

2020

Petit répertoire méthodologique pour une approche multidimensionnelle des arts visuels contemporains

Clotilde Wuthrich
Université de Lausanne, clotilde.wuthrich@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Anthropology Commons](#), [Art Practice Commons](#), and the [History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#)

Recommended Citation

Wuthrich, Clotilde. "Petit répertoire méthodologique pour une approche multidimensionnelle des arts visuels contemporains." *Artl@s Bulletin* 9, no. 1 (2020): Article 2.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC-BY-NC-SA license](#).

Petit répertoire méthodologique pour une approche multidimensionnelle des arts visuels contemporains

Clotilde Wuthrich*

Université de Lausanne

Abstract

What could be the tools contained in a small methodological repertoire available for both anthropology and art history that can apprehend and describe the multiple practices of contemporary visual arts, even the most heterogeneous and hybrid, and in a strictly symmetrical way? I will mention four of them here, emphasizing the historical context of their emergence: opposing approaches; art as a social technology and artists as interfaces; art-ethnography; and bricolage.

Résumé

Quels pourraient être les outils contenus dans un petit répertoire méthodologique disponible à la fois pour l'anthropologie et l'histoire de l'art à même d'appréhender et décrire les pratiques multiples des arts visuels contemporains, jusqu'aux plus hétérogènes et hybrides, et de façon rigoureusement symétrique ? J'en évoquerai ici quatre en insistant sur le contexte historique de leur émergence : les approches contraires ; l'art comme technologie sociale et les artistes comme interfaces ; l'art-ethnographie ; et la bricolage.

** Curatrice d'expositions et titulaire d'un doctorat alliant les méthodes de l'anthropologie et de l'histoire de l'art, Clotilde Wuthrich s'intéresse aux pratiques de l'art actuel dans une perspective historique et multifocale. Elle tend aujourd'hui à concilier sa double pratique par le biais de recherches-crétations en collaboration avec des artistes.*

Pour l'art comme pour l'anthropologie, le monde tout entier – personnes, choses et matériaux – est une université où nous nous rendons pour étudier, penser et apprendre.
- Tim Ingold

Le présent article articule une réflexion critique issue d'une double pratique de curatoriat d'expositions et de recherche en anthropologie culturelle et sociale, avec notamment une thèse de doctorat portant sur les arts visuels actuels (2016)¹ qui entend contribuer aux études anthropologiques sur l'art contemporain notamment par le biais d'un appareil méthodologique dont les outils peuvent être mobilisés sur d'autres sites de recherche afin de servir une description fine et dense de pratiques en arts visuels, dans toute leur complexité et multiplicité, telles qu'elles peuvent se déployer dans l'actuel contexte postcolonial mondial. C'est dans le prolongement de ce travail que cet article se situe : en tant que réflexion épistémologique, faite à partir d'expériences pratiques et de recherche, sur la production de la connaissance en anthropologie de l'art ; sorte de méta-anthropologie ou d'anthropologie de l'anthropologie dans une perspective - toujours - historique. Le cheminement de cet article éclairera aussi, par effet de miroir, les pratiques de l'histoire de l'art et les relations historiques et actuelles entretenues par les deux disciplines. Cette réflexion dans une perspective multidisciplinaire ou transversale m'a permis de contribuer aux travaux du projet *Other Modernities: Patrimony and Practices of Visual Expression Outside the West* (Programme Sinergia du Fonds national suisse de la recherche scientifique) qui rassemblait, de 2013 à 2016, dix-sept historiennes de l'art et anthropologues autour de pratiques d'artistes en contextes non occidentaux.

¹ Intitulée « *Artistas de Tránsito* ». *Politiques et narrations de l'histoire dans les arts visuels contemporains de La Havane, Cuba* (2016), cette thèse aborde les pratiques d'une sélection d'artistes résidant dans la capitale cubaine et qui sont né-e-s aux alentours de la Révolution de 1959. Son objectif est de rendre compte des particularités de ces pratiques dans le contexte de La Havane contemporaine dite postcoloniale et postsocialiste, relativement à la question de la construction de l'Histoire et aux formes de réélaboration visuelle de celle-ci. Cette recherche de thèse se situe dans le prolongement d'un travail de mémoire de licence (master) terminé en 2008 et intitulé *Le statut de « l'art contemporain africain » en Europe et en Afrique de l'Ouest Francophone. Le cas du Bénin*.

Une anthropologie de l'art contemporain est-elle possible ?

En guise de définitions provisoires de l'art contemporain et de l'anthropologie de l'art qui seront décortiquées tout au long de l'article, on gardera à l'esprit pour commencer ici la définition de l'art contemporain d'abord comme un segment des mondes de l'art tels que pensés par le sociologue Howard Becker (1982) : une forme de réseau à la fois d'institutions, d'acteurs et d'actrices, de collaborations, de connaissances, de conventions théoriques et techniques, de jugements esthétiques ou de canons, valables pour un espace-temps défini. Ainsi, plutôt que comme une référence à une période historique, l'usage de l'expression *art contemporain* apparaît le plus souvent au sein des marchés de l'art comme un courant à valeur discriminante, comme un genre ou un paradigme² qui le distinguerait d'une part de l'art classique et de l'art moderne et d'autre part des arts appliqués et artisanaux, des arts populaires et des arts primitifs/premiers/ethnographiques :

« Primitif » désigne communément des œuvres réalisées dans des sociétés non occidentales, de l'Arctique aux antipodes, des Inuit et des Lapons aux Aborigènes d'Australie. « Populaire » recouvre les œuvres produites en Occident, à la campagne ou en ville, hors de la sphère des arts dits « savants ». Appelés « libéraux » au Moyen-Age, ces arts furent ensuite enseignés dans les académies et les écoles³.

L'art contemporain est ainsi généralement conçu comme étant ni de l'art populaire ni de l'art premier, ni encore de l'art folklorique ou encore touristique⁴ puisque considéré le plus souvent comme un ensemble de productions urbaines, académiques, institutionnalisées et occidentales⁵.

² Nathalie Heinich, *La Sociologie de l'Art* (Paris : La Découverte, 2004 (2001)).

³ Michèle Coquet, *Arts primitifs, arts populaires, arts premiers. Petit cours de rattrapage à l'usage des parents* (Paris : Biro Editeur-Nathan, 2007), 1.

⁴ Nelson Graburn, *Ethnic and Tourist arts* (Berkeley : University of California Press, 1976) ; James Clifford, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle* (Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996 (1988)).

⁵ Si le marché de l'art contemporain commence à intégrer depuis les années 1990 environ des artistes et des productions en provenance d'autres espaces que ceux européens et nord-américains – tels que certaines parties du continent africain, la Chine ou plus récemment le Moyen Orient -, il s'agit néanmoins d'une part encore aujourd'hui minoritaire du marché qui par ailleurs répond à des conditions et critères d'appréciation qui diffèrent encore le plus souvent de ceux appliqués pour

Cette opération de distinction historique, constitutive du paradigme de l'art contemporain, effectuée entre des types d'objets et de pratiques accompagne dès lors une autre distinction, celle-ci disciplinaire. De ce fait, et comme je le décrirai plus bas, l'anthropologie de l'art s'est longtemps vue attribuer le domaine des artefacts non occidentaux. Ceci apparaît par exemple dans l'appel à contributions, exceptionnel en son genre, de la revue française *Techniques & Culture* paru en 2014 dans la perspective d'un numéro consacré à une *Ethnologie de l'art et du design contemporains* (2015), quand ses auteurs Thomas Golsenne et Patricia Ribault font le constat suivant : si les artistes se sont massivement intéressé·e·s à l'ethnologie depuis une vingtaine d'années (ils et elles adoptent même pour certain·e·s une démarche d'ethnologue où l'enquête et la documentation sont les méthodes essentielles de leur production), l'intérêt des ethnologues pour les artistes d'aujourd'hui est minime. De manière générale, dans les sciences sociales, la production de la sociologie de l'art - par ailleurs utile - envisage l'art contemporain le plus souvent de loin (par des statistiques, des larges échelles, des réseaux professionnels, des métadiscours) tandis qu'il existe évidemment une anthropologie de l'art, mais celle-ci traite des productions traditionnelles émanant des sociétés étudiées par l'ethnographie. En effet, et toujours selon ces deux auteurs :

Le langage plastique des pirogues trobriandaises est passionnant, mais ce n'est pas de l'art contemporain. Et même sans aller aussi loin, on peut se tourner vers l'ethnologie des arts et traditions populaires, champ vaste et captivant ; mais, comme la pirogue trobriandaise, le moule à beurre normand est produit par une figure de l'autre, qui n'est pas issu de la même culture que l'ethnologue⁶.

Pour ce qui concerne l'anthropologie de l'art, on gardera donc en tête en guise de définition

provisoire que si cette discipline s'est longtemps définie par le biais de son objet d'étude – avant tout exotique – elle se définit aujourd'hui plus volontiers par le biais de la spécificité de ses méthodes, ne se détournant a priori d'aucun terrain, qu'il soit proche ou lointain, familier ou étranger à l'anthropologue. La réflexion de cet article se situera dans le prolongement de ce processus en tentant d'apporter quelques éléments de réponse à ce questionnement général: cette migration identitaire de la discipline a-t-elle totalement aboutie aujourd'hui et comment pratiquer une anthropologie de l'art dans notre contexte postcolonial mondial ?

Partant de ces définitions liminaires ainsi que du constat, formulé par les deux historiens de l'art cités plus haut, d'une distinction qui persisterait entre ethnologie/anthropologie *versus* arts contemporains, je me propose par cet article de décortiquer cette opposition dans un premier temps, en la replaçant dans son contexte historique, puis de formuler quelques pistes, dans un second temps et en recourant à d'autres auteur·e·s et praticien·ne·s, pour un usage d'outils permettant d'intégrer de nouvelles réflexions en anthropologie de l'art au bénéfice de l'élargissement de ces définitions.

