnedoe et Thomas McEvilley relayé par la revue *Artforum*. *Artforum*, nov. 1984, pp. 54-60, fév. 1985, pp. 42-51, mai 1985, pp. 63-71, et repris dans *Discourses : Conversations in Postmodern Art and Culture*, ed. Russell Ferguson, William Olander, Marcia Tucker and Karen Fiss, MIT PRESS/The new museum of contemporary art, 1990. Concernant l'exposition d'œuvres réalisées par des femmes, Varnedoe se défend d'avoir appliqué ce cliché qu'il dénonce justement dans son texte. « Dans plusieurs exemples du primitivisme féministe, par exemple, le retour à une vérité plus simple et que l'on avait perdue semblait impliquer une réduction de l'altérité au sexe et de la culture à la biologie », Varnedoe (Kirk), « Explorations contemporaines », *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle, les artistes modernes devant l'art tribal*, *op. cit.*, p. 682.

quant au choix des artistes contemporains. En effet, si l'exposition proposait de s'intéresser aux manifestations contemporaines du primitivisme, pour McEvelley, les œuvres choisies ne sont pas des œuvres « primitives³⁴ ». Ce qu'il appelle des œuvres primitives sont des œuvres réalisées par des artistes « qui littéralement oublient [les] valeurs » de la civilisation occidentale, c'est-à-dire des artistes qui créent des œuvres hors de leurs propres schémas culturels.

Si nous admettons, en effet, que ces artistes pourraient manquer dans l'exposition, il semble pourtant que la critique de McEvelley véhicule sur un grand nombre de points, les mêmes présupposés qui amèneront plus tard Sally Price à écrire son célèbre ouvrage : *Arts primitifs, regards civilisés*. Cet ouvrage prend comme argument de départ que « l'acte d'interpréter l'expression artistique des "autres" se fonde toujours sur des axiomes culturels très spécifiques qui nous ont été transmis et que, comme membres d'une société particulière, nous avons intériorisés, mais dont nous ne pouvons reconnaître ni le caractère arbitraire ni l'influence qu'ils exercent sur les représentations que nous avons des autres³⁵ ». Elle donne un certain nombre d'exemples pour démontrer cet argument parmi lesquels la manière dont McEvelley décrit le contexte d'origine des objets présents dans l'exposition³⁶. L'idée qu'il soit nécessaire que des artistes « primitifs primitivistes » soient présents dans l'exposition, est interprétée de la sorte par Sally Price : « ces [...] interprétations de l'art primitif [...] se fondent sur une vision dans laquelle les esprits puissants, la crainte et l'obscurité nocturne jouent les rôles principaux. [...] Cette idée [...] repose sur des emprunts fragmentaires et sélectifs à la littérature ethnographique [...] dans chacun des passages que je viens de citer on voit une part de vérité ethnographique, enveloppée dans l'armure pesante des clichés³⁷ ». Ceci me semble très juste par rapport à la capacité « primitive » à « mettre de côté » les valeurs occidentales que McEvelley

34. Thomas McEvelley se défend d'employer l'expression « primitivisme primitif » que lui attribue Lynn Cooke dans « The Resurgence of the Night Mind : Primitive Revivals in Recent art », dans Hiller (Susan), *The Myth of Primitivism : Perspectives on Art*, London et New York, Routledge, 1991, p. 141.

35. Price (Sally), « Arts primitifs, regards civilisés », *Gradhiva*, n°4, Jean-Michel Place, 1988, p. 20.

36. McEvelley, à son tour, dans l'édition française de sa critique de l'exposition, revient sur cette critique en arguant des preuves ethnographiques, auxquelles d'ailleurs Sally Price faisait elle aussi référence dans son texte. Les propos de McEvelley sont les suivants : « Dans leur contexte d'origine, ces objets étaient investis de respect et de crainte, pas de noblesse esthétique. On les voyait habituellement en mouvement, de nuit, dans des espaces sombres fermés, à la lueur de flambeaux. Ceux qui les voyaient étaient sous l'influence de sentiments rituels et d'identification collective : souvent ils avaient pris de l'alcool ou des drogues ; surtout, ces objets agissaient grâce à la présence parmi eux du chaman qui libérait le pouvoir habituellement terrifiant représenté par le masque ou l'icône. Ce qui était en jeu pour le spectateur, ce n'est pas l'appréciation esthétique mais la perte de soi dans l'identification avec la performance chamannique à laquelle il contribuait. », McEvelley (Thomas), *L'Identité culturelle en crise, Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, pp. 41-42.

37. *Ibid.*, p. 24.

projetait sur certains artistes contemporains. Il pensait alors aux œuvres d'Eric Orr, à celles de Michael Tracy, aux performances de Hermann Nitsch, de Paul McCarthy, de Kim Jones ou de Gina Pane. Sa définition du primitivisme et surtout des œuvres « primitives » des artistes occidentaux me semble assez obscure. Pour expliciter sa pensée, McEvelley se réfère à la pensée de Georges Bataille afin de dénoncer un primitivisme bien pensant, ce qui, en outre, participe de ce que Sally Price décrit quant à la transformation pour des raisons souvent commerciales des apparences des objets ethnographiques introduits dans nos sociétés. McEvelley écrit : « On a essayé le sang [des œuvres primitives]. La noirceur de l'inconscient est partie³⁸. » Se référer à Bataille, dans ce débat, ne me semble pas de bon augure dans la mesure où, comme Michel Leiris le dira à propos de lui-même, et des auteurs en général de la revue *Documents*, « au départ, je croyais véritablement que les civilisations dites primitives étaient supérieures aux nôtres. C'était une espèce de racisme retourné³⁹. » Au moment de *Documents*, Leiris, et à ses côtés Bataille, écrivaient des textes où apparaissaient un bon nombre de stéréotypes générés par l'époque. À propos d'un compte rendu que Leiris avait fait d'un film de King Vidor, par exemple, il dit : « Je m'aperçois maintenant qu'il était raciste, étant donné que je me contentais de prendre en bien tous les stéréotypes qui avaient cours sur les Noirs : la sexualité déchaînée, la prédisposition à la transe, etc.⁴⁰. » L'argument de McEvelley fait, certes, référence à la pensée de Bataille en général mais aussi, spécifiquement, au fait que celui-ci déplorait à l'époque l'esthétisation des objets ethnographiques. Dans la pensée de Bataille, cette esthétisation avait pour but de cacher la violence de pratiques religieuses anciennes auxquelles participait aussi notre culture. Mais McEvelley en s'y référant présuppose une violence qui serait inhérente aux objets ethnographiques exposés. Pourquoi attribuer *a priori* une violence à tous ces objets confondus ? Bien qu'il ne soit pas question ici de nier le pouvoir de certains de ces objets, nous retrouvons la critique de Sally Price quant aux présupposés d'ordre culturel liés aussi à nos éducations⁴¹. Nous arrivons donc, ici, aux limites de la critique de McEvelley, bien qu'il

38. McEvelley (Thomas), *L'Identité culturelle en crise, Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, op. cit., p. 29.

39. « Entretien avec Michel Leiris, Sally Price et Jean Jamin », *Gradhiva*, n°4, op. cit., p. 37.

40. *Ibid.*, p. 36.

41. « Quand il attribue des intentions tribales aux artistes modernes, l'altérité disparaît dans une identité d'objectif plus globale qu'on pourrait ne jamais suggérer ou croire possible entre créateurs de cultures très différentes. McEvelley semble ainsi involontairement renforcer le préjugé même de la supériorité occidentale qu'il prétend rejeter. Selon lui, les artistes contemporains peuvent tout savoir des motifs primitifs et les inclure dans l'ensemble de projets plus complexes mais on ne peut accorder aux primitifs la

soit intéressant de constater son insistance sur l'absence de contextualisation de ces objets, « lavés » des traces de leur usage.

La totale absence de contextualisation et de rapport à l'anthropologie, que McEvelley constate, est annoncée dans le catalogue dès l'introduction par Rubin, qui justifie ce choix par le fait que les artistes qu'il expose ne s'intéressaient pas aux questions ethnographiques. McEvelley ajoute à sa critique le fait que Rubin se soit pourtant permis d'émettre des hypothèses sur les intentions des auteurs, en écho à l'anthropologue Marvin Harris. Le critique parle d'absence de point de vue *émique*, c'est-à-dire d'absence de la prise en compte de l'opinion de la personne ayant fabriqué les objets en question. Le point de vue de l'observateur extérieur est nommé, point de vue *étique*. Ce que McEvelley reproche à Rubin est de prêter des intentions esthétiques comparables aux intentions modernistes⁴² aux auteurs des objets. Rubin attribue aux artistes « primitifs » une volonté d'innovation individuelle que McEvelley, quant à lui, présente comme le résultat d'« une inventivité lente et collective », dans un temps beaucoup plus étiré.

Mais la critique fondamentale énoncée par McEvelley est, selon ses termes, la justification du moderne par le fait que le « primitif » lui ressemble⁴³. Après avoir constaté les trente ans qui séparent l'ouverture du musée du Trocadéro (1878) et les premières œuvres d'influences primitives, « Rubin suggère que les artistes européens étaient sur le point de produire d'eux-mêmes des formes similaires aux formes primitives — et même tellement prêts à le faire en réalité que l'apport des objets primitifs devenait superflu⁴⁴. » L'apport des objets primitifs n'était certainement pas superflu mais il est certain que ces objets étaient visibles depuis au moins une trentaine d'années. Alors que l'influence des arts non occidentaux sur la création artistique occidentale remonte plus loin que la fin du XIX^e siècle, Rubin minimise les influences extérieures sur l'art moderne. Pour James Clifford, l'éventail des œuvres et des cultures choisies était tellement large que les « rapports » formels entre les choses étaient quoi qu'il en

possibilité de pouvoir penser d'une façon analogue aux modernes », trad. Geneviève Grimal, p. 361, dans « Doctor Lawyer Indian chief "Primitivism" in Twentieth century art at the museum of modern art », Thomas McEvelley, William Rubin et Kirk Varndoe », *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*, op. cit., p. 339.

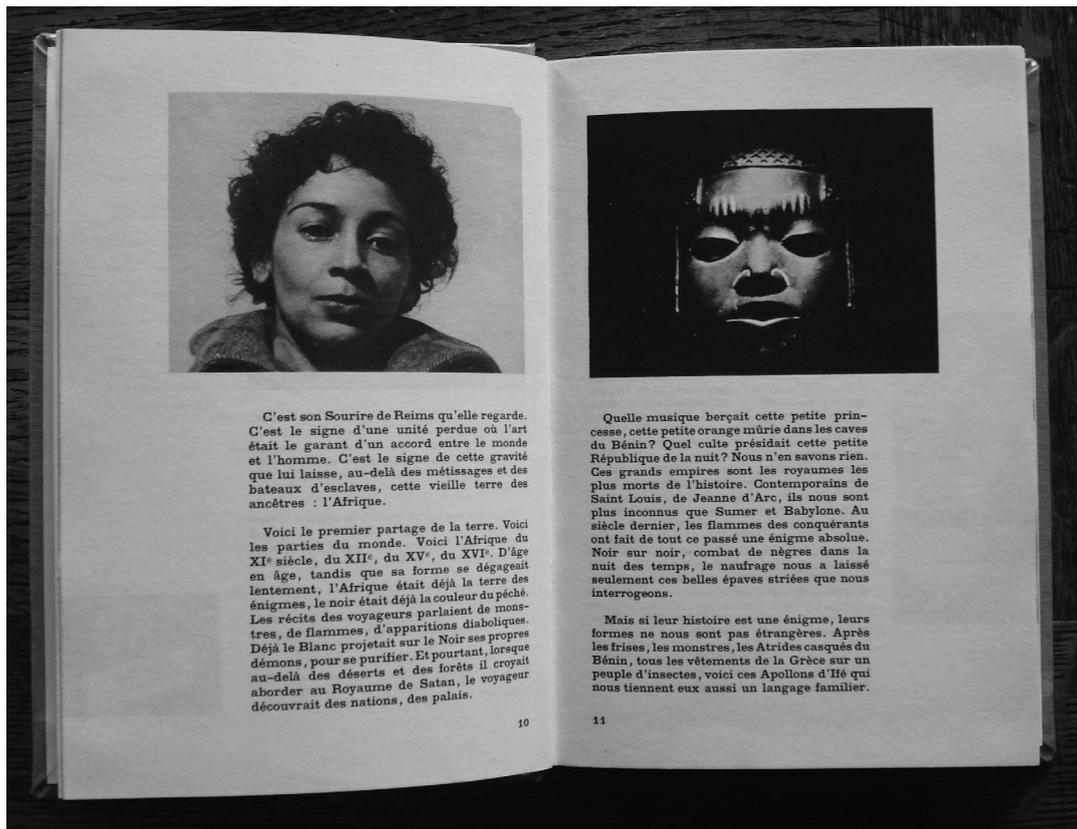
42. McEvelley (Thomas), *L'Identité culturelle en crise, Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, op. cit., p. 37.

43. *Ibid.*, p. 29.

44. *Ibid.*, p. 30.

soit susceptibles d'apparaître, puisque plus on multiplie les références et les rapprochements, plus les liens surgissent. Selon lui, la seule « ressemblance » entre ces diverses formes d'art ne passe que par l'absence d'illusionnisme pictural ou naturaliste.

Encore dans les années cinquante, continue-t-on de dénoncer la colonisation en associant empire colonial et objets ethnographiques. Dans leur film, *Les Statues meurent aussi* (1953), Alain Resnais et Chris Marker dénoncent la colonisation à travers l'usage que nous



Chris Marker
Commentaires, 1961
Éditions du Seuil

faisons de ces sculptures et le regard que nous jetons sur elles. « L'art nègre : nous le regardons comme s'il trouvait sa raison d'être dans le plaisir qu'il nous donne. Les intentions du nègre qui le crée, les émotions du nègre qui le regarde, cela nous échappe⁴⁵. » Ces liens très étroits avec une mentalité universaliste, évolutionniste et raciste inhérente à l'époque des expositions coloniales nous engagent, pourtant, à ne pas généraliser. Goldwater avait commencé ce travail,

45. Marker (Chris), *Commentaires*, Éditions du Seuil, 1961, p. 11.

les critiques de McEvilley permettent, à leur tour et malgré leur limite, de prendre du recul par rapport aux attributs « modernistes » prêtés à ces objets ainsi qu'aux liens entretenus entre ces objets et les avant-gardes européennes. Il me semble important de revenir maintenant plus précisément sur ces questions à partir de la revue *Documents* où justement artistes/auteurs et ethnologues ont travaillé de concert à ces questions.

2. La revue *Documents*

Primitivisme « dur »

Si Goldwater distingue quatre types de primitivisme, pour Rosalind Krauss, il existe un primitivisme « dur » et un primitivisme « doux ». La sculpture de Alberto Giacometti qui retient son attention, *Femme-cuiller*⁴⁶, appartiendrait au second type, celui d'« un primitivisme devenu formel et donc privé d'énergie⁴⁷ ». Parallèlement, l'usage d'un primitivisme dur est manifeste selon elle dans la revue *Documents*. « *Documents*, [...] avait aussi une “besogne”, et elle consistait en partie à utiliser des données ethnographiques pour transgresser les frontières bien définies d'un monde de l'art qui fondait ses catégories sur la *forme*. C'est là l'usage “dur” du primitivisme [...] cet usage “dur” prend le “primitif” dans un sens élargi (tout en prêtant néanmoins l'attention la plus grande au détail ethnographique), afin d'enserrer l'art dans un réseau qui, dans sa dimension philosophique, est violemment anti-idéaliste et antihumaniste⁴⁸. » Les données ethnographiques servent d'autres causes que les siennes propres. Nous retrouvons le « gant retourné du “civilisé”⁴⁹ » que mentionnait Jean Jamin. Dans la revue, la présentation de ces objets a une valeur subversive au regard des valeurs bourgeoises de la société française de l'époque et remet en cause l'autonomie des beaux-arts.

46. Alberto Giacometti, *Femme-cuiller*, 1926-1927, bronze, 144,4 x 50,8 x 17,5 cm.

47. Krauss (Rosalind), « On ne joue plus », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 221.

48. *Ibid.*, p. 221.

49. Jamin (Jean), « L'ethnographie mode d'emploi : De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », *Le Mal et la Douleur*, *op. cit.*, p. 60.

Documents

La revue *Documents* est une revue d'art fondée par Georges Henri Rivière et Georges Bataille. Au nombre des collaborateurs figurent Paul Rivet, Michel Leiris, Carl Einstein, Georges Limbour, Marcel Griaule, Joan Miró, Jacques-André Boiffard, Robert Desnos, André Masson et bien d'autres. Le groupe se constitue en réaction au groupe surréaliste. Quinze numéros de la revue ont été publiés entre 1929 et 1930. Si *Documents* était une revue d'art, elle ne l'était pas seulement. Sur la couverture de chaque numéro figure au côté de « beaux-arts », « ethnographie, doctrine, archéologie et variétés ». L'iconographie de la revue est fondamentale, le jeu étant, selon Leiris, de prendre comme point de départ « l'analyse des formes ou l'analyse iconographique⁵⁰ ». Le titre même *Documents* semble faire référence au traitement qui est fait aux images : tous les objets représentés sont réduits à cette dimension de documentation⁵¹. Ces images sont issues aussi bien de l'histoire de l'art, de l'ethnographie que de l'imagerie populaire. Pour Jean-François Chevrier, il s'agit de la « tentative la plus complexe de redéfinition du document littéraire et artistique, au croisement de l'anthropologie, des procédures d'invention du document poétique et d'une conception "hétérologique" du savoir, associée au plaisir du disparate⁵² ». Pour Georges Didi-Hubermann, il s'agit de mettre en mouvement la « besogne » des images, de la même manière que la rubrique « Dictionnaire » présente à chaque fin de numéro sert, selon l'expression de Bataille, la « besogne » des mots. « Quelles besognes ? [...] de mettre en jeu (pratiquement) et de mettre en question (théoriquement), dans le même mouvement, la notion de ressemblance, c'est-à-dire la notion du rapport visuel le plus évident, le plus dérouté aussi, que nous puissions connaître dans la vie quotidienne, comme dans notre expérience des images de l'art⁵³. » Cela fonctionne par la mise en relation, par la création de rapports, par le montage des images entre elles ayant des « qualités » et des provenances très diverses. Les sujets traités sont très variés. La revue comprenait une douzaine de catégories

50. Leiris (Michel), « De Bataille l'Impossible à l'impossible Documents », *Brisées*, Mercure de France, 1966, p. 264.

51. Denis Hollier, dans la préface qu'il consacre à la réédition de la revue, remarque : « Un des rares échos suscités par la revue, une note parue dans *Les nouvelles littéraires*, se permettra un jeu de mots du même genre, facile et sans méchanceté, sur le titre : "*Documents* donne dans son quatrième numéro de fort curieux « documents » photographiques » », Hollier (Denis), « La valeur d'usage de l'impossible », revue *Documents*, t.1, *op. cit.*, p. 8.

52. Chevrier (Jean-François), « Documents de culture, documents d'expérience », revue *Communications*, n°79, *Des faits et des gestes*, 2006, p. 74.

53. Didi-Hubermann (Georges), *La Ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 13. Voir Bataille (Georges), « Informe », revue *Documents*, n°7, t.1, *op. cit.*, p. 382

dont l'art ancien, l'art moderne, l'ethnographie, le folklore, le mysticisme, l'occultisme, les variétés, la musique, les spectacles, le fameux dictionnaire, les comptes rendus, la préhistoire, l'archéologie et les doctrines. L'intérêt des auteurs qui y participent était marqué pour « des domaines de l'art et du savoir non reconnus par la culture officielle ou controversés : la littérature populaire, le jazz, le café-concert, la publicité, la vie quotidienne⁵⁴ ». De plus, les critères traditionnels appliqués à l'idée de beauté étaient systématiquement remis en cause par des images qui pouvaient paraître choquantes, inattendues, atypiques, penchant du côté du matérialisme (« bas matérialisme ») de Bataille. Au fur et à mesure que la revue se développe et que les numéros se succèdent : « l'irritant et l'hétéroclite, si ce n'est l'inquiétant, devinrent, plutôt que des objets d'étude, des traits inhérents à la publication même⁵⁵ ». Ce rapport au beau ou plutôt au laid et au monstrueux était essentiel dans la revue et rejoignait dans la pensée de Bataille la question de l'informe, tout se jouait autour d'une ressemblance impossible⁵⁶. Les objets ethnographiques étaient donc vus à travers ce contexte.

L'apport de l'ethnographie

L'apport de l'ethnographie dans la revue est très important. Cela est dû à une manière critique de remettre en cause l'autonomie des beaux-arts et de faire jouer *formes* et *faits* comme le suggère Didi-Hubermann : « [...] double intervention critique : intervention propre à détourner l'esthétisme des *formes* artistiques en général par leur mise en situation aux côtés des *faits* "les plus inquiétants" ; propre aussi à détourner le positivisme des *faits* ethnographiques par leur mise en situation, voire leur mise en *formes* aux côtés des œuvres contemporaines "les plus irritantes"⁵⁷ ». C'est par les mises en rapport entre, d'une part, les faits et formes ethnographiques et, d'autre part, les faits et formes issus de la création contemporaine européenne ou de son contexte général, que la revue est une proposition innovante et subversive. Cette attitude critique passe, pour Michel Leiris, par la tentative d'inversion du regard. Il s'agit de

54. Pibarot (Anni), « Le pari de *Documents* », revue *Critique*, n°547, Michel Leiris, décembre 1992, p. 934.

55. Leiris (Michel), « De Bataille l'Impossible à l'impossible *Documents* », *Brisées*, *op. cit.*, p. 261.

56. « Le beau est toujours le résultat d'une ressemblance. Alors que la laideur (comme l'informe) ne ressemble à rien », dans Hollier (Denis), « La valeur d'usage de l'impossible », revue *Documents*, t. 1, *op. cit.*, p. 20.

57. Didi-Hubermann (Georges), *La Ressemblance informe ou le Cui Savoir visuel selon Georges Bataille*, *Documents*, *op. cit.*, pp. 17-18.

donner à voir le regard que les peuples dits primitifs portent sur nos habitudes « d'homme blanc » : « pour cela, il utilise deux différentes démarches : d'une part, l'éloge systématique de la race noire ou la mention de l'incompétence des Blancs, d'autre part, il essaie de révéler à l'Européen ce qui, dans son comportement moderne, relève de pratiques sauvages, magiques, primitives⁵⁸ ». Cette attitude était très novatrice en 1930⁵⁹. Enfin, l'influence de l'ethnographie sur la revue peut être soulignée simplement par la présence active de Carl Einstein, de Marcel Griaule, d'André Schaeffner et, de manière irrégulière, de Maurice Leenhardt. Lévi-Strauss publiera lui aussi un article sous le pseudonyme de « Paul Monnet ». Quant à Leiris, il deviendra bientôt ethnographe. Enfin, Bataille, souligne Rosalind Krauss, « prit une place importante au développement de la théorie ethnographique élaborée alors dans le cadre des séminaires de Marcel Mauss à l'École des hautes études⁶⁰ ».

Pour en revenir au titre de la revue, celui-ci répond au débat en cours ces années-là, concernant la question de savoir si un objet ethnographique est un document ou une œuvre d'art. Cette question se posait bien sûr à travers les rapports entre l'ethnographie et le musée. Les ethnographes de *Documents* refusent la décontextualisation formaliste des objets au sein du musée⁶¹. Il fallait selon eux rendre leur « valeur d'usage » à ces objets. Denis Hollier rappelle que le nom de Marx n'est pas cité une seule fois dans la revue mais que les ethnologues argumentent leur point de vue avec l'opposition marxiste entre valeur d'échange et valeur d'usage. Dans les années trente, le débat concernant la qualité d'œuvre à attribuer ou non à ces objets était très présent. Pour Boas, en 1927, année de la publication de *L'art primitif (Primitiv Art)*, il s'agissait bel et bien d'œuvres d'art et les objets étaient soigneusement analysés selon leur spécificité technique et le choix des matériaux. Dans *L'art primitif*, Boas écrira que les peuples primitifs « ont atteint un niveau technique de perfection⁶² ». Carl Einstein, qui a souvent col-

58. Pibarot (Anni), « Le pari de *Documents* », revue *Critique*, *op. cit.*, p. 942.

59. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous pouvons constater que ces textes sont truffés de présupposés racistes certainement inconscients : « Les glissements paradigmatiques incessants, du couple primitif-civilisé (ou occidental mais à l'Occident de quoi ?) au couple noir-blanc, relèvent d'une grossièreté, d'une pensée que l'on qualifierait aujourd'hui de raciste. Leiris, qui était sur le moment loin de la reconnaître comme telle, a parlé à ce sujet, mais beaucoup plus tard, de "racisme inversé", ou "racisme retourné" », *ibid.*, p. 942.

60. Krauss (Rosalind), « On ne joue plus », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op. cit.*, p. 226.

61. Jean Jamin revient précisément sur ces questions dans « *Documents* et le reste ... De l'anthropologie dans les bas-fonds », *La Revue des revues*, n°18, *Des hommes de revues : itinéraires et portraits*, 1994.

62. Goldwater (Robert), *Le Primitivisme dans l'art moderne*, *op. cit.*, p. 52.

laboré à la revue déclare dans *Negerplastik*⁶³, publié en 1915 : « Il n’y a peut-être pas d’autre art que l’Européen aborde avec autant de méfiance que l’art africain. Son premier mouvement est de nier le fait même d’“art” et il exprime la distance qui sépare ces créations de l’état d’esprit européen par le mépris qui va jusqu’à créer une terminologie dépréciative⁶⁴. » C’est donc contre la trop forte esthétisation, soutenue par exemple par des auteurs comme Boas ou Einstein, que prennent position les ethnologues de *Documents*. Pour eux, l’esthétisation des objets occultait le contexte de création et les fonctions sociales de ces objets, leur « valeur d’usage », c’est-à-dire leur utilisation technique, sociale et économique. Concernant cette valeur d’usage, un désaccord au sein du groupe aura lieu à son propos, à savoir : penche-t-elle principalement vers le sacré ?

Pour Jean Jamin, nous l’avons évoqué, les rapports entre l’art et l’ethnologie dans les années vingt et trente n’ont pas vraiment existé, même pendant *Documents*, dit-il. Michel Leiris, selon lui, sera une exception. Si, pour les surréalistes, il s’agissait d’atteindre « la nature primitive de l’homme et trouver d’autres valeurs⁶⁵ », ils ne connaissaient rien ni à l’ethnographie, ni à ses méthode, ni à son approche ni à ses résultats. Pour rétablir les données historiques, il convient de rappeler que ce sont les dadaïstes, Tristan Tzara et Georges Ribemont-Dessaignes, qui fréquentaient le Musée d’ethnographie du Trocadéro⁶⁶. Leiris, dans un entretien, rapporte que leurs sujets de discussion tournaient autour de « l’Orient » au sens, on le comprend, analysé par Edward Saïd⁶⁷. Pour Jamin, cette impossible « véritable rencontre » se situe sur le plan des opinions politiques. Les surréalistes défendaient un anticolonialisme alors que les ethnographes travaillaient justement à la bonne marche de l’état colonial. Jamin refuse donc l’ap-

63. Einstein (Carl), *La Sculpture nègre*, trad. et « Introduction » de Liliane Meffre, L’Harmattan, 1998.

64. *Ibid.*, p. 17. Einstein y critique les théories évolutionnistes et une certaine vision des peuples « de l’origine ». Il construit son étude à partir d’œuvres venant principalement de Côte d’Ivoire, du Gabon et du Congo et de quelques œuvres venant d’Océanie. Pour lui, « la sculpture nègre représente une fixation claire de la vision plastique pure », *ibid.*, p. 33. Cet ouvrage fut très important à l’époque malgré certaines erreurs d’interprétation à propos de la fonction religieuse des fétiches, dues à son manque d’informations ethnographiques que Michel Leiris et Jean Laude rectifieront plus tard. « Comme Boas, Einstein insiste sur le fait que la sculpture africaine n’est pas primitive : “c’est tout sauf primitif, et en aucun cas constructif” ; mais il y a une différence : Boas insiste sur le fait que l’art primitif est adulte par rapport à son propre environnement ; Einstein, que par comparaison aux arts des autres, seul l’art africain est pleinement adulte », Goldwater (Robert), *Le Primitivisme dans l’art moderne*, *op. cit.*, p. 55. L’expression « art nègre », qui était aussi valable pour l’art océanien, et l’expression « art primitif » deviennent interchangeable.

65. Jamin (Jean), « L’ethnographie mode d’emploi : De quelques rapports de l’ethnologie avec le malaise dans la civilisation », dans *Le Mal et la Douleur*, *op. cit.*, p. 46.

66. *Ibid.*, p. 46.

67. Saïd (Edward W.), *L’Orientalisme, l’Orient créé par l’Occident*, Éditions du Seuil, 2005.

pellation donnée par Clifford d'un « surréalisme ethnographique⁶⁸ ». Pour Jamin, la présence de l'ethnographie dans la revue *Documents* est un hasard. « En fait, la revue était faite de bric et de broc, et l'ethnographie qui s'y trouvait représentée par le hasard des intérêts et des relations de Georges Henri Rivière était une ethnographie qui, par contiguïté, pouvait apparaître comme parodique ou parfois, comme naïve⁶⁹. » Mais pour Denis Hollier, il existe bien un point de rencontre : leur volonté commune d'un retour à la valeur d'usage.

La question de la valeur d'usage d'une œuvre revient dans de nombreux développements de la thèse, principalement pour deux raisons : d'une part, du fait de l'intérêt que je porte aux fétiches ou « objets forts » qui possèdent une efficacité dans l'organisation et les rapports sociaux et, d'autre part, du fait aussi de l'intérêt que je porte à la remise en cause de la partition entre beaux-arts et artisanat, faite en Angleterre dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et dont héritent les artistes fondateurs du Bauhaus, comme nous l'avons vu.

Le Collège de sociologie

Si Leiris fait figure d'exception, il me semble intéressant de compléter ce développement par une mention du « Collège de sociologie ». Fondé en novembre 1937 par Georges Bataille, Roger Caillois et Michel Leiris, il naît après l'expérience de la revue *Documents*. L'objet de l'activité (une « sociologie sacrée ») est de penser « l'existence sociale dans toutes celles de ses manifestations où se fait jour la présence active du sacré⁷⁰ ». La question fondamentale que posent ses fondateurs est : « Comment et à quelles conditions un sujet peut-il poser d'autres sujets en objets de connaissances⁷¹ ? » Cette question se situe, il me semble, au cœur de toute problématique ethnographique et anthropologique, et au cœur de l'art en collaboration, dans la mesure où ils mettent en jeu tous deux une intersubjectivité.

Les acteurs du Collège de sociologie engagent alors une critique de la distanciation, fonde-

68. Clifford (James), « Du surréalisme ethnographique », *Malaise dans la culture, L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 121.

69. Jamin (Jean), « L'ethnographie mode d'emploi : De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », dans *Le Mal et la Douleur*, *op. cit.*, p. 59.

70. « Note sur la fondation d'un Collège de Sociologie », publiée pour la première fois dans le n°3-4 de la revue *Acéphale* en juillet 1937, *Le Collège de sociologie*, Idées/Gallimard, 1979, p. 24.

71. Jean Jamin, *Un sacré collège ou les apprentis sorciers de la sociologie*, Vol. 68, PUF, janvier-juin 1980, p. 14.

ment de la discipline ethnographique. Leur méthode consiste à quantifier la marge d'erreur et le degré d'incertitude qui existe quand un sujet en rencontre un autre et en fait son « objet » d'étude. Distanciation, exotisme, représentation de l'autre et différence sont repensés. En effet, il n'est nullement nécessaire d'aller chercher des sujets d'étude dans des pays lointains. Jean Jamin explique que ces concepts sont remaniés « [...] en fonction des critères non plus d'ordre géographique ou culturel mais d'ordre méthodologique voire épistémologique ». Il s'agit pour les membres de « devenir alors des observateurs observant ces autres qui sont eux-mêmes — à la limite, cet autre qui est soi-même⁷² ... » Ainsi, leur intérêt s'est étendu au-delà des sociétés primitives par une étude de la vie moderne quotidienne. Pour les membres du Collège de sociologie, selon Jamin, « il ne saurait y avoir de regard neutre, objectif ; [...] l'équation personnelle de l'observateur doit être prise en considération ; [...] les phénomènes sociaux ou les sociétés dont s'occupe le sociologue disposent de théories, de représentations desquelles il ne peut s'abstraire et qui, si j'ose dire, “parasitent” son observation, l'empêchent en tous cas de revêtir cette parure de naturaliste tant désirée depuis deux siècles⁷³ ». C'est à cette époque que Michel Leiris entreprend dans « Le sacré dans la vie quotidienne⁷⁴ », un travail littéraire qu'il comparera ensuite à la tauromachie. Dans cette communication qui sera sa seule intervention au sein du Collège, il dresse « l'inventaire autobiographique de ses révélateurs du sacré⁷⁵ ». La technique tauromachique de Leiris est un risque, dont il avait perçu la dimension essentielle lors de son expérience de la Mission Ethnographique Dakar-Djibouti à laquelle il participera de 1931 à 1933.

Ainsi la revue *Documents*, par sa méthode d'utilisation des documents et la mise en rapport de réalités lointaines les unes des autres, paraît particulièrement pertinente dans l'époque globalisée que nous vivons. Les rapprochements s'effectuent autant de manière géographique que chronologique, de l'Antiquité aux visions populaires de la science-fiction. Au regard de ma pratique artistique et des réflexions qui l'accompagnent, le lien réel ou supposé entre les

72. *Ibid.*, p. 16.

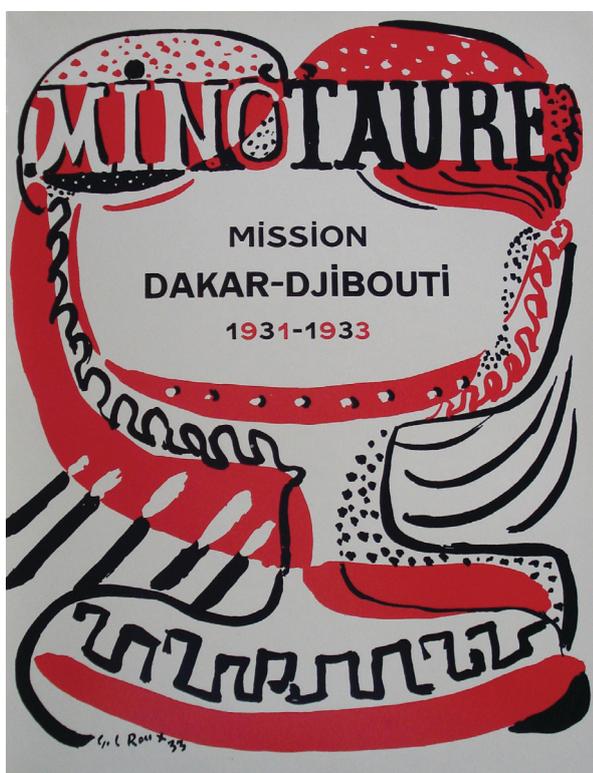
73. *Ibid.*, p. 14.

74. L'intervention eut lieu le samedi 8 janvier 1938, *ibid.*, p. 60. À propos de la tauromachie, voir : Leiris (Michel), « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme*, Gallimard, 1939.

75. Introduction de Denis Hollier au texte de Michel Leiris, « Le sacré dans la vie quotidienne », dans *Le Collège de sociologie*, Gallimard, coll. « Folio essai », 1995. p. 99.

artistes et les ethnographes en France au début du siècle, et les questions que cela soulève, me paraissent secondaires au regard de l'expérience que nous pouvons faire aujourd'hui d'une telle revue qui *juxtapose* numismatique, art sumérien, représentations kabbalistiques et les œuvres de Picasso par exemple, dans un jeu de fines correspondances. Puisque le terrain et l'enquête de l'ethnographe retiennent particulièrement mon attention, je souhaite m'arrêter plus spécialement sur le « personnage » qu'est devenu aujourd'hui Michel Leiris à partir du moment où le fait qu'il imposa, aux côtés de Bataille, l'idée que le travail de la sociologie ou de l'anthropologie ne peut se développer sans un travail réflexif.

B. L'artiste et l'ethnographe



Couverture du n°2 de la revue *Minotaure* "Mission Dakar-Djibouti 1931-1933".
Illustration de Gaston-Louis Roux.

Le travail de Michel Leiris semble pouvoir être considéré comme le moment fondateur du lien entre l'art (ici, la littérature) et l'ethnographie. Son travail annoncerait le paradigme énoncé par Hal Foster dans son article « Portrait de l'artiste en ethnographe » ainsi que celui du modèle de l'anthropologue pour l'artiste qui avait été pensé par Joseph Kosuth dans les années soixante et dans des termes qui nous paraissent aujourd'hui bien plus opératoires. Depuis, le va-et-vient entre artistes et ethnographes se ressert et les ethnographes se rapprochent de plus en plus des pratiques artistiques et réciproquement. La critique de ce nouveau paradigme par Hal Foster présente un certain nombre de limites dans la mesure où il

se concentre seulement sur certaines pratiques artistiques. Cet article a pourtant le mérite de pointer certaines contradictions entre les intentions pleines de bonne volonté des artistes et ce qu'ils donnent à voir. Ces contradictions ne nous étonnent pas car elles font écho à l'attitude primitiviste des avant-gardes.

Différentes possibilités de questionnement se distinguent au sein de ce paradigme qui est bien moins cohérent qu'il n'y paraît. L'artiste travaille-t-il avec les méthodes de l'ethnographe ?

L'artiste présente-t-il son travail à la manière, conceptuelle, d'un résultat d'une analyse anthropologique ou ethnographique ? Est-ce que ce qui relie ces deux fonctions est le recours à un « terrain », ou simplement à une collaboration avec des personnes appartenant à d'autres cultures ? Le rapport entre les deux est-il un rapport critique ? Comment l'artiste appréhende la scientificité de la discipline ethnographique ? Les questions sont nombreuses, les réponses aussi.

1. L'anthropologie réflexive

Les règles de l'observation

Les frontières entre la discipline ethnographique et l'art deviennent de plus en plus perméables quand les règles strictes prescrites par l'ethnographie universitaire sont remises en cause, c'est-à-dire les règles positivistes de l'observation. Depuis les années soixante-dix, la question autour du terrain, de la subjectivité de l'ethnographe et de la relation qui s'instaurerait avec son interlocuteur fonctionne comme autocritique de la discipline. Deux grands problèmes surgissent : le couple description/interprétation d'abord, puis la subjectivité en jeu dans l'enquête. Dès lors, la place que le chercheur doit ménager à sa subjectivité permet à l'art, à la littérature, de s'engouffrer dans la discipline. *L'Afrique Fantôme* de Michel Leiris en est l'exemple principal. Il « [...] est entré en ethnologie sans en avoir appris la loi du silence : ne rien dire d'autre que ce qui est de l'ordre de la science⁷⁶. » Ce livre est son journal tenu lors de la mission Dakar-Djibouti. Cette mission qui a pour objet de collecter des données ethnographiques est dirigée par l'ethnographe Marcel Griaule. Leiris y est « secrétaire-archiviste ». Le voyage se déroule de mai 1931 au mois de février 1933. Cette mission est l'occasion pour les ethnographes d'aller sur le terrain, de « faire leur terrain ». La revue *Minotaure* publiera un numéro spécial sur la mission. La revue *Documents* en rendra compte aussi. C'est seulement après ce voyage que Leiris décide de se former à l'ethnographie. L'ouvrage mêle l'histoire officielle de la mission et

76. Izard (Michel), « L'Afrique fantôme de Michel Leiris », *Les Temps Modernes*, n°444, juillet 1983, p. 138.

ses impressions personnelles, c'est-à-dire justement ce que le récit ethnographique prescrivait jusqu'alors. En effet, il fallait à tout prix taire « l'écho de sa présence ou les va-et-vient furtifs entre son informateur et lui, [...] ces quelques bribes mentales (idéologie, mythologie) que la culture dont il est issu accroche subrepticement mais fermement à sa panoplie "d'homme de science"⁷⁷ ». Ainsi, Leiris remet en cause l'objectivité attribuée à la méthode ethnographique, car, paradoxalement, pour lui, l'objectivité naît de la prise en compte maximale de la subjectivité de celui qui raconte (observe et décrit). De manière générale, le journal a été reçu comme un texte provocateur⁷⁸ ; à la suite de sa publication, son auteur se brouille avec Griaule. Leiris y décrit notamment les vols qui sont commis par abus de confiance et des mensonges, il détaille les sommes versées « dédommagement » d'un montant ridicule comparée à la valeur que ces objets avaient dans leur contexte et ont maintenant en tant que « chefs-d'œuvre du musée de l'homme ». Michel Izard nous prémunit pourtant de deux erreurs de lecture possibles : d'une part celle de penser que Leiris dénonce les pratiques des ethnographes sur le terrain et, d'autre part, celle de faire de *L'Afrique fantôme* un récit politique dénonçant la situation coloniale et la complicité de l'anthropologie. « Leiris est un esprit prévenu, et qui sait regarder, mais son humour et son anti-conformisme vrai lui font plutôt voir le grotesque et l'absurde que l'odieux et l'inique de cette France ultra provinciale, alcoolique et dérisoire⁷⁹. »

Ethnographie de soi-même

Nous retranscrivons ici deux passages d'un entretien entre Michel Leiris, Jean Jamin et Sally Price à propos de l'« ethnographie de soi-même » et du surgissement de la subjectivité dans le récit ethnographique. Il me semble important de faire entendre la voix de Michel Leiris à propos de cet « événement » si singulier et si important pour les liens entre l'ethnographie et l'art.

« Jean Jamin : — Des critiques littéraires, ou même des commentateurs ethnologues, ont dit

77. Leiris (Michel), *L'Homme sans honneur, notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, transcription et fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1994, p. 14.

78. Au retour de voyage de Leiris, Giacometti lui reproche d'avoir participé à cette mission « colonisatrice », voir Jamin (Jean), « L'ethnographie mode d'emploi : De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », dans *Le Mal et la Douleur*, *op. cit.*, note 9, p. 55.

79. Izard (Michel), « L'Afrique fantôme de Michel Leiris », *Les Temps Modernes*, *op. cit.*, p. 142.

de toi que tu avais été un des premiers à lancer l'idée d'une "ethnographie de soi-même". Or ça n'est pas une expression que tu as utilisée toi-même.

Michel Leiris : — Je pense que si on creuse, c'est complètement faux. Les analyses que j'ai données, par exemple l'impression que me faisaient quand j'étais petit les idées déclenchées en moi par certains mots que je comprenais mal, qu'est-ce que ça a à voir avec l'ethnographie de soi-même ? [...] Ce qui prête à confusion, c'est qu'en effet, dans mes *Titres et travaux*, j'ai dit que c'était au fond le même but que je poursuivais par deux voies différentes, c'est-à-dire d'arriver à une *anthropologie générale* par l'observation de soi et par celle de gens appartenant à d'autres sociétés.

J.J. : — Quand tu as écrit "Le Sacré dans la vie quotidienne" n'y avait-il pas, là, l'ébauche d'une ethnographie de soi-même ?

M.L. : — Ca, oui ! C'est un peu de l'ethnographie. Je crois bien que dans "Le sacré dans la vie quotidienne", ce n'est pas moi que je décris, c'est au fond l'ambiance dans laquelle je vivais. [...]

M.L. : — [...] Dès les projets de préface de *L'Afrique fantôme*, je pensais qu'en ethnographie la subjectivité devait intervenir, mais la subjectivité, si je puis dire, le doit en fonction de l'objectivité. C'est l'objectivité, c'est l'extérieur, finalement les autres qui doivent être décrits d'une façon valable. Ce n'est pas vous-même. Vous vous mettez en scène vous-même pour permettre le calcul d'erreur⁸⁰. »

« Sally Price : — Qu'est-ce que vous pensez de cette anthropologie qui est aujourd'hui à la mode, qui s'appelle, chez nous, *reflexive anthropology*, et qui réintroduit un élément subjectif ? C'est presque comme si la subjectivité que vous défendiez en ethnologie, voici cinquante ans, devenait d'actualité.

M.L. : — Je pense que l'élément subjectif doit être présent. Il est toujours présent. Alors il vaut mieux qu'il le soit d'une façon manifeste que d'une façon cachée. Il faut mettre carte sur table, en somme. [...] Je vais faire une concession à la science officielle, je pense que l'objec-

80. « Entretien avec Michel Leiris, Sally Price et Jean Jamin », *Gradhiva*, op. cit., pp. 52-53.

tivité absolue, c'est ce qu'il y a de souhaitable, mais ce n'est pas possible, il y a toujours de la subjectivité. Alors, il vaut infiniment mieux que cette subjectivité soit avouée que dissimulée. Qu'on sache à quoi s'en tenir⁸¹. »

L'anthropologie réflexive à laquelle Sally Price fait référence apparaît dans les années quatre-vingt aux États-Unis. Elle renvoie à un type d'écriture anthropologique qui « retrace le cheminement du chercheur⁸². »



Marcel Griaule et Michel Leiris s'appêtant à sacrifier des poulets devant l'autel du kono à Kémini. Légende extraite de : Leiris (Michel), *L'Afrique Fantôme*, Gallimard, coll. "Quarto", 1996.

Cette autocritique de la discipline est indissociable de la critique de l'objectivité⁸³. Clifford Geertz, anthropologue américain, défend aujourd'hui cette position. La question qu'il pose et que se sont posées aussi les participants au Collège de sociologie est celle de la nature de la compréhension anthropologique puisqu'il existe une « variabilité des conceptions mises en œuvre et/ou énoncées par les sujets individuels rencontrés sur le terrain⁸⁴ ». Pour Geertz, cette

81. *Ibid.*, p. 56.

82. Colleyn (Jean-Paul), « Ethnographie, essais d'écriture », revue *Critique*, n°680-681, *Frontières de l'anthropologie*, janv.-fév. 2004, p. 145. Le terme « apparaît dans les manuels d'anthropologie en 1985. D'abord emprunté à la phénoménologie par Garfinkel pour désigner la prise de conscience, par lui-même au cours du processus d'interprétation d'une culture différente. Avec la contestation de l'objectivisme, cet exercice d'autocritique du chercheur est devenu une exigence de la recherche même », p. 145.

83. « Sur le terrain, un énoncé est relatif à un contexte, fonction de la personnalité de l'enquêteur et de ses interlocuteurs, sujet à des variantes, soumis aux aléas de la performance et de la performativité. La transposition écrite d'une expérience de terrain évanescence en un corpus de données séparées de leurs conditions de production a contribué à dresser des portraits de cultures parfaitement intégrées, dont on a dénoncé le caractère fictionnel », *ibid.*, p. 142.

84. Colleyn (Jean-Paul), « Ethnographie, essais d'écriture », revue *Critique*, n°680-681, *op. cit.*, p. 144.

remise en cause de la transparence, de l'objectivité et du monologisme du récit ethnographique intervient dès la publication du *Journal d'ethnologue* de Bronislaw Malinowski⁸⁵. « [...] le *Journal d'ethnologue* de Malinowski rendait les comptes-rendus bien établis de la façon dont travaillent les anthropologues assez peu vraisemblables. Le mythe du chercheur de terrain caméléon, parfaitement accordé à son entourage exotique, miracle vivant d'empathie, de tact, de patience et de cosmopolitisme, était démolé par l'homme qui avait peut-être fait le plus pour le créer⁸⁶. » Geertz propose de poser un certain nombre de questions d'ordre méthodologique comme celle de l'emploi de la première personne dans le récit ethnographique, mais aussi d'interroger le privilège attribué à un rapport au monde « phénoménologique » plutôt qu'« objectiviste », « cognitif » plutôt que « behavioriste », et « émique » plutôt qu'« éthique ». Il revient longuement sur le concept de « personne » et propose, plutôt que de plaquer l'étude ethnographique sur notre propre idée de ce qu'est ce concept, de commencer à travailler en essayant de comprendre ce que signifie ce concept pour les habitants de la société à étudier⁸⁷. Évidemment, cette conception va plus loin que ce que Leiris proposait de faire puisque l'enjeu était pour lui avant tout de comprendre ce que le concept de personne recouvrait dans son propre cas. Nous l'avons compris, c'est cette brèche autocritique dans le discours anthropologique qui permet aux liens entre art et ethnographie de s'affiner et de ménager une rencontre « véritablement possible ». De la même manière, « il s'agit alors pour l'artiste d'affirmer la position de sujet des individus qu'il représente afin d'éviter à tout prix que l'œuvre ne les réifie⁸⁸ ».

« L'artiste comme anthropologue »

Ces débats internes à l'anthropologie, qui semblent avoir été provoqués par Michel Leiris, touchent aussi les artistes qui travaillent au plus près des disciplines anthropologique et ethnographique. Il est possible d'aborder cette question à partir de plusieurs points de vue et plusieurs types de pratiques artistiques : d'une part à partir de la pratique de l'enquête rendue par le documentaire photographique ou filmique, ce qui est commun aux deux disciplines,

85. Malinowski (Bronislaw), *Journal d'ethnologue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1985.

86. Geertz (Clifford), *Savoir local, savoir global, les lieux du savoir*, PUF, Sociologie d'aujourd'hui, 1986, p. 71.

87. *Ibid.*, p. 76.

88. Fagnart (Claire), « Art et ethnographie », revue *Marges*, n°6, *Art et ethnographie*, mai 2007, p. 12.

et d'autre part en analysant des collaborations entre artistes et anthropologues. Enfin, nous allons le voir, il est possible de repartir des fonctions sociales mêmes de l'anthropologie et de l'anthropologue. C'est ce dernier point de vue que Joseph Kosuth adopte pour proposer un modèle à l'artiste, instaurant ainsi un nouveau paradigme. Après son expérience de l'art conceptuel des années soixante, il étudie, entre 1973 et 1974, l'anthropologie culturelle avec Standley Diamond et Bob Schote. Il s'inspirera de leurs théories pour argumenter son article intitulé « L'artiste comme anthropologue ». Il est intéressant de remarquer que le texte de Kosuth, publié en 1975, ne prend donc pas en compte l'autoréflexivité que défendront par la suite les anthropologues. Selon Kosuth, l'activité de l'artiste comme anthropologue est une forme d'autoréflexion sur la pratique artistique incluse dans le monde social. Kosuth distingue l'artiste de l'anthropologue par l'effectivité de leur action dans la société. Pour Kosuth, l'artiste anthropologue se distingue de l'anthropologue car ses actions font partie de la matrice sociale et y produisent un effet. À la différence de l'anthropologue qui doit rester extérieur à la société qu'il étudie, l'artiste, immergé dans une culture, y produit un impact social. De cette manière, l'artiste est plus apte que l'anthropologue à parvenir à ses fins. En ce sens, l'artiste anthropologue est *engagé*, à l'inverse de l'anthropologue qui est, selon Kosuth, désengagé. Il faut comprendre « désengagé » comme hors du social. L'idée pour Kosuth est de remettre en cause, dans le passage qu'il effectue de l'anthropologie à l'art anthropologisé, l'idée de la distanciation scientifique. La distanciation scientifique, nous l'avons vu, est remise en question depuis les années quatre-vingt dans la discipline anthropologique aux États-Unis. Pouvons-nous en déduire, au regard de l'analyse de Kosuth, qu'aujourd'hui l'artiste anthropologisé et l'anthropologue sont interchangeables, si tant est que l'anthropologue situe les « formes » qu'il produit à la suite de son terrain *aussi* dans le champ de l'art ou, du moins, qu'il ménage une large place à sa subjectivité ? Pour Kosuth, cet intérêt pour la science caractérisait la période moderniste, contre laquelle est, en partie, construit son texte. Ainsi, l'engagement de l'artiste anthropologue passe par sa capacité à affecter la culture dans laquelle il travaille par une distanciation critique avec la science. Distance donc, aussi, avec la culture dont il est issu. Son engagement passe par la prise en compte de la capacité qu'a cette culture à l'affecter lui-

même. L'artiste anthropologue développe, pour l'auteur, une conscience politique distincte de celle de ce qu'il appelle « l'art contestataire », pour qui, selon lui, le rapport art/artiste n'est pas conceptualisé. Ce que l'artiste anthropologue doit retenir de l'anthropologie est la prise en compte, nécessaire, de la réalité sociale. Il doit le faire de manière très concrète, en envisageant la nature historique des significations qu'il extrait des choses, mais aussi en prenant en compte les aléas inhérents au comportement humain, comportements qui ne sont ni unifiés ni universels⁸⁹. Pour Kosuth, l'artiste anthropologue doit donner à voir le mécanisme qui rend possible la rencontre et la compréhension de l'autre. Citant Johannes Fabian, Kosuth nous dit que l'objectivité consiste en la fondation de l'intersubjectivité humaine⁹⁰.

Pour Kosuth, l'artiste doit se tourner vers l'anthropologie pour pouvoir porter un regard distancié, critique et, simultanément, engagé dans le monde social dont il est issu et dans lequel il vit. Selon lui, l'artiste doit faire œuvre des mécanismes de rencontres intersubjectives en problématisant et en conceptualisant le rapport art/artiste. De la même manière, à travers une pratique de la collaboration, définie comme l'action de travailler en commun, dans un rapport intersubjectif et dans des contextes spécifiques, je mets en œuvre plastiquement la relation et la manière dont elle s'instaure. Évidemment, ces problématiques rejoignent celles que nous avons énoncées concernant les ethnographes et la gestion qu'ils font de leur terrain et des rencontres qu'ils provoquent, ainsi que la restitution de leur observation et de leur expérience. Dans ce sens, si Hal Foster⁹¹ remonte, à son tour, au début du siècle pour décrire ce phénomène, qu'entend-il exactement quand il décrit l'artiste comme ethnographe ?

89. « Parce que l'anthropologue est extérieur à la culture qu'il étudie, il n'est pas une partie de la communauté. Ceci signifie que quel que soit l'effet qu'il a sur les gens qu'il étudie, cet effet est semblable à une action de la nature. Il n'est pas une partie de la matrice sociale. Alors que l'artiste, en tant qu'anthropologue, opère à l'intérieur du même contexte socio-culturel à partir duquel il a évolué. Il y est totalement immergé et a un impact social. Ses activités concrétisent la culture. Or, on pourrait se demander pour quoi ne pas faire en sorte que l'anthropologue en tant que professionnel "anthropologise" sa propre société ? Précisément parce qu'il EST un anthropologue. L'anthropologie, telle qu'elle est populairement conçue, est une science. Le scientifique, en tant que professionnel est désengagé. [...] Le rôle que je suggère pour l'art dans ce contexte est fondé sur la différence entre la base même des deux activités — ce qu'elles signifient en tant qu'activités humaines — l'omniprésence d'une activité de type artistique dans la société humaine passée ou présente, archaïque ou moderne qui nous force à examiner de près la nature de l'art », Kosuth (Joseph), « L'artiste comme anthropologue », dans Schlatter (Christian), *Art conceptuel formes conceptuelles*, Galerie 1900-2000, 1990, p. 527

90. Concernant ces questions et le travail de Johannes Fabian, voir Colley (Jean-Paul), « L'ethnographie, essais d'écriture », revue *Critique*, n°680-681, *op. cit.*

91. Foster (Hal), « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le Retour du réel, la situation actuelle de l'avant-garde*, trad. par Yves Cantaine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005.

2. Un nouveau paradigme ?

« Ni les artistes, ni les anthropologues ne pourront désormais sans problème prétendre être dans une position privilégiée pour représenter l'autre ou même leur propre culture⁹². » Cette suspicion à laquelle nous faisons référence, la voici. Malgré ce « tournant anthropologique », il ne s'agit pas de « privilège ». Ce texte ne s'en fait pas l'apologie ; par contre, quelle que soit la discipline, la pensée développée par Kosuth permet d'aborder ces questions de rencontres et de représentations selon certaines conditions très précises que nous avons vues et dont nous saluons la pertinence toujours très actuelle. À partir de ce nouveau modèle énoncé par Kosuth au milieu des années soixante-dix et si l'on suit le raisonnement d'Hal Foster, une nouvelle figure émerge, celle de « l'artiste cartographe ». Hal Foster pour qui ce modèle pose un certain nombre de problèmes, s'interroge sur la capacité critique que lui attribuait Kosuth.

« L'artiste en ethnographe »

Dans son article « Portrait de l'artiste en ethnographe », Hal Foster analyse les liens entre art et ethnographie et donne une définition de ce qu'il appelle le paradigme de l'artiste comme ethnographe. Selon l'analyse de l'auteur, ce paradigme serait « structurellement similaire à l'ancien modèle de l' "auteur comme producteur" dans l'art progressif de gauche⁹³ », de Walter Benjamin. Selon Foster, seul le sujet de la critique change alors que son objet reste sensiblement le même : « l'institution artistique bourgeoise et capitaliste ». Si l'un et l'autre considèrent que le lieu de la transformation politique (et artistique — car, selon Foster, ils s'équivalent) se situe dans le champ de l'Autre, par contre la distinction entre les deux auteurs, sujets de la critique, est la suivante : l'un considère l'altérité comme étant de nature sociale — le prolétaire — et l'autre comme étant de nature culturelle, associant les figures du postcolonial, du périphérique, du sous-culturel opprimé. Si les effets de structures permettent à Foster de développer son analyse, les rapprochements entre ces deux « paradigmes » semblent fortuits.

92. Schneider (Arnd) and Wright (Christopher), « The challenge of Practice », *Contemporary Art and anthropology*, Ed. by Arnd Schneider and Christopher Wright, BERG, 2006, p. 20. Trad. Geneviève Grimal.

93. Foster (Hal), « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le Retour du réel*, *op. cit.* p. 215

Foster s'autorise une filiation avec le texte de Benjamin, qu'il n'interprète pourtant qu'à travers la conception « productiviste » et qu'il relie ensuite trop rapidement à l'art sculptural minimaliste des années soixante⁹⁴.

La critique de Foster attribuée à ces deux modèles est double. D'une part, elle porte sur ce qu'il appelle une « affirmation réaliste » qui ne ferait pas l'objet d'une réflexion critique⁹⁵. D'autre part, l'artiste ethnographe ou l'auteur producteur seraient pris l'un et l'autre dans le jeu d'une « fantasmatisation », c'est-à-dire qu'ils présupposeraient que l'Autre est, par définition, dans le vrai, qu'il a « un accès privilégié à des processus sociaux et psychiques primordiaux⁹⁶ ». À travers ce qu'il appelle le fantasme (ou fiction) primitiviste, Hal Foster semble attribuer aux artistes « ethnographes » une naïveté et un racisme dignes des pires manifestations associées aux expositions coloniales de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e et ne considère pas d'autres conduites créatrices. Il prend comme exemple pour définir ce qu'il entend par « fantasme primitiviste », l'expérience de Leiris et de Bataille⁹⁷. Si Foster reconnaît l'intérêt du regard autoréflexif de Leiris ou de la subversion des normes sociales spécifique à la pensée de Bataille, il déplore les risques courus si l'on suit de trop près ces auteurs, dans la mesure où leurs pensées transitent toutes deux par un fantasme primitiviste associé à une affirmation réaliste.

Pour Foster, la naissance de ce paradigme naît conjointement de la crise qu'a traversé l'anthropologie et de l'intérêt que les artistes y puisèrent, ainsi que de ce qu'il appelle le « complexe d'artiste » chez les anthropologues⁹⁸. Du point de vue artistique, ce complexe s'inverse, nous l'avons compris : c'est l'artiste (et les critiques) qui aspirent « au travail de terrain

94. À ce sujet, voir Moineau (Jean-Claude), « L'artiste et ses "modèles" », revue *Marges*, n°6, *op. cit.*

95. Ce « *présupposé* réaliste [...] situe la figure de l'autre (ici postcolonial, là prolétaire) dans la réalité, et non dans l'idéologie, pour la simple raison qu'elle est socialement opprimé, politiquement transformatrice et/ou matériellement productrice », Foster (Hal), « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le Retour du réel*, *op. cit.* p. 218.

96. *Ibid.*, p. 218.

97. Nous avons montré en effet que Leiris déplore aujourd'hui cette attitude qu'ils avaient. Foster choisit comme second exemple le mouvement de la négritude et les auteurs qui en ont défendu « l'essence » (et ses stéréotypes) : Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire.

98. « Cette projection a fait de l'artiste un parangon de réflexivité formelle, un lecteur lucide de *la culture comprise comme texte* », Foster (Hal), « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le Retour du réel*, *op. cit.* p. 225. Dans une interview publiée dans *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Edited by Alex Coles, Black Dog Publishing Limited, intitulée « An Ethnographer in the Field », James Clifford reproche à Foster de limiter ce qu'il appelle la nouvelle anthropologie au textualisme et à l'hyper-réflexivité, p. 57.

dans lequel la théorie et la pratique semblent se réconcilier⁹⁹ ». Pour Foster, cette tendance et ce fantasme primitiviste traversent l'histoire de l'art du XX^e siècle, du primitivisme moderne à l'art actuel en passant par certaines œuvres des années soixante et soixante-dix. Aujourd'hui, et après la redéfinition des méthodes ethnographiques, pour Foster, cette discipline est devenue attractive aux yeux des acteurs du monde de l'art en tant que science de l'altérité et pratique contextuelle dont l'objet d'étude est la culture. Elle l'est d'autant plus, selon lui, en tant que discipline considérée comme arbitre interdisciplinaire. Seulement, pour le critique, faire le choix du modèle anthropologique pousse l'artiste à pratiquer le compromis, ce qui réduit la portée critique de son œuvre. Tablant sur tous les fronts, les artistes et les critiques « peuvent à la fois réconcilier magiquement ces modèles contradictoires : ils peuvent tout à la fois se faire sémiologues culturels et chercheurs de terrain contextuels, continuer de condamner la théorie critique, relativiser et réactiver le sujet¹⁰⁰ ».

Le paradigme de l'artiste comme ethnographe transite par une redéfinition de l'art in situ en art de la cartographie ; d'abord tourné vers la sociologie, celui-ci s'intéresse aujourd'hui à l'anthropologie. Le terme de « cartographe » souligne le rapport topographique, l'intérêt pour le site et le contexte. Hal Foster donne l'exemple de l'œuvre de Hans Haacke et de ces cartographies critiques de l'institution et de la haute finance. Pourtant l'auteur reproche à cette démarche artistique de ne pas être critique vis-à-vis de « l'autorité sociologique ». La critique s'effectue au niveau des sujets analysés et non au niveau de la méthode ou du médium utilisé, ce qu'à l'inverse Kosuth préconisait, c'est-à-dire de rendre visible l'épistémologie, de conceptualiser les rapports art/artiste. Pour Foster, cartographe c'est circonscrire un contexte et l'analyser à partir de champs très divers. L'artiste ethnographe travaille horizontalement de projet en projet, ce qui suppose chaque fois de travailler à établir de vastes connaissances du sujet, associant l'« ampleur discursive des représentations » qui lui sont associées et les « profondeurs historiques » de ce sujet. Pour Hal Foster, c'est « une tâche écrasante ». La limite de cette idée est représentée par des artistes qui s'engagent à travailler dans des temps assez longs et qui ne passent pas frénétiquement de projet en projet — nous avons évoqué à ce propos le travail de

99. Foster (Hal), « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le Retour du réel*, op. cit., p. 227.

100. *Ibid.*, p. 229.

Marc Pataut. En parallèle de ce travail horizontal, Foster décrit une autre méthode qui serait, cette fois, verticale. Il s'agit, alors, de considérer les formes historiques prises par un médium ou un genre dans le champ artistique. Cette seconde attitude — mais pourquoi ne pas leur permettre de se rejoindre ? — permet incontestablement aux œuvres d'aller au-delà de la simple reprise de la méthode ethnographique puisque, finalement, elles restent dans le champ de l'art en problématisant le choix et l'usage de leur médium au regard de l'histoire de l'art.

Deux exemples de ce travail vertical sont donnés par Foster, ceux de Martha Rosler et d'Allan Sekula, tous deux interrogeant « l'autorité conférée par les modes de représentation documentaire ». Leur pratique tente de penser et de mesurer l'usage critique de l'outil documentaire face aux problèmes géopolitiques. Le travail photographique d'Allan Sekula s'inscrit dans la tradition de la photographie documentaire américaine. Dans les années trente, aux États-Unis, ces photographes¹⁰¹ croyaient à la capacité de changement social grâce à l'influence de leurs photographies¹⁰². Dans la lignée de cette histoire, les textes théoriques d'Allan Sekula interrogent la capacité qu'a la photographie à rendre compte d'une situation. L'artiste refuse pourtant le discours systématique dénonçant les mensonges de la photographie, inapte à rendre compte du réel. En parallèle à la question du médium photographique lui-même, ces problématiques s'inscrivent dans de larges débats concernant le réalisme en art. Allan Sekula dit travailler le « réalisme critique » grâce aux liens très étroits que son travail construit entre des modes de connaissance distincts comme l'esthétique, la sociologie, l'économie, l'histoire, la géographie. Ce réalisme qu'il défend s'oppose donc à l'« affirmation réaliste ». En tentant de représenter à l'échelle globale la vie économique, politique et les problèmes sociaux engendrés par le capitalisme mondialisé et ses répercussions sur des situations locales, il construit des « discours sous forme de récit visuel ». Selon Michel Baudson, « [...] séquences, récits, histoires ou notes en images analytiques assortis de textes ou témoignages abondamment documentés, se présentant comme des gloses publiées parallèlement ou affichées aux cimaises, apparaît à la fois

101. Je fais ici référence aux photographes qui participèrent à la grande commande publique du gouvernement Roosevelt, la Farm Security Administration dont la section photographique est dirigée par Roy Stricker entre 1935 et 1942 qui avaient pour ambition d'archiver et de montrer la misère des habitants de campagnes américaines, pendant la Grande dépression.

102. *An American Exodus, a record of human erosion* de Dorothea Lange en est un des exemples.

comme le lieu et le champ de “l’affinité” entre le documentaire et la démocratie¹⁰³ ». C’est parce qu’il pense qu’il est impossible aujourd’hui de penser cette tradition documentaire sans la sociologie, et à cause de la nécessité décrite plus haut d’associer le texte à l’image, que Sekula ajoute à son travail photographique des écrits d’ordre historique¹⁰⁴. Cet intérêt pour la méthode sociologique et anthropologique naît de réflexions sur l’autorité scientifique de ces disciplines ainsi que sur celle du médium photographique. Aux côtés de l’œuvre du photographe, Hal Foster situe celle de Martha Rosler. Pour Martha Rosler, la capacité de la photographie à décrire le réel est toujours associée à une volonté de construire un discours idéologique. Elle pense précisément cette problématique dans son travail liant image et texte : « *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* ». Dans cette œuvre comme dans ses textes théoriques, Martha Rosler revient sur les présupposés voulant que l’outil photographique, comme un appareil ou une caméra, soit neutre, fidèle à la réalité et objectif... Ces débats sont liés à la capacité de *reproduction* de la photographie comme l’énonçait la pensée du XIX^e siècle. Elle critique l’utilisation qui est faite de la photographie et du cinéma documentaire comme notes de terrain ou reportage. Cette utilisation de ces médiums, selon l’artiste, est faite selon le principe que la qualité descriptive de la photographie et du cinéma pourrait fournir des informations fiables sur un contexte particulier, sur des faits sociaux, sur une réalité économique et politique. Pourtant, à travers le travail de Martha Rosler aussi bien que celui de Allan Sekula, le propos n’est pas tant la mise à distance des méthodes anthropologiques que l’utilisation de la photographie documentaire par les journalistes et les artistes.

Hal Foster souligne à quel point cette réflexivité est essentielle dans la mesure où « selon la mise en garde de Bourdieu, une cartographie ethnographique est prédisposée à une opposition

103. Baudson (Michel), « Un réalisme critique », *Dits*, n°2, printemps-été 2003, p. 85. La question du montage qu’il hérite des avant-gardes soviétiques, est très importante et fonctionne comme un « montage d’informations » (Beausse (Pascal), « Deep six / Passer au bleu ou le social vu depuis un ferry », *Calais vu par Allan Sekula, à propos de Fish Story (1989-1995)*, Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais, p. 7). Le montage auquel fait référence Pascal Beausse entre images et textes est celui de l’œuvre *Fish Story*. En parlant d’information, l’auteur fait référence au sens donné par Gilles Deleuze dans « Qu’est-ce que l’acte de création ? », revue *Trafic*, n°27, P.O.L., automne 1998. L’information est comprise comme acte de résistance. « Par sa position toute singulière dans la fabrique des représentations, Allan Sekula produit cette contre-information, qui s’affirme comme acte de résistance », *op. cit.* p. 9. Le rôle du texte, associé à la photographie, fonctionne comme légende et rend ainsi le sens univoque. Benjamin Buchloh revient sur cette question en nous disant, en référence à Bertold Brecht, qu’une simple légende n’est plus suffisante : pour « reconstituer la lisibilité et le contenu historique [...] un ensemble de légende est nécessaire, pour dessiner le réseau complexe des relations occultées par la contiguïté totale de “l’information visuelle” », Buchloh (Benjamin H.D.), « Allan Sekula, la photographie entre discours et documents », *Fish Story, Allan Sekula*, p. 84.

104. Un de ces textes, daté 1973/1978, relie, par exemple, de manière précise une critique photographique et une approche sociologique. Il s’agit de *Meditations on a Triptych*. Ce texte est republié dans *Allan Sekula, Performance Under Working Conditions*, Vienne, Generali Foundation, 2003, pp. 164-179.

cartésienne qui conduit l'observateur à objectiver et à abstraire la culture qu'il étudie ». Cette situation inévitable réduirait alors le dialogisme défendu par ces pratiques. Hal Foster fait part d'un second problème intéressant, celui de la commande publique. Dans cette situation, l'artiste, par son œuvre, permet à l'institution de se dédouaner de toute critique qui pourrait lui être attribuée.

Grossièrement, l'idée d'Hal Foster à propos de l'artiste comme ethnographe se diviserait en deux attitudes disjointes. La distinction s'établirait entre un artiste néo-primitiviste et un artiste cartographe aux ambitions scientifiques. À travers les exemples des problématiques théorisées et mises en œuvres par Martha Rosler et Allan Sekula, associer textes et images, produire des « informations », de la « documentation », établir des relevés de faits sont communs aux deux disciplines. La tendance anthropologique de la photographie documentaire n'a alors rien de nouveau. Pourquoi ne pas signaler les collaborations aussi célèbres que celle de Walker Evans et de James Agee et la réalisation de l'ouvrage *Louons maintenant les grands hommes*, enquête en Alabama sur les cultivateurs de coton et leur rencontre avec ces familles de métayers ; ou encore les expériences de Bronislaw Malinowski et Stanislaw Witkiewicz¹⁰⁵. Ces collaborations fonctionnent, il est vrai sur un autre mode, puisque l'artiste ne « joue » pas à l'ethnographe cependant qu'il accompagne, sur le terrain, l'ethnographe et ses problématiques spécifiques. La partition entre les rôles n'est jamais si simple. L'artiste est-il vraiment ethnographe ou joue-t-il à l'ethnographe sous prétexte qu'il voyage et travaille dans des contrées lointaines ? Ou bien se joue-t-il de notre vision de l'anthropologie ?

Regard critique

Au regard de la description et des interrogations d'Hal Foster à propos de l'artiste comme ethnographe, deux autres pratiques artistiques me semblent particulièrement pertinentes concernant « l'affirmation réaliste » dans la création d'œuvres construites sur le modèle de l'anthro-

105. « L'obsession de Witkiewicz de "capturer l'aspect métaphysique des choses derrière l'apparence" est vue comme totalement opposée à celle de Malinowski, d'avoir une démarche scientifique. Les photos de ce dernier sont tout ce que celles de Wikiewicz ne sont pas », Schneider (Arnd) and Wright (Christopher), « The Challenge of Practice », *Contemporary Art and Anthropology*, op. cit., p. 6, trad. Geneviève Grimal. Les citations de l'auteur renvoient à Young (Michaël), *Malinowski's Kiriwina : Fieldwork Photography 1915-1918*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.



Lothar Baumgarten
River-crossing, 1978
Extrait d'une série de six photos, 35,5 x 28 cm
Courtesy Mariam Goodman Gallery

pologie. Il s'agit d'œuvres de Lothar Baumgarten et de Maya Deren.

Les questionnements et les critiques autour de l'idée d'une légitimité particulière attribuée à l'anthropologie dans la représentation de cultures sous couvert de discipline scientifique font l'objet de problématiques développées dans la pratique de Lothar Baumgarten. La série de photographies *River-Crossing*, par exemple, a été réalisée lors d'un séjour de dix-huit mois chez les Yanomani du haut Orénoque au Venezuela. Il ne prend ses premières photographies qu'après huit mois de vie au sein du groupe et la série a été prise très vite, en quelques minutes¹⁰⁶. L'artiste insiste sur le fait que ses photographies ne sont pas des pho-

tographies ethnographiques dans la mesure où, dit-il, on comprend sa position d'observateur participant et son absence de distance scientifique, du fait qu'ils vivaient ensemble. Le statut de ces photographies reste tout de même ambivalent. La récupération de celles-ci dans une exposition telle que *Yanomani l'esprit de la forêt* le montre. En effet, l'effet exotique et l'absence de réflexion critique priment dans cette exposition. Refusant la dissociation artiste/anthropologue, Baumgarten s'interroge sur le statut de ces images montrées dans le champ des arts plastiques. Pour Denys Zacharopoulos : « Face au supposé mythe de l' "ailleurs" que constitue ce monde indigène dans lequel Baumgarten vit et travaille, chasse et mange, rit et parle, non pas en observateur, mais en participant, la caméra, la technique, et surtout, la "scientificité" d'un regard anthropologique deviennent à leur tour le seul mythe qui, dans sa fonction mythifiante et mythifiée, participe tant du "là-bas" que de l' "ici"¹⁰⁷. » L'historien de la « pensée métisse »,

106. Ces photographies ont été présentées en France en 2003 à la fondation Cartier pendant l'exposition : *Yanomani l'esprit de la forêt* (Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Arles, Actes Sud, 2003). Concernant cette exposition, voir De L'Estoile (Benoît), « Quand l'anthropologie s'expose », revue *Critique*, n°680-681, *op. cit.*

107. Zacharopoulos (Denys), *L'Époque, la mode, la morale, la passion, Aspects de l'art aujourd'hui, 1977-1987*, Éditions du

Serge Gruzinski, retient de l'œuvre de Baumgarten d'autres travaux plus anciens. Il mentionne par exemple *The Origin of the Night*, un film pendant lequel le public pense observer la forêt amazonienne qui en fait se révèle être une forêt rhénane. L'historien se réfère aussi à une série de photographies où Baumgarten avait associé des photographies de la forêt tropicale à des noms de populations d'Amérique du Sud qui étaient en réalité des noms savants de brocolis¹⁰⁸. Ces œuvres montrent à quel point notre regard est englué dans des stéréotypes que l'on hérite de l'histoire du bon sauvage et de la nature vierge, rejoignant la critique de Sally Price. Deux autres artistes, Marcel Biefer et Beat Zraggen, s'en amusent à leur tour en se déguisant et en mimant ces clichés de la vie sauvage. Ils prennent certaines poses, exécutent certains gestes qu'ils donnent à voir sous l'aspect de photographies anthropométriques. Ils imposent ainsi une distance avec le modèle anthropologique du début du siècle en contestant les fondements de son autorité.

Le « film-rituel »

Dans les années cinquante, Maya Deren s'est violemment opposée au naturalisme du cinéma documentaire. Selon elle, les réalisateurs de ces films optaient pour un réalisme auquel ils prêtaient d'absurdes capacités à être des objets de connaissance scientifique. Dans ses critiques, elle vise le « cinéma vérité », le « cinéma ethnographique » en général. C'est dans ce contexte critique qu'elle élabore une théorie du *film-rituel*. Cette artiste oscilla toute sa vie entre le cinéma expérimental et l'ethnographie qu'elle pratiquera en Haïti et dont l'expérience a donné un ouvrage : *Divine Horsemen*¹⁰⁹. Le développement des outils scientifiques transformant notre rapport au monde et notamment perceptif, elle dénonce la prétention des artistes à vouloir enrichir nos connaissances grâce à un usage traditionnel de la caméra. Selon elle, si cette dernière est employée de façon à réaliser des films « réalistes », elle calque son système de représentation sur notre propre perception. « Le réalisme [...] nie la valeur de la réalité *artificielle* originale créée avec toute la rigueur et la discipline que l'instrument artistique peut

Centre Pompidou, musée national d'Art moderne, 1987, p. 104, publié pour la première fois dans *Artforum*, oct. 1985.

108. Gruzinski (Serge), *La Pensée métisse*, Fayard, 1999, p. 29.

109. Deren (Maya), *Divine horsemen : the living gods of Haïti*, Kingston (N.Y.), McPherson & Company, 1984.

imposer¹¹⁰. » Elle reproche aux auteurs du cinéma documentaire de ne pas prendre en compte les caractéristiques spécifiques de l'outil qu'ils utilisent. S'agissant d'un outil qui permet l'expérimentation, pour Maya Deren, il permet aussi l'expérience scientifique. Par contre, selon elle, l'art ne peut rivaliser avec la science du point de vue de l'objectivité. Se référant aux théories de la relativité d'Albert Einstein, elle pense que le cinéma expérimental peut marcher aux côtés de la science par sa capacité à être un nouveau type d'expérimentation. Selon Alain-Alcide Sudre, « la fascination qu'exerce sur Maya Deren, à l'instar de beaucoup d'artistes contemporains, le modèle scientifique, vient de sa conviction que des “méthodes expérimentales” *correctement transposées* peuvent se déduire de nouvelles démarches instrumentales, sources d'une créativité fructueuse. Dès lors, le procès qu'elle intente au réalisme du cinéma documentaire défend la thèse que celui-ci se fait une idée totalement archaïque de la science, restant dans une optique qui ignore tout de la révolution épistémologique issue de la théorie de la relativité¹¹¹ ».

Le projet de Maya Deren est anthropologique par nature, ethnographique par pratique. La caméra devient un outil pour parvenir à la « réalité » sensible du rituel sans avoir recours au naturalisme. Alors que les artistes que mentionne Foster s'inscrivent dans une démarche artistique « documentaire » et, par là, renouent avec la pratique ethnographique à travers le terrain, l'enquête et la collaboration, Maya Deren met en place une nouvelle méthodologie d'accès à des connaissances ethnographiques, d'égal à égal avec la discipline. En s'interrogeant sur les modes de représentation des rituels, ses films — qu'elle veut ethnographiques — prennent une « forme ritualiste »¹¹². Elle élabore la théorie du *film-rituel* à partir de son expérience ethnographique. Ses films en tant que rituels doivent être appréhendés comme étant magiques. Pour la réalisatrice, la magie y est effective, dans la mesure où le symbolisme est efficace¹¹³. C'est le « pouvoir de l'artiste » qui permet au spectateur de pénétrer dans le monde de l'imaginaire¹¹⁴.

110. Deren (Maya), *Écrits sur l'art et le cinéma*, traduit de l'anglais par Éric Alloï et Julie Beaulieu, Paris expérimental, 2004, p. 28.

111. Sudre (Alain-Alcide), *Dialogues théoriques avec Maya Deren, Du cinéma expérimental au cinéma ethnographique*, Paris, L'Harmattan, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 243.

112. À l'aune de l'anthropologie visuelle, Maya Deren est très influencée par Margaret Mead et Gregory Bateson.

113. Sudre (Alain-Alcide), *Dialogues théoriques avec Maya Deren, Du cinéma expérimental au cinéma ethnographique*, op. cit., p. 379.

114. « Sous le symbolisme du film, se manifeste ainsi l'*invisible*. On pénètre dans une surréalité, rite et œuvre d'art se rejoignant désormais », *ibid.*, p. 367.

Au cinéma de fiction, elle préfère le cinéma expérimental et ce qu'elle appelle la « dépersonnalisation » du personnage qui lui permet de militer contre « l'individualisme » qu'engendrent les sociétés industrielles et capitalistes. Cet anonymat du personnage lui permet de renouer avec une idée de la communauté non pas comme « une série ou une accumulation de personnalités, dans le sens romantique, mais comme une entité homogène dans laquelle les réseaux internes des relations entre les éléments créent ensemble un mouvement plus ample du corps comme un tout¹¹⁵ ». Ainsi le film renoue avec le rite comme espace autonome et « temps transfiguré » et tente la création d'un lien social perdu. Le pouvoir du rite est de se libérer des « spécialisations et des limites de la "personnalité"¹¹⁶ ». Ses idées rejoignent en partie le concept de *Communitas* développé par l'anthropologue Victor W. Turner. Maya Deren idéalise le rituel comme forme de communion sociale, dont ses films et ses théories se font les porte-parole, mais elle ne développe pas un fantasme primitiviste. Pour elle, le recours à l'anthropologie et à la figure du « primitif » dans la société de son époque intervient comme une rédemption hypocrite. L'innocence, le caractère moral attribués aux sociétés primitives sont analogues aux « ignorances professionnelles du peintre "moderne primitif" ». De la même manière, elle critique l'ethnocentrisme et la résurgence du bon sauvage de Montaigne. L'ambivalence de son parcours veut pourtant que la fin de sa vie soit dominée par un néo-primitivisme certain.

L'argumentation commune autour de ces pratiques et de ces critiques, qu'elles soient émises par Foster ou par Kosuth, revient à cette première dichotomie toujours à l'œuvre, c'est-à-dire la distinction entre artiste et scientifique. Distinction fondamentale entre les deux disciplines artistique et anthropologique quels que soient les conflits, les crises, les complexes, etc. Ainsi, le tournant ethnographique se joue autour de certaines distinctions. Il s'agit d'être artiste et d'avoir recours à la méthodologie ethnographique par exigence de la connaissance du terrain et du contexte, ou bien d'être artiste et d'avoir recours à l'anthropologie en tant que « symbole » d'une pratique dont le discours a une efficacité politique et critique quasi ontologique ou bien encore d'être artiste et d'avoir recours à l'anthropologie ou à ses figures pour mieux en critiquer les fonctionnements, ou enfin, comme Maya Deren le fait, de développer des techniques

115. *Ibid.*, pp. 377-378.

116. *Ibid.*, p. 380.

expérimentales de création pour permettre de donner de nouvelles méthodes d'acquisition de connaissances à l'anthropologie. Les artistes peuvent aussi choisir de marcher aux côtés de la science, d'en mimer (pour ne pas dire, dans le pire des cas, d'en singer) les techniques ou d'en critiquer les fondements et les présupposés d'objectivité. Mais il existe une sixième voie qui est celle d'un rapport d'apprentissage. Dans mon cas, l'anthropologie m'apprend que certains objets « réifient des rapports sociaux » ; cela me permet de m'interroger sur la nature des sculptures proposées à cette étude. Cet intérêt pour ces objet me conduit alors à éclaircir la nature de ces influences anthropologiques auxquelles j'ajoute les problématiques que nous avons évoquées concernant la collaboration et, donc, les relations intersubjectives.

Ainsi, divers exemples d'œuvres d'artistes permettent de nuancer les interrogations de Foster sur l'absence d'esprit critique de l'artiste, sur sa non réflexivité à propos de sa supposée autorité ethnographique. Fantasma primitiviste et affirmation réaliste sont mises en cause depuis presque un demi-siècle et si tant est que l'artiste développe un minimum de réflexion sur sa pratique, que ce soit sur le sujet choisi (s'il travaille avec un sujet), sur sa méthode, sur son médium, sur son rapport à l'histoire et au monde socio-économique dans lequel il vit, il risque peu de tomber dans ces clichés même si, malgré toute sa bonne volonté, il n'en est jamais véritablement à l'abri. L'impact critique et politique de ses démarches reste à déterminer au cas par cas et ne fonctionne pas comme une donnée fixe. Ce n'est pas parce que l'on travaille avec le documentaire que c'est politique, ce n'est pas parce que l'on travaille en collaboration que c'est à partir d'une éthique particulière, etc.

C. Le néo-primitivisme

Pour Hal Foster, un regard néo-primitiviste est souvent porté sur la personne avec qui s'établit la collaboration à travers des « scénarios quasi anthropologiques » : « Presque naturellement, le projet dérive d'une collaboration vers une forme de remodelage de soi, de la prise de distance avec l'artiste en tant qu'autorité culturelle vers une reconstruction de l'autre sous un déguisement néo-primitiviste¹¹⁷. » Pour Foster, balayer le primitivisme par un recours à l'anthropologie est un leurre. Il faut trouver la juste distance entre une scientificité anthropologique, une réflexivité et un travail d'inscription dans l'histoire de l'art, l'histoire des formes et du travail en collaboration qui est commun parfois aux deux disciplines. Je tente de penser cet équilibre comme une manière de dépasser le présupposé primitiviste. Dans les années soixante resurgit le primitivisme, à la suite des expressionnistes abstraits, à travers par exemple les *earthworks* ou l'art de la performance. Eloigné de l'anthropologie, l'artiste ne revêt pas le costume de l'ethnographe mais de l'artiste « primitif ». Il est poussé par une volonté critique de redéfinition des canons et modes d'action artistiques, parfois même par une volonté politique et écologique présupposant, dans un exotisme néo-primitiviste, que les réponses viennent d'ailleurs. Le fait d'avoir recours à des méthodes de créations différentes, que ces artistes américains découvrent grâce aux avant-gardes européennes ou à la suite de voyages, peut aussi être le signe d'une critique de la figure de l'artiste « occidental » et non de la société en tant que telle. Beuys se pensait-il vraiment comme chaman, ainsi que veulent le faire croire les accusations de « charlatanisme » ? Que sont pour Robert Rauschenberg ses *Feticci*, fétiches personnels ? Par quoi est motivée cette appropriation des arts de faire des ob-

117. Foster (Hal), « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le Retour du réel*, *op. cit.*, pp. 240-241.

jets qui n'appartiennent pas à la culture de l'artiste ? Est-elle esthétique, éthique, politique ? La différence avec le primitivisme du début du siècle n'est-elle pas justement cet intérêt pour l'anthropologie et l'ethnographie ?

1. Archaisme et mythologie

L'expressionnisme abstrait

Dans les années quarante, le primitivisme moderne européen laissait la place au primitivisme des artistes américains de l'expressionnisme abstrait. L'intérêt de ceux-ci se portait notamment sur l'art des indiens d'Amérique car leurs œuvres semblaient leur révéler un « universel » de l'art, un absolu intemporel et anhistorique. Il existait alors une sorte d'aura de l'« élémentaire », nous dit Kirk Varnedoe dans son article sur les expressionnistes abstraits dans le catalogue de l'exposition *Primitivism in Art* : « La génération des expressionnistes abstraits, quant à elle, préféra une vision plus générale et plus synthétique du primitif. Leur conception s'appuyait sur l'esprit du mythe et de la magie plus que sur les formes spécifiques, et parvint à sa maturité d'expression à travers divers styles d'abstraction qui ne montraient aucun signe évident de leur lien avec tel ou tel style tribal. Depuis la fin des années soixante, la tendance à considérer le primitif en termes conceptuels plutôt qu'en termes concrets est encore plus marquée¹¹⁸. » Dans la chronologie du nouveau primitivisme que l'auteur établit, il se réfère ensuite aux deux types principaux de primitivisme des années soixante et soixante-dix, à savoir les *earthworks* et l'art de la performance. Lucy Lippard en parle en termes nostalgiques : « Dans leur quête pour se réapproprier de telles valeurs pour leur propre travail, les artistes ont attaché beaucoup de prix aux langages élémentaires des signes et aux images archétypales telles que les cercles concentriques, les spirales, les courbes sinueuses et les motifs labyrinthiques qui, affirme-t-on, ont encore un sens aujourd'hui, même si leur source et leur contenu symbolique ne peuvent pas vraiment être élucidés¹¹⁹. » Pour Varnedoe, l'artiste prend généralement

118. Varnedoe (Kirk), « L'expressionnisme abstrait », *Le Primitivism dans l'art du 20^e siècle*, op. cit., p. 661.

119. Cooke (Lynne), « The resurgence of the night-mind: primitivist revivals in recent art », *The myth of primitivism*, op. cit., p. 140. Trad. Geneviève Grimal.

pour modèle les « schémas d'organisation des sociétés tribales et préhistoriques, [...] sur des modes d'expression collectifs comme l'architecture et la danse¹²⁰ ». Ces artistes se mobilisent pour un art « plus pleinement engagé dans des structures plus vastes englobant la nature, la magie, le rituel et l'organisation sociale¹²¹ ». Maya Deren est là encore un bon exemple. Le rituel constitue pour elle un événement commun aux formes d'art issues de civilisations différentes, un universalisme.

Beuys, le mythe et le rituel

Cette volonté universaliste et primitiviste s'accompagne d'un retour à l'élémentaire qui chez Joseph Beuys sert un militantisme politique. Il est important de rapidement évoquer des éléments biographiques de l'artiste, indissociable de son œuvre. Beuys vient d'une famille catholique. Il fait des études de médecine et doit s'engager dans la Luftwaffe pendant la seconde guerre mondiale. Il subit pendant son service un accident d'avion et, là, commence le mythe. Il est, alors, supposé être sauvé par les Tartares qui pansent ses plaies et le couvrent de couvertures en feutre. Ils le réchauffent grâce à de la graisse animale. Après cet épisode sur lequel il reviendra toute sa vie et à travers ses œuvres, il enseigne à Düsseldorf la sculpture monumentale. En 1972, il se fait révoquer de l'école et devient un militant très actif pour « la liberté et la créativité ». Il fonde l'organisation pour la Démocratie directe, l'« Académie libre » et l'« Université internationale libre ».

Beuys veut faire revivre un passé dans un primitivisme chronologique qui contiendrait les clés du bonheur. Cette vision nostalgique est ambivalente compte tenu du fait que le national-socialisme a largement exploité ces mêmes mythes qu'il réhabilite. Pour Lynne Cook, « Beuys a cherché un art rédempteur, un art qui soignerait les blessures de la société allemande d'après-guerre en revitalisant les anciens mythes germaniques et paneuropéens, et en les associant à une vision sociopolitique utopique et idéale. Ce primitivisme trouve donc sa source dans l'histoire européenne, même si à partir des années 1960, en tant que chaman, il fit la synthèse d'un

120. Varnedoe (Kirk), « L'expressionnisme abstrait », *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, op. cit., p. 661.

121. *Ibid.*, p. 662.

ensemble d'influences plus catholiques¹²²». Benjamin Buchloh évoque, quant à lui, la mythologie anhistorique du fascisme. Selon lui, le mythe Beuys et ce qu'il véhicule permettraient à l'Allemagne de se réconcilier bien trop vite avec son passé¹²³. À travers ses performances et ses conférences, Beuys, héritier du romantisme et du surréalisme¹²⁴, se fabrique une figure de chaman, de thérapeute communiquant avec la nature en ritualisant ses actions. Dès les premières performances Fluxus (1963-64), ses performances sont mises en scène comme des rituels. Irmeline Lebeer insiste sur cette caractéristique des « actions » : « véritables rituels qui montrent Beuys dans un état de concentration et d'intensité dont la force communicative (souvent qualifiée de "fascination") est attestée par tous les témoins¹²⁵ ». Ainsi, selon Benjamin Buchloh, Beuys restaure une valeur de culte à l'art au moment où, historiquement, prévalait la valeur d'exposition de l'œuvre. L'objet, qui avait perdu sa dimension magique ou fétichiste, la retrouve¹²⁶ avec Beuys. L'artiste déclare en 1948 : « L'objet doit être comme une empreinte de pas dans le sable. Je ne veux plus d'objet esthétique ; je fabrique des fétiches¹²⁷. » Mais, pour Buchloh, « Beuys ne fabrique pas des fétiches, il s'exerce avec eux¹²⁸ ». Le caractère primitiviste de son travail est manifeste par sa qualité anhistorique et c'est en cela que Beuys fait appel à une mythologie. Pour Buchloh, « l'ahistoricité, c'est-à-dire l'oubli inconscient ou délibéré des conditions particulières qui déterminent la réalité d'un individu et de son œuvre dans un temps historique donné, est la base opératoire sur laquelle peuvent s'ériger les mythologies publiques et privées, à supposer qu'il existe un public assoiffé de mythes à proportion de son manque de compréhension de la réalité historique¹²⁹ ». Ce caractère anhistorique s'inscrit

122. Cooke (Lynne), « The resurgence of the night-mind: primitivist revivals in recent art », *The myth of primitivism, op. cit.*, note 6, p. 156. Trad. Geneviève Grimal.

123. « Dans l'œuvre comme dans le mythe public de Joseph Beuys, l'esprit de l'Allemagne d'après-guerre se trouve une identité nouvelle en se pardonnant et en se réconciliant prématurément avec les réminiscences de sa responsabilité dans l'une des formes les plus cruelles et les plus dévastatrices de la folie politique collective qu'ait connue l'Histoire », *L'Époque, la mode, la passion, la morale, Aspects de l'art aujourd'hui, 1977-1987, op. cit.*, p. 538.

124. « Jean-François Chevrier : Pour moi, il y a chez Beuys cette persistance du romantisme à travers le surréalisme, en même temps qu'un projet de réconciliation. Il y a aussi qu'un projet d'œuvre totale, avec la reprise du modèle wagnérien dénoncé par Broodthaers et, pour finir, un imaginaire géopolitique avec la figure d'Eurasie, qui est proche de certaines obsessions allemandes, mais le projet de synthèse échoue finalement », *Poetics/Politics, documenta X – The book*, Éditions Cantz, p. 392. Trad. Geneviève Grimal.

125. Lebeer (Irmeline), « Joseph Beuys », *Les cahiers du musée national d'Art moderne*, n°4, 1980, p. 172.

126. « Benjamin Buchloh : c'est effectivement un des problèmes chez Beuys : restaurer la valeur du culte, pour utiliser les mots de Benjamin, au moment même où il est devenu évident que l'œuvre d'art est constituée uniquement par sa valeur d'exposition. C'est ce que Beuys ne comprenait pas, à la différence de Rauschenberg ou Johns, dont l'ampoule électrique est un objet vidé de sa dimension magique et fétichiste », *Poetics/Politics, documenta X – The book, op. cit.*, p. 393. Trad. Geneviève Grimal.

127. *Joseph Beuys, op.cit.*, p. 250.

128. Trad. Geneviève Grimal.

129. Buchloh (Benjamin), « Beuys : le crépuscule de l'idole. Notes préliminaires pour une critique », (*Artforum*, janv. 1980, pp. 35-39), repris dans *L'Époque, la mode, la morale, la passion, Aspects de l'art aujourd'hui, 1977-1987, op. cit.* p. 537.

très fortement dans la présence récurrente d'animaux dans ses performances, ses sculptures et ses dessins, ainsi que par ses références à Novalis pour qui les animaux sont le prolongement de la conscience humaine¹³⁰. Selon l'artiste, les divisions multiples et inhérentes à l'espèce humaine s'équilibrent grâce à notre rapport à la Terre, c'est-à-dire au monde animal, végétal et minéral. Là intervient son « rôle » de thérapeute. Chaque animal avec lequel il travaille possède une « signification mythique, spirituelle ou nomade comme le lièvre *lié au mouvement*, le cerf (guide spirituel chez les Celtes, symbole du Christ crucifié dans la tradition chrétienne), le cygne ou l'abeille¹³¹ ». La valeur culturelle de son œuvre tient aux matériaux qu'il emploie et qui se réfèrent de manière très précise et étudiée à ses lectures de Mircea Eliade sur le chamanisme¹³².

En dehors de ces ambivalences, contradictions et, pour certains, réels problèmes ontologiques, il semble intéressant de se pencher une nouvelle fois sur l'œuvre de Beuys afin de ne pas rester constamment sur des éléments biographiques. Il faut concevoir son œuvre comme étant indissociable du regard global et international qu'il porte sur le monde qui l'entoure. Au primitivisme et à la nostalgie dramatisée de l'artiste s'ajoute un scientisme assez paradoxal. Kirk Varnedoe remarquait cette affinité que les artistes du nouveau primitivisme ressentaient envers les disciplines scientifiques. Beuys, quant à lui, construit son œuvre dans des rapports métaphoriques avec celles-ci. « Son étude approfondie de Léonard de Vinci, de Paracelse, mais aussi son approche de l'alchimie et de l'œuvre de Marcel Duchamp le mènent à envisager, à travers sa création, la réconciliation symbolique de l'art et de la science, dans un projet hégélien de savoir absolu qui offrirait à l'homme le levier de sa liberté¹³³. » Son œuvre se veut donc prospective : elle regarde vers l'avenir autant qu'elle regarde vers le passé. Le grand but qu'il se fixe est la création de « l'art social du futur ». Selon lui, il peut y parvenir grâce à ce qu'il appelle « l'art social » et « la plastique sociale ». L'art social, « la plastique sociale, qui se

130. Hergott (Fabrice), « L'art comme un couteau aiguisé », *Joseph Beuys, op. cit.*

131. Hohlfeldt (Marion), dans *Joseph Beuys, op. cit.*, p. 253.

132. « Tout s'est passé comme si Beuys s'était vécu en chaman et avait été tenu pour tel, ce *médecine-man* ou magicien primitif qui réussit à communiquer avec les morts, maîtrise les esprits de la Nature, établit le contact avec les esprits familiers qui prennent des forces animales (celle du lièvre en particulier) et dont il imite les cris », Borer (Alain), « Déploration de Joseph Beuys », *Joseph Beuys, op. cit.*, p. 30.

133. Lamarche-Vadel (Bernard), *Joseph Beuys, is it about a bicycle*, Marcal/Paris, Galerie Beaubourg/Paris, Sarenco-Strazzer/Verone, 1985, p. 31.

donne pour tâche non seulement de travailler un quelconque matériau physique, mais de créer l'œuvre d'art sociale du futur¹³⁴ ». La plastique sociale ou sculpture sociale ne se matérialise pas seulement sous la forme d'une œuvre mais la dépasse en prenant en compte la spiritualité, le droit et l'économie. L'art social du futur ne se fera qu'associé à un projet idéologique : le « socialisme démocratique libre ». Cette nouvelle société sera l'œuvre d'art social du futur. C'est donc dans ces conditions qu'il faut comprendre sa déclaration controversée : « Tout homme est un artiste ». Beuys ne pense pas « art », il pense « activité créatrice ». « La formule “tout homme est artiste”, qui a suscité beaucoup de colère et que l'on continue à mal comprendre, se réfère à la transformation du corps social¹³⁵. »

Dans cette perspective, Beuys se trouve assez proche des déclarations de Kosuth. Il est intéressant d'établir un parallèle entre ses théories de la sculpture sociale et les déclarations de l'artiste conceptuel sur la capacité de l'artiste à intervenir sur sa propre société.

2. Un primitivisme critique ?

Les fétiches personnels de Rauschenberg

La figure de Rauschenberg et l'œuvre qu'il réalisa lors de son voyage en Europe et en Afrique du Nord mise en parallèle de ces nouveaux primitivismes est très singulière. Entre 1952 et 1953, Rauschenberg part en Europe et en Afrique du Nord avec Cy Twombly. Il expose en 1952 en Italie à Rome ses *Fetici Personali* pendant une semaine à la Galerie dell'Obelisco « Scatole e fetici Personali ». « Dans la série de photographies qui évoquent un parc, les arbres dénudés et le mur couvert de vigne accentuent le caractère naturaliste des sculptures suspendues¹³⁶. » Ses *Hanging Assemblages* présentent des similitudes avec ce que l'on a coutume d'appeler de l'artisanat. Peut-être a-t-il été influencé par les cours de tapisserie d'Anni Albers qu'il suivait avant de partir au Black Mountain College qu'il intègre en 1951 ? La douzaine de

134. Beuys (Joseph), « Discours sur mon pays », *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, l'Arche, 1988, p. 23.

135. *Ibid.*, p. 24. Voir : Lebeer (Irmeline), « Joseph Beuys », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne, op. cit.*, « [...] tout travail humain est de l'art puisque l'homme est un être doué de créativité », p. 179.

136. Robert Rauschenberg, *The Early 1950s*, Menil Foundation, Texas, Houston, 1991, p. 113. Trad. Geneviève Grimal.



Robert Raushenberg
Huit assemblages suspendus sans titre (série des Fétiches personnels), 1952
Jardin du Pincio, Rome
Photographie n&b, épreuve sur papier argentique
37,5 x 37,5 cm (vue), 50,5 x 40,3 cm (papier)
Coll. Robert Raushenberg, New York



Robert Raushenberg
Neuf assemblages suspendus sans titre (série des Fétiches personnels), 1952
Jardin du Pincio, Rome
Photographie n&b, épreuve sur papier argentique
30 x 37,5 cm (vue), 50,5 x 40,3 cm (papier)
Coll. Robert Raushenberg, New York

suspensions qu'il fabrique sont faites avec des bâtons, des perles, des os, des cordes, des poils et des fourrures d'animaux. Les matériaux sont trouvés dans toutes sortes de marchés au Maroc et dans les marchés aux puces européens. Le choix des matériaux, nous dit-il, est motivé par deux raisons : la richesse de leur passé et leur « vivid abstract reality ». Il nous suggère : « Vous pouvez développer votre propre rituel autour des objets¹³⁷ ». Pour Jean-François Chevrier, « Rauschenberg suit la même procédure de pratique magique que Beuys : il appelle ses œuvres des “fétiches personnels”¹³⁸ ». Jean-François Chevrier insiste sur la conscience critique de Rauschenberg. Le rapport au fétiche dans les œuvres de Rauschenberg et de Beuys ne fonctionne donc pas de la même manière. Selon Jean-François Chevrier, « Il y a un jeu avec le fétiche qui est de nature différente : peut-être que chez Rauschenberg c'est plus immédiatement convaincant pour un intellectuel formé à la critique idéologique, un intellectuel conscient de la double mutation historique que constituent la rupture avec le fascisme et l'instauration de la société de consommation à l'américaine¹³⁹ ». Rauschenberg collecte des objets trouvés à la manière surréaliste en Italie et au Maroc. Étranger, il se fait ethnographe. Artiste et critique, il en fait des fétiches. Des fétiches qui n'ont pas une valeur culturelle collective, ce sont des fétiches personnels. Il s'approprie ces objets, associés à un passé qui lui est inconnu, fort de sa propre expérience européenne. Chacun fait ensuite ce qu'il veut de ces fétiches. Contrairement au dogmatisme de Beuys, chacun pourra développer son propre rituel.

L'esthétique de l'appropriation

Le primitivisme et le néo-primitivisme sont des pratiques d'appropriation. À des degrés plus ou moins élevés, il s'agit de s'approprier des formes ou des représentations, des modes de vie ou encore des modes de pensée. Dans certains cas mentionnés par Foster, le « tournant anthropologique » y succombe lui aussi. Pourtant, pour Arnd Schneider, porte-parole théorique d'une esthétique de l'appropriation, il ne s'agit pas d'un travers mais plutôt d'envisager cette appropriation comme une activité constructive, positive. L'exigence qu'il propose de prêter à

137. *Ibid.*, p. 232. Trad. Geneviève Grimal.

138. *Poetics/Politics, documenta X – The book, op. cit.*, p. 393. Trad. Geneviève Grimal.

139. *Ibid.* p. 393. Trad. Geneviève Grimal.

cette esthétique est celle d'une pratique herméneutique qui concerne les artistes qui ne se contentent pas d'essayer simplement de « comprendre » l'interlocuteur, qui ne se satisfont pas non plus de l'esthétisme d'une forme empruntée, mais qui cherchent le sens anthropologique de l'objet et de la situation. La plupart du temps, cette esthétique désigne les pratiques qui se construisent dans un dialogue avec d'autres cultures, dialogue qui est rendu possible grâce à cette appropriation. Cette compréhension dialogique commune à l'ethnographie et à cette esthétique implique une dimension politique et éthique¹⁴⁰.

Arnd Schneider recense un certain nombre de pratiques qui répondent à ces critères. D'une part, il évoque les artistes qui s'inspirent des collections des objets présents dans les musées. On se rappelle le primitivisme doux. D'autre part, il isole les artistes qui collaborent avec des anthropologues¹⁴¹. Il n'oublie pas non plus, les artistes qui travaillent au sein de groupes spécifiques et qui utilisent les techniques de l'anthropologie, comme l'entretien ou la photographie documentaire. Enfin, à partir de ce que Rosalind Krauss appelle le primitivisme dur, il ajoute les artistes dont les pratiques impliquent une forme de rituel par la pratique de la performance. Nous retrouvons les « catégories » déjà énoncées. Au regard de l'esthétique que développe Arnd Schneider, les artistes qu'il considère comme appartenant au « tournant anthropologique » dans l'art ne semblent pas succomber au « fantasme primitiviste » ou à « l'affirmation réaliste », contrairement à la crainte d'Hal Foster.

Selon moi, dans le monde globalisé dans lequel nous vivons, c'est par les rencontres et l'apprentissage, par l'échange avec des groupes appartenant à d'autres cultures, à d'autres milieux sociaux professionnels, ou, simplement, par l'échange avec d'autres individus — et pas nécessairement avec « l'Autre », idéalisé, instrumentalisé comme figure de l'inconscient —, que je choisis de situer l'apport de l'ethnographie. L'échange et les rencontres sont discutés et conceptualisés au même titre que le recours à des méthodes ou des textes anthropologiques,

140. « Car si nous étions incapables de discerner ce qui ne nous appartient pas, nous ne pourrions pas nous l'approprier au sens philosophique le plus essentiel, même si son altérité est respectée dans un nouveau contexte. Il est évident que les problèmes qui se posent ne sont pas seulement d'ordre cognitif mais comprennent aussi une dimension éthique. Après tout, les autres se présentent à nous, les artistes et les anthropologues, pas uniquement comme un objet inanimé mais comme des sujets vivants ou des communautés de sujets qui revendiquent des droits politiques, économiques et culturels sur leur héritage symbolique. En ce sens, les appropriations sont toujours réciproques. Les discussions actuelles sur la propriété culturelle reflètent ces revendications et ces luttes en cours sur le pouvoir de la représentation », Schneider (Arnd), « Appropriations », *Contemporary Art and anthropology*, *op. cit.*, p. 48.

141. Carlos Capelan, Mohini Chandra, Rainer Wittenborn, Nikolaus Lang, Rimer Cardillo.

comme le préconisait Joseph Kosuth.

Comment mon travail se situe-t-il par rapport à cette esthétique de l'appropriation ? Il rejoint le tournant ethnographique dont cette esthétique donne elle aussi une définition. Pendant la collaboration avec les femmes maliennes, on pourrait parler d'appropriation s'agissant de l'œuvre *Calebasse* (ill.p. 95). L'emprunt de cette forme constituerait à coup sûr pour Arnd Schneider une manifestation de cette esthétique de l'appropriation. En effet, je m'approprie cette forme. Je le fais dans la continuité du travail engagé depuis plusieurs années et en lien avec la constitution d'une série d'objets cohérents. Nous l'avons vu, les calebasses sont des réceptacles qui accueillent la relation. Les nœuds, métaphore du lien, sont tous placés à l'intérieur. Ce qui est certain c'est que, si appropriation il y a, elle est toujours accompagnée d'un élément ou d'une technique qui appartient à mon histoire personnelle. Mêlant ces deux caractéristiques, l'objet, dans le cas du travail à Montreuil, donne donc à voir *aussi* notre relation.

Ainsi, Varnedoe décrit l'art des années soixante à travers des pratiques développant, au moins, deux types de primitivisme. Il distingue les œuvres qui rendent compte de leur processus de création et les œuvres qui usent de « systèmes mathématiques servant de formules génératives de l'art ». Ainsi, à cette époque, s'ouvrait « la voie à de nouvelles méthodes créatrices devant se confronter à une règle — méthodes où la répétition purement scientifique pouvait aisément se transformer pour acquérir un caractère évident d'un rituel¹⁴² ». Robert Morris met en effet l'accent sur les règles et le processus (*process art*), mais peut-on parler de primitivisme ? Duchamp avait déjà eu recours à des règles, des « opérations » mais s'agit-il là aussi de primitivisme ? Par rapport aux systèmes mathématiques, nous pensons à la *Suite Fibonacci* de Mario Merz, pour qui, en effet, nous pouvons parler de primitivisme, mais qu'en est-il de l'usage des mathématiques par Sol Lewitt ? Les deux catégories édifiées par Varnedoe ne sont donc pas strictement primitivistes. L'attitude primitiviste n'est souvent qu'une problématique de second plan. À l'issue de ce chapitre, nous comprenons qu'hors de son acception historique, le concept de primitivisme est problématique. Si nous voulons continuer à faire usage de ce terme défini comme attitude productrice d'art (Goldwater), il faut considérer la transformation

142. Varnedoe (Kirk), « L'expressionnisme abstrait », *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, op. cit., p. 672.

de cette « attitude » par une prise en compte de l'ethnographie, ses méthodes, ses problématiques, ses autocritiques, et non dans une absence totale de contextualisation des cultures, des objets, des rencontres. Pourtant, l'usage de la catégorie « primitivisme ou néo-primitivisme » sert souvent à désigner des pratiques qui ne se soucient pas d'une quelconque dimension critique. Pour cela, nous lui préférons l'idée d'un art « anthropologisé » (Kosuth), en gardant en mémoire les inévitables et constructifs croisements avec un néo-primitivisme comme appropriation éclairée, à la manière de Robert Rauschenberg et Lothar Baumgarten.

Dans un monde globalisé, les possibilités de contacts entre des individus appartenant à des cultures ou possédant des modes de vie différents sont devenues une chose banale. Les questions fondamentales, il me semble, se situent donc plutôt du point de vue des modalités d'échange, problématisant les conduites créatrices du point de vue de l'intersubjectivité. Pour reprendre la formule de Jean-Claude Moineau, plutôt que de se faire porte-parole, laisser la parole.

« L'approche d'inspiration essentiellement diffusionniste, qui privilégie un questionnement sur la réception de l'œuvre et sa démocratisation, est supplantée par une conception instauratrice du geste artistique. L'idée s'impose alors que la démarche de création gagne à être considérée pour son mouvement propre, hors de toute emprise conclusive, libérée de la prévalence de l'objet¹⁴³. » Dans cette première partie, nous avons vu les limites que rencontre cette idée quand nous envisageons un objet qui est investi par l'action. Pour ma part, j'envisage les sculptures réalisées dans les diverses collaborations selon leur capacité à être efficace symboliquement et à être réificatrices des relations mises en place. Pourquoi alors, pour reprendre les termes de Pascal Nicolas-Le-Strat, ne pas associer plutôt une « conception instauratrice du geste » à la mise en « œuvre » de la relation que ce geste instaure ? L'objet de contemplation est inséparable de la conception de l'activité décrite par l'auteur qui est inséparable, ici, d'une conduite créatrice en collaboration.

143. Nicolas-Le-Strat (Pascal), *Une sociologie du travail artistique Artistes et créativité diffuse*, op. cit., p. 53.

Au début de notre siècle, l'idéalisation de la nature qui conduisait le principe de la *mimesis* se transforme en une idéalisation du processus naturel. Hans Arp déclare : « Nous ne voulons pas copier la nature. Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire. Nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et ne pas reproduire. Nous voulons produire directement et non par truchement. Comme il n'y a pas la moindre trace d'abstraction dans cet art, nous le nommons : art concret¹⁴⁴. » La volonté des artistes qui s'associeront à cette déclaration est de préférer le modèle productif de la nature au modèle d'idéalisation mimétique de celle-ci. Ce modèle productif de la nature est non figuratif (Kandinsky) et se construit « selon les lois du hasard¹⁴⁵ ». Le hasard comme bannissement de la volonté est le mode opératoire de Marcel Duchamp et, plus tard, de John Cage qui l'utilise vers un « au-delà de l'expressivité¹⁴⁶ ». Transcrivant la citation de Rauschenberg dans *Silence*, John cage écrit « l'art est l'imitation de la nature dans son mode de fonctionnement¹⁴⁷ », nous ne pouvons pas ne pas penser à la déclaration de Jean Arp et à sa recherche aux côtés de Sophie Taeuber-Arp d'un « art élémentaire¹⁴⁸ ». Cet art élémentaire évolue contre le naturalisme, dans un refus de l'anthropomorphisme. Produire et non reproduire. Germano Celant définit, de la même manière, l'*arte povera* comme une inversion du modèle mimétique : « Tel un organisme à structure simple, l'artiste se confond avec le milieu, s'y mimétise, élargit son seuil de perception ; il ouvre un nouveau rapport avec le monde des choses¹⁴⁹. » Ainsi, le travail de l'artiste « ne vise pas cependant à se servir des éléments les plus simples et naturels [...] pour une description ou une représentation de la nature ; ce qui l'intéresse, c'est en revanche la découverte, la présentation, l'insurrection de la chaleur magique et merveilleuse des éléments naturels¹⁵⁰ ». À son tour, George Maciunas définira le concrétisme¹⁵¹ en opposition à l'art illusionniste. Cette

144. Arp (Jean), « Art concret », *Jours effeuillés : Poèmes, essais, souvenirs*, Paris, Gallimard, 1966, p. 324.

145. « Je poursuivis le développement de la technique des papiers collés en bannissant le volonté dans la composition, et m'en remettant à une exécution automatique. J'appelai cela "travailler selon la loi du hasard", la loi qui contient toutes les autres, et qui nous échappe, aussi bien que la cause première qui fait jaillir toute vie et qui ne peut être éprouvée que par un total abandon à l'inconscient. J'affirmais que celui qui suivait cette loi créait la vie à l'état pure », *ibid.*, p. 328.

146. Cage (John), *Pour les oiseaux*, Paris, Belfond, 1976.

147. Cage (John), *Silence*, trad. de l'américain par Monique Fong, Denoël, X-trême, 2004, p. 59.

148. Chevrier (Jean-François), *L'action restreinte, L'art moderne selon Mallarmé*, Musée des beaux-arts de Nantes, Hazan, 2005, p. 217.

149. Celant (Germano), « Arte Povera », dans Harrison (Charles) et Wood (Paul), *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997.

150. *Ibid.*, p. 965.

151. Voir Maciunas (George), « Neo-dada en musique, théâtre, poésie et beaux-arts » (1962), cité dans *Fluxus dixit, une anthologie* vol.1 (textes réunis et présentés par Nicolas Feuillie), Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 145. Première publication dans *Fluxus : Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, Clive Phillpot et Jon Hendricks, pp. 25-27.

définition Fluxus du néo-dada s'inspire aussi bien sûr du groupe Gutai, mouvement de la région de Kansai, précurseurs de happening, dont l'appellation signifie, là aussi, « concret » en japonais.

Nous retrouvons là l'opposition entre activité et contemplation, à mi-chemin entre l'art comme simple production et une œuvre qui devient elle-même active. Active, nous l'avons vue grâce à une autonomie d'activation, une efficacité symbolique, ou encore grâce à sa capacité à créer, et puis à réifier des rapports sociaux. Au regard de l'art des années soixante et soixante-dix, l'opposition entre activité et contemplation mérite, aujourd'hui, d'être nuancée. Dans *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt revient sur l'inversion moderne du rapport hiérarchique entre la *vita contemplativa* et *vita activa*, cette dernière devenant supérieure à la première. Dès l'Antiquité, ces deux manières de mener sa vie s'instaurent dans leur complémentarité. La *vita activa* (non-repos) se définit par rapport à la *vita contemplativa*, dans la mesure où elle mène « au repos absolu de la *vita contemplativa*¹⁵² », donc à la pensée pure et au Vrai, grâce à une expérience de l'éternel. Ces rapports entre action et contemplation ont été maintes fois bouleversés à travers l'histoire, jusqu'à ce que l'action prévale *contre* la contemplation. Pourtant, dans le contexte actuel, il est important de rappeler la complémentarité de ces deux notions. Jean-François Chevrier le remarque à propos du travail de Jeff Wall¹⁵³. En associant le principe constructif et la contemplation naturaliste, qui depuis les années soixante s'opposaient, Jeff Wall fait partie des artistes qui se placent au-delà de cette dichotomie¹⁵⁴.

Nous allons le voir, la conception de l'œuvre que j'ai définie dans cette première partie rejoint le processus de formation de l'expérience décrit par John Dewey. L'activité, sur laquelle nous avons jusqu'à présent insisté, est incluse dans le processus général d'interaction avec l'environnement qui constitue, de fait, l'expérience. Nous verrons comment l'activité peut permettre la transmission d'expériences, cette fois entendues selon le sens que Walter Benjamin lui donnait. Nous clarifierons donc ces deux notions distinctes. De plus, nous verrons que les liens

152. Arendt (Hannah), *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983, p. 50.

153. Chevrier (Jean-François), *Jeff Wall*, « La contemplation, l'image », Hazan, 2006, p. 376.

154. « Mais, depuis les années 1960, qu'il soit témoignage ou activité, qu'il mette l'accent sur l'expérience phénoménologique ou sur des opérations de déchiffrement sémiologique, l'art a privilégié son inscription mondaine : la contemplation est devenue une attitude suspecte ou a été réduite à une sorte de compulsion descriptive. D'où l'opposition du principe constructif à la contemplation naturaliste », *ibid.*, p. 376.

avec l'ethnographie, que nous avons explicités, passent en partie par la rencontre et la collaboration avec des personnes appartenant à d'autres cultures. Nous évoquerons les problématiques développées par les théories postcoloniales, ainsi que la « Pensée métisse » étudiée par Serge Gruzinsky et généralisée par François Laplantine et Alexis Nouss, et enfin la « poétique de la Relation » définie par Édouard Glissant. La transmission orale de l'expérience et la parole des personnes avec qui je collabore ont bien sûr leur place dans mon travail. La question n'est alors plus celle de l'œuvre ou de l'objet mais du document et du documentaire. Présents, tous deux, dans l'exposition, le document et/ou le documentaire me permettent de ménager une place à l'autre au sein de l'exposition, place qui n'est pas la même que celle ménagée pendant la collaboration.



Robert Rauschenberg
Assemblage suspendu sans titre
(série des *Fétiches personnel*), 1952
Pincio Garden, Rome

2^{ème} Partie

I. L'usage du document

Tout artefact peut devenir un document. C'est pourquoi dans mon travail, ce terme recouvre un certain nombre de choses qui se croisent mais ne se confondent pas. Quoiqu'il reste de l'activité, les sculptures investies par l'action, par exemple, sont des documents. Aux côtés de ces objets relationnels, au sens où l'entend Lygia Clark, figurent dans les expositions des projets la plupart du temps, des photographies qui documentent le contexte de l'activité et des films documentaires. Il s'agira donc de comprendre en quoi ces objets, ces photographies, ces films, sont des documents ou des documentaires. Pour cela, il est nécessaire de revenir sur l'usage de la photographie dans l'art conceptuel et la performance, puisque ces images conservent une mémoire d'une action éphémère. Mais, il convient, surtout, de s'arrêter sur la vaste histoire du document, dont l'usage est un parti pris artistique¹ qui traverse le siècle. Du document poétique au documentaire dialogique, il rompt « avec le naturalisme et peut-être les réalismes du XIX^e siècle² ». Ce recours à l'histoire de l'art permet de comprendre en quoi le document, et plus étroitement le documentaire, me semble *nécessaire* dans ma pratique de la

1. Ce parti pris artistique est l'argument de la revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, Éditions du Seuil, 2001.

2. Sur le réalisme, voir Jakobson (Roman), *Du réalisme dans l'art*, 1921. Par réalisme, Philippe Roussin entend : « restitution exacte ou véridique de faits visuels actuels », Roussin (Philippe), « Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire et du document », *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Actes du colloque, 3 décembre 2005, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2006, p. 39.

collaboration, en encourageant l'écoute et la transmission. Il s'agit dans des situations locales de laisser la parole et de la prendre à mon tour dans un travail de construction de l'expérience vécue et menée.

A. Des documents

1. Documents poétiques

Documents pour artistes

Dans la culture du XIX^e siècle, le document se caractérise par sa singularité et sa rareté, il participe d'une culture positiviste du « fait ». C'est dans ce contexte que se développe l'intérêt grandissant pour le document artistique où la photographie prend peu à peu la place de la gravure. La naissance de la photographie permet aux artistes peintres de fixer l'image de leur modèle sur pellicule et d'utiliser cette image dans leur travail de représentation et de composition. La photographie doit servir au peintre. Eugène Delacroix, par exemple, utilisera la photographie par l'intermédiaire d'un album d'académies constitué avec Jean Louis Marie Eugène Durieu³. La position du peintre est bien connue critiquant les artistes « qui, au lieu de prendre le daguerréotype comme un conseil, comme une espèce de dictionnaire, en font le tableau même⁴ ». Cette position est aussi celle de Charles Baudelaire considérant que la photographie doit être une servante des arts⁵. Rendant service au peintre, la photographie est considérée comme un document.

3. Sur ces questions, voir : Sagne (Jean), *Delacroix et la photographie*, préface de Arlette Sérullaz, Herscher, 1982. Damisch (Hubert), *La peinture en écharpe, Delacroix et la photographie*, Yves Gevaert Éditeur, 2001.

4. Delacroix (Eugène), *Œuvres littéraires, I, Études esthétiques*, Paris, G. Crès & Cie, Bibliothèque dionysienne, 1923, p. 17

5. « Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux », Baudelaire (Charles), « Le public moderne et la photographie », *Œuvres II*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, p. 224.

Documents trouvés

La fascination qu'Eugène Atget exerçait sur les surréalistes est elle aussi bien connue. Il réalise, entre 1895 et 1927, quelque dix mille photographies « documents pour artistes », que les surréalistes publieront à partir de 1925 dans la *Révolution surréaliste*. Dans le même état d'esprit, pour *Nadja*, Breton demanda à Boiffard des photographies afin de les substituer à la description littéraire. Il renouvellera l'expérience avec *Les Vases communicants* et *l'Amour fou*. Un des principes « anti-littéraires » auquel répond *Nadja* est l'« abondante illustration photographique » qui a pour objet « d'éliminer toute description⁶ ». Pour les surréalistes, le document photographique sert l'exploration de l'inconscient. Brancusi met entre les mains de Victor Brauner à son arrivée à Paris « un appareil photographique [...] et lui demande de choisir des sujets en se promenant dans la rue. C'est une sorte de "test" poétique. À travers ce que Brauner va isoler dans l'objectif, Brancusi veut sans doute découvrir ce qu'est le nouvel arrivant, quelle sorte de regard il jette sur le monde son attitude secrète devant la réalité⁷ ». Équivalant à un objet trouvé, dans l'esprit surréaliste, le document poétique révèle l'inconscient qui se manifeste par la prise de vue. Dans un texte intitulé *Témoignage photographique*, Dali, à son tour, écrit : « Quand en finirons-nous avec l'inadéquat et inexistant dessinateur pour le remplacer par l'émotion vivante du témoignage photographique⁸ ? » Hugo Ball lui-même avait parlé de « documents paradoxaux », les distinguant des « documents édifiants⁹ ». Document pour artistes, document poétique, il convient de rappeler une fois encore que le moment fort de cette histoire est aussi la revue du même nom : *Documents*. Il ne s'agit pas d'en faire une revue surréaliste, qui se voulait, selon Denis Hollier, « agressivement réaliste¹⁰ », mais de mentionner l'utilisation qu'elle faisait de toutes sortes de documents hétéroclites, extraits de leur contexte et associés aux textes pour les capacités signifiantes et subversives des

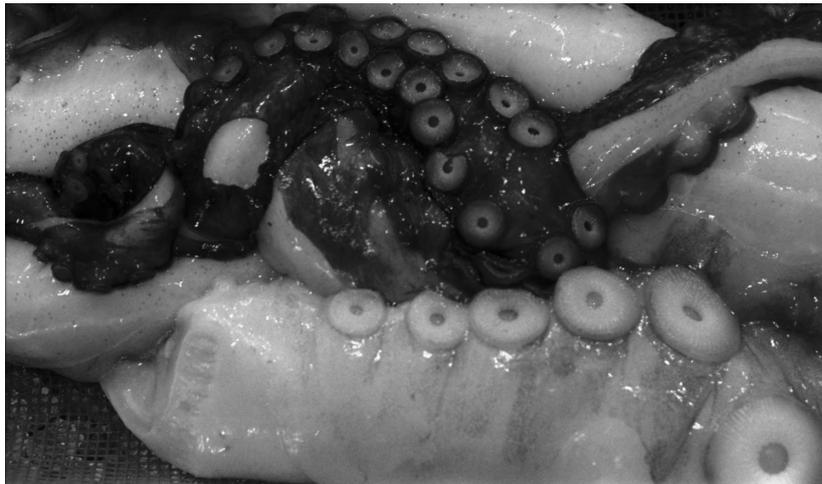
6. Breton (André), *Nadja*, « Avant-dire », Folio, Gallimard, 1964, p. 6.

7. Jouffroy (Alain), *Victor Brauner*, Fall Éditions, 1996, p. 28.

8. Dali (Salvador), « La dada fotográfica », *Gasetta de les Arts* (Barcelone), n°6, 2^e année, février 1929, pp. 40-42, cité par Sayag (Alain), « La photographie surréaliste : un art anonyme ? », *La Révolution surréaliste*, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p. 379.

9. Ball (Hugo), *La Fuite hors du temps, journal 1913-1921*, Monaco, Éditions du Rocher, 1993, « En un temps comme le nôtre, où les hommes sont quotidiennement assaillis par les choses les plus montsreuses, sans pouvoir analyser leurs impressions, en un tel temps, la production esthétique devient un régime diététique. Néanmoins, tout art véritablement vivant sera irrationnel, primitif et complexe; il utilisera un langage secret et léguera non pas des documents édifiants, mais des documents paradoxaux », p. 107.

10. Hollier (Denis), « La valeur d'usage de l'impossible », revue *Documents*, t. 1, reprod. en fac. sim. de l'édition de Paris, 1929-1930, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 21.



Marie Preston
Calebasses, 2007
Wax, acier, photographies n&b
Dimensions variables

Ces trois photographies (poules et poisson) sont associées à des objets (calebasses) tricotés en wax. Ces images déplacent ces réceptacles du côté du fétiche ou « objet fort ». Ainsi, les calebasses semblent prêtes à accueillir les « ingrédients » organiques qui leur confèrent des capacités magiques suivant certaines traditions d'Afrique de l'ouest. Ces objets en wax tricoté sont issus d'une expérience vécue au sein de l'Association des femmes maliennes de Montreuil. Ils ont été créés et ont été créés par la parole et par l'échange d'une culture à une autre.

Illustration associée p. 95

rapprochements. Le document, nous dit Denis Hollier, « restitue le réel en fac-similé, non-métaphorisé, non-assimilé, non-idéalisé. Un document, autrement dit, ne s'invente pas¹¹ ». Dans la revue, les photographies et les illustrations fonctionnent comme texte¹².

Pieuvres et calebasse



Boli de Nyakuruni
Collecté à Dyabougou, région de San
Mission Dakar-Djibouti 1931-1933
Calebasse recouverte d'argile et de matières
organiques, h. : 15 cm
Musée de l'Homme, Paris

Dans l'installation *Sur le seuil du divers* (ill.p. 46), un tricot — la couverture — avait d'abord été associé à des documents représentant le contexte et les personnes ayant contribué à l'activité. Je choisis donc, pour l'installation *Calebasse* (ill.p. 95), de m'intéresser à un autre type de document. J'associais à ces autres tricots des images trouvées qui faisaient sens à leurs côtés (ill.p. 202). Les photographies devenaient signifiantes dans une installation plus globale. Ces photographies de poissons ont été prises à Tokyo. J'ai déjà mentionné ces photographies qui m'avaient été évoquées par la lecture de Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, ainsi que par la symbolique biblique du poisson, qui était mise en rapport avec la vidéo *Plaine* (ill.p. 220) construite autour du chemin emprunté par saint Denis. Ces trois photographies ont donc été réalisées dans le grand marché aux poissons

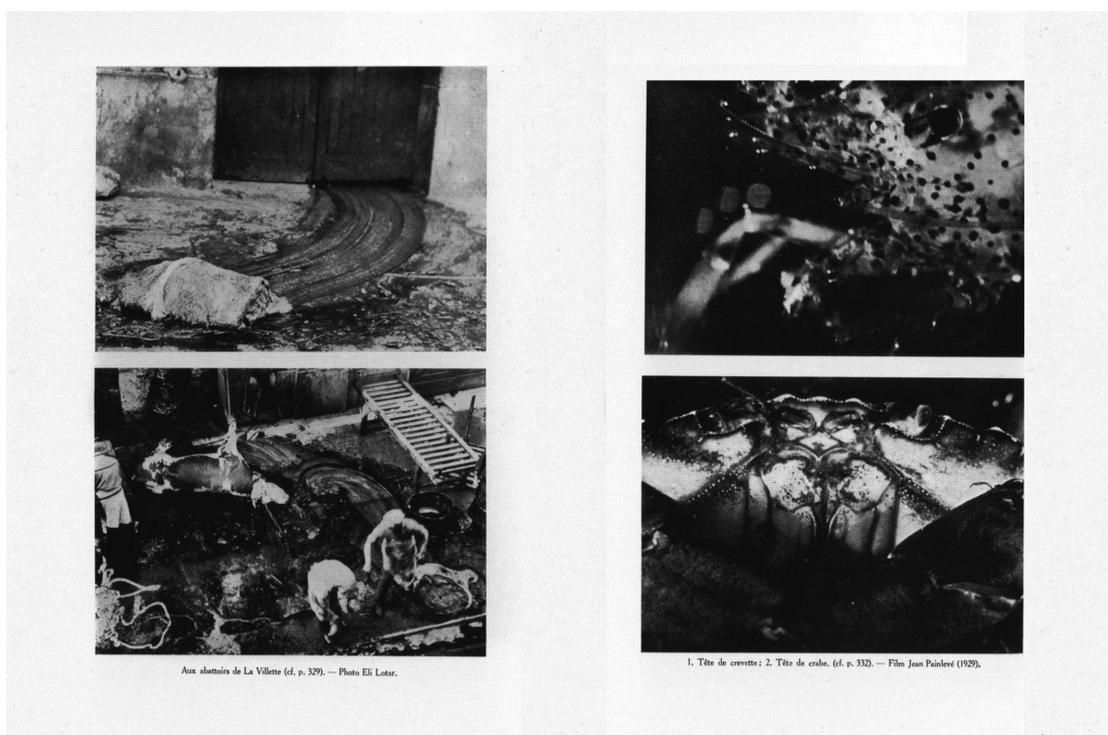
de Tokyo. J'avais en tête, lors de la prise de vue, les photographies prises par Eli Lotar dans les abattoirs de La Villette, ainsi que le film de Franju *Le sang des bêtes*¹³. La série de photographies d'Eli Lotar intitulée *Aux abattoirs de la Villette* est publiée dans la revue *Documents*

11. *Ibid.*, p. 20.

12. Pour prendre l'exemple des photographies d'André Boiffard, leur utilisation dans *Documents* est proche de l'utilisation qui en avait été faite dans *Nadja* : « dans ces deux situations différentes, Boiffard fait des photos en harmonie avec la teneur des textes, et en même temps leur matérialité directe se frotte contre la rhétorique fleurie que l'on trouve à la fois chez Breton et Bataille », *Undercover Surrealism, George Bataille et Documents*, Hayward Gallery, 2006, p. 178. Trad. Geneviève Grimal.

13. *Le Sang des bêtes* de Georges Franju (documentaire, 1949, noir et blanc, 21 minutes) est un film documentaire sur les abattoirs de Vaugirard et de La Villette. « Quand j'ai fait mon premier film, *Le Sang des bêtes*, combien de fois m'a-t-on dit après "Ah, si c'était en couleurs ce serait répugnant!" Les gens auraient reçu une sensation physique. J'ai travaillé en noir et blanc. L'émotion que reçoivent les gens est, je l'espère, une émotion esthétique. Je ne me rappelle plus du bœuf écorché de Rembrandt, mais je le vois dans une sorte de grisaille. Et même, j'avais demandé à mon chef opérateur de donner l'impression qu'il s'agissait d'un film de 1925 », *Georges Franju, le visionnaire*, 1997, un film d'André S. Labarthe réalisé à partir d'entretiens menés par le réalisateur en 1964, 1968, 1984 et 1987.

au regard des articles du dictionnaire définissant « abattoir », « cheminée d'usine », « crustacés », « métamorphose ». Dans la revue, à ces photographies sont aussi associées des images des photogrammes de films de Jean Painlevé¹⁴. Alors que les pieuvres décrites par Victor Hugo représentent l'épouvante, celles du marché aux poissons sont prêtes à être consommées. Dans l'installation *Calebasses* (ill.p. 95), les deux idées se côtoient entre les photographies et les contenants présentés au sol. Le titre de l'installation *Calebasses* encourage à percevoir les références aux fétiches, par la représentation de ce réceptacle qui est généralement utilisé en vue de la fabrication des objets forts. Même si les photographies n'avaient pas été prises dans l'optique d'être associées aux calebasses, je les ai intégrées comme des photographies « trouvées ». J'inscrivais sur le cartel de l'exposition : « [...] Le poulpe et le poisson, quant à eux, placent les calebasses du côté du fétiche (objet actif ou fort), prêtes à accueillir les "ingrédients" organiques lui conférant ses capacités magiques suivant certaines traditions d'Afrique de l'Ouest. » Cette utilisation « surréaliste » de la photographie est très exceptionnelle dans



Iconographie de la rubrique "Dictionnaire" correspondant aux définitions d'abattoirs, de cheminée d'usine, de crustacés et de métamorphose. Revue *Documents*, n°6, 1929

À gauche : *Aux abattoirs de La Vilette*. Photo Eli Lotar

À droite : 1. Tête de crevette ; 2. Tête de crabe. Film Jean Painlevé

14. Jean Painlevé réalise des films scientifiques sur le monde des animaux marins qui sont très vite considérés comme des films artistiques.

mon travail. J'aimerais donc me pencher plus précisément sur deux autres types de documents, le document d'activité et le document d'expérience, à partir de deux projets différents : une série de photographies de kolams et une vidéo documentant une performance intitulée *Citoyennes tricoteuses*.

2. Document d'activité

Photoconceptualisme

Nous avons évoqué les liens qui unissent la performance à l'objet. Nous avons vu comment une sculpture peut être activée, performée, « participée » mais aussi comment l'activité, elle-même, est développée (publiquement ou non) en vue de la réalisation d'un objet. Dans le cas de mon travail, la sculpture est alors ce qui « reste » et fait œuvre matérialisant la relation. Dans l'histoire de l'activité et de la performance, si l'on considère ce qui survit à l'événement, grâce à son caractère indiciel, la photographie s'est imposée plus naturellement que la sculpture. Ainsi la relation entre activité et photographie ne peut pas se poser dans les mêmes termes que celle entre activité et sculpture, bien que leurs histoires soient parallèles.

La photographie acquiert un statut très particulier dans l'art de la seconde moitié des années soixante avec l'art conceptuel¹⁵. Jeff Wall, dans un texte intitulé « “Marqueurs d'indifférence” : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel », montre à quel point cette période du photoconceptualisme a transformé radicalement le statut de la photographie au sein des beaux-arts par un nouvel usage critique du reportage et du positionnement de l'artiste dans le contexte de l'industrie culturelle. « Le photoconceptualisme a conduit à une complète acceptation de la photographie comme art — autonome, bourgeois, collectionnable — en insistant sur le fait que ce médium avait peut-être le privilège d'être la négation de toute cette idée. [...] Inscrite dans un nouvel avant-gardisme et entremêlée d'éléments de texte, de sculpture, de

15. *Reconsidering the object of art, 1965-1975*, MIT Press, 1995. *Thinking photography*, London, MacMillan Press, 1982. *Photography and art : interactions since 1946*, Andy Grundberg, Kathleen McCarthy Gauss, 1988. *The last picture show : artist using photography 1960-1982*, Minneapolis, Walker art center, 2003.

peinture ou de dessin, la photographie devint la quintessence de “l’anti-objet”¹⁶. » Au côté des cartes, textes et graphiques, elle est considérée comme « information¹⁷ ». Elle est alors associée aux procédures expérimentales que ces artistes déploient. Avec l’art conceptuel, la photographie devient une technique d’enregistrement, objectivant une idée et/ou une action. Elle est retenue en partie pour sa capacité descriptive, mais au sein d’un processus extrinsèque. La photographie se situe « entre le concept (ou l’intention, ou l’image mentale) et l’expérience matérielle¹⁸ ». Les « idées » sont actées et, simultanément, actualisées par la photographie. « Nauman expose le processus dont l’image photographique est la trace exacte (puisqu’elle a reproduit l’action dans son actualité) et donc la véritable réalisation. Nauman réussit le transfert (l’actualisation) d’une image mentale en une image photographique *via* l’action et la sensation, et c’est la puissance même de cette sensation, autant que la force d’un imaginaire très spécifique (ou idiosyncratique), que nous communique l’image (ou icône) photographique¹⁹. » Son atelier devient le lieu d’une auto mise en scène.

De seuils en façades

Jean-François Chevrier emploie l’expression de « document d’activité » pour définir les photographies de Ugo Mulas : « Le document d’art est devenu *document d’activité*. Mulas montre les artistes dans leur atelier. Certains posent, et parfois, Duchamp et Warhol notamment, en jouant leur propre personnage. Mais d’autres, plus nombreux, sont photographiés en activité, en train de faire quelque chose, voire en pleine action²⁰. » Durant le séjour passé en Inde pour le tournage du film vidéo *Quand la main dessine*, je me suis appliquée lors de mes déplacements à photographier systématiquement les seuils des maisons ornés d’un kolam. Les photographies réalisées lors de ce séjour sont de l’ordre de la documentation, mais renouent aussi avec une tradition de photographies où l’opérateur prend les artistes en train d’œuvrer : les documents

16. Wall (Jeff), « “Marqueurs d’indifférence” : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel », *Essais et Entretiens, 1994-2001*, École nationale des beaux-arts, Paris, 2001, p. 283.

17. En 1970 a lieu à New York au Museum of Modern Art l’exposition *Information* : « Le titre même de l’exposition INFORMATION renvoie directement à l’orientation de l’époque : donner une information était la tâche reconnue du Zeitgeist de l’époque conceptuelle. Dans chacune de leurs pages les artistes donnaient donc des informations », Schlatter (Christian), *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Galerie 1900-2000, 1990, p. 24.

18. Chevrier (Jean-François), *Une autre objectivité*, Paris, Centre national des arts plastiques, Idea Book, 1989, p. 9.

19. *Ibid.*, p. 9.

20. Chevrier (Jean-François), « L’élément du temps », dans Ugo Mulas. *La scena dell’arte*, Milan, Electa, 2007.

d'activité. La série de photographies montre des femmes en train de tracer leur kolam ou bien des images de kolams qui viennent d'être terminés. La série de photographies est présentée en diaporama et est constituée de quatre-vingt images. Toutes ne sont pas de documents d'activité, mais il y en a suffisamment pour comprendre la manière dont le dessin est tracé. Ces



Jackson Pollock photographié par Hans Namuth en 1950.

photographies sont à la fois des photographies de performance (ou de rituel) et des documents qui archivent des « modèles » éphémères de kolams.