Cette réflexion critique s'adresse autant aux chercheuses et chercheurs, aux praticien·ne·s, qu'à tou·te·s autres amateurs et amatrices de ces questions, en espérant qu'elle enrichisse leur propre pratique, réflexion, et appréhension du monde multiple des arts visuels contemporains. Une telle réflexion apparaît utile par ailleurs pour aborder notre époque actuelle qui questionne notamment de plus en plus souvent l'absence courante de rémunération des artistes par les institutions de l'art, et questionne donc par là-même le rôle de ces mêmes artistes dans nos sociétés. Finalement, les réflexions qui suivent pourront peut-être servir aux jeunes chercheuses et chercheurs, comme un point de départ permettant d'établir selon un large spectre la liste des questionnements à adresser à leurs

⁶ L'art contemporain occidental (voir p.ex. Clifford, *Malaise dans la culture*; Joëlle Busca, *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme* (Paris : L'Harmattan, 2000); Jean Loup Amselle, *L'art de la friche : essai sur l'art africain contemporain* (Paris : Flammarion, 2005); Clotilde Wuthrich, « Le statut de l'art contemporain africain en Europe et en Afrique de l'Ouest francophone. Le cas du Bénin » (Dissertation de Mémoire de Master, Université de Lausanne, 2008).

⁶ Voir l'argumentaire de l'appel à communication par exemple ici : <https://arthist.net/archive/6646> (consulté le 07.02.2019)

interlocuteurs et interlocutrices sur leur terrain de recherche.

Ainsi, et afin de déployer ma réflexion sur ce sujet, un bref historique me permettra d'abord d'explicitier et contextualiser brièvement l'héritage de l'anthropologie de l'art actuelle, soit les tendances historiques principales qui ont marqué la discipline en regard de la fabrique matérielle et sociale des arts plastiques ou visuels⁷. Afin de servir mon projet, je m'arrêterai sur la thèse de quelques auteur·e·s choisi·e·s, sur leurs définitions et leur approche. Cet historique me servira de point de départ pour préciser ma propre posture dans un second temps notamment en relevant l'intérêt de quelques travaux d'auteur·e·s récent·e·s et en tirant parti notamment des bénéfices issus d'un dialogue entre les deux disciplines-sœurs de l'anthropologie de l'art et de l'histoire de l'art.

La constitution d'une anthropologie comme archéologie de l'espace

Pour commencer, un bref retour sur les conditions de la naissance de l'anthropologie de l'art me permet de souligner que les premières bases de cette discipline ont été jetées en contexte colonial, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, et ont effectivement d'abord fait naître des pratiques focalisées sur des sociétés non occidentales et ceci parallèlement à la constitution des premiers musées d'ethnographie⁸. Ainsi, l'anthropologue nord-américain Franz Boas, considéré comme le premier anthropologue à s'intéresser à ce domaine d'étude, était impliqué dans le domaine de la conservation au sein de musées d'histoire naturelle et d'ethnographie. Il publia en 1927 *Primitive Art* consacré aux productions artistiques matérielles et immatérielles principalement des natifs américains de la côte nord-ouest du Pacifique. La première traduction en français en

2003⁹, soixante-seize ans après la parution de l'ouvrage en anglais, montre l'intérêt tardif en France, et plus largement en Europe francophone, pour ce que l'on a alors progressivement rangé sous l'appellation *arts premiers* - traduction à peine édulcorée de l'expression initiale *arts primitifs*¹⁰.

Dans l'article que Claude Lévi-Strauss consacrait en 1991 au parcours de Franz Boas, il note que dans l'œuvre de ce dernier « l'étude de la langue apparaît (...) comme une sorte de paradigme pour l'étude de tous les autres systèmes symboliques »¹¹ y compris les arts qui en feraient partie. L'entrée de l'anthropologie de l'art au sein de l'anthropologie culturelle et sociale aurait ainsi été marquée par le développement d'une anthropologie qui s'attache à l'étude du symbolisme, conçu comme un système de signes, relevant d'une sémiologie et d'une théorie générale du sens¹². En bref, cette influence de la linguistique dans l'étude des arts et autres représentations en fit majoritairement des systèmes de signification destinés à communiquer¹³. Il semblerait alors que la reconnaissance de l'anthropologie de l'art au sein de l'anthropologie culturelle et sociale soit rendue difficile en ce début de XX^e siècle, en raison de son héritage majoritairement évolutionniste¹⁴ : de manière générale, l'anthropologie de l'art aurait en effet principalement consisté en des typologies descriptives se voulant exhaustives, sur les

⁹ Franz Boas, *L'Art Primitif* (Paris : Adam Biro, 2003 (1927)).

¹⁰ Jean-Luc Aka-Evy, « De l'art primitif à l'art premier », *Cahiers d'études africaines*, Vol. 39 N°155-156, (1999) : 563-582 ; Coquet, *Arts primitifs, arts populaires, arts premiers*.

¹¹ Claude Lévi-Strauss, « BOAS Franz » in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, eds. Pierre Bonte et Michel Izard (Paris : Puf 1991), 117.

¹² Coquet, « L'anthropologie de l'art », 150.

¹³ Le principal représentant francophone de cette approche qui perdurera dans le temps étant justement Claude Lévi-Strauss avec, dans le domaine de la production visuelle, son chapitre de l'ouvrage *Anthropologie structurale* intitulé « Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique » (*Anthropologie Structurale* (Paris : Plon, 1962 (1958)), 269-294 ou encore l'ouvrage *La voie des masques* (Genève : Skira, 1975) consacré aux masques rituels des Indiens de la Côte Pacifique, qui paraissent bien plus tard que l'ouvrage fondateur de Franz Boas.

¹⁴ Coquet, « L'anthropologie de l'art », 150. Il faut noter cependant que Franz Boas récuse l'évolutionnisme et se distancie du diffusionnisme, bien qu'ils aient en effet les deux grandes écoles de pensée de son temps. Il propose en revanche une approche relevant du relativisme culturel et du particularisme historique. Vis-à-vis de ces deux grandes écoles de l'évolutionnisme et du diffusionnisme : « A l'opposé de la première, il ne croit pas que la récurrence des mêmes outils ou des mêmes coutumes en des lieux ou à des temps éloignés puissent résulter de l'opération partout identique de lois universelles de l'esprit humain. De la seconde école, il rejette les reconstructions pseudo-historiques. Plus modestement, il s'attache à reconstituer les contacts démontrables ou plausibles pour des périodes récentes et dans des aires limitées » (Lévi-Strauss, « BOAS Franz », 117).

⁷ Bien qu'elle apparaitra ici en ligne de fond, je choisis de laisser de côté le vaste champ d'étude, néanmoins majeur, de la réception de l'art qui concerne moins directement mon propos.

⁸ Robert Goldwater, *Le Primitivisme dans l'art moderne* (Paris : PUF, 1988 (1938)), 23 ; Michèle Coquet, « L'anthropologie de l'art » in *Ethnologie, Concepts et Aires Culturelles*, ed. Martine Segalen (Paris : Armand Colin, 2001), 145.

peuples à travers l'histoire de l'humanité. Ces classements de productions matérielles lointaines - empruntant la terminologie de l'histoire de l'art classique - étaient alors fondées sur des collections de musées coupées de leur contexte de production¹⁵.

A la même époque en France, on assiste cependant à la professionnalisation de l'ethnographie ; à la création à Paris de l'Institut d'ethnologie (1925) et à l'arrivée de Paul Rivet et de Georges-Henri Rivière à la direction du Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1928). Selon le muséologue Fabrice Grognet¹⁶, ces derniers établissent alors une définition autonome de l'objet ethnographique à partir de l'influence théorique de Marcel Mauss (1872-1950). Par ce changement de paradigme, l'ethnographie va désormais recouvrir progressivement l'étude de cultures vivantes avec comme principe méthodologique l'observation directe mais toujours exclusivement « des peuples dits primitifs »¹⁷. Les objets récoltés sur le terrain deviennent alors des témoins scientifiques du savoir technologique, de la vie sociale, rituelle, religieuse, artistique des systèmes de pensées des sociétés. Ainsi, dans les années 1970 et 1980, les études ethnographiques sur les arts indigènes deviennent bien établies en se concentrant toujours, systématiquement, y compris dans le monde anglo-saxon, sur des questions de communication, de signification, et sur les systèmes esthétiques par lesquels les indigènes se distinguaient. Ces populations sont par ailleurs toujours considérées comme formant des entités réduites et localisées¹⁸.

On aurait alors assisté, à cette époque, à une curieuse absence de dialogue entre ces types de travaux, majoritaires, et un autre courant plutôt préoccupé par les politiques de l'art, les relations

transculturelles et la question de la représentation amorcée des suites de l'exposition '*Primitivism' in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern* qui eu lieu en 1984 au MOMA - Musée des Arts Modernes de New York¹⁹. Cette exposition qui proposait une comparaison entre des œuvres dites tribales (entendre non occidentales) et modernes (un terme alors synonyme d'occidental) sur un mode purement esthétique, suscita beaucoup de critiques d'historien·ne·s de l'art et d'anthropologues, portant surtout sur la pertinence d'une telle distinction géographique, idéologiquement fondée, et d'une telle comparaison, purement formelle²⁰.

Dix ans plus tard, les anthropologues Jeremy Coote et Anthony Shelton²¹ constatent que, si les anthropologues d'autres domaines s'intéressent à des phénomènes sociaux et culturels dans tous les contextes imaginables, les recherches sur l'art restent confinées à certains peuples tribaux identifiés auparavant comme primitifs. Pour ces deux auteurs, l'anthropologie de l'art ne possède alors ni théorie ni perspective en dehors de l'ethnographie de l'art indigène et qui seraient applicables à l'art en général²². Selon Thomas, quand les anthropologues abordent, dans les années 1990, des problématiques liées à la question de la représentation et des politiques culturelles, ils le font généralement en empruntant les méthodes de la critique textuelle (*textual critique*) et à propos de problématiques qui sont spécifiques surtout aux *cultural studies*²³.