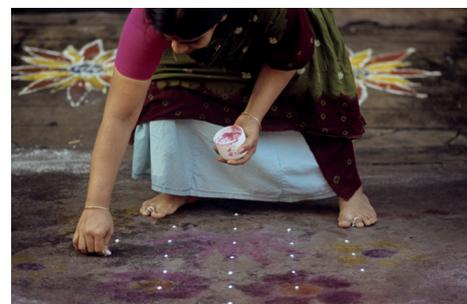
Concernant les documents d'activité, je pensais bien sûr aussi en les prenant aux célèbres photographies d'Hans Namuth de Jackson Pollock en train de réaliser ses peintures. Ce qui est fondamental dans ces photographies est, avant tout,

qu'elles montrent un peintre en action et une peinture comme acte selon les mots d'Harold Rosenberg. Les images de Namuth documentent ce moment, le geste²¹ qui aurait été inspiré en partie

à Pollock par les peintres Navajo et leurs peintures de sable²². La vue en plongée que le photographe a privilégiée pour rendre cette action a été analysée par Rosalind Krauss dans son article « La photographie comme texte : le cas Namuth/Pollock ». Ces photographies mettaient en valeur l'exceptionnelle nouveauté dont avait fait preuve le peintre en remettant en cause la peinture faite sur chevalet et, par là même, le point de vue que l'artiste avait sur son œuvre lors de la création. Pour Rosalind Krauss, Namuth photographiant Pollock en plongée, en train de peindre au-dessus de sa toile, peut être abordé comme l'on étudie Malevitch et Delaunay

21. Voir Krauss (Rosalind), « Emblèmes ou lexies : le texte photographique », *L'atelier de Jackson Pollock, Hans Namuth*, Macula, repris dans « La photographie comme texte : le cas Namuth/Pollock », *Le Photographique*, Macula, 1990.

22. Kirk Varnedoe suggère étrangement dans son texte sur le lien entre primitivisme et expressionnisme abstrait de ne pas accorder trop d'importance à cette influence. « Ses "dripping" impliquent une affinité très générale avec tous ces aspects de la pratique artistique des autochtones américains. On aurait tort, cependant, de vouloir trop accentuer cette proximité. [...] Il est certain que Pollock connaissait les peintres de sable indiens, même s'il n'avait sans doute jamais vu exécuter ce genre d'œuvres avant que le Museum of Modern Art ne présente des démonstrations par des artistes indigènes américains dans le cadre d'une exposition d'art indien en 1941. De plus, ces artistes produisaient des dessins à dominante géométrique, selon des règles très rigides, tout à fait à l'opposé de l'aspect et de l'esprit de ses "dripping" », dans « L'expressionnisme abstrait », *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, (éd. française dir. Jean-Louis Paudrat), Paris, Flammarion, 1991, p. 641.



Marie Preston
De seuils en façades, 2005
Projection de 80 diapositives

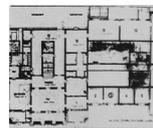
De seuil en façades est une série de photographies prises en Inde pendant le tournage de *Quand la main dessine*. Ce sont des photographies de kolams et de femmes en train d'en dessiner, dans divers contextes.

utilisant la photographie aérienne. Ces photographies proposent un point de vue inédit et nécessitent une analyse précise par le regard. Pour Krauss, il faut les « lire ». Selon son analyse, si Pollock crée une rupture entre peindre (regard sur la toile en plongée) et voir (regarder la toile au mur), il en est de même pour Namuth.

L'œuvre picturale de Pollock associe, entre autres, entrelacs et vue plongeante, influence des peintures de sable et conception de la peinture en acte. Je ne peux m'empêcher d'établir un parallèle avec le kolam. L'utilisation du lexique de l'écriture et du texte me semble intéressante, si l'on repense à certaines analyses qui en ont été faites présentant le dessin indien comme un texte symbolique à déchiffrer. De plus, tracé au sol, le kolam n'apparaîtra jamais à la verticale sauf en cas exceptionnel. Deux exemples me viennent à l'esprit : le cas d'un kolam photographié en plongée et accroché au mur et une exception qui m'a été transmise par Mina Meenachi, la première personne qui apparaît dans le film. Elle me dit avoir décidé de réaliser à l'avance un kolam qu'elle voulait présenter à un concours. Ainsi, pour pouvoir déplacer son kolam, elle le dessina sur une toile. Cette situation qui confère au kolam une « valeur d'exposition » est tout à fait particulière et contraire à ses spécificités rituelles.

Mémoire de l'action

L'usage de document permet de rendre compte de l'activité dans l'espace d'exposition mais permet aussi de rendre sensible le déplacement. Telle est l'utilisation que les artistes du Land Art firent de la photographie : donne à voir le déplacement de l'artiste, celui de l'œuvre, celui aussi de la dialectique désignée par Robert Smithson entre « site » et « non-site » (« sight/non-sight »). Les œuvres ou les interventions, soumises aux intempéries ou simplement conçues pour être éphémères, sont photographiées en vue de conserver un témoignage de l'action de l'artiste. C'est le cas de nombreuses œuvres de Dennis Oppenheim telles que *Gallery Transplant* réalisée dans la neige et la glace. Il s'agit du déplacement du relevé métrique de l'espace 4 d'Andrew Dickenson au White Museum à Kearny dans le New Jersey. L'œuvre est présentée grâce à une carte topographique, au relevé métrique dessiné et à des photographies en noir et blanc. Cette œuvre rend autant compte de l'utilisation de la photographie comme



Dennis Oppenheim
Gallery Transplant, 1969
 Jersey City, New Jersey
 177,8 x 177,8 cm

témoignage que comme image permettant au visiteur de l'exposition de prendre connaissance de l'œuvre déplacée. C'est le cas bien sûr aussi de *Spiral Jetty* (1970) de Smithson ou encore du célèbre *Lightning Field* (1977) de Walter de Maria. L'ambiguïté, à savoir si ces photographies sont des œuvres d'art ou simplement de la documentation, résiste et est tranchée, au cas par cas, par les artistes eux-mêmes. Nancy Holt, par exemple, dira dans son texte *Sun Tunnels* que « les mots et les photographies de l'œuvre ne sont que des traces de mémoire et non l'art. Au mieux, ils sont une incitation pour les gens à aller voir l'œuvre elle-même²³ ». Pour Jan Dibbets, les œuvres réalisées dans la nature sont faites pour être photographiées. « Je réalise la plupart de mes travaux avec des matériaux éphémères : sable, herbe, etc. Ce sont des démonstrations. Je ne les réalise pas pour les garder mais pour les photographier. L'œuvre proprement dite est une photographie. N'importe qui pourrait être capable de refaire mon travail²⁴. » L'attitude de

23. Tiberghien (Gilles), *La Nature dans l'art sous le regard de la photographie*, Actes Sud, coll. Photopoche, 2005.

24. Statements des années 1967 et 1968 cité dans Schlatter (Christian), *Art conceptuel, formes conceptuelles, op. cit.*, p. 45. Première parution dans *Rohbo*, n°4, Fall, 1968.

la plupart des artistes considérés comme des artistes conceptuels s'inscrit dans la critique de la réification. Lucy Lippard parlera dans son célèbre ouvrage du même nom de « dematerialization of the Art Object²⁵ ». Douglas Huebler dit ne rien vouloir ajouter au monde, qu'il est déjà « plein d'objets » : « Je préfère, simplement, constater l'existence des choses en termes de temps et/ou d'espace. [...] Parce que ce travail se situe au-delà de l'expérience perceptive directe, la conscience du travail dépend du système de documentation. Cette documentation prend la forme de photographies, cartes, dessins et langage descriptif²⁶. » La polémique liée à la dématérialisation des objets, développée par le radical Lawrence Weiner, auteur de *Statements*, est que l'objet subsiste malgré tout à travers les documents. Je le cite : « Quand des artistes traitent de la soi-disant DEMATÉRIALISATION DE L'OBJET D'ART (cf. le livre de Lucy Lippard portant ce titre) et qu'ils présentent de grandes feuilles de papier, des photos, des objets, tous signés, certifiés, assurés ... ils ne font que substituer six rames de papier ou des photographies à une grosse sculpture en pierre : il n'y a pas de différence "matérielle"²⁷. » Comme la photographie peut être tableau, le document est aussi un objet.

Citoyennes tricoteuses

Un autre document d'activité qui rend compte cette fois d'une action que j'ai réalisée moi-même est la vidéo *Citoyennes tricoteuses* (ill.p. 213). Une caméra sur pied a filmé l'intégralité d'une action qui a eu lieu sur le seuil de l'Institut finlandais à Paris en novembre 2005. J'ai dessiné sur le seuil de l'Institut, de la porte à la rue, c'est-à-dire sur une parcelle de la largeur du seuil et de la profondeur du trottoir, des lignes de « mailles ». Les mailles étaient représentées suivant un dessin stylisé employé pour enseigner les différentes techniques de tricot. Le dessin, tracé à la craie, était éphémère. Je l'ai tracé quelques heures avant le vernissage de manière à ce que les visiteurs soient contraints de marcher dessus pour entrer dans le lieu d'exposition. Cette action s'inscrit dans les recherches développées autour de la prati-

25. Lippard (Lucy), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, London, University of California press, 1997.

26. Douglas Huebler, Statement pour le catalogue « January 5-31, 1969 », New York (Seth Siegelau) cité dans Schlatter (Christian), *Art conceptuel, formes conceptuelles, op. cit.*, p. 51.

27. *Ibid.*, p. 333. Réponse extraite d'un entretien de Lawrence Weiner avec Willoughby Sharp, à Amsterdam, publié dans la revue *Avalanche*, printemps 1972.



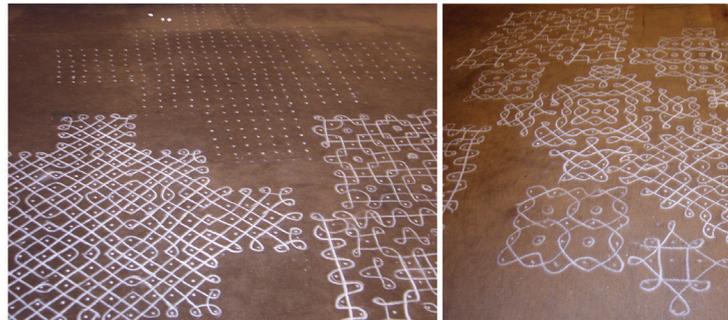
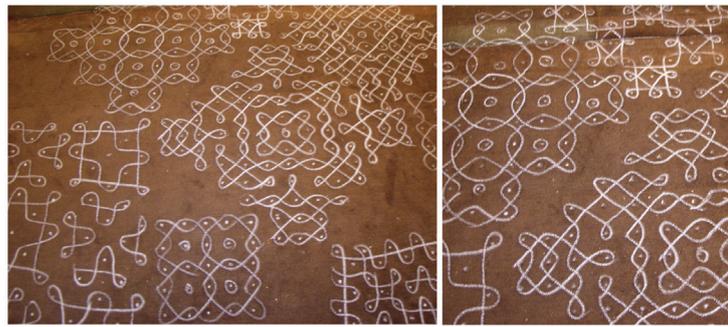
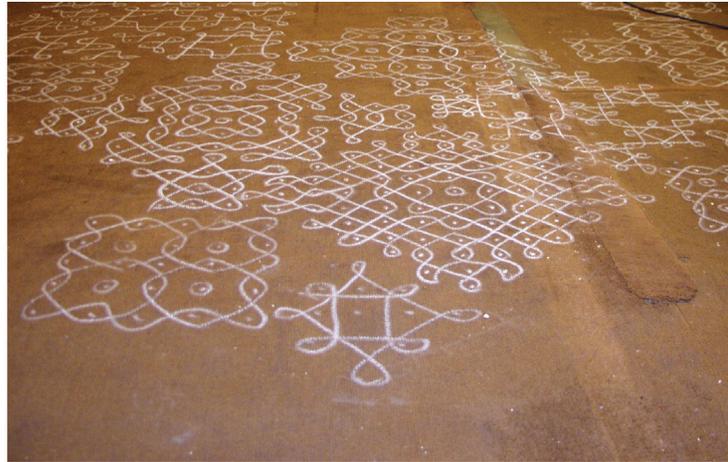
Marie Preston
 Photographie de l'action *Citoyennes tricoteuses*, 2005
 Performance, craie blanche

L'action *Citoyennes tricoteuses* consiste en la réalisation d'un dessin éphémère de mailles sur le seuil de l'Institut finlandais. Les passants et les visiteurs de l'exposition l'effacent en marchant dessus. Pendant l'exposition, dans la vitrine de l'Institut, prolongeant le trottoir, est montrée une vidéo documentant l'exécution du dessin.



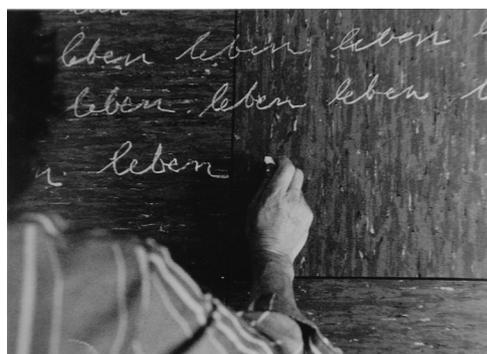
Marie Preston
Citoyennes tricoteuses, 2005
 Vidéo couleur sans son, 47'

Cette action propose de penser le seuil comme le lieu fondateur de notre rapport à l'habitation et à l'hospitalité. Garant de l'entre-deux où les possibles de la relation s'envisagent, le seuil relie l'intérieur et l'extérieur, le privé et le public. L'occuper signifie littéralement faire déborder l'Institut finlandais sur la rue, là où se croise les cultures, là où la parole devient publique, un intervalle ouvert. En 1906, les finlandaises obtiennent les premières en Europe le droit de vote, les françaises attendront 1944. La vidéo *Citoyennes tricoteuses* rend compte de l'action du même nom.



Marie Preston
Kolam, 2004
Performance, craie blanche

L'action consistait à recouvrir le sol d'un appartement de kolams dessinés à la craie, puis de les retracer au fur et à mesure de leur effacement dû au déplacement des visiteurs dans l'exposition.



Jochen Gerz
Leben, 1974
27 m x 60,5 cm

que du kolam et du déplacement de l'artiste (ou de la « citoyenne tricoteuse ») dans l'espace public. Pendant l'action, j'ai filmé mes gestes. Pendant l'exposition, une trace des dessins et des gestes, voués à disparaître, subsistait par cette vidéo. Aucun montage vidéo n'a été effectué. Ce parti pris permet au visiteur de voir l'action en temps réel. Un moniteur était installé dans la vitrine de l'Institut, sur le sol, prolongeant le trottoir. Aucun objet-sculpture ne reste de cette action, seule une vidéo, document informatif d'activité. Un autre travail, appartenant à la même série d'actions, eut lieu pour une exposition intitulée *Changement de bail*, 17^e étage (ill.p. 214) qui avait lieu dans un appartement en 2004. Ayant la possibilité de l'occuper pendant une semaine avant qu'il soit entièrement rénové, nous choisissons d'investir cet atelier temporaire avec un groupe d'artistes. Nous travaillons chacun selon nos pratiques.

Pour ma part, je décide de recouvrir la moquette de ko-

lams. L'accumulation de ces motifs sur la moquette, dans l'espace domestique, rompt avec son usage traditionnel. J'avais décidé au préalable d'envoyer les photographies réalisées pendant l'action à ma tante en Inde afin de pouvoir discuter de ce que représentait pour elle ce type de déplacement. Après une semaine de dessin, les visiteurs étaient contraints, pour se mouvoir dans l'appartement, de marcher sur la moquette et sur les kolams qui peu à peu s'effacèrent. Au fur et à mesure de leur disparition, je tentais de les retracer, alors que les gens marchaient simultanément dessus. Je me mettais pourtant à la tâche dans un désir absurde de permanence, montrant une quête vouée dès le départ à l'échec. En 1974 au Musée de Bochum, Jochen Gerz écrit « leben » (vivre) à la craie sur le sol. Dans une salle de neuf mètres sur vingt. La salle n'ayant qu'une seule entrée, l'artiste commence du fond de celle-ci et écrit à la craie

sur le sol une répétition de ce mot jusqu'à ce que l'espace en soit saturé. Du seuil de la salle, le spectateur aperçoit deux panneaux au loin qu'il ne peut pas lire. La seule solution pour y accéder est de marcher vers eux et donc de faire disparaître l'inscription à la craie, « vivre ». Le visiteur « s'aperçoit trop tard qu'il piétine "la vie", l'efface pour pouvoir déchiffrer quelques mots figés sur le mur. Mais ce qu'il détruit n'est qu'une image de l'activité vécue (neuf heures de l'écriture au sol)²⁸ ». En deux heures, l'écriture était effacée. En Inde, la disparition du kolam est parfois plus rapide. Le caractère éphémère du trait nécessite pour en conserver une mémoire la réalisation de documents d'activité. La nature de ces documents dans le cas de *Citoyennes tricoteuses* constitue plus qu'une simple documentation. Pour le visiteur non informé de la performance, la vidéo qui est présentée dans le prolongement du trottoir donne à voir une œuvre en soi. Le cadrage, la composition de l'image et le rythme avaient été pensés de manière à pouvoir fonctionner de manière autonome. Au départ, l'image ne présente qu'une surface vierge, parcelle de trottoir qui se remplit au fur et à mesure des mailles, jusqu'à emplir totalement le cadre. Dans le cas des dessins sur moquette, les documents servaient littéralement l'information (les envoyer en Inde). Elles n'ont jamais été présentées dans le cadre d'une exposition car, à mes yeux, seule l'action présentait un intérêt.

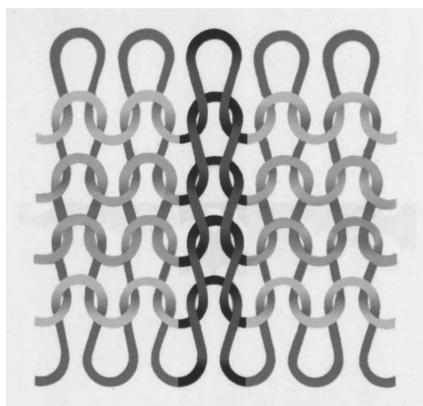


Ugo Mulas
Frank Stella
New York, 1964

Dans ses documents d'activité, Ugo Mulas donne à voir le geste. Il nous montre ceux de Lucio

28. Jochimsen (Margarethe), *Jochen Gerz, Les pièces*, Art/Cahier, SMI – Paris 1975, p. 12.

Fontana par exemple, découpant une toile, ou ceux de Frank Stella traçant « rituellement²⁹ » des lignes. Mais ces images sont aussi des œuvres. Mulas développait un travail complexe sur le rapport entre image et performance et sur la manière dont la photographie intègre, dans son processus même, la notion de temps. Il représente, par exemple, une performance de Kounellis en donnant à voir la totalité de sa planche contact (*Vérification*). D'ailleurs, selon Jean-François Chevrier, ces « vérifications » sont elles-mêmes des documents de l'activité du photographe. En ce sens toute œuvre peut être document d'activité.



Dessin servant à l'apprentissage du tricot, côtes Derby 1 et 4 recto.

3. Document d'expérience

Marqueurs d'expérience

Les photographies en noir et blanc de l'installation *Sur le seuil du divers* (ill.pp. 217-218) nous informent sur le contexte de l'activité. On ne peut pas les considérer comme des documents de performance (ou d'activité), puisqu'elles ne donnent pas à voir l'acte en lui-même : elles montrent des femmes manipulant une couverture. Je préfère considérer ces photographies comme des documents d'expérience qui ponctuent le processus temporel. Elles rejoignent, en ce sens, les photographies prises par Richard Long ou Hamish Fulton lors de leurs marches. L'une des deux photographies, format paysage, montre un groupe de quatre femmes qui manipulent la couverture. L'objet occupe la moitié inférieure de l'image. Dans l'installation, le visiteur peut

29. « Quand il parle de rituel à propos de Noland et Stella, il désigne ce qui a permis à ces artistes, pendant quelque temps, d'exorciser la réification de leur activité en surjouant, dans un travail répétitif, le rôle de strict exécutant d'un projet », Chevrier (Jean-François), « L'élément du temps », dans *Ugo Mulas. La scena dell'arte, op. cit.*



Marie Preston

Sur le seuil du divers, 2005-2006

Photographies n&b, installation sonore quadriphonique, table et couverture tricotée en wax.

Illustration associée p. 46.



Marie Preston

Sur le seuil du divers, 2005-2006

Photographies n&b, installation sonore quadriphonique,
table et couverture tricotée en wax.

Illustration associée p. 46.

voir la couverture simultanément et concrètement posée sur une table/socle. L'autre photographie est le portrait d'une femme qui nous regarde frontalement et qui porte la couverture en drapé. Ces prises de vue sont conçues de manière à ce que le visiteur puisse percevoir la couverture *autrement*. Souple, soutenue par plusieurs mains, elle évoque un paysage. Manipulée, elle est un habit, un voile, un drapé. Ces photographies, qui ont été réalisées au moment où les adhérentes de l'Association découvraient la couverture achevée, permettent au visiteur de situer l'objet sculptural dans son contexte. La « valeur d'usage » de la couverture est rendue visible, elle peut alors être comprise explicitement comme un objet relationnel (Lygia Clark).

Ces documents d'expérience d'une pratique de l'activité en collaboration peuvent donc être comme chez Long, Fulton et Tremlett, « un marqueur d'expérience qui pourrait être au temps ce que les *Landmark* sont à l'espace³⁰ ». Selon Gilles Tiberghien, dans ce type de pratique, la photographie joue à la fois « un rôle *indiciel* dans la mesure où elle permet de localiser les œuvres dans le temps et dans l'espace mais elle a aussi une fonction *iconique* évidente, certains artistes intervenant beaucoup en fonction du résultat qu'ils cherchent à obtenir par l'image³¹. » Leurs photographies sont des « marqueurs d'expérience » au sens de l'expérience formalisée et construite décrite par John Dewey, ainsi que nous le verrons.

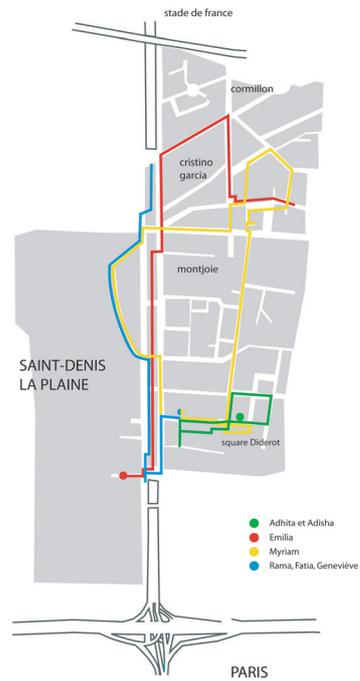
Camérer

Je conçois la vidéo *Plaine* comme un document d'expérience. Elle documente à la fois l'expérience de la marche sur la Plaine Saint-Denis et la création de la vidéo. Pour rendre cette cinématographique de la marche, terme que Davila reprend à Élie Faure³² pour décrire l'art de marcher comme une « phénoménologie du déplacement » à caractère esthétique, je place ma caméra au niveau de la taille, à la hauteur du regard supposé du saint portant sa tête. Parce que la caméra impose une distance au regard, je choisis de la tenir sans cadrer. Je ne me suis donc pas servi du viseur. Mes yeux « mécaniques » ne m'ont pas guidé. C'est la personne qui m'accompagne

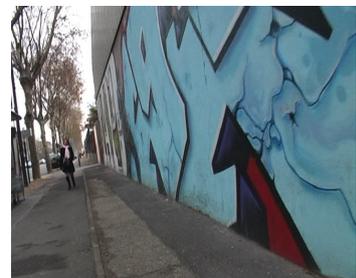
30. Tiberghien (Gilles), *La Nature dans l'art sous le regard de la photographie*, op. cit.

31. *Ibid.*

32. « Il est plus que jamais question d'explorer et d'amplifier, de systématiser le caractère plastique de la kinesthésie, la plasticité du mouvement, d'utiliser la cinématique comme une *cinéplastique* », Davila (Thierry), *Marcher : créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 21.



Carte des itinéraires empruntés pendant le tournage de *Plaine*.
Document, Marie Preston



Marie Preston
Plaine, 2007
Vidéo couleur, sonore, 27'10"

Quatre marches à travers la Plaine Saint-Denis sont filmées la caméra au niveau de la taille, à la place du regard supposé de saint Denis marchant la tête entre les mains. Ces parcours rendent compte de la découverte d'un territoire. En demandant de me guider sur leurs pas quotidiens à des habitants du quartier, il s'agit de comprendre comment ils s'approprient cet espace, comment ils le composent ou le construisent. Guidée par des résidents, mon regard est orienté par leur choix de chemins. Ces marches sont donc des portraits de la Plaine émergeant de trajets singuliers.

qui a pris en charge ma vision, qui est aussi celle que cette personnes portait sur le territoire. Pour Fernand Deligny, filmer est un verbe qui ne correspond pas à l'activité qui a lieu quand on manipule une caméra. On peut, par exemple, « camérer³³ » sans faire de film. En préférant ce verbe à « filmer », il insiste, comme le remarque Sandra Alvarez de Toledo³⁴, sur l'outil plutôt que sur l'objet fini (le film). « Filmer me semble être un drôle de verbe. Lorsqu'il s'agit d'écrire un livre, on ne dit pas livrer. Et peindre on ne dit pas tableauter. Où se voit que, pour ce qui concerne le cinéma, le produit fini l'emporte et devient verbe. On dit raboter, et non pas planchélisser³⁵. » L'intérêt que Deligny porte, durant toute sa vie, au « processus » au détriment de l'objet fini, participe de la critique des années soixante et soixante-dix du capitalisme et du fétichisme de la marchandise : « Deligny revendique l'œuvre d'art comme paradigme d'une activité antiutilitaire (dans son vocabulaire, *l'agir pour rien*), qui s'inscrit dans la permanence de l'espèce³⁶. » La référence à Fernand Deligny et le parti pris du dispositif mis en place pour le tournage me permettent encore une fois de mettre l'accent sur l'activité.

Ciné-transe

Afin de rendre l'expérience de la marche, il fallait donc « camérer », insister sur l'activité. En référence à l'histoire du cinéma ethnographique, je souhaite évoquer Jean Rouch pour qui, filmer, c'est suivre et participer à l'action, marcher avec sa caméra. « Pour moi, donc, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme. C'est là la première synthèse entre les théories vertoviennes du “ciné-œil³⁷” et l'expérience de la “caméra participante” de Flaherty³⁸. » Si l'on ne quitte pas

33. « Camérer » est le titre donné à quatre textes publiés : « Camérer », revue *Trafic*, n°53, printemps 2005, « Camérer », revue *Caméra/Stylo*, n°4, « Scénario », sept. 1983, « Camérer », revue *L'image, le monde*, n°2, automne 2001.

34. Alvarez de Toledo (Sandra), « Préface à *Acheminement vers l'image* », Deligny (Fernand), *Œuvres*, L'Arachnéen, Paris, 2007, pp. 1653-1662.

35. Deligny (Fernand), « Camérer », *Caméra/Stylo*, n°4, *ibid.*, p. 1742.

36. Chevrier (Jean-François), « L'image, “mot nébuleuse” », *ibid.*, p. 1783.

37. Vertov (Dziga), *Articles, journaux, projets*, trad. et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Cahiers du cinéma, 10/18, 1972. « C'est la première tentative au monde pour créer une œuvre cinématographique sans la participation d'acteurs, de décorateurs, de metteurs en scène, sans utiliser d'atelier, de décors, de costumes. Tous les personnages continuent à faire dans la vie ce qu'ils font d'ordinaire », citation extraite de l'article « Le film ciné-œil » publié en 1923. « Le “Ciné-œil”, jonction de la science et des actualités cinématographiques, dans le but de nous battre pour le défrichage communiste du monde ; tentative pour montrer la vérité à l'écran par la *Ciné-Vérité* », texte publié la première fois dans *Naissance du Ciné-Œil* en 1924 (p. 62). « Jean Rouch a trouvé chez Vertov le “ciné-œil”, une méthode au service d'un effet, le “cinéma-vérité”, susceptible de déstabiliser l'adhérence attendue entre l'apparence des images et leur vérité », Scheinfeigel (Maxime), *Jean Rouch*, CNRS Éditions, Paris, 2008, p. 37.

38. Rouch (Jean), « La caméra et les hommes » (1973), *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, dirigée par René Prédal, CinémAction,



Jean Rouch
Les maîtres fous, (extrait) 1955

son viseur, entrer dans son sujet transforme son rapport phénoménologiquement à l'espace : l'œil devient « mécanique » et l'oreille « électronique ». C'est ce rapport au monde inhérent à l'action de filmer que Rouch appellera, par analogie avec les phénomènes de possession, la « ciné-transe³⁹ ». En prenant connaissance de ce rapport que Rouch entretient avec son « sujet », nous pouvons aussi regarder ses films comme des documents d'expérience. Expérience qui n'est pas seulement

celle des Haoukas dans *Les Maîtres fous*, mais bien celle du cinéaste en « ciné-transe ». De la même manière, si j'envisage *Quand la main dessine* (ill.p. 134) comme un film documentaire, il est, plus précisément, un document d'activité — je filme Mina ou Rani en train de dessiner des kolams — et un document d'expérience, documentant mon expérience personnelle face à cette pratique. À travers ce film, j'ai tenté de donner à voir l'activité qu'imposait une pratique rituelle. Il est indéniable que je l'ai fait d'un point de vue extérieur en prenant pourtant en compte au maximum le point de vue des femmes interrogées et observées. Je ne parle pas à leur place mais mes choix artistiques parlent pour moi. L'enjeu même de ce voyage était de réaliser un document, témoignage d'une expérience. Il ne s'agissait pas de réaliser une œuvre artistique à la manière des kolams, mais de comprendre comment il est possible qu'une personne associe à un objet sa procédure de fabrication et sa signification. Il était important pour moi de ne pas « jouer » à l'ethnographe, ni à l'artiste néoprimitiviste, mais de réaliser, sobrement, un document en supposant que l'autre, « différent », crée des formes, connaît des gestes qui permettent de porter un regard nouveau sur ma propre pratique artistique, qui, ici, en France, fait écho à celle du kolam en tant que pratique associant, elle aussi, trace et geste. De même, cela me permettait de faire l'expérience, comme le préconise Jean-François Che-

p. 44.

39. *Ibid.*, p. 44.

vrier, du fait que « le travail d'information et l'activité documentaire constituent un excellent terrain de rencontre entre un art et une culture démocratique (et non démagogique) qui visent à un meilleur partage des connaissances, en se fondant sur des expériences de l'altérité⁴⁰ ». Il ne s'agit pas d'exalter un exotisme mais de faire dialoguer des gestes et des pratiques en tentant de comprendre, d'abord, les enjeux des transformations dont ils sont les témoins et, ensuite, comment un « document d'expérience⁴¹ » peut être investi par une action.

Tout document d'expérience a un « sujet » et reste tributaire d'un contenu et même si l'artiste souhaite s'écarter de la production d'information, pour Jean-François Chevrier, « il ne peut prétendre produire un document s'il écarte le critère de la signification historique⁴² ». Cette construction du document d'expérience suppose donc la mise à distance de l'expérience même. Le parti pris d'une activité qui se développe dans la durée permet l'ajustement de l'expérience et la construction de l'œuvre. La couverture est document d'expérience, mais l'installation en son entier, *Sur le seuil du divers*, qui associe la couverture, la table, les deux photographies et l'installation sonore, l'est aussi et de manière certainement plus juste, par sa volonté de complétude. La photographie transmet un peu plus du terrain de l'activité et peut rendre compte de l'expérience entendue au sens courant. Dans le cas de l'action *Sans tête* (ill.p. 59), la seule journée d'exécution des têtes, et la fugacité parfois de la relation avec les personnes rencontrées, ne me permettent pas de parler des têtes en tant que documents d'expérience. Par contre, l'exposition qui associe la vidéo *Plaine* et les 100 têtes de *Sans tête*, est un document d'expérience. Ainsi intervient la question du montage, de la séquence poétique, des relations entre les choses, des écarts ménagés au visiteur, écarts des analogies, déplacements métaphoriques et de la traduction.

Je considère donc les photographies de *Sur le seuil du divers* comme des documents à cause de

40. Chevrier (Jean-François), « Documentaire, document, témoignage ... », publié (hollandais/anglais) dans *Documentary now ! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*, sous la direction de Frits Gierstberg, Maartje van den Heuvel, Hans Scholten et Martijn Verhoeven, Rotterdam, NAI Publishers/Post-St. Joos Photography/Nederlands fotomuseum, 2005. « La notion d'altérité est ici entendue au sens de "condition d'un sentiment d'appartenance à un monde tissé de différences concrètes – et souvent étrange". »

41. Chevrier (Jean-François), « Documents de culture, documents d'expérience », dans revue *Communications*, n°79, *Des faits et des gestes*, Éditions du Seuil, 2007, « L'œuvre elle-même, si détachée soit-elle de la biographie de son auteur, peut témoigner d'une expérience », p. 75.

42. *Ibid.*, p. 77.

leur « usage⁴³ » dans l'exposition. Il ne s'agit pas de maintenir le document dans des catégories esthétiques auxquelles s'astreignaient les artistes conceptuels, c'est-à-dire des photographies noir et blanc, de mauvaise qualité, sans intérêt esthétique, sans souci de composition ou de problématisation de l'image en tant que telle⁴⁴ ou sans rapport souvent à l'histoire qui les a précédées. Dans l'ensemble, la photographie d'action et de performance considérée comme preuve, témoignage, voyait ses qualités artistiques mises de côté, voire volontairement ignorées. C'est l'appropriation de l'anesthétique ou la « mimésis de l'amateurisme⁴⁵ » dont parle Jeff Wall qui commence, selon lui, en 1966. Pour aller dans le sens de la critique de Lawrence Weiner, si je considère les photographies associées à *Sur le seuil du divers* et la vidéo *Citoyennes tricoteuses* comme des documents, je les considère aussi comme des objets, au même titre que la photographie peut être envisagée comme un tableau⁴⁶. Les photographies sont aussi des objets, des formats qui ont été pensés autant du point de vue indiciel qu'iconique. J'ai réalisé les tirages selon des attentes précises, c'est-à-dire en pensant le rapport de dimensions et d'exposition, de qualité plastique et d'échelle.

En revenant à l'introduction de ce chapitre, au-delà du champ du documentaire, chaque artefact peut devenir document. Une œuvre d'art peut être un document pour artiste, poétique, informatif, paradoxal, d'activité, mais chaque œuvre d'art peut être considérée comme document de culture. Seulement, toutes ne sont pas des documents d'expérience⁴⁷. Ainsi une œuvre peut être document d'expérience dans la mesure où elle en témoigne, et elle ne doit pas forcément avoir été réalisée grâce à un médium tel que la photographie, le film ou le texte. Les exemples que donne Jean-François Chevrier dans son texte « Documents de culture, documents d'expérience » proviennent de la peinture (Turner) et de la littérature (*Les Récits de la Kolyma* de Varlam Chalamov). Évidemment, sous l'appellation « document d'expérience », transparait

43. « La valeur documentaire [...] tient à l'usage », Chevrier (Jean-François), « Documents de culture, documents d'expérience », revue *Communications*, n°79, *op. cit.*, p. 73.

44. J'extrais, évidemment, de ces critiques, des artistes comme Jan Dibbets dont le travail s'est concentré sur ces rapports entre photographie, représentation, action et activité.

45. Wall (Jeff), « "Marqueurs d'indifférence" : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel », *Essais et entretiens, 1994-2001*, *op. cit.*, p. 305.

46. Voir Chevrier (Jean-François), *Une autre objectivité*, *op. cit.*

47. Dans son texte : « Documents de culture, documents d'expérience », revue *Communications*, n°79, *op. cit.*, Jean-François Chevrier entend par « expérience » : « un processus psychique qui déborde la réponse immédiate à un événement, elle suppose une participation subjective, une intériorisation, une assimilation psychique », p. 81.

l'idée du témoignage, dans sa construction et sa *justesse*⁴⁸. Chalamov fonde « ainsi son exigence artistique sur le principe d'exactitude du témoignage⁴⁹ ». La construction (ou formalisation) de l'expérience, est quant à elle, nécessaire car elle rend possible une « distance critique pour le regardeur ou le lecteur⁵⁰ ».

48. *Ibid.*

49. Dans le cas de Chalamov et de Rithy Panh, Jean-François Chevrier parle de l'élaboration de « document lyrique », *ibid.*, p. 75.

50. *Ibid.*, p. 76.

B. Le documentaire

« Le parti pris du document déborde les genres *documentaires* et les fonctions de *documentation*. Un “document” — artefact ou, depuis le surréalisme, objet trouvé — ne résulte pas nécessairement d’un travail documentaire, et toute personne, artiste ou historien, qui “produit” des documents sait, par expérience, qu’il ne s’agit pas simplement de documentation⁵¹. » Je dissocie donc le document (d’expérience, d’activité) du documentaire. En effet, nous avons vu que les travaux que nous donnions en exemple débordent le genre documentaire. Mais revenir au documentaire me permet de définir plus clairement encore mes partis pris car il fait *aussi* partie de ma pratique. Ces vidéos me conduisent dans un premier temps à me « documenter » et, ensuite, à rendre compte de ces informations grâce à un travail formel et artistique. Nous ne quittons pas la notion d’expérience, le travail artistique documentaire en rend lui aussi compte. C’est le cas des vidéos *Plaine* (ill.p. 220), *Un pointillé sur une carte* (ill.p. 39) et *Quand la main dessine* (ill.p. 134). Dans le documentaire, les enjeux de représentation sous-tendent particulièrement des rapports de pouvoir. Nous verrons les choix de représentation et de travail que font des réalisateurs de cinéma ou des photographes dont le travail me paraît exemplaire par leur capacité à conjuguer la parole et l’expérience des acteurs à celles de l’artiste, dans un travail de collaboration.

51. Chevrier (Jean-François) et Roussin (Philippe), « Présentation », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, op. cit., p. 7.

I. Documentaire vs reportage

L'enquête

Deux moments caractérisent cette histoire du document photographique, d'une part, le document pour artistes et, d'autre part, le document produit dans le contexte de la promotion de l'enquête⁵². En effet, au début, la photographie était considérée comme objective, capable de transmettre la vérité. Le document produit par un artiste et servant l'enquête scientifique trouvait ses lettres de noblesse dans la « mission héliographique⁵³ » (1850). Alors que Delacroix refusait de penser aux photographes en termes d'artistes, ou bien que Baudelaire ne les qualifiait que de « peintres ratés », les photographes qui ont participé à la mission de 1850 étaient considérés comme des artistes. Les commanditaires attendaient d'eux qu'ils combinent dans leur vue architecturale l'intérêt scientifique et « l'effet pittoresque ». C'est dans la lignée de cette tradition documentaire que Bernd et Hilla Becher, à la fin des années cinquante, réaliseront leur grande enquête sur les bâtiments industriels : « Nous essayons, à l'aide de ces photographies, d'ordonner ces formes et d'en permettre la comparaison. Pour ce faire, les objets doivent être isolés de leur contexte et libérés de toute association : en quelque sorte neutralisés. Notre caméra ne fait pas de belles images mais des reproductions fidèles dont l'objectivité est renforcée par le renoncement aux effets photographiques⁵⁴. » Bernd Becher enseigne dans les années soixante-dix à Düsseldorf. Une partie de leurs élèves reprennent ensuite le flambeau de la photographie documentaire : Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff, Thomas Struth, par exemple. Si le grand modèle allemand de ce type de photographies est August Sander, aux États-Unis, la mission photographique de la Farm Security Administration (1935-1942) est fondamentale. Dirigée par Roy Stricker dans le but de faire un bilan des conditions de vie et

52. À propos des questions développées ici, voir *Art press*, n°251, *La photographie à l'ère de l'information continue*, nov. 1999. Ce numéro de la revue regroupe notamment un entretien entre Jeff Wall et Roy Arden : « La photographie d'art, expression parfaite du reportage », un article de Régis Durand : « Le document ou le paradis perdu de l'authenticité », ou encore de Pascal Beausse : « La photographie, un outil critique ».

53. Voir Mondenard (Anne de), *La Mission héliographique, cinq photographes parcourent la France en 1851*, Monum, Éditions Patrimoine, 2002, « [...] première commande publique collective de l'histoire de la photographie. Le projet [...] consiste à sélectionner cinq photographes, à les faire travailler sur le même thème, à leur confier une liste précise de sites à photographier, à les envoyer au même moment sur les routes de France, à rassembler le résultat de leur travail dans le même centre d'archives, à les rémunérer selon les mêmes critères », p. 12. Les cinq photographes étaient Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq et Mestral, ils définissent un nouveau genre : la « vue architecturale ».

54. Schlatter (Christian), *Art conceptuel, formes conceptuelles*, op. cit., p. 150.

de travail des agriculteurs américains pendant la grande dépression, les photographes qui y participent sont, pour n'en citer que quelques uns : Walker Evans, Dorothea Lange, Jack Delano, Russel Lee.

Le « style documentaire »

Walker Evans définit sa pratique de photographe dans les années trente comme « style documentaire ». Il explique en 1971 : « Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Et pas vraiment clair. [...] Le terme exact devrait être *style documentaire* [*documentary style*]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais peut en porter le style. On me qualifie parfois de “photographe documentaire”, mais cela suppose la connaissance subtile de la distinction que je viens de faire, qui est plutôt neuve⁵⁵. » Par le « style documentaire », il « refuse à la fois le pathos compassionnel et la démonstration, comme procédés de propagande. [...], il ne cherche pas à convaincre le lecteur, sauf des pouvoirs de la photographie. [...] Il se démarque du “documentaire social”⁵⁶ ». Alors que les photographes de la FSA procédaient selon la volonté de son commanditaire sur le modèle de l'archive, Walker



Walker Evans
Roadside Stand Near Birmingham, 1936

55. Katz (Leslie), « Interview with Walker Evans », *Art in america*, mars-avril 1971, cité dans Lugon (Olivier), *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, Macula, 2001.

56. Chevrier (Jean-François), « Walker Evans American Photographs et la question du sujet », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, op. cit., p. 65.

Evans refuse ce modèle et lui préfère la séquence comme structure poétique. Il renoue ainsi avec le document surréaliste et revendique un grand intérêt pour les photographies d'Eugène Atget. De cette manière, il se situe, selon Jean-François Chevrier, au-delà du descriptif et du topographique, se plaçant du côté du poétique et de l'allégorique. Ce parti pris poétique permet de réintroduire « la question du sujet dans sa méconnaissance, avec l'indétermination de l'énonciation⁵⁷ ». Le document se situe du point de vue de la subjectivité.

Document ou information

Walker Evans fait école mais cette tradition échappe à la France. Pour Olivier Lugon, le terme de documentaire renvoie en France à tout autre chose : « L'URSS, comme la France, va beaucoup faire usage de la notion de documentaire mais, [...] il n'y aura pas de courant documentaire au sens où nous l'entendons [...]. Le terme y est plutôt réservé au contraire de tout cela : au reportage, à une photographie narrative exaltant, plus qu'ailleurs, l'instantané et les angles de vue périphériques⁵⁸. » Gilles Saussier, quant à lui, explique ce rapport « français » au documentaire à partir de son expérience personnelle : « en France où la photographie du réel a longtemps été dominée par la figure tutélaire d'Henri Cartier-Bresson et l'omnipotence de la coopérative Magnum Photos, l'assimilation de la photographie documentaire aux normes du reportage a été encore plus flagrante⁵⁹. » Le « style documentaire » n'était pas encore assimilé et ne correspondait à aucune réalité. Jusqu'en 1980, il était confondu avec l'esthétique du reportage et du photojournalisme. La photographie documentaire resurgit en France dans les années quatre-vingt avec la crise du reportage d'auteur et le débat opposant photographie de reportage et photojournalisme à la fin des années soixante-dix. La photographie de reportage s'inscrivait dans une longue durée, se voulait être une pratique documentaire « retenue », pour employer les termes de Philippe Roussin. À l'opposé, le photojournalisme correspondait à la production d'informations dont la raison d'être était de rendre compte de l'actualité immédiate, adepte du « mythe de l'événement ». Le photographe de reportage, toujours aux marges des beaux-arts

57. *Ibid.*, p. 84.

58. Lugon (Olivier), *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, *op. cit.*, p. 28.

59. Saussier (Gilles), « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 314.

et du journalisme, devint « auteur », après que cette notion ait été chassée des discours par la sémiologie de Roland Barthes⁶⁰ ainsi que par les questionnements de Michel Foucault⁶¹. Les partisans de la photographie de reportage d'auteur s'inscrivaient donc dans une « logique anti-héroïque, anti-spectaculaire et anti-événementielle ». Le photographe est « libéré de la tâche d'information⁶² ».

Demander à des artistes de mener un travail documentaire dans le cadre d'une commande institutionnelle, comme ce fut le cas pour la mission héliographique, se renouvela dans les années quatre-vingt avec la mission « Datar⁶³ ». Suite aux bouleversements que le paysage subit à cause de la croissance démographique, l'exode rural, l'urbanisation, la modernisation de l'agriculture, le développement de l'industrie, des services et des loisirs, Bernard Latarjet et François Hers, qui dirigent la mission photographique, décident de faire appel à des « artistes ». Ils justifient leur choix par ces mots : « Le paysage n'est pas une réalité objective qu'on enregistre. Il est la représentation qu'en propose une culture⁶⁴. » Ils prennent bien sûr explicitement comme référence la Farm Security Administration.

Ce nouveau type de reportage « subjectif » (Viva, Depardon) était « en réalité une réponse à cette crise des rapports de l'information et de la photographie⁶⁵ » engendrée par la télévision. À la fin des années soixante-dix, « le reportage y était alors valorisé contre le photojournalisme aux motifs que le reporter n'était pas prisonnier de l'actualité immédiate⁶⁶ ».

Autorité du documentaire

Cette question de « l'auteur » intervient encore très fortement via l'autorité attribuée au médium photographique lui-même. Cette même autorité est attribuée à une croyance qui clame sa capacité à dire et à décrire le réel. Martha Rosler en fait état dans un texte publié en rapport

60. Barthes (Roland), « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes*, t. II, 1966-1973, Éditions du Seuil, 1994.

61. Foucault (Michel), « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et Écrits*, t. 1, Gallimard, 1994.

62. Roussin (Philippe), « Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire au document », *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, op. cit., p. 36.

63. *Paysages Photographiques, En France, les années quatre-vingt, Mission photographique de la DATAR 1984-1988*, Hazan, 1989.

64. *Ibid.*, p. 14.

65. Roussin (Philippe), « Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire au document », *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, op. cit., p. 36.

66. *Ibid.* p. 36

avec un travail de montage entre photographies et textes que j'ai déjà évoqué, *The Bowery in two inadequate systems*. À partir des œuvres photographiques de Lewis Hine et de Jacob Riis qui étaient portés par la volonté de changer l'état des choses, mais sur le mode de la défense d'un ordre moral, elle finit par démontrer comment le documentaire aujourd'hui témoigne « du courage ou (oserons-nous le dire ?) de la capacité de manipulation et du discernement du photographe qui s'est engagé volontairement dans une situation de danger physique, de restriction sociale, de décadence humaine (ou d'une combinaison des trois) et qui nous a, par là même, évité cette peine⁶⁷. » Plus le temps passe, moins ces photographies, qui rendaient compte d'une situation sociale et économique spécifique, sont contextualisées ; elles ne deviennent plus que des objets esthétiques. L'œuvre de Martha Rosler sur le Bowery fonctionne comme un montage de citations d'images, des images des pas de portes et des façades du Bowery. Ce lieu exerce en général une fascination sur les photographes, un grand nombre d'images ont donc été produites sur les lieux. « Elles ne sont pas une réalité vue pour la première fois. [...] Rien de nouveau n'est apporté à un style photographique qui a été élaboré dans les années 30. » Elle rapproche de ces images des citations de mots, prélevés dans le langage courant à propos de l'alcoolisme, une « poétique de l'ivrognerie ». Cette œuvre, conçue comme « acte critique » à propos de l'« appauvrissement des stratégies de représentation », appartient à ce que l'auteur appelle le « documentaire radical » qui « vise à dénoncer les abus causés par le monde du travail, par l'hégémonie grandissante des financiers sur la ville, par le racisme, le sexisme et l'oppression de classe. Ses œuvres traitent de militantisme et d'autogestion ou se destinent à les soutenir⁶⁸ ». Aujourd'hui, Allan Sekula revient sur cette question en affirmant que les producteurs des mass médias continuent de penser le téléspectateur comme « une population d'idiots, d'une crédulité solide comme un roc à l'égard des images⁶⁹ ». Selon Sekula, pour répondre à cette attitude des spécialistes des mass média, les artistes contrebalancent cette idée à la manière de Michael Moore par la mise en avant de « la subjectivité et de la théâtralité d'un

67. Rosler (Martha), « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire », *Sur/Sous le pavé*, Coll. Métiers de l'exposition, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 173.

68. *Ibid.*, p. 197.

69. Sekula (Allan), « Onze remarques et une question sur le documentaire », *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre, op. cit.*, p. 26.



Chris Marker
Lettres de Sibérie (extrait), 1958

auteur qui s'expose⁷⁰ ». Selon l'artiste, cette attitude est une réponse méprisante vis-à-vis du public à une fausse question.

Cette méfiance vis-à-vis de la croyance dans l'image documentaire ou d'information supposée de propagande était très présente dans les années cinquante. Cela n'a rien de nouveau. Cette méfiance concernait les systèmes de représentations (politiques et artistiques) en général. Chris Marker le désigne admirablement dans les *Lettres de Sibérie* par le triple commentaire attribué à la même séquence d'images de la ville de « Iakoutsk, capitale de la République socialiste soviétique de Yakoutie », actualité imaginaire en noir et blanc⁷¹.

Marker interroge le genre documentaire par la question du commentaire en voix off qui est associé aux actualités et aux informations, en variant le ton, de l'apologie à la neutralité en passant la critique. En effet, le commentaire qui

légende l'image lui confère un certain pouvoir. Nous avons abordé cette question à propos de la « guerre des images » et de la doctrine de l'homonymie. Cette attitude qui critique le traitement des images d'information s'est poursuivie jusqu'au milieu des années soixante-dix, grâce au cinéma direct de Frederick Wiseman, de Johan Van der Keuken ou de Robert Kramer.

70. *Ibid.*, p. 27.

71. Je citerai ici en intégralité la voix off du film : « Par exemple : "Iakoutsk, capitale de la République socialiste soviétique de Yakoutie, est une ville moderne, où les confortables autobus mis à la disposition de la population croisent sans cesse les puissantes Zym, triomphe de l'automobile soviétique. Dans la joyeuse émulation du travail socialiste, les heureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un pittoresque représentant des contrées boréales, s'appliquent à faire de la Yakoutie un pays où il fait bon vivre !" Ou bien : "Iakoutsk, à la sinistre réputation, est une ville sombre, où tandis que la population s'entasse péniblement dans des autobus rouge sang, les puissants du régime affichent insolemment le luxe de leurs Zym, d'ailleurs coûteuses et inconfortables. Dans la posture des esclaves, les malheureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un inquiétant asiatique, s'appliquent à un travail bien symbolique : le nivellement par le bas." Ou simplement : "À Iakoutsk, où les maisons modernes gagnent petit à petit sur les vieux quartiers sombres, un autobus moins bondé que ceux de Paris aux heures d'affluence, croise une Zym, excellente voiture que sa rareté réserve aux services publics. Avec courage et ténacité, et dans des conditions très dures, les ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un Yakoute affligé de strabisme, s'appliquent à embellir leur village, qui en a besoin" », Marker (Chris), *Commentaires*, Éditions du Seuil, 1961, p. 63. *Lettre de Sibérie*, 62 min, 1958.

2. Documentaires dialogiques

Jean Rouch

Jean Rouch, chef de file du cinéma direct, réalise ses premiers films ethnographiques en 1945, en Afrique Occidentale. Son œuvre cinématographique s'inscrit dans la tradition des films d'exploration documentaire. Les procédés techniques avec lesquels il commence à travailler sont rudimentaires. Les caméras sont muettes, les bobines ne font que trois minutes et doivent être remontées toutes les vingt secondes. Le synchronisme parfait entre le son et l'image est impossible. Il travaille donc à la sonorisation de ses films de manière très particulière pour l'époque. En effet, les réalisateurs faisaient alors systématiquement appel à la voix off d'un commentateur. Le texte, très travaillé, permettait la compréhension scientifique, distanciée et précise des images. Le premier film pour lequel Jean Rouch s'exerce à une nouvelle méthode de traitement de la voix off est *Les maîtres fous*, son célèbre film tourné en 1955 à propos d'une pratique rituelle dans la région d'Accra au Niger. Voilà comment il décrit le processus de fabrication de cette voix off qu'il réalise lui même grâce à un commentaire simultané des images : « Je regardais les images et parlais. J'avais l'impression [...] d'avoir répété jusqu'à la perte de ma personne, et d'être en quelque sorte possédé par un autre personnage, un conférencier sur les locomotives. Et effectivement ce dédoublement singulier, je le retrouvais en revoyant le film sur ce grand écran [...], lorsque je m'entendais parler d'une voix singulière (la voix détimbrée d'Éluard ou de Jean-Louis Barrault lisant les poèmes surréalistes au Théâtre des Champs-Élysées en 1937), comme si je me racontais à moi-même une histoire que je connaissais très bien avec l'angoisse qu'une collure de la copie de travail puisse casser : alors il faudrait s'arrêter et je ne serais plus capable, cette fois-ci, de recommencer ... c'était la première épreuve de ce que j'ai appelé plus tard, en m'inspirant de Dziga Vertov, la ciné-transe ...⁷² » Ensuite, pour des films comme *Jaguar*⁷³ ou *Moi un Noir*⁷⁴, Jean Rouch fera de nouveau appel à cette méthode en demandant aux acteurs francophones de commenter à leur tour les images dans la salle de

72. Piault (Colette), « "Parole interdite", parole sous contrôle », *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, op. cit., p.142.

73. Jean Rouch, *Jaguar*, 88 min, couleur, Paris, Films de La Pléiade. 1967.

74. Jean Rouch, *Moi, un Noir*, 80 min, couleur, Paris, Films de La Pléiade, 1959.

montage. Oumarou Ganda commentera *Moi, un Noir*. La postsynchronisation était faite par les acteurs eux-mêmes. Rouch enrichissait les commentaires d'informations sociologiques ou ethnologiques. Par ce procédé, une distance — *écart* — s'introduit entre l'image et la parole. L'acteur s'exprime sur son travail et sur l'image (anthropologique) qui est donnée de ses gestes, même s'il s'agit de films de fiction⁷⁵.

L'exemple de *Nanouk* de Flaherty, si important dans l'histoire du cinéma ethnographique, est intéressant. Après avoir fait connaissance avec Nanouk et sa famille, le réalisateur leur demande leur coopération pour le film. Après avoir participé à leur vie quotidienne, Flaherty construit un scénario qui est ensuite joué par Nanouk qui joue alors son propre rôle. Il est étonnant de penser que Rouch refusera cet espace de liberté aux protagonistes des films qu'il fera quand la synchronisation et le son direct existeront au début des années soixante grâce aux caméras Éclair et aux magnétophones Nagra. Bien que la parole soit transmise directement par le procédé technique, Rouch la doublera, en la traduisant, au lieu de permettre au spectateur d'entendre la voix de l'acteur dans une langue inconnue et incarnée et de lire simultanément sa traduction grâce à des sous-titres. Il n'explique pas clairement cette attitude, mentionnant des arguments qui me semblent peu convaincants : le sous-titre altérerait l'image, le spectateur ne pouvant le lire et simultanément regarder les images, ou encore, la traduction textuelle ne rendrait compte que d'un aspect de la communication, celle émise par la parole.

Un pointillé sur une carte

Le choix du mode de réalisation de la vidéo *Un pointillé sur une carte* (ill.p. 39), tournée avant la vidéo *Plaine* (ill.p. 220), était de privilégier la prise de son directe à l'aide de micros-crava-

75. « Ce mode interactif correspond à ce que Jean Rouch appelait donc l'*anthropologie partagée*. Partagée parce que le cinéaste, au lieu de faire semblant de ne pas être là, est au centre de l'action, partagée parce tous les protagonistes assument leur appartenance à un même temps et un même lieu, partagée parce que Jean Rouch a toujours montré ses films à ceux qui y apparaissent. [...] Sans aucun doute, Jean Rouch est un auteur, quelqu'un qui, par son œuvre, définit un monde et nous invite à y entrer. Cette position d'auteur, à laquelle il n'a jamais renoncé, il la ressent néanmoins comme partagée, tant il tenait à la connivence d'une création collective. Avec *Moi, un Noir*, note justement Marc Piault, "en un seul plan, Rouch et Oumarou Ganda font éclater cette pseudo montagne sacrée du haut de laquelle l'observateur patenté s'arrogeait le droit imprescriptible d'énoncer la vérité du monde" (Marc Piault 1997: 18). Mais, comme le remarque d'ailleurs le même auteur, "nul ne s'y trompe", Rouch est bien l'auteur de ses films. Dans l'ambiguïté d'un rapport Nord/Sud forcément inégal, et même plus généralement, la notion d'auteur collectif apparaît toujours un peu fictive. Les coauteurs deviennent vite, pour Jean Rouch, des personnages et il reste le réalisateur, au sens propre, celui qui organise, qui distribue, qui met en forme. Sans doute une anthropologie intégralement partagée, consacrant l'égalité de tous les participants d'un film est-elle impossible dans son principe même, mais au moins Jean Rouch aura-t-il été un des seuls à tenter le partage et aura-t-il donné à chacun l'occasion de s'exprimer », Colleyn (Jean-Paul), « Jean Rouch, presque un homme-siècle », *L'Homme*, n°171-172, *Musique et anthropologie*, 2004.

tes et de ne filmer que dans un second temps. La conversation qui eut lieu pendant la marche constitue le son de la vidéo. Après avoir fait à deux reprises l'expérience du trajet de saint Denis décapité, de Montmartre à la basilique Saint-Denis, l'une avec Jacques Dufour, l'autre avec Rémy Viard, et en possession de deux bandes sonores transcrivant une expérience continue de la marche, j'ai choisi de filmer des lieux spécifiques à ce trajet. Comme des marqueurs d'expérience, je ponctuais le chemin de manière discontinue, rompant ainsi avec le fil de la marche. Les voix fonctionnent comme voix off mais elles ne commentent pas l'image de manière directe. Selon l'écoute que fait la personne qui visionne le film, des liens entre le son et l'image peuvent surgir. On m'a fait remarquer que c'était le cas par exemple dès le premier lieu filmé. La prise de vue a été faite dans le square Suzanne Buisson dans le 18^e arrondissement à Paris, où la légende dit que saint Denis aurait baigné sa tête dans une source. Dans ce square est installée une statue de saint Denis que j'ai filmée des pieds à la « tête ». À la base du socle se croisent les branches et brindilles d'une plante faisant de petites fleurs jaunes que l'on voit dans un panoramique vertical. À ce moment de la vidéo, on entend Jacques Dufour décrire le trajet à partir de sa carte de la région dont on entend les froissements. Une analogie naît alors entre les tiges de la plante formant un labyrinthe et les chemins à emprunter. De manière plus littérale, à un autre moment de la vidéo, Jacques Dufour décrit comment, dans la résidence où il habite, deux jardiniers se « repassent » l'un à l'autre, l'un après l'autre, les feuilles que chacun a balayées. L'un est employé à nettoyer les allées et l'autre, les pelouses. Le premier pousse les feuilles des allées vers les pelouses, puis le second nettoie la pelouse repoussant à son tour les feuilles aux bordures des allées. Une zone intermédiaire n'est jamais nettoyée. À ce moment de la bande son, un lent panoramique horizontal nous montre cet environnement paradoxal et liminaire sous l'échangeur de l'autoroute entre la porte de la Chapelle et la Plaine Saint-Denis. Cet environnement est paradoxal car, à cet endroit, l'odeur des pots d'échappement des voitures et une station de lavage d'automobile côtoient un très large espace vide et un puits de lumière dégagé entre deux voies autoroutières sous lesquelles la municipalité a fait installer des arbres et un banc ; un aménagement quasi pittoresque dans une atmosphère irrespirable. Ainsi, dans cette vidéo, la dissociation entre le son et l'image fait valoir cette dis-

jonction entre voir et parler d'où naît l'écart.

Cinéma critique

Certains cinéastes insistent aujourd'hui sur la nécessité de proposer un cinéma différent, d'interroger le type d'usage qui est fait de l'image par les mass média. Cet engagement, ininterrompu depuis les années cinquante, révèle le fait que les choses ne se sont pas arrangées, bien au contraire. Il s'agit pour eux de se positionner clairement face aux médias quant à la codification de la transmission des informations. Cette critique est l'héritière d'un art qui, au XX^e siècle, se situe, pour Jean-François Chevrier, « entre la division du sujet, dans un processus de formation mêlant apprentissage et méconnaissance, et le témoignage ou l'enquête comme expérience d'une altérité sociale, culturelle et même anthropologique, qui se démarque des normes nouvelles de l'information médiatique⁷⁶ ». Il me semble que cette « nécessité » est manifeste dans le cas d'une pratique artistique qui se développe en collaboration dans le contexte socio-économique actuel. Le travail cinématographique et pédagogique de Peter Watkins me paraît exemplaire. Chez Peter Watkins comme chez Jean-Louis Comolli, on retrouve l'argument de Sekula : le réalisateur doit travailler pour un spectateur qu'il suppose intelligent !

Peter Watkins commence à travailler à la fin des années cinquante à partir du constat que le cinéma est alors extrêmement conventionnel et que les programmes sont « directifs et préformatés ». Il choisit de travailler avec un style « actualité ciné » accompagné par des acteurs non professionnels, c'est-à-dire contre le cinéma hollywoodien « artificiel ». Il travaille à faire des films documentaires, autre chose que des « reconstitutions historiques feuilletonesques ». Suite à l'analyse des modes de réalisation, de tournage, de montage des mass-médias audiovisuels, les MMAV, qu'il qualifie d'« espèce de suprasystème englobant le processus social apparent et jouissant du pouvoir énorme de le façonner (et de le dénaturer)⁷⁷ », son travail s'est orienté « vers l'objectif de trouver des formes susceptibles d'aider le public à se libérer de ce système répressif, à se détacher des nouveaux mythes médiatiques de "l'objectivité", de

76. Chevrier (Jean-François) et Roussin (Philippe), « Présentation », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle, op. cit.*, p. 5.

77. Watkins (Peter), *Media Crisis*, Éditions Homnisphères, 2003, p. 15.

la “réalité” et de la “vérité”, et à rechercher ses propres processus alternatifs d’information audiovisuelle⁷⁸ ». Il tourne *Punishment Park*, *Culloden*, et *The War game*, puis il réalise *The Journey*, *The Freethinker*, *La Commune (Paris, 1871)*. Tous ces films visent la déconstruction de la « monoforme » et de l’« horloge universelle », c’est-à-dire des codes et des standards issus du cinéma hollywoodien qui se caractérisent par un « espace fragmenté, des rythmes répétitifs, une caméra en mouvement perpétuel, un montage rapide et saccadé, un bombardement de son denses et agressifs, et un manque de silence ou d’espace de réflexion⁷⁹ ». Cette attitude critique de déconstruction et, avant tout, de réalisation de films passe par un travail de l’écoute. Pour Jean-François Chevrier, « le regard cinématographique ou photographique passe par un travail d’écoute ; le regard se définit selon l’écoute. Ce choix déterminant pour des auteurs très différents indique bien une dimension éthique et critique du documentaire, face à une réduction visuelle du monde⁸⁰ ».

Le reportage dialogique

Cette attention particulière à l’écoute sous-entend un travail documentaire engagé envers ceux qui sont filmés. Cette attention, très sensible dans le cinéma documentaire, se retrouve depuis les années quatre-vingt dans les pratiques en collaboration mais aussi dans la pratique photographique qu’André Rouillé appelle le reportage dialogique, en référence à Mikhaïl Bakhtine⁸¹. Rouillé évoque bien sûr le travail de Marc Pataut, que Paul Ardenne, quant à lui, place aux côtés d’artistes comme Krzysztof Wodiczko, Alfredo Jaar, Dennis Adams ou Hans Haacke⁸². Ce travail en dialogue nécessite un rapport au temps qui n’est pas celui de l’événement. S’installer dans une certaine durée est nécessaire. Cette durée permet au dialogue de s’instaurer. Marc Pataut parle de son apprentissage de la « durée » au côté d’Etienne-Martin :

78. *Ibid.*, pp. 13-14.

79. *Ibid.*, p. 18.

80. Chevrier (Jean-François) et Roussin (Philippe), « Présentation », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 11.

81. Bakhtine (Mikhaïl), « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie », (1926), dans Todorov (Tzvetan), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981. André Rouillé attribue cette méthode de travail à certains photographes et vidéastes comme Sylvie Blocher, Gillian Wearing, Nick Waplington, Luc Choper, Olivier Pasquier, Patrick Bard, Patrick Zachmann. « Photographier et dialoguer convergent ici dans la recherche tâtonnante et toujours singulière de la bonne distance à l’Autre », Rouillé (André), *La Photographie, entre document et art contemporain*, Gallimard, 2005, p. 586.

82. Pour François Soulages, il s’agit d’un travail d’« interaction en photographie », Soulages (François), « Photographie, art et société », *Le monde diplomatique*, juillet 1997.

« J'ai appris, avec Etienne-Martin, quelque chose du temps, du hors-temps [...]. Le temps perd sa valeur : le premier jour est aussi intéressant que le dernier. Il y a une dilatation ou une abolition du temps. Mon rapport au temps est donc de non urgence⁸³ ». À propos de son travail sur le Cormillon, entre 1994 et 1996, il raconte le temps passé avec ces personnes sans les photographier. « Lorsque j'entreprends un travail comme celui-là, je travaille, les gens travaillent. Le temps me permet de comprendre, de changer de position, mais il permet aussi à autrui de faire le même travail. C'est un aller-retour. Emmener les autres dans mon travail, les faire travailler, est un moment très important⁸⁴. » Son expérience de la sculpture se déplace en expérience de la collaboration, le temps vécu dans l'atelier des Beaux-Arts équivaut au temps global de l'expérience, ce temps est créatif, constructif. Marc Pataut en parle en termes de « fiction » : « Le temps qui sépare la prise de vue du montage définitif est celui de la fiction. Le travail documentaire ne s'oppose pas à la fiction⁸⁵. » Ce temps est celui de l'échange, de la parole, mais il est important de souligner que ce temps est aussi celui du travail.

Ainsi, Marc Pataut cesse d'être photographe de presse — il a été reporter chez Viva — après l'expérience vécue au sein de l'hôpital de jour d'Aubervilliers. Il comprend qu'il doit prendre des images « avec son corps ». « J'ai donné des appareils jetables aux enfants. J'ai fait un portrait de chacun d'entre eux, j'ai tiré leurs planches et rassemblé le tout dans un album qui contient l'intégralité des contacts, classés par ordre chronologique. Leurs photographies ont constitué un choc, elles ont été très importantes et le sont encore aujourd'hui. J'ai vu des images qui n'avaient rien à voir avec ce qu'était alors, pour moi, la photographie. » Ayant évoqué ce souci très spécifique de l'écoute, voilà comment Marc Pataut se situe par rapport à cette question lors d'un entretien avec Jean-François Chevrier : « Je crois que je suis un photographe de la parole. [...] Et pour moi c'est devenu un outil. Je pense que, pour moi, dans mon travail, tant que je ne suis pas dans la parole je suis dans l'autoportrait. Même si je photographie quelqu'un. À partir du moment où je n'ai pas eu de paroles avec lui je pense que je suis encore dans l'autoportrait. » Il explicite cette position à propos du travail mené avec l'association Peu-

83. Pataut (Marc), « Procédures et forme documentaire, sculpture et langue », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, op. cit., p. 286.

84. *Ibid.*, p. 294.

85. *Ibid.*, p. 278.

ple et culture⁸⁶ autour de la ville de Tulle et l'idée de « Pays ». Pour l'occasion, il réalise une vidéo, il filme des personnes qui deviennent peu à peu des personnages. Il refuse de situer la question du film et du montage, du côté du reportage ou du cinéma documentaire. Il souhaite l'inscrire dans l'art, dans la sculpture et insiste sur le fait que l'écoute n'est pas une fin en soi mais doit trouver sa forme. « Mon statut ne peut pas être uniquement d'écouter. La position de l'artiste n'est ni celle du journaliste ni celle du sociologue. En soi, un témoignage n'existe pas : il se fabrique. La parole est pour moi de la matière et de la terre. Je m'autorise à l'utiliser comme la lumière ou l'image⁸⁷. »

Éducation populaire

Si l'artiste refuse à juste titre les dénominations telles que « artiste engagé⁸⁸ » ou « photographe social », c'est que cela ne recouvre pas la complexité de l'héritage documentaire de Walker Evans, par exemple, en occultant la dimension artistique. Ces appellations sont synonymes encore une fois de cette partition spécifique à la France entre l'art et le documentaire contrairement à l'Allemagne ou aux États-Unis. Pour Marc Pataut, dans la relation qu'il instaure avec les gens participant au travail de collaboration, il ne s'agit jamais « d'assister mais de créer un rapport de compétence à compétence, de savoir à savoir⁸⁹ ». Ce parti pris apparaît comme une spécificité de son travail, qui pourrait devenir aussi une spécificité de l'art en collaboration. Un engagement, donc, mais « de proche en proche » constitutif d'un réseau. Brian Holmes en parle en termes de production et de diffusion de formes visuelles, qui circulent « de mains en

86. « Peuple et Culture Corrèze a été créée à Tulle en 1951, par de jeunes militants formés au contact des fondateurs du mouvement national dans le contexte fécond de l'après Libération, où l'utopie de Peuple et Culture a croisé les visées de créateurs comme Chris Marker, Alain Resnais, André Bazin, Jean Vilar ou Gabriel Monnet, un pionnier de la décentralisation. L'association mène, depuis 1978, une action de diffusion de l'art contemporain. Elle organise des expositions qui font le plus souvent suite à une résidence de l'artiste sur place. Elle est relais de l'Artothèque du Limousin avec laquelle a été mis en place un Artobus qui permet le transport des œuvres en zones rurales où sont organisés des expositions ou des ateliers avec les communes ou les écoles. Peuple et Culture Corrèze propose aussi des ateliers animés par des artistes professionnels, afin que les pratiques amateurs ne soient pas seulement des enjeux de convivialité et de sociabilité mais participent d'une véritable aventure artistique et intellectuelle. Ces initiatives sont toujours restées reliées aux autres actions de l'association, formation du citoyen, voyages d'études, mémoire sociale, publication et édition », *ibid.*, note 2, p. 305.