¹⁵ Coquet, « L'anthropologie de l'art », 150.

¹⁶ Fabrice Grognet, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva* (2/2005) : 49-63.

¹⁷ Marcel Mauss, « L'ethnographie en France et à l'étranger », *Revue de Paris* (20/1913) : 537. Cette nouvelle définition crée dès lors un cahier des charges spécifique pour l'anthropologie culturelle et sociale qui se distingue du même coup de l'anthropologie physique, traitant quant à elle de la dimension anatomique, et de la préhistoire, occupée par les civilisations disparues.

¹⁸ Christopher Pinney et Nicholas Thomas (eds), *Beyond Aesthetics : Art and the Technologies of Enchantment*, (London: Bloomsbury Academic, 2001), 1. Voir également Jeremy Coote et Anthony Shelton (eds), *Anthropology, Art and Aesthetics* (Oxford University Press, 1992).

¹⁹ Pinney et Thomas, *Beyond Aesthetics*. Voir la fiche descriptive de l'exposition contenue dans les archives électroniques du MOMA : http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6082/releases/MOMA_1984_0018_19.pdf

²⁰ Voir p.ex. les écrits de l'un des directeurs de l'exposition, William Rubin, « *Primitivism' in 20th Century Art* (London: Thames and Hudson, 1983), du critique d'art Thomas McEvilly, « Doctor, Lawyer, Indian, Chief », *Artforum* (Novembre 1984) et de l'anthropologue James Clifford, *Malaise dans la Culture*.

²¹ Coote et Shelton, *Anthropology, Art and Aesthetics*.

²² Coote & Shelton in Pinney & Thomas, *Beyond Aesthetics*, 1.

²³ Les auteurs donnent ici, pour exemple la fameuse synthèse de Howard Morphy intitulée « The Anthropology of Art » (in *Companion Encyclopaedia of Anthropology*, ed. Tim Ingold (London: Routledge, 1994)) qui fut surtout, selon eux, celle d'une anthropologie du style et de la signification de l'art indigène dont la définition de type transculturelle valorisait en fait les propriétés esthétiques et sémantiques de l'art étudié (Coote et Shelton in Pinney & Thomas, *Beyond Aesthetics*, 1).

Déconstruire l'altérité

L'ouvrage d'Alfred Gell intitulé *Art Agency* (1998) débutait par ces lignes : « On entend habituellement par théorie anthropologique de l'art visuel une théorie qui traite de la production artistique des sociétés coloniales et postcoloniales étudiées par les anthropologues, et aussi de l'art prétendument primitif mais qu'on appelle aujourd'hui plus communément l'art ethnographique, celui qu'on expose dans les musées »²⁴. Premier constat donc, à la toute fin du XX^{ème} siècle, alors qu'on observe par ailleurs la constitution d'une ethnologie du proche - vaste mouvement qui tend à rapatrier sur le terrain des sociétés occidentales, les méthodes et les théories ethnologiques élaborées pour l'étude des sociétés extra-occidentales ou colonisées -, l'anthropologie de l'art, quant à elle, semble échapper à ce mouvement et se cantonner encore, majoritairement, à l'art *exotique*²⁵ et *traditionnel* ; un imaginaire dont l'un des principaux anthropologues français semblait annoncer pourtant la mort déjà dans les années 1950, lorsqu'il écrivait : « Tel je me reconnais, voyageur, archéologue de l'espace, cherchant vainement à reconstituer l'exotisme à l'aide de parcelles et de débris »²⁶. Bien que cette prédiction funeste – et heureuse à la fois – fut régulièrement répétée par de nombreux auteurs et anthropologues depuis²⁷, il semblerait qu'une certaine forme de

recherche d'exotisme puisse persister encore parfois.

Ce penchant, dont témoignent parfois les anthropologues de l'art pour l'exotique et le traditionnel, et le raccourci qu'ils et elles opèrent du même coup – un art exotique *donc* traditionnel – révèlent les traces d'une distinction effective encore aujourd'hui jusque dans le domaine scientifique. Il suffit de lire par exemple l'introduction faite en 2003 au numéro de l'importante revue française *L'Homme* intitulé *Image et anthropologie*. En bref, dans cette introduction rédigée par l'anthropologue italien Carlo Severi et titrée « Pour une anthropologie des images », l'auteur y distingue d'une part explicitement « les sociétés traditionnelles » de « nos sociétés contemporaines »²⁸. Fidèlement à l'imaginaire selon lequel ailleurs rime avec tradition et occidental avec contemporanéité. D'autre part, l'auteur y fait le constat d'une distinction elle aussi effective dans les pratiques actuelles entre anthropologie et histoire de l'art – que l'auteur ne distingue pas clairement de l'esthétique – dont il prône cependant l'alliance.

Il est éclairant de s'intéresser dès lors aux termes exacts et à l'historicité de cette distinction qui apparaît a priori comme une évidence²⁹. Il s'agit en réalité d'une double distinction, culturelle et disciplinaire, provenant d'un imaginaire partagé et observable à une échelle mondiale pourrait-on dire, car si elle est issue de l'idéologie coloniale européenne du *grand partage*³⁰, elle s'est

²⁴ Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique* (Paris : Les presses du réel 2009 (1998)), 1. En 1989, Sally Price dénonçait déjà dans son ouvrage *Primitive Art in Civilized Places* « l'essentialisation de l'art soi-disant primitif, et par conséquent sa ghettoïsation » (Price in Gell, *L'art et ses agents*, 1).

²⁵ Dans sa définition succincte mais éclairante de l'exotisme, le géographe suisse Lionel Gauthier en identifie quatre caractéristiques : « D'abord, "l'exotisme n'est pas de l'ordre des faits, si ce n'est des faits de langage" (Staszak, 2007, p. 130). En effet, l'exotisme d'une chose ne dépend pas de la chose elle-même, mais du regard qu'un observateur lui porte et du discours qu'elle lui inspire. Ensuite, l'exotisme est un discours sur l'Autre et l'Ailleurs. L'exotisme trouve en effet son fondement dans la combinaison de l'étranger et de l'étrange (Moura, 1998, p. 23) et de son opposition à la normalité de l'ici (Staszak, 2009). En ce sens, l'exotisme découle d'un processus qui implique un jugement de valeur, un processus qui valorise en infériorisant (Gauthier, 2008, p. 52). Enfin, l'Autre et l'Ailleurs de l'exotisme sont désirables. Comme le souligne Jean-François Staszak, "un objet exotique attise l'intérêt et le désir ; on souhaite le posséder. Si la vahiné est exotique, le guerrier kanak l'est beaucoup moins" (2008, p. 14). » Et d'ajouter deux qualités à cet exotisme qui expliqueraient sa ténacité dans l'imaginaire – jusque scientifique – occidental : « Deux variantes de l'exotisme permettent de disqualifier les prédictions quant à sa fin prochaine : l'exotisme durable et l'exotisme renouvelable. Si la première formule évoque, de façon ironique peut-être, la résistance de l'exotisme face à l'usure du temps, la seconde se rapporte à sa capacité de réinvention. » (Lionel Gauthier, « Jemaa El-Fna ou l'exotisme durable », *Géographie et cultures* 72 (2009) : 2, <http://gc.revues.org/2258> (consulté le 06/12/2019).

²⁶ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (Paris : Plon, 1955), 44.

²⁷ Parmi eux et dans des disciplines variées : « Victor Segalen évoque "la dégradation de l'exotisme" (1978, p. 79), Marc Augé "la mort de l'exotisme" (1994, p. 10), Jean-Paul Sartre à propos des livres de Morand "le glas de l'exotisme" (1948, p. 226), (...) tandis que Michel Leiris écrit : "Pour moi, le mirage exotique est fini" (1988, p. 629) » (Gauthier 2009 : 17) ou encore, plus récemment, Alban Bensa titre l'un de ses ouvrages *La Fin de l'Exotisme* (2006).

²⁸ Carlo Severi, « Pour une anthropologie des images. Histoire de l'art, esthétique et anthropologie », *L'Homme, Image et anthropologie*, n° 165 (2003/1) : 9.

²⁹ Voir par ex. Bruno Latour, « Comment redistribuer le Grand Partage ? », *Revue de Synthèse*, n°110, (Avril/Juin 1983) : 203-236 ; Gérard Lenclud, « Le grand partage ou la tentation ethnologique » in *Vers une ethnologie du présent* (Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996), <http://books.openedition.org/editionsmslh/3875> (consulté le 06/12/2019).

³⁰ Je citerais l'anthropologue Gérard Lenclud, en guise de définition succincte du *grand partage* : « l'ethnologie a toujours eu tendance à essayer de qualifier globalement la différence entre « nous » et les « autres », si divers soient ces autres, entre « nous » et tous les « autres ». Tous ces autres rentreraient dans une même catégorie de sociétés et de cultures, s'opposant en bloc à « nous », formant nous-mêmes un seul type de société et de culture. Ainsi peut se définir sommairement cette tradition ethnologique du grand partage (les Anglais disent *great divide*) consistant à stipuler l'existence d'une ligne univoque de séparation entre deux genres et deux seulement de sociétés et de cultures : sociétés primitives et sociétés civilisées, sociétés simples et sociétés complexes, sociétés traditionnelles et sociétés modernes, etc. (...) Il importe de voir que cette réduction drastique des discontinuités culturelles, par décret de prétendue raison ou dans un but heuristique comme déjà chez Rousseau, est constitutive de la naissance de l'ethnologie et qu'elle

largement vue diffusée et appropriée au sein des populations colonisées également. Cette distinction bicéphale est en effet le produit de la reproduction et de l'adaptation, à chaque époque, d'un double héritage : l'idéologie coloniale puis la constitution du savoir scientifique, solidaire de la première.

Une altérité culturelle : le voyage dans le temps du bon sauvage

Premier volet, l'opération d'une distinction culturelle, tout d'abord, provient et participe de la reproduction du mythe du *bon sauvage*, constitué au XVI^{ème} siècle en Europe, consistant en une idéalisation de l'homme - et de la femme - à l'état de nature, ou proches de la nature, que les premiers explorateurs ont cru reconnaître dans les populations qu'ils rencontrèrent sur le continent américain³¹. Une fiction qui a traversé les siècles, s'adaptant à chaque époque, prenant de nouvelles formes et des appellations légèrement différentes selon les contextes, comme en témoigne la littérature européenne de Christophe Colomb à Claude Lévi-Strauss, en passant par Vespucci, Montaigne, De Léry. Rousseau ou encore Diderot. Les productions culturelles, littéraires, scientifiques de cette obédience répondent alors à une vision du monde toujours binaire ; une fiction séparant un *nous* (synonyme de société moderne) d'un *eux* (synonyme de société première) ; vision à la fois christiano-centrée et (proto- ou néo-) évolutionniste : c'est le récit ahistorique du paradis sur Terre avant le péché originel. Ambiguïté donc d'un discours où *l'autre* et *l'ailleurs* sont à la fois dévalorisés et idéalisés, en tous les cas instrumentalisés : sortes de répertoires disponibles au discours ethno-centrique ou eurocentrique ; un discours qui sert par exemple, à l'envi, la critique de la société

moderne européenne. Tenace, la fameuse assertion de Jean-Jacques Rousseau raisonne encore aujourd'hui dans nos esprits : « La nature a fait l'homme heureux et bon, mais [...] la société le déprave et le rend misérable »³², la société étant entendue ici comme la société *moderne*³³.

En guise d'exemple de cet imaginaire encore en vigueur par endroits au sein de l'actuelle anthropologie de l'art, on peut évoquer le débat autour de la proposition selon laquelle l'anthropologie de l'art ne devrait pas s'intéresser à toutes les productions - toutes provenances confondues - car certaines sociétés ne connaîtraient pas l'usage du mot art³⁴. La forte distinction qui apparaît souvent entre un ici et un ailleurs est ainsi renforcée par l'usage du discours empreint encore ici d'une vision du monde binaire selon lequel il existerait une conception du monde absolument distincte de la nôtre manifestant par exemple une absence de l'usage du mot art qui ne nous autoriserait pas à plaquer sur ces *Autres* une définition artistique - produite de manière exogène - des objets qu'ils ou elles produisent. Cette soi-disant conception autre - en réalité il en existe évidemment de multiples - ne nous permettrait donc pas, non plus, d'utiliser les mêmes outils que ceux servant à aborder les productions occidentales considérées comme œuvres d'art.

Au contraire de cette vision et à la suite de Sally Price,³⁵ Alfred Gell affirmait en 1998 que « développer deux théories de l'art distinctes, l'une pour l'art occidental, et l'autre spécifique à l'art des cultures qui sont jadis tombées sous le joug du colonialisme, n'a aucun sens. Si les théories

va, sous différentes formes, accompagner tout son développement » (Gérard Lenclud, « Le grand partage ou la tentation ethnologique » in *Vers une ethnologie du présent*, (Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996) : 3, <http://books.openedition.org/editionsmsmh/3875> (consulté le 06/12/2019).

³¹ Voir p.ex. Frank Lestringant, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage. Essai sur l'« Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil »* (Paris : Honoré Champion Editeur, 2005) ; Mondher Kilani, « Le siècle des Lumières. Le bon sauvage et la critique interne de l'Occident » in *Anthropologie* (Paris : Armand Colin, 2012), 186-196.

³² Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues : Rousseau juge de Jean-Jacques* (Paris : Flammarion 1999 (1776)).

³³ Dès 1750, ce postulat fonde toute l'œuvre politique, pédagogique, morale, religieuse et romanesque de Rousseau qui remet *en cause* le « progrès » des Lumières et pour lequel « nos âmes se sont corrompues à mesure que nos sciences et nos arts se sont avancés à la perfection. » (*Discours sur les Sciences et les Arts*, Les Échos du Maquis 2011(1750) :11, <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Discours-sur-les-sciences-et-les-Arts-1750.pdf> (consulté le 06/12/2019).

³⁴ Coquet, « L'anthropologie de l'art » ; Philippe Descola, « L'Envers du visible : ontologie et iconologie » in *Histoire de l'art et anthropologie* (Paris : coédition INHA/Musée du quai Branly (« Les actes »), 2009), <http://journals.openedition.org/actesbranly/181> (consulté le 06/12/2019). Se pose-t-on la question dans d'autres domaines de la discipline ? Par exemple, l'anthropologie de la santé s'inquiète-t-elle autant de savoir si les acteurs et actrices auquel-le-s elle s'intéresse pratiquent l'usage - ou le même usage - de la catégorie *desanté* ?

³⁵ Sally Price, *Arts primitifs, regards civilisés* (Paris : Ecole nationale supérieure de Beaux-Arts, 1995 (1989)).

(esthétiques) occidentales de l'art s'appliquent à notre art, alors elles s'appliquent, et même doivent s'appliquer, à l'art de tous les peuples. »³⁶. Quel camp choisir alors ? Si le second paraît à priori présenter le risque de produire un discours anthropophage, qui avalerait l'objet de mon étude dans ma propre vision du monde, il a l'avantage de produire une forme d'intégration au contraire du premier qui présente, lui, le risque d'une ghettoïsation, d'une exclusion, ou d'une séparation qui fait perdurer le grand partage colonial. Plus proche de la vision d'Alfred Gell, j'applique pour ma part, plus que des théories, des méthodes d'approche, les mêmes pour tous les contextes de recherche. Mes outils terminologiques me servent donc non pas à produire des universaux mais à appréhender une diversité de pratiques de manière égale. Ce qui compte ici bien-sûr, mais qu'il peut être utile de rappeler, c'est que ces outils m'empêchent de plaquer sur mon objet d'étude mes propres critères et valeurs (par exemple esthétiques), ce qui est une règle au demeurant applicable à tout domaine de l'anthropologie et des sciences humaines et sociales en général.

Jetons ainsi aux oubliettes, du même coup, nos fantasmes encore persistants parfois, produits à l'encontre de sociétés exotiques dès lors perçues comme entités réduites et autarciques et considérons plutôt que les interlocuteurs et les interlocutrices des anthropologues – même si ils et elles semblent exotiques pour ces dernier-e-s – font partie du même monde qu'elles et eux. En effet, les *indigènes* – que nous sommes finalement toutes et tous - ont en réalité aujourd'hui pour la plupart une vision du monde qui va bien au-delà des frontières de leur communauté. On pourrait dire plutôt qu'ils et elles font partie d'une communauté dont les frontières s'élargissent en raison d'un quotidien fait d'expériences migratoires, d'un accès aux moyens de communication, d'un accès à la littérature scientifique aussi produite notamment par les anthropologues, et étant d'ailleurs susceptibles d'être elles ou eux-mêmes anthropologues parfois.

³⁶ Gell, *L'art et ses agents*, 1.

A titre d'exemples, dans mes propres expériences ethnographiques, dans les deux sites de recherche non occidentaux qui ont occupé mon attention jusqu'ici (Cuba et le Bénin) les artistes - ils et elles se considèrent comme tel-le-s - que j'y rencontrais en 2006, 2010 et 2011 étaient tout à fait au fait des définitions et logiques des marchés internationaux de l'art. Le problème de l'usage anthropologique de la notion d'art ne se posait donc pas : un usage pertinent parce qu'il est fait par les acteurs et les actrices qui m'intéressent et qui considèrent eux-mêmes faire partie d'un monde de l'art. Reste ici bien sûr à l'anthropologue la tâche d'explicitement la définition de l'art que font ces usager-e-s, y compris la construction des critères ou régimes de valeurs - distinctifs ou hiérarchiques - qui constituent cette catégorie pour ces dernier-e-s.

Le monde de l'art contemporain est un bon exemple de la non pertinence d'une vision du monde binaire. Chaque scène ou monde de l'art pris-e dans un certain contexte, présente à la fois ses spécificités et des connections vis-à-vis d'autres, puisque la mondialisation et la situation postcoloniale ont eu pour effet de multiplier les acteurs, les actrices, et les lieux d'expression artistique, si bien que la dialectique entre le centre et la périphérie du monde de l'art - l'Europe et les Etats-Unis *versus* le reste du monde - s'est effondrée ou plutôt s'est diffractée en de multiples pôles disséminés dans le monde entier³⁷.

Une altérité disciplinaire : les sœurs fâchées de l'anthropologie et de l'histoire de l'art

Second volet de ma réflexion sur l'opération d'une distinction que j'ai appelée bicéphale, cette-fois-ci c'est l'opération d'une séparation disciplinaire, historique, que j'aborderai, soit l'interdépendance entre la constitution d'un grand partage entre un Nous et des Autres d'une part, et d'autre part entre

³⁷ Voir l'argumentaire de l'appel à communication des historiens de l'art Thomas Golsenne et Patricia Ribault paru en 2014 : <https://arthist.net/archive/6646> (consulté le 06/12/2019).

les disciplines de l'anthropologie et de l'histoire et, conséquemment, de l'anthropologie de l'art et de l'histoire de l'art. Cette réflexion sous-tend celle de la définition de la discipline anthropologique.