87. *Ibid.*, p. 298.

88. Poivert (Michel) et Roubert (Paul-Louis), « Entretien : Marc Pataut », *Bulletin de la SFP*, n°4, 7e série, oct. 1998, « La figure de l'artiste engagé, l'image qui colle à cette expression, appartient à une époque et à un contexte qui ne sont plus les nôtres. [...] J'aime, par ailleurs, l'idée qu'exprime Foucault à propos de la Révolution française, idée selon laquelle la vraie révolution c'est celle qui s'est déroulée dans l'esprit de tous ceux qui n'y ont pas pris part activement, que c'est la réception imaginaire de la révolution qui en a été le plus grand effet. L'important, pour lui, c'est la manière dont la révolution "fait spectacle". Il est nécessaire de penser l'action dans la relation à l'autre. Il n'existe pas de public à l'état sauvage ».

89. Pataut (Marc), « Procédures et forme documentaire, sculpture et langue », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 303.

mains, portées physiquement dans l'espace public et interprétées de vive voix à travers cette circulation ». Ces réflexions font référence au travail de collaboration entre l'association *Ne pas plier* et un groupe de chômeurs de l'Association pour l'emploi, l'insertion et la solidarité des chômeurs et des précaires (APEIS). Ils travaillent conjointement à partir de 1992 et produisent ces célèbres portraits de chômeurs réalisés par Marc Pataut, qui seront portés pendant les manifestations offrant un visage public aux femmes et aux hommes de l'association. Plus précisément, le rapport que l'artiste entretient avec « l'engagement » est celui de l'éducation populaire, dans la même lignée que *Peuple et Culture*⁹⁰. C'est aussi celui de l'intimité, ce « risque de l'intimité » : « Ce qui m'intéresse, c'est de prendre des images mais aussi d'essayer de qualifier chez l'autre ce que je lui prends, essayer de faire en sorte que le travail qu'on va faire ensemble ça lui permette à lui aussi de travailler. » Le travail artistique est pensé comme un travail en puissance, par exemple à Tulle : « aider les habitants d'une région rurale à dire leur pays sur le mode poétique, afin de mieux en débattre sur le mode politique⁹¹ ». Ainsi le type de documentaire nommé dialogique permet de laisser de la parole et de la travailler afin qu'elle devienne poétique, à la fois œuvre et expérience

Ainsi pour conclure, dans mon travail, le document est choisi pour rendre compte de la collaboration et de son contexte. De manière générale, ma pratique de l'activité est indissociable de la création et de l'exposition de documents d'expérience qui sont, soit des objets sculpturaux, soit des documents d'activité, soit des documentaires, tous de nature dialogique. Le documentaire intervient aux côtés d'une autre pratique, celle de la fabrication d'objets. *Quand la main dessine* est document d'activité et un document d'expérience. Les sculptures, que je réalise, sont, quant à elles, des documents d'expérience investis par une action.

90. « Mais un artiste contemporain, conscient que son art n'existe qu'au regard d'un public, et soucieux des rapports entre ce regard et sa propre activité, trouve autre chose dans les textes fondateurs de *Peuple et Culture* : "La vraie culture naît de la vie et retourne à la vie. [...] Elle n'est pas à distribuer. Il faut la vivre ensemble pour la créer." Il y a là une invitation à concevoir la pratique artistique en termes d'expérimentation partagée, où l'artiste occupe le rôle de catalyseur et de relais d'expressions diverses, émanant de publics spécifiques. La technique d'une éducation populaire renouvelée par cette pratique artistique ne serait pas alors un enseignement dispensé d'en haut, ni une animation visant à plaire et à distraire, mais une incitation à la parole, capable de produire à la fois une connaissance de la situation humaine du territoire et une activation des forces intellectuelles, affectives, imaginaires, qui peuvent la transformer. » « La métaphore artistique permet alors un débat sur le "partage du sensible" – car comme toute entreprise humaine, elle naît de ce partage, mais elle en expose une version imaginaire, poétique, dont on peut librement discuter », dans Holmes (Brian), « Le pays de la Politique et de la Poésie, Aux Sources de la Parole dans le Pays de Tulle », revue *Pour créer*, n°163, 1999.

91. *Ibid.*

II. Se déplacer vers le divers

Je l'ai évoqué dans le chapitre précédent, le parti pris du document permet de ménager une place particulière et fondamentale au sein même de l'œuvre et de l'activité aux personnes avec qui se nouent la relation et la collaboration. Pour Walter Benjamin, l'expérience est transmise par le conteur, marin ou paysan, qui tient ses histoires des voyages et des temps anciens. Aujourd'hui, ces pays ne sont plus lointains. Le voyageur omniprésent est touriste, homme d'affaires, ethnographe, migrant ... La circulation des hommes, des informations et des œuvres, c'est-à-dire de la diffusion des différents modèles culturels et artistiques, implique de nouveaux rapports à l'art. J'ai déjà longuement évoqué dans la première partie de la thèse le « tournant ethnographique ». De plus, un nouveau rapport à l'expérience et au voyage nécessitant la mise à distance des regards orientalistes quels qu'ils soient s'impose. Les exemples des expositions telles que *Les Magiciens de la Terre* ou *Partage d'exotisme* sont des manifestations qui répondent à cette exigence. Il me semble essentiel de comprendre de manière précise les débats et les enjeux associés à cette globalisation car ma pratique artistique se développe majoritairement avec des personnes appartenant à d'autres cultures. Si la rencontre est provoquée et créée par la fabrication d'une sculpture réifiant la relation — et non pas une culture —, alors il convient de s'interroger aussi sur le phénomène des interactions d'ordre

culturel appelées métissage, hybridation, traduction, acculturation, créolisation et de désigner une position claire dans ces débats embrouillés et si essentiels pour comprendre les enjeux sociaux et politiques qu'ils véhiculent. Ainsi, sur quels fondements envisager une expérience en collaboration avec des personnes appartenant à d'autres cultures ? La « pensée métisse » et la critique postcoloniale sont des réponses qui ont le mérite d'imposer une pensée critique et m'engagent à penser ma pratique de la collaboration selon certaines conditions. Il s'agit donc de s'interroger sur ces interactions et les conditions de ces rencontres.

A. Mondialisation des modèles

Partant du principe que « la meilleure méthode pour acquérir une connaissance réelle, c'est-à-dire vivante¹ » est le voyage, un certain nombre d'artistes se font voyageurs. Leurs œuvres tentent, généralement, de s'éloigner du modèle orientaliste décrit par Edward Saïd. Au-delà de l'orientalisme et de l'« expédition » se trouve ce que James Clifford appelle, à propos de poètes comme Arthur Rimbaud, Blaise Cendrars ou Antonin Artaud, mais principalement à propos de Victor Segalen et de Michel Leiris, la « poétique du déplacement ». Segalen, dont une des ambitions était d'écrire une théorie de l'exotisme, s'indignait de l'attitude des touristes de la même manière qu'il s'indignait des auteurs « tropicalistes ». Aujourd'hui, la mondialisation a banalisé cet état de fait, et l'artiste voyageur a bien changé. Il est devenu, pour caricaturer, homme d'affaires, anthropologue ou touriste ... À moins d'être comme Kounellis, voyageur dans le temps², que font aujourd'hui les artistes-voyageurs de ces figures qu'ils empruntent ? La question qui se pose est alors celle de savoir comment faire l'expérience du monde dans lequel on vit et vers lequel on voyage. Par exemple, l'expérience du touriste n'est pas la même que celle de l'anthropologue. L'expérience de la marche dans une ville n'est pas la même non plus que celle de l'usage des transports en commun. Ainsi, en faisant écho à ma pratique, quelles problématiques accompagnent les artistes qui font l'expérience de ces territoires en marchant ? Nous verrons comment les marches que j'ai réalisées à travers la Plaine

1. Leiris (Michel), « L'œil de l'ethnologue, à propos de la mission Dakar-Djibouti », revue *Documents*, t. 2, reprod. en fac. sim. de l'édition de Paris, 1929-1930, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 413.

2. Il me plaît, ici, de le citer : « Je suis un voyageur hors pair, je connais les routes tortueuses de ma terre européenne, les sentiers des montagnes et la grande ville, avec ses tavernes à histoires et commérages passionnés. J'aime les pyramides d'Égypte, j'aime le Caravage, j'aime Van Gogh, j'aime le Parthénon, j'aime Rembrandt, j'aime Kandinsky, j'aime Klimt, j'aime Goya, j'aime l'impétuosité de la Victoire de Samothrace, j'aime les églises médiévales, j'aime le personnage d'Ophélie tel que le décrit Shakespeare et j'honore les morts en pensant, à propos de moi, que je suis un artiste moderne », « Un homme antique, un artiste moderne » (Première publication dans la revue *Vardar* (Madrid), n°2, février 1982), *Kounellis*, Gloria Moure, Éditions Cercle d'art, 1991, p. 223.

Saint-Denis et comment une vidéo comme *Karaothé-Marathon* (ill.p. 262) se raccordent à cette histoire. Mais, pour comprendre l'expérience que nous faisons de l'« ailleurs » devenu parfois très proche, il ne suffit pas de ne prendre qu'en compte le déplacement des hommes, il faut aussi penser les déplacements des œuvres, des arts de faire et de voir, c'est-à-dire le déplacement des cultures. Une exposition comme *Les Magiciens de la Terre* a ouvert, par exemple, des possibilités institutionnelles, dont les répercussions sur la création actuelle sont importantes et permettent d'interroger précisément les problématiques posées autour de la communication entre les cultures. Ce nouveau type d'exposition permet de voir côte à côte des œuvres créées par des artistes vivants, de toutes origines et exposées sans la partition nord/sud comme l'était, par exemple, l'exposition *Primitivisme*.

1. Poétique du déplacement

La poétique du déplacement joue sur les mots. Il s'agit ici de voyage, de marche, de tourisme, mais, au fond, aussi de déplacement des formes et des pratiques. Ce qui est vu ailleurs est rapporté ici et réciproquement. Le déplacement doit être entendu dans tous les sens du terme, il peut aussi être métaphorique. Quand j'expose *Sur le seuil du divers* (ill.p. 46), tricot et photographies sont déplacés du contexte de l'activité à celui du lieu d'exposition et sont montrés au côté d'une projection de *Quand la main dessine* (ill.p. 134). Imperceptiblement le tricot, la table, les mailles, les nœuds et les lignes se déplacent vers le kolam et le kolam semble avoir été tricoté. Le déplacement que j'effectue trouve des échos avec ceux d'Églé Bogdanaï, une artiste lituanienne. Fascinée par la matérialisation de la prière dans les mandalas tibétains, elle trace sur une nappe des motifs traditionnels du cachemire, le lieu d'où provient le café qui lui sert à les tracer. Le dessin est éphémère et l'odeur du café se répand dans les salles où le dessin est exposé³. Se déplacer, c'est changer de point de vue. Le travail de déplacement est celui du rêve analysé par Freud⁴, un décentrement. Le déplacement présente aussi, pour

3. *Des Territoires en revue* 4/5, octobre 2000, École nationale supérieure des beaux-arts, p. 32.

4. « Le déplacement et la condensation sont les deux grandes opérations auxquelles nous devons essentiellement la forme de nos rêves », Freud (Sigmund), *L'Interprétation des rêves* [1900-1926], trad. I. Meyerson, Paris, PUF, 1967, p. 266.

Aristote et l'école péripatéticienne⁵, des analogies avec le travail de la pensée. Interviennent donc, dans ce chapitre, l'expérience du voyage et de la marche. Il ne s'agit pas de la même chose. Robert Smithson, par exemple, ne marche pas, il voyage. Il se déplaçait, puis déplaçait des éléments minéraux d'un site à l'autre, au non-site de la galerie. Au Yucatan, il se déplace et déplace des miroirs avec lui. En marche ou en voyage, ces artistes semblent récuser « tout atelier idéal » comme Thierry Davila l'exprime concernant le travail de Gabriel Orozco. Ce dernier se déplace au Mexique, à Madrid, à Berlin, à New York ... Sortir de son atelier, partir, voyager, être actif et en marche, être enclin aux rencontres, sont autant d'activités qui ne vont pas de soi et qui ne vont pas sans leur contradiction. Touriste ? Ethnographe ? Randonneur ? Comment se déplacer et comment voyager ?

Les prétendues « vertus » du voyage

Las de la vie qu'il menait à Paris, regardant le voyage comme une aventure poétique, une méthode de connaissance concrète, une épreuve, un moyen symbolique d'arrêter la vieillesse en parcourant l'espace pour nier le temps, l'auteur, qui s'intéresse à l'ethnographie en raison de la portée qu'il attribue à cette science quant à la clarification des rapports humains, prend part à une mission scientifique qui traverse l'Afrique⁶. Michel Leiris

Il est commun d'attendre beaucoup des voyages. Parfois ce fantasme d'un ailleurs à découvrir, qui nous amènerait à nous connaître nous-mêmes, s'avère décevant. Leiris espère de son voyage en Afrique, et de l'observation scientifique, qu'« un contact vrai avec leur habitants feraient de lui un autre homme, plus ouvert et guéri de ses obsessions. Déception qui, en quelque sorte, amenait l'égoцентриste que je n'avais cessé d'être à refuser, par le truchement d'un titre, la plénitude d'existence à cette Afrique en laquelle j'avais trouvé beaucoup mais non la délivrance⁷ ». Il ne faut pas oublier non plus que Leiris part en Afrique avec en tête les textes de Lucien Lévy-Bruhl (qui n'est, lui-même, jamais parti en Afrique) et un souvenir d'enfance

5. Voir : Solnit (Rebecca), *L'Art de marcher*, trad. de l'américain par Oristelle Bonis, Actes Sud, Babel, 2005.

6. Leiris (Michel), *L'Afrique Fantôme*, dans *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, Quarto, 1996, p. 65.

7. « Préambule à *L'Afrique fantôme* », Leiris (Michel), *L'Afrique Fantôme*, dans *Miroir de l'Afrique*, *op. cit.*, p. 87. Préambule rédigé pour la réédition, en 1981, de *L'Afrique Fantôme*, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines.

d'une représentation d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel⁸ ! L'expérience de Leiris est l'inverse de ce que préconisait Segalen, exote, poète et romancier. Pour lui, l'exotisme est l'expérience la plus intense alors que Leiris reste sur sa faim. À son tour, Lévi-Strauss décrira parfaitement ces aspirations et déceptions si communes à nos sociétés dès les premières phrases de *Tristes tropiques* : « Je hais les voyages et les explorateurs⁹. » Peut-être est-ce parce que Leiris ne suit pas les conseils concernant la bonne manière d'être exote décrite par Segalen qu'il est déçu. Il reste plongé dans sa subjectivité et ne cesse d'entretenir des contacts avec ses informateurs. On le comprend, pour Segalen, l'expérience de l'exotisme est inconciliable avec une expérience ethnographique. « L'expérience exotique est donc à distinguer soigneusement de l'expérience d'immersion dans une culture étrangère¹⁰. » Un certain recul est nécessaire pour « apprécier » le *divers*. « L'existence de deux phases dans l'expérience exotique (s'imbiber, s'extraire) implique que tout objet se compose, du point de vue du sujet, de deux segments : celui qui, au cours de la première phase, s'avère identique au sujet (à la fraction du sujet qui participe à l'expérience) ; et celui dont il découvre, pendant la seconde phase, la différence irréductible¹¹. » L'identification laisse la place à la perception de la différence. Dans ce va-et-vient entre attachement et détachement, il n'est pourtant pas évident, comme le remarque Todorov, que l'intensification des sentiments soit accrue. La distance produirait l'incompréhension tandis que les paysages familiers rendraient plus intenses les expériences. Si, au départ, Segalen énonce la relativité des bienfaits de cette expérience, il finit par l'ériger en vérité et par prêter à tous les hommes la capacité de la vivre¹². Leiris attendait du voyage qu'il soit une délivrance, que le simple contact avec l'inconnu le transforme, fasse de lui « un autre homme », mais finalement il se retrouve en face de lui-même, et le même.

8. « Le 11 mai 1912 — j'avais alors 11 ans — mes parents m'emmenaient au théâtre Antoine voir jouer *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel [...] Outre ce qu'il y a d'absolument génial dans de telles constructions poétiques, l'œuvre de Raymond Roussel [...] offre le double intérêt de présenter : d'une part une Afrique telle, à peu de chose près, que nous pouvions la concevoir dans notre imagination d'enfants blancs [...] La première notion que j'ai eue de l'Afrique remonte à cette époque où [...] je rêvais pays lointains et tortueuses découvertes, situant sur le même plan l'aventure du voyage matériel et l'aventure poétique, qui n'est, elle aussi, qu'un voyage, encore plus décevant, et beaucoup moins réel », Leiris (Michel), « L'œil de l'ethnologue, à propos de la mission Dakar-Djibouti », revue *Documents*, t. 2, *op. cit.*, pp. 406-407.

9. Lévi-Strauss (Claude), *Tristes tropiques*, Terre Humaine, Plon, 1955. Incipit « tout aussi célèbre dans la communauté des ethnographes que celui de *La Recherche ...* de Marcel Proust chez les littéraires », Jamin (Jean), « Introduction », *L'Afrique Fantôme*, dans Leiris (Michel), *Miroir de l'Afrique*, *op. cit.*, p. 49.

10. Todorov (Tzvetan), *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Éditions du Seuil, 1989, p. 435.

11. *Ibid.*, p. 435.

12. Pour Todorov, cette attitude paradoxale est courante chez les relativistes : « tous les relativistes, [...] déclarent relatives toutes les vérités sauf la leur », *ibid.*, p. 432.

L'exotisme

Segalen expose son esthétique de l'exotisme à travers un ouvrage *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers* (1978) qui reprend des notes rédigées en vue de proposer un nouveau regard sur l'exotisme et de le théoriser comme « esthétique du *Divers* ». Ses recherches ont été effectuées entre 1904 et 1918. Son ouvrage prend le contre-pied de l'exotisme des premiers voyages, des premières expéditions et donc, nécessairement, des premiers mouvements de colonisation, dénonçant la superficialité du goût pour les « mœurs ou formes d'art empruntées à des peuples lointains et utilisées comme des décors de théâtre ou des pointes de piment par des artistes occidentaux¹³ ». Loti, les chameaux et les cocotiers, le « tropicalisme¹⁴ », sont les contre-exemples de sa pensée. L'exotisme de Segalen n'est pas égocentriste, il est réciproque : si l'autre est exotique, je le suis réciproquement. Il est donc aussi : altérité¹⁵. Une altérité qui est déjà en nous-mêmes.

En étendant la notion d'exotisme à celle de différence, de *divers*, à tout ce qui est au-delà de soi, il prend au mot le préfixe « exo » : « tout ce qui est *Autre* ». La différence, condition de cette expérience, est pour Segalen « une condition indispensable à toute vie [...] toute différence effacée est aussitôt compensée, ailleurs, par le surgissement d'une autre¹⁶ ». Alors que le voyage est la manière la plus simple de faire l'expérience du *divers*¹⁷, on peut la vivre aussi dans d'autres situations, elle intensifiera toujours nos sensations et notre rapport à la vie. Il ne s'agit pas, comme dans l'attitude primitiviste, de tenter de s'appropriier un univers idéalisé, mais de prendre conscience de la distance qui nous sépare de chaque chose et de la préserver, préservant ainsi l'attrait de l'exotisme. « Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le divers¹⁸. » L'exotisme ne s'arrête pas à l'expérience vécue dans des zones géographi-

13. Manceron (Gilles), « Segalen et l'exotisme », dans Segalen (Victor), *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Livre de poche, Biblio essais, Fata Morgana, 1978, p. 10.

14. Todorov (Tzvetan), *Nous et les autres*, *op. cit.*, p. 427.

15. *Ibid.*, p. 429.

16. *Ibid.*, p. 437.

17. Pourtant, pour Segalen, « le voyage n'est qu'un subterfuge, mais c'est le plus approprié de tous ; c'est un bon moyen, à condition de ne pas y voir aussi un but », *ibid.*, p. 430.

18. Segalen (Victor), *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, *op. cit.*, p. 44.

ques inconnues, elle s'étend à tous les temps, passé et à venir. Elle comprend tout ce qui est en dehors, ailleurs, d'un autre temps. Naturellement, pour Segalen, s'ajoute l'autre sexe. Mais l'exotisme s'étend aussi aux différents types d'arts, à la nature, aux sens. Pour Todorov, « en étendant ainsi la notion, Segalen aboutit à ce qu'il appelle "l'exotisme universel", à partir duquel se définit "l'exotisme essentiel" : il ne s'agit plus de multiplier les expériences exotiques, mais de les saisir dans leur généralité, afin de donner une nouvelle définition de l'exotisme¹⁹ ». Le voyage nous force donc à un face-à-face avec nous-mêmes. Au final, pour Segalen comme pour Leiris, l'enjeu de cette rencontre avec le *divers* est, selon Jean Jamin, la constitution d'une identité, en « privilégiant notamment le regard de l'observateur, et en préconisant, avant Michel Leiris, la connaissance de soi comme moyen d'accès à celle des autres²⁰ ». Pour Todorov, « l'identité naît de la [prise de conscience de la] différence²¹ ». La « recherche de diversité renvoie [Segalen] indéfiniment à lui-même, à ses démons familiers. Plusieurs (de ses derniers textes) mettent en scène ce court-circuit du "Divers"²² ».

Esthétique du Divers

« Je conviens de nommer "Divers" tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre*²³. » En Inde, pour le tournage de *Quand la main dessine* (ill.p. 134), il était impensable pour moi de préserver cette mise à distance préconisée par le théoricien de l'esthétique du *divers*. Je vivais chez ma famille qui y était installée depuis de nombreuses années et discutais en permanence avec ma tante. Le film vidéo s'est construit en grande partie grâce à ses conseils et sa propre expérience de la pratique du kolam. Je choisis pourtant de citer Segalen au milieu du film et d'insister sur le *divers*. Il me semble que cela permit de faire valoir une distance qui se devait d'exister de retour en France, où je donnerais à voir non pas ma relation avec ma tante comme je fais dans le cas des femmes maliennes mais un film documentaire sur

19. Todorov (Tzvetan), *Nous et les autres*, *op. cit.*, p. 429.

20. Jamin (Jean), « Une initiation au réel : À propos de Segalen », *Cahiers internationaux de sociologie*, n°66, 1979, p. 128.

21. Todorov (Tzvetan), revue *Communications*, n°43, *Le croisement des cultures*, Éditions du Seuil, 1986, p. 16.

22. Clifford (James), « Une poétique du déplacement : Victor Segalen », *Malaise dans la culture, l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, trad. de l'américain par Marie-Anne Sichère, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996, p. 160.

23. Segalen (Victor), *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, *op. cit.*, pp. 99-100.

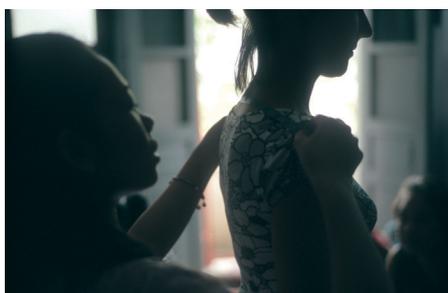
une pratique rituelle. Cette mention du *divers* était donc une manière de dissocier ce travail d'un néo-primitivisme au goût néo-colonialiste, au sens d'une pratique de l'appropriation vue cette fois négativement. Je ne peux pas dissocier l'expérience de ce voyage de la transmission que m'offrit ma tante. Le geste qui consiste à tracer le kolam, et qui matérialise de manière éphémère et par le dessin la prière, devenait à la fois le lieu de partage avec cette tante habitant si loin et le lieu de l'expérience du *divers*, actif dans le processus de déplacement.

Si la collaboration avec l'Association des femmes maliennes s'est déroulée en France (Montrouil, dit-on au Mali, est le Bamako français), un certain nombre des travaux que j'ai réalisés ces dernières années ont été pensés, exécutés et exposés à l'étranger, lors de voyages. Chaque fois, l'enjeu du séjour était assez précis artistiquement ou pédagogiquement. En Inde, je suis partie pour tourner le film vidéo *Quand la main dessine* (ill.p. 134), au Cambodge pour rencontrer les étudiants des Beaux-Arts de Phnom Penh avec d'autres étudiants de l'atelier de Jean-Luc Vilmouth des Beaux-Arts de Paris. Les travaux artistiques qui sont nés de ces voyages posaient chaque fois des questions assez précises sur l'expérience du déplacement à travers le regard que nous portions et que je portais sur les cultures que je découvrais.

Le tourisme

Différents positionnements sont possibles au regard de ces voyages. La figure de l'anthropologue, que nous avons analysée, semblait être pour Michel Leiris la juste attitude à adopter, alors qu'elle ne l'était pas pour Victor Segalen qui lui préfère celle de l'exote. De mon point de vue (et c'est cette attitude que j'ai adoptée pour la vidéo tournée sur le mode de l'enquête en Inde), elle n'a pas non plus été systématique. Rien n'est systématique. Chaque fois, il m'est nécessaire de réajuster mon regard en fonction des situations. Il ne m'intéresse pas d'énoncer une pensée dogmatique sur le voyage, le tourisme ou la randonnée pédestre.

Au Cambodge, la rencontre avec les étudiants des Beaux-Arts de Phnom Penh m'a engagée à penser justement cette situation touristique. Dire pour autant que je suis partie en touriste ne serait pas exact. Le travail *Nets* (ill.p. 253) s'ancre explicitement dans cette problématique et dans ce que l'on appelle la réinvention des traditions. Ce travail, réalisé au Cambodge en



Photographies de la confection de *Nets*
Phnom Penh, septembre 2004.
Document, Marie Preston.



Marie Preston
En collaboration avec Chhea Bunna, Julie Darribère,
Kvay Samnang et Émilie Pitoiset
Nets, 2004
Moustiquaire, fil à coudre

Les vêtements ont été réalisés au Cambodge à Phnom-Penh. Ils ont été portés le jour du vernissage de l'exposition *Paris : Phnom Penh / Phnom Penh : Paris*. Ces vêtements et cette action sont nés de réflexions sur le tourisme. Nous nous sommes méfiés des regards portés sur l'authentique, sur la présence de la tradition filtrée, récupérée et réinventée par et pour le touriste.

2004, a été créé en collaboration avec des étudiants des Beaux-Arts de Phnom Penh, deux autres étudiantes des Beaux-Arts de Paris et une couturière cambodgienne. Il s'agit de la réalisation de vêtements traditionnels khmers : un modèle d'un ensemble féminin et un autre d'un ensemble masculin, confectionnés avec du tissu destiné à réaliser des moustiquaires. Ces vêtements ont été réalisés pour être portés le jour du vernissage de l'exposition. J'ai remarqué des vêtements traditionnels khmers pour la première fois dans un marché très touristique²⁴. Ils me rappelaient des pantalons vus en France sur les marchés aux puces et étaient d'ailleurs vendus exclusivement aux touristes. J'ai ensuite trouvé dans des ouvrages sur le folklore cambodgien les modèles des chemises féminines et masculines dont la couturière connaissait bien sûr déjà les modèles. Avant l'exposition et pendant le mois où nous sommes restés, nous n'avons vu que très exceptionnellement des gens vêtus de ce type d'habits. Le vêtement traditionnel khmer ne me semblait être porté que par les touristes. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de les réaliser en moustiquaire, objet symbolique, immédiatement identifié comme symbole des pays tropicaux, véhiculant des images d'un exotisme tropicaliste. Une certaine dose d'ironie critique et d'autodérision était véhiculée par ces objets. Aujourd'hui, il semble évident que les étudiants cambodgiens avec qui nous avons travaillé, et avec qui nous avons de gros problèmes de communication, n'ont pas compris cette dimension autocritique de notre part. Nous avons d'ailleurs été pris à notre propre jeu le jour du vernissage, ce qui complexifia considérablement l'impact de ce travail. Les autres étudiants de l'école, les professeurs ainsi que des personnalités officielles, venus inaugurer l'exposition, ont tous été très touchés, émus même parfois de nous voir revêtus de ces habits car, selon eux, nous manifestions ainsi l'intérêt que nous portions à leur tradition. Un certain nombre d'étudiants avaient d'ailleurs eux aussi mis leurs vêtements de fête traditionnels, c'est-à-dire à peu près les mêmes que ceux que nous

24. Pour Jean-Dider Urbain, le « voyageur de l'interstice » tente à tout prix de ne pas être un touriste. « Ou bien il s'immobilise, soit qu'il reste chez lui, soit qu'il se sédentarise chez l'habitant — et alors il n'est plus un voyageur. Ou bien il voyage : “se précipite dans les endroits non touristiques”, et sa seule présence fait de ces endroits des lieux touristiques et de lui un touriste. Quoi qu'il fasse, ce voyageur est en situation d'échec et mat, qu'il se déplace ou qu'il ne se déplace pas. C'est pourquoi, prisonnier de cette double contrainte, le touriste doit ne pas être là où il veut aller », Urbain (Jean-Didier), *L'Idiot du voyage, histoires de touristes*, Paris, Plon, 1991, p. 214. Yves Winkin y fait référence dans son anthropologie du tourisme : « Au moment où je quitte Rabat, cependant, je ne me vis pas comme un touriste, mais plutôt comme un voyageur : je n'ai besoin de personne pour circuler dans le pays. Je me retrouve assez dans la description que fait Jean-Didier Urbain (1991) des “voyageurs de l'interstice”, qui tentent de surmonter le “double bind” du voyageur d'agrément. Cette double contrainte se résume par la formule “on ne peut pas ne pas être touriste”. Je sais que je ne peux échapper à ma condition de touriste, mais je ne veux pas le savoir », Winkin (Yves), « Le touriste et son double », *Anthropologie de la communication, De la théorie au terrain*, Éditions du Seuil, 2001, pp. 209-210.

portions. Cela nous a forcés à réajuster notre position, plus humblement, et à mettre de côté notre ironie.

Après la mission Dakar-Djibouti, Leiris engage les artistes et les littérateurs à voyager mais « non en touristes (ce qui est voyager sans cœur, sans yeux et sans oreilles), mais en ethnographes, de manière à devenir assez largement humains pour oublier leurs médiocres petites “manières de blancs”²⁵ ». Bien que Segalen n’encourage pas à voyager en ethnographe comme Leiris, il prend lui aussi le tourisme en horreur. Pour Segalen, les touristes sont semblables à des animaux se déplaçant en troupeau qui entretiennent un rapport très superficiel au voyage. Ils n’adoptent jamais d’attitude exploratrice et se contentent d’« impressions » en provoquant dans les pays qu’ils visitent des transformations irrémédiables. « Le touriste diminue vraiment l’exotisme des pays²⁶. » Segalen craint plus que tout l’homogénéisation, destructrice de l’exotisme, favorisée par les transports et la facilité des déplacements. La vision de Segalen est bien sûr aujourd’hui intenable. Il faudrait donc, selon lui, empêcher les rapprochements à l’instar de ce que pensaient aussi Joseph Arthur de Gobineau et Pierre Loti, pour n’en citer que deux. Le rêve d’absence de communication entre les cultures, entre les peuples, est un rêve dangereux auquel s’était pourtant résigné Claude Lévi-Strauss. La garantie de la préservation d’une certaine « authenticité » des cultures passe par leur isolement. Sans revenir sur cette question de l’authenticité qui n’est pas tenable, nous verrons grâce à l’étude historique de Serge Gruzinski que « la culture n’évolue que par ses contacts, l’interculturel est constitutif du culturel²⁷. » Le dilemme soulevé par Lévi-Strauss part du constat qu’une culture s’enrichit au contact d’une autre mais que cela provoque simultanément une perte de ses spécificités. Cette question est bien sûr celle qui est au cœur des débats sur la mondialisation. Pour ma part, je choisis de la penser grâce à une expérience du déplacement et de la rencontre. Le touriste culturel voyage aujourd’hui avec l’envie de voir, découvrir des coutumes « toujours ancestrales ». Mais les cultures ne sont ni étanches ni imperméables les unes aux autres, ne serait-ce que parce que les médias véhiculent des images venant d’autres cultures, modes de vie, etc.

25. Leiris (Michel), « L’œil de l’ethnographe, à propos de la mission Dakar-Djibouti », revue *Documents*, t.2, *op. cit.*, p. 413.

26. Todorov (Tzvetan), *Nous et les autres*, *op. cit.*, p. 44, l’auteur cite Segalen (Victor), *Briques et Tuiles*, Fata Morgana, 1987, p. 48.

27. Todorov (Tzvetan), revue *Communications*, n°43, *Le croisement des cultures*, *op. cit.* p. 16.

Ce type de touriste imite les pratiques culturelles du lieu qu'il visite. Laurier Turgeon appelle ce phénomène « l'autre de soi²⁸ ». J'imite l'autre qui m'a, au préalable, imité « et qui, déjà métissé, est imité à son tour par les groupes "autochtones" qui désirent adopter des modèles occidentaux²⁹ ».

Il est presque insultant aujourd'hui d'être appelé « touriste³⁰ » tellement ce loisir a pris des dimensions exponentielles et impérialistes. Comme le pensait Segalen, le touriste est perçu comme méprisant et néfaste. La vision que Leiris avait du voyage, et dont Jean Jamin décrit l'enjeu, ne semble plus aujourd'hui avoir de consistance. « [...] voyager était un moyen de prendre le temps de vitesse, de conjurer sa fuite — d'opérer une contraction du temps propre afin de mettre la plus grande distance convenable entre soi et la mort, [...] voyager était moins une façon de changer de peau que — réminiscence surréaliste peut-être — de la nettoyer, de faire craquer les vernis successifs qu'y avait déposés l'éducation, en un mot la culture³¹. » Si *Nets* (ill.p. 253) abordait frontalement ces questions, il me semble intéressant aujourd'hui de repartir d'une définition plus précise du tourisme plutôt que de jouer (et d'être piégé) par des stéréotypes et des présupposés. Les voyages en Inde, au Vietnam et au Cambodge m'ont fait entrevoir ce que Todorov confirme : « Souvent, du reste, la curiosité du touriste, sa soif de *memorabilia* est plus sympathique que le désabusement du coopérant, installé sur place depuis plusieurs années, et qui ne pense plus qu'à ses avantages³². »

Le terme « touriste » est d'abord appliqué à la fin du XVIII^e siècle au voyageur dans le contexte anglais et est associé à un bouleversement du regard sur le paysage. Ce qui était affreux devient sublime. La montagne et la mer deviennent des paysages que l'on vient contempler³³. C'est par la contemplation active du paysage urbain et par l'expérience du territoire que j'adoptais l'attitude touristique dans ce travail³⁴. Dans la continuité des travaux menés en collaboration, je ne

28. Turgeon (Laurier), « Les mots pour dire les métissages, jeux et enjeux d'un lexique », *Le soi et l'autre, L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, sous la direction de Pierre Ouellet, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 397.

29. *Ibid.*, pp. 397-398.

30. Urbain (Jean-Didier), *L'Idiot du voyage, histoires de touristes*, op. cit.

31. Jamin (Jean), « L'ethnographie mode d'emploi : De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », *Le Mal et la Douleur*, J. Hainard et R. Kaehr (éd.), Neuchâtel, Musée d'ethnographie, pp. 70-71.

32. Todorov (Tzvetan), revue *Communications*, n°43, *Le croisement des cultures*, op. cit., p. 21.

33. Roger (Alain), *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

34. L'artiste Christian Philipp Müller travaille explicitement autour de cette tradition touristique de l'aristocratie anglaise dans les paysages devenus pittoresques. En 1986, à Düsseldorf, il organise une visite (*garden tour*). Sur le travail de cet artiste voir Meyer

voulais pas appréhender le paysage par ma seule subjectivité. Dans une définition minimale, le touriste se distingue du voyageur car il est accompagné par un guide quel qu'il soit. L'activité en collaboration que je souhaitais engager était donc celle de la marche accompagnée. Je choisis de « partir en touriste », non pas à l'autre bout du monde, mais sur la Plaine Saint-Denis, sécularisant l'héritage lointain des pèlerinages des évêques de Montmartre. J'y partais avec enthousiasme et me trouvais ainsi en adéquation avec l'argument d'Yves Winkin pour qui le touriste porte un regard enchanté sur le monde³⁵. « Enchanter » la Plaine Saint-Denis était une manière de contrebalancer les inévitables préjugés, liés à l'image de la ville véhiculée par les médias. Pour Winkin, il faut partir du principe que le touriste se joue délibérément de lui-même et est en « quête des mécanismes de production de l'enchantement³⁶ ». Si nous sommes tous des touristes en puissance et que nous l'avons déjà été, pourquoi ne pas leur accorder un peu d'indulgence. De mon point de vue, ce rapport au tourisme était « de proximité ». Yves Winkin qui élabore une anthropologie de l'enchantement propose de penser l'expression et l'action de « faire le chemin », comme on le dit de Compostelle ou de Saint-Denis (plus rarement certes), au sens donné par John Langshaw Austin, c'est-à-dire comme volonté performative³⁷. Dans une approche artistique de la marche, il est clair que les pas, les uns après les autres, sont associés à une représentation, une dimension symbolique, qui font *le* chemin ou font *du* chemin autre chose. L'enchantement est entendu par l'anthropologue comme « suspension volontaire de l'incrédulité³⁸ », expression qu'il emprunte à Samuel Taylor Coleridge. Me plaçant dans cette situation de touriste, je retrouvais Eugène Fromentin déclarant dans *Une année dans le Sahel* : « [...] notez bien qu'on voyage du moment qu'on s'attache aux diversités de la nature. La distance n'y fait rien. On peut ne jamais dépasser Saint-Denis, et cependant

(James), « Nomads : Figures of Travel in Contemporary Art », *Site-Specificity : The ethnographic Turn*, (éd. Alex Coles), Black Dog Publishing Limited.

35. L'enchantement « se rapporterait à des lieux et paysages créés dans l'intention d'induire chez ceux qui les fréquentent un état de permanence euphorique. [...] Fictionnalisés, déréalisés, ces univers sont cependant bien réels dans leur gestion et leur apport économique. » Quand les lieux ne sont pas créés en vue d'enchanter le touriste comme c'est le cas pour les villes, par exemple, les touristes « achètent un certain regard, sous la forme de guides (qu'il s'agisse de livres ou de personnes), c'est-à-dire de médiateurs professionnels. Ils vivent alors, pour un temps, dans des lieux réels de manière "irréelle". Et dans nombre de cas, ils déréalisent les lieux, sinon le comportement de leurs habitants (qui répondent aux attentes des touristes ; c'est l'"ethnicité exhibée" de MacCannell, 1976) », Winkin (Yves), « Le touriste et son double », *Anthropologie de la communication, De la théorie au terrain, op. cit.*, pp. 215-216. MacCannell (Dean), *The Tourist*, New York, Schocken Books, 1976.

36. Winkin (Yves), « Le touriste et son double. Éléments pour une anthropologie de l'enchantement », dans Ossman (Susan), *Miroirs maghrébins : Itinéraires de soi et paysages de rencontre*, CNRS, 1998, p. 140.

37. Winkin (Yves), « Le chemin de Saint-Jacques », *Fresh théorie 1*, Leo Scheer, 2005.

38. Winkin (Yves), « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement », dans P. Rasse, N. Midol, F. Triki, *Unité-Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 169-179.

rapporter des bords de la Seine des œuvres que j'appellerais des notes de voyages³⁹. »

Balades en Seine-Saint-Denis

Pour *Un pointillé sur une carte* (ill.p. 39), j'étais « touristisée », guidée, enchantée, comme l'artiste pour Kosuth peut être « anthropologisé » et engagé. Il en sera de même pour la vidéo *Plaine* (ill.p. 220) pour laquelle je suis aussi guidée par des habitants de la Plaine Saint-Denis. Il s'agit pour la vidéo *Un pointillé sur une carte* de marcher sur les pas de saint Denis, de Montmartre jusqu'à la basilique, en partant de chez moi (dans le bas de Montmartre) et passant par les magasins généraux, de marcher les six kilomètres qu'il a parcourus la tête dans les mains et traverser la limite de Paris en définissant un territoire grâce à un déplacement. La reprise de cette légende m'a amenée à m'interroger sur les manières d'entrer aujourd'hui dans Paris (ou d'en sortir). Comment quitte-t-on la Seine-Saint-Denis le matin pour y retourner le soir ? Comment sont les bus, les routes et par où passent les piétons ? Peuvent-ils encore passer d'une ville à l'autre, ou bien le périphérique joue-t-il toujours le rôle des fortifications ? Invitée en 2006 à participer à une exposition dont le thème et le titre de l'exposition était *Les Bâisseurs en Seine-Saint-Denis*, je choisis de proposer à un architecte-urbaniste, Rémy Viard, et à un membre de la Fédération française de randonnée, Jacques Dufour, de m'accompagner. Je leur demandais de me parler de ce qu'ils savaient ou de ce dont qu'ils se souvenaient concernant ces lieux. La bande sonore de la vidéo *Un pointillé sur une carte* est un montage des paroles échangées pendant la marche. La première personne à m'avoir accompagnée, Jacques Dufour, anime régulièrement des visites guidées, à Montmartre. Je retranscris, ici, un extrait de notes prises après la marche.

Le vendredi 24 novembre 2006, j'allais vers la station de métro Abbesses rejoindre Jacques Dufour. Nous avons rendez-vous à l'entrée d'un parc non loin de la rue Yvonne Le Tac, rue que la légende désigne comme celle où le futur saint Denis s'est fait décapiter par des soldats romains. Relatée par la Légende dorée, Jacques Dufour me demande si je crois vraiment à cette légende quand je le questionne pour savoir si nous sommes à l'endroit exact. 1700 ans ont passé. Nous commençons à marcher après avoir mis en route les micros cravates

39. Fromentin (Eugène), « Une année dans le Sahel » (1859), paru dans *L'Idée simple d'un fleuve. De l'orientalisme*, Rumeur des Âges, 2002.

et placés les minidisques dans nos poches. Nous sommes reliés l'un à l'autre par un câble qui me permet d'écouter l'enregistrement de ce qu'il me dit à travers un casque. Sa parole m'est transmise par l'intermédiaire de la machine, la mienne est sans intermédiaire. Avant de partir il me montre une carte, dont les plis sont renforcés par du scotch. Je comprends, à ce moment là, comment une pratique régulière de randonneur forge une expérience. Le papier crisse, les routes sont surlignées en couleur. Tout ira bien jusqu'au périphérique, ensuite nous verrons. Nous devons faire avec la nationale 1 et l'emprise de l'autoroute du nord. « Nous serons coincés par la Plaine », me dit-il, « On va tomber sur le périmètre et là on pourra plus passer ». « Là, il n'y a rien, le chemin de fer et l'autoroute », « Les vieux chemins, c'est terminé », « C'est aussi un problème pour le chemin de Saint-Jacques, ils sont obligés de faire passer les pèlerins et autres promeneurs par La Villette ». Le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle préoccupe beaucoup Jacques Dufour.

L'autre personne qui m'accompagnera, Rémy Viard, travaille lui aussi en Seine-Saint-Denis et est très au fait des transformations de ce territoire. Il me parle des strates d'histoire qu'on lit dans le tissu urbain du vieux Saint-Denis, me parle de l'autoroute qui traverse la Plaine et de sa couverture négociée au moment de l'implantation du Grand Stade. Il aborde les questions de réhabilitation de logements qui, à son sens, vont de pair avec la réhabilitation de ce qui se passe *autour*. Il évoque des souvenirs d'enfance, comme Jacques Dufour le fera à son tour. Le parti pris de l'exploration et de la marche comme activité participe de la volonté de découverte de ce lieu par la transmission de connaissances qui lui est associée. La marche permet cette transmission. Nous retrouvons là, la vieille pratique antique de la marche que pratiquaient Aristote et ses élèves. Le montage du son et des images issues de ces marches déroulent la trame poétique d'une topologie. Cette vidéo pourrait faire figure de « topoguide » pour entrer dans Saint-Denis. Le « topoguide » d'un chemin qui contient en puissance l'histoire de la fondation et de la transformation de cette ville, de la petite Espagne aux grandes industries jusqu'au Stade de France.

Flâneries et randonnées

En prenant comme point de départ le chemin du saint devenu ensuite chemin de pèlerinage, je renoue avec cette histoire mais je ne marche qu'en randonneuse. « À l'opposé du pèlerin, le randonneur est une espèce récente. Pendant des siècles, hommes et femmes n'ont pas marché volontiers par monts et par vaux et ils mettront du temps à se rendre en pleine nature sans y

être forcés⁴⁰. » Ceux qui marchent dans les campagnes sont ceux qui y travaillent : les bergers avec leurs troupeaux, les chasseurs, les montagnards. Mais, peu à peu, marcher devient une activité artistique en elle-même. Tout le long du XX^e siècle, les artistes ne cesseront de quitter l'atelier, mise en scène de leur intériorité, pour explorer le « dehors » et se confronter au monde. C'est dans les années soixante, nous dit Davila, qu'« un certain nombre de pratiques artistiques ont abouti à disqualifier la classique production en atelier au profit d'une mise en mouvement du corps de l'artiste et du lieu dans lequel il opère⁴¹ ». En faisant référence à cette période, c'est aux artistes du Land Art et à ceux de l'Earth Art qu'il pense. Nous l'avons vu, ces artistes avaient pour habitude de partir dans la nature pour repérer des sites, objets de création future et de rapporter de ces expéditions des traces photographiques ou cartographiques de ce qu'ils avaient découvert. Pour des artistes comme Richard Long ou Hamish Fulton, c'est la marche en elle-même qui fait œuvre en tant qu'activité. Ils exposent alors les indices de ce référent que fut (le « ça a été » de Barthes) la marche. Pour d'autres artistes, comme Robert Smithson que nous avons évoqué, les escapades avaient pour but de penser une œuvre à venir, une sculpture, sur un site repéré au préalable.

Parallèlement à ces attitudes artistiques se poursuit l'art de la dérive qui trouve ses racines chez Jean-Jacques Rousseau, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, chez Arthur Rimbaud et les dadaïstes⁴², et qui sera le maître mot des situationnistes. Il est alors question de se laisser porter par ses pas, ne pas prévoir de trajet. La ville moderne, Paris, transformée par le baron Hausmann sous Napoléon III, devient le lieu par excellence où se déplace le « flâneur ». Dans *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire définit le marcheur citadin, sans but, désœuvré, comme la figure de la vie moderne. Des surréalistes qui partent à la conquête de la nuit parisienne à Fluxus marchant dans les rues de New York en 1960, cette expérience de la flânerie et de la dérive se situe à mi-chemin entre performance et promenade. Ce qui fait œuvre pose toujours

40. Arasse (Daniel), « Introduction », dans *Un siècle d'arpenteurs, Les figures de la marche*, Musée Picasso d'Antibes, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 44.

41. Davila (Thierry), « Remarques sur les marcheurs de la fin du XX^e siècle », *ibid.*, p. 262.

42. Bourg (Lionel), « L'endurance du voyageur, déambulation et dérive, du surréalisme à l'*Internationale situationniste* », *ibid.*, à propos de la dérive situationniste, « qu'apportaient-elles, cette ou ces avant-gardes nées après la seconde guerre mondiale [...] arpentant [...] grandes routes et chemins de traverses ? Une systématisation de l'errance à travers la ville et, sous l'appellation de psychogéographie urbaine, une science aventureuse de la dérive — mais tout est dans *Nadja*, tout palpité dans *Aurélia*, dans le *Paysan de Paris* ou dans l'admirable *Chronique berlinoise* de Walter Benjamin », et l'énumération se poursuit ... p. 129.

problème. Cela concerne, on le sait, toutes les œuvres à caractère performatif, et la vidéo ainsi que la photographie, nous l'avons vu, ont joué et jouent encore un grand rôle dans ces pratiques. Un des artistes-marcheur qui propose une solution à la question de l'œuvre est André Cadere, transférant à un objet tout un imaginaire. L'imaginaire d'un artiste perpétuellement en marche ; toujours en marche quand le visiteur de l'exposition observe son bâton coloré laissé dans la galerie en l'absence de l'artiste. Le bâton fonctionne comme la mémoire de la marche, mémoire non pas indicielle mais symbolique d'actions passées, supposées être connues par le public. Au départ, quand il marchait, les vernissages étaient des rendez-vous dans des lieux précis mentionnés sur le carton d'invitation⁴³. L'artiste se déplaçait ensuite avec son célèbre bâton, une barre de bois rond formée d'anneaux empilés les uns sur les autres de différentes couleurs. « Ces “vernissages”, ces “expositions” sont autant de promenades proposées par Cadere auxquelles peuvent participer ceux qui ont reçu une invitation, ou ceux qui ont été prévenus des horaires et des lieux de rendez-vous fixés⁴⁴. » L'artiste, grâce à ce dispositif, n'est pas le seul à se déplacer puisque le public le suit, marche avec lui, suivant le bâton autant que l'artiste.



Photographie de l'installation-vidéo *Karaoké-Marathon* pendant l'exposition *Un monde sans histoire*. *L'Espace*, centre culturel français de Hanoï, juin 2005. Document, Marie Preston.

Karaoké-Marathon

C'est entre la marche et le voyage que nous avons voulu situer, Julien Pastor et moi-même,

43. Paris, 25 juin 1974, vingt rendez-vous sont donnés à des endroits précis entre 16 heures et 17 heures 28.

44. Davila (Thierry), « Remarques sur quelques marcheurs de la fin du XX^e siècle », *Un siècle d'arpenteurs, Les figures de la marche*, op. cit., p. 270.



Marie Preston
En collaboration avec Julien Pastor
Karoké-Marathon, 2004
12 DVD, lecteur DVD, écran, ampli, micro, enceintes

Parcourir quelques 9174 kilomètre en chanson. Paris-Hanoi. Une chanson française pour faire passer le temps, s'entraîner dans la marche. 24h de karaoké. Le divertissement devient un effort absurde, extrême. En image de fond, l'éternelle, la magnifique, la systématique vue de la Baie d'Along.

l'installation vidéo *Karaoké-Marathon* (ill.p. 260), réalisée au Vietnam pour l'exposition *Un monde sans histoires*. Cette installation regroupe douze DVD, soit environ vingt-quatre heures de film. Dans l'espace d'exposition, l'installation se présente comme un salon aménagé pour un karaoké : une moquette rouge tapisse un espace de cinq mètres sur trois où les visiteurs peuvent pénétrer et s'installer sur des coussins ou une banquette en mousse tapissée du même rouge que le sol. Il y a un écran, un amplificateur et un micro avec un câble suffisamment long pour permettre de s'installer où on le souhaite pour chanter. Le son de la mélodie remplit en permanence, doucement, l'espace d'exposition. La version instrumentale de la chansonnette « un kilomètre à pied, ça use, ça use » passe en boucle. Les paroles étaient imprimées sur des photocopiés à disposition du public. Voilà ce que le public pouvait lire sur une plaquette de l'exposition et sur laquelle figuraient des détails techniques, les titres et les légendes : « Parcourir quelques 9 174 kilomètres en chanson. Paris - Hanoi. Une chanson française pour faire passer le temps, s'entraîner dans la marche. 24 heures de karaoké. Le divertissement devient un effort absurde, extrême. En fond, l'éternelle, la magnifique, la systématique vue de la Baie d'Along. » Assis, notre voix chante la marche, chante le pas, un par un, au rythme des kilomètres à parcourir. Le chanteur est marcheur, absurde marcheur immobile et absurde chanteur infatigable ... Se divertir oui, mais comment et avec quoi ? Se divertir d'une chanson qui accompagne un geste, un mouvement, un déplacement. Pensons aux pas lents de la file de marins qui reculent, sortant l'ancre grâce à une corde qui les relie, en hurlant, en rythme : « Oh ! Hisse ! Oh ! Hisse ! ». Et les kilomètres se multiplient et la performance se prolonge jusqu'à, peut-être, finir par ne chanter que des nombres composés de chiffres de plus en plus nombreux. Si, dans le carcan très serré de la politique vietnamienne, le seul moyen de se défouler, de s'extérioriser, est de chanter, alors ce *karaoké-Marathon* est un long moyen de chanter, immobile, la marche.

De manière générale, cette poétique du déplacement implique donc un certain nombre d'attitudes distinctes. Segalen qui refuse, comme Leiris, l'attitude du touriste, refuse aussi la position de l'ethnologue en prise avec son terrain, comme l'artiste est en prise avec son œuvre. Je choisis, nous l'avons vu, de passer de l'une à l'autre suivant les circonstances dans

lesquelles s'inscrivent le travail. Mais quand je parle du tourisme, je ne pense pas au touriste s'isolant dans un club de vacances, ni à celui que l'on remarque parfois jetant un regard condescendant sur les choses, ni non plus à celui qui adopte une consommation effrénée quelle qu'elle soit. Il s'agit avant tout de ne pas opter pour une attitude passive d'observation.

2. Mondialisation des cultures

De manière plus générale, la façon dont s'envisage la poétique du déplacement ou/et de la collaboration avec des personnes appartenant à d'autres cultures doit se penser dans un contexte plus global que le simple contexte artistique, au même titre que nous avons envisagé le primitivisme au regard du paradigme de l'artiste comme ethnographe. Certaines expositions font date et exemplifient le fait que leurs problématiques font souvent exception. Créer des équivalences démocratiques, esthétiques, historiques entre deux œuvres et entre des artistes venant de pays « lointains », et dont la plupart du temps l'un a été sous domination coloniale de l'autre, est rare. Souvent associées à une image de l'exotisme toujours trop proche du passé colonial de l'anthropologie, ces expositions paraissent suspectes. Un débat très polémique anime aujourd'hui la critique à propos de l'image qui est donnée en Europe aux artistes africains. Certains artistes africains se fabriquent eux-mêmes une image d'archaïsme pour satisfaire le goût d'exotisme et de primitivisme « occidental ». À l'inverse, certains artistes originaires du « sud » « s'occidentalisent » pour mieux être intégrés au système. Il leur est alors reproché la perte d'une présumée « authenticité ». Nous n'entrerons pas ici dans ces vastes débats qui ne concernent finalement pas spécifiquement mes questionnements. Par contre, après avoir présenté les enjeux de ces expositions à partir des problématiques qu'elles soulèvent et selon leurs spécificités historiques, nous nous pencherons plus précisément sur l'effet de la mondialisation des cultures dans une pratique en collaboration qui, dans mon cas, s'inscrit donc dans une « poétique du déplacement ».

Les Magiciens de la Terre

L'exposition *Les Magiciens de la Terre* regroupa une centaine d'artistes venus de multiples pays du « nord » et du « sud » confondus. En réunissant « des œuvres — des objets — durables ou éphémères réalisés par des auteurs non seulement clairement identifiés mais auxquels nous avons rendu visite à domicile⁴⁵», Jean-Hubert Martin, le commissaire général de l'exposition, souhaitait éviter les rapprochements formels et les attitudes occidentales néo-primitivistes. Ses choix répondaient dans une certaine mesure à l'exposition *Primitivisme dans l'art*. Le groupe de travail mis en place pour la conception de l'exposition choisit de prendre le contre-pied de l'exposition de New York en identifiant clairement les artistes, c'est-à-dire en n'exposant les créations ni comme des documents ethnographiques ni comme des œuvres d'art immémoriales et hors du temps, mais en les plaçant dans l'Histoire. De la sorte, l'exposition prit position contre les théories hégéliennes comme le montre parfaitement Bernard Marcadé dans sa contribution au catalogue de l'exposition *L'autre, ce grand alibi*⁴⁶. McEvelley souligne à quel point *Primitivisme* et *Les magiciens* représentent deux idées radicalement différentes de penser l'Histoire. « “*Primitivisme*” reposait encore sur le mythe hégélien de cultures occidentales marchant à la tête du reste du monde ; *Magiciens* était l'épigraphe de cette idée et de l'idée kantienne d'un jugement de valeur universel⁴⁷. » Avant d'énoncer ce parti pris kantien, McEvelley définit, dans le catalogue de l'exposition auquel il contribue, l'exposition en termes de postmodernité, c'est-à-dire relevant d'une pensée relativiste et s'opposant à la conception moderniste qui uniformise les canons esthétiques. « L'exposition postmoderne ne prend pas part au conflit des différentes notions de qualité, de priorité ou de centralisme historique. Cela permet à différents desseins, différentes définitions et standards de qualité de se côtoyer sans qu'aucun d'eux n'exerce une prédominance ou une autorité sur les autres⁴⁸. » Au-delà de ces constats, Thomas McEvelley critique le mode de sélection des artistes. En effet, ils ont été

45. *Ibid.*, p. 8.

46. Pour Jean-Hubert Martin, il s'agit d'une « généalogie — en forme de fable visuelle et textuelle — de nos rêves et de nos chimères, de nos grandeurs et de nos petitesse, de nos attirances et nos répulsions », Martin (Jean-Hubert), « Préface », *Magiciens de la Terre, des artistes de tous les pays du monde*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989, p. 8.

47. McEvelley (Thomas), « Docteur, avocat chef indien, Le “primitivisme” dans l'art du XX^e siècle au musée d'Art moderne de New York (MoMA) », *L'identité culturelle en crise, Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, *op. cit.*, p. 132.

48. McEvelley (Thomas), « Ouverture du piège : l'exposition postmoderne et “Magicien de la Terre” », *Magiciens de la Terre, des artistes de tous les pays du monde*, *op. cit.*, p. 22.

choisis par des délégués occidentaux plutôt, par exemple, que par les spécialistes de chaque pays. Jean-Hubert Martin s'en défend et développe longuement ses choix méthodologiques dans l'introduction du catalogue⁴⁹. Chaque organisateur de l'exposition est parti dans le pays dont il s'occupait. Ils ont ensuite procédé sur place à des visites d'ateliers. Ils avaient auparavant effectué des recherches « bibliographiques, conversations avec les ethnographes, contacts avec des réseaux spécialisés du marché de l'art, experts locaux, informations communiquées par des artistes⁵⁰ ». Mais la principale critique adressée aux organisateurs de l'exposition est d'avoir proposé une visée universaliste de l'art, ce dont Jean-Hubert Martin se défend en répondant : « L'universalité qui m'intéresse repose sur une relativité des cultures qui permet de les considérer comme égales⁵¹. » Ces idées et ces partis pris restent pourtant en débat chez les artistes. Pour Dennis Adams, un des participants à l'exposition, l'art ne peut pas être pensé en dehors de son contexte politique ou culturel, il ne peut pas être universel. Alfredo Jaar, à son tour, critique cette idée, alors que pour Akpan, l'art représente au contraire le seul « langage » universel. Malgré ces débats, il est important de rappeler, comme le font Thierry Raspail et Thierry Prat dans l'introduction du catalogue de *Partage d'exotisme* que « *Les Magiciens* était non seulement l'intégration réussie de deux tabous artistiques : le religieux et l'artisanal, mais aussi l'annexion de terroirs (mais le terroir, qu'est-ce ?) politiquement, spirituellement et techniquement incorrects. C'était enfin (et cela est bien plus déterminant que le reste) l'incarnation illogique, élégiaque et merveilleusement poétique d'une atmosphère⁵² ».

Exotisme en partage

En 2000, pour la biennale de Lyon, l'exposition *Partage d'exotisme* revenait sur cette récipro-

49. « L'idée surgit immédiatement de nous adjoindre des experts du tiers monde pour participer à l'élaboration du concept et au choix des artistes. Il s'avéra rapidement que nous ne connaissions pas d'expert du tiers monde partageant nos goûts en art contemporain occidental », Martin (Jean-Hubert), « Préface », *Magiciens de la Terre, des artistes de tous les pays du monde*, op. cit., p. 8.

50. *Ibid.*, p. 10. À ce propos, il est intéressant de lire l'entretien critique entre Benjamin H.D. Buchloh et Jean-Hubert Martin paru dans le numéro 28 des *Cahiers du Musée d'art moderne*, été 1989. Buchloh interroge le commissaire sur la manière dont il a usé pour éviter de « faire intervenir des critères ethnocentriques et hégémoniques dans le choix des participants et des œuvres », Jean-Hubert Martin répond alors que ce piège est inévitable, qu'il est impossible de « prétendre qu'on peut organiser ce genre d'exposition dans une optique objective "acculturée", sous un point de vue "décentré". » Il répond qu'il s'est laissé guider par son « intuition artistique », en fonction de sa « propre histoire » et de sa « propre sensibilité », bien qu'il ait fait appel à l'anthropologie contemporaine concernant les relations interculturelles et la relativité des cultures. pp. 5-6.

51. « Partage d'exotisme », propos de Jean-Hubert Martin, Thierry Prat, Thierry Raspail et Carlo Severi recueillis par Catherine Millet, *Art Press*, n°259, p. 25.

52. Raspail (Thierry) et Prat (Thierry), *Partage d'exotisme*, 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 9.

cité de l'exotisme que faisait valoir Segalen. Chacun est exotique pour un autre, ce qui revient à dire autrement, nous l'avons vu, l'altérité. Mais, malgré ces précautions, un des artistes invités (ce n'est d'ailleurs peut-être pas le seul), Hassan Musa, dont la lettre est publiée dans le catalogue, refuse de participer à l'exposition. Il refuse de figurer dans une exposition sous prétexte de son origine, refuse de « jouer » l'Africain. Seulement, pour les organisateurs, sa critique vise une entreprise socio-anthropologique et non les enjeux artistiques qu'ils s'étaient fixés. Pour Thierry Raspail, « art et sociologie ne sont heureusement pas superposables. Bonne conscience et forme n'appartiennent pas au même univers⁵³ ». La Biennale de Lyon, dix ans après *Les Magiciens de la Terre*, propose donc de penser les rapports entre ces pièces venant de partout et de toutes les cultures. Ils ne cherchent ni les démonstrations post-modernes ni « néo-magiciennes », nous dit Thierry Raspail ; ils ne pensent pas non plus à réintroduire de manière artificielle la religion ou l'artisanat. La question qui leur paraît centrale est la possibilité d'établir des rapports entre la relativité des cultures et l'accrochage de l'exposition. Les organisateurs de l'exposition se sont entourés d'un groupe d'anthropologues afin d'éviter les contresens. Ces derniers les ont aidés à constituer un certain nombre de catégories visant à organiser l'accrochage. Celles-ci, non esthétiques, étaient d'ordre très général comme « se nourrir », « se vêtir », la « guerre », le « cosmos ». Ces catégories, ainsi que la mise en place de collaborations entre artistes originaires de différents pays, permettaient de croiser les critères de jugement. Jean-Hubert Martin, le commissaire d'exposition invité pour cette Biennale, explique que des collaborations se sont mises en place naturellement (alors que pour les *Magiciens* il avait rencontré beaucoup d'incompréhensions concernant le parti pris de faire travailler des artistes conjointement)⁵⁴. Pour exemple, Sol LeWitt travaillera avec Esther Mahlangu, Morellet

53. *Ibid.*, p. 11. Extrait de la lettre de Hassan Musa : « L'art africain est un grand malentendu éthique [...] Moi, artiste né en Afrique, n'ayant aucun enthousiasme à porter le fardeau de l'artiste africain, je sais que les seules occasions de montrer mon travail au public, en dehors d'Afrique, sont les types d'occasions de type "ethnique" où d'autres m'attribuent le rôle de "l'autre africain" dans des lieux conçus pour ces rituels saisonniers où une certaine Afrique est "à l'honneur" », p. 15.

54. On peut par exemple citer la question de Buchloh dans l'entretien des *Cahiers du Musée d'art moderne*, n°28 : « On dirait que tu veux faire comprendre que, pour compenser l'impuissance des pratiques artistiques des années 60 à affranchir l'art du rituel (ce que Walter Benjamin appelait sa dépendance parasitaire), le mieux serait à présent de ritualiser ces pratiques mêmes. [...] Paradoxalement, les artistes de cette tradition moderne qui ont adopté cette démarche ont contribué par là même à une vision très contestable de l'"autre" sous l'angle du "primitivisme". Je me demande si ton exposition ne se fonde pas sur ce modèle. Est-ce pour cette raison que tu as envoyé Lawrence Weiner en Papouasie-Nouvelle-Guinée pour préparer sa collaboration à l'exposition ? », p. 8. La mise au point de Jean-Hubert Martin sur ces questions, à l'époque, était de répondre : « Notre exposition vise d'abord à provoquer des dialogues. Je m'élève contre l'idée qu'on peut se contenter de considérer une autre culture afin de l'exploiter. Ici, il s'agit avant tout d'échanger, de dialoguer, de comprendre les autres pour mieux comprendre ce que nous faisons nous-mêmes », p. 8, Buchloh (Benjamin H.D.) et Martin (Jean-Hubert), « Entretien », *Cahiers du Musée d'art moderne*, *op. cit.*

avec Filipe Tohi. Thierry Raspail définit à partir du jeu de mots « terroir-caisse » le projet de cette exposition : « Nous sommes tous convaincus, les anthropologues, nous-mêmes, que la pureté n'a jamais existé, que l'identité est un faux problème. Néanmoins, tout le monde parle quand même de degrés de pureté, de centre et de banlieue. Ce schéma est appliqué à l'œuvre d'art. Tout notre travail a consisté à éviter cet inconscient-là. Il n'y a que des croisements⁵⁵. » Il n'y a pas pureté, mais il y a primitivisme, nous dit Carlo Severi. Ce primitivisme, qu'il qualifie d'« impur », comprend deux paradoxes que nous avons déjà soulevés et qu'il mentionne à propos de l'exposition. Le premier concerne les relations entre esthétique et anthropologie. Le second paradoxe est que cette attitude productive d'art dépasse sa naissance : le modernisme, et se poursuit bien au-delà. « Le choix de se poser vis-à-vis des arts extraeuropéens comme face à une source d'inspiration directe n'a manifestement pas fini de produire des œuvres nouvelles⁵⁶. » En pleine mutation, il n'est pas possible, selon l'anthropologue, d'en discerner les spécificités de ces tendances. Ce qui est pourtant certain est que les artistes contemporains qu'il désigne comme primitivistes ne sont plus tournés vers le sublime, mais interrogent plutôt la question des frontières entre société et culture.

Mondialisation et globalisation

Ces expositions s'inscrivent dans le très large contexte de la mondialisation. Les termes de mondialisation et de globalisation sont apparus dans les années soixante. Au départ, le terme de « mondialisation » s'appliquait à l'analyse des phénomènes nationaux ou régionaux, devenant mondiaux. Dans les années soixante, ces termes sont employés dans la sphère financière à propos des nouveaux types de fonctionnement des marchés internationaux. C'est le terme de globalisation qui, dans les années quatre-vingt dix, s'est imposé dans la sphère financière⁵⁷. Depuis 1995, ces deux termes s'étendent à d'autres disciplines comme les sciences politiques, la géographie, la sociologie. Il désigne le fait que ce qui était international est devenu mondial.

55. « Partage d'exotisme », propos de Jean-Hubert Martin, Thierry Prat, Thierry Raspail et Carlo Severi recueillis par Catherine Millet, *op. cit.*, p. 31.

56. Severi (Carlo), « Paradoxes du primitivisme. Notes sur esthétique et anthropologie », *Partage d'exotisme, op. cit.*, p. 172.

57. « [...] il est porteur de deux éléments forts : une idée de changement d'échelle, mais surtout une vision de décomposition voire de destruction des anciens systèmes de fonctionnement de l'économie internationale interétatique », Dagorn (René-Éric), « Une brève histoire du mot mondialisation », *Mondialisation. Les mots et le choses*, Paris, Karthala, 1999, p. 192.

Quand le succès de ce mot s'étend aux autres disciplines, le sens des deux termes devient différent. « Le mot "globalisation" est restreint aux aspects économiques voire strictement financiers d'une ensemble de processus beaucoup plus vaste : la "mondialisation". Alors qu'en anglais le mot "globalisation" sert à désigner les deux phénomènes, le français permet de séparer le processus global (la "mondialisation"), d'un de ses caractères économique-financiers (la "globalisation")⁵⁸. »

Dans les disciplines artistiques comme ailleurs, la mondialisation culturelle s'appréhende de manières multiples. Croyant dans l'homogénéité des cultures, les fondamentalistes luttent contre la mondialisation par des renforcements identitaires, tandis que les relativistes culturels pensent garantir la préservation d'une authenticité fantasmée des cultures en tentant de les rendre imperméables les unes aux autres⁵⁹. Selon ces deux idéologies, la rencontre des cultures conduit à l'homogénéisation d'une seule culture globale véhiculée par les industries qui contrôlent le marché globalisé, formatée selon les canons de l'impérialisme américain. Jean Bazin identifie les conséquences possibles (que l'on subit déjà à l'heure actuelle) vers lesquelles peuvent conduire ces points de vue protectionnistes, fondamentalistes et culturalistes, c'est-à-dire mener à « la pratique de l'élimination génocidaire et ethnocidaire⁶⁰ », s'inscrivant dans la logique du « choc des civilisations ». Pour d'autres, les phénomènes de mondialisation sont l'occasion de rencontres entre des individus appartenant à des cultures différentes, des cultures qui sont déjà hétérogènes. C'est bien sûr cette attitude qui nous intéresse, celle qui favorise les procédures de « créolisation » (selon le terme d'Édouard Glissant), censées atténuer les luttes et les nationalismes.