Prenons l'exemple de l'article intitulé « L'Envers du visible : ontologie et iconologie » (2009) dans lequel Philippe Descola décide de se débarrasser de l'usage de l'appellation *anthropologie de l'art* pour choisir *anthropologie de la figuration* qui selon lui est plus universelle et permet les comparaisons³⁸. Ce choix permet de souligner surtout, à mon sens, la pérennité de la vision classique d'une anthropologie comparatiste et universalisante ainsi que d'en questionner la pertinence aujourd'hui. Très simplement, le vœu de l'anthropologie est-il aujourd'hui de formuler des règles universelles ? On peut raisonnablement avancer en tout cas qu'au sein de cette discipline, science inductive avant tout, les généralités énoncées n'atteignent jamais la généralité nomologique de la loi universelle accessible aux seules sciences expérimentales³⁹ car les concepts sont toujours indexés sur des contextes qui ne sont jamais comparables sous tous les rapports et qui ne sont pas susceptibles d'être épuisés par une énumération finie des valeurs des variables⁴⁰. En bref, la variété, la complexité et la spécificité des pratiques humaines de ce monde ne se laissent réduire ou appréhender par aucune tentative de synthèse. D'autre part, la distinction relevée par Descola permet de souligner ce que j'appellerai la forme d'alter-ation, qui à la fois altérise (rend autre, distingue) et altère (diminue, sous-estime, affadit) des pratiques rangées sous les labels *non-occidental* ou *exotique*. L'auteur avance en effet

que ce qui a intéressé l'anthropologie de l'art devrait plutôt s'appeler ethnologie de l'art puisque: « La première et la plus ancienne branche de cette région du savoir, l'histoire de l'art, s'attachant aux objets d'art occidentaux, la seconde, l'ethnologie de l'art, aurait ainsi pour domaine l'étude des artefacts issus de cultures non occidentales qui paraissent présenter avec ces objets un air de famille »⁴¹.

Le problème réside donc dans les distinctions culturelles effectuées historiquement au travers de la constitution, de la définition, et de la distinction des disciplines. En bref, l'anthropologie ou l'ethnologie de l'art s'est constituée historiquement en regard du non-occidental dans son ensemble - les arts extra-occidentaux étant affublés d'un imaginaire holistique - tandis que les productions dites occidentales - qui seraient marquées par l'individualisation ou l'autonomisation de la figure de l'artiste⁴² - se sont vues être partagées, en tant qu'objets d'étude, entre l'histoire de l'art qui s'intéressait à son passé et la sociologie de l'art qui, dans sa version classique, se consacrait aux productions de son présent. On comprend rapidement que, dans cette logique binaire, l'histoire soit longtemps restée l'apanage de l'Occident et que le non-occidental soit longtemps apparu comme a-historique dans son ensemble.

Si des changements de perspectives se sont bien-sûr progressivement développés dans l'histoire de ces disciplines et qu'une certaine variété de courants cohabitent aujourd'hui en leur sein - ce à quoi la deuxième partie de cet article s'intéressera -, il apparaît que cette vision binaire et asymétrique persiste encore à divers endroits de la recherche contemporaine. De ce fait, il paraît utile de rappeler la nécessité du recours à un appareil conceptuel et méthodologique permettant de s'assurer de l'application, au sein notamment de la recherche en anthropologie de l'art, du principe de symétrie entre les arts occidentaux et les « autres arts », de la même façon que Bruno

³⁸ Voici ses termes : « je me range au nombre de ceux, de plus en plus nombreux, qui refusent de voir dans l'art une catégorie universelle de l'expérience humaine au moyen de laquelle pourraient être qualifiés à coup sûr certains types de processus et d'objets sur la base de propriétés perceptives ou symboliques qui leur seraient inhérentes. C'est pourquoi l'expression « anthropologie de l'art » me paraît indue : d'abord du fait que le domaine auquel elle renvoie est en droit si limité dans le temps et dans l'espace qu'il interdit toute possibilité de généralisation comparative, contredisant ainsi les promesses d'universalité que son intitulé laissait espérer ; ensuite parce que, à quelques très rares exceptions près - celle d'Alfred Gell notamment -, cette entreprise n'est fondée sur aucune théorie générale de la vie sociale ou de la nature humaine et n'a guère pour objectif d'en produire une, à l'encontre de ce que la référence à l'anthropologie permettrait d'escompter » (Descola, « L'Envers du visible », 1).

³⁹ Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel* (Paris : Nathan, 1991), 60.

⁴⁰ Joël Candau, « Traces singulières, traces partagées ? », *Socio-anthropologie* (12 | 2002). URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/149> : 4.

⁴¹ Descola, « L'Envers du visible », 1.

⁴² Voir p.ex. Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration* (Paris : Minuit, 1991) et Heinich, *La Sociologie de l'art*.

Latour préconisait plus tôt la nécessaire (ré)introduction d'un principe de symétrie entre les sciences et « les autres croyances » au sein de l'anthropologie des sciences⁴³, ceci afin que ces domaines - qui se sont longtemps vus se distinguer par les opérations idéologiques décrites plus haut - puissent bénéficier d'un traitement égal par celles et ceux qui les étudient.

Quelques outils pour une approche globale des arts visuels actuels

En bref, les outils et méthodes en usage en anthropologie de l'art classique, c'est à dire intéressée exclusivement à des objets ethnographiques entendus comme exotiques/authentiques/primitifs ou premiers, se sont vus hérités d'une idéologie évolutionniste et coloniale et ne sont plus adaptés à une pratique anthropologique du monde contemporain qui souhaite élargir son champ d'études aux productions contemporaines mondiales, sans opérations de restrictions géographiques et esthétiques. Malgré cette ouverture largement admise au sein de l'anthropologie actuelle, il apparaît que ce domaine de recherche rencontre la nécessité encore aujourd'hui d'élaborer et d'affiner ses outils de recherche dans cette visée globale, c'est à dire, dans le cas de l'art contemporain, adaptés à toute production culturelle matérielle et immatérielle se revendiquant de ce domaine. Cet intérêt de l'anthropologie pour des pratiques de l'art contemporain qui se déploient aujourd'hui à une échelle globale doit dès lors s'accompagner de l'application des mêmes méthodes pour tous les contextes, dans une posture attentive aux spécificités - formelles, techniques, contextuelles, poétiques, etc. - qui ne doit pas être confondue avec l'ancien projet comparatiste à visée universalisante - mais non égalitaire - de l'anthropologie classique.

⁴³ Latour, « Comment redistribuer le Grand Partage ? ».

L'identification et le recours à des outils de recherche communs à l'anthropologie et à l'histoire de l'art, disponibles sous la forme d'un répertoire, m'apparaît comme la meilleure méthode à même de briser la distinction Nous *versus* Eux opérée il y a plus d'un siècle au sein, notamment, de la discipline anthropologique et dont on retrouve encore aujourd'hui quelques traces malgré des changements de perspectives majeurs. Ces outils - mêlant des ressources émiques et étiques - doivent ainsi pouvoir appréhender et décrire les multiples aspects ou rôles que peuvent prendre des artefacts, jusqu'aux plus hétérogènes et hybrides. Quels pourraient-ils donc être ? En guise de pistes exploratoires, j'en évoquerai ci-dessous quatre : les approches contraires ; l'art comme technologie sociale et les artistes comme interfaces ; l'art-ethnographie ; et pour finir, la bricologie.

Rallier les approches contraires

Afin de garantir la réussite de ce projet, invitons tout d'abord l'histoire et l'anthropologie de l'art à resserrer leurs liens : car malgré une tendance à l'interdisciplinarité, l'anthropologie de l'art souffre encore d'une volonté de distinguer ses méthodes de celles d'autres disciplines, essentiellement l'histoire de l'art, qui pourtant apparaissent comme complémentaires. Il me semble en effet impensable de s'intéresser exclusivement aux relations engendrées par - ou à l'origine de - la production d'une œuvre sans s'arrêter sur les qualités plastiques, iconographiques, ou encore techniques de celles-ci. Ceci nous ramène au vieux conflit disciplinaire entre une approche esthétique (un intérêt pour la forme) versus une approche ethnographique (un intérêt pour la fonction) qui complexifie encore la relation déjà problématique entre les deux disciplines⁴⁴.

⁴⁴ Voir p.ex. Clifford, *Malaise dans la Culture*; Michèle Coquet, « De l'anthropologie de l'art », *Journal des africanistes*, tome 65 fascicule 2 (1995) :222-233, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-346_1995_num_65_2_2624 (consulté le 06/12/2019); Jean-Philippe Uzel, « Les Objets trickster dans l'art contemporain autochtone au Canada » in *Histoire de l'art et anthropologie* (Paris : coédition INHA / Musée du quai Branly (« Les actes »), 2009), <http://actesbranyl.revues.org/241> (consulté le 06/12/2019).

Ce conflit historique sous forme de partage des tâches a créé une distinction ici encore entre, d'une part, des pratiques de chercheur·se·s en sciences sociales qui s'appliqueraient surtout à inscrire les pratiques quotidiennes ou ordinaires d'acteurs et d'actrices dans leur contexte spatio-temporel spécifique, en relation avec une communauté, un réseau, une histoire, et d'autre part, les pratiques des spécialistes de l'art, praticien·ne·s ou théoricien·ne·s, qui se concentreraient sur la figure exceptionnelle de l'artiste et son œuvre de manière donc hautement individualisée bien que son inscription dans un contexte restreint (courant, école ou tradition) soit prise en compte. Ainsi, en sa qualité de spécialiste du regard occidental porté sur les arts non occidentaux, l'anthropologue américaine Sally Price notait que :

L'art primitif a toujours été appréhendé à partir d'une alternative mal posée : soit on se laisse guider par l'œil esthétiquement discriminant au nom d'un vague concept de beauté universelle, soit on se perd sous un amas de coutumes tribales pour découvrir la fonction utilitaire ou rituelle des objets étudiés. On considère en général que ces deux options sont concurrentes et incompatibles⁴⁵.

L'auteure préférerait plutôt s'engager dans une troisième voie, partant du constat que tout regard est culturellement construit et que la contextualisation ethnologique représente un moyen d'étendre l'expérience esthétique au-delà d'une ligne de vision étroitement liée à notre culture⁴⁶.