58. *Ibid.*, p. 201. À propos du travail artistique de Dias et Riedweg, Suely Rolnik rappelle que « dès la fin des années soixante-dix, Félix Guattari proposait pour désigner le capitalisme contemporain, comme alternative à celui de "globalisation", selon lui trop générique et cachant le sens fondamentalement économique, et plus précisément capitaliste et néolibéral, du phénomène de la mondialisation en son actualité » le nom de « capitalisme mondial intégré » (CMI), Rolnik (Suely), « Le laboratoire poético-politique de Maurício Dias & Walter Riedweg », *Multitudes*, *op. cit.*, p. 37. Voir : Guattari (Félix), « Le capitalisme mondial intégré et la révolution moléculaire », conférence prononcée au CINEL, Paris, 1980.

59. La thèse du *Choc des civilisations* (Huntington (Samuel), *Le Choc des civilisations*, trad. de l'anglais (U.S.A.) par Jean-Luc Fidel et Geneviève Joublain, Patrice Jorland, Paris, O. Jacob, 2007) est déconstruite par Marc Crépon dans *L'imposture du choc des civilisations*, Pleins Feux, 2002.

60. Bazin (Jean), « L'anthropologie en question : altérité ou différence ? », *Université de tous les savoirs, L'Histoire, la Sociologie et l'Anthropologie*, Volume 2, Paris, Poches O. Jacob, 2002, p. 89.

Les cultures

Ce que recouvre le terme de culture a toujours été discuté. Aujourd'hui, ce mot ne veut rien dire et tout dire à la fois. Si le terme existe déjà au XIII^e siècle pour désigner la « parcelle de terre cultivée », c'est au XVIII^e siècle qu'il apparaîtra couramment dans son sens figuré, quasi-synonyme de « civilisation ». La sociologie et l'anthropologie s'empareront de ces termes, préférant le terme de civilisation qui recouvre, à l'époque, le même sens. Le terme culture sera très employé dans l'anthropologie britannique puis américaine, si bien que l'appellation « anthropologie culturelle » aux États-Unis équivaut à ce que l'on entend en France par « anthropologie ». L'enjeu de ces disciplines est de décrire la culture (synonyme d'une universalité humaniste des Lumières) ou les cultures (le relativisme culturel). Aujourd'hui le terme culture recouvre une multitude d'aspects de la vie sociale et individuelle, si nous suivons la pensée de Durkheim : « les phénomènes sociaux ont nécessairement une dimension culturelle puisque ce sont aussi des phénomènes symboliques⁶¹. » Si la société fonctionne chez Durkheim comme espace circonscrit, la culture l'est-elle ? Pour l'anthropologue, la société est unifiée par une « conscience collective » et la culture est la manifestation des phénomènes symboliques issus de cette conscience collective. Seulement la culture est envisagée comme telle « puisque » les ethnographes observent une sorte de constante des comportements. Ils décidaient après coup de classer ce qu'ils observaient en supposant que la réalité de la culture préexistait et transcendait les gestes et les comportements analysés. De la même manière, aujourd'hui, l'observation d'une « différente » manière de faire est associée à l'appartenance de son acteur à une « autre » culture qui est souvent associée à ses origines territoriales ou à sa religion. Différentes cultures sont regroupées en sous-ensembles, au sein d'un grand ensemble : l'humanité. Aujourd'hui l'accroissement accru des déplacements de population permet de se poser une question : cette conscience collective définie par Durkheim existe-t-elle ? N'est-elle pas disséminée par les déplacements des sujets qui finiraient par posséder chacun une « culture » individuelle qui lui serait propre et qui rendrait compte de sa différence essentielle ? Mais si chaque individu possède sa propre culture, le terme se confond alors avec subjectivité et

61. Cuhe (Denys), *La Notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte, 2004, p. 24.

individualité.

Il semble que les choses ne soient pas si simples. Il devient impossible de penser une unité telle que la culture quand on prend en compte les différences internes qui ont toujours préexisté. Il n'existe pas de culture vierge et pure de tout échange. Leur imperméabilité est absurde⁶². Seulement, pour certains, la langue, intraduisible et intransmissible, ferait obstacle à cette rencontre. Cet argument se voit bien sûr infirmé par notre capacité à l'apprentissage. Les langues, les techniques s'apprennent (même à tâtons) et les cultures aussi. Il ne s'agit pas de rivaliser de virtuosité, simplement de comprendre et de reproduire certains gestes ou certaines paroles. Pour Homi Bhabha, à partir du moment où le terme de culture a remplacé le terme de race (en référence à la biologie), la culture s'apprend, se fabrique, s'acquiert. Mais, comme le fait remarquer Bazin, si l'approche d'un groupe se fait avec des *a priori*, comment communiquer ? Je conviens qu'il est illusoire de penser arriver à aborder des individus détachés de tout *a priori*, puisque ces rencontres sont aussi régies par des codifications normatives (ce que nous apprennent par exemple, nous le verrons, Goffman et l'anthropologie de la communication) mais, comme le souligne Alban Bensa : « À partir du moment où la parole et l'écoute sont possibles, chacun peut transformer son *alter ego* selon un processus d'apprentissage mutuel qui fait voler en éclat l'idée que la culture est une prison. L'expérience ethnographique n'est pas autre chose que ce travail de co-apprentissage par lequel, pour l'ethnographe comme pour ses hôtes, l'étrange devient familier. Cette unité de l'être humain s'incarne pour l'ethnographe dans l'amitié⁶³. » J'établis ici encore un parallèle entre l'expérience ethnographique et l'expérience de l'art en collaboration. Ainsi, pour Jean Bazin qui refuse de penser la culture comme étant ce qui appartient en propre à chaque individu, la culture est ce que les ethnographes fabriquent en travaillant et en témoignant de leur expérience de terrain, c'est-à-dire en décrivant et en classifiant les modes de vie. Voilà pourquoi la notion de culture, si elle n'est pas pensée et définie très précisément, fabrique des distinctions aussi diverses que fantaisistes.

62. Les adeptes de la thèse du « choc des civilisations », enfermés dans des raisonnements binaires, ne croient pas à la possibilité de la rencontre.

63. Bensa (Alban), *La Fin de l'exotisme, Essai d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, 2006, p. 138.

Réduire l'altérité

Ainsi, de manière générale, le cœur du débat concernant nos rapports à la culture se situe entre théories essentialistes et multiculturalistes. Chacune de ces théories se divisent elle-même en plusieurs écoles. Pour la démarche culturaliste et multiculturaliste, il s'agit d'insister sur les spécificités et les différences « aux dépens de ce qui rattache chaque culture à d'autres ensembles⁶⁴ ». Il s'agit donc de favoriser l'altérité. Seulement, si nous sommes capables d'apprendre grâce à « l'autre », capables d'apprendre ses manières d'être en société, la notion d'altérité est mise en cause. Je ne souhaite pas remettre en cause cette notion d'altérité, pas plus que nier le fait qu'il existe des moments ou des lieux où se manifeste l'expérience du *divers* au sens où l'entend Victor Segalen ; mais, à la différence de cet auteur, je ne souhaite pas minimiser les échanges entre les individus originaires de lieux différents, sous prétexte que cela amoindrirait l'étendue de cette expérience. Puisque Segalen en craignait la disparition, c'est bien que l'altérité se comble par la rencontre attentive, curieuse et en quête de partage et de transmission. La discipline anthropologique participe de ce constat si nous considérons, à l'instar de Jean Bazin, que « le travail de l'anthropologie [...] n'est pas de promouvoir l'altérité mais de la réduire⁶⁵ ». En effet, en apprenant ce que fait l'autre et comment il le fait, nous sommes capables d'échanges. La question n'est pas de substituer sa subjectivité, de la calquer, de la projeter, mais de communiquer. Pour Bazin, il ne s'agit donc pas d'une compréhension vague par empathie⁶⁶ : « Cette compréhension s'obtient par un travail de généralisation, c'est-à-dire de transformation de l'altérité et de son étrangeté apparente en différence connue, c'est-à-dire maîtrisable⁶⁷. » En effet, mettre en cause l'altérité n'est pas mettre en cause la différence. Et l'étude de toute différence ne suppose pas la comparaison des techniques entre elles. La tâche des anthropologues est d'étudier l'homme. Cet argument présuppose l'homme comme un universalisme qui n'est bien sûr pas à comprendre à la manière de l'humanisme des Lumières. Partant du principe qu'une culture est ce que les anthropologues fabriquent, je souhaite expliciter les concepts qui sont opératoires pour décrire ma pratique, à travers la quantité d'oc-

64. Gruzinski (Serge), *La Pensée métisse*, *op. cit.*, p. 45.

65. Bazin (Jean), « L'anthropologie en question : altérité ou différence ? », *op. cit.*, p. 89.

66. *Ibid.*, p. 91.

67. *Ibid.*, p. 91.

currences qui témoignent des rencontres entre individus. Je m'arrêterai plus précisément sur les questions d'hybridité et de métissage, de « différence » au sens où l'entend Homi Bhabha. Selon lui, la culture est par définition hybride. Elle est « différence » et intervient socialement comme mode de survie, à la fois de manière transnationale et translationnelle⁶⁸. « La culture cherche à créer une textualité symbolique, à donner au quotidien aliénant une aura de sens de soi, une promesse de plaisir. La transmission de *cultures de survie*⁶⁹. » C'est donc par son caractère transnational et translationnel que la culture est de nature hybride et c'est à partir de ce *lieu* hybride que les tenants des études postcoloniales tentent de construire un projet historique et littéraire⁷⁰. Selon l'auteur, la différence ne signifie pas « le mélange de traditions culturelles qui ont d'abord été séparées et autonomes, mais, bien plutôt, la reconnaissance du fait que toute culture est un lieu de luttes où le sujet est en concurrence avec un prétendu "autre", et où les efforts faits par la culture dominante pour assurer la clôture et le contrôle du récit hégémonique de son histoire sont menacés par le retour des récits des minorités et par leur stratégies d'appropriation et de réévaluation⁷¹ ».

68. Bhabha (Homi), *Les Lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 : « La culture comme stratégie de survie est à la fois transnationale et translationnelle. Elle est transnationale parce que les discours postcoloniaux contemporains sont enracinés dans des histoires spécifiques de déplacement culturel, [...] La culture est translationnelle parce que ces histoires spatiales de déplacement — désormais accompagnées des ambitions territoriales de technologies de communication "globales" — font de la question du mode de signification de la culture, ou de ce qui est signifié par le mot culture, une question passablement complexe », p. 268.

69. *Ibid.*, p. 269.

70. *Ibid.*, p. 270.

71. Smith (Andrew), « Migration, hybridité et études littéraires postcoloniales », *Penser le postcolonial, une introduction critique*, sous la direction de Neil Lazarus, Éditions Amsterdam, 2006, p. 374.

B. Métissage et différence

Dans le contexte général étudié ici, il est important de choisir un vocabulaire qui prenne en compte la critique postcoloniale qui est essentielle pour orienter une pratique artistique de manière non autoritaire. Malgré cette référence à une discipline qui naquit dans les années soixante, il est important de rappeler que le mélange des cultures est un phénomène complexe qui n'appartient pas simplement à la mondialisation. Nous l'avons vu, toute culture se constitue grâce à un dialogue interculturel. Un certain nombre de termes décrivent ces échanges. Ces termes sont acculturation, transculturation, traduction, métissage, créolisation, hybridation, pour les plus utilisés. Il s'agit pour moi de privilégier le terme qui rende compte de mon expérience artistique. Mes travaux ne fonctionnent pas à partir d'un modèle unique. Plusieurs formes d'interaction ont existé. Je n'ai jamais fait appel aux termes d'acculturation qui renvoie aux influences de la culture dite occidentale sur des groupes ethniques minoritaires. Je ne fais pas référence non plus aux termes de transculturation et interculturation qui se concentrent quant à eux sur l'influence de la culture sur les immigrants dans des situations d'oppression. Quant au terme d'interculturation, il fait référence à l'appropriation sélective que font les enfants du pays d'accueil, je n'y fais pas non plus appel. Je m'arrêterai donc plus longuement sur les termes de métissage, d'hybridation et de créolisation.

1. La Pensée métisse

Si le terme de métis s'accompagnait de présupposés très négatifs, aujourd'hui le mot métissage, apparu au XIX^e siècle, a trouvé ses lettres de noblesse. Au regard de ce que nous

avons vu à propos des cultures transnationales et translationnelles, l'expression « métissage culturel » est facilement identifiable au point d'être devenue une façon de parler que l'on rencontre chaque fois que l'on veut accentuer un phénomène lié à la mondialisation. « Le métissage est devenu une métaphore pour dire le monde postmoderne⁷². » Nous avons vu que les causes de ce que l'on appelle le métissage culturel se sont considérablement multipliées et complexifiées et qu'elles sont principalement dues aux phénomènes migratoires, à la communication, aux transports et au tourisme de masse. Si tout cela semble une évidence, il est important actuellement de rappeler qu'un très petit nombre de personnes se déplacent et ont réellement accès aux technologies de la communication. Malgré ces limites, l'analyse de François Laplantine et Alexis Nouss sur la pensée métisse ainsi que l'étude historique de Serge Gruzinski sur les phénomènes de métissage pendant la colonisation espagnole nous paraissent très importantes pour penser l'interaction et l'intégrer à une conduite créatrice. À la suite d'une conférence de cet historien aux Beaux-Arts de Paris, j'avais fini par envisager les objets tricotés comme des objets métis. Je ne le pense plus aujourd'hui. Je préfère les envisager dans un horizon plus large, évitant ainsi la méthode « à appliquer » et dont résulterait la formule bien réductrice : *je fais des objets métis ...*

Métissage

Contrairement à l'idée d'une unité créée à partir de deux éléments, François Laplantine et Alexis Nouss définissent la pensée métisse comme « pensée du paradoxe ». En la décrivant de la sorte, ils s'éloignent des sens premiers qui leur avaient été assignés, tels que mélange, mixité, hybridité et syncrétisme. Selon eux, le métissage n'est ni une forme ni une pensée qui unit des contraires. Ils mettent ainsi à distance les critiques qui visent le métissage comme « négation de la contradiction » et incitent à « se défier des illusions lyriques du métissage planétaire⁷³ ». Ils mettent en avant le paradoxe de la coexistence de l'identité et de l'altérité qui naît par la rencontre. Ils définissent le métissage comme un nouvel humanisme de l'inter-

72. Turgeon (Laurier), « Les mots pour dire les mélanges, jeux et enjeux d'un lexique », *Le Soi et l'autre, L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, op. cit., p. 388.

73. *Vers une esthétique du métissage*, sous la dir. de Dominique Berthet, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 53.

subjectivité, de la transsubjectivité, pensé sous l'égide de l'éthique de Lévinas⁷⁴. Il s'agit là encore d'un déplacement, déplacement de l'éthique du sujet individuel à la « subjectivité sur le terrain de la rencontre de l'autre, l'intersubjectivité. Je ne deviens moi-même ou *je* n'advient à lui-même qu'en passant par autrui [...], en métissant l'identité et l'altérité⁷⁵ ». Ils insistent sur la difficulté de cette expérience, qu'ils qualifient de « déchirante », allant encore une fois à contre-courant de la vision idyllique du métissage tel qu'on l'entend aujourd'hui. Ceci va dans le sens de la pensée d'Édouard Glissant pour qui le métissage est le « signe tragique de la rencontre de deux cultures, mais aussi [...] [une] source possible de richesses⁷⁶ ». Le métissage émerge pendant la rencontre et conserve un caractère inattendu qui ne peut être planifié. La pensée métisse est pensée de la relation, toujours en mouvement et en transformation, c'est une pensée du partage⁷⁷.

Entrer en métissage

Cette pensée, qui est une réaction à une situation socio-économique, présente des ambitions politiques. Au-delà de la dichotomie culturaliste/multiculturaliste, François Laplantine et Alexis Nouss proposent de penser le métissage dans une société où « les effets de la concentration et de la mobilité du capital [...] réduisent les contacts et radicalisent les disparités sociales⁷⁸ ». La globalisation des capitaux, au lieu d'entraîner le déplacement des individus et de créer des situations favorisant le métissage, réduit au contraire les possibilités de contact en creusant les inégalités sociales et en créant une situation d'uniformisation et d'indifférenciation générées par un modèle omniprésent que nous avons déjà évoqué. Les contacts culturels engendrés par l'industrie capitaliste ne peuvent pas être pensés en termes de métissage. De plus, La Plantine et Nouss refusent le relativisme culturel, culte des particularismes qui engage des stratégies de domination. Pour eux, « entrer en métissage, c'est aujourd'hui entrer en résistance⁷⁹ ». Ni

74. « Le métissage comme humanisme mais, selon l'expression de Lévinas, un "humanisme de l'autre homme", où l'éthique précéderait l'ontologie, où je serais moi parce que je serais "pour l'autre", sans qu'il y ait ni choix ni contrat : "C'est la responsabilité débordant la liberté, c'est-à-dire la responsabilité pour les autres" », Laplantine (François), Nouss (Alexis), *Métissage, de Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, 2001, p. 14. Les auteurs se réfèrent à Lévinas (Emmanuel), *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Le livre de Poche, coll. «Biblio/Essais », 1987, p. 86.

75. *Ibid.*, p. 233.

76. *Vers une esthétique du métissage, op. cit.*, p. 53.

77. Laplantine (François), Nouss (Alexis), *Métissage, de Arcimboldo à Zombi, op. cit.*, p. 11.

78. *Ibid.*, p. 13.

79. *Ibid.*, p. 13.

multiculturaliste ni culturaliste ni adepte de la globalisation, la pensée du métissage se situe ailleurs et c'est en cela qu'elle semble proposer une nouvelle voie. La pensée métisse s'empare de l'idée d'un universalisme qui n'est pas abstrait et général, mais une forme à construire, en transformation⁸⁰ et qui ne véhicule pas d'idée de valeurs et de vérité ou réalité fixées. Il s'agit pour eux de « désessentialiser l'universel ». « L'universalité métisse commence lorsque l'on reconnaît tout ce que l'on doit aux autres et que l'on cesse d'affirmer que l'on ne doit rien à personne. [...] Cela implique un rapport au passé qui ne soit ni de rejet et de rupture [...], ni de dévotion et de restauration. [...] Mais d'interprétation et de traduction⁸¹. » Cette universalité, interculturelle et transculturelle, « est [...] un lent travail de transformation des groupes sociaux, des langues et des formes religieuses et esthétiques les uns par les autres⁸² ». Rien ne garantit plus l'authenticité qui faisait préférer à Lévi-Strauss l'isolement des cultures à leur mise en rapport. Cette crainte de l'uniformisation est infirmée par le caractère ontologique prêté à l'homme d'être *différent*. « Ce que nous avons en commun, c'est que nous n'arrêtons pas d'être différents à la fois des autres et de nous-mêmes⁸³. » Proposant une nouvelle acception de l'universalisme, la pensée métisse n'est pas non plus relativiste. Il y a certaines choses qu'elle refuse d'accepter : les auteurs donnent l'exemple de l'excision.

La Pensée métisse

De manière plus spécifique, je me dois de m'arrêter sur l'étude de Serge Gruzinski. Pour l'auteur, le terme de métissage, de « pensée métisse », fait explicitement référence à la colonisation espagnole en Amérique du Sud au XVI^e siècle. Son ouvrage décrit les mécanismes de construction de ce métissage à travers des rapports de forces coloniaux. Le contexte est le suivant : « chaos de l'Amérique envahie au lendemain de la conquête, occidentalisation imposée à l'échelle continentale, mimétisme exercé par les propres indigènes⁸⁴ ». Ces métissages signifient des mélanges entre les êtres, entre les imaginaires et entre les formes de vie. Ces mélanges naissent dans un premier temps d'une réaction de survie répondant à une invasion brutale,

80. *Ibid.*, p. 573.

81. *Ibid.*, p. 573.

82. *Ibid.*, p. 573.

83. *Ibid.*, p. 575.

84. Gruzinski (Serge), *La Pensée métisse, op. cit.*, p. 104.

inattendue et imprévisible. Dans un second temps, ces métissages, que l'auteur qualifie de « bricolages », impliquent l'occidentalisation accompagnant systématiquement les conquêtes coloniales. L'occidentalisation signifie l'imitation par l'appropriation d'éléments européens intégrés à des éléments locaux. Dans ce cas, le métissage fonctionne dans un double mouvement. D'une part, il s'agit de s'adapter soi-même en adaptant ses modes de vie, en les transformant et en les ajustant et, d'autre part, de s'appropriier les manières de faire de l'envahisseur. Le métissage représente un « effort de recomposition d'un univers effrité et un aménagement local des cadres nouveaux imposés par les conquérants⁸⁵ ». C'est en cela qu'il paraît déplacé de qualifier une pratique artistique de pratique métisse au sens où l'entend Gruzinski. C'est pourquoi je préfère faire référence à la définition plus large donnée par Nouss et Laplantine. Pourtant Serge Gruzinski fait lui-même référence au champ des arts plastiques et choisit d'associer certaines pratiques artistiques à ces problématiques. Il évoque l'œuvre d'Hélio Oiticica comme



Lothar Baumgarten

Accès aux quais (tableaux parisiens), 12 décembre 1986 – 8 février 1987

courtesy Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

85. *Ibid.*, p.104.

œuvre brésilienne et métisse. Chez cet artiste, le mélange des formes, « à force de stylisation et de métamorphoses, [...] engendre des objets inédits et inclassables⁸⁶ ». Il est intéressant de voir que Gruzinski fait référence aussi à Lothar Baumgarten. Selon lui, cet artiste « neutralise la composante exotique » et nous permet de nous interroger sur les stéréotypes véhiculés aussi bien par l'anthropologique que par cet exotisme. Invité par le musée d'Art moderne de la ville de Paris en 1987, il crée une œuvre autour de la ligne 9 du métro parisien. Pour *Accès aux quais (tableaux parisiens)*, il remplace, sur le tracé de la ligne, les noms des stations par des mots évoquant les guerres colonialistes et des références au passé colonial français. « Nation » est, par exemple, remplacé par « Dien-Bien Phu ». De la même manière, aux États-Unis, dans la galerie classique des sculptures grecques et romaines du Carnegie Museum of Art de Pittsburgh, il inscrit sur le plafond des inscriptions syllabaires Cherokee. Cette galerie étant située entre le département artistique et celui de l'histoire naturelle, l'ironie de l'emplacement des mots dénote une critique du système de classification des musées et de la place de ces peuples dans l'histoire américaine⁸⁷. Pour Gruzinski, ces deux artistes réalisaient des œuvres qui « ne se bornaient pas à critiquer un état de fait, elles en démontaient les rouages puis elles exploitaient leur connaissance intime pour inventer d'autres montages en rupture avec les stéréotypes⁸⁸ ».

La poétique de la Relation

La pensée phare de ce métissage artistique, théorique, historique et relationnel, à laquelle j'ai fait référence à plusieurs reprises, est la *Poétique de la Relation* d'Édouard Glissant. Les lignes de forces, nous dit-il, de cette poétique sont « la dialectique de l'oral et de l'écrit, la pensée du multilinguisme, la balance de l'instant et de la durée, le questionnement des genres littéraires, la force baroque, l'imaginaire non projectant⁸⁹ ». Alors que Nouss et Laplantine définissaient le concept de pensée métisse de manière élargie, Glissant distingue la créolisation⁹⁰ de la

86. *Ibid.*, p. 30.

87. Rorimer (Anne), « Lothar Baumgarten : The Seen and the Unseen », *Site-Specificity : The ethnographic Turn*, *op. cit.*

88. Gruzinski (Serge), *La Pensée métisse*, *op. cit.*, pp. 30-31.

89. Glissant (Édouard), *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 47.

90. Le terme de créolisation est forgé en réaction au concept de « négritude » attribué à Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, véhiculant l'idée d'une pureté raciale.

poétique de la Relation. Cette dernière représente le pendant de la créolisation dans le champ de l'imaginaire. « Ce que la Relation nous donne à imaginer, la créolisation nous l'a donné à vivre⁹¹. » Pour le poète, la relation dans son acception étymologique de « lien » entre deux choses, deux phénomènes ou deux grandeurs est « l'unique voie pour établir les rapports entre les cultures⁹² ». C'est un processus ouvert, relatif et imprévisible. Glissant revendique l'opacité de cette poétique qui permet de garantir le *divers*. Par là, il entend sauvegarder le *divers* comme une pensée de la rencontre. Une rencontre qui nous amènerait chaque fois à fêter la différence incommensurable entre soi et soi, entre moi et l'autre. « Que le droit à l'opacité, par où se préserverait au mieux le Divers et par où se renforcerait l'acceptation, veille, ô lampes ! sur nos poétiques⁹³. » Pour le poète, cette poétique nous permet de concevoir la globalité du « Tout-monde » créolisé et d'envisager un monde possible qui transiterait par le lieu commun reliant globalité et localité. Si, de manière générale, la créolisation est le pendant anglo-saxon du terme de métissage, Glissant ne les confond pas. Il estime que la richesse de l'imprévisibilité de la créolisation n'existe pas dans le métissage. Alors que ce dernier nous renvoie à son emploi premier en biologie, la créolisation est la conséquence du *Chaos-monde* qui représente la rencontre des cultures de quelque nature qu'elles soient. Pour Glissant, « la créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments⁹⁴ ». Il ne craint jamais la fin du *processus* de créolisation car la « diversalité » empêche l'uniformisation que craignent les culturalistes. Dans ces conditions, la créolisation n'est pas comparable au multiculturalisme qui fonctionne par la juxtaposition de cultures, alors qu'elle fonctionne par des mélanges imprévisibles et dangereux, nous dit-il. Il n'est pas concevable pour Glissant d'imaginer la créolisation comme une perte d'identité. Elle crée des lieux de rencontres où peuvent se forger et perdurer des relations entre ce que Glissant appelle des « zones » culturelles, à la manière des « zones » linguistiques, dont joue la langue créole. La métaphore qu'il utilise,

91. Glissant (Édouard), *Traité du Tout-monde, Poétique IV*, NRF, Gallimard, 1997, p. 25.

92. Mbom (Clément), « Édouard Glissant, De l'opacité à la relation », dans *Poétiques d'Édouard Glissant*, Actes du colloque international « Poétiques d'Édouard Glissant », Paris-Sorbonne, 11-13 Mars 1998, textes réunis par Jacques Chevrier, 1999, p. 251.

93. Glissant (Édouard), *Traité du Tout-monde, Poétique IV, op. cit.*, p. 29.

94. *Ibid.*, p. 37.

pour décrire ce rapport au monde, il l'emprunte à Gilles Deleuze et à Félix Guattari⁹⁵. Il s'agit du rhizome, opposé à la racine unique et destructrice par sa croissance. Il n'y a pas de perte d'identité puisque celle-ci s'étend à l'autre en confirmant simultanément, fidèle à la pensée de Rimbaud, sa présence en nous-mêmes. Nous sommes donc, tous, les acteurs de la poétique de la Relation⁹⁶ où, jamais, l'autre ne craint une fusion dissolutive de sa propre identité.

La pensée métisse, mais plus spécifiquement cette poétique de la Relation, accompagne mon travail. La relation transparait dans tous les documents d'expérience. Pour être précise, par exemple, nous pouvons « l'entendre » dans le dispositif sonore de l'installation *Sur le seuil du divers* (ill.p. 46) par le multilinguisme ou dans les bandes sonores des vidéos tournées entre Paris et Saint-Denis. Le dispositif sonore évoqué plus haut est une installation en quadriphonie dissimulée aux quatre coins de la table qui sert de socle à la couverture tricotée. Quatre hauts-parleurs diffusent une bande sonore dont le contenu se déplace d'une enceinte à l'autre dans un mouvement circulaire et parfois par croisement. Le montage sonore mêle plusieurs sources. L'atmosphère pendant les ateliers de couture est retranscrite par des prises de son effectuées dans le local. Nous pouvons entendre aussi des bruits de machines à coudre et des discussions en bambara et soninké qui s'échangent. Sont audibles aussi, dans le montage, des traductions de mots du bambara (ou du soninké) au français. Ce sont des termes que certaines femmes m'ont appris. Nous pouvons entendre aussi la bande-son d'une série télévisée mahlienne associée à des commentaires que trois femmes m'ont faits sur la narration et les images. Enfin, et c'est certainement un des sons les plus présents, se mêlent des chants, sortes de ritournelles fredonnées par les femmes de l'Association. Cette bande sonore ne constitue pas une trame devant être suivie dans son entier par le visiteur. Elle est là pour « faire parler » la table et la couverture, comme les ritournelles de Louise Bourgeois sont associées à des objets, des sculptures. Ces chants accentuent naturellement l'émotion liée à la contemplation de la couverture⁹⁷. La bande sonore mélange les langages sans hiérarchie en insistant sur le principe d'oralité associé à la culture de ces femmes et, donc, associée à ce projet qui s'est construit à

95. Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980.

96. Glissant (Édouard), *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 39.

97. Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), « De la ritournelle », *Mille Plateaux*, *op. cit.*

partir de notre échange.

Après la critique et les débats autour des questions imposées par la mondialisation, nous refusons pourtant la naïveté de la pensée qui voudrait que la question du métissage culturel fonctionne comme « une idéologie salvatrice⁹⁸ ». La réalité est plus complexe, dans la mesure où les pouvoirs politiques, notamment dans les pays multiculturels, s'approprient le concept de métissage sous couvert de respect des différences et le plaquent sur un modèle normatif qui n'intègre en aucun cas le métissage comme pensée du paradoxe au sens où l'entendent Nous et Laplantine. Une certaine forme de lutte contre la mondialisation, entendue comme uniformisation des contenus à partir d'un modèle unique, s'actualise *aussi* à travers le refus du métissage. L'idée n'est donc pas de le chanter aveuglément mais de prendre en compte les différentes pensées de l'intersubjectivité. Plus qu'un positionnement à réajuster en fonction d'un contexte, anthropologique, touristique, etc., cette poétique de la Relation intervient dans mon travail comme manière globale d'envisager l'art en collaboration. Cela se situe bien au-delà de ce que nous avons évoqué à propos de l'esthétique relationnelle ou d'un art communicationnel.

2. Critique postcoloniale

L'appellation « postcoloniale » semble faire référence aussi bien à une période historique, qui serait celle de l'après-colonisation, qu'à une période de transition. Pour Homi Bhabha, le « post » de postcolonial ne signifie ni après ni anti, mais au-delà : au-delà du monde colonial. Pour cela, il envisage le présent comme « un site élargi et ex-centrique d'expérience et de prise de pouvoir⁹⁹ ». Pour l'auteur, la critique postcoloniale se substitue à l'analyse de classe (pensée dialectique marxiste) ainsi qu'au bipartisme et devient « une nouvelle conception de la politique, fondée sur des identités hétéroclites, inégales, multiples et *potentiellement antagonistes*, ce qui est très différent d'un pluralisme fondé sur l'autonomie et l'individualisme

98. *Ibid.*, p. 395.

99. Bhabha (Homi), *Les Lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 34.

(et la conception de la diversité culturelle qui va de pair)¹⁰⁰ ». Pour Gayatri Chakravorty Spivak, théoricienne des théories postcoloniales, leurs enjeux sont « de démanteler et de destituer les prétentions à la vérité des discours eurocentriques¹⁰¹ » en intervenant dans les discours occidentaux de la modernité¹⁰². Plus qu'une discipline, certains disent qu'il s'agit d'une transdiscipline, ce que revendique Bhabha, pour lutter contre l'homogénéisation des concepts. Cette « transdiscipline » fait coexister des concepts issus de la psychanalyse, de l'histoire politique ou de la rhétorique classique.

Une pensée poststructuraliste

La critique postcoloniale émerge de la critique des *areas studies*, l'étude des aires culturelles. Ce type de recherches, qui apparut aux États-Unis après la seconde guerre mondiale, répondait à des visées géopolitiques de nature stratégique ainsi qu'épistémologique : former des hommes et des femmes capables de renseigner sur telle ou telle partie du monde. Pour Edward Saïd, ces recherches prennent le relais des études orientalistes. Selon l'auteur, l'empire colonial européen est remplacé par l'impérialisme néocolonialiste des États-Unis. Selon le conseil de Saïd, les théoriciens postcoloniaux retiendront, comme direction d'études des aires culturelles, l'axe théorique plutôt que géoculturel puisque, pour eux, il n'existe pas d'aires culturelles « délimitées, stables et homogènes¹⁰³ ». À partir de ce constat, les études postcoloniales se développent dans le sillage des mouvements de décolonisation des années soixante et de la pensée poststructuraliste¹⁰⁴, c'est-à-dire des textes de Foucault, de Lacan, de Derrida.

100. *Ibid.*, p. 97.

101. Parry (Benita), « L'institutionnalisation des études postcoloniales », *Penser le postcolonial, une introduction critique*, *op. cit.*, p. 141.

102. « La critique postcoloniale porte témoignage des forces inégales de représentation culturelle impliquées dans la lutte pour l'autorité politique et sociale au sein de l'ordre mondial moderne. Les perspectives postcoloniales émergent du témoignage colonial des pays du tiers monde et des discours des "minorités" au sein des divisions géopolitiques entre Est et Ouest, Nord et Sud. Elles interviennent dans ces discours idéologiques de la modernité qui s'efforcent de donner une "normalité" hégémonique au développement inégal et aux histoires différentielles souvent désavantagées des nations, des races, des communautés, des peuples. Elles formulent leur révision critique autour des questions de différence culturelle, d'autorité sociale et de discrimination politique pour révéler les moments antagonistes et ambivalents au sein des "rationalisations" de la modernité », Bhabha (Homi), *Les Lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 267.

103. « Traversées de frontières : postcolonialité et études de "genre" en Amérique, Entretien avec Anne Berger », propos recueillis par Grégoire Leménager et Laurence Marie, revue *Labyrinthe*, *op. cit.*, pp. 14-15.

104. Quant au poststructuralisme dont les études postcoloniales se revendiquent, il est né : « d'un ensemble de débats proprement européens sur la nature de la production du savoir dans ce que l'on appelle les "sciences humaines", après la fin de la colonisation et les mouvements étudiants des années 1960 », Gikandi (Simon), « Poststructuralisme et discours postcolonial », *Penser le postcolonial, une introduction critique*, *op. cit.*, p. 192. Le poststructuralisme naît d'un article de Derrida : alors que pour Lévi-Strauss, l'anthropologie était la discipline idéale d'un humanisme sans ethnocentrisme, pour Derrida, l'anthropologie est une discipline européenne et utilise des concepts issus de la tradition occidentale. L'anthropologie de Lévi-Strauss isole ce qui a trait à la culture et ce qui a trait à la nature, exception faite de la prohibition de l'inceste qui relève à la fois de la nature et de la culture. Derrida

« [...] le poststructuralisme, parce qu'il situait la culture dans l'espace de la traduction et de la différence, et parce qu'il affrontait "le moment hybride du changement politique", recelait une critique de l'eurocentrisme et fournissait des modèles permettant de recouvrer "l'hybridité culturelle et historique du monde postcolonial"¹⁰⁵ ». Les études postcoloniales produisent une critique de l'humanisme. Malgré le rôle dominant que ce dernier a tenu dans les luttes pour les indépendances dont la figure dominante, Jean-Paul Sartre, influencera Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Franz Fanon, les penseurs des théories postcoloniales critiquent la vision universaliste et historiciste qui l'accompagne. Cet humanisme que nous héritons de la Renaissance, dans la lignée de l'humanisme chrétien, s'accompagne de la volonté d'organiser le monde autour de l'homme en l'isolant de la nature. Cette critique de l'humanisme ne laisse évidemment pas de place à l'antihumanisme véhiculé par Gobineau, Joseph Ernest Renan ou Georges Vacher de Lapouge¹⁰⁶ où le fascisme puisera ses origines.

Migrant

« Si elle contredit aux intolérances territoriales, à la prédation de la racine unique [...], c'est parce que, dans la poétique de la Relation, l'errant, qui n'est plus le voyageur ni le découvreur ni le conquérant, cherche à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais¹⁰⁷. » Édouard Glissant appelle « l'errant » celui qui se déplace. Il établit dès le début de la *Poétique de la Relation* des distinctions très précises entre les différents nomadismes. Bien qu'il emprunte à Deleuze et Guattari leur concept de rhizome, il marque quelques réserves quant à leur éloge du nomadisme car il est important, selon lui, de rappeler qu'il existe deux formes principales de nomadisme : le nomadisme contraint, imposé par la survie du groupe, et le nomadisme envahisseur. D'un point de vue plus géopolitique que poétique, la figure du « migrant » fonctionne aujourd'hui comme une clef des théories postcoloniales, associant la définition courante du mot « non pas en tant qu'acte mais en tant que *condition* de l'existence humaine¹⁰⁸ ». Les théories postcoloniales tentent de penser l'espace laissé à la parole de ceux

refuse la dissociation des concepts de nature et de culture.

105. *Ibid.*, p. 200. L'auteur cite Bhabha (Homi), *Les Lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 28 et p. 21.

106. Voir Todorov (Tzvetan), *Nous et les Autres*, *op. cit.*, p. 101.

107. *Ibid.*, pp. 32-33.

108. Smith (Andrew), « Migration, hybridité et études littéraires postcoloniales », *Penser le postcolonial, une introduction critique*,

qui en avaient été démunis ou qui en sont encore démunis. La revendication de cette parole et le décentrement du sujet « occidental » vers le sujet « migrant » sont des enjeux politiques, comme leur critique de la littérature et de l'écriture de l'Histoire.

Il faut distinguer la définition courante du terme de migration de son appréhension par la critique postcoloniale. Pour cette dernière, la remise en cause de la capacité opératoire de la notion de culture participe des flux migratoires. De la même manière la figure du migrant remet en cause la notion d'identité, que Bhabha, par exemple, associe à un sentiment confortable qui occulterait « les processus ambivalents, complexes, par lesquels ces constructions relèvent d'une "compulsion culturelle"¹⁰⁹ ». Identité et culture recouvrent ici souvent les mêmes réalités vues sous des angles différents¹¹⁰. C'est donc à partir de la figure du migrant que la critique postcoloniale pense le noyau culturel. Ce dernier serait un élément en mouvement dont les déplacements feraient naître des formes de mélanges. La culture de l'individu migrant se construirait alors dans sa mobilité. Comme pour Édouard Glissant, la culture n'est plus associée à un territoire. « En devenant mobile, et en composant des récits inspirés par cette mobilité, les individus échappent au contrôle des États et aux frontières nationales, ainsi qu'aux moyens limités et linéaires de compréhension de soi-même promus par l'État pour ses citoyens¹¹¹. » Il est important de mesurer ces propos en prenant en compte le fait que les différents types de migrations n'existent pas sur les mêmes modes et selon les mêmes contraintes. L'immigration qui est engendrée pour des raisons politiques, pour des raisons sociales ou économiques et celle provoquée par des déplacements qui sont professionnels doivent être distinguées. Une chose est certaine, c'est que la migration implique une forme de domination : le voyage a un coût.

La figure du migrant est donc centrale. Homi Bhabha centre ses réflexions sur « l'expérience des migrants et des minorités qui vivent dans des aires culturelles métropolitaines, et sur l'expérience qu'ils font de la différence culturelle ; pour lui, c'est à travers l'expérience et le

op. cit., p. 381.

109. Smith (Andrew), « Migration, hybridité et études littéraires postcoloniales », *Penser le postcolonial, une introduction critique*, *op. cit.*, p. 369.

110. « Une conception essentialiste de l'identité ne résiste pas plus à l'examen qu'une conception essentialiste de la culture », Cuche (Denys), *La Notion de culture dans les sciences sociales*, *op. cit.*, p. 5.

111. *Ibid.*, p. 365.

point de vue de sujets vivant en dehors des “cadres fondateurs” de l’identité culturelle qu’une nouvelle temporalité de la postcolonialité pourra naître et se développer¹¹² ». Sa vision se distingue de celle de Gayatri Spivak pour qui « la minorité ou le sujet migrant ne peut constituer un substitut au sujet postcolonial¹¹³ ». Alors que, pour Bhabha, il existe un principe d’équivalence, « ce qui est en jeu dans sa réflexion, c’est plutôt “la postcolonialité dans l’espace de la différence”, un espace postcolonial situé à la fois hors de l’empire et hors de la nation, ou qui excède tous les deux¹¹⁴ ».

Hybridation et imitation

Bhabha n’emploie pas le terme de métissage, il parle d’hybridité. Bien sûr, il n’entend jamais cette notion au sens biologique du terme mais comme une stratégie politique qui « met en question l’autorité “normalisante” du discours colonial » en tant que « décalage entre l’identité et la différence¹¹⁵ ». Selon lui, le migrant fait l’expérience de l’hybride¹¹⁶ (à la fois, un fait et un état) en passant par l’imitation. Gruzinski a montré qu’il s’agissait d’un phénomène interne à la colonisation, comme Franz Fanon l’avait d’abord identifié dans *Peau noire, masques blancs*¹¹⁷. En tant que psychiatre, Fanon identifie la dislocation de la subjectivité et de la place de l’altérité dans la construction de l’identité et la question du désir comme la conséquence du phénomène colonial. Dans la pensée de Bhabha, l’imitation est envisagée en termes stratégiques. Elle permet d’acquérir deux fois plus de connaissances et, donc, de posséder un pouvoir supplémentaire sur l’opresseur. Bhabha développe cette idée à partir de sa lecture de Lacan. Cette imitation est « ce qui porte le colonisé à être en tous points semblable au dominant, tout en sachant qu’il garde son identité propre. De même, le colonisateur qui demande l’accultu-

112. Gikandi (Simon), « Poststructuralisme et discours postcolonial », *Penser le postcolonial, une introduction critique, op. cit.*, p. 202.

113. *Ibid.*, p. 202.

114. *Ibid.*, p. 202.

115. McClintock (Anne), « Race, classe, genre et sexualité : entre puissance d’agir et ambivalence coloniale », *Multitude*, n°16, automne 2006, p. 111.

116. Smith (Andrew), « Migrations, hybridité et études littéraires postcoloniales », *Penser le postcolonial, une introduction critique, op. cit.* À ce propos voir : Young (Robert), *Colonial Desire : Hybridity in Theory, Culture and Race*, Routledge, Londres et New York, 1995, « Il veut montrer de quelle façon celui-ci est passé de la métaphore du mélange ou de la pureté des races à celle du mélange ou de la séparation des cultures », p. 372. Il paraît important de rappeler l’origine du terme « hybride » qui désignait le mélange biologique des « races », terme péjoratif, positiviste et raciste au même titre que l’était le terme de métissage.

117. Fanon (Frantz), *Peau noire, masques blanc*, Éditions du Seuil, 1971, voir aussi : Fanon (Frantz), *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.

ration de ses administrés sait que ce qu'il demande n'est pas une impossible identité à son image : c'est une "version autorisée de l'altérité" qui se produit et cette imitation est dangereuse pour le même car celui qui imite bénéficie, lui, d'une double vision. [...] De cette double duplicité naît un espace hybride, un entre-deux ou espace-tiers où les formes de résistance s'inventent¹¹⁸ ».

Anthropophagie

Cette imitation/hybridation rejoint, sur le plan artistique, l'esthétique de l'appropriation mais aussi l'*anthropophagie* que Oswald de Andrade, dans son manifeste de 1920, préconisait en s'inspirant du modèle cannibale des Indiens Tupi-Guarani comme image métaphorique de la dévoration de l'ennemi. Comme le développe aujourd'hui Bhabha, pour Oswald de Andrade, celui qui en dévore un autre se charge de ses qualités, de son énergie, de sa force vitale. En retour de la dévoration, l'artiste exporte à l'étranger ce qui a été appris¹¹⁹. Cette anthropophagie brésilienne qui est revendiquée avec humour et acidité se veut au service de la construction culturelle du Brésil. Pour Laplantine et Nous, le mouvement anthropophage de Oswald de Andrade constitue un paradigme possible de leur théorie du métissage¹²⁰. Pour Oswald de Andrade, l'imitation anthropophage est artistique et politique.

Différence

Ce qui intéresse Bhabha dans l'hybridité et l'imitation, c'est de les concevoir comme des espaces ; des espaces peut surgir la différence. Il emprunte le concept de différence à la pensée poststructuraliste et psychanalytique, au marxisme et en particulier à Frantz Fanon. De

118. Bardolph (Jacqueline), *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Unichamp-Essentiel, Honoré Champion, 2002, p. 41. « De cette duplicité naît un espace hybride, un "entre-lieu" où de nouvelles formes de résistance s'élaborent et où de nouvelles pratiques culturelles émergent », Bhabha (Homi), *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 393.

119. White (Erdmute Wenzel), *Les années vingt au Brésil : Le modernisme et l'avant-garde internationale*, Paris, Éditions hispaniques, 1977 et Andrade (Oswald de), *Anthropophagies*, trad. du brésilien par Jacques Thiériot, Collection Barroco, Flammarion, 1982.

120. Pour Guy Brett, le travail de Lygia Clark dans les années soixante représente une réactivation de cette pensée, notamment à travers le travail qu'elle mena quand elle enseigna à La Sorbonne. L'enjeu était de créer avec son groupe d'étudiants un « corps collectif, have anthropophage ou cannibalisme ». Autour d'une personne allongée au sol, d'autres, à genoux, tirent un fil de couleur d'une bobine qu'ils ont dans la bouche et viennent le mettre sur le corps de celui qui est allongé. Le fil est recouvert de salive et, selon l'expérience retranscrite par Lygia Clark, « les jeunes, au début, ont seulement le sentiment de tirer un fil, mais ensuite, il leur vient la perception de tirer leur propre ventre vers l'extérieur ». À propos de *Bave anthropologique* (1973) voir : Lygia Clark-Hélio Oiticica : *Cartas*, 1964-1974, Rio de Janeiro, Editoria UFRJ, 1996, pp. 221-223, cité dans Lygia Clark, op. cit., p. 288.

manière plus précise, il fonde son argumentation sur le concept de *différance* de Derrida. Ce que Bhabha appelle « différence culturelle » ne correspond pas aux différences entre les cultures dans le sens de diversité culturelle (*cultural diversity*). Il récuse cette notion parce qu'elle entraîne, selon lui, deux problèmes, et tout d'abord celui de chercher à endiguer la diversité par une norme qui se veut supérieure et à laquelle tous doivent se soustraire. Nous l'avons évoqué à propos des politiques multiculturelles. Mais il récuse aussi cette notion car elle dénote, selon lui, un racisme sous-jacent et des intérêts ethnocentriques. Il critique l'attitude prise par l'« Occident » par rapport à la diversité. Elle la reconnaît, la vante, la « collectionne », mais simplement en vue de la classer « dans un cadre temporel universel qui ne prend en compte la différence de leurs contextes historiques et sociaux que pour mieux, en définitive, les dépasser et les rendre transparentes¹²¹ ». Socles de l'éducation multiculturelle britannique, les politiques de diversités culturelles reposent sur le consensus proposant une norme et dissolvant les différences culturelles. Une diversité culturelle est créée tandis que la *différance* culturelle est niée¹²², différence qui est, pour lui, *incommensurable*. Divers et différence se rejoignent ici.

Traduction

Que la différence soit incommensurable n'implique pas que les individus ne peuvent pas se rencontrer ou se comprendre. Il ne s'agit pas de remettre en cause le dialogue ou la poétique de la Relation mais d'envisager ce qu'il appelle la « différence », écart entre deux subjectivités inséparable de l'acte d'énonciation. Le concept de traduction est alors fondamental¹²³. Pour Bhabha, « les cultures ne connaissent ni “en soi” ni “pour soi”, parce qu'elles sont toujours et intrinsèquement sujettes à des formes de traduction¹²⁴ ». La traduction est inhérente à toute objectivation culturelle, à chaque échange entre individus. Dans la mesure où un élément doit être transmis d'une culture à une autre, il subit des modifications pour pouvoir être compris. L'idée doit supporter une transformation nécessaire à sa compréhension. La différence ap-

121. Bhabha (Homi), « le Tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford », *Multitudes*, n°16, *op. cit.*, p. 96.

122. « C'est ce que je veux dire quand je parle de *création* de la diversité culturelle et d'*endiguement* de la différence culturelle », *ibid.*, p. 96.

123. Bhabha emprunte le terme de traduction aux réflexions menées par Walter Benjamin dans « La Tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

124. *Ibid.*, p. 98.

paraît, donc, dans un espace situé entre l'énonciation intelligible par ceux qui possèdent les mêmes représentations symboliques et l'énonciation traduite. Il appelle cet espace le « tiers-espace ». Ce nouvel espace culturel est une forme d'interstice où « se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'*appartenance à la nation*, d'intérêt commun ou de valeur culturelle¹²⁵ ». Cette idée développée par Bhabha ne naît pas simplement des rapports interculturels mais surgit à travers n'importe quel « acte de signifier ». « Si un texte, ou un système de sens, culturel ne peut se suffire à lui-même, c'est parce que l'acte même de signifier, le lieu de l'écriture ou de la parole, compromet toute prétention à la souveraineté ou l'authenticité. [...] Cette différence dans le langage est déterminante pour la production de sens, et garantit en même temps que le sens n'est jamais simplement mimétique et transparent, que le travail d'interprétation ne peut jamais répondre totalement aux "intentionnalités" du texte¹²⁶. » La différence culturelle est donc le produit d'un « temps discontinu de la traduction et de la négociation ». Il n'est pas nécessaire de prouver les influences réciproques des cultures entre elles pour comprendre la différence.

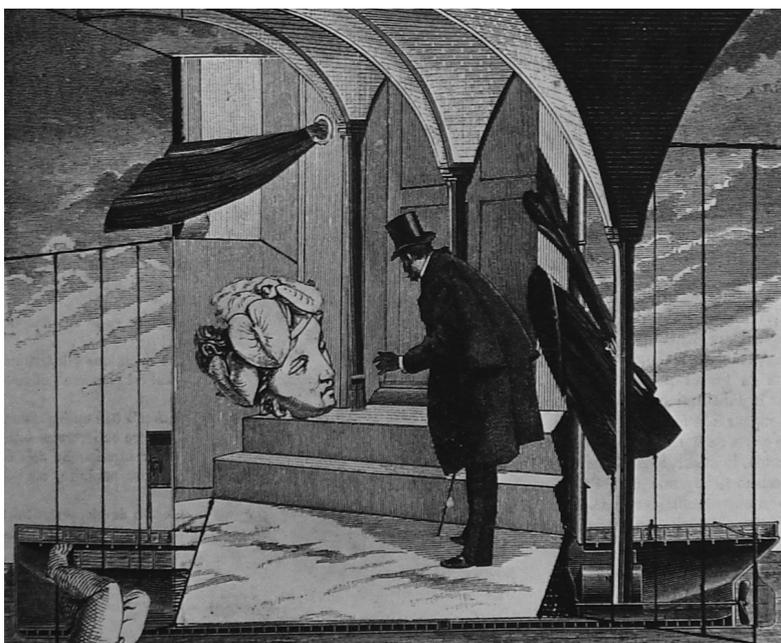
La question de la traduction textuelle dans un travail de collaboration entre des personnes qui parlent des langues différentes est évidemment essentielle. Ce problème, les ethnographes l'ont beaucoup travaillé. Clifford Geertz y fait constamment référence. De même, pour James Clifford, le « travail de l'ethnologue est toujours fait de comparaisons, d'approximations, d'imitations imparfaites, bref, de traductions¹²⁷ ». Il faut transmettre des représentations symboliques, qui appartiennent à un groupe, à un autre groupe. Il faut avant tout comprendre soi-même de quoi il est question. Au-delà de la question de la place ménagée à la subjectivité de l'auteur dans un texte ethnographique, cette question de la traduction éloigne encore la discipline de la transparence scientifique de l'observation et du classement. Cette question s'amplifie si on y ajoute les arguments postcoloniaux, à savoir l'hybridité inhérente aux personnes et la traduction comme action nécessaire au passage de la subjectivité à l'énonciation. J'aborde la question de la traduction textuelle dans un travail artistique en cours de réalisation.

125. *Ibid.*, p. 30.

126. *Magiciens de la Terre, des artistes de tous les pays du monde*, *op. cit.*, p. 25.

127. Turgeon (Laurier), « Les mots pour dire les métissages, jeux et enjeux d'un lexique », *Le Soi et l'autre, L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, *op. cit.*, p. 385.

J'ai été sans cesse confrontée à ce type de traduction aussi bien dans l'Association des femmes maliennes, au Cambodge, en Inde, au Vietnam, que dans les rues de Saint-Denis, interpellant les passants pour leur rappeler la légende du saint. C'est après cette dernière expérience et grâce à l'invitation du collectif *Name diffusion* et de leur *work in progress* le Tapis Volant que le travail *Le sans de Sans tête* s'est mis en place. Le jeu de mot a été souvent opératoire dans ma pratique. Il s'agissait ici d'un travail d'expérimentation sur les relations entre signifiants et signifiés à partir de la traduction des termes « sans tête / 100 têtes / s'entête / sang tête », à partir du jeu de mots de Max Ernst emprunté à *La femme 100 têtes*. Tout de suite, en pensant à la tête coupée de saint Denis, je voyais les centaines de têtes des habitants de la ville. Je me suis alors demandé ce que les habitants, dont la langue natale n'étaient pas le français, entendraient s'ils jouaient eux aussi avec les sens de ces mots. Il ne s'agit donc plus de traduire dans la langue officielle mais de traduire cette langue officielle dans les langues de ces habitants. Un exemple, en japonais « sans tête » se dit « nashi Atama » et « nashi » (sans) signifie aussi « poire ». Le jeu de mots en japonais passe donc de « sans tête » à « tête de poire ». Le travail en cours recense une dizaine de langages et de jeux de mots que les personnes que j'ai rencontrées m'ont transmis. La forme que prendra ce travail reste à déterminer.



Max Ernst

La femme 100 têtes, 1929

Collage extrait du Roman-collage éponyme, Éditions du Carrefour, 1929

Comme beaucoup d'intellectuels français, Serge Gruzinski est très critique vis-à-vis des théories postcoloniales. Pour lui, la pensée de l'hybride ne semble pas être suffisante pour aller au-delà d'une pensée « occidentale » unidimensionnelle. De plus, il refuse de mettre sur le même plan des faits historiques qui ont déclenché des phénomènes de métissage et une « hybridité » des cultures comme « formulation d'une idéologie nouvelle issue de la globalisation¹²⁸ ». Mais, pour ma part, il est incontestable que ces réflexions sont stimulantes dans le cadre général de recherches plastiques et théoriques d'art en collaboration que je mène avec des personnes appartenant à d'autres cultures. Pour résumer, les phénomènes de métissage culturel préexistent depuis bien longtemps au débat actuel autour de la mondialisation et il est impensable d'envisager une culture vierge de tout échange. Ainsi le travail en collaboration que j'envisage se situe au cœur de la pensée métisse (Nouss et Laplantine) et plus spécifiquement de la poétique de la Relation d'Édouard Glissant. Inséparable de la rencontre et de l'échange, la différence intervient comme phénomène de traduction qui s'intègre à mon travail par des dispositifs sonores et par la parole laissée aux personnes rencontrées ainsi que par un travail poétique autour du langage. Travailler ces problématiques permet de ne pas parler à la place de celui que l'on appelle si souvent simplement l'*autre*. Il s'agit donc dans mon travail de « mettre en œuvre » des expériences où traduction, interaction, poétique de la Relation et pensée métisse se croisent.

128. *Ibid.*, p. 36.

III. Liminarité

Le tiers-espace d'Homi Bhabha est à la fois un espace d'identification (imitation) et un espace d'énonciation (traduction). En imposant un troisième espace au bipartisme, ce tiers-espace évoque les multiples figures du seuil. Nous avons évoqué le seuil concret, matériel, ainsi que les rites qui l'entourent en référence à son sens métaphorique : le seuil comme passage d'un état social à un autre, appelé zone liminaire ou zone de marge par Van Gennep. Dans mes différentes recherches, la zone de franchissement entre Paris et Saint-Denis m'apparaissait comme un seuil similaire aux seuils indiens, tandis que le local de l'Association des femmes maliennes semblait plutôt être un seuil « métaphorique ». Nous verrons ici comment décrire ce local comme un espace-temps à mi-chemin entre la *communitas* décrite par Turner, c'est-à-dire une modalité d'interrelation sociale spécifique, et les hétérotopies décrites par Michel Foucault. Il s'agit donc de suivre le conseil de Philippe Bonnin et d'éviter la confusion entre « le seuil comme dispositif (matériel et symbolique) et le franchissement du seuil, phase centrale du rite de passage¹ ». Ce va-et-vient entre le seuil métaphorique et le seuil matériel me permet

1. Bonnin (Philippe), « Dispositifs et rituels de seuil : une topologie sociale. Détour japonais », revue *Communications*, n°70, *Seuils, passages*, Éditions du Seuil, 2000, p. 68.

de penser les espaces où se développent les différents projets.

Ces tiers-espace ou zones liminaires interviennent donc directement dans ma pratique, spécifiquement dans le travail mené à Saint-Denis et dans l'expérience que je fis de ce territoire (*Plaine, Un pointillé sur une carte*). Mais il semble aussi que ces types de lieux exercent aujourd'hui une forme de fascination. C'est donc une autre des raisons pour lesquelles il convient de s'y arrêter. Il me semble, d'ailleurs, important de rappeler les enjeux d'un travail sur le territoire tels qu'ils avaient été énoncés par Jean-François Chevrier dans l'éditorial de la revue *Des Territoires* annonçant l'exposition éponyme : « Le “non-lieu” est une utopie négative trop facile. Comme l'ont remarqué Deleuze et Guattari, le nomade “a un territoire”, défini par des trajets plus que par des points fixes. Nous disons “des territoires” comme on parle de “lieux de vie” (Elisabeth Gerl et Lise Terdjman), sans illusion sur la limite des Robinsonnades². »

2. Chevrier (Jean-François), « Éditorial », *Des territoires en revue*, octobre 2001, Ensba, n°5, p. 22.

A. Les lieux de l'expérience

Nous avons abordé la question du déplacement de l'artiste à travers la figure du touriste, du voyageur et du marcheur. J'ai évoqué des déplacements vers l'Inde, le Vietnam, le Cambodge et vers le département de la Seine-Saint-Denis. À Montreuil, je suis restée dans un local associatif, alors que j'ai parcouru Saint-Denis à pied. Ces deux lieux sont, en tant que tels, importants. À travers l'étude du concept de *communitas* chez Victor Turner, anthropologue de la performance, j'aborderai une nouvelle fois cette zone liminaire que Van Gennep avait définie et dont le happening présenterait selon Turner les spécificités. Les happenings que Kaprow nommait « activité », contrairement aux autres types de performance, ne correspondent pas à ce que Turner appelle la *communitas*. Pourtant il convient de se demander si certaines des situations dans lesquelles mon travail plastique s'est construit n'étaient pas inscrites dans des contextes où, justement, l'interaction répondait à une structure différente de la structure normée de la vie sociale.

1. Le phénomène rituel

La pensée de Victor W. Turner, anthropologue fonctionnaliste britannique, intervient dans cette étude à de nombreux égards. Son intérêt pour John Dewey et Wilhelm Dilthey, notamment, l'engage à participer à une anthropologie de l'expérience³. Dans la lignée de la philosophie pragmatique, l'objet de cette anthropologie est de compren-

3. Turner (Victor W.) et Bruner (Edward M.), *The Anthropology of experience*, Urbana, University of Illinois press, 1986.

dre les relations entre l'expérience que nous faisons de la réalité et l'expression que nous en donnons⁴. Dans ce cadre, Turner s'intéresse en particulier à l'expérience des « drames sociaux » (*Social Drama*). À travers l'étude des arts vivants, qu'il analyse comme des rituels performatifs (Austin), Turner propose de les interpréter comme des activités qui permettent de ménager des temps de liminarité dans la société dans le but de provoquer, par la mise en scène, une réflexivité⁵. L'analyse des drames sociaux rejoint son intérêt pour la performance dont il publie une anthropologie⁶, en 1986, renouant ainsi avec le rituel dont l'étude est, selon lui, une clé pour la compréhension de « l'essence de la constitution des sociétés humaines⁷ ». Son anthropologie trouve ici sa place entre les questions liées au seuil, au rituel, à la performance et à l'expérience. Je me pencherai précisément sur son ouvrage sur les phénomènes rituels.

Le Phénomène rituel

Victor Turner est né en 1920 à Glasgow en Écosse. Il étudie l'anthropologie à Londres, après avoir étudié l'anglais et la littérature et milité pendant la seconde guerre mondiale comme antimilitariste et pacifiste. C'est en 1950 qu'il part vivre près des Ndembu. L'ouvrage de Turner, *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure* est directement lié à cette expérience ethnographique à partir de laquelle il construit sa théorie du rituel. L'ouvrage est rédigé après deux ans et demi de terrain. Ce peuple habite au nord-ouest de la Zambie. Les Ndembu ont un système de parenté matrilineaire et pratiquent l'agri-

4. Les auteurs définissent ainsi le terme de réalité : « ce qui se trouve réellement là, quoi que ce soit ». Concernant la définition de l'expérience, ils écrivent : « comment cette réalité se présente elle-même à la conscience » et ils définissent « expression » comme « comment l'expérience individuelle est encadrée et articulée ». « Il y a une distance inévitable entre la réalité, l'expérience et leur expression, et la tension entre ces différents moments constitue une problématique-clé de l'anthropologie de l'expérience », *ibid.*, p. 7. Trad. Geneviève Grimal.

5. « Mon argument est qu'une anthropologie de l'expérience trouve dans certaines formes récurrentes de l'expérience sociale, par exemple les drames sociaux, les sources de formes esthétiques, y compris le théâtre. Mais le rituel et ce qui s'y apparente, notamment les « performances », trouvent leur origine dans une exploration subjective, liminale et réflexive du drame social ; c'est là que les structures de l'expérience de groupe sont reproduites, démembrées, remembrées et refaçonnées. Un sens leur est donné en silence ou par la voix, même si, comme c'est souvent le cas dans les cultures en déclin, « le sens, c'est qu'il n'y en pas » ! », Turner (Victor W.) « Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience », *ibid.*, p. 43. Trad. Geneviève Grimal.

6. Turner (Victor W.), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986.

7. Turner (Victor W.), *Le Phénomène rituel, Structure et contre-structure*, PUF, 1991, p. 15. Il approfondit l'analyse des rituels car, selon lui, ils « révèlent les valeurs à leur niveau le plus profond ... Les hommes expriment dans le rituel ce qui les touche le plus et puisque la forme de l'expression est conventionnelle et obligatoire, ce sont les valeurs du groupe qui y sont révélées », Turner cite Wilson (Monica), « Nyakyusa ritual and symbolism », *American Anthropologist*, vol. 56, n°2, 1954, p. 241.

culture à bras et la chasse, activités qui possèdent une haute valeur rituelle. L'ouvrage de Turner décrit cette société et certains de ses rituels, puis traite de la *communitas* et de l'état de liminarité. Le rituel qui a lieu dans la contre-structure (*communitas*), inverse les normes sociales. C'est dans ce moment particulier d'interaction que l'auteur situe certaines pratiques artistiques, notamment les happenings. Selon lui, la vie sociale se sépare en deux moments (la structure et la contre-structure) qui se complètent et s'enrichissent. Les deux rituels principaux qu'il étudie sont, d'une part, le rituel *Isoma* destiné aux femmes qui rencontrent des problèmes de fertilité et, d'autre part, le rituel *Wubwang'u* qui a lieu quand une femme accouche de jumeaux. L'auteur cherche à « explorer la sémantique des symboles rituels dans *Isoma* [...] et de construire à partir des données de l'observation et de l'exégèse un modèle de la structure sémantique de ce symbolisme⁸ ».

Structure vs communitas

Comme la zone de marge chez Van Gennep, la *communitas* sert à marquer une transition d'un état social vers un autre en créant une rupture avec la vie sociale normée : « la structure ». Structure et contre-structure fonctionnent comme deux modèles d'interrelation humaine qui, à la fois, se superposent et s'alternent. La structure est un système régi par des normes définissant des hiérarchies politico-juridico-économiques. Ce qu'il appelle la contre-structure, reconnaissable, dit-il, dans la période liminaire, est « un *comitatus*, une communauté non structurée ou structurée de façon rudimentaire et relativement indifférenciée, ou même une communion d'individus égaux qui se soumettent ensemble à l'autorité générale des aînés rituels⁹. » La vie sociale fonctionne entre ces deux états dans un processus dialectique. Comme le rite du passage qui vise un franchissement, le temps de la *communitas* permettrait de régénérer, de « revitaliser » la structure. L'équilibre du groupe social ne peut exister sans cette dialectique : « Ce qui intéresse Turner [...] [est] l'effet de recombinaison de la hiérarchie des statuts et valeurs du quotidien ; c'est surtout son effet potentiel d'« innovation culturelle » par rapport à la

8. *Ibid.*, p. 19.

9. *Ibid.*, p. 97.

vie sociale inversée, minimisée, exagérée¹⁰ ... » Une des caractéristiques de ces passages entre ces deux moments est la transition du séculaire au sacré. L'auteur attribue aux « gens du seuil » des spécificités qui appartiennent au monde du sacré.

2. La *communitas*

Turner emprunte le terme de *communitas* à l'étymologie de communauté ; il préfère employer le mot latin qui lui permet de « distinguer cette modalité de relation sociale d'une simple "aire de vie commune"¹¹ ». Turner publie *Le Phénomène rituel* en 1969. En France, cette volonté de repenser l'espace social, en termes de communauté ou de *communitas*, représente une question qui n'a pas cessé d'être d'actualité depuis les années quatre-vingt¹². Comme Turner souhaite se détacher de « l'aire de vie commune », Jean-Luc Nancy nous rappelle dans *La Communauté affrontée* que l'emploi du terme de communauté est en débat, à cause de ses résonances tour à tour liées au communisme, à la *Volksgemeinschaft* nazie (ou « communauté du peuple »), mais aussi à son usage institutionnel par la « communauté européenne ».

Communauté ou « être-avec »

Dans l'opposition communauté/société, la communauté est synonyme d'une nostalgie et d'un archaïsme chassé par la société. Il s'agit de la thèse de Ferdinand Tönnies de la *Gesellschaft* dissolvant une *Gemeinschaft* antérieure. Pour Nancy, cette interprétation ne doit justement pas être réactualisée. Il est plus juste, selon lui, en « coupant court à tous les revirements de l'interprétation ethnologique et à tous les mirages d'origine ou d' "autrefois", de dire que la *Gesellschaft* — la "société", l'association dissociante des forces, des besoins et des signes — a pris la place de quelque chose pour quoi nous n'avons pas de nom ni de concept, de quelque chose qui procédait à la fois d'une com-

10. Piette (Albert), « Pour une anthropologie des rituels contemporains », revue *Terrain*, n°29, 1997, p. 143.

11. Turner (Victor W.), *Le Phénomène rituel, Structure et contre-structure, op. cit.*, p. 97.

12. Blanchot (Maurice), *La Communauté inarouable*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 et *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1995. Agamben (Giorgio), *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

munication beaucoup plus ample que celle du lien social (avec des dieux, le cosmos, les animaux, les morts, avec les inconnus), *et* d'une segmentation beaucoup plus tranchée, beaucoup plus démultipliée de ce même rapport, entraînant souvent des effets plus durs (de solitude, de rejet, d'avertissement, d'inassistance) que ce que nous attendons d'un minimum communautaire dans le lien social¹³. » Nancy, ou aujourd'hui Roberto Esposito, choisissent de substituer à cette notion les expressions « être-ensemble », « être-en-commun », « être-avec¹⁴ ». Ils refusent la connotation religieuse de l'idée de communauté associée à la communion, la communauté des apôtres, qui, par contre, est omniprésente chez Turner¹⁵. En dehors de ces divergences, somme toute fondamentales, je souhaite tout de même poursuivre l'analyse de la *communitas* car il me semble qu'elle a néanmoins le mérite de ménager des ouvertures théoriques.

Les gens du seuil

En partant de l'étude de Van Gennep à laquelle j'ai déjà fait référence à propos du kolam, Turner étudie spécifiquement la période et l'état de marge de la liminarité. Il constate que, la plupart du temps, la liminarité est associée à la mort, au fait d'être « dans les entrailles », c'est-à-dire invisible. Il associe aussi cet état à l'obscurité, à la bisexualité, aux étendues désertiques, aux éclipses de soleil ou de lune, etc. De fait, les personnes se trouvant dans cette zone sont la plupart du temps, sans statut, sans propriétés, sans insignes, sans vêtements séculiers et la liste se poursuit : passifs et humbles, je cite,

13. « La société ne s'est pas faite sur les ruines d'une communauté », Nancy (Jean-Luc), *La Communauté désœuvrée*, Bourgeois, Paris, 1999, p. 34.

14. « [...] "avec" : presque indiscernable du "co-" de la communauté, il porte pourtant avec lui un indice plus net de l'écartement au cœur de la proximité et de l'intimité. L' "avec" est sec et neutre : ni communion ni atomisation, seulement le partage d'un lieu, tout au plus un contact : un être-ensemble dans assemblage. (En ce sens, il faut mener plus loin l'analyse du Mitdasein laissé en souffrance chez Heidegger) », Nancy (Jean-Luc), *La Communauté affrontée*, Galilée, Paris, 2001, p. 43. Jean-Luc Nancy écrit en préface de l'ouvrage de Roberto Esposito : « Cum est un exposant : il nous met les uns devant les autres, il nous livre les uns aux autres, il nous risque les uns contre les autres et tous ensemble il nous livre à ce qu'Esposito (le bien nommé) nomme pour finir "l'expérience" : laquelle n'est autre que celle d'être avec ... », Esposito (Roberto), *Communitas : origine et destin de la communauté*, trad. de l'italien par Nadine Le Lirzin, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 8. Contrairement à Turner, il s'agit de « ne pas magnifier l'être-ensemble », d'éviter l'emphase chrétienne et humaniste sur le « partage », l'« échange », « autrui ». Le *Cum* définit plus une condition qu'une valeur.

15. Les références à Martin Buber sont nombreuses chez l'anthropologue qui cite d'ailleurs sa définition de la communauté : « La communauté : c'est le fait de ne plus être côté à côté (et on pourrait ajouter : au-dessus et au-dessous) mais les uns *avec* les autres au sein d'une multitude de personnes. Et cette multitude même si elle se meut vers un but, éprouve néanmoins partout qu'elle est tournée, tendue de façon dynamique vers les autres, qu'un courant passe entre *Je* et *Tu*. La communauté est là où la communauté advient », Turner (Victor W.), *Le Phénomène rituel, Structure et contre-structure*, *op. cit.*, p. 124.