En regard des expériences de recherche dans des contextes contemporains, cette distinction entre deux approches - l'une ethnographique et l'autre esthétique - paraît en effet non seulement peu pertinente, plus encore, elle est même impossible à mettre en pratique en raison des qualités souvent hétérogènes et à la fois indissociables attribuées aux objets par leurs auteur·e·s et consommateur·trice·s qui devraient, de fait, toutes apparaître dans la restitution d'une expérience de terrain. Ce constat de deux approches

historiquement distinctes soulève donc un problème intéressant au-delà de la question des spécificités disciplinaires : celle de l'aveuglement ou de l'effacement subséquent de tout un pan du monde auquel on s'intéresse, pourtant ; une chasse gardée ou un partage des tâches donc qui réduit notre appréhension du monde.

Par ailleurs, et comme le relève Jean-Philippe Uzel dans son étude des pratiques muséographiques à l'intention de l'art autochtone au Canada, ces deux approches ont - bien que présentées comme dichotomiques - un point commun hautement problématique. Quand on s'intéresse par exemple aux grandes expositions collectives, exclusivement réalisées en Occident, consacrées à ces arts dans les années 1980, c'est en effet toujours « le souhait de présenter des objets authentiques »⁴⁷ qui apparaît et qui permet de souligner les régimes de valeur spécifiques⁴⁸, en l'occurrence ethnocentrés et alteratifs, qui sont mis en œuvre pour présenter ces objets (et de manière générale dans les expositions exposant des objets non occidentaux à cette époque). Aujourd'hui cependant, de nouveaux objets apparaissent qui nous donnent une chance de réviser ces valeurs : des œuvres hybrides et hétérogènes qui n'étaient pas encore visibilisées dans les expositions des années 1980-1990 et qui échappent aux deux lectures esthétique *versus* ethnographique. Ce sont des œuvres mêlant une esthétique contemporaine à valeur souvent critique et des thèmes de la tradition (autochtone en l'occurrence). Uzel précise que c'est pour lutter contre cette recherche de pureté et d'authenticité que des artistes autochtones ont fait migrer certaines figures à l'intérieur même de leur démarche artistique, à même de brouiller systématiquement les registres de l'art, de la marchandise et de l'anthropologie⁴⁹.

⁴⁷ Uzel, « Les Objets trickster dans l'art contemporain autochtone au Canada », 7.

⁴⁸ Arjun Appadurai, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge University Press, 1986).

⁴⁹ L'auteur aborde en particulier dans son article les usages de la figure du *trickster* dans le travail d'une sélection d'artistes contemporains autochtones du Canada. Selon Uzel, le *trickster*, personnage légendaire présent dans toutes les cultures autochtones d'Amérique du Nord, est une figure de l'insaisissable, à laquelle toute une génération d'artistes autochtones aurait fait recours dans les années 1990 afin de contrer le réductionnisme identitaire qui les touchait (Uzel, « Les Objets trickster dans l'art contemporain autochtone au Canada », 1).

⁴⁵ Price, *Arts primitifs, regards civilisés*, 141.

⁴⁶ Price, *Arts primitifs, regards civilisés*, 142.

Cette vision rejoint clairement mes observations dans d'autres contextes géographiques (le Bénin et Cuba) et relativement à d'autres iconographies, mais dont les problématiques de type postcoloniales sont similaires. Là aussi, des objets se donnent pour ce qu'ils ne sont pas : ce sont par exemple de faux objets traditionnels, de faux objets de propagande, de faux objets de culte qui déçoivent systématiquement les attentes esthétiques et de pureté des spectateurs et spectatrices pour les renvoyer à leurs propres préjugés culturels. Des matériaux ou sujets nobles et authentiques côtoient ainsi par exemple des éléments récupérés : des matériaux hétérogènes qui nous ramènent malgré nous à des questions graves, sociales, politiques, économiques. Ici aussi, des objets qui échappent à toute lecture univoque, qu'elle soit esthétique ou anthropologique. A cause de leur dualité, ce type d'œuvres - qu'on peut qualifier de postcoloniales ou critiques, mais aussi d'antagoniques⁵⁰ ou encore d'agonistiques⁵¹ - parviennent à nous faire rire et pleurer en même temps⁵² : au brouillage identitaire se mêlent ici le plus souvent, l'ironie, l'autodérision et l'irrévérence. Dans ce type d'œuvres, la coexistence hétérogène de registres distincts mélange et brouille les niveaux de sens et laisse les spectateur/trice-s dans une certaine perplexité quant à la signification de l'œuvre. En fait, selon Uzel, ce double jeu apparaît plutôt pour faire émerger une nouvelle signification. J'ajouterais personnellement : une nouvelle relation, entre l'auteur·e et ses publics.

L'art comme technologie sociale et les artistes comme interfaces

L'ouvrage déjà mentionné d'Alfred Gell, *Art and Agency* (1998), propose une théorie anthropologique de l'art de type universel⁵³. Ce dernier y est dès lors conçu comme moyen d'action sur le monde. La théorie générale de Gell, à même d'expliquer la production et la circulation des œuvres d'art, est un projet partant de la définition de l'objet de l'anthropologie dans son sens large. Selon lui en effet, l'anthropologie s'intéresse avant tout aux relations sociales⁵⁴, notant au passage que pour Boas, Kroeber, Price et de nombreux autres anthropologues, l'objet de l'anthropologie était plutôt la culture, soit un concept insatisfaisant car vague et difficile à cerner⁵⁵. L'art se définit alors pour cet auteur comme l'un des termes d'un système d'action : un ensemble relationnel comprenant l'artiste ou l'artisan·e, le/la destinataire, et l'entité représentée. Considérant ainsi l'art comme une forme particulière de technologie⁵⁶, il est amené donc à transformer et à agir non pas tant sur la matière que sur les humains, en produisant des effets d'ordre cognitif et psychologique. Les évaluations d'ordre esthétiques ne sont prises en compte qu'en tant qu'elles jouent un rôle dans les processus sociaux d'interaction⁵⁷. Car ce n'est jamais l'objet qui agit par lui-même et indépendamment des attentes et des interprétations : il est plutôt une sorte de véhicule ou de médiateur ; l'objet est le résultat de formes de virtuosités techniques et de complexités formelles mises au service d'intentions ou de

⁵⁰ Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October* 110 (Fall 2004): 51-79.

⁵¹ Chantal Mouffe, *Agonistique. Penser Politiquement le Monde*, Paris : Ed. Beaux-Arts, 2014).

⁵² L'auteur fait référence ici à l'article de l'historienne de l'art Lucy R. Lippard intitulé « Des rires et des pleurs. L'art de Ron Noganosh » consacré au travail de Ron Noganosh (né en 1949), artiste ojibway de l'Ontario (Canada) dans lequel elle identifie un recours omniprésent à l'humour et l'ironie dans une visée critique, notamment pour une mise en dérision des stéréotypes sur la « culture autochtone » (Lucy R. Lippard, « Des Rires et des pleurs. L'Art de Ron Noganosh » in *Ron Noganosh : It Takes Times* (Ottawa/Brantford : Galerie d'art d'Ottawa/ Woodland Cultural Centre, 2001), 58-72.

⁵³ *Art Agency* ne sera publié en français qu'une dizaine d'années plus tard, sous le titre *L'art et ses agents, une théorie anthropologique* (Gell 2009). On trouve les prémisses de la théorie anthropologique de l'art qui y est développée dans son article « The Enchantment of Technology and the Technology of Enchantment » (in Coote & Shelton 1992).

⁵⁴ Gell, *L'art et ses agents*, 5.

⁵⁵ En guise de critique de cette dernière posture, Gell avance que « Le problème, c'est qu'on ne comprend ce qu'est une culture qu'en observant et en consignant un comportement culturel dans un cadre bien défini, c'est-à-dire la manière dont les individus se rapportent aux 'autres' au sein des interactions sociales. La culture n'existe pas en dehors des manifestations dans les interactions sociales, et cela se vérifie même lorsqu'on demande à quelqu'un de lui parler de sa culture (sic.) – c'est dans ce cas qu'on peut parler d'interaction entre l'anthropologue qui fait son enquête et son informateur (que la question doit laisser perplexe). Le problème de l'« esthétique indigène », selon moi, est qu'elle a tendance à réifier la « réaction esthétique » en la coupant du contexte social où elle se manifeste (l'anthropologie de Boas réifie la culture d'une manière générale). Si on admet qu'une théorie anthropologique de l'esthétique est possible, elle devrait essayer d'expliquer les réactions des agents sociaux devant certaines œuvres d'art » (Gell, *L'art et ses agents*, 5).

⁵⁶ Pinney & Thomas, *Beyond Aesthetics*, 3.

⁵⁷ Coquet, « L'anthropologie de l'art », 151.

stratégies devant servir à certaines fins⁵⁸. Les propositions de Gell constituent un changement d'envergure dans la conception de l'art qui dès lors n'est plus à considérer pour sa signification et ses compétences communicationnelles mais pour ce qu'il fait⁵⁹. L'intérêt réside ici dans le fait que, si l'idée de communication peut être entendue comme unidirectionnelle et non dialogique (telle qu'une information ou une injonction), celle de médiation permet au contraire de souligner la part de dialogue, la relation et l'interaction qui sont contenus dans la pratique en question⁶⁰.

Malgré sa drastique et séduisante reformulation de l'anthropologie de l'art d'une importance majeure, quelques problèmes apparaissent dans la théorie de Gell. Tout d'abord, alors qu'aujourd'hui on peut reconnaître l'efficacité des formes artistiques et à la fois une possible signification et/ou y trouver des formes de symbolisme⁶¹, Gell met de côté ces exercices symboliques, de métaphores et de métonymies dans sa volonté de prendre les objets pour leurs qualités objectives. Ceci s'explique certainement par le contexte historique de production du travail de Gell : il manifeste un rejet catégorique des analogies linguistiques et des préoccupations liées au sens qui domine l'anthropologie de l'art depuis Lévi-

Strauss dans sa volonté de se positionner en porte-à-faux des théories structuralistes. Ensuite, si Gell élabore une théorie universelle, les productions visuelles qu'il étudie restent - ici encore - majoritairement celles que l'on range habituellement dans le domaine de l'art ethnographique, en provenance d'Afrique du Sud, d'Australie, de Nouvelle Zélande et du Canada. Il n'aborde pas pour autant la question de la fétichisation et de la dévaluation de ces arts traitée par d'autres⁶².

Finalement, *Art and Agency* n'est pas particulièrement concerné par le politique et les manipulations de l'art. Cet ouvrage n'aborde pas les vigoureux débats actuels sur les questions de la représentation, de l'authenticité, de l'appropriation et de l'autorité à propos de l'art contemporain indigène⁶³, alors qu'aujourd'hui, les questions politiques liées à l'art apparaissent comme inévitables au sein de la pratique de l'anthropologie de l'art. A titre de démarche exemplaire à cet égard, on peut se tourner vers le travail de l'anthropologue allemand Arnd Schneider apparu plus tard, qui propose de considérer les producteurs/trice-s d'œuvres d'art et leur rôle dans le processus de globalisation comme des interfaces ; sortes de média-teur/trice-s interculturel-le-s dans ce processus⁶⁴. Dans la continuité de l'idée de Gell d'un art comme médiateur social, l'auteur souligne à la fois l'idée d'un art en tant que lieu de circulation ou de passage des idées ainsi que le rôle de l'artiste comme transmet-teur/trice - une idée déjà contenue dans le terme de médium artistique et qui permet de considérer l'importance d'une définition de l'art comme acteur social, telle qu'elle est en effet entendue par les artistes que j'ai rencontré-e-s, pour ma part, sur

⁵⁸ Gell, *L'art et ses agents*, 88.

⁵⁹ Pinney & Thomas, *Beyond Aesthetics*, 4.

⁶⁰ Cette idée est théorisée dans *Art Agency* par le biais de la notion centrale d'*agency* (difficilement) traduite en français, selon les auteurs, par *agentivité*, *pouvoir d'action* ou *intentionnalité*. Cette notion vise à désigner un processus impliquant toujours un indice (*indice*), un prototype, un artiste et un destinataire, ainsi que des effets (Gell 2009 : 15-33). En bref, l'anthropologie de l'art est donc construite ici en tant que théorie de l'agentivité ou, en d'autres termes, théorie de la médiation de l'agentivité par des indices, ceux-ci étant entendus comme des entités matérielles, les œuvres d'art, qui motivent des inférences, des réponses ou des interprétations de la part des acteurs en leur présence. Plus précisément, chez Gell, les objets - indices (d'agentivité) - entretiennent différents rapports aux prototypes, aux artistes, et aux destinataires. Le prototype est ce qui est représenté par l'indice : une référence, telle qu'un personnage (historique, vivant, fictif, ...) dans un portrait peint, bien que des choses puissent être 'représentées' de façon non mimétiques et non visuelle. Les destinataires sont ceux sur qui les indices font effet ou qui peuvent parfois être eux-mêmes effectifs via l'indice. Une œuvre peut autant être le véhicule de l'agentivité de son destinataire que de l'artiste ou de son commanditaire. Quant aux artistes, ils sont considérés ici comme les responsables directs de l'existence et des caractéristiques de l'indice, mais ils peuvent également être le véhicule de l'agentivité d'autres acteurs. En ce sens, selon la lecture de l'anthropologue australien Nicholas Thomas, l'indice n'est pas perçu par Gell comme un produit ou comme l'aboutissement d'une action mais plutôt comme une forme de *distributed extension of an agent* (Christopher Pinney et Nicholas Thomas (eds), *Beyond Aesthetics : Art and the Technologies of Enchantment*, (London: Bloomsbury Academic, 2001), 4-5) ou « extension plurielle d'un agent » (ma traduction) ; expression traduite dans la version française de l'ouvrage par celle de « personne disséminée » (Gell, *L'art et ses agents*, 119-187).

⁶¹ Anne D'Alleva, « Captivation, Representation, and the Limits of Cognition: Interpreting Metaphor and Metonymy in Tahitian Tamau » in *Beyond Aesthetics : Art and the Technologies of Enchantment*, eds Christopher Pinney et Nicholas Thomas (London: Bloomsbury Academic, 2001).

⁶² Voir p.ex. Price, *Arts primitifs, regards civilisés* ; Clifford, *Malaise dans la culture* ; Annie Coombes, *Reinventing Africa : Museums, Material Culture and Popular Imagination* (New Haven and London : Yale University Press, 1994) ; Nicholas Thomas, *Possessions: Indigenous Art / Colonial Culture* (London: Thames and Hudson, 1999).

⁶³ Pinney & Thomas, *Beyond Aesthetics*, 9-10.

⁶⁴ Arnd Schneider, « On 'appropriation'. A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices », *Social Anthropology*, Volume 11, Issue 2 (June 2003): 215. Voir également Arnd Schneider, *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina* (London: Palgrave Macmillan, 2007) ; Arnd Schneider, « Appropriation, contacts between cultures and globalisation », *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM (1 | 2000), <http://alhim.revues.org/47> (consulté le 06/12/2019).

mes terrains de recherche. L'usage de l'idée d'artiste comme interface permet par ailleurs de souligner le double rôle de médiation des artistes, à la fois passeur·r/se·s de mémoire - opérant un travail de transmission et de réappropriation de l'histoire - et transmet·teur/trice·s d'idées politiques (portant sur la société). Une telle conception permet la reconnaissance du « rôle de la culture comme important mode de communication, tout comme l'un des terrains majeurs de lutte politique et de contestations »⁶⁵.

L'art-ethnographie : le retour du sensoriel au sein de l'anthropologie

Par ailleurs, et malgré une résistance au visuel et au sensoriel au sein de la discipline anthropologique, encore palpable aujourd'hui (on observe des différences selon les écoles et les contextes linguistiques), on peut observer depuis les années 1980 des formes de liaisons entre les deux champs de l'art et de l'anthropologie⁶⁶. Dans son article intitulé « L'artiste en ethnographe », l'historien et critique d'art Hal Foster constate à la fin du XX^e siècle, que « l'ancien désir d'artiste chez les anthropologues s'est inversé » avec l'avènement d'un nouveau paradigme dans les arts, celui du « retour du réel », observé notamment dans la multiplication des enquêtes artistiques⁶⁷. Ce tournant ethnographique de l'art contemporain coïncide en fait avec le mouvement

autoréflexif et autocritique opéré au même moment au sein de l'anthropologie dans une volonté de décolonisation épistémologique de la discipline, sous l'impulsion d'auteurs tels que James Clifford ou George Marcus. L'intersection des champs de l'art et de l'anthropologie résulte alors d'un mouvement de critique interne et de décentrement mené conjointement dans les deux champs, par le biais notamment de la mise en cause des institutions muséales et de leurs codes, de la dissolution des notions d'œuvre et d'auteur·e ou encore de la valorisation par les *postcolonial studies* et par les *subaltern studies* des démarches participatives de type dialogique⁶⁸. Dans ce processus conjoint autoréflexif et autocritique, l'emprunt de nouveaux médiums à l'art expérimental aurait permis, par la multiplication des points de vue, une forme de décolonisation de l'œil ethnographique ; du regard scientifique sur les sujets observés ; une remise en question du déni de co-temporalité avec ses sujets d'étude ; une remise en question aussi de l'autorité du discours scientifique, donnant naissance à des procédés dialogiques ou polyphoniques⁶⁹. Parmi d'autres effets encore, ce rapprochement entre l'art et l'anthropologie aurait permis à la seconde un réajustement de son rapport au monde en opacifiant la limite jusqu'alors très nette entre le réel et la fiction (entre le récit scientifique et le récit fictionnel) ; mais aussi la distinction entre un sujet et un objet, questionnant par là l'idée même d'auteur·e et remettant donc en question l'autorité de ce·tte dernier·e.

Ces croisements de perspectives observés entre les deux disciplines les amènent à se rapprocher depuis, jusque dans leurs démarches, certain·e·s artistes trouvant dans la méthode ethnographique la possibilité d'étendre leur champ d'action dans l'espace public et certain·e·s anthropologues puisant dans le répertoire des techniques artistiques (collage, montage, modes visuels et

⁶⁵ Sujhata Fernandes, « Postwar Reconstructions: State Institutions, Public Art, and the New Market Conditions of Production » in *Cuba Represent!: Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures* (Duke University Press Books, 2006), XII.

⁶⁶ Pendant longtemps, la possibilité de collaborations avec des artistes et l'emprunt par les ethnologues des dispositifs issus des arts visuels s'est heurtée à la mauvaise réputation des images en général dans le domaine scientifique, ce que l'anthropologue visuel David Macdougall traduit par « l'inquiétant visuel » (voir David Macdougall « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir », *Journal des anthropologues* (2004) : 98-99, <http://jda.revues.org/1751> (consulté le 06/12/2019). Pour l'anthropologue de l'art Ivan Bargna, il faut noter en effet la « centralité qui a été conférée [au sein de l'anthropologie] à la dimension linguistique (lecture, écriture, dialogue) au détriment du caractère corporel, sensoriel et matériel de l'expérience (Howes 2003: 17-28). Si, par conséquent, nous [les anthropologues] nous sommes rapprochés de l'art (de la littérature) en mettant l'accent sur la question auctoriale, nous nous en sommes éloignés d'autre part (en particulier des arts visuels) en marginalisant la sphère sensorielle: la critique de la notion de représentation comme *adaequatio intellectus et rei* [adéquation de la pensée à la chose] et du visualocentrisme occidental (Fabian 2006 (1983)) ont amené à une perte d'intérêt pour les images au profit du caractère linguistique du savoir (où l'image survit comme une métaphore) plutôt qu'une immersion dans la sphère corporelle » (Ivan Bargna, « Sull'arte come pratica etnografica: il caso di Alterazioni Video », *Molimo. Quaderni di antropologia culturale ed etnomusicologia* (4, 2009) : 18, ma traduction).