« réduites ou rabaissées à une condition uniforme pour être refaçonnées à nouveau et dotées de pouvoirs supplémentaires¹⁶ ». Cela constitue — ce sont ses mots — un mélange d'abaissement et de grandeur sacrée, d'homogénéité et de camaraderie. « Nous sommes en présence, dans de pareils rites, d'un “moment dans le temps et hors du temps”, dans et hors de la structure sociale séculière, qui révèle, bien que de manière fugace, une certaine reconnaissance (dans le symbole sinon toujours dans le langage) d'un lien social global qui a cessé d'être et qu'il faut en même temps néanmoins, morceler en une multiplicité de liens structuraux¹⁷. » Pendant le rituel et spécifiquement « pendant la période “liminaire” intermédiaire, les caractéristiques du sujet rituel (le “passager”) sont ambiguës ; il passe à travers un domaine culturel qui a peu ou aucun des attributs de l'état passé ou à venir¹⁸ ». Ainsi « les attributs de la liminarité ou des personnes en situation liminaire (“des gens du seuil”) sont nécessairement ambiguës puisque cette situation et ces personnes échappent ou passent au travers du réseau des classifications qui déterminent les états et les positions dans un espace culturel. Les entités liminaires ne sont ni ici ni là ; elles sont dans l'entre-deux¹⁹. »

Dans son ouvrage, il nous livre la définition de la *communitas* au fur et à mesure de sa démonstration. Il la décrit comme étant de nature concrète, spontanée et immédiate. Dans sa dimension existentielle, l'homme s'y révèle aux autres hommes « tout entier » par un mode de relation créateur de symboles, de métaphores et de comparaisons : « l'art et la religion sont leurs produits plutôt que les structures juridiques et politiques²⁰. » Turner décrit la *communitas* comme « inférieure ». En tant que contre-structure, elle est liminaire. Se tenant au bord de la structure, elle est aussi marginale. Pour l'auteur, il est naturel que la *communitas* déploie un espace-temps qui permet l'acte créatif, dans la mesure où il associe la création des œuvres d'art, des systèmes philosophiques, des mythes, des symboles et des rituels à la liminarité, la marginalité et l'infériorité. Il émet

16. *Ibid.*, p. 96. Pour l'auteur, ceux qui appartiennent à la *communitas* sont les néophytes dans la phase liminaire, les indigènes assujettis, les petites nations, les bouffons de cour, les saints mendiants, les mouvements millénaristes, Jack Kerouac et les « Vagabonds du dharma », mais aussi les ordres monastiques.

17. *Ibid.*, p. 97.

18. *Ibid.*, p. 95.

19. *Ibid.*, p. 96.

20. *Ibid.*, p. 125.

l'hypothèse que la *communitas* est sacrée ou « sainte » parce qu'elle est transgressive et qu'elle porte les hommes dans une égalité hors de toute hiérarchie et parce qu'elle « s'accompagne de phénomènes où l'on fait l'expérience d'une puissance sans précédent²¹ ». En opposition à la structure, la *communitas* ne se maintient pas longtemps. Ceux qui y ont appartenu ou ont participé à sa fondation retournent assez vite au système des relations régies par des normes entre partenaires sociaux.

Diverses communitas

Turner établit des distinctions entre les différents types de *communitas*. Il distingue la *communitas* existentielle et (ou) spontanée à laquelle il rattache les happenings d'Allan Kaprow. Il la définit avec les mots de William Blake comme « l'instant ailé au moment où il s'envole » ou « le pardon réciproque de tous les vices ». Il y associe les beatniks, les hippies qui tentent selon lui de « recréer les conditions rituelles [...] en utilisant de façon éclectique et syncrétique des symboles et des actes liturgiques tirés du répertoire de nombreuses religions, des drogues “dilatant l'esprit”, de la musique “rock” et des lumières flash, ont essayé d'établir une communion “totale” entre eux²² ». Il isole, d'autre part, la *communitas* normative, phase liminaire des rites d'initiation tribale. Le troisième type de *communitas* qu'il relève est la *communitas* idéologique qui fonctionne souvent comme une tentative de fixation du modèle utopique qu'est la *communitas* spontanée. Par leur permanence, la *communitas* spontanée comme la normative sont déjà des structures. Il donne ensuite un certain nombre d'exemples de *communitas* idéologiques comme les franciscains de l'Europe médiévale, les Sahajiyas de l'Inde du XV^e et du XVI^e siècle.

Seuil métaphorique

Dans son analyse, Van Gennep décide d'étudier comme nous en informe le sous-titre de l'ouvrage : la porte et le seuil, l'hospitalité, l'adoption, la grossesse, l'accouchement, la naissance, l'enfance, la puberté, l'initiation, l'ordination, le couronnement, les fian-

21. *Ibid.*, p. 125.

22. *Ibid.*, p. 135.

gailles et le mariage. Il commence sa démonstration par les « passages matériels », qui sont le fondement de son argumentation, malgré le fait que, pour l’auteur, « les rituels de “passage” [...] s’éloignent radicalement du pas physique originel à travers la marche, et décrivent plutôt la transformation d’état dans une société, de statut social, de génération ou de classe d’âge [...]. La spatialité du passage n’est plus qu’une lointaine image métaphorique ayant servi d’explication des origines²³ ». Si le kolam est associé au seuil matériel, de manière métaphorique, la notion de seuil me semblait correspondre au local de l’Association des femmes maliennes. Selon mon expérience personnelle, et pour reprendre ce que dit Van Gennep, ce lieu se situe *en marge* : « quiconque passe de l’un à l’autre (des deux territoires) se trouve ainsi matériellement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes ». Le local flotte entre deux mondes, encadré par une structure sociale et « culturelle ». Pourquoi ? Parce que des langues différentes y sont parlées (au minimum deux), des habitudes et traditions différentes s’y rencontrent. Ce lieu est aussi une zone de marge pour ces autres femmes qui le fréquentent. Je ne suis pas seule à vivre cette situation. Ces femmes sont d’origines différentes. Elles peuvent être bambara, soninké, peul parfois. Elles peuvent venir du Mali, du Sénégal, de France et sont depuis plus ou moins longtemps à Montreuil. Le local, entre la France et l’Afrique, se situe aussi entre un espace privé et un espace public. Ce lieu est une enclave africaine dans la ville. Les femmes qui le fréquentent sont venues pour la plupart rejoindre leur mari qui travaillait en France. Très souvent, elles ne travaillent pas, ne trouvent pas d’emploi et, plutôt que de rester isolées, elles sont encouragées par leurs amies, leurs voisines, à venir dans l’Association. Cette réminiscence de l’Afrique dans la ville de Montreuil est donc aussi un réconfort.

Comme les « gens du seuil », les femmes maliennes sont dans ce local dans une situation ambiguë : elles sont hors des réseaux de classification de par la complexité de leur situation sociale. Dans l’Association, une multitude de cas de figure se croisent. Je retrouve dans les propos d’Hawa Camara, la médiatrice, les qualificatifs que Turner prête à pro-

23. Van Gennep (Arnold), *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1991, p. 65.

pos de la *communitas*. Elle m'explique que les hiérarchies sociales qui sont attribuées à telle ou telle femme, en fonction de son origine, de son âge, de son métier ou de celui de son mari, sont abolies. Le temps des rencontres, elles tentent de faire vivre, dans le local, une forme d'égalité.

Limites de la *communitas*

La manière dont Turner décrit la *communitas* ou la structure fait écho à certains aspects de mon travail, mais cette notion présente un certain nombre de limites qui l'empêchent d'être opératoire au regard de ma démarche artistique, en général. D'une part, si on lit son étude selon le point de vue que propose Marc Augé, Turner valorise une revitalisation de la structure par la *communitas*. Il vise « l'effet de recombinaison de la hiérarchie des statuts et valeurs du quotidien », comme un « effet potentiel d'innovation culturelle » par rapport à la vie sociale inversée, minimisée, exagérée ... » Pour Turner, une des qualités spécifiques à la *communitas* est sa proximité avec la nature : « La *communitas* spontanée, c'est la nature en dialogue avec la structure [...]. Ensemble ils constituent un fleuve de vie, l'un des affluents fournissant la puissance, l'autre la fertilité alluviale²⁴. » Il me semble que cette lecture n'est possible que lue à travers un filtre idéalisé et primitiviste. C'est la raison pour laquelle certains voient dans la *communitas* le surgissement d'une animalité que l'homme refoulerait. L'intérêt de l'anthropologue pour les happenings rejoint nos remarques précédentes concernant les performances que Rosalind Krauss associe à un primitivisme dur. « On pourrait parfois conclure [que Turner] préconise un retour à un quelconque tribalisme, à l'animalité, même à la bestialité²⁵. » De plus, cette recherche de l'ontogénèse référant au sacré exclut Turner de tout rapport séculaire au monde. C'est pourquoi je lui préfère les rituels quotidiens d'Erving Goffman, si chargés de sacré, soient-ils.

24. Turner (Victor W.), *Le Phénomène rituel, Structure et contre-structure*, op. cit., p. 137.

25. Savary (Claude), « Du donné et de sa misère dans les théories de la culture », dans Langlois (Simon), Martin (Yves), *L'Horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont*, Québec, Les Presses de l'Université Laval et l'Institut québécois de recherche sur la culture, 1995.

B. Sur le seuil

L'exposition *Des Territoires* eut lieu aux Beaux-Arts de Paris en 2001, après sept années d'un séminaire transdisciplinaire interrogeant le phénomène de la mondialisation aux croisements de l'art, de l'information et de l'actualité. Dans l'éditorial de la dernière revue qui, associée aux quatre autres précédemment publiées, fait office de catalogue d'exposition, Jean-François Chevrier, dont ce séminaire accompagne l'enseignement d'histoire de l'art aux Beaux-Arts, explique ce que le groupe entend par « territoire » : « Ce qui nous intéresse c'est tel territoire ou tel autre, ici ou là, dans ses limites géographiques et mentales, sociales mais aussi psychiques, quand il donne lieu à des récits, des processus d'appropriation, des personnages et des figures, du commun et des singularités. [...] Penser territoires, c'est mettre en avant des relations de proximité, des voisinages et des solidarités. C'est imaginer également un monde tissé de ressemblances et d'analogies²⁶. » Le territoire « désigne une situation géographique, sociale et psychique, entre poétique et politique ». Cette notion se déploie dans différents domaines, l'éthologie, l'écologie politique, la géographie et la sociologie urbaine²⁷.

Nous poursuivons ici la recherche du type de seuil qui décrirait de manière appropriée ces espaces dont j'ai fait l'expérience. Après m'être questionnée sur l'appartenance de certains espaces à la définition que Turner donne de la *communitas*, je souhaite revenir

26. Chevrier (Jean-François), « Éditorial », *Des territoires en revue*, *op. cit.*, p. 22

27. « Présentation du séminaire » : « Aujourd'hui, la notion de territoire(s) est souvent entendue dans un sens métaphorique : par exemple, les nouveaux territoires de l'art. Cet usage témoigne d'une porosité des frontières de compétence entre représentation et transformation, œuvre et activité, dans le contexte d'une économie qui favorise information et réseaux, avec des effets d'inégalités territoriales. Sans vouloir nécessairement tarir l'euphorie métaphorique, nous souhaitons réinvestir la notion de territoire(s) telle qu'elle se déploie dans les sciences du vivant et dans les sciences humaines : de l'éthologie à l'écologie politique, en passant par la géographie et la sociologie urbaine. Nous nous proposons d'interroger la validité historique et prospective de ces quatre modèles pour l'activité artistique », <http://www.desterritoires.com>.

au seuil matériel comme « territoire », revenir à des situations locales. Les situations décrites par les théories postcoloniales ainsi que la pensée du métissage interviennent dans ma pratique comme des contextes concrets de travail. Ce seuil matériel, défini en termes de limites et de frontières, rencontre parfois ces espaces que l'on appelle, après Michel Foucault, « autres ».

1. « Des espaces autres »

En 1977, Marina Abramovic et Ulay réalisent une performance, *Imponderabilia*, durant laquelle ils restent sur un seuil d'un musée, nus, le dos contre le chambranle vertical de la porte, pendant quatre-vingt-dix minutes, forçant le visiteur qui veut y entrer à se positionner de biais et à frôler les deux corps sur son passage. Ils décrivent ainsi la performance : « Nous nous tenons nus dans l'entrée principale du musée, face à face. Le public qui entre dans le musée doit traverser de profil le petit espace qui nous sépare. Chacun doit choisir auquel d'entre nous il doit faire face²⁸. » Passer entre deux corps, pour traverser un seuil, rend compte de l'espace, si exigu soit-il, qui coexiste entre les deux pièces. Le pas qui doit être fait pour passer d'un espace à l'autre se charge d'une concrétude charnelle. Par leur posture, Marina Abramovic et Ulay confèrent à l'expérience du franchissement le caractère de rite de passage tel Janus le gardien du seuil aux deux visages.

Je ne reviendrai ici ni sur la *communitas* ni sur les rites de seuil et de protection que nous avons évoqués à propos du kolam. Je m'arrêterai entre Paris et Saint-Denis sur cette ancienne « Zone » représentant peut-être un nouveau seuil, une nouvelle frontière.

Ces espaces concrets et la manière dont on en fait usage rencontrent trois conceptions différentes qui pourtant se croisent. Les « hétérotopies » de Michel Foucault, les « non-lieux » de Marc Augé et la distinction établie par Michel de Certeau entre « lieu » et « espace ». Le travail de Marc Pataut et celui du collectif Stalker dont j'analyserai

28. *Marina Abramovic*, Stuttgart, Éditions Cantz, 1993. Trad. Geneviève Grimal.

certaines divergences m'aideront à clarifier ce rapport à l'espace dont Hal Foster souligne qu'il exerce actuellement une fascination par des phénomènes de « fétichisation des signes de l'hybride et des espaces de l'entre-deux²⁹ ».



Marina Abramovic & Ulay
Imponderabilia, 1977

29. Foster (Hal), « L'artiste comme ethnographe », *Le Retour du réel, la situation actuelle de l'avant-garde*, trad. par Yves Cantaine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 222

Paradoxe de la frontière

L'ambiguïté du seuil vient du fait qu'« il représente aussi bien une strie sans épaisseur, une valeur minimale à partir de laquelle se manifeste une propriété ou un phénomène, qu'un obstacle ou une zone neutre, un *no man's land*, un “désert”, ou un “marécage”³⁰ ».

La performance *Imponderabilia* ainsi que *The Great Wall Walk*³¹ donne à voir la frontière comme une bande, comme une sorte de corridor qui nécessite un certain temps pour être parcouru en sa largeur comme en sa longueur. Quand le seuil est une frontière entre deux pays ou entre deux villes, cette zone parcourable reste à définir. Le paradoxe de la frontière, nous dit Certeau, est d'être créée « par des contacts, [dont] les points de différenciation entre deux corps sont aussi des points communs. La jonction et la disjonction y sont indissociables. De corps en contact, lequel possède la frontière qui les distingue ? Ni l'un ni l'autre. Est-ce dire : personne³² ? » Les peuples gaulois se séparaient les uns des autres par des forêts, marquant des territoires neutres grâce à des frontières naturelles³³. Ces *no man's land* sont, étymologiquement, un « territoire qui n'appartient à aucun des deux belligérants ». Idéalement sans appartenance privée, ce territoire qui n'appartient à personne est pourtant légiféré deux fois plus, c'est-à-dire par les deux parties. Selon Marie-Claire Robic, les toponymes associés à ces forêts seraient « issus d'un mot préromain latinisé en *mediolanum* ». Ce terme symboliserait le contact « d'autres sites révélés par l'archéologie et des pratiques encore vivantes marquent ces “lieux assignés aux échanges avec les peuples voisins”³⁴ ». Les deux parties, que sépare le seuil, sont autant séparées que réunies. Si le seuil n'est ni à l'un ni à l'autre, il est parfois à l'un *et* à l'autre. Pour Mircea Eliade, le seuil est ce qui « concrétise aussi bien la délimitation entre le “dehors” et le “dedans” que la possibilité de passage d'une zone

30. Van Gennep (Arnold), *Les Rites de passage*, *op. cit.*, p. 24.

31. En 1988, Abramovic et Ulay marchent, cette fois, sur la muraille de Chine, seuil-frontière sur lequel ils sont restés trois mois, le parcourant en son entier, partant chacun d'un point opposé, ils se retrouvent au milieu, totalisant à eux deux 4000 km. À l'issue de cette performance *The Great Wall Walk*, ils se séparent et cessent leur collaboration.

32. Certeau (Michel de), *L'Invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, *op. cit.*, p. 186.

33. Robic (Marie-Claire), « Confins, routes et seuils : l'au-delà du pays dans la géographie française du début du XX^e siècle », revue *Communications*, n°70, *op. cit.*, p. 105.

34. *Ibid.*, p. 105. L'auteur cite : Dion (Roger), *Les Frontières de la France*, Paris, Hachette, 1947, pp. 24-25.

à une autre³⁵ ». Il est à la fois une bande de contact et une interface³⁶. Paul Virilio ajoute à la fenêtre, à la porte, la télévision, la radio ou les autres médias que nous installons dans nos intérieurs. L'écran est une interface comme « toute surface est une interface entre deux milieux où il règne une activité constante sous forme d'échange entre les deux substances mises en contact³⁷ ». Cette bande-contact qu'est la frontière est un seuil entre-deux, un « espace entre deux », nous dit Certeau et citant ensuite, un poème de Christian Morgenstern décrivant un architecte qui en percevant cet espace vide dans une clôture y bâtit une maison. À l'inverse de l'architecte qui comble des trous de manière pulsionnelle, Michel de Certeau associe à cet espace, le récit qu'il perçoit comme un espace de traversée : « tout se passe comme si la délimitation même était le pont qui ouvre le dedans à son autre³⁸ ».

Hétérotopies

Dans un texte écrit en 1967, Michel Foucault s'interroge sur les spécificités de certains emplacements³⁹. Il appelle ces emplacements des « hétérotopies » en opposition aux utopies. L'auteur nous rappelle que si le temps a été désacralisé au XIX^e siècle et si, d'un point de vue théorique, l'espace le fut aussi, d'un point de vue pratique l'espace conserve toujours un caractère sacré. Ce rapport au sacré se manifeste à travers les oppositions entre espace privé, familial et public, entre espace culturel et utile, ou entre espace de loisir et de travail.

Ces espaces « autres » ou hétérotopies sont régis par six grands principes. Ils sont, tout

35. Eliade (Mircea), *Le Sacré et le Profane*, Folio/essai, 1965, p. 154.

36. En 1983, dans *La Crise des dimensions, La représentation de l'espace et la crise de la notion de dimension*, Paul Virilio pense naturellement le seuil comme un espace de jonction entre l'extérieur et l'intérieur mais dans le contexte de la « société du spectacle », « Le protocole d'accès de la télématique succède alors à celui du portail », Virilio (Paul), *La Crise des dimensions, la représentation de l'espace et la notion de dimension*, UDRA-ESA, Paris, 1983. Le seuil n'est donc plus une construction architecturale, mais il s'y est substitué des systèmes électroniques qui assurent la fonction de surveillance de franchissement. Les fonctions se sont décalées, le chambranle de porte sans porte qu'est le portique électronique, maintenant, s'ouvre et se ferme en fonction du métal que nous portons sur nous.

37. Virilio (Paul), *La Crise des dimensions, op. cit.* p. 9. Cette disparition du seuil passe aussi par l'architecture de verre qui favorise la surveillance et rend compte encore une fois de la disparition de l'expérience au sens où l'entendait Benjamin. L'architecture de verre d'Adolf Loos empêche la pulsion bourgeoise de laisser des traces « Les objets de verre n'ont pas d'aura ». Le verre, d'une manière générale, est l'ennemi de la propriété », Benjamin (Walter), « Expérience et pauvreté », *Œuvres II, Folio Essais*, Gallimard, 2000, p. 369.

38. Certeau (Michel de), *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire, op. cit.* p. 189.

39. Dans un rapport historique à l'espace, l'emplacement « se substitue à l'étendue qui elle-même remplaçait la localisation », Foucault (Michel), « Des espaces autres », *Dits et Écrits, II, 1980-1988*, Paris, NRF, Gallimard, 1994.

d'abord, une constante des groupes humains. Ils peuvent, ensuite, se présenter sous des formes qui évoluent selon la manière dont la société les fait fonctionner. Selon le troisième principe, les hétérotopies ont la particularité de juxtaposer dans le même espace plusieurs espaces comme c'est le cas pour le théâtre et le cinéma. Puis, le rapport que ces emplacements entretiennent avec le temps est en rupture avec notre rapport traditionnel : soit ils cumulent en leur sein une multitude de temps différents comme les bibliothèques ou les musées, soit ils sont dans un rapport à un temps fugace ou chronique comme le sont les fêtes ou les foires. De plus, les hétérotopies « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables⁴⁰ ». On n'y accède pas facilement : « ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications⁴¹ ». Enfin, selon le sixième principe, le rapport de ces emplacements avec l'espace « réel » est soit d'illusion soit de compensation (maison close ou pays colonisé).

Dans les sociétés qu'il appelle « primitives », Foucault distingue les hétérotopies de crise, qui semblent correspondre à la zone liminaire du rite de passage et qui sont « lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, ou réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise ». Ces emplacements abritent « les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards⁴² ». Ces hétérotopies de crise qui existaient bien sûr aussi en France (service militaire, voyage de noce) tendent aujourd'hui à disparaître.

Selon le troisième principe de Foucault, cet espace à « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces⁴³ ». C'est le cas des *no man's land* deux fois légiférés et du paradoxe de la frontière dont parle Michel de Certeau. Pourtant, tous les seuils ne fonctionnent pas de cette manière. Selon l'usage qui en est fait, les « gens du seuil » sont soit à la fois ici et là, soit ni ici ni là. La double négation revient à cet « au-delà de la

40. *Ibid.*, p. 360

41. *Ibid.*, p. 360.

42. *Ibid.*, p. 357.

43. *Ibid.*, p. 358.

structure » qu'est la *communitas* de Turner, qui entretient avec l'espace « réel » un rapport de dénonciation. Les hétérotopies « ont, par rapport à l'espace restant, une fonction⁴⁴ ».

L'hétérotopie est un nouveau seuil qui n'est pas forcément un lieu de passage. Les missionnaires jésuites, que décrit l'auteur, n'envisageaient pas leur village au Paraguay comme des lieux transitoires, bien que ces lieux autres peuvent aussi l'être. Foucault y fait référence à propos des « chambres-seuil » des grandes fermes brésiliennes. Tout de suite après la porte d'entrée, celui qui entre dans la maison pénètre dans une chambre qui est déjà dans la maison et pourtant n'y est pas encore. Cette pièce permet au voyageur d'y dormir, d'y passer la nuit, elle est destinée à celui qui ne fait que passer. Foucault la compare aux chambres de motels américains qui tiennent ceux qui s'y abritent à l'écart. Le voyageur est dans un « espace entre deux », mais ni ici ni là. Enfin, l'auteur conclut en nous proposant comme figure centrale de l'hétérotopie, le navire, dans la mesure où il est : « un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer⁴⁵ ». Le navire évoque les nefes de fous laissées à la dérive qu'il a décrites comme étant éternellement prisonnières du seuil, station liminaire du rite de passage non conclu⁴⁶.

Nous quittons donc l'idée du passage pour des espaces autres, des emplacements fixes dans la société. Nous avons évoqué la possibilité de considérer le local de l'Association des femmes maliennes comme un lieu hors de la structure, c'est-à-dire dans la *communitas*. Pourtant, il nous semble maintenant plus juste d'en parler en termes d'hétérotopie. C'est une utopie réelle où l'égalité entre les femmes est respectée. C'est un espace de compensation au regard du traitement que la société leur fait subir en tant qu'immigrées. Et, c'est aussi un espace qui « juxtapose » à la fois la France et l'Afrique, la France et

44. *Ibid.*, p. 361.

45. *Ibid.*, p. 362.

46. « Cette navigation du fou, c'est à la fois le partage rigoureux, et l'absolu Passage. Elle ne fait, en un sens, que développer, tout au long d'une géographie mi-réelle, mi-imaginaire, la situation *liminaire* du fou à l'horizon du souci de l'homme médiéval – situation symbolique et réalisée à la fois par le privilège qui est donné au fou d'être enfermé aux portes de la ville : son exclusion doit l'enclorre ; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre prison que le seuil lui-même, on le retient sur le lieu du passage », Foucault (Michel), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, TEL, 1972, p. 22.

Bamako et Kayes et les villages. D'autres lieux que j'ai arpentés s'inscrivent dans ces problématiques. La Plaine Saint-Denis, la Porte de Paris, sous l'échangeur de l'autoroute ou sur le périphérique, sont autant de lieux parcourus pendant les vidéos *Un pointillé sur une carte* (ill.p. 39) et *Plaine* (ill.p. 220). Ces lieux dans l'espace public ne sont manifestement ni des hétérotopies ni des manifestations de la *communitas*, mais sont-ils des « non-lieux » ? Sont-ils plutôt des espaces ?

Du lieu à l'espace

Pour Michel de Certeau, il y a une rhétorique de la marche qui donne à voir les « figures de style » du marcheur, et il y a un usage socialement normé des déplacements. Tous deux sont des « arts de faire » qui sont réciproquement soit un « traitement singulier du symbolique » soit l'élément d'un code⁴⁷. Michel de Certeau établit une célèbre distinction entre espace et lieu. Le lieu est la manière dont s'arrangent des éléments qui coexistent. Ces éléments y sont « les uns à côté des autres », « une configuration instantanée de position⁴⁸ ». Le terme d'espace, quant à lui, est employé pour désigner un lieu parcouru, un « lieu pratiqué⁴⁹ ». Alors que le lieu est stable, l'espace est en mouvement. Il est direction, orientation et vitesse. L'auteur fait référence à Maurice Merleau-Ponty et à la distinction que le philosophe établit entre l'espace « géométrique » (le lieu chez Certeau) et l'« espace anthropologique » qui est l'espace phénoménologique de relation au monde. Il y aurait donc un *être-là* du lieu et des opérations qui spécifient « des “espaces” par des actions de *sujets* historiques⁵⁰ ». Le parallèle est constant entre le récit comme pratique narrative, la mémoire et les parcours effectifs. « L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé⁵¹. »

Pour Michel de Certeau, le lieu est palimpseste⁵², c'est-à-dire que la mémoire fait se

47. Certeau (Michel de), *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 1990, p. 151.

48. *Ibid.*, p. 173.

49. *Ibid.*, p. 173.

50. *Ibid.*, p. 174.

51. *Ibid.*, p. 173. « L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés », p. 148.

52. *Ibid.*, p. 163.

superposer un passé qu'elle révèle à des éléments ordonnés. Ces strates émergent par l'évocation des souvenirs et font des lieux vécus « des présences d'absences ». Les lieux sont hantés de présences passées, « temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rebus⁵³ ». En marchant sur la Plaine Saint-Denis, accompagnée par des personnes qui me guidaient sur leurs pas quotidiens, nous *pratiquions* ensemble le lieu. Le parcours se transformait en espace. En regardant la vidéo, en écoutant la voix off, le regardeur peut entendre la conversation que nous avons eue pendant la marche. Cette voix off révèle le caractère palimpseste du lieu : « *Ici, c'était la boulangerie* », entend-on comme un souvenir endormi que le passage réveille, nous dit Michel de Certeau. Il me semble que marcher avec la légende, c'est évoquer l'expérience Benjaminienne du conteur⁵⁴. Chez Certeau, la légende est une manière d'habiter. Elle rend la ville habitable car elle y ménage des espaces en inventant « du *plus* et de l'*autre* (détails de surcroît provenant d'ailleurs) [qui] s'insinuent dans le cadre reçu, ordre imposé⁵⁵ ». La légende possède une certaine capacité de « créer partout des caves et des greniers ». Selon l'auteur, le voyage et la marche en sont les substituts⁵⁶ grâce à leur particularité commune à fonctionner à la manière du rêve par déplacement et condensation. La légende permet de faire l'expérience du *divers* dans le lieu proche et la marche rend à ce lieu le légendaire qui tend à disparaître. À la manière de la légende, la marche ouvre un espace à l'autre. « Ce que produit cet exil marcheur, c'est très précisément le légendaire qui manque à présent dans le lieu proche ; c'est une fiction⁵⁷. »

Au regard de l'étude de Certeau, il est certain que les vidéos de marche sur la Plaine Saint-Denis ou de Montmartre à la basilique donnent à voir un lieu palimpseste, au sein

53. *Ibid.*, p. 163.

54. Benjamin (Walter), « Le conteur », *Œuvres III, Folio Essais*, Gallimard, 2000.

55. *Ibid.*, p. 161.

56. Pour Certeau : « [...] les légendes locales (legenda : ce qu'il faut lire, mais aussi ce qu'on peut lire) permettent des issues, des moyens de sortir et de rentrer, et donc des espaces d'habitabilité », *ibid.*, p. 160. Selon la définition du *Dictionnaire historique de la langue française*, le terme « est emprunté (fin XII^e s.) au latin médiéval *legenda* "vie de saint". [...] Par extension, légende s'applique à tout récit merveilleux d'un événement du passé, fondé sur une tradition plus ou moins authentique ».

57. *Ibid.*, pp. 160-161. Le légendaire, toujours d'après la définition du *Dictionnaire historique de la langue française* désigne « ce qui relève de la légende et (1848) ce qui est entré dans la légende, d'où (XX^e s.) ce qui est universellement connu ».

duquel s'ouvraient des espaces habités par la légende. La vidéo actualise cette dernière qui est amplifiée et complétée par la parole de l'habitant. Ces espaces naissent donc de la parole de la personne qui m'accompagnait et qui me transmettait généreusement ses légendes personnelles en stratifiant, un peu plus encore, ces espaces. Ces derniers sont aujourd'hui les emplacements où les grandes entreprises installent leurs sièges sociaux, où les studios de cinéma s'agrandissent, où les immeubles d'habitation populaires sont détruits aux profits d'immeubles de standing en attente des habitants parisiens de la classe moyenne chassés de la capitale. Ces transformations enfouissent dans le passé et le sous-sol les industries du début de siècle, les logements ouvriers, la petite Espagne et bien d'autres choses encore. En écho à la « surmodernité » décrite par Marc Augé, se peut-il que ces espaces, si chargés d'histoire, soient considérés comme des « non-lieux », ce qui est souvent fait ?

Non-lieux

Ces fameux « non-lieux » que Marc Augé décrit comme révélateurs d'une surmodernité sont redevables de la distinction opérée par Michel de Certeau. Pourtant, Marc Augé propose de penser le lieu comme un lieu où le sens est « inscrit et symbolisé » comme « lieu anthropologique⁵⁸ ». La possibilité de le parcourir (ce qui en faisait des espaces chez Michel de Certeau) est incluse dans la définition de Marc Augé. Les non-lieux présentent deux caractères. D'une part, ils ont une fonction dans la société : le transport, le transit, le commerce, le loisir. D'autre part, les individus entretiennent avec ces lieux des relations de « contractualité solitaire » à la différence du lieu anthropologique qui crée du « social organique ». Les non-lieux ne sont donc pas des lieux palimpsestes (plus de légendes, plus de paroles) car ils ne sont pas anthropologisés et n'intègrent pas de lieux anciens. Ils ne sont ni identitaires ni relationnels ni historiques. Selon l'anthropologue, un certain nombre d'emplacements répondent à ces caractéristiques. Il énumère, par exemple, les lieux de transit, d'occupation provisoire comme les chambres d'hôtel et

58. Augé (Marc), *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie du XX^e siècle, Éditions du Seuil, 1992, p. 104.

les squats, les camps de réfugiés et les bidonvilles⁵⁹, mais aussi les moyens de transport qu'il appelle des « habitacles mobiles » ou encore les commerces « sans parole » munis de distributeurs automatiques et de caissières avec qui il n'est pas nécessaire d'échanger le moindre mot⁶⁰. La singularité de ces lieux de transit provient de cette zone liminaire à laquelle ils appartiennent. Certains de ces espaces, transitoires, peuvent être considérés comme des seuils. Ces non-lieux de la surmodernité que décrit Augé sont donc l'inverse des ponts, des gares⁶¹ et des passages, décrits par Walter Benjamin dans le *Livre des passages, Paris Capitale du XIX^e siècle*, qui sont des hymnes à la modernité car si, au XIX^e siècle, on y voyait le progrès, au XXI^e siècle, on y jette « un regard tristement évidé de conscience ». Malgré le fait que le non-lieu soit une zone liminaire, il n'est ni spécifiquement une hétérotopie ni l'espace utopique et créateur de la *communitas* car ils se définissent en opposition à l'utopie et non, comme les hétérotopies, en tant qu'utopie réelle.

Alors que, pour Michel de Certeau, le voyageur est une analogie de la légende, producteur d'espace, pour Marc Augé, l'espace du voyageur est l'archétype du non-lieu. Il est certain que le marcheur chez Certeau n'est pas non plus l'homme d'affaires ou le touriste d'Augé, mais parfois les rôles s'échangent. Les distinctions ne doivent pas être rigides. Pour l'anthropologue, le rapport que le voyageur institue avec le voyage est fait de vues partielles qui sont captées au gré des déplacements et qui, par le type de regard qu'il pose sur les choses, créent une fiction. Cette relation au voyage suppose un rapport particulier à soi-même, il prend la pose : « l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment⁶² ». Nous retrouvons la dureté des anthropo-

59. Augé place côte-à-côte les hôtels des demandeurs d'asile, les camps de réfugiés et les non-lieux du supermarché. Il me semble dangereux de la faire. Les questions d'identités, de relations qui définissent les non-lieux sont de nature absolument incomparable. Les maux psychiques et les rapports au langage sont fondamentalement différents. Le mutisme du client face à la caissière n'est pas le même que celui du réfugié. Cela va de soi : le « transit » et ses enjeux ne sont pas les mêmes. Le non-lieu n'est pas habitable, mais certains y habitent ; comment restent-ils alors sans identité, sans relation et sans histoire ? Dans les gares, le lieu des arrivées et des départs que nous traversons, vivent ceux qui ont choisi d'y demeurer car souvent ils n'ont nulle part où aller. Ces zones en marge (et non plus *de* marge qui supposerait le passage) ou ces non-lieux sont habités, vécus, pleins de vies, ils peuvent eux aussi fourmiller de légendes, souvenirs. Les images que nous projetons sur ces espaces ne correspondent pas non plus à l'expérience des gens qui vivent dans ces situations. Nous le verrons à propos du travail de Marc Pataut sur le Cormillon sur la Plaine Saint-Denis.

60. *Ibid.*, p. 100.

61. Lapiere (Nicole), « En partant du pont : de Georg Simmel à Siegfried Kracauer », revue *Communications*, n°70, *op. cit.*, p. 50.

62. Augé (Marc), *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 110.

logues envers le voyageur ou le touriste. C'est la raison pour laquelle, à la différence des lieux créateurs de social, le non-lieu crée « de la contractualité solitaire⁶³ ». L'individu est solitaire car la pratique de ces non-lieux ne nécessite ni parole ni relation, le lien entre les individus et leur environnement passe par le texte et par les mots qui jalonnent les parcours à effectuer, et alors la parole devient superflue. Pourtant, à l'instar de Marc Augé, il est nécessaire de rappeler que lieux et non-lieux s'enchevêtrent. Il dira plus tard que la « négation » de « non-lieux » n'était pas une manière de porter un jugement sur ces lieux. Au contraire, dit-il, « il faut du non-lieu, parce que ce sont des espaces où quelque chose peut surgir, parce qu'ils ne sont pas pris dans la contrainte de l'existant, que cet existant soit bon ou pas⁶⁴ ». Parce qu'il n'y a pas de « social » dans ces lieux, tout peut y arriver.

Dans mon expérience artistique, je n'ai finalement pas expérimenté ces non-lieux selon la définition que proposait Marc Augé, malgré ce que l'on pourrait penser au premier abord. Pour la vidéo *Un pointillé sur une carte* (ill.p. 39), nous longeons le périphérique de la porte des Poissonniers à la porte de la Chapelle, nous passons sous l'échangeur de l'autoroute et de ces lieux surgissent ces strates d'histoire. Sous l'échangeur, Rémy Viard se souvient de son enfance et de la Zone, Jacques Dufour des itinéraires qu'il faisait avec son père pour rentrer à Montmartre après des réunions politiques à Saint-Denis. Pourtant, personne ne passe à pied, personne n'habite ces lieux, seul un hôtel est implanté à proximité. Ils sont laissés à l'abandon. Mais ils ne sont pas des non-lieux. C'est en devenant espace que l'histoire et la relation sont permises. La situation n'était pas commune, soit. Des images *resurgissent* par la parole échangée. Libre est celui qui s'emparera d'un espace « vide » d'histoire, de relation, d'identité — même si cette triple configuration me semble relever de l'exceptionnel. Le vide ne le reste jamais très longtemps, comme nous le fait remarquer avec humour le poème de Morgenstern ou la critique d'Hal Foster concernant la fétichisation actuelle des espaces entre-deux. Si cette notion de non-lieu

63. *Ibid.*, p. 119.

64. « L'infinie complexité de la ville contemporaine », entretien avec Marc Augé par Alain Renk et Anne-Marie Morice, dans *Mutations urbaines Art grandeur nature 2006*, Synesthésie, 2006, sous la direction d'Anne-Marie Morice.

décrit des situations que nous connaissons tous, elle ne peut pas être opératoire dans ma pratique et me paraît être à l'inverse des expériences que j'ai vécues.

2. Des espaces en marge

Lieux en marge

En explorant des terrains vacants, au bord des villes, je me suis rendu compte que l'on ne pouvait dissocier ces territoires des utilisations parallèles qui en étaient faites ; les nombreux sentiers dont ces terrains sont empreints semblent témoigner directement de ces activités : ils ne les décrivent ni ne les désignent explicitement mais ils sont comme le signe le plus évident de présences temporaires, indissociables de l'existence précaire de ces territoires⁶⁵. Alexis Pernet

D'Eugène Atget au réalisme italien, Jean-François Chevrier nous rappelle l'attrait ou exotisme que le terrain vague a toujours exercé sur les artistes. Quand les artistes « s'aventurent » dans ces zones, accompagnés non pas d'un « stalker », personnage qu'Andreï Tarkovsky⁶⁶ invente pour son film du même nom, mais de l'histoire de la ville, d'un lieu, ils peuvent se trouver « confrontés » à un ou des individus qui habitent ces zones. La question est alors de savoir comment se noue ou non une relation. Comment l'artiste arrive, repart, travaille. À propos de ce déplacement de l'artiste vers les périphéries, Ardenne parle d'une mauvaise conscience bourgeoise, d'une « nouvelle éthique de la rédemption » qui pousserait les artistes vers ces zones urbaines⁶⁷. Il rappelle l'obsession situationniste à vouloir contrôler la ville, ou encore les déplacements « aller-retour » de Wolf Vostell dans les années soixante-dix caricaturant les virées touristiques en autobus,

65. Pernet (Alexis), *Marges intérieures (notes sur les sentiers)*, Éditions MIX, 2005, p. 26.

66. Le stalker emmène un professeur et un écrivain dans la Zone, un lieu mystérieux, régi par des règles différentes que celles du monde dit « profane ». Voir : Gerstenkorn (Jacques) et Strudel (Sylvie), « Stalker, la quête de la foi ou le dernier souffle de l'esprit », *Andreï Tarkovsky, Études cinématographiques*, n°135-138, Lettres modernes Minard, 1983, p. 87. La Zone est le lieu où se trouve la chambre des désirs, là où le parcours doit aboutir. L'espace social dans le film est en noir et blanc alors que la Zone est toujours présentée en couleurs. Rien, à part le traitement de la pellicule, ne la sépare *a priori* de l'autre monde. Mais l'imaginaire que le réalisateur propose au spectateur rend la Zone mystérieuse et pleine de possibles.

67. Ardenne (Paul), « Quand l'art s'empare de la ville étendue », dans *Mutations urbaines Art grandeur nature 2006*, *op. cit.*

dans les périphéries de Cologne ou de Paris. Selon lui, le nomadisme relève d'une curiosité mal placée, d'un frisson exotique. Il accorde tout de même un intérêt aux artistes qui, plutôt que de passer, s'installent et développent un vrai projet dans un rapport au temps différent. C'est de ces artistes qu'il s'agit ici. Ardenne évoque les Malassis ou le Group Material qui agissait dans les années quatre-vingt à New York. J'évoquerai, pour ma part, le travail du collectif Stalker et une nouvelle fois celui de Marc Pataut à travers la relation qu'ils tissent avec un territoire. Pour ce dernier, cette relation passe inévitablement par ceux qui l'habitent, sur le mode d'une « intimité territoriale », selon l'expression donnée par Jean-François Chevrier.

Franchissement

Les recherches plastiques — cinéplastiques, dirait Thierry Davila — du collectif laboratoire *Stalker* mettent en jeu des données aussi diverses qu'esthétiques, architecturales, utopistes et surtout profondément ancrées dans la ville et ses abords et dans ces lieux d'errance que sont les terrains vagues. Stalker est un groupe, mais pour ses membres, « Stalker » : « c'est quelque chose qui arrive ... c'est un moment qu'on partage ensemble, c'est une situation, ce n'est pas un nombre figé de personnes⁶⁸ ». L'accent est d'emblée mis sur le mouvement, la fluidité, le devenir. Ces concepts sont ceux qui accompagnent leur pratique. Leurs actions sont des marches et des expériences qui sont retransmises dans l'exposition à l'aide de cartes réinventées, de photographies et de vidéos.

Le collectif se propose d'expérimenter les terrains vagues, préférant d'ailleurs à cette expression l'appellation « territoires actuels ». Ils empruntent le terme d'« actuel » à Michel Foucault, et non au sens commun d'actualité, dans la mesure où ces lieux se définiraient plutôt par leur inactualité. Le groupe met l'accent sur le processus et le devenir de ces lieux. En tant qu'architectes, ils refusent d'y construire quoi que se soit. En refusant de rationaliser ces lieux, ils choisissent de les prendre tels qu'ils sont

68. Fréchuret (Maurice), Lacaton (Anne), Tiberghien (Gilles A.), *Stalker*, Capc, Musée d'art contemporain de Bordeaux, Fage Éditions, 2004, p. 21.

et pour ce qu'ils sont. Ils les laissent donc dans leur état de marge et d'entre-deux de la construction et du déferlement urbanistique, et prennent ainsi le contre-pied de ce qu'illustrait parfaitement le poème de Morgenstern. Ils font l'expérience de ces lieux par la marche, car « les traversées des espaces urbains interstitiels, l'abandon au devenir à l'œuvre dans la mégapole, défont la logique du contrôle et de la maîtrise du territoire au profit d'une heuristique de la fluidité, au profit du déplacement spéculatif d'un sujet multiple⁶⁹ ». C'est parce que Tarkovsky nous mène, grâce au stalker, dans un territoire en friche, abandonné, isolé du fonctionnement intrinsèque à la ville, que le collectif laboratoire lui emprunte son nom. La référence à Tarkovsky s'accompagne d'autres très importantes, comme le travail de Robert Smithson auquel ils rendront hommage⁷⁰, les dérives situationnistes et le travail de ville nomade de Constant⁷¹.

Pendant leur marche, ils distinguent plusieurs moments, dont l'un d'eux rejoint en particulier les questions du seuil. *Franchissement* est le nom qu'ils donnent au moment où ils entrent dans l'emplacement choisi. C'est à travers cette action que l'auteur établit un lien avec les lieux autres de Foucault. Il s'agit selon les cas soit d'escalader soit de passer une frontière. Par contre, selon Thierry Davila, les terrains vagues traversés ne sont pas des non-lieux. En tant que processus, ils sont situés dans l'histoire et, de plus, ils ne sont pas régis par l'ordonnance textuelle qui caractérise les non-lieux. En effet, rien n'indique leur existence, rien ne parle à leur place, personne ne les traverse. L'auteur en parle, lui aussi, en termes de territoires palimpsestes⁷².

Campo Boario

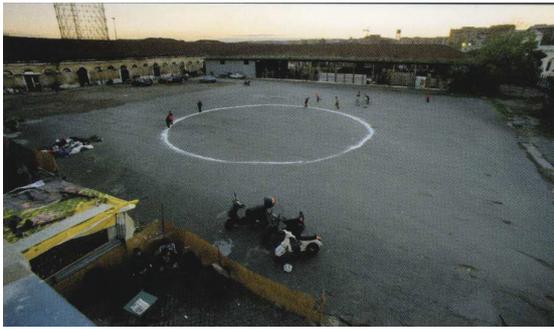
Le travail des membres de Stalker s'est enrichi, dans les années 2000, d'un lieu d'observation et d'expérimentation sur lequel, cette fois, ils stationnent. Ils n'y habitent pas mais

69. Davila (Thierry), *Marcher : créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 150.

70. Stalker, *Salker Rundown (omaggio a Robert Smithson)*, 1996. Cette action eut lieu à Rome le 3 mars 1996.

71. Voir : *New Babylon, Constant, Art et utopie*, Éditions Cercle d'Art, Paris, 1997

72. « Le terrain vague [...] avec tous les processus urbains qu'il accueille, dont il est le théâtre, plus ou mieux que tout autre espace de la métropole, apparaît comme le lieu qui expose, en silence et à l'écart, dans l'oubli quasi général, une mutation à l'œuvre dans la ville, qui manifeste la *prise de forme* du territoire, le territoire *comme* prise de forme, cette dernière étant soumise à une modulation incessante selon des vitesses variables, au moins jusqu'à la disparition du terrain vague lui-même », Davila (Thierry), *Marcher : créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX^e siècle*, op. cit., p. 128.



Stalker
Pranzo Boario, 2000
 Photos de l'action. Collection laboratoire Stalker

s'y rendent très régulièrement afin de mener des actions. Le *Campo Boario* est un terrain vague de plusieurs hectares à la périphérie de Rome. Là-bas, ils rencontrent les habitants de diverses origines qui y vivent. Selon Davila, ils y vont « pour observer les fluctuations à l'œuvre, la territorialité qui se construit et évolue entre les occupants du lieu⁷³ ». Cette position d'observateur rappelle la position de l'ethnographe, et la distance vis-à-vis des habitants de ce lieu semble contredire l'idée de la collaboration. Selon l'auteur, pourtant cette observation est celle de la recherche du moment opportun pour « faire quelque chose sans imposer une quelconque maîtrise de l'espace aux communautés présentes⁷⁴ ». La collaboration s'installe alors par des actions. Ils créent un centre culturel multiethnique : *Ararat*. Le collectif organise un repas avec tous les habitants

du lieu. Le repas est mis en scène d'abord par un cercle tracé sur le sol. Ce cercle fonde un territoire éphémère. Ils organisent ensuite des chaises et des tables autour de ce trait et partagent un repas en commun. La fragilité du trait de craie, volatile sur le sol, comme un kolam éphémère, reflète, il me semble, l'instabilité des relations autant que l'instabilité du territoire. Il peut aussi rappeler la première œuvre de Ian Wilson *Circle on the floor*, 1968 : un simple trait rond tracé à la craie sur le sol qui, selon Jean-Christophe Royoux, « en plus de l'effet de réflexivité et de clôture, symbolise sous une forme sans doute réduite au minimum, mais peut être d'autant plus emblématique, l'agora

73. *Ibid.*, p. 154.

74. *Ibid.*, p. 154.

démocratique⁷⁵ ». Ian Wilson, nous l'avons mentionné, annonce que la conversation est un art. Ce tracé pourrait annoncer l'art relationnel que Stalker croise dans cette œuvre en plaçant des individus au bord de ce cercle. Cette action s'appelle *Pranzo Boario*. Ils fabriquent ensuite collectivement un tapis avec des bouts de cordes et de cuivre — travail que nous découvrons assez proche du travail *Chutes* (ill.p. 78) et de la réalisation des *Calebasses* (ill.p. 95). Ils créent enfin un jardin méditerranéen, le *Orto Boario*. Se défendant du « tabou » de la matérialisation et de la réification d'un territoire, Davila argumente que les artistes ajoutent « quelque chose au territoire qui ne s'apparente pas à une construction mais à la cristallisation éphémère de l'interaction des devenirs⁷⁶ ». En effet, il ne s'agit pas de construction au sens architectural du terme mais il s'agit bien de construction au sens d'œuvres plastiques ou performatives. De ce point de vue, il me semble intéressant, ici, d'aborder le travail que mène Marc Pataut dans ces espaces hétérotopiques.



Ian Wilson
Circle on the Floor (O 6 feet, chalk, instruction pièce,
unlimited édition), 1968
Courtesy Galerie Mot & Van den Boogaard, Bruxelles

75. Royoux (Jean-Christophe), « Le modèle de la conversation entre construction du moi et espace public », *Oublier l'exposition*, Art Press, n°21, Hors Série, 2000, p. 71.

76. Davila (Thierry), *Marcher : créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX^e siècle*, op. cit., p. 155.

Le Cormillon



Marc Pataut
Photographie extraite du recueil
Ceux du terrain, 1997
Publié par l'association *Ne pas plier*

Présenté à la Documenta de Kassel en 1997, le travail mené par l'artiste dans un quartier de la Plaine Saint-Denis, le Cormillon, m'intéresse particulièrement. Nous transcrivons ce que Marc Pataut nous transmet de la genèse de ce travail : « En novembre 1993, le site du Cormillon dans la plaine Saint-Denis a été retenu pour être celui du grand stade où devait se dérouler la Coupe du Monde de 1998. Ce terrain vague, coincé par le canal Saint-Denis, en contrebas des autoroutes A1 et A86, occupait l'emplacement d'un ancien site industriel, dont les installations ont été démantelées dans les années soixante et soixante-dix. Avant de devenir le lieu médiatisé d'un événement mondial, ce terrain de vingt-cinq hectares était le territoire d'un petit nombre de personnes, que les expulsions ont peu à peu chassées avant que ne commence le chantier et dont les cabanes ont été démolies lorsqu'il s'est ouvert. [...] Pour entrer dans ce lieu fermé par une clôture, il fallait physiquement franchir un tas d'ordures à l'entrée. J'ai commencé à faire des photos de la nature, des cabanes, derrière des rideaux d'arbres, de loin. [...] Leur vie était digne. Ils s'étaient construit des cabanes. J'ai compris qu'ils étaient sauvés par leur rapport à l'espace, au ciel, aux plantes et à la nature. Ils entretenaient un rapport d'intimité avec un territoire très vaste. Ils avaient gagné quelque chose dans le paysage⁷⁷. » Lors d'une

77. Pataut (Marc), « Procédures et forme documentaire, sculpture et langue », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, Éditions du Seuil, 2001, p. 293.

rencontre entre Marc Pataut et Jean-François Chevrier en 1999, ce dernier décrit le travail de l'artiste comme réussissant à établir un équilibre entre la description objective d'une situation en tant que travail documentaire et une idéalisation de cette situation qui correspond à l'expérience des gens qui habitent ce terrain. Cette idéalisation allait de pair avec l'imaginaire de la nature, de la construction d'un territoire associé à une *autre* vision de la ville. Cet équilibre si particulier correspond à l'ambiguïté de la situation que vivent les gens qu'il a rencontrés. L'intimité à laquelle Jean-François Chevrier fait référence est celle du photographe mais aussi celle des habitants et leur relation au terrain, l'intimité territoriale : « en l'occurrence, les gens que tu as photographiés se sont donné, non pas une habitation comme on va le voir, mais au moins un territoire, un territoire finalement qu'ils ont très fortement investi et tu as découvert une réalité sociale marginale mais très riche. Certes les gens ne sont pas intégrés, comme on dit, dans la société. Certes ils sont pauvres, ils n'ont pas de domicile, pas d'habitation, pas de maison. Mais ils ont — on le verra — des constructions, des cabanes qu'ils se sont faites et ils se sont trouvé dans ce territoire une intimité, une intimité qui n'est pas domestique, bien entendu, mais que j'appellerai une intimité territoriale⁷⁸. »



Marc Pataut
Photographie extraite du recueil
Ceux du terrain, 1997
Publié par l'association *Ne pas plier*

78. Contre-rendu non publié d'un dialogue à la Fondation pour l'Architecture de Bruxelles dans le cadre d'un cycle de rencontres intitulé « La Ville en récits, douze personnages en quête d'une histoire urbaine », « Jean-François Chevrier rencontre Marc Pataut », Bruxelles, 22 juin 1999.

De l'expérience

Il existe des parallèles entre le travail sur le *Campo Boario* du collectif Stalker et celui de Marc Pataut sur le Cormillon. Mais une différence fondamentale est inscrite dans ces deux méthodes de travail. S'ils travaillent tous dans un long terme sur un terrain vague habité par des individus qui leur sont au départ étrangers, le travail de Marc Pataut met l'accent sur les personnes qui l'habitent et leur manière de vivre cette situation, c'est-à-dire sur des expériences. Il le donne à voir grâce à des photographies et un montage de celles-ci. Il transmet ce que ces gens ont bien voulu lui montrer et ce qu'il a vu lui-même de leur expérience, sans omettre la sienne propre qui est partie prenante du processus. Il a lui aussi d'abord observé, au travers des arbres et en avançant chaque jour plus près. Puis — nous pouvons voir dans les photographies — ils ont fait connaissance, et des amitiés sont nées. La situation temporaire de ces personnes a pris fin avec la construction du Stade de France, elles ont dû partir et bien sûr, les cabanes ont été détruites. Les images de Marc Pataut sont des documents de cette situation, des documents construits par la rencontre et le travail. C'est par la relation entre les figures symboliques, des représentations et des sensations que s'actualise un imaginaire, nous dit Jean-François Chevrier. Comme je le mentionnais plus haut, le rapport que ces habitants entretiennent avec ces espaces ne peut pas être regardé, analysé juste du point de vue de la « zone » comme espace d'exclusion ou inversement comme espace de liberté. Il ne s'agit pas de se contenter d'un hymne au terrain vague nourri de présupposés qui négligent la rencontre. Stalker semble voir le terrain comme un symbole, celui de la résistance à l'urbanisation, alors que dans l'œuvre de Marc Pataut, il s'agit de situations concrètes dans des lieux concrets. Il nous montre ce territoire parce qu'il a choisi d'y « passer du temps ». Il refuse de réduire l'expérience des habitants « à une contrainte d'adaptation, ne serait-ce que parce que la figure de l'exclu masque trop souvent une diversité de parcours, parmi lesquels on peut encore distinguer des choix d'existence des refus d'intégration⁷⁹. » Il ne s'agit pas de projeter des idées toutes faites sur les choses. L'usage

79. Chevrier (Jean-François), *L'Intimité territoriale*, le 19 août 2005.
http://www.lautresite.com/new/capharnaum/d_textes/pataut.html.

que les gens font d'un espace, d'un territoire, d'une culture n'appartient qu'à eux ; c'est pourquoi, pour un autre projet, cette fois en collaboration avec le journal *La rue*, Marc Pataut prête des appareils photographiques à des S.D.F qui sont chargés de vendre le journal. Il découvre grâce à leur regard l'usage qu'ils ont de la ville, au lieu d'y projeter simplement son propre regard⁸⁰. Le collectif Stalker expérimente les terrains avec leurs yeux, avec leurs pas. Ils ne nous donnent pas à voir l'expérience de gens qui le vivent au quotidien. Quoi qu'on en dise, il est différent de faire des marches à travers les zones en marge et d'y vivre chaque jour. Cela ne remet pas en cause l'expérience qu'ils font *en marche*, qui me semble fondamentale et que j'ai faite moi-même. Mais la parole, l'image, la présence enfin, la prise en compte, comme on voudra, de ceux qui vivent à l'endroit où l'on se déplace pour faire « de l'art » est très loin d'être superflue.



Marc Pataut
Photographie extraite du recueil
Ceux du terrain, 1997
Publié par l'association *Ne pas plier*

Que les lieux de l'expérience soient stables et hétérotopiques comme le local de

80. « En 1997, à l'époque j'étais encore à Ne Pas Plier, Médecins du Monde est venu nous voir, en nous demandant de faire une expo de rue, une exposition qui serait dans la rue. [...] Je suis allé voir le fond photographique de Médecins du Monde et j'ai été assez catastrophé par ce que donnent les photographes et reporters à Médecins du Monde. Ce ne sont que de mauvaises images, ils donnent ce qu'ils ne sélectionnent pas en fait. Médecins du Monde se retrouve avec un morceau d'image complètement inexploitable. Et puis, on était déjà un peu en conflit avec Médecins du Monde parce qu'on trouvait que les associations caritatives représentent les SDF comme il ne faut pas les représenter. Ils les représentent exactement comme on imagine qu'ils sont. Médecins du monde est capable de faire une affiche de 3m sur 4 dans Paris avec un SDF couché par terre sur des cartons pour essayer de sensibiliser des gens. Et moi je pense que c'est exactement ça qu'il ne faut pas faire, je pense qu'une association comme ça devrait au contraire donner une autre image de la pauvreté, une autre image des SDF. Il y avait un partenariat avec le journal *La Rue*, du coup l'idée de faire faire des photos aux vendeurs du journal *La Rue* est venue très vite. [...] Finalement ces gens ont photographié leur parcours, ils ont photographié leur rapport à la ville », Séminaire *Des territoires* le mercredi 24 octobre 2001 à propos de l'installation de Marc Pataut, qui rassemble des « actions » menées par l'artiste, depuis le début des années quatre-vingt. Texte non publié.

l'Association des femmes maliennes, ou qu'ils soient en mouvement (espaces) comme les marches dans Saint-Denis, ils croisent la question du seuil, par son franchissement, par ses zones liminaires ou par une vision utopique et compensatrice. À la vision éclairée de Turner se substitue la vision désenchantée de Marc Augé. Nous ne pouvons finalement adhérer ni à l'une ni à l'autre, l'expérience vécue ainsi que sa formalisation artistique, le prouve. Je préfère penser avec Michel de Certeau l'entre-deux, comme pour un récit, un « tiers », une zone liminaire habitée et vécue et, à l'instar de Marc Pataut, inscrire ces lieux dans l'expérience. Celle-ci chez cet artiste fait l'objet d'un travail photographique documentaire qui est chaque fois un document d'expérience. Je vais maintenant définir plus précisément ce que j'entends par expérience.



Marc Pataut
Photographie extraite du recueil
Ceux du terrain, 1997
Publié par l'association *Ne pas plier*

IV. L'art et l'expérience

Depuis l'avènement de la science moderne, la signification du terme « expérience » a changé. Selon Hannah Arendt, l'expérience scientifique a chassé l'expérience traditionnelle. Pour Benjamin, c'est toute la modernité qui la rend dorénavant impossible. La question de l'expérience est une question centrale en philosophie, de par, entre autres, sa proximité avec les théories de la connaissance. En esthétique, elle occupe bien sûr, une place centrale. À travers ce chapitre, je ne prétends aucunement me plonger dans des problématiques philosophiques qui ne sont, il me semble, ni l'objet de cette thèse ni les enjeux de ma pratique. Il est important toutefois de distinguer l'expérience artistique de l'expérience esthétique. J'entends par expérience artistique expérience de création, expérience du *faire* et de la pensée créative, l'expérience poétique. À partir de la polysémie du terme d'expérience, j'expliciterais ce que j'entends quand je l'emploie à l'épreuve de ma pratique. Pour cela, je m'arrêterai, plus précisément, sur la définition qu'en donne Walter Benjamin, entre autres textes, dans *Expérience et Pauvreté, Sur quelques thèmes baudelairiens*, ainsi que sur la définition que donne John Dewey dans son ouvrage *L'Art comme expérience*. Les réflexions de Dewey et de Benjamin, contemporaines l'une de l'autre, ont toutes deux profondément influencé des artistes.

A. Conduire une expérience

Nous avons vu l'influence que les happenings exercent dans les années soixante. Allan Kaprow se réclame de deux influences : de Jackson Pollock et de John Dewey. Plus précisément, c'est à travers Pollock¹ que la philosophie de Dewey l'a intéressé. Dewey et Pollock donnent le désir à Kaprow de faire fusionner l'art et la vie. En effet, ce parti pris est au cœur des recherches de Dewey qui, de plus, accorde une importance particulière aux arts dits populaires. À partir de la philosophie pragmatique de Dewey, je formule l'hypothèse que mes projets artistiques, dans leur progrès, dans la totalité de leur déroulement sont, chacun, *une* expérience, dans la mesure où l'œuvre en est autant la restitution que l'*expérience* elle-même. La question qui se pose est alors : comment l'artiste conduit-il son expérience pour qu'elle devienne *une* expérience ?

À l'instar d'Allan Kaprow, convoquer la philosophie de Dewey permet de préciser la place de l'activité et de l'interaction dans une pratique de la collaboration. Car sa philosophie traite précisément des « transactions » ou des « interactions » entre les individus et leur environnement. Nous retrouverons encore une fois un secours méthodologique et théorique dans l'anthropologie. Aux côtés de la philosophie de Dewey, l'« anthropologie de la communication » nous aidera à préciser certains points concernant les questions de « contexte », d'« activité » et d'« interaction » que nous avons abordées au début de ce texte. Nous verrons comment cela nous ramène au cœur de la poétique de la Relation et comment l'activité ménage une place à la transmission et à la parole.

1. La philosophie de Dewey a été transmise à Pollock par Thomas Bart Benton, peintre régionaliste, dont il a suivi l'enseignement.

1. L'art comme expérience

L'esthétique de Dewey engendra pour les avant-gardes américaines des transformations profondes dans leur rapport à l'espace, à l'expérience du banal, à leur rapport à l'environnement social. Il ne s'agit pas ici de réduire l'influences subie à la philosophie pragmatique et, plus spécifiquement, à la pensée de l'expérience de Dewey. Cette influence en a rencontré d'autres, telles que celles du modernisme européen et notamment des surréalistes. Les influences étaient aussi celles provoquées par les contextes particuliers historiques, politiques, économiques et sociaux : la grande dépression, par exemple. Penser que l'art et l'esthétique participent de la vie même et peuvent la transformer grâce aux processus créatifs est fondamental dans ma pratique. Nous insisterons dans ce chapitre principalement sur l'approche que Dewey formule de l'expérience et de la pratique artistique. Nous ne nous arrêterons que très peu sur son esthétique de l'expérience qui a connu jusqu'aujourd'hui, de nombreuses critiques de la part des philosophes analytiques², mais qui ne réduisent en rien l'importance de sa pensée. Selon Richard Shusterman, ces critiques seraient dues, entre autres, au manque de clarté des formulations de Dewey.

En 1934, John Dewey publie *L'Art comme expérience (Art as Experience)*. Sa philosophie de l'art repose sur le fait qu'une qualité esthétique peut surgir de chaque expérience ordinaire. Tout acte, toute interaction avec son environnement peut devenir une expérience esthétique. L'art n'est plus simplement le résultat du processus artistique mais intègre l'expérience de réalisation de la forme, la forme elle-même et sa réception par le regardeur. « Les conditions objectives de l'expérience esthétique résident dans la "coordination de matériaux et d'énergies du monde externe", c'est-à-dire dans le fait que l'œuvre, dans son processus, est une expérience et, dans son résultat, le produit d'une expérience et l'objet d'une expérience possible³. » L'œuvre, à son tour, peut faire l'objet d'une expérience grâce à la contemplation active du spectateur. La conduite créatrice et l'œuvre participent d'une même expérience. L'expérience

2. Sur ces questions voir : Richard Shusterman, *La Fin de l'expérience esthétique*, PUF, 1999, trad. de l'anglais [USA] par Jean-Pierre Cometti, Fabienne Gaspari et Anne Combarrous.

3. Chateau (Dominique), *John Dewey et Albert C. Barnes : philosophie pragmatique et arts plastiques*, L'Harmattan, 2003, p. 21. La citation se réfère à *Art as Experience*, New York, Minton, Balch and Co., 1934, p. 16.

esthétique et artistique n'est plus exclue de la vie, mais partie prenante de notre rapport à l'environnement. Selon ces impératifs, Dewey critique le musée qui exclut l'art de la vie quotidienne et critique aussi le marché de l'art qui, par son impersonnalité, dissout l'intimité du lien social créé par l'art. Nous verrons que cette critique se fonde sur une vision primitiviste, vision d'un art des « origines » qui aurait été préservé (conservé) dans des pays lointains ... Selon l'analyse menée par Dominique Chateau sur les relations entre Albert C. Barnes et Dewey, la critique du musée par le philosophe lui aurait été inspirée par la visite des musées parisiens, madrilènes et viennois lors d'un séjour en Europe en 1926. Ces musées donnaient à voir par leur accrochage, le choix des œuvres et leur atmosphère générale, un rapport à l'art qui se situait à l'opposé de la vision dont Dewey était proche, proposée par la fondation de Barnes qui se voulait ouverte à l'art vivant et aux arts non occidentaux.

Interaction et transaction

L'Art comme expérience décrit les spécificités de cette qualité esthétique de l'expérience après avoir énoncé les spécificités de l'expérience elle-même. Cette redéfinition appartient à la philosophie pragmatique en général. Redéfinir l'expérience était aussi le projet de Charles S. Peirce et de William James, pour qui l'expérience et le savoir étaient aux prises avec les interactions vitales⁴. Pour James, toutes les interactions possibles sont des expériences. De la même manière, pour Dewey, l'expérience de l'être humain se caractérise à la manière de ses fonctions biologiques : par leurs interactions avec l'environnement naturel. Le sens du terme « interaction » chez Dewey est un sens issu de la physique newtonienne. Il entend par interaction, l'« action — ou le mouvement — [qui] se produit entre des particules de matière en elles-mêmes immuables ». À la fin de sa vie, le philosophe lui préférera le terme « transaction », qui signifie que « les constituants des entités interagissantes sont eux-mêmes susceptibles d'être modifiés⁵ ». L'auteur insiste de cette manière sur la modification des éléments qui interagissent : l'individu sur l'environnement et l'environnement sur l'individu. Cette transaction (naturelle,

4. *Vie et expérimentation Peirce, James, Dewey*, coordination scientifique Didier Debaise, VRIN, 1997, p. 8.

5. Ces trois termes s'insèrent dans un contexte spécifique : « La transaction est une situation en devenir continu qualitativement unifié dans laquelle on distingue un individu et son environnement », p. 13, Zask (Joëlle), *L'Opinion publique et son double*, Livre II, *John Dewey, philosophe du public*, L'Harmattan, 1999, citation extraite de Deledalle (Gérard), *L'Idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey*, Paris, PUF, 1967, pp. 393-394.

culturelle ou sociale) procède d'une capacité d'adaptation de l'être humain à son milieu qui s'exerce dans un rythme entre tension et équilibre. Le but de l'expérience, selon Dewey est de trouver des « solutions » rééquilibrant un rapport difficile, posant problème. Envisagée de cette manière, l'expérience peut échouer. C'est quand elle a lieu dans le présent, c'est-à-dire dans un état d'interaction totale, s'enrichissant du passé par des souvenirs et anticipant simultanément le futur, que l'interaction entre l'individu et son environnement est complète et réellement *une* expérience. La forme de cette dernière est alors composée de matériaux et d'énergies qui sont associés à un rythme particulier⁶.

L'expérience artistique

Pour que l'expérience soit esthétique (et donc artistique), il faut qu'elle soit « complète » et que l'activité soit un acte d' « expression ». L'expression est un acte de construction qui nécessite du temps pendant lequel sont déterminés les matériaux et leur « modelage ». L'action doit être autant « expressive » que le résultat. L'expérience naît de l'équilibre entre les relations grâce au « caractère de complétude des relations à l'intérieur d'un médium déterminé⁷ ». Le terme de relation pour Dewey ne renvoie pas au vocabulaire philosophique mais à son usage ordinaire : « “relation” désigne quelque chose de direct et d'actif, quelque chose de dynamique et d'énergétique, le terme met l'accent sur la manière dont les choses interagissent les unes avec les autres, leurs chocs et apparentements, la manière dont elles se répondent et se contraignent, se valorisent et se neutralisent, s'excitent et s'inhibent réciproquement⁸. » À propos des œuvres d'art, « relation » doit être entendu aussi au sens de relation sociale. De l'expression émerge, donc, la forme définie en termes de relation. Quand il y a forme, il y a expérience. Dewey en déduit que l'expérience a un caractère unificateur. Nous retrouvons ce que nous avons vu à propos de l'art relationnel et de la pratique du CAP qui s'attachaient autant aux

6. « Proviennent de l'environnement ces contrôles, résistances, additions, équilibres qui, rencontrant de la matière qui contient les énergies de l'organisme, constituent la forme. Le premier caractère du monde environnant responsable de l'existence de la forme artistique, c'est le rythme. Il y a du rythme dans la nature avant qu'existe poésie, peinture, architecture et musique », Dewey (John), *L'Art comme expérience*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Pivnica et Gilles Tiberghien, Publication de l'université de Pau, Éditions Farrago, 2005, p. 181.

7. *Ibid.*, p. 167.

8. *Ibid.*, p. 167.

relations des éléments constituant l'œuvre entre eux qu'à la relation entre le contexte, l'artiste et les personnes participant à la collaboration. L'expérience artistique — c'est-à-dire, quand elle est réussie, complète, unifiée — suppose deux types de mise en relation, d'une part, entre l'artiste et son environnement et, d'autre part, entre les éléments expressifs internes à l'œuvre. L'interaction est un principe d'échange qui implique la transformation des deux protagonistes (vivants, de quelque nature qu'ils soient). Si l'on parle d'expérience à propos d'une activité en collaboration alors nous revenons sur le fait que l'activité (en tant que transaction) *agit* sur les personnes qui y participent. Dans le champ artistique, la pensée de Dewey rend évidente la question de la collaboration et la remise en cause par la transaction de l'autorité d'un seul auteur⁹.

Formes de l'expérience

Penser une pratique artistique dans le sillage de la pensée de Dewey confirme la nécessité de la forme « construite ». La philosophie poïétique de Dewey que l'on associe souvent à l'œuvre de Kaprow ne se limite pourtant pas aux happenings. Permettre à l'art et la vie de renouer ne suppose pas nécessairement la performance. Dewey pense peinture, il pense sculpture, il pense en termes d'objets. Il tire les exemples qui alimentent son argumentation de la pratique de Paul Cézanne ou d'Henri Matisse. Pour lui, la forme est nécessaire, puisqu'il faut que l'expérience « unifie la même relation totale du faire et de l'éprouvé, de l'énergie extériorisée et intériorisée¹⁰ » pour qu'elle soit véritablement artistique, c'est-à-dire qu'elle soit *une* expérience. Par contre, dire que l'expérience peut être une sculpture ou une peinture ne veut pas dire qu'elle ne peut pas être aussi une performance. Ainsi, comme le souligne Shusterman, cette nécessité n'empêche aucunement son esthétique de l'expérience de libérer « l'art du fétichisme de l'objet et aussi de son isolement dans le domaine traditionnel des beaux-arts¹¹ ».

Pour ma part, je fais le pari de l'objet, mais comme fétiche sans fétichisme selon l'expression de Jean Pouillon, car il ne s'agit pas d'associer aveuglément et de manière systématique : objet

9. Perrier (Mélanie), *Aux confins d'une relation à l'autre*, Thèse de doctorat Arts plastiques et sciences de l'art, Paris 1, 2005.

10. *Art as Experience, The Later Works, 1925-1953*, édité par Jo Ann Boydston, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1987, vol.10, p. 54

11. Shusterman (Richard), *La Fin de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 25

artistique et fétichisation de la marchandise ou forme lointaine d'un animisme. Nous l'avons vu, la question du fétiche est plus complexe. L'art conceptuel et la procédure nous permettent de rentrer par une autre porte dans le champ de l'économie politique, en répondant à la question du mode de production par la problématisation de la conduite créatrice — nous pouvons citer l'exemple de l'artiste *anthropologisé* de Kosuth — qui s'ancre de plain-pieds dans la formalisation de l'expérience décrite par Dewey. J'envisage la transaction avec l'environnement du point de vue du contexte d'effectuation de l'œuvre mais surtout dans l'intersubjectivité. Équilibre, rythme et forme sont réajustés par la relation dans la perspective d'obtenir une forme juste qui en rende compte en permettant simultanément et efficacement de ménager un espace et une relation commune.

Pédagogie et contemplation active

Les principes constructifs sont chez Dewey inséparables d'une pensée en action à l'image de sa pédagogie dont les célèbres maîtres mots sont : « Apprendre en faisant » (*Learning by doing*). Ses recherches sont opératoires en pédagogie grâce à la centralité du concept d'expérience. À partir de sa pédagogie, Dewey fonde à Chicago en 1896 une école expérimentale : « l'école laboratoire ». Le fondateur et premier directeur du Black Mountain College, John Andrew Rice, admire son travail et s'inspire, pour cette prestigieuse école, de son ouvrage *Education and Democracy* (1916)¹². Le programme éducatif développé par Dewey se construit à partir de quatre grands axes : l'éducation de l'activité et de la liberté, ainsi que l'éducation sociale et la démocratie. Pour rendre possible notre adaptation au monde, nous devons apprendre à vivre des expériences. Comme l'expérience est activité, il convient d'en faire l'objet premier de l'apprentissage.

Dewey insiste sur le « procès de constitution de l'objet¹³ ». C'est la raison pour laquelle il revient de manière très critique sur la dissociation entre contemplation et action. Pour le philosophe, puisque la contemplation est une expérience, elle est active. Dans ce sens, il critique

12. Dewey (John), *Démocratie et Éducation*, trad. de Gérard Deledalle, Paris, A. Colin, 1990. Sur cette question voir : Deledalle (Gérard), *John Dewey, Pédagogues et pédagogies*, Paris, PUF, 1995.

13. Buettner (Stewart), « John Dewey et les arts visuels aux U.S.A. », Dewey (John), *L'Art comme expérience, op. cit.*, p. 402.

l'esthétique kantienne. Il refuse les thèses du détachement et du désintéressement esthétique, puisque ce type d'expérience participe de notre volonté d'adaptation au monde. Dewey ne peut accepter l'autonomie de la perception esthétique qui est associée chez lui à une activité pratique, cognitive et affective. Ainsi, la contemplation n'est jamais une attitude qui se soustrait à toute autre activité, au contraire, toutes les activités possibles s'ajoutent et sont nécessaires à l'acte de perception contemplatif. Il ne s'agit donc pas de nier la contemplation de l'expérience esthétique mais de lui attribuer un autre sens. Nous retrouvons, dans sa pensée, l'association entre le principe constructif et la contemplation naturaliste dans l'histoire de l'art.

Primitivisme ?

Il est étonnant de remarquer à quel point certains aspects de la démonstration de Dewey sont portés par une pensée primitiviste. Dès le premier chapitre de son ouvrage, il se réfère aux peuples « pour lesquels tout ce qui exacerbe le sentiment de vie dans l'instant présent est un objet d'admiration intense¹⁴ ». Il prend, entre autres, comme exemples la danse et la pantomime. Il prône la nécessité d'un *retour* à l'expérience, par l'éloge d'un modèle passé, révolu, par la vision primitiviste de peuples vivants dans une communauté idyllique, c'est-à-dire quand l'art ne s'était pas encore extrait de la vie et que l'usage culturel de l'œuvre était encore d'actualité. Dewey ne parle pas en ces termes mais il semble que, pour lui, le primitivisme dur « sauvera » l'art, primitivisme dur auquel nous associons aujourd'hui fréquemment l'art de la performance. C'est sur ce point que Dewey fonde sa critique du modernisme. Selon Dominique Chateau, cette critique n'est pas opérante car elle révèle la contradiction selon laquelle Dewey construit sa pensée justement sur le modernisme, de Cézanne à Matisse. Cette tendance primitiviste fait dire à Dominique Chateau que le pragmatisme de Dewey est aussi un idéalisme « au sens où il propose de conformer l'art à un type parfait d'expérimentation de la réalité indépendamment de la réalité sociale (voire contre elle) et dont le modèle plonge dans les profondeurs de l'histoire, de la préhistoire de l'art¹⁵ ».

14. Dewey (John), *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 25.

15. Chateau (Dominique), *John Dewey et Albert C. Barnes : philosophie pragmatique et arts plastiques*, op. cit., p. 32.

Quoi qu'il en soit, le point de vue de Dewey est toujours opératoire pour une pratique artistique. Dominique Chateau le souligne à propos de l'intérêt du philosophe pour l'art comme « expérience concrète dans des situations concrètes¹⁶ ». Le rapport à l'art de Dewey conjugue une nostalgie du passé, une imitation des manières de faire d'un ailleurs ou d'un passé idéalisé à la volonté d'une approche démocratique du monde social. Au regard des liens entre le primitivisme et les expressionnistes abstraits ainsi que la génération suivante des artistes du Land Art et du Happening, il convient de s'interroger sur l'intérêt qu'ils ont manifesté pour la pensée de Dewey. Cet intérêt ne transite-t-il pas justement par cette tendance néo-primitiviste ? Aujourd'hui, cette philosophie de l'expérience nourrit ma pratique artistique. Par ce que Dewey appelle « interaction avec l'environnement », je le comprends comme l'interaction qui a lieu entre individus, entre groupes, entre modes de pensée. Mais si je choisis de placer ma pratique dans le sillage tracé par Dewey depuis les années trente, c'est aussi parce que nous y retrouvons l'art en collaboration à travers un rapport actif au monde qui rejoint, dans un monde globalisé, la définition élargie de la « pensée métisse ». La notion d'expérience nous mène à la poétique de la Relation d'Édouard Glissant.

À la fin de sa vie, Dewey souhaitait remplacer le terme d'expérience par celui de culture. Cette idée lui avait été inspirée par ses lectures anthropologiques, notamment des ouvrages de Boas. Cet anthropologue fonde l'ethnographie en inaugurant les enquêtes sur le terrain. De plus, il est le premier à situer la différence entre les peuples d'un point de vue culturel et non racial. Dewey en retient que les cultures sont acquises par les individus qui, de plus, interagissent sur celles-ci. Boas annonce le relativisme culturel comme principe méthodologique en parlant *des* cultures. Pour Dewey, si « la substitution du mot expérience au mot culture est souhaitable, c'est en raison de la solidarité étroite qui permet de penser une "culture" entre la manière de faire une expérience et la chose dont [le sujet humain] fait une expérience¹⁷ ». Autrement dit la « culture » (expérience) permettrait de faire l'expérience de la culture. Le terme de culture est entendu au sens très large d'environnement (donc ni contexte, ni milieu), comme une notion déterminée par les interactions des individus avec celui-ci : elle s'acquiert

16. *Ibid.*, p. 38.

17. Debaïse (Didier), *Vie et expérimentation Peirce, James, Dewey*, *op. cit.*, p. 144.

et se construit. La culture est alors un ensemble cohérent d'interactions entre ses membres et le social. « L'universalité du fait culturel réside uniquement dans le fait que tout être humain s'accomplit dans une culture particulière en faisant l'expérience des biens, des équipements, des symboles, que sa culture met à sa disposition¹⁸. » Influçant la pensée de l'École de Chicago, il annonce aussi celle d'Edward Sapir en définissant la culture comme le lieu des interactions individuelles, à laquelle les sociologues de l'École de Chicago ajouteront les relations interethniques, contre le substantialisme de la culture.

2. Ethnographie et expérience

Pragmatisme et anthropologie de la communication

Erving Goffman construit son étude sur l'expérience de la vie quotidienne : *Les cadres d'expérience*, à partir, entre autres, de la pensée pragmatique de William James¹⁹. Nous retrouvons dans son œuvre, la définition pragmatique et phénoménologique de l'expérience. Cette propension à l'expérience, James la rencontre dans sa philosophie au croisement avec l'éthologie. L'expérience fonde un « monde commun²⁰ » qu'humains et non-humains partagent. Goffman situe lui-même sa méthode entre « éthologie des interactions » et « cadranalyse » de l'expérience ordinaire.

La substitution que Dewey souhaite effectuer à la fin de sa vie entre les termes d'expérience et de culture nous mène donc à l'anthropologie de la communication par l'intermédiaire de Sapir, qui étudie sous la direction de Boas et surtout par l'intermédiaire de l'École de Chicago, influencée par la philosophie pragmatique de Dewey²¹. L'anthropologie de la communication travaille à la suite de ce que l'on appelle la « seconde École de Chicago », qui regroupe des sociologues comme Erving Goffman ou Howard Becker. Plus précisément, ce qui nous intéresse

18. *Ibid.*, p. 143.

19. Goffman (Erving), *Les Cadres d'expérience*, trad. d'Isaac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 10

20. « L'expérience est commune aux humains et non-humains, fonde un monde "commun" », Debaise (Didier), « Introduction », *Vie et expérimentation Peirce, James, Dewey*, op. cit., p. 15.

21. Dewey enseignera à l'université de Chicago de 1894 à 1904.

est la filiation entre l'expérience décrite par Dewey et les rites d'interaction chez Goffman et, dans son prolongement, les théories de l'anthropologie de la communication, développées par Yves Winkin à partir des théories de Gregory Bateson et Ray Birdwhistell, ainsi qu'à partir de celles de Dell Hymes et d'Erving Goffman.

Performance de la culture

L'anthropologie de la communication vise l'étude de l'interaction entre des individus. Une pratique de l'art en collaboration en vient quasi systématiquement à envisager cette question. Si tant est que l'on vise la réalisation d'une expérience au sens entendu par Dewey, c'est cette interaction qu'il faut formaliser. Pour la formaliser, il faut d'abord tenter de la comprendre. Les tenants de la « nouvelle communication » ont recouru au concept de communication en tant que « performance de la culture » et non défini comme l'action « émission-réception » d'un message entre deux individus, c'est-à-dire comme « transmission de messages » sur le modèle de la cybernétique de Norbert Wiener ou de Claude Shannon et Warren Weaver. Nous retrouvons ici les limites que j'ai posées concernant les affinités de mon travail avec celui des artistes du CAP. C'est sous le terme de performance qu'il faut entendre chez Goffman : interaction et rite d'interaction.

Le terme de performance renvoie dans le contexte des arts plastiques à une discipline, mais il renvoie dans le monde quotidien à un « résultat », hiérarchisant les exploits, sportifs ou autres²². En sciences sociales, le terme est employé en anthropologie, en sociologie et en art. Il concerne le monde concret de l'action et « permet de mieux rendre compte de la matérialité, sinon de la corporéité, des cérémonies religieuses et profanes²³ ». Pour Goffman, ce terme est extrêmement large. Il comprend la « totalité de l'activité d'une personne donnée dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants²⁴ ». Pour le sociologue, malgré la sécularisation de nos sociétés, le rituel se manifeste dans des actes symboliques qui réfèrent au sacré. Pour lui, le rite d'interaction entre individus est un « rituel de

22. À ce sujet voir : Zerbib (David), « Efficacité et flux sans gain : pour une théorie critique de la performance », *La Création artistique face aux nouvelles technologies*, Séminaire Interarts de Paris, 2004-2005, Paris, Klincksieck, 2006.

23. Winkin (Yves), *Anthropologie de la communication, De la théorie au terrain*, Éditions du Seuil, 2001, p. 268.

24. *Ibid.*, p. 270.

célébration de la société toute entière », alors « l'interaction accomplit l'institution, tandis que l'institution permet à l'interaction de s'accomplir²⁵ ». C'est dans son rapport à l'institution qu'une pratique en collaboration problématise le type d'interaction qu'elle met en place.

Communication orchestrale

Le sens que Goffman attribue à « performance » est sensiblement différent du sens donné par Victor Turner dans *Anthropologie de la performance*²⁶. Chez l'anthropologue, le terme est emprunt de théâtralité (*social drama*) et rejoint d'ailleurs le sens que donnait Kaprow au happening²⁷. Le concept d'interaction demande aussi quelques explications. Yves Winkin appelle « interaction », la communication ou « performance de la culture », une « communication orchestrale », « sans chef d'orchestre et sans partition ». Cette conception orchestrale de la communication définit cette dernière comme une activité sociale, verbale et non verbale, « régulière et prévisible entre membres d'une même culture²⁸ ». Cette communication peut faire appel à tous les sens : à la vision, l'audition, l'olfaction ou toucher. Selon « la nouvelle communication », celle-ci ne se limite donc pas à l'intention de l'acteur : elle la dépasse. L'interaction qui fonde ce concept de communication et de performance dépasse de loin l'ici et maintenant de son effectuation. Winkin cite Bourdieu : « La vérité de l'interaction ne réside jamais tout entière dans l'interaction²⁹. » Pour Goffman, l'interaction est toujours « un certain type d'ordre social ».

Ainsi, selon ces chercheurs, la culture se manifeste par la communication. Interaction et monde social sont indissociables. Yves Winkin, malgré les débats sur la définition du terme « culture », choisit de l'utiliser suivant la définition de Ward Goodenough : « La culture c'est tout ce qui faut connaître pour être membre³⁰. » Nous comprenons alors que nous pouvons être membre de plusieurs cultures. Pour le chercheur, « rien qu'en disant "tout ce qu'il faut savoir

25. *Ibid.*, p. 125.

26. Turner (Victor W.), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986.

27. « Les happenings, dit Kaprow, "sont essentiellement des pièces de théâtre, mais non conventionnelles" ; ils ressortissent à la théâtralité, à la représentation, mais "possèdent certaines qualités essentielles qui les distinguent des œuvres théâtrales habituelles" », Chateau (Dominique), *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008, p. 100.

28. Winkin (Yves), *Anthropologie de la communication, De la théorie au terrain, op. cit.*, p. 83.

29. *Ibid.*, p. 18. Voir Bourdieu (Pierre), *Esquisse d'une théorie pratique*, Éditions du Seuil, 2000, p. 184.

30. *Ibid.*, p. 14. L'auteur renvoie à Goodenough (Ward), « Cultural Anthropology and Linguistics », *Language in Culture and Society ; A reader in Linguistics and Anthropology*, Hymes, Dell (éd.), New York, Harper and Row, 1964, pp. 33-39.

pour être membre”, vous pouvez commencer à vous demander quelles sont les règles explicites et implicites, quel est le savoir latent et manifeste, que vous devez peu à peu acquérir, d’une manière ou d’une autre, pour vous sentir membre et pour être, vis-à-vis des membres de cette culture, *prévisible*³¹ ». L’anthropologie de la communication est donc « l’anthropologie de la culture en acte ». La communication n’est plus transmission mais devient « mode de relation entre l’interaction et l’institution³² ».

Expérience, anthropologie et pratique artistique

Mon travail entretient une certaine proximité avec l’ethnographie ainsi qu’avec l’expérience définie par Dewey. Si l’ethnographie se donne comme objet d’étude la « description de groupes humains » par un terrain, et si l’anthropologie de la communication vise la description des cultures à travers les interactions des individus entre eux, pour ma part, je tente, à l’orée du travail en collaboration, de problématiser cette rencontre, cette interaction. *Quand la main dessine* (ill.p. 134) et l’étude du kolam, en tant que travail documentaire décrivant une pratique rituelle sont plus proches des enjeux traditionnels de l’ethnographie. Nous l’avons vu, c’est à travers la question du terrain inaugurée par Malinowski (« je vais moi-même récolter les informations qui m’intéressent³³ ») et en tant que champ de l’expérience au sens où l’entend Dewey que je m’y intéresse.

Les pratiques collaboratives qui s’intéressent à leur contexte de travail — et nous retrouvons ici le paradigme de l’artiste comme ethnographe ou cartographe de Foster — tout comme l’ethnographie se doivent de conjuguer dans leur pratique : « *savoir voir* », « *savoir être avec* » et « *savoir retraduire à l’attention d’un public tiers (tiers par rapport à celui que vous avez étudié)* et donc de *savoir écrire*³⁴», comme le suggère Yves Winkin. La seule différence semble être le mode de transmission de l’expérience. Mais cette différence est de taille car, pour Dewey, c’est par sa forme que l’expérience devient *une* expérience. Il est vrai cependant que le texte n’est

31. *Ibid.*, 138.

32. *Ibid.*, 123.

33. Malinowski (Bronislaw), *Les Argonautes du Pacifique occidental*, trad. de l’anglais et présenté par André et Simonne Devyver, Paris, Gallimard, 1989.

34. *La Nouvelle communication*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, G. Bateson, R. Birdwhistell, E. Goffman, E.T. Hall, D. Jackson, A. Schefflen, S. Sigman, P. Watzlawick, Éditions du Seuil, 1981.

pas non plus le seul mode de retranscription du terrain pour les ethnographes ; leurs notes et les résultats de leurs recherches peuvent être visuels, sonores, etc. Nous avons évoqué ces questions de restitution du terrain par le travail de vidéo mené par Maya Deren qui partagera de longues conversations avec Gregory Bateson et Margaret Mead à ce sujet, ainsi que la proximité que certains ethnographes entretiennent avec l'art.

Pourtant, dans mes recherches, il est plus évident de faire prévaloir la pensée de Dewey que les recherches ethnographiques qui, malgré leur proximité avec les disciplines artistiques, visent un gain cognitif, c'est-à-dire scientifique. Cette partition n'est pas si simple si l'on convient que la formalisation de l'expérience vise elle aussi un gain cognitif. En parallèle de ces réflexions, le « savoir écrire » que mentionnait Yves Winkin, peut aussi renvoyer à la thèse en tant que texte poétique et que conceptualisation de la pratique. Mais, malgré tout, c'est l'exposition qui doit rendre compte de l'expérience — d'ailleurs, pour Dewey, c'est elle-même une expérience — en mettant minutieusement en relation les éléments de l'œuvre ou de l'installation. Par exemple, dans le cas du travail avec les femmes maliennes, les relations se jouent entre des photographies de la couverture en contexte, des prises de sons dans l'environnement du local associatif, une table, une couverture et un court texte situant le projet et son déroulement.

Il me semble que, pour les chercheurs en anthropologie de la communication, une pratique artistique qui se construirait à partir d'interactions — c'est-à-dire aussi en collaboration — reviendrait à faire de l'art à partir de *cultures*. Il est intéressant de travailler de cette manière quand les cultures se croisent et que les individus ne sont pas, au préalable, « prévisibles » mais tentent de le devenir. Pour cela, l'activité et la parole permettent la compréhension de certains mécanismes. L'expérience selon Dewey me paraît très stimulante pour formaliser une rencontre et donner corps à une interaction entre individus qui n'appartiennent pas à la même culture. Si cette expérience finalise la totalité du projet, de la rencontre à l'exposition, ce que Benjamin entend par cette notion est différent bien que les deux notions semblent pouvoir se rencontrer à propos des projets que je mets en place, autant dans l'Association des femmes maliennes, que par le kolam ou à Saint-Denis. Au regard de ma pratique, les questions principales que le rapport entre ces deux notions homonymes soulèvent sont : l'expérience au sens

où l'entend Benjamin peut-elle encore survenir dans la formation de l'expérience que nous avons décrite ? Qu'en est-il de l'expérience en tant que rapport de connaissance ?

B. Les conditions de l'expérience

Nous ne pouvons pas ne pas entendre dans les développements d'Édouard Glissant certains aspects de la pensée de Walter Benjamin. Nous y entendons la disparition de l'expérience à laquelle pourtant Glissant ajoute, en poète, sa capacité à resurgir par la poétique de la Relation : « les contacts entre les cultures — c'est là une des données de la modernité — ne seront plus ménagés à travers les immenses plages temporelles qui permettaient jadis les rencontres et des réciprocités si insensiblement actives. Ce qui se passe ailleurs retentit immédiatement ici. Naguère les influences culturelles étaient d'abord générales, affectant les communautés de manière progressive ; aujourd'hui l'individu, sans avoir à se déplacer, peut être directement atteint par l'ailleurs, parfois même avant que sa communauté, famille ou groupe social ou nation, se soit enrichie de la même atteinte³⁵. » Je ne conçois pas l'expérience en dehors des contextes plus généraux d'ordre économique, social, politique, symbolique qui l'englobent. Pour Benjamin, l'expérience est possible grâce à la tradition. L'expérience se transmet, elle n'est pas issue de la simple transaction de l'homme avec son environnement. Les visions de Dewey et Benjamin, aussi divergentes soient-elles, me permettent l'une et l'autre de préciser certains points concernant mes partis pris artistiques. Si Dewey est à la source de beaucoup de démarches artistiques reliant l'art à la vie, Benjamin, en déplorant la disparition de l'expérience, permet de penser les rapports entre art, artisanat et parole et la transmission de l'expérience comme rapports à la connaissance. En effet, pour Benjamin, certaines conditions sont nécessaires pour que l'expérience survienne. Il s'agit donc d'établir une méthode de travail qui lui permette de surgir. Il faut, pour reprendre les termes de Fernand Deligny que le

35. Glissant (Édouard), *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 39.

« canevas soit grossier » : « Il faut que le canevas soit grossier, clair, [...] et, surtout, n'oubliez pas les trous. S'il n'y a pas de trous, où voulez-vous que les images se posent, par où voulez-vous qu'elles arrivent³⁶ ? »

1. Benjamin et la fin de l'expérience

Pour Marc Pataut, la forme naît de la connaissance. Il dit à propos de son travail : « L'invention de formes seule m'intéresse, davantage que Marc Pataut faisant de belles images si on le met sur un terrain vague. Je ne pars pas de la forme, j'essaie de retarder le plus longtemps possible le moment d'en produire une. La forme naît de la connaissance et du travail³⁷. » De tout temps, l'expérience est liée à la connaissance. Aujourd'hui, faire l'expérience de quelque chose, c'est en prendre connaissance de manière intime. Le travail qui naît de notre transaction avec l'environnement fait partie de la formalisation de l'œuvre dont parle Dewey. À la même époque, pour Benjamin, cette expérience n'est plus possible. La photographie, entre autres choses, participe de cette destruction. L'expérience est alors entendue comme « assimilation et transformation de l'histoire individuelle et collective³⁸ ».

Dans *Expérience et Pauvreté*, Benjamin nous rappelle que l'expérience : « toujours les anciens l'avaient apportée aux jeunes³⁹ ». Un certain nombre de faits poussent l'auteur à conclure que la vie moderne a rendu l'expérience impossible. Par vie moderne, il entend les nouvelles méthodes appliquées au travail qui remplacent l'activité artisanale par une activité mécanisée, automatique, en imposant un nouveau rythme. Ce nouveau rythme est similaire à celui de la ville, de la foule, des transports publics et des déplacements en général. Ce nouveau rythme est celui du « choc », dont Benjamin attribue à Baudelaire la poétique. Un nouveau rapport à l'information est alors imposé par cette modernité. Les principes qui le régissent sont la « nouveauté, brièveté, clarté et surtout absence de corrélation entre les nouvelles mises une

36. Deligny (Fernand), « Les fossiles ont la vie dure », *Œuvres*, L'Arachnéen, Paris, 2007, p. 1655, cité par de Sandra Alvarez de Toledo dans l'introduction du texte « Acheminement vers l'image », (1982).

37. Pataut (Marc), « Procédures et forme documentaire, sculpture et langue », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, Éditions du Seuil, 2001, p. 300.

38. Chevrier (Jean-François), *Une autre objectivité*, Paris, Centre national des arts plastiques, Idea Book, 1989, p. 30.

39. Benjamin (Walter), *Œuvres II*, « Expérience et pauvreté », Folio Essais, Gallimard, 2000, p. 364.

à une⁴⁰ ». À ce nouveau fonctionnement des informations s'ajoutent des principes de mise en page associés à un vocabulaire spécifique, le « jargon journalistique ». « Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications⁴¹. » Nous n'avons plus rien à chercher, à comprendre, à découvrir par nous-mêmes. Benjamin décrit parfaitement cette consommation de l'information qui est devenue aujourd'hui une évidence.

Le conteur

Benjamin compare à cette actualité l'époque où l'information était transmise oralement, quand elle était à l'origine de l'expérience de tous et de chacun. « Le premier véritable récit est et demeure le conte⁴². » Lointaine, l'information ne peut pas s'appliquer à notre quotidien et, sans mystère, nous ne pouvons pas l'intégrer à notre expérience. À l'inverse le conte portait secours : utile, il nous offrait des conseils permettant de vaincre la détresse provoquée par le mythe. Alors que le conteur narrait des histoires invérifiables et venues de loin, elles faisaient figure d'autorité. Les informations au contraire, venues elles aussi de très loin, font figure de *vérité* en tant qu'elles sont *vérifiables*. « L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication⁴³. » Par sa capacité à savoir donner conseil et transmettre un récit, « le conteur [...] doit être mis au nombre des maîtres et des sages⁴⁴ ». Comme la poétique de Baudelaire, la théorie de la réminiscence chez Marcel Proust confortera Benjamin dans son jugement et l'encouragera sur la voie de la fin de l'expérience⁴⁵ : « [...] dans la poétique de la réminiscence comme retour involontaire du passé développée par Proust dans *À la recherche du temps perdu*, Benjamin reconnaît un phénomène corrélatif à cet appauvrissement de l'expérience : le narrateur ne doit qu'au hasard la révélation du sens de sa vie et d'une pos-

40. Benjamin (Walter), « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, Folio Essais, Gallimard, 2000, p. 334.

41. « Le conteur », *ibid.*, p. 123.

42. *Ibid.*, p. 141.

43. *Ibid.*, p. 123.

44. *Ibid.*, p. 150.

45. Deux phénomènes provoquent donc la disparition du conteur et de l'oralité : l'information, nous l'avons vu, et la naissance du roman. Le roman est un livre, alors que l'épopée ou le récit sont dits. « Le roman se distingue de toutes les autres formes de prose littéraire — des contes, des légendes et même des nouvelles — en ce qu'il ne provient pas de la tradition orale, et n'y conduit pas davantage », *ibid.*, p. 120.

sibilité personnelle de création⁴⁶. » Un des textes de Benjamin, *Le narrateur* (ou *Le conteur*), inspirera une photographie à Jeff Wall qui reprendra le même titre *The Storyteller* (*le narrateur-conteur*). À propos de cette image et de la figure du conteur en général, le photographe écrit — comme le disait Benjamin — que cette figure est un archaïsme qui a perdu sa fonction. « Toutefois, comme l'a montré Walter Benjamin, de telles figures en ruine incarnent des éléments essentiels de la mémoire historique, la mémoire des valeurs exclues par le progrès capitaliste et que chacun a, semble-t-il, oubliées⁴⁷. » Jeff Wall retrouve cette figure chez les Indiens du Canada. Selon le photographe, leur nécessité à retrouver une identité culturelle pourrait passer par le réinvestissement de cette figure de transmission. Ce réinvestissement, nous dit-il, « pourrait introduire une nouvelle figure dans la modernité, une parmi beaucoup d'autres, je l'espère, qui symboliserait paix, connaissance, franchise, sympathie, bonne humeur, bravoure, finesse, dialogue, adresse, économie, passion⁴⁸ ».

Le récit comme forme artisanale

Mais ce qui entraîne la disparition du conteur, c'est aussi la fin de l'artisanat. Selon Benjamin, la dégradation de notre rapport à l'expérience participe de fait que l'artisanat a été remplacé par des industries mécanisées. Dans un double mouvement, Benjamin associe le travail artisanal à la parole. Le récit du conteur est aussi une forme artisanale. « Le récit [...] est lui-même une forme pour ainsi dire artisanale de la communication⁴⁹. » L'ennui de la tâche répétitive et le contexte artisanal lui-même permettaient l'instauration et l'accroissement de la mémoire collective et individuelle et, dans le même temps, des expériences à transmettre. Ce temps révolu est, pour Benjamin, le temps des histoires narrées par les marins se souvenant des pays lointains. Il est aussi le temps des histoires des temps anciens, celles qui étaient racontées par les paysans. « Si les paysans et les marins furent les maîtres anciens de l'art de conter, l'artisanat fut sa haute école⁵⁰. » Dans *Le Narrateur*, Benjamin écrit : « L'art de conter des histoires

46. Chevrier (Jean-François), « Documents de culture, documents d'expérience », revue *Communications*, n°79, *Des faits et des gestes*, Éditions du Seuil, 2007, p. 83.

47. Wall (Jeff), « The Storyteller (le narrateur-conteur) » (1987), *Essais et Entretiens : 1984-2001*, École nationale des beaux-arts, Paris, 2001, pp. 77-78.

48. *Ibid.*, p. 78.

49. *Ibid.*, p. 126.

50. *Ibid.*, p. 117.

[...] se perd parce qu'on ne file plus et qu'on ne tisse plus en les écoutant. Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui. Lorsque le rythme du travail l'occupe tout entier, il prête l'oreille aux histoires de telle façon que lui échoit naturellement le don de la raconter à son tour. Ainsi donc se noue le filet où repose le don de raconter⁵¹. »

Transmission orale

La « responsabilité » que j'attribue à l'activité, dans ma pratique artistique, est de permettre la parole. Dans les diverses procédures de collaboration, la création de l'œuvre s'associe à la transmission orale. Il est évident qu'il ne s'agit jamais de « soutirer » des informations, de faire parler ou de questionner. Il s'agit d'engager une activité qui, d'elle-même, peut provoquer paroles et écoute. Par cela, l'activité doit supposer ce rythme qui permet de s'oublier. Sans confondre conversation et récit, ni, même, sans le protocolaire *Il était une fois ...*, la conversation cède la place au récit.

Pendant l'action *Sans tête* (ill.p. 59), devant la basilique Saint-Denis, la tête qui prit le plus de temps à être modelée, qui dut être mouillée et remouillée à de nombreuses reprises, fut celle façonnée par un homme qui nous a longtemps raconté ses origines kabyles, la guerre d'Algérie, son arrivée et ses souvenirs des transformations de Saint-Denis. Son récit a commencé par le récit de la légende du saint décapité. Benjamin compare le conteur et le potier. Comme le conteur imprime sa marque au récit, « le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains⁵² ». Pendant l'action, je demandais aux participants de faire des têtes de la taille de leurs mains. La forme, la taille, la trace de ces mains laissées sur la boule singularisèrent chaque tête sans visage. Selon le parallèle établi par Benjamin, la taille et l'empreinte des mains fonctionnent donc aussi à la manière d'un récit. De la même manière, lors d'un mercredi de tricot à l'Association des femmes maliennes, une jeune femme m'a conté, j'y ai déjà fait allusion, les souvenirs que son grand-père lui avait transmis de la première guerre mondiale,

51. *Ibid.*, p. 126.

52. *Ibid.*, p. 127.

protégé par un manteau de chasseur bambara. Comment cela a-t-il commencé ? Par la description du manteau de Chaman Toungouse. Cette femme s'est improvisée conteuse en enroulant une pelote de wax découpée.

Comme « le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience [...] ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire⁵³ ». En suivant l'idée de Benjamin, en écoutant leur histoire — je suis souvent dans la position de celle qui écoute — j'en fais l'expérience. Mais ce n'est jamais une évidence que l'expérience survienne. Comme pour la réminiscence proustienne, je dois moi aussi faire appel au hasard, bien que je tente pourtant au maximum de ménager un espace à la transmission par l'activité.

2. Interaction et transmission



Olga Boldyreff
L'enlèvement, 1996-2001
De gauche à droite :
Portugal 1998, Espagne 1998, Belgique 1998
Photographies n&b de l'artiste en action, prises par des inconnus.

Conversation

Je découvre le travail d'Olga Boldyreff, artiste d'origine russe, qui envisage à son tour une activité permettant la conversation. Dans les années quatre-vingt-dix, elle manipule un outil, le « tricotin », qui lui permet de créer des cordes ou lignes de laine : « le tricotin tisse une

53. *Ibid.*, p. 121.

ligne vivante⁵⁴ », dit-elle. Il est « l'élément qui la relie au monde, qui la fait communiquer avec les autres⁵⁵ ». Elle travaille avec cet outil « à paroles » dans des contextes variés. Son choix de médium est donc orienté simplement pour permettre l'échange et non en fonction d'un lieu. Elle travaille dans les trains, les jardins publics, les prisons ou les musées et, quand la cordelette est réalisée, elle s'en sert pour tracer des dessins épinglés au mur qu'elle appelle « dessins-de-fil ». Elle consigne les mots échangés et ne conserve de ces actions que des documents qui prennent la forme de livres ou de photographies.



Devora Neumark
S(us)taining, 1995
Photo Mario Bélisle

Proche de ces problématiques, Devora Neumark travaille elle aussi les rapports entre la parole et l'espace public. L'espace public est entendu comme le lieu de l'échange d'expériences et de paroles, de pluralité, c'est-à-dire au sens qu'en a donné Hanna Arendt. Dans ses performances, l'artiste fait appel à des gestes discrets et quotidiens. En 1996, à Montréal, elle pèle des betteraves dans une robe blanche, assise dans la rue, installée en face d'une ancienne maison en ruine qu'elle a habitée. L'action s'appelle *S(us)taining*. Elle exécute pendant des heures ce geste qu'elle emprunte à sa grand-mère russe. Cette dernière rattachait cette action « à un rituel juif pour marquer la rédemption sociale et individuelle de l'oppression et de la

54. Olga Boldyreff, *Conversation avec les habitants*, Belfort, Le puis-Gi Giromagny.

55. Taddei (Jean-François), *Bold Hand*, Catalogue d'exposition *Olga Boldyreff*, Frac des pays de la Loire, 1998, voir aussi Giquel (Pierre), *Olga Boldyreff, C'est là tout le secret*, Rennes, 1998.



Devora Neumark
Presence, 1997
Photo Paul Litherland

victimisation⁵⁶ ». En effet, la maison en ruine avait été incendiée de manière criminelle. En introduisant un élément étranger au quotidien, elle provoque un échange avec des passants qui, curieux, s'arrêtent. Son activité déclenche la conversation sur le même modèle que la découpe de wax ou les boules de terre l'avaient fait et, de la même manière, les gens racontent

leurs expériences, se souviennent. La remémoration confère à l'action une dimension rituelle. Une autre performance en 1997 intitulée *Presence*, l'emmène de nouveau dans l'espace public. Elle choisit cette fois un lieu de passage et « tisse » sa rencontre avec les gens. Elle tricote et change la couleur du fil qu'elle utilise quand quelqu'un l'aborde. Elle passe du jaune dont elle se sert quand elle est seule, au mauve. Elle tisse huit semaines, cinq heures par jour. Résistant à toute matérialisation durable de cette expérience, le jour de la présentation de son travail, elle dénoue le tissu et, par ce geste, insiste sur le caractère paradoxal de la mémoire. « La mémoire ici pour se transmettre a encore besoin du corps, c'est-à-dire du geste, elle ne pourra donc jamais ni s'achever dans l'objet ni y récupérer⁵⁷. » Ce travail montre donc lui aussi que l'expérience et sa transmission sont possibles. La tradition orale qui est réactualisée par ces pratiques s'inscrit parfaitement dans les questionnements de Benjamin à travers leur dimension intersubjective.

Dans les années soixante, le modèle de la conversation connaît un grand intérêt qui a ressurgi ces dix dernières années. Nous y faisons référence à propos de la communication. La conversation est performative ou bien intervient dans l'exposition sur le mode du séminaire comme c'est souvent le cas dans les travaux de Liam Gillick ou de Philippe Pareno. Pour Charles Harrison d'Art & Language, « l'élargissement de l'œuvre au langage fut le geste fondamental de l'art conceptuel⁵⁸ ». Le groupe indexera, par exemple, leurs conversations des années 1971-1975

56. Fraser (Marie), « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark », revue *Parachute*, n°101, *L'idée de communauté*, 2001, pp. 52-53.

57. *Ibid.*, p. 56.

58. Royoux (Jean-Christophe), « Le modèle de la conversation entre construction du moi et espace public », *Art Press*, n°21,

(*Indexs*). Pour Ian Wilson, la conversation ou « oral communication » est un art à part entière. Dans l'art actuel, Jean-Christophe Royoux observe deux modèles conversationnels : « Le premier plonge ses racines dans l'art minimal et fonctionne comme une expérimentation sur les conditions d'émergence d'un "sujet" singulier, subjectif, dans sa relation à un "dehors" auquel il donne forme simultanément ; le second fait de l'art de la conversation un processus d'apprentissage d'une écriture politique du réel⁵⁹. » Nous l'avons compris, c'est le second modèle qui nous intéresse ici. L'auteur en parle en termes de mise en scène, de « communauté » en train de se faire. La première expérience de travail en collaboration avec les femmes maliennes m'immergea dans une culture pour laquelle la transmission orale était encore très présente. Il est certain que l'enjeu de l'Association est de permettre aux femmes maliennes de se réunir pour partager leurs expériences et les engager à ne pas rester isolées, seules chez elles. La parole de certaines fait manifestement autorité, je l'ai appris. Pour Benjamin, dans le contexte artistique, l'expérience n'est plus possible du fait de la perte de ce qu'il appelle l'« aura », sa disparition passe par celle de l'authenticité. Dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, le déclin de l'aura est attribué aux techniques de reproduction. L'usage de la photographie est un exemple célèbre. Dans un autre essai, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Benjamin y revient : perte de l'aura est synonyme de perte de l'expérience. La photographie rend l'expérience du monde impossible. Elle signifie la perte de l'intégration de l'œuvre à la tradition.

Nostalgie ou table rase ?

Il ne faut pourtant pas sous-estimer l'ambivalence de Benjamin et ses contradictions. Dans sa période la plus marxiste, proche de Bertold Brecht, la perte de l'aura est positive et annonce une renaissance⁶⁰. De la même manière, sa position est ambivalente du point de vue de la perte de l'expérience. La désacralisation ou « désenchantement du monde » est, dans un sens, elle aussi positive. En effet, la tradition artistique associe l'œuvre et sa légitimité à sa valeur

Oublier l'exposition, Hors série, 2000, p. 70.

59. *Ibid.*

60. « La perte de l'aura de l'œuvre d'art [...] est considérée sous son aspect plutôt négatif, contrairement à la valorisation positive qui lui était attribuée dans l'« Œuvre d'art », Bürger (Peter), « Walter Benjamin : contribution à une théorie de la culture contemporaine », trad. de l'all. par Marc Jimenez, *Revue d'esthétique*, 1990, p. 26.

culturelle. À cette valeur s'oppose la valeur d'exposition où le statut religieux de l'œuvre d'art se substitue à un statut politique⁶¹. La philosophie de Benjamin et ses théories sur l'aura s'inspirent des thèses de Max Weber sur la désacralisation et le désenchantement du monde. La politique se substitue à l'expérience contemplative et autonome (et fétichiste) de l'œuvre. « Le destin de notre époque caractérisée par la rationalisation, par l'intellectualisation et surtout par le désenchantement du monde, écrit Max Weber en 1919, a conduit les humains à bannir les valeurs suprêmes les plus sublimes de la vie publique [...] Il n'y a rien de fortuit dans le fait que l'art le plus éminent de notre temps est intime et non monumental.⁶² » La reproduction, la perte de l'aura, sont alors une libération en permettant à l'œuvre de s'émanciper du rituel. Mais l'aura, indissociable de la valeur rituelle de l'œuvre, même sécularisée, subsiste par le « culte de la beauté ». « La désacralisation esthétique semblait ouvrir la voie à la fois à l'illumination profane et à une présence d'esprit favorable à l'action politique. Le statut public des nouvelles formes de communication, le fait qu'elles se mettaient à la portée des masses et satisfaisaient leurs exigences légitimes, semblait contrebalancer les pertes en substance traditionnelle⁶³. »

Mais la pauvreté en expérience reste teintée de nostalgie. Sa perte entraîne la perte de tout le monde prémoderne et implique la « barbarie » en imposant de faire table rase. Pour Benjamin, cette table rase permet à des artistes tels que Paul Klee ou à des scientifiques tels que Albert Einstein, de révolutionner les systèmes de pensée. Malgré cela, les deux textes que sont *Le Narrateur* et *Sur quelques thèmes baudelairiens* prennent leur distance vis-à-vis des thèses marxistes avancées dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, car l'espoir politique de renouvellement social n'avait pas été à la hauteur⁶⁴. Il est certain qu'en choisissant de travailler *en action*, la « valeur » que j'assigne à l'œuvre n'est pas sa seule valeur d'exposition. Sa valeur est d'être aussi celle de la relation et de l'expérience.

61. « Benjamin n'interprète pas la valeur d'exposition dans le sens d'un statut public et profane de l'œuvre d'art, mais, d'une part, dans le sens quantitatif de l'accès du plus grand nombre aux œuvres d'art, par opposition au caractère exclusif de l'accès aux valeurs culturelles, et de l'autre, dans le sens mécanique d'un apprentissage et d'un test perceptif, analogues aux fonctions pratiques de l'art primitif », Rochlitz (Rainer), *Le Désenchantement de l'art, La philosophie de Walter Benjamin*, NRF essais, Gallimard, 1992, pp. 184-185.

62. Weber (Max), *Le Savant et le Politique*, Plon, 1959, p. 105.

63. *Ibid.*, p. 219.

64. « *Le Narrateur* révèle qu'il se prolonge parce que la compensation n'est pas à la hauteur de l'attente », *ibid.*, p. 219.

Expérience, expérimentation et activité

Au début de la thèse, j'ai préféré le terme d'activité à celui de performance. Il me semble maintenant un peu plus précis d'y ajouter le concept plus englobant d'expérience. Mener une expérience, faire une expérience, c'est justement spécifier ce *faire* poétique, comme *conduite* créatrice⁶⁵. Le critère d'expérience « désigne le processus qui permet à un artiste de trouver une durée et de développer sa recherche au-delà des réussites ou des réponses transitoires⁶⁶ ». Avant la période moderne, l'expérience et la science ne marchaient pas côte à côte. Comme je l'ai mentionné au début de ce chapitre, c'est avec la naissance de la science moderne qu'elles deviennent inséparables. L'expérience ne devient plus, pour Hannah Arendt, qu'une méthode. Pour d'autres (Agamben, par exemple), l'expérience et sa transmission ne sont, purement et simplement, plus possibles. Mais, nous l'avons vu, l'expérience menée par l'activité (rythme, parole) peut permettre le surgissement de l'expérience entendue au sens de Benjamin ; cette expérience d'avant la science moderne décrite aussi par Hannah Arendt⁶⁷. Cette expérience transmise permet d'acquérir des connaissances, non pas au sens de vérités « scientifiques démontrées » par l'expérimentation mais, pour jouer sur les mots, au sens de « faire connaissance », d'établir des relations.

Dans ma pratique artistique, les notions d'interaction, d'activité, d'œuvres et de la transmission croisent donc à la fois la pensée de Dewey et celle de Benjamin. Ma conduite de l'expérience artistique vise à développer des moyens, des méthodes, à inventer des cadres pour permettre à l'expérience (Benjamin) d'apparaître. Elle apparaît quand la parole et le récit sont possibles, grâce à un rapport au temps spécifique, une lenteur, et permet de formaliser ensuite l'expérience au sens où l'entend Dewey. De plus, je fais une expérience quand le récit émerge de

65. Cet intérêt pour la manière de faire et les multitudes de choix orchestrés par l'artiste, ne fait pas de Valéry, comme le remarque Richard Conte, un tenant de la performance avant la lettre, un défenseur de l'Art-action, pas plus que Dewey n'était le porte-parole des performers. « Valéry veut seulement souligner la souveraineté de l'acte créateur qui permet à l'artiste d'opérer le passage de l'arbitraire au nécessaire », Conte (Richard), « La poétique de Paul Valéry », *Poétique et Culture*, sous la direction de Rachida Boubaker-Triki, Arcantère, Paris, 1994, p. 26. Ici, le *poièn* (faire) est aussi important que le *poiema* (la chose faite). « Souriau précise que *ergon* signifie en grec aussi bien l'ouvrage fait que le travail par lequel on le fait c'est pourquoi Aristote oppose les deux verbes *poièn* et *prattein*, faire et agir, le faire aboutissent à l'existence du *poiema*, la chose faite. Double opposition de l'idée de faire non seulement l'agir mais encore avec l'idée d'une genèse, d'une advenue à l'existence par suite d'une *physis*, d'un processus naturel », *ibid.*, p. 25.

66. Chevrier (Jean-François), *Une autre objectivité*, *op. cit.*, p. 30.

67. Sur l'artiste « expérimentateur », voir *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Ardenne (Paul), Beausse (Pascal), Goumarre (Laurent), Paris, Dis voir, 1999.

l'activité, c'est-à-dire pendant l'acte créateur en collaboration. Benjamin et Dewey partagent l'idée que l'expérience est ancrée dans le quotidien, l'expérience est : ce qui nous est commun. À partir des réflexions d'Agamben concernant les liens entre imagination et expérience avant l'avènement des sciences modernes, il me semble important de réaffirmer l'imagination (intuition) par la mise à distance de l'expérience qui permet de faire œuvre. Il me semble d'ailleurs que cette manifestation de la subjectivité persiste dans la pensée de Dewey.

Proposer des espaces et des temps à des activités qui permettraient l'émergence du récit serait prendre le contre-pied de ce que prédit et annonce Benjamin. C'est aussi certainement rendre à l'acte créatif une valeur rituelle (plutôt que culturelle ou réenchantée). Pour Benjamin, « jusqu'au XIX^{ème} siècle, les individus et les groupes (re)constituaient leur "expérience vécue" par des rassemblements périodiques de nature essentiellement culturelle. Les alternances de la socialité et surtout leurs moments de densification permettaient à la fois une fusion des expériences de groupes et des expériences individuelles, et une reprise sommaire de celles-ci par l'intermédiaire de la mémoire volontaire et involontaire. Elles constituaient donc l'une des formes essentielles des processus d'individuation psychique et collective⁶⁸ ». Je ne propose pas ici une nouvelle porte d'entrée dans le primitivisme. Mon regard n'est ni nostalgique ni tourné vers un Éden à retrouver, mais s'enrichit des inévitables et riches interactions entre individus émergeant dans un monde globalisé et postcolonial. Selon Jean-Christophe Royoux, la conversation et le récit rendraient la durée indissociable de l'expérience artistique. Selon lui, dans les dispositifs interrelationnels de collaboration, « les personnes produisent les bribes d'un dialogue hétérogène et contradictoire [...] Elles forment les éléments d'un savoir interrelationnel dont aucun ne peut être considéré pour lui-même, indépendamment des rapports qui le relie à tous les autres⁶⁹ ».

68. Michon (Pascal), *Rythmes, pouvoir, mondialisation, Pratiques théoriques*, Paris, PUF, coll. Pratiques théoriques, 2005, p. 268.

69. Royoux (Jean-Christophe), « Le modèle de la conversation entre construction du moi et espace public », *Oublier l'exposition, Art Press*, n°21, *op. cit.*, p. 73.

Conclusion

J'ai commencé cette thèse en insistant sur la rencontre avec Hawa Camara, la médiatrice de l'Association des femmes maliennes de Montreuil et je souhaiterai conclure en revenant sur cette expérience. Nous l'avons compris, chacun de mes projets s'étendent sur une longue période et une question finit toujours par se poser, celle de savoir quand est-ce que l'on décide de s'arrêter. Nous pouvons répondre à cette question par la finalisation de l'œuvre comme expérience, mais souvent, malgré tout, les projets se poursuivent. Dans l'Association, par exemple — je pourrais tout aussi bien parler de Saint-Denis —, le premier boubou n'a pas suffi. J'en ai fait un second. Puis, j'ai tricoté la couverture. Ensuite j'ai fait des prises de son, et enfin, j'ai pris des photographies. J'ai évoqué les références (manteau d'Étienne-Martin, manteau de Chaman Toungouse) que j'apportais dans le local afin de faire partager mes centres intérêts et mes réflexions formelles. C'est donc naturellement qu'en revenant d'Inde, je fis une copie de *Quand la main dessine* pour leur montrer. Cette copie ayant circulée de mains en mains, le kolam leur est devenu familier. C'est à peu près à cette époque qu'Hawa m'a proposé que l'on réalise à notre tour un film sur l'activité de l'Association. L'idée était qu'il puisse circuler, afin que leur activité et leur mode de vie ici puissent être visibles dans leur pays d'origine et

notamment auprès des associations de femmes au Mali avec qui elles entretiennent des liens très étroits, qu'elles soutiennent et à qui elles vont rendre visite régulièrement. Ce désir était motivé, entre autres, par le fait que, bien souvent, les habitants des villages ont du mal à imaginer la vie en France. Ils finissent par l'idéaliser et de grandes incompréhensions naissent de ces clichés.

Si, en 2003, au début du projet de collaboration avec l'Association, il n'était pas question pour moi de faire des images dans le local, trois ans après, je me le suis permis. Aujourd'hui, j'ai donc le projet de réaliser un film, me permettant de poursuivre les recherches dont cette thèse a fait état. Dans le prolongement de ces recherches, j'ai décidé que je ne ferai pas le film seule ; c'est pourquoi j'ai proposé à Hawa et à certaines adhérentes de l'Association que nous le construisions ensemble, de la conception au montage, c'est-à-dire, en quelque sorte, en radicalisant le procédé de voix off de Jean Rouch pour l'appliquer à l'intégralité de la fabrication du film. Nous tiendrons la caméra et nous mettrons ensemble en scène ce qu'elle enregistrera. Nous avons décidé, avec les cinq femmes qui ont répondu à l'appel, qu'elles ne joueront pas leur propre rôle mais que nous inventerons une fiction construite à partir de leur histoire personnelle. Ainsi chacune jouera l'histoire d'une autre. Sous-titrés, les dialogues passeront, sans hiérarchie, du bambara, au soninké, au français. La traduction deviendra une activité à inventer de manière à mettre en œuvre, une fois de plus, la *poétique de la Relation*. Encore une fois au croisement de l'ethnographie, je souhaite, pour ma part, être précises quant au contexte, bien que je souhaite le film plus poétique que didactique. Si la règle du jeu que je viens d'exposer est relativement précise, il est certain que j'envisage pourtant ce projet en termes d'expérience. Il faudra s'adapter, c'est-à-dire adapter la forme que prendra ce *document d'expérience* aux rythmes et aux imprévus inhérents à tout processus. Plus qu'aucun des autres projets que j'ai réalisés jusqu'à maintenant, chaque choix devra être pensé à plusieurs.

En deux grandes parties, cette thèse s'est attachée à montrer comment une pratique artistique entendue comme une expérience de déplacement dans le monde social, postcolonial, et

mondialisé, mêle pour des raisons esthétiques et éthiques, collaboration, activité, œuvre et document. Ce travail théorique permet de décrire et de conceptualiser les raisons pour lesquelles ces formes (et ces médiums) sont mises en relation. À travers leur montage dans l'exposition, elles permettent de faire jouer des rapports de sens à partir d'analogies ou de déplacements. De plus, leur association constitue ce que John Dewey appelle une expérience. En effet, si, le temps de l'activité, sculptures et documentaires (et/ou documents) rendent possible la relation et la parole, dans un second temps, lors de leur exposition, ils donnent autant à entendre les voix de ceux avec qui la collaboration s'est établie que la relation elle-même. Par son regard et son écoute attentive, le visiteur peut alors à son tour faire l'expérience de cette expérience... Ainsi, tout d'abord, cette thèse a exposé ma conduite créatrice, en annonçant les modes et méthodes de collaboration. Mes partis pris se sont éclairés au regard de la mise en rapport établie avec des objets forts de l'Afrique de l'Ouest par leur capacité à réifier les relations sociales. Comme le rapprochement que j'avais proposé entre la couverture, sculpture relationnelle (Lygia Clark), et le kolam en tant que dessin investi par une action, en exposant côte à côte l'installation *Sur le seuil du divers* et *Quand la main dessine*, j'ai établi ici un parallèle de même nature mais qui est, cette fois, théorique. La seconde partie de la thèse a été annoncée par l'analyse du tournant ethnographique choisi, aujourd'hui, par un certain nombre d'artistes. En effet, cette tendance annonce un retour au *parti pris du document* sensible tout au long du XX^e siècle. Selon mon point de vue, tenir ce pari est une manière d'éviter le néo-primitivisme, qui est bien trop souvent teinté d'impérialisme. Ainsi, cette seconde partie explicite les perspectives théoriques de mon travail plastique à travers la recherche d'un vocabulaire opératoire pour la conceptualisation d'une pratique en collaboration dans des situations concrètes. Ces situations, qui sont souvent « en marge » ou liminaire, se situent sur des emplacements hétérotopiques à parcourir et à habiter. Comme ailleurs, le *divers* qui est inhérent à la mondialisation — mais qui est sans cesse récupéré par le « capitalisme mondiale intégré » (Félix Guattari), s'y manifeste. Ce *divers* est pris en compte et se révèle dans toute relation. La mise en forme de cette *diversalité* et de l'altérité (réduite par l'échange) transite par l'absorption ménagée par l'activité. Hors de l'individualisme omniprésent, l'expérience est métisse et postcoloniale,

c'est-à-dire une forme d'interaction active avec l'environnement actuel.

Si la dimension critique de ce travail existe par des partis pris précis concernant un rapport spécifique au temps, au partage de l'autorité, et à la formalisation d'une relation intersubjective que l'art permet de faire exister, avant 2003, je cherchais principalement à produire une critique des médias par la photographie et la vidéo. Selon les problématiques développées par Marie-José Mondzain, mes questionnements étaient liés à la notion d'« écart », dont l'existence dans toute production formelle ménage un espace où peut se manifester notre pensée critique. Aujourd'hui, l'activité en tant que pratique performative ajoute à ma pratique une dimension critique face à la représentation. En effet, il n'est pas question pour moi de « représenter » — au sens politique — l'Association ou ces femmes, comme il n'en était pas question non plus dans le travail à Saint-Denis. Je n'étais et ne suis toujours pas porte-parole, ni porte-image. Je n'en ai d'abord pas la légitimité et puis, surtout, surgit la question provocatrice et fondamentale posée par Gayatri Spivak : « Les subalternes peuvent-ils s'exprimer ? » (*Can the Subaltern Speak*¹). Définie par l'auteur, la subalternité est « une difficulté à s'exprimer structurée au niveau des élites de l'État et de la société, de telle sorte que toute personne subalterne dans un contexte discursif donné est considérée comme incapable de se représenter soi-même dans ce contexte² ». Toujours objet et jamais sujet du discours. Pourtant, nous avons vu que le documentaire et l'activité permettent cette parole et en rendent compte dans l'exposition. Parallèlement à la question de la représentation entendue au sens politique, nous l'entendons aussi au sens de la *mimesis* grecque. Nous l'avons vu, il ne s'agit pas d'y répondre naïvement par l'action ou performance, l'ambivalence de l'activité décrite par Kaprow m'en préserve. D'ailleurs, pour reprendre l'exemple célèbre de Picasso, ce qu'il vit au musée du Trocadéro³ — cet *art primitif* — était aussi des représentations. Comme nous le rappelle Ernst

1. Spivak (Gayatri Chakravorty), « Les subalternes peuvent-ils s'exprimer ? », dans Diou (Mamadou), *L'Historiographie indienne en débat, Colonialisme, nationalisme et sociétés postcoloniales*, Éditions Karthala et Sepsis, 1999. Les Subaltern studies sont une école d'historiographie indienne née au début des années quatre-vingt. À l'origine du terme subaltern est le synonyme de paysan. Ce terme est emprunté à Gramsci. Voir : Nelson (Cary) and Grossberg (Larry), *Marxism and the interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313, ainsi que Gopal (Priyamvada), « Lire l'histoire subalterne », *Penser le postcolonial, une introduction critique*, Éditions Amsterdam, 2006

2. Lazarus (Neil), « Introduire les études postcoloniales », *Penser le postcolonial, une introduction critique, ibid.*, p. 70.

3. « Les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques. Et pourquoi

Gombrich, « la quête de la mimesis, loin d'être une norme, était tout à fait exceptionnelle dans l'art universel⁴ ». Cette prise de conscience que l'auteur attribue à Wilhelm Worringer, semblable à celle de Picasso, permit le déplacement de l'art vers un autre type de représentation. En effet, tout système de représentation est relatif et culturel. C'est pourquoi le projet du film qui s'annonce, me semble devoir se penser en collaboration, d'autant plus s'il doit voyager au Mali.

Conclure sur ce projet est pour moi une manière de souligner le caractère en procès de cette recherche encore à venir. J'ai exposé dans cette thèse un certain nombre de points qui répondent à mes problématiques de départ. Je passe du divers défini par Segalen à la relation métisse et poétique en formalisant l'expérience. Autrement dit, le divers, comme écart démesuré et infranchissable de l'altérité, s'amenuise dans la rencontre, la transmission, la parole et l'échange au point de devenir si mince qu'il devient synonyme de subjectivité, de différence ou de traduction. Qu'elle se construise en marche, en tricotant ou en modelant de la terre, la relation est autant l'interaction avec un environnement qu'avec des individus singuliers, selon un principe de déplacement. De cet écart qu'est le divers provient l'étrangeté et de cette étrangeté la relation. L'activité travaille donc cet écart, pour permettre et construire des œuvres et des relations.

pas les Égyptiens, les Chaldéens ? Nous ne nous en étions pas aperçus. Des primitifs, pas des magiques ! Les Nègres, ils étaient des intercesseurs, je sais le mot en français depuis ce temps-là. Contre tout ; contre les esprits inconnus, menaçant ; je regardais toujours les fétiches. J'ai compris : moi aussi, je suis contre tout. Moi aussi, je pense que tout, c'est inconnu, c'est ennemi. Tout ! Pas les détails : les femmes, les enfants, les bêtes, le tabac, jouer ... mais le tout ! J'ai compris à quoi elle servait, leur sculpture, aux Nègres. Pourquoi sculpter comme ça et pas autrement. Ils étaient pas cubistes tout de même ! Puisque le cubisme, il n'existait pas. Sûrement, des types avaient inventé les modèles, et des types les avaient imités, la tradition, non ? Mais tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus obéir aux esprits, à devenir indépendants. Les esprits, l'inconscient (on n'en parlait pas encore beaucoup), l'émotion, c'est la même chose. J'ai compris pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans ce musée haffeux (sic), avec des masques, des poupées peaux-rouges, des mannequins poussiéreux. Les Demoiselles d'Avignon ont dû arriver ce jour-là, mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui ! », Malraux (André), « La Tête d'obsidienne » (1974), texte repris dans *Le Miroir des Limbes* « II. La corde et la souris », Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1976, pp. 740-741.

4. Gombrich (Ernst Hans), *La Préférence pour le primitif, Épisode d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Phaidon, 2004, p. 221.

Sommaire

INTRODUCTION.....	10
-------------------	----

1^{ère} Partie

I. CONDUITES CRÉATRICES	18
-------------------------------	----

Ce chapitre décrit ma méthode de travail. Si elle se réajuste à chaque projet, elle s'inscrit pourtant dans une histoire qui est celle de l'activité (*vita activa*) comme critique de la représentation. Le terme activité se réfère aux pratiques artisanales mais, surtout, à l'emploi qu'en fait Allan Kaprow pour décrire un type particulier de happening. Sans parler d'« art contextuel », l'activité est conceptualisée en fonction de la situation dans lequel le projet va avoir lieu. Ma conduite créatrice est pensée en terme de collaboration (au sens de travailler avec). Je m'appuie sur des exemples tirés de l'œuvre de Marc Pataut pour décrire les enjeux éthiques et théoriques d'une telle méthode de travail. Héritant de l'histoire de la performance et de la dématérialisation de l'art, je m'en démarque car des sculptures sont créées grâce de l'activité. Ces objets sont relationnels dans la mesure où ils doivent être « participé » et parce qu'ils maintiennent la relation, c'est-à-dire au sens où l'entendait Lygia Clark. À partir de l'exemple du travail au sein de l'Association des femmes maliennes de Montreuil, je détaillerai les choix artistiques qui me permettent d'arriver à une telle conclusion.

II. OBJETS INVESTIS	99
---------------------------	----

Des études menées par un certain nombre d'ethnographes en Afrique de l'Ouest, nous apprennent que les « fétiches » (ou objets forts) sont eux aussi, par leur monde de fabrication, réificateurs de relations sociales. Ces objets possèdent une efficacité. Au-delà des récits et des conclusions des ethnographes, c'est par l'étude d'une pratique rituelle indienne de réalisation d'un dessin (le kolam) protégeant la maison des mauvais esprits, que j'aborderai, dans ce chapitre, la question d'un objet ou dessin investi par une action. Nous verrons ici que ces questions ne peuvent être abordées sans un retour, même rapide, sur la théorie de l'image et, donc, de l'incarnation. Si les sculptures que je réalise ne se confondent en rien avec, par exemple, le boli Bamana, elle ne peuvent pas non plus être considérées comme actives au sens où l'entend l'ethnopsychiatrie ou, encore, au sens de l'autonomie d'activation énergétique des œuvres de Joseph Beuys. Pourtant, les sculptures telles que les tricots réalisés dans l'Association, sont investies par l'action et sont efficaces, le temps de l'activité, dans leur capacité à créer et à matérialiser des relations intersubjectives.

III. INFLUENCES ETHNOGRAPHIQUES..... 140

Cet intérêt que je manifeste pour les fétiches me mène à poser historiquement les bases du primitivisme et du contexte colonial et ethnocentrique dans lequel il s'est développé. Je reviens dans ce chapitre sur les critiques adressées à l'exposition de William Rubin au Moma en 1983, *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle* qui permettent d'énoncer un certain nombre de présupposés qui accompagnent bien trop souvent le regard porté sur les objets et les créations venant d'ailleurs que d'« Occident ». C'est la raison pour laquelle, je m'arrête plus longuement sur le positionnement de la revue *Documents* et sur la figure de Michel Leiris en particulier. Son parcours d'auteur devenant ethnographe, m'engage à envisager la perméabilité des frontières entre l'art et l'ethnographie qui est très sensible depuis, d'une part, la crise de l'anthropologie dans les années quatre-vingt et, d'autre part, depuis le tournant ethnographique en art annoncé par Joseph Kosuth et critiqué par Hal Foster. Au regard de cette histoire, ma pratique s'inscrit plutôt du point de vue de la méthode ethnographique — terrain vécu dans la durée de manière active et participative, selon une approche du contexte impensable sans la rencontre et la parole — que du côté d'un néo-primitivisme.

2^{ème} Partie

I. L'USAGE DU DOCUMENT..... 198

Si les sculptures qui ont été abordées longuement dans cette première partie sont fondamentales, les documents qui les accompagnent (ou qui sont autonomes), ne le sont pas moins. Bien qu'ils puissent être des documents poétiques ou des documents d'activité, comme les objets, ils sont toujours, selon la définition qu'en donne Jean-François Chevrier, des documents d'expérience. Afin d'être précise quant aux distinctions à établir, je reviens dans ce chapitre sur l'usage de la photographie dans les années soixante par les artistes conceptuels, du Land Art ou de la performance. En effet, je considère certaines de mes photographies comme des « marqueurs d'expérience ». Pourtant, faire des images (photographier et/ou filmer) peut aussi, comme le rappelait Fernand Deligny, être, en soi, une expérience (Camérier). Ainsi, la pratique de la vidéo ou de la photographie documentaire, bien qu'ils s'agissent de documents, est pensée en termes de collaboration et d'écoute. Ces parti-pris s'inscrivent bien sûr à contre-courant du traitement de l'image par les médias dominés par ce que Peter Watkins appelle la « Monoforme ».

II. SE DÉPLACER VERS LE DIVERS 241

Au sein d'une pratique de la collaboration, l'écoute, la parole, la relation et le document ne peuvent se développer et se penser sans une prise en compte des phénomènes de mondialisation et de globalisation de l'économie capitaliste d'autant plus qu'une partie des œuvres que je propose à cette étude ont été réalisées en Inde, au Vietnam et au Cambodge ou bien encore, grâce à des collaborations avec des personnes appartenant à d'autres cultures. Dans le cas de ma pratique, il ne s'agit pas de chanter des mondes lointains mais de favoriser des procédures de rencontres et d'échange en mettant, bien sûr, à distance toute attitude orientaliste. Je privilégie une « pensée métisse » selon l'expression employée par Serge Gruzinski et développée par François Laplantine et Alexis Nouss ainsi qu'une « poétique de la Relation » mise en œuvre par Édouard Glissant. L'esthétique du « Divers », cette nouvelle définition de l'exotisme mise en place par Victor Segalen, m'oriente vers les notions de « différence » et de « traduction » qu'utilise Homi Bhabha. Associée à la critique postcoloniale, cette esthétique m'amène

à conceptualiser cette place ménagée à l'autre au sein de ma conduite artistique.

III. LIMINARITÉ 290

La critique postcoloniale privilégie les « entre-deux », ce que Homi Bhabha appelle le « tiers-espace ». Depuis le travail mené sur le kolam (un dessin de seuil), la question de la liminarité est omniprésente dans mes recherches. Chaque projet semble se déplacer du seuil matériel au seuil métaphorique. L'étude ethnographique de Victor Turner sur le rituel et les rites de passage, m'amène à comprendre ce seuil métaphorique comme une *communitas*, ou zone liminaire proposant un autre modèle d'interaction sociale qu'il me semblait avoir rencontré au sein de l'Association des femmes maliennes de Montreuil. Pourtant, après l'étude de cette forme de communauté, je préfère penser les seuils qui apparaissent dans ma pratique — le local de l'Association, le passage entre Paris et Saint-Denis — comme des hétérotopies (Michel Foucault). De plus, ces espaces sont des lieux, historiques, relationnels et pratiqués (Michel de Certeau) ; ces seuils ne sont donc pas des non-lieux au sens où les définit Marc Augé. Ils sont anthropologisés et, souvent, habités. Nous élargirons ces considérations aux pratiques du collectif laboratoire Stalker et au travail que Marc Pataut a mené sur le Cormillon, un quartier de la Plaine Saint-Denis.

IV. L'ART ET L'EXPÉRIENCE 323

Ayant fait appel à la notion de « document d'expérience » pour définir les sculptures, photographies et films que je réalise, je termine cette thèse en définissant précisément ce que j'entends par expérience. Ceci me permet de finir de répondre à la problématique que j'avais énoncé dans l'introduction, à savoir : que révèle la présentation conjointe d'objets et de documents dans des expériences postcoloniales d'activités menées dans des situations locales ? Dans ce chapitre, je m'arrête sur la philosophie pragmatique de John Dewey qui permet de penser l'art comme expérience. L'expérience se caractérise par une interaction active avec un environnement. L'exigence artistique est donc de réussir à formaliser cette interaction afin d'en faire une expérience. De plus l'expérience intègre la totalité du processus créatif, au sens où l'entendait Duchamp, c'est-à-dire en prenant en compte le regardeur. C'est pourquoi cette philosophie qui avait influencé Kaprow et la création des happenings fait aujourd'hui écho à l'art en collaboration. Objets et documents, chacun selon leurs spécificités, deviennent ainsi nécessaires à la formaliser d'une expérience. Ceci dans la mesure où ils permettent à la fois de créer la relation, de la matérialiser, de permettre la parole, la transmission et de faire entendre la voix des personnes avec qui la collaboration a été menée. En effet, l'activité permet à une autre forme d'expérience de surgir, celle sur laquelle Benjamin s'arrête longuement. Pour ce dernier, l'expérience naît de la transmission et du récit et s'ancre dans la tradition. Il semble donc évident de faire appel aussi à la seconde acception de cette notion au regard de ce qui a été dit concernant la place ménagée à la parole, à l'activité et à la relation.

CONCLUSION.....350

Bibliographie

Ouvrages généraux

- Agamben (Giorgio), *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, trad. par Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- Agamben (Giorgio), *Enfance et histoire, destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. par Yves Hersant, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001.
- Agamben (Giorgio), *Moyens sans fin, Notes sur la politique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002.
- Agel (Henri), *Robert Flaherty*, Paris, Éditions Seghers, Cinéma aujourd'hui, 1965.
- Appadurai (Arjun), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. par Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005.
- Ardenne (Paul), *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
- Arendt (Hannah), *La Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983.
- Arendt (Hannah), *La crise de la culture*, Folio/Essais, Gallimard, 1972.
- Augé (Marc), *Le Dieu-Objet*, Paris, Flammarion, 1988.
- Augé (Marc), *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Austin (John Langshaw), *Quand dire, c'est faire*, trad. par Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- Bachelard (Gaston), *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1992.
- Baqué (Dominique), *Pour un nouvel art politique - De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2006.
- Bardolph (Jacqueline), *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Unichamp-Essentiel, Honoré Champion, 2002.
- Barthes (Roland), *Œuvres complètes*, t. II, 1966-1973, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- Becker (Howard), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.
- Beffa (Marie-Lise) et Delaby (Laurence), *Festins d'âmes et robes d'esprits : les objets chamaniques sibériens du Musée de l'homme*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 1999.
- Benjamin (Walter), *Œuvres I*, Paris, Folio/Essais, Gallimard, 2000.
- Benjamin (Walter), *Œuvres II*, Paris, Folio/Essais, Gallimard, 2000.
- Benjamin (Walter), *Œuvres III*, Paris, Folio/Essais, Gallimard, 2000.
- Bensa (Alban), *La Fin de l'exotisme, Essai d'anthropologie critique*, Toulouse, Anachasis, 2006.
- Bhabha (Homi), *Les Lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

- Blanchot (Maurice), *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Blanchot (Maurice), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1995.
- Boas (Franz), *L'art Primitif*, trad. par Catherine Fraize et Manuel Benguigui, Paris, Adam Biro, 2003.
- Borges (Jorge Luis), *L'Aleph*, Paris, NRF, Gallimard, 1967.
- Bourdieu (Pierre), *La Raison pratique, sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Bourdieu (Pierre), *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- Bourriaud (Nicolas), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.
- Breton (André), *Nadja*, Paris, Gallimard, Folio, 1964.
- Breton (André), *L'Art magique*, Paris, Phébus, Biro, 1991.
- Brosterman (Norman), *Inventing Kindergarten*, New York, Abrams, 1997.
- Butler (Judith), *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2006.
- Caillois (Roger), *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1967.
- Certeau (Michel de), *L'invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 1990.
- Chateau (Dominique), *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- Chateau (Dominique), *John Dewey et Albert C. Barnes, philosophie pragmatique et arts plastiques*, L'Harmattan, 2003.
- Clifford (James), *Malaise dans la culture, l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, trad. par Marie-Anne Sichère, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996.
- Colleyn (Jean-Paul), *Éléments d'anthropologie sociale et culturelle*, Université de Bruxelles, 1998.
- Colleyn (Jean-Paul) et Clippel (Catherine de), *Secrets, Fétiches d'Afrique*, Paris, La Martinière, 2007.
- Comolli (Jean-Louis), *Voir et pouvoir : l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.
- Crépon (Marc), *L'imposture du choc des civilisations*, Nantes, Pleins Feux, 2002.
- Cuche (Denys), *La Notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2004.
- Damisch (Hubert), *La peinture en écharpe, Delacroix et la photographie*, Yves Gevaert Éditeur, 2001.
- Davila (Thierry), *Marcher : créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- Delaby (Laurence), *Chaman toungouses, Études mongoles ...et sibériennes*, Cahier 7, Lab-ethno, 1976.
- Deledalle (Gérard), *L'Idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey*, Paris, PUF, 1967.
- Deledalle (Gérard), *John Dewey, Pédagogues et pédagogies*, Paris, PUF, 1995.
- Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Derrida (Jacques), *L'Écriture et la Différence*, Éditions du Seuil, 1967.
- Dewey (John), *L'Art comme expérience*, trad. par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Publication de l'université de Pau, Éditions Farrago, 2005.
- Dewey (John), *Démocratie et Éducation*, trad. de Gérard Deledalle, Paris, A. Colin, 1990.
- Didi-Hubermann (Georges), *La Ressemblance in-forme ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.
- Donzelot (Jacques), *L'invention du social, Essai sur le déclin des passions politiques*, Éditions du Seuil, 1994.

- Durand (Gilbert), *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1984.
- Durkheim (Émile), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Livre de poche, 1991.
- Eco (Umberto), *L'Œuvre ouverte*, Éditions du Seuil, 1965.
- Einstein (Carl), *La sculpture nègre*, trad. et Intro. de Liliane Meffre, L'Harmattan, 1998.
- Eliade (Mircea), *Le sacré et le profane*, Gallimard, Folio/Essai, 1965.
- Esposito (Roberto), *Communitas : origine et destin de la communauté*, trad. par Nadine Le Lirzin, Paris, PUF, 2000.
- Fanon (Frantz), *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.
- Fanon (Frantz), *Peau noire, masques blanc*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- Faure (Fabien), *Étienne-Martin, Mario Merz, des Demeures et des Igloos, Primitivisme et dimension anthropologique de la sculpture contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Fillipetti (Hervé) et Trottereau (Janine), *Symboles et pratiques rituelles dans la maison paysanne traditionnelle*, Paris, Berger-Levrault, 1978.
- Flusser (Vilem), *Les gestes*, Paris, Éditions Hors commerce, 1999.
- Focillon, *La vie des formes*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1981.
- Forest (Fred), *Art Sociologique Vidéo*, Paris, 10/18, U.G.E., 1977.
- Forest (Fred), *L'œuvre-système invisible, Prolongement historique de l'art sociologique, de l'Esthétique de la communication et de l'Esthétique relationnelle*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Foster (Hal), *Le Retour du réel, la situation actuelle de l'avant-garde*, trad. par Yves Cantaine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005.
- Foucault (Michel), *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- Foucault (Michel), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, TEL, 1972.
- Fraser (Douglas), *L'art primitif*, trad. par Marianne Duval-Valentin et Marie Somogy, Paris, Éditions Aimery Somogy, 1962.
- Fréchuret (Maurice), *Le Mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.
- Freud (Sigmund), *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. par Anne Berman, Paris, Gallimard, 1936.
- Freud (Sigmund), *L'Interprétation des rêves*, trad. par Meyerson, Paris, PUF, 1967.
- Freud (Sigmund), *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.
- Geertz (Clifford), *Savoir local, savoir global, les lieux du savoir*, trad. par Denise Paulme, PUF, Sociologie d'aujourd'hui, 1986.
- Geertz (Clifford), *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, trad. par Daniel Lemoine, Paris, Métailié, 1996.
- Glissant (Édouard), *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- Glissant (Édouard), *Traité du Tout-monde, Poétique IV*, NRF, Gallimard 1997.
- Glissant (Édouard), *L'intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Glissant (Édouard), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- Godineau (Dominique), *Citoyennes tricoteuses, les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Paris, Perrin, 2004.
- Goffman (Erving), *Les Cadres d'expérience*, trad. d'Isaac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
- Goffman (Erving), *Les rites d'interaction*, trad. par Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.
- Goldwater (Robert), *Le Primitivisme dans l'art moderne*, trad. par Denise Paulme, PUF, 1988.
- Gombrich (Ernst Hans), *La Préférence pour le primitif : Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en occident*, Paris, Phaidon, 2004.

- Gonnard (Catherine) et Lebovici (Elisabeth), *Femmes artistes/artistes femmes, Paris, 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.
- Gruzinski (Serge), *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- Hammond (Harmony), *Lesbian Art in America, a contemporary History*, New York, Rizzoli, 2000.
- Hardt (Michael) et Negri (Antonio), *Empire*, trad. par Denis-Armand Canal, Paris, 10-18, 2004. Hayat (Michaël), *Représentation et anti-représentation, des beaux-arts à l'art contemporain*, L'Harmattan, 2002.
- Isambert (François-André), *Rite et efficacité symbolique, rites et symboles*, Paris, Cerf, 1979.
- Krauss (Rosalind), *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.
- Krauss (Rosalind), *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, trad. par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1991.
- Labelle-Rojoux (Arnaud), *L'Acte pour l'art*, Roumainville, Al Dante, 2004.
- Lamarche-Vadel (Bernard), *Joseph Beuys, is it about a bicycle*, Marcal/Paris, Galerie Beaubourg/Paris, Sarenco-Strazzer/Verone, 1985.
- Laplantine (François) et Nouss (Alexis), *Métissage, de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.
- Laude (Jean), *Les Arts de l'Afrique Noire*, Paris, Librairie générale française, 1990.
- Lévi-Strauss (Claude), *Les Structures élémentaires de la parenté*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2002.
- Lévi-Strauss (Claude), *Tristes tropiques*, Paris, Plon, Terre Humaine, 1955.
- Lévi-Strauss (Claude), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1962.
- Lévi-Strauss (Claude), *Anthropologie structurale I*, Paris, Plon, 1973.
- Lévy-Bruhl (Lucien), *La Mentalité primitive*, Paris, Retz-C.E.P.L., 1976.
- Lippard (Lucy), *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, London, University of California press, 1997.
- Lippard (Lucy), *Contemporary women artists*, Farmington Hills (Mich.), St. James press, 1999.
- Lugon (Olivier), *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macula, 2001.
- Lukacs (Georg), *Histoire et conscience de classe, essai de dialectique marxiste*, trad. par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
- Luquet (Georges-Henri), *L'Art primitif*, Paris, G. Doin et Cie éditeurs, 1930.
- Lussac (Olivier), *Happening et Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Malinowski (Bronislaw), *Journal d'ethnologue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Recherches anthropologiques, 1985.
- Malinowski (Bronislaw), *Les Argonautes du Pacifique occidental*, trad. et présenté par André et Simone Devyver, Paris, Gallimard, 1989.
- Malraux (André), *Le Miroir des Limbes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1976.
- Martel (Richard), *Art – Action, L'écart absolu*, Paris, Les Presses du réel, 2005.
- Marx (Karl), *Le Capital*, trad. Balibar-Lefebvre. Paris, PUF, Quadrige, 1993.
- Mauss (Marcel), *Œuvres II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- Mauss (Marcel), *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Quadrige, 2003.
- McEvelley (Thomas), *L'Identité culturelle en crise, Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.
- Memmi (Albert), *Portrait du colonisé — Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, Folio/Actuel, 1985.
- Michaud (Philippe-Alain), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

- Michon (Pascal), *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, coll. Pratiques théoriques, 2005.
- Molderings (Herbert), *L'art comme expérience, Les 3 Stoppages étalon de Marcel Duchamp*, trad. par Anne-Marie Geyer, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.
- Mondzain (Marie-José), *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.
- Mondzain (Marie-José), *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Morris (William), *Contre l'art d'élite*, trad. Jean-Pierre Richard, Paris, Hermann, 1985.
- Motherwell (Robert), *The Dada Painters and Poets : An Anthology*, Belknap, Harvard, 1981.
- Nancy (Jean-Luc), *La Communauté désœuvrée*, Paris, Bourgeois, 1999.
- Nancy (Jean-Luc), *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001.
- Narayanan (Gita) et Archana, *The Language of Symbols*, Madras, Crafts Council of India, 1985.
- Natesa Sastri (S.M.), *Hindu Feasts, Fasts and Ceremonies*, Madras, 1903.
- Nicolas-Le-Strat (Pascal), *Mutations des activités artistiques et culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Nicolas-Le-Strat (Pascal), *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Passeron (René), *La Naissance d'Icare : éléments de poétique générale*, Éditions Ae2cq, 1996.
- Pernet (Alexis), *Marges intérieures (notes sur les sentiers)*, Paris, Éditions MIX, 2005.
- Popper (Frank), *Art, action et participation, l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1980.
- Popper (Frank), *Le Déclin de l'objet*, Paris, Chêne, 1975.
- Price (Sally), *Arts primitifs, regards civilisés*, trad. par Geneviève Lebaut, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 1995.
- Restany (Pierre), *L'autre face de l'art*, Paris, Galilée, 1979.
- Rochlitz (Rainer), *Le Désenchantement de l'art, La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, NRF essais, Gallimard, 1992.
- Roger (Alain), *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- Rosenberg (Harold), *La Tradition du nouveau*, trad. par Anne Marchand, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.
- Rouillé (André), *La Photographie, entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- Sagne (Jean), *Delacroix et la photographie*, Paris, Herscher, 1982.
- Saïd (Edward W.), *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- Scheiffelegel (Maxime), *Jean Rouch*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- Segalen (Victor), *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Livre de poche, biblio essais, Fata Morgana, 1978.
- Segalen (Victor), *Briques et Tuiles*, Fata Morgana, 1987.
- Segalen (Victor), *Lettres de Chine*, Paris, UGE, 1993.
- Segalen (Victor), *Les immémoriaux*, préf., notes et dossier par Marie Dollé et Christian Doumet, Paris, Librairie générale française, 2001.
- Shusterman (Richard), *La Fin de l'expérience esthétique*, trad. par Jean-Pierre Cometti, Fabienne Gaspari et Anne Combarnous, PUP, 1999.
- Solnit (Rebecca), *L'Art de marcher*, trad. par Oristelle Bonis, Actes Sud, Babel, 2005.
- Spivak (Gayatri Chakravorty), *L'historiographie indienne en débat, Colonialisme, nationalisme et sociétés postcoloniales*, Éditions Karthala et Saphis, 1999.
- Sudre (Alain-Alcide), *Dialogues théoriques avec Maya Deren, Du cinéma expérimental au cinéma ethnographique*, Paris, L'Harmattan, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

- Tiberghien (Gilles A.), *La Nature dans l'art sous le regard de la photographie*, Actes Sud, Photo-poche, 2005.
- Tiberghien (Gilles A.), *Land art*, Paris, Carré, 1993.
- Todorov (Tzvetan), *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- Todorov (Tzvetan), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Turner (Victor W.), *Le Phénomène rituel, structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1991.
- Turner (Victor W.), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986.
- Urbain (Jean-Didier), *L'idiote du voyage, histoires de touristes*, Paris, Plon, 1991.
- Valero (Vicente), *Expérience et pauvreté, Walter Benjamin à Ibiza (1932-1933)*, Essai Le Rouergue, Chambon, 2003.
- Valéry (Paul), *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1960.
- Van Gennep (Arnold), *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1991.
- Virilio (Paul), *La crise des dimensions, la représentation de l'espace et la notion de dimension*, Paris, UDRA-ESA, 1983.
- Weber (Max), *Le Savant et le Politique*, Paris, Plon, 1959.
- White (Erdmute Wenzel), *Les années vingt au Brésil : Le modernisme et l'avant-garde internationale*, Paris, Éditions hispaniques, 1977.
- Winnicott (Donald Woods), *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, trad. par Claude Monod et J.B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1993.
- Zask (Joëlle), *L'Opinion publique et son double, Livre II, John Dewey, philosophe du public*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Contemporary art and anthropology*, ed. by Arnd Schneider and Christopher Wright, BERG, 2006.
- Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*, ed. by Russell Ferguson, William Olander, Marcia Tucker and Karen Fiss, MIT PRESS/The new museum of contemporary art, 1990.
- Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, ed. by Yvan Karp and Steven D. Lavine, Washington, Smithsonian institution press, 1991.
- Féminisme, art et histoire de l'art*, actes de colloque, janv.-mars 1990, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997.
- Internationale Situationiste*, Fayard, Arthème, 1997.
- Jeux d'échelles, La micro-analyse à l'expérience*, sous la dir. de Jacques Revel, Paris, Gallimard, Éditions du Seuil, 1996.
- La Nouvelle communication*, sous la dir. d'Yves Winkin, trad. par D. Bausard, A. Cardoen, M.-C. Chiarieri, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Penser le postcolonial, une introduction critique*, sous la dir. de Neil Lazarus, trad. par Marianne Groulez, Christophe Jaquet et Hélène Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- Poétiques d'Édouard Glissant*, actes du colloque international, Paris Sorbonne, 11-13 mars 1998, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Ardenne (Paul), Beausse (Pascal), Goumarre (Laurent), Paris, Dis voir, 1999.
- La Révolution surréaliste*, Collection complète, Paris, Jean-Michel Place, 1975.
- Site-Specificity: The Ethnographic Turn : de-, dis-, ex-*, Vol. 4, ed. Alex Coles, London, Black Dog, 2000.
- Le Soi et l'autre, L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, sous la dir. de Pierre Ouellet, collection interculture, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003.

Ouvrages collectifs

- Le Collège de sociologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1995.

Thinking photography, London, MacMillan Press, 1982.

Tradition, transmission, enseignement, Une lecture de la modernité par Walter Benjamin, Colloque organisé par l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg, Éditions de L'École des arts décoratifs de Strasbourg, 1997.

Turner (Victor W.) et Bruner (Edward M.), *The anthropology of experience*, University of Illinois Press, 1986.

Vie et expérimentation Peirce, James, Dewey, sous la dir. de Didier Debaise, Paris, J. Vrin, 2007.

Vers une esthétique du métissage, sous la dir. de Dominique Berthet, Paris, l'Harmattan, 2002.

Monographies, écrits d'artistes et littérature

Andrade (Oswald de), *Anthropophagies*, trad. par Jacques Thiériot, Coll. Barroco, Flammarion, 1982.

Apollinaire (Guillaume), *Alcools*, Poésie/Gallimard, NRF, 2001.

Art Orienté Objet, *Pro-création ?*, Paris, CQFD, 1993.

Art orienté objet, Laval Jeantet & Mangin, Paris, CQFD, 2003.

Artaud (Antonin), *Œuvres*, Gallimard, coll. Quarto, 2004.

Artaud (Antonin), *50 dessins pour assassiner la magie*, NRF, Gallimard, 2004.

Arp (Hans), *Jours effeuillés : Poèmes, essais, souvenirs*, Paris, Gallimard, 1966.

Ball (Hugo), *La Fuite hors du temps, journal 1913-1921*, Monaco, Éditions du Rocher, 1993.

Beuys (Joseph), *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, L'Arche, 1988.

Beuys (Joseph), *Qu'est ce que l'art ?* Paris, l'Arche, 1992.

Olga Boldyreff, conversation avec les habitants, Édition Montbéliard, Le Granit, 2002.

Olga Boldyreff, c'est là tout le secret, Rennes,

FRAC Bretagne, 1998.

Cage (John), *Pour les oiseaux*, Paris, Belfond, 1976.

Cage (John), *Silence*, trad. par Monique Fong, Denoël, X-trême, 2004.

Dali (Salvador), « La dada fotográfica », *Gasetta de les Arts* (Barcelone), 2^e année, n°6, février 1929.

Deligny (Fernand), *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007.

Deren (Maya), *Écrits sur l'art et le cinéma*, trad. par Éric Alloï et Julie Beaulieu, Paris expérimental, 2004.

Duchamp (Marcel), *Notes*, Paris, Flammarion, 1999.

Étienne-Martin, *Les Demeures*, Éditions du Centre Pompidou, 1984.

Fleck (Robert), Curiger (Bice), Benezra (Neal), *Franz West*, London, Phaidon, 1999.

Fromentin (Eugène), *Une année dans le Sahel*, paru dans *L'Idée simple d'un fleuve. De l'orientalisme*, Rumeur des Âges, 2002.

Gilardi (Piero), *Not for Sale, À la recherche de l'art relationnel 1982-2000*, Les Presses du réel, 2002.

Hugo (Victor), *Les travailleurs de la mer*, Paris, Flammarion, 1980.

Kaprow (Allan), *L'Art et la Vie confondue*, Paris, Éditions Centre Pompidou, 1996.

Kelley (Mike), *Minor Histories, Statements, Conversations Proposals*, ed. by John C. Welchman, M.I.T. Press, 2004.

Kosuth (Joseph), « *Art after Philosophy and After, Collected Writing, 1966-1990*, Joseph Kosuth, London, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1993.

Kosuth (Joseph), *The Sixties Investigation, 1969 Proposition 14*, Cologne, Gerd de Vries/Paul Maenz, 1971.

Kounellis, Éditions Cercle d'art 1991.

LeWitt (Sol), « Paragraphs on Conceptual Art », *ArtForum*, n°5, été 1967.

Leiris (Michel), *Brisées*, Mercure de France,

1966.

Leiris (Michel), *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939.

Leiris (Michel), *L'Afrique Fantôme*, dans *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, Quarto, 1996.

Leiris (Michel), *L'Homme sans honneur*, notes pour *Le sacré dans la vie quotidienne*, Paris, Jean-Michel Place, 1994.

Morris (Robert), « Anti-form », *Artforum*, n°8, avril 1968.

Namuth (Hans), *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978.

Pataut (Marc), « Procédures et forme documentaire, sculpture et langue », revue *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Rosler (Martha), *Sur/Sous le pavé*, Presses universitaires de Rennes, Coll. Métiers de l'exposition, 2006.

Rouch (Jean), « La caméra et les hommes », *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, sous la dir. de René Prédal, CinémAction, 1996.

Roussin (Philippe), « Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire et du document », *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, actes du colloque, 3 décembre 2005, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2006.

Sekula (Allan), « Onze remarques et une question sur le documentaire », *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, actes du colloque, 3 décembre 2005, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2006.

Sophie Taeuber, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1990.

Swidzinski (Jan), « Les choses comme elles », *Inter*, n°68, 1997.

Swidzinski (Jan), « Art as Contextual art », *Parachute*, n°5, hiver 1976.

Thoreau (Henry David), *Un philosophe dans les bois, pages de journal 1837-1861*, Éditions

Seghers, 1967.

Vertov (Dziga), *Articles, journaux, projets*, trad. et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, Cahiers du cinéma, 10/18, 1972.

Wall (Jeff), *Essais et Entretiens : 1984-2001*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

Jeff Wall, Paris, Hazan, 2006.

Watkins (Peter), *Media Crisis*, Paris, Éditions Homnisphères, 2003.

Catalogues d'expositions

L'action restreinte : l'art moderne selon Mallarmé, Nantes, Musée des beaux-arts, Paris, Hazan, 2005.

Allan Sekula : performance under working conditions, Wien; Generali Foundation, 2003.

Allan Sekula : titanic's wake, Bruxelles, Le Point du Jour, 2003.

Calais vu par Allan Sekula : Deep six = passer au bleu, Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 2002.

Antonin Artaud, Bibliothèque nationale de France, Paris, Gallimard, 2006.

L'Art médecine, Musée Picasso, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.

L'art conceptuel, une perspective, musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, Paris-musées, 1989.

Authentic/Ex-centric : Conceptualism in Contemporary African Art, Salah M. Hassan, Olu Oguibe, Ithaca, New York, Forum for African Arts, 2001.

Une autre objectivité, Centre national des arts plastiques, Paris, Idea Book, 1989.

Art Brut Brésilien, Arthur Bispo do Rosario, Paris, Halle Saint Pierre—Passage piéton, 2005.

Bamana, un art et un savoir-vivre au Mali, Gand,

- Snoeck-Ducaju and Zoon, 2002.
- Joseph Beuys*, Musée national d'art moderne, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994.
- Collections passion*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1982.
- CAP Art relationnel : un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2002.
- Documentary now ! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*, sous la dir. de Frits Gierstberg, Maartje van den Heuvel, Hans Scholten et Martijn Verhoeven, Rotterdam, NAI Publishers/Post-St. Joos Photography/Nederlands fotomuseum, 2005.
- L'Époque, la mode, la passion, la morale : Aspects de l'art aujourd'hui, 1977-1987*, Musée national d'art moderne, Éditions du Centre Pompidou, 1987.
- Eva Hesse*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, 1993.
- Jochen Gerz, Les pièces*, Art/Cahier, SMI-Paris, 1975.
- The uncanny by Mike Kelley*, Köln, Walther König, 2004.
- Hors limites*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1994.
- L'informe mode d'emploi*, Yve-Alain Blois et Rosalind Krauss, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- Lygia Clark*, Paris, Réunions des musées nationaux, 1998.
- Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement : nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*, Nantes, Les Presses du réel, 2005.
- Mutations urbaines, Art grandeur nature 2006*, Synesthésie, sous la dir. d'Anne-Marie Morice, 2006.
- Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Milan, Electa, 2007.
- Un siècle d'arpenteurs, Les figures de la marche*, Musée Picasso d'Antibes, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
- Sophie Taeuber, Rythmes plastiques, réalités architecturales*, Clamart, Fondation Arp, 2007.
- Sophie Taeuber-Arp*, Strasbourg, Musée d'art moderne, 1977.
- Les Magiciens de la Terre, des artistes de tous les pays du monde*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989.
- Magies*, Paris, Musée Dapper, 1996.
- La Mission héliographique, cinq photographes parcourent la France en 1851*, sous la dir. d'Anne de Mondenard, Monum, Éditions patrimoine, 2002.
- Mixed Belongings and Unexpected Destinations : annotations 1*, London, Nikos Papastergiadis (éd.), Institute of International Visual Arts, 1997.
- Partage d'exotisme*, 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon, Réunion des musées nationaux, 2000.
- Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, (éd. française dir. Jean-Louis Paudrat), Paris, Flammarion, 1991.
- Paysages Photographies. En France, les années quatre-vingt, Mission photographique de la DATAR 1984-1988*, Hazan, 1989.
- Photography and art : interactions since 1946*, Andy Grundberg, Kathleen McCarthy Gauss, New York, Abbeville Press, 1988.
- The last picture show : artist using photography 1960-1982*, Minneapolis, Walker art center, 2003.
- Poetics/Politics*, documenta X – The book, Éditions Cantz, 1997.
- Quilts*, Paris, Éditions des Massons, 1972.
- Quilts contemporains américains*, Annecy, Musée d'Annecy, 1984.
- Quilts*, Musée des arts décoratifs, 1972.
- Réceptacles*, Musée Dapper, Paris, 1997.
- Reconsidering the object of art, 1965-1975*, MIT Press, 1995.
- La Révolution surréaliste*, Éditions Centre Pompidou, 2002.
- Yinka Shonibare, Dressing Down*, Birmingham, Ikon gallery, 1999.

Undercover Surrealism, Georges Bataille et Documents, Hayward Gallery, 2006.

Yanomami l'esprit de la forêt, Fondation Cartier, Actes Sud, 2003.

Articles, revues

Augé (Marc), « Le fétiche et le corps pluriel », *Le temps de la réflexion*, n°7, *Le corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986.

Augé (Marc), « Vers un refus de l'alternative sens-fonction », *L'Homme*, n°3-4, juil.-déc. 1978.

Barthes (Roland) et Berthet (Frédéric), revue *Communications*, n°30, *La conversation*, Éditions du Seuil, 1979.

Bataille (Georges), « L'art primitif », revue *Documents*, n° 7, t. 2, reproduit en fac. sim. de l'édition de Paris, 1929-1930, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

Baudson (Michel), « Un réalisme critique », revue *Dits*, n°2, printemps-été 2003.

Bazin (Jean), « L'anthropologie en question : altérité ou différence ? », *Université de tous les savoirs, L'Histoire, la Sociologie et l'Anthropologie*, vol. 2, Paris, Odile Jacob, coll. Poches, 2002.

Bazin (Jean), « Retour aux choses-dieux », *Le temps de la réflexion*, n°7, *Le corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986.

Bompuis (Catherine) *Le travail de l'art*, n°1, Gand, Snoeck Ducaju & Zoon, 1997.

Bonnin (Philippe), « Dispositifs et rituels de seuil : une topologie sociale. Détour japonais », revue *Communications*, n°70, *Seuils, passages*, Éditions du Seuil, 2000.

Buchloh (Benjamin H.D.), « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspect de l'art conceptuel, 1962-1969) », *L'art conceptuel, une perspective*, musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, Paris-musées, 1989.

Buchloh (Benjamin H.D.) « Beuys : le crépuscule de l'idole. Notes préliminaires pour une critique (extraits) », *L'Époque, la mode, la passion, la morale : Aspects de l'art aujourd'hui, 1977-1987*, Éditions du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 1987.

Buchloh (Benjamin H.D.), « Allan Sekula, la photographie entre discours et documents », *Allan Sekula : Fish story*, Dusseldorf, Richter, 1995.

Buchloh (Benjamin H.D.) et Martin (Jean-Hubert), « Entretien », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°28, 1989.

Cage (John) et Tarding (Christian), « Nous fabriquons les processus pour que n'importe quoi puisse se produire », *Mouvement*, n° 39, 2006.

Celant (Germano), « Arte Povera », Harrison (Charles) et Wood (Paul), *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997.

Chevrier (Jean-François), « L'action restreinte selon Sophie Taeuber », *Sophie Taeuber, Rythmes plastiques, réalités architecturales*, Fondation Arp, 2007.

Chevrier (Jean-François), « Documents de culture, documents d'expérience », revue *Communications*, n°79, *Des faits et des gestes*, Éditions du Seuil, 2006.

Chevrier (Jean-François) et Roussin (Philippe), *Communications*, n°71, *Le parti pris du document, Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, Éditions du Seuil, 2000.

Chevrier (Jean-François), « L'image, "mot nébuleuse" », Deligny (Fernand), *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007.

Chevrier (Jean-François), « Éditorial », *Des territoires en revue*, n°5, oct. 2001, Ensba.

Colleyn (Jean-Paul), « L'alliance, le dieu, l'objet », *L'Homme*, n°170, *Espèces d'objets*, avril-juin 2004.

Colleyn (Jean-Paul), « Objets forts et rapports sociaux, Le cas des Yapere Minyanka », *Fétiches, Objets enchantés Mots réalisés, Systèmes de pensée en Afrique Noire*, n° 8, EHESS, 1985.

- Colleyn (Jean-Paul), « L'ethnographie, essais d'écriture », revue *Critique*, n°680-681, *Frontières de l'anthropologie*, janv.-fév. 2004.
- Colleyn (Jean-Paul), « Fiction et fictions en anthropologie », *L'Homme*, n°175-176, *Vérités de la fiction*, juill.-déc. 2005.
- Colleyn (Jean-Paul), « Jean Rouch, presque un homme-siècle », *L'Homme*, n°171-172, *Musique et anthropologie*, 2004.
- Conte (Richard), « La poïétique de Paul Valéry », *Poïétique et Culture*, sous la dir. de Rachida Boubaker-Triki, Paris, Arcantère, 1994.
- Cooke (Lynne), « The resurgence of the night-mind: primitivist revivals in recent art », *The myth of primitivism: perspectives on art*, sous la dir. de Susan Hiller, London, Routledge, 1991.
- Costa (Mario), « L'esthétique de la communication et le temps technologique », *Art Press*, n° 285, déc. 2002.
- Costa (Mario) et Forest (Fred), « Manifeste de l'Esthétique de la communication » (1983), *Opus international*, n°94, Paris, été 1984.
- Cuenat (Philippe), « Portraits de groupe et scènes de genres. L'exposition "relationnelle" comme représentation de la société libérale », *Art Press*, n° 21, Hors série, *Oublier l'exposition*, 2000.
- Dagorn (René-Éric), « Une brève histoire du mot mondialisation », *Mondialisation. Les mots et le choses*, Paris, Karthala, Gemdev-Groupe mondialisation, 1999.
- Dallier (Aline), « Les travaux d'aiguille », *Parlez-vous française ? Femmes et langages*, Les cahiers du GRIF, n°12, juin 1976.
- Dallier (Aline), « Le féminisme art aux U.S.A. », *Opus international*, n°50, mai 74.
- Dallier (Aline), « Le mouvement des femmes dans l'art », *Opus international*, n°66-67, printemps 1978.
- De Brugerolle (Marie), « Guy de Cointet, chaînon manquant de l'histoire de l'art conceptuel californien », *Art Press*, n°282, 2002.
- De L'Estoile (Benoît), « Quand l'anthropologie s'expose ... », revue *Critique*, n°680-681, *Frontières de l'anthropologie*, janv.-fév. 2004.
- Deleuze (Gilles), « Qu'est-ce que l'acte de création ? », revue *Trafic*, n°27, P.O.L., automne 1998. Duguet (Anne-Marie), « Dispositif », revue *Communications*, n°48, *Vidéo*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
- During (Elie), « Du processus à l'opération », *Art Press*, n°292, juil.-août 2003.
- Duve (Thierry de), « La Performance hic et nunc », *Performance : text(e)s et documents, Actes du colloque : Performance Multidisciplinarité, Postmodernisme*, sous la dir. de Chantal Pontbriand, Montréal, *Parachute*, 1981.
- Fagnart (Claire), « Art et ethnographie », revue *Marges*, n°6, *Art et ethnographie*, mai 2007.
- Formis (Barbara), « Parades & changes », *Fresh Théorie III*, Paris, Léo Scheer, 2007.
- Fraser (Marie) « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark », *Parachute*, n°101, *L'idée de communauté*, 2001.
- Fried (Michael) « Art and objecthood : notes de présentation », trad. par Luc Lang, *Artstudio*, n°6, automne 1987.
- Geertz (Clifford), « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture », *L'enquête de terrain*, textes réunis, présentés et commentés par Daniel Céfal, Paris, La Découverte, 2003.
- Griaule (Marcel), « Dictionnaire », revue *Documents*, n° 2, t. 2, reprod. en fac. sim. de l'édition de Paris, 1929-1930, Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- Guattari (Félix), « Le capitalisme mondial intégré et la révolution moléculaire », conférence prononcée au CINEL, Paris, 1980.
- Guattari (Félix) et Rolnik (Suely), *Micropolitiques*, trad. par Renaud Barbaras, Paris, les Empêcheurs de penser en rond, 2007.
- Heusch (Luc de), « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle », *L'Homme*, n°180, oct-déc. 2006.
- Hollier (Denis), « La valeur d'usage de l'impossible », revue *Documents*, t. 1, reprod.

- en fac. sim. de l'édition de Paris, 1929-1930, Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- Hollier (Denis), « À l'en-tête d'acéphale », *Le collège de sociologie*, Paris, Idées/Gallimard, 1979.
- Holmes (Brian), « De l'interaction en art contemporain, Esthétique de la relation, architecture du débat », revue *Parachute*, n°95, juil.-août-sept. 1999.
- Holmes (Brian), « Le pays de la Politique et de la Poésie, Aux Sources de la Parole dans le Pays de Tulle », *Pour Créer*, n°163, 1999.
- Izard (Michel), « L'Afrique fantôme de Michel Leiris », *Les Temps Modernes*, n°444, juillet 1983.
- Jamin (Jean), « L'ethnographie mode d'emploi : De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », *Le Mal et la Douleur*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1986.
- Jamin (Jean), « Un sacré collègue ou les apprentis sorciers de la sociologie », *Cahiers internationaux de Sociologie*, n°68, 1980.
- Jamin (Jean), « Documents et le reste ... De l'anthropologie dans les bas-fonds », *La Revue des revues*, n°18, *Des hommes de revues : itinéraires et portraits*, 1994.
- Jamin (Jean), Price (Sally) et Leiris (Michel), « Entretien », *Gradhiva*, n°4, Paris, Jean-Michel Place, 1988.
- Lapierre (Nicole), « En partant du pont : de Georg Simmel à Siegfried Kracauer », revue *Communications*, n°70, *Seuils, passages*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Layard (John), « Labyrinth ritual in South India: Threshold and tattoo designs », *Folklore, A quarterly review of myth, tradition, institution, custom*, vol. XLVII, Juin 1936.
- Layard (John), « Maze-Dance and the ritual of the Labyrinth in Malekula », *Folklore, A quarterly review of myth, tradition, institution, custom*, vol. XLVII, Juin 1936.
- Lebeer (Irmeline), « Joseph Beuys », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°4, 1980.
- Leiris (Michel), « L'œil de l'ethnologue, à propos de la mission Dakar-Djibouti », revue *Documents*, n° 7, t. 2, reprod. en fac. sim. de l'édition de Paris, 1929-1930, Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- Lévy-Bruhl (Lucien), « L'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris », revue d'ethnologie et des traditions populaires, n°23-24, 1925.
- Malinowski (Bronislaw), « The Problem of Meaning in Primitive Languages », *The Meaning of Meaning, A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism*, by C.K. Ogden and I.A. Richards, London, 1949.
- Mangion (Éric), « La "finition fétichisante" de la performance », *Art Press* 2, n°7, *Performances contemporaines*, nov. 2007.
- Moineau (Jean-Claude), « L'artiste et ses "modèles" », revue *Marges*, n°6, *Art et ethnographie*, mai 2007.
- Nathan (Tobie), « De sable, de plomb et de cola. Ethnopsychiatrie des objets actifs », *Nouvelle Revue d'ethnopsychiatrie*, n°16, Grenoble, Pensée sauvage, 1991.
- Nathan (Tobie) et Hounkpatin (Lucien), « La parole agissante et les objets silencieux. Dialogue sur la fabrication de l'objet thérapeutique chez les Yoruba du Bénin », *Nouvelle Revue d'ethnopsychiatrie*, n°16, Grenoble, Pensée sauvage, 1991.
- Passeron (René), « Introduction à la poétique du collectif », *Recherches Poétiques, La création collective*, Paris, Clancier Guenaud, 1981.
- Pezeu-Massabuau (Jacques), « La maison : espace privé-public », *La maison espace social*, Paris, PUF, 1983.
- Pibarot (Anni), « Le pari de Documents », *Critique*, n°547, déc. 1992.
- Poivert (Michel) et Roubert (Paul-Louis), « Entretien avec Marc Patout », *Bulletin de la SFP*, 7^e série, n°4, oct. 1998.
- Pouillon (Jean), « Fétiches sans fétichisme », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°2, *Objets du fétichisme*, Paris, Gallimard, automne 1970.

Robic (Marie-Claire), « Confins, routes et seuils : l'au-delà du pays dans la géographie française du début du XX^e siècle », revue *Communications*, n°70, *Seuils, passages*, Éditions du Seuil, 2000.

Rolnik (Suely), « Le laboratoire poético-politique de Maurício Dias & Walter Riedweg », *Multitudes*, n°15, hiver 2004.

Rolnik (Suely), « La Mémoire du corps contamine le musée », *Multitudes*, n°28, printemps 2007.

Rolnik (Suely), « Anthropophagie zombie », *Mouvement*, n°28, sept.-déc. 2005, printemps 2007.

Royoux (Jean-Christophe), « Le modèle de la conversation entre construction du moi et espace public », *Art Press*, n°21, Hors Série, *Oublier l'exposition*, 2000.

Sayag (Alain), « La photographie surréaliste : un art anonyme ? », *La Révolution surréaliste*, Éditions du Centre Pompidou, 2002.

Siromoney (Gift), « Kolam, South Indian kolam patterns », *Kalakshetra Quarterly*, Vol. 1, n°1, Avril 1978.

Souriau (Étienne), « La notion d'œuvre », *Recherches Poétiques*, n°1, Paris, Klincksieck, 1975.

Souriau (Étienne), « Présence et instauration », *Revue d'esthétique*, n°3-4, 1980.

Storr (Robert), « An interview with Mike Kelley », Cotter (Holland), *Art after Stonewall, 12 Artists Interviewed*, *Art in America*, n°6, juin 1994.

Todorov (Tzvetan), revue *Communications*, n°43, *Le croisement des cultures*, 1986.

Valéry (Paul), « Cours de poétique de Paul Valéry au Collège de France », *Recherches Poétiques*, n° 5, hiver 1996/1997.

Winkin (Yves), « Le chemin de Saint-Jacques », *Fresh théorie I*, Leo Scheer, 2005.

Winkin (Yves), « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement », *Unité-Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Wright (Stephen), « Dé-œuvrement de l'art »,

Mouvements, n° 17, sept.-oct. 2001.

Zerbib (David), « De la performance au "performantiel" », *Art Press* 2, n°7, *Performances contemporaines*, nov. 2007.

Zerbib (David), « Efficacité et flux sans gain : pour une théorie critique de la performance », *La Création artistique face aux nouvelles technologies, Séminaire Interarts de Paris, 2004-2005*, Paris, Klincksieck, 2006.

Sites internet

Chevrier (Jean-François), « L'intimité territoriale », le 19 août 2005 [en ligne]. Disponibles sur : http://www.lautresite.com/new/capharnaum/d_textes/pataut.html

<http://www.desterritoires.com/>

Filmographie

Portraits d'Alain Cavalier, Alain Cavalier, coul., 1988-1991.

Nanouk l'esquimau (nanook of the north), Robert Flaherty, n&b, 1922, 79'.

Le Sang des bêtes, Georges Franju, n&b, 1949, 21'.

Frantz Fanon, Peau noire, masque blanc, Isaac Julien, coul., 1996, 70'.

Georges Franju, le visionnaire, André S. Labarthe, coul., 1997, 59'.

Les Statues meurent aussi, Alain Resnais et Chris Marker, n&b, 1953, 30'.

Lettres de Sibérie, Chris Marker, coul., 1958, 67'.

Les enfants ont des oreilles, Marc Pataut, coul., 2004, 55'.

Moi, un noir, Jean Rouch, n&b, 1959, 70'.

Les maîtres fous, Jean Rouch, coul., 1956, 28'.

La commune, Peter Watkins, n&b, 2000, 375'.

Thèses

Laval-Jeantet (Marion), *De l'immersion à la vision : expérience ethnographique et révélation poétique*, Thèse de doctorat Art et sciences de l'art. Arts plastiques Paris 1, 2006.

Perrier (Mélanie), *Aux confins d'une relation à l'autre*, Thèse de doctorat Arts plastiques et sciences de l'art. Arts plastiques Paris 1, 2005.

Sources non publiées

Entretien non publié d'un dialogue à la Fondation pour l'Architecture de Bruxelles dans le cadre d'un cycle de rencontres intitulé « La Ville en récits, douze personnages en quête d'une histoire urbaine », rencontre entre Marc Pataut et Jean-François Chevrier, Bruxelles, 22 juin 1999.

Retranscription du séminaire *Des territoires*, mercredi 24 octobre 2001, à propos de l'installation de Marc Pataut, qui rassemble des « actions » menées par l'artiste, depuis le début des années quatre-vingt.

Index des noms propres

A

Abramovic, Marina 302, **303**
Acconci, Vito 122
Adams, Dennis 237, 264
Agamben, Giorgio 89, 90, 91, 295, 348, 349
Agee, James 177
Albers, Anni 73, 86, **87**, 92, 188
Alvarez de Toledo, Sandra 54, 221, 339
Andrade, Oswald de 285
Arasse, Daniel 258
Archana 129, 130
Ardenne, Paul 13, 45, 49, 50, 51, 57, 237, 313, 314
Arden, Roy 227
Arendt, Hannah 21, 26, 27, 34, 35, 195, 323, 344, 348
Arp, Hans 72, 73, 86, 87, 194
Artaud, Antonin 21, 22, 25, 26, 89, 90, 121, **122**, 243
Ashton, Dove 115
Atget, Eugène 201, 229, 313
Augé, Marc 14, 16, 102, 121, 300, 302, 310, 311, 312, 322
Austin, John Langshaw 121, 255, 293

B

Bachelard, Gaston 136, 358
Bakhtine, Mikhaïl 237
Baldus, Edouard 227
Ball, Hugo 201
Baque, Dominique 47
Barnes, Albert C. 325, 326, 330
Barrault, Jean-Louis 233
Barthes, Roland 230, 258
Bataille, Georges 94, 96, 145, 148, 153, 157, 158, 159, 161, 163, 173, 203
Bateson, Gregory 180, 333, 335, 336
Baudelaire, Charles 200, 227, 258, 339, 340
Baudson, Michel 175, 176, 367
Baumgarten, Lothar **178**, 179, 193, **276**, 277

Bayard, Hippolyte 116, 227
Bazin, André 239
Bazin, Jean 19, 98, 102, 115, 267, 269, 270
Beausse, Pascal 176, 227, 348
Becher, Bernd & Hillia 227
Becker, Howard 76, 332
Beffa, Marie-Lise 84, 358
Benjamin, Walter 30, 88, 115, 172, 173, 176, 186, 195, 241, 258, 264, 265, 286, 305, 309, 311, 323, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349
Bensa, Alban 269
Benton, Thomas Bart 324
Beuys, Joseph 27, 112, 113, **114**, 115, 118, 122, 126, 183, 185, 186, 187, 188, 190
Bhabha, Homi 16, 269, 271, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 290
Biefer, Marcel 179
Birdwhistell, Ray 333, 335
Bispo do Rosario, Arthur **83**, 85
Blake, William 298
Blanchot, Maurice 295
Blocher, Sylvie 49, 237
Bloch, Pierrette 92, 96
Blois, Yve-Alain 94, 96
Boas, Franz 145, 159, 160, 331, 332
Boiffard, Jacques-André 157, 201, 203
Boldyreff, Olga **343**, 344
Bonnin, Philippe 290
Bordaz, Jean-Pierre 30
Borges, Jorge Luis 132
Boubaker-Triki, Rachida 348
Bourdieu, Pierre 119, 121, 176, 334
Bourgeois, Louise 81, 85, 279, 296
Bourriaud, Nicolas 13, 47, 49, 67
Brancusi, Constantin 201
Brauner, Victor 201
Brecht, Bertold 176, 346
Brecht, Georges, **31**
Broodthaers, Marcel 48

Brosses, President de 115
Bruner, Edward M. 292
Buber, Martin 296
Buchloh, Benjamin 30, 115, 118, 176, 186, 264, 265,
Buettner, Stewart 329
Burden, Chris 64
Bürger, Peter 346
Butler, Judith 76

C

Cadere, Andre 259
Cage, John 22, 26, 34, 35, 194
Caillois, Roger 132, 161
Camara, Hawa 38, 299
Capelan, Carlos 191
Cardillo, Rimer 191
Cartier-Bresson, Henri 229
Cavalier, Alain 80
Celant, Germano 194
Cendrars, Blaise 243
Certeau, Michel de 140, 302, 304, 305, 306, 308,
309, 310, 311, 322
Césaire, Aimé 173, 277, 282
Cézanne, Paul 328, 330
Chalamov, Varlam 224, 225
Chandra, Mohini 191
Charlesworth, Sarah 45
Chateau, Dominique 325, 326, 330, 331, 334
Chevrier, Jean-François 11, 24, 32, 33, 53, 64, 85,
86, 87, 157, 190, 194, 195, 206, 216, 221,
222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 236, 237,
238, 278, 291, 301, 313, 314, 319, 320, 339,
341, 348
Clark, Lygia 13, 67, **68**, 69, 70, 72, 81, 85, 111, 198,
219, 285
Clifford, James 14, 151, 154, 161, 168, 169, 173,
243, 248, 287
Cointet, Guy de 65, **66**
Coleridge, Samuel Taylor 255
Colleyn, Jean-Paul 14, 101, 102, 107, 108, 109, 110,
115, 118, 121, 168, 171, 234
Comolli, Jean-Louis 236
Constant, Benjamin 315
Costa, Mario 49
Crépon, Marc 267
Cuche, Denys 268, 283
Cuenat, Philippe 50

D

Dagorn, René-Eric 266
Dali, Salvador 201
Dallier, Aline **74**, 75, 76, 80, 81, 88
Dantas, Marta 85
Davila, Thierry 219, 245, 258, 259, 314, 315, 316,
317

Debaise, Didier 326, 331, 332
De Brugerolle, Marie 66
De Clippel, Catherine 101
Delaby, Laurence 84
Delacroix, Eugène 200, 227
Delano, Jack 228
Delaunay, Robert 207
Deledalle, Gérard 326, 329
De L'Estoile, Benoît 178
Deleuze, Gilles 291
Deligny, Fernand 33, 90, 91, 221, 338, 339
Depardon, Raymond 230
Derain, André 150
Deren, Maya 178, 179, 180, 181, 185, 336
Derrida, Jacques 25, 26, 281, 286
Desnos, Robert 157
Dewey, John 195, 219, 292, 293, 323, 324, 325, 326,
327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336,
338, 339, 348, 349
Diamond, Standley 170
Dias, Mauricio 267
Dibbets, Jan 210, 224
Dickenson, Andrew 209
Didi-Huberman, Georges 147, 148, 157, 158
Dilthey, Wilhelm 292, 293
Dion, Roger 304
Donzelot, Jacques 20
Dubost, Françoise 138
Dubuffet, Jean 121, 147
Duchamp, Marcel 33, 35, 61, 96, 187, 192, 194, 206
Dufour, Jacques 235, 256, 257, 312
Duguet, Anne-Marie 66
Durand, Régis 227
Durieu, Jean Louis Marie Eugène 200
During, Elie 30, 32
Durkheim, Émile 119, 120, 268

E

Eco, Umberto 48, 49
Einstein, Albert 180, 347
Einstein, Carl 157, 159, 160
Eliade, Mircea 187, 304, 305
Éluard, Paul 233
Emerson, Ralph Waldo 22
Ernst, Max 144, 146, **288**
Étienne-Martin 82, **83**, 84, 85, 92, 350
Esposito, Roberto 296
Evans, Walker 177, **228**, 229, 239

F

Fabian, Johannes 171
Fagnart, Claire 169
Faigenbaum, Patrick 11
Fanon, Franz 282, 284, 285
Faure, Élie 219

Filliou, Robert 34
 Fillipetti, Hervé 138
 Fisher, Hervé 44, 45
 Fishman, Louise 79
 Flaherty, Robert 221, 234
 Flusser, Vilem 89
 Fontana, Lucio 216
 Forest, Fred 49
 Foster, Hal 14, 50, 53, 141, 164, 171, 172, 173, 174,
 175, 176, 177, 180, 181, 182, 183, 190, 191,
 303, 312, 335
 Foucault, Michel 55, 230, 239, 281, 290, 302, 305,
 306, 307, 314, 315
 Franju, Georges 203
 Fraser, Marie 345
 Frazer, James 120
 Fréchuret, maurice 67, 92, 96, 314
 Freud, Sigmund 67, 77, 109, 244
 Fromentin, Eugène 255, 256
 Fulton, Hamish 216, 219, 258

G

Ganda, Oumarou 234
 Gauguin, Paul 146, 151
 Geertz, Clifford 14, 41, 168, 169, 287
 Gerl, Elisabeth 291
 Gerstenkorn, Jacques 313
 Gerz, Jochen **214**, 215
 Giacometti, Alberto 156, 166
 Gilardi, Piero 47, 96
 Gillick, Liam 50, 345
 Giquel, Pierre 344
 Glissant, Édouard 13, 16, 51, 63, 196, 267, 274, 277,
 278, 279, 282, 283, 289, 331, 338
 Gobineau, Joseph Arthur de 253, 282
 Goffman, Erving 14, 91, 123, 269, 300, 332, 333,
 334, 335
 Goldwater, Robert 13, 143, 144, 146, 147, 148, 151,
 155, 156, 159, 160, 192
 Gombrich, Ernst 144, 354
 Goodenought, Ward 334
 Goumarre, Laurent 348
 Gramsci, Antonio 22
 Griaule, Marcel 107, 135, 157, 159, 165, 166
 Grossman, Évelyne 121
 Grundberg, Andy 205
 Gruzinski, Serge 179, 253, 270, 273, 275, 276, 277,
 284, 289
 Guattari, Félix 267, 279, 282, 291, 352
 Gursky, Andreas 227

H

Haacke, Hans 174, 237
 Hamilton, Ann **57**, 66
 Hamy, Ernest-Théodore 148

Hantaï, Simon 92
 Harris, Marvin 154
 Harrison, Charles 194, 345
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 115
 Hers, François 230
 Hesse, Eva 80
 Higgins, Dick 23
 Hiller, Susan 152
 Hine, Lewis 231
 Höfer, Candida 227
 Hogarth, William 93
 Hohlfeldt, Marion 113, 187
 Hollier, Denis 157, 158, 159, 161, 162, 201, 203
 Holmes, Brian 49, 63, 239, 240
 Holt, Nancy 210
 Hounkpatin, Lucien 111
 Hugo, Victor 97, 201, 203, 204
 Huntington, Samuel 267
 Hymes, Dell 333, 334

I

Isambert, François 119, 120, 123, 124, 125
 Izard, Michel 165, 166

J

Jaar, Alfredo 237, 264
 Jakobson, Roman 198
 James, William 326, 331, 332
 Jamin, Jean 13, 107, 142, 143, 153, 156, 159, 160,
 161, 162, 166, 167, 246, 248, 254
 Jochimsen, Margarethe 215
 Jones, Kim 153
 Jouffroy, Alain 201
 Judd, Donald 42

K

Kandinsky, Wassily 146, 194, 243
 Kaprow, Allan 14, 21, **22**, 23, **24**, 25, 27, 29, 38, 57,
 64, 72, 87, 89, 91, 123, 292, 298, 324, 328,
 334
 Katz, Leslie 228
 Kelley, Mike 61, 64, **65**, 66, 67, 81, 82, 110
 Kerouac, Jack 297
 Kirchner, Ernst Ludwig 146
 Klee, Paul 146, 147, 347
 Klein, Yves 64, 81, 115
 Klein, Mélanie 81
 Kosuth, Joseph 14, 36, 43, 45, 141, 164, 170, 171,
 172, 174, 181, 188, 192, 193, 256, 329
 Kounellis, Jannis 216, 243
 Kramer, Robert 232
 Krauss, Rosalind 94, 96, 156, 159, 191, 207, 209,
 300
 Kristeva, Julia 37, 51

L

Labarthe, André S. 203
Labelle-Rojoux, Arnaud 23
Lacan, Jacques 281, 284
Lacaton, Anne 314
Lamarche-Vadel, Bernard 187
Lange, Dorothea 175, 228
Langlois, Simon 300
Lang, Nikolaus 191
Lapierre, Nicole 311
Laplantine, François 16, 196, 273, 274, 276, 277, 280, 285, 289
La Soudière, Martin de 138
Latarjet, Bernard 230
Latham, John 47
Laude, Jean 148, 160
Laval-Jeantet, Marion 44, 50, 51, 111, 112
Layard, John 127, 130, 131, 132, 135
Lazarus, Neil 271
Lebeer, Irmeline 186, 188
Leclercq, Catherine 48
Leenhardt, Maurice 159
Lee, Russel 228
Le Gray, Gustave 227
Leiris, Michel 13, 107, 143, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, **168**, 169, 173, 243, 245, 246, 248, 249, 253, 254, 261
Le Secq, Henri 227
Lévinas, Emmanuel 274
Lévi-Strauss, Claude 102, 121, 123, 144, 145, 150, 159, 246, 253, 275, 281
Lévy-Bruhl, Lucien 142, 143, 245
Lewitt, Sol 32, 192
Limbou, Georges 157
Lippard, Lucy 14, 184, 211
Long, Richard 216, 219, 258
Lotar, Éli **204**
Loti, Pierre 247, 253
Lugon, Olivier 228, 229
Lukacs, Georg 109
Luquet, Georges-Henri 145, 147

M

Maciunas, Georges 194
Magritte, René 48
Mahlangu, Esther 265
Malevitch, Kasimir 147, 207
Malinowski, Bronislaw 41, 169, 177, 335
Manceron, Gilles 247
Mangion, Eric 64, 66, 67
Margaret, Mead 180, 336
Maria, Walter de 210
Marker, Chris **155**, **232**, 239
Martel, Richard 21, 22
Martin, Jean-Hubert 263, 264, 265, 266

Martin, Joseph 84
Martin, Timothy 64
Martin, Yves 300
Marx, Karl 109, 110, 159
Masson, André 157
Matisse, Henri 150, 151, 328, 330
Mauss, Marcel 101, 102, 108, 120, 129, 142, 159
Mauzé, Marie 145
Mbom, Clément 278
McCarthy Gauss, Kathleen 205
McCarthy, Paul 61, 64, 66, 67, 153, 205
McEvilley, Thomas 150, 151, 152, 153, 154, 156, 263
McLuhan, Marshall 49
Mead, Margaret 180, 336
Meenachi, Mina 133, 209
Melvan, Djana 56
Merz, Mario 85, 192
Messenger, Annette 77
Michalon, Anissa 11
Michon, Pascal 349
Miró, Joan 157
Moineau, Jean-Claude 173, 193
Molderings, Herbert 33
Mondenard, Anne de 227
Mondrian, Piet 147
Mondzain, Marie-José 116, 353,
Monnet, Gabriel 159, 239
Moore, Michael 231
Morellet, François 265
Morgenstern, Christian 305, 312, 315
Morice, Anne-Marie 312
Morris, Robert 21, **35**, 36, 61, **94**, 96, 192
Motherwell, Robert 22
Mulas, Ugo 24, 206, **215**, 216
Müller, Christian Philipp 254
Musa, Hassan 265

N

Namuth, Hans **207**, 209
Nancy, Jean-Luc 295, 296
Narayanan, Gita 129, 130
Nathan, Tobie 111
Nauman, Bruce 92, 206
de Nerval, Gérard 258
Neumark, Devora **344**, **345**
Nicéphore le patriarche 117
Nicolas-Le-Strat, Pascal 56, 61, 193
Nitsch, Hermann 153
Noland, Kenneth 24, 216
Nolde, Emil 146
Nouss, Alexis 16, 196, 273, 274, 276, 277, 280, 285, 289

O

Oiticica, Hélio 276, 285
Oldenburg, Claes 64, 96
Oppenheim, Denis 209, **210**
Orr, Eric 153

P

Painlevé, Jean **204**
Pane, Gina 153
Panh, Rithy 225
Paracelse 187
Pareno, Philippe 345
Passeron, René 20, 30, 110, 111
Pastor, Julien 12, 99, 102, **104**, 105, 259, **260**
Pataut, Marc 11, 17, 29, **52**, 53, 54, 55, 82, 84, 85,
119, 175, 237, 238, 239, 240, 302, 311, 314,
317, **318**, **319**, 320, **321**, **322**, 339
Paudrat, Jean-Louis 148
Pernet, Alexis 313
Pezeu-Massabuau, Jacques 138
Piault, Colette 233
Piault, Marc 234
Pibarot, Anni 158
Picasso, Pablo 67, 143, 147, **149**, 150, 151, 163,
258, 353
Pierce, Charles S. 326
Piette, Albert 295
Poivert, Michel 239
Pollock, Jackson 22, 23, 35, 96, **207**, 209, 324
Popper, Frank 21, 40, 41, 43, 76, 87
Porphyre 136
Pouillon, Jean 328
Prat, Thierry 264, 266
Price, Sally 143, 152, 153, 166, 167, 168, 179
Proust, Marcel 246, 340

R

Raspail, Thierry 264, 265, 266
Rauschenberg, Robert 22, 183, 186, 188, **189**, 190,
193, 194, **196**
Renan, Joseph Ernest 282
Renk, Alain 312
Renoir, Jean 126
Resnais, Alain **155**, 239
Revel, Jacques 41
Ribemont-Dessaignes, Georges 160
Rice, John Andrew 329
Riedweg, Walter 267
Riis, Jacob 231
Rimbaud, Arthur 142, 243, 258, 279
Rivet, Paul 142, 157
Rivière, Georges-Henri 157, 161
Robic, Marie-Claire 304
Rochlitz, Rainer 347
Roger, Alain 254
Rolnik, Suely 13, 69, 70, 267, 267

Rorimer, Anne 277
Rosenberg, Harold 207
Rosler, Martha 175, 176, 177, 230, 231
Roubert, Paul-Louis 239
Rouch, Jean 221, **222**, 233, 234
Rouillé, André 237
Rousseau, Henri 147, 258
Rousseau, Jean-Jacques 147, 258
Roussel, Raymond 246
Roussin, Philippe 17, 198, 226, 229, 230, 236, 237
Royoux, Jean-Christophe 316, 317
Rubin, William 146, 150, 151, 154
Ruff, Thomas 227

S

Sagne, Jean 200
Saïd, Edward 135, 160, 243, 281
saint Denis **37**, **39**, 45, 56, **59**, 70, 203, 235, 256,
288
Sander, August 227, 228, 229
Sapir, Edward 332
Sartre, Jean-Paul 282
Saussier, Gilles 229
Savary, Claude 300
Schaeffner, André 159
Schlatter, Christian 122, 171, 206, 210, 211, 227
Schneider, Arnd 13, 172, 177, 190, 191, 192
Schote, Bob 170
Sédar Senghor, Léopold 173, 277, 282
Segalen, Victor 13, 16, 243, 246, 247, 248, 249, 253,
254, 261, 265, 270, 354,
Segal, George 23
Sekula, Allan 175, 176, 177, 231, 236
Severi, Carlo 264, 266
Shannon, Claude 333
Shonibare, Yinka **93**
Shusterman, Richard 325, 328
Siromoney, Gift 129, 130
Smith, Andrew 271, 282, 283, 284
Smithson, Robert 42, 80, 209, 210, 245, 258, 315
S. M. Nateas Sastri 127
Solnit, Rebecca 245
Soton, Claire 11
Soulages, François 237
Souriau, Etienne 20, 100, 110, 348
Spivak, Gayatri Chakravorty 281, 284
Stalker 302, 313, 314, 315, **316**, 317, 320, 321
Stella, Frank 24, 216
Stricker, Roy 175, 227
Strudel, Sylvie 313
Struth, Thomas 227
Sudre, Alain-Alcide 180
Swidzinski, Jan 40, 42, 43, 44, 45, 48, 51
Szeemann, Harald 24, 30

T

Taddei, Jean-François 344
Taeuber-Arp, Sophie 73, 85, 86, 87, 194
Tarkovsky, Andreï 313, 315
Tarting, Christian 34
Terdjman, Lise 291
Thoreau, Henry David 22
Tiberghien, Gilles 210, 219, 314
Todorov, Tzvetan 89, 237, 246, 247, 248, 253, 254, 282
Tohi, Filipe 266
Tönnies, Ferdinand 295
Tracy, Michael 153
Tremlett, David 219
Trotreau, Janine 138
Turgeon, Laurier 254, 273, 287
Turner, Victor W. 131, 181, 224, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 307, 322, 334
Twombly, Cy 188
Tzara, Tristan 142, 160

U

Ulay 302, 304
Urbain, Jean-Didier 252, 254

V

Vacher de Lapouge, Georges 282
Valéry, Paul 348
Van der Keuken, Johan 232
Van Gennep, Arnold 290, 292, 294, 296, 298, 299, 304
Varnedoe, Kirk 151, 154, 184, 185, 187, 192, 207
Vertov, Dziga 221, 233
Viard, Rémy 235, 256, 257, 312
Vilar, Jean 239
Vilmouth, Jean-Luc 249
Virilio, Paul 305
de Vlaminck 150
von Graevenitz, Antje 113, 126
Vostell, Wolf 66, 313

W

Wall, Jeff 195, 205, 206, 224, 227, 304, 341
Watkins, Peter 236, 237
Weaver, Warren 333
Weber, Max 347
Weiner, Lawrence 30, **31**, 211, 224, 265
West, Franz **60**, 61, **62**, 67
Whitman, Walt 22
Wiener, Norbert 211, 333
Wilson, Ian 293, 316, **317**
Wilson, Monica 293, 316, 317
Wilson-Pajic, Nancy **81**
Winkin, Yves 252, 255, 333, 334, 335, 336
Witkiewicz, Stanislaw 177

Wittenborn, Rainer 191
Wiseman, Frederick 232
Wodiczko, Krzysztof 237
Wolff, Christian 34
Wood, Paul 194
Wright, Stephen 14, 172, 177

Y

Young, Michaël 177

Z

Zacharopoulos, Denys 178
Zask, Joëlle 326
Zerbib, David 30, 64, 67, 333
Zraggen, Beat 179

Liste des oeuvres

Titre : *Conversation*

Année : 2003-2004

Matériaux : Wax

Dimensions : 70 x 85 x 3 cm

Expositions :

- 8 mars 2004, journée internationale de la Femme, Parc Montreau, Montreuil

Image :



Pages : 28

Titre : *Chutes*

Année : 2004

Matériaux : Wax, fil à coudre

Dimensions : 180 x 180 cm

Expositions :

- Non exposé

Image :



Pages : 78

Titre : *Calebasses*

Année : 2007

Matériaux : Wax, acier, photographies N&B

Dimensions : Variables

Expositions :

- 2007, *Moteur*, Crédac, Centre d'art contemporain d'Ivry-sur-Seine, Commissaire : Claire Le Restif.

Images :



Pages : 95, 202

Titre : *Kolam*

Année : 2004

Matériaux : Performance, craie blanche

Dimensions : Variables

Durée : Variable

Expositions :

- 2004, 17^o étage, *Changement de bail*, appartement particulier.

Image :



Pages : 213

Titre : *Kolam*

Année : 2004

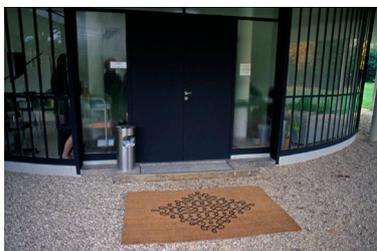
Matériaux : Paillason, peinture à la glycérine

Dimensions : 170 x 100 cm

Expositions :

- 2005, *Villa Savoye hantée*, villa Savoye, Poissy (78) sur une proposition de Philippe Rahm et Jean Luc Vilmouth (cat.)

Image :



Pages : 137

Titre : *Citoyennes tricoteuses*

Année : 2005

Matériaux : Performance, craie blanche

Dimensions : Variables

Durée : Variable

Expositions :

- 2005, *Être dans*, Institut finlandais, Paris (6e) sur une proposition de Nathalie Junod-Ponsard et Jean Luc Vilmouth

Image :



Pages : 212

Titre : *Citoyennes tricoteuses*

Année : 2005

Matériaux : Vidéo couleur, sans son

Durée : 47'

Expositions :

- 2005, *Être dans*, Institut finlandais, Paris (6e) sur une proposition de Nathalie Junod-Ponsard et Jean-Luc Vilmouth

Image :



Pages : 212

Titre : *De seuils en façades*

Année : 2005

Matériaux : Projecteur diapositive, 80 diapositives

Durée : Variable

Expositions :

- 2005, *Rencontres photographiques du X^e*, À Toi Théâtre, Paris

Image :



Pages : 208

Titre : *Quand la main dessine*

Année : 2004 - 2005

Matériaux : Vidéo couleur, sonore

Durée : 27'

Expositions :

- 2007, *Cadragé/Débordement*, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Commissaire : Thierry Raspail (cat.)
- 2007, *3^{ème} rencontres autour du film et de l'art vidéo* au Carré d'art de Nîmes sur une proposition de Clarisse Hahn
- 2008, Programmation vidéo *Hospitalités*, lieu du réseau TRAM sur une invitation du Crédac.

Images :



Pages : 134

Titre : *Un pointillé sur une carte*

Année : 2007

Matériaux : Vidéo couleur, sonore

Durée : 16'

Expositions :

- 2007, *Et voilà le travail !*, EMGP, Saint-Denis
- 2008, Collection publique d'art contemporain du Conseil général de la Seine-Saint-Denis

Images :



Pages : 39

Titre : *Plaine*

Année : 2007

Matériaux : Vidéo couleur, sonore

Durée : 27'10"

Expositions :

- 2007, *Moteur*, Crédac, Centre d'art contemporain d'Ivry-sur-Seine. Commissaire : Claire Le Restif.
- 2007, *Digital Rising*, Docks Art Fair, Hiscox/Hitachi/Boffi, Lyon
- 2007, *Proliférer*, villa Savoye, Poissy (78)
- 2008, *Manière de Fluer*, Art Grandeur Nature, Théâtre Gérard Philipe, sur une invitation de Synesthésie. Commissaire : Anne-Marie Morice

Images :



Pages : 220

Titre : *Sans tête*

Année : 2008

Matériaux : Argile

Dimensions : 80 x 80 x 120 cm

Expositions :

- 2007, *Proliférer*, villa Savoye, Poissy (78)
- 2008, *Manière de Fluer*, Art Grandeur Nature, Théâtre Gérard Philipe, sur une invitation de Synesthésie.

Commissaire : Anne-Marie Morice

Image :



Pages : 71

Titre : *Sans tête*

Année : 2008

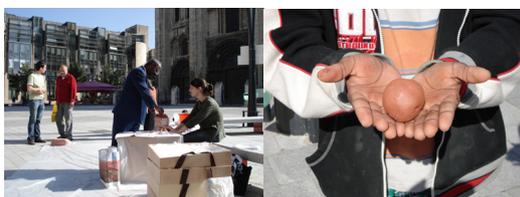
Matériaux : Argile

Durée : Variable

Lieu :

- Parvis de la basilique Saint-Denis,
Saint-Denis (93), France

Images :



Pages : 59

Titre : *Nets*

En collaboration avec Chhea Bunna, Julie
Darrivière, Kvay Samnang et Émilie Pitoiset

Année : 2004

Matériaux : Moustiquaire, fil à coudre

Dimensions : Variables

Expositions :

- 2004, *Paris : Phnom Penh / Phnom Penh :*
Paris, École Royale des Beaux-Arts de
Phnom-Penh, Cambodge

Image :



Pages : 251

Titre : *Karaoke-Marathon*

En collaboration avec Julien Pastor

Année : 2004

Matériaux : 12 DVD, lecteur DVD, écran,
ampli, micro, enceintes

Dimensions : Variables

Expositions :

- 2005, *Un monde sans histoires*,
centre culturel français, Hanoi, Vietnam

Images :



Pages : 260

Titre : *Binh phung ou à l'abri du vent*

En collaboration avec Julien Pastor

Année : 2005

Matériaux : Tirage numérique

Dimensions : 60 x 80 cm

Expositions :

- 2005, *Un monde sans histoires*, Centre
culturel français, Hanoi, Vietnam

Image :



Pages : 103

Titre : *L'obstacle*

En collaboration avec Julien Pastor

Année : 2005

Matériaux : Bois

Expositions :

- 2004, *Un monde sans histoires*, centre culturel français, Hanoï, Vietnam

Image :



Pages : 104

Titre : *Sur le seuil du divers*

Année : 2005-2006

Matériaux : Deux photographies n&b, installation sonore quadriphonique, table et couverture tricotée en wax.

Dimensions : Variables

Expositions :

- 2007, *Cadrage/Débordement*, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris,

Commissaire : Thierry Raspail (cat.)

- 2008, *Viva Las Vegas, funny how secrets*

travel, Grand Foyer du Théâtre National de Chaillot, commissaire : Bruno Duchemin (cat.)

Images :



Pages : 46, 217, 218