⁶⁷ Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », in *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant garde* (Bruxelles : La lettre volée, 2005 (1996)).

⁶⁸ Clifford, *Malaise dans la culture* ; Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe ».

⁶⁹ La rencontre par exemple entre le cinéma expérimental et l'anthropologie aurait permis à la seconde de raconter l'expérience ethnographique selon de nouveaux procédés, moins autoritaires (RUSSELL, Catherine, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (Duke University Press, 1999)).

discursifs alternatifs) des instruments susceptibles de renouveler l'élaboration et la restitution du savoir anthropologique⁷⁰. Depuis quelques années, certaines de ces liaisons entre les deux champs ont été même jusqu'à donner naissance à autre chose : une pratique hybride, nommée par exemple *art-ethnography*⁷¹. Dès lors, cette nouvelle génération réalise de nouvelles pratiques expérimentales, attentive aux préoccupations des deux domaines, en faisant recours à divers médias - tels que l'écriture, le cinéma, la photographie, le son, ou la performance - et abordant du même coup des questions telles que le rôle de l'artiste dans le travail collaboratif ou l'utilisation politique de l'œuvre d'art.

L'art comme bricolage

Je m'intéresserai pour terminer à la question de la technique ou la fabrique matérielle des artefacts, dans laquelle le corps est plus que jamais impliqué, et qui n'a pas encore reçu l'intérêt qu'elle mérite, ni dans ce texte, ni semble-t-il dans l'histoire de l'anthropologie de l'art. Pour en décrire les raisons, je ferai recours à la critique éclairante faite par l'anthropologue britannique Tim Ingold du dualisme propre à la modernité occidentale entre d'un côté la culture, l'art, la pensée ou l'esprit et de l'autre les mains, le travail, la technique⁷². Au contraire attaché à l'intérêt de la production de connaissances par le faire, et rejoignant plutôt l'adage de l'écrivain Denis de Rougemont : « La vraie condition de l'Homme c'est de penser avec ses mains »⁷³, Tim Ingold poursuit la méditation sur la main faite par le philosophe Martin Heidegger qui tentait de renverser l'idée

selon laquelle l'essence de l'humanité résiderait dans l'esprit au service duquel la main ne serait qu'un instrument⁷⁴. En effet, ici, le rôle de la main est plutôt pensé comme étant celui d'établir la possibilité même de l'instrumentalité, de sorte que chaque chose se trouve « à portée de la main » : « Ainsi le langage possède la main et la main possède l'homme. Grâce au langage et au moyen de la main, le monde s'ouvre à l'être humain comme il ne peut pas le faire pour les animaux (...) »⁷⁵.

S'intéressant par ailleurs à l'origine du débat, Tim Ingold constate que :

La division entre art et technologie, telle qu'elle a été institutionnalisée dans la société moderne, a affecté l'anthropologie plus que tout autre domaine de recherche. Jusqu'à assez récemment, la littérature en anthropologie des techniques et celle en anthropologie de l'art étaient complètement isolées l'une de l'autre. (...) En gros, l'art et la technologie se sont vues se distinguer par une frontière fidèle à l'opposition esprit *versus* matière et entre sémiotique *versus* mécanique⁷⁶.

Quant au domaine de l'histoire de l'art, on peut constater, toujours avec cet auteur, qu'il n'a pas échappé à l'imprégnation de ce même imaginaire : là, le plus souvent, un objet ou une performance peut être considéré-e comme une œuvre d'art plutôt que comme un simple artefact à condition qu'il ou elle échappe aux déterminations du système technologique ou les transcende. Et son créateur, sa créatrice, peut être considéré comme un-e artiste plutôt qu'un-e simple artisan-e, du moment que l'œuvre est comprise comme l'expression de son être subjectif. Et toujours selon ce paradigme : « si les opérations technologiques sont prédéterminées, l'art quant à lui est spontané ; là où la manufacture d'artefacts est un processus de réplique mécanique, l'art est au contraire la production créative de nouveauté »⁷⁷.

⁷⁰ Voir p.ex. Georges Marcus, « Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology. Experiments in Collaboration and Intervention » in *Ethnographica Moralia: Experiments in Interpretive Anthropology*, Fordham University Press 2008, eds Neni Panourgia et George E. Marcus. Voir aussi Arnd Schneider et Christopher Wright (eds), *Anthropology and art practice* (Bloomsbury Acad., 2013); Arnd Schneider et Christopher Wright (eds), *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice* (Berg Publishers, 2010); Arnd Schneider et Christopher Wright (eds), *Contemporary art and anthropology* (Oxford and New York: Berg, 2006), 29-53.

⁷¹ Schneider et Wright, *Anthropology and art practice*.

⁷² Voir p.ex. Tim Ingold, « Beyond Art and Technology : the Anthropology of Skill » in *Anthropological Perspectives on Technology*, ed. Michael Brian Schiffer (University of New Mexico Press, 2001), 17-32; Tim Ingold, « L'Outil, l'esprit et la machine : Une excursion dans la philosophie de la « technologie » », *Techniques & Culture* (54-55 | 2010), <http://journals.openedition.org/tc/5004> (consulté le 06/12/2019); Tim Ingold, *Faire : Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture* (Paris : Editions Dehors 2017).

⁷³ Denis De Rougemont, *Penser avec les mains* (Paris : Gallimard, 1972 (1936)).

⁷⁴ Martin Heidegger, *Parménide* (Paris : Gallimard, 2011 (1943)), 132.

⁷⁵ Ingold, *Faire : Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, 238.

⁷⁶ Ingold, « Beyond Art and Technology », 18 (ma traduction).

⁷⁷ Ingold, « Beyond Art and Technology », 18 (ma traduction).

A la suite de Tim Ingold - et de son agenda vitaliste qui rend attentif à toujours replacer la vie - le vivant - et plus encore la complexité des formes de vie, au cœur de l'enquête et de la réflexion anthropologique (au contraire des postures du structuralisme, du naturalisme biologique et génétique, et du constructivisme social) - on peut observer quelques tentatives anthropologiques de dépassement des clivages habituels pour appréhender les arts visuels actuels. C'est le cas des historiens de l'art et bricoleurs Thomas Golsenne et Patricia Ribault qui, constatant le peu d'intérêt qu'ont encore aujourd'hui les ethnologues pour les artistes, publient en 2015 une *Ethnologie de l'art et du design contemporains*, proposant de reconsidérer du même coup la technique dans l'étude des pratiques d'artistes, dans une perspective ethnographique. Dans sa contribution à cette publication collective, Thomas Golsenne part, pour ce faire, du concept de chaîne opératoire qu'il emprunte à Leroi-Gourhan⁷⁸ constatant que le travail d'analyse de la chaîne opératoire des artistes n'est quasiment jamais fait par les historien-ne-s ou les critiques d'art alors que, grâce à l'emploi de cet outil, on peut comprendre comment une suite d'actions, l'utilisation d'objets, qui, pris isolément, ne sont pas artistiques, permettent de produire pourtant une œuvre d'art. Voici ce que nous dit l'auteur, en guise de définition de la chaîne opératoire :

[Ce concept] découle de l'idée qu'un artefact détient une signification culturelle non pas tant par son aspect, ses qualités plastiques, bref son style, que par les choix techniques et matériels qui président à sa fabrication et à son utilisation. La chaîne opératoire se constitue comme une « syntaxe », elle (...) marque la présence d'une grammaire technique propre à un groupe social, c'est-à-dire l'existence d'une culture. L'individu ne réinvente pas chacun des gestes qu'il accomplit quand il fabrique un objet ; cependant, il les maîtrise. (...) L'existence d'une chaîne opératoire articule l'individu au groupe, par le biais de la mémoire collective où elle est entreposée. (...) Les chaînes opératoires évoluent, car l'individu joue un rôle actif et

conscient dans leur manipulation : il doit s'adapter aux circonstances contingentes, corriger les erreurs, réparer les accidents, et cette intervention est la source de l'innovation⁷⁹.

Golsenne constate cependant que l'articulation de l'individu au groupe par la chaîne opératoire n'est plus évidente dans le cas des artistes modernes et contemporain-e-s : distinguant ceux/celles-ci des artisan-e-s et des artistes traditionnel-le-s, il considère en effet que leur particularité réside en ce qu'ils/elles inventent leur propre chaîne opératoire ; ce qui ne diminue en rien leur implication sociale cependant (Ibidem). Partant alors du concept de bricolage élaboré par Claude Lévi-Strauss⁸⁰, l'auteur nomme bricologie l'étude de ces chaînes opératoires qui mènent à la production d'une œuvre de création contemporaine partant de l'idée que « la pratique effective du bricolage produit de la pensée ; en l'occurrence, une pensée de l'invention artistique »⁸¹. La bricologie fait ainsi le constat d'une généralisation du bricolage ou de choix bricologiques dans l'art contemporain, celui-ci étant défini dès lors comme un processus : la création est non plus planifiée puis exécutée mais se trouve le plus souvent dans l'écart entre l'idée de départ et le résultat final, selon la contingence des matériaux trouvés ou des relations et collaborations engagées.

Ainsi, considérons avec cet auteur que chaque artiste, ou collectif d'artiste, lorsqu'il ou elle réalise une œuvre, porte son choix sur un type de chaîne opératoire, autrement dit de procédé qui peut du même coup constituer un régime (esthétique, de valeurs, ou autre). Ce sera par exemple le bricolage (récupération et assemblage), le collage, ou encore la délégation. Cet-te artiste va ensuite effectuer des choix au sein-même de cette chaîne. Ainsi, le concept de chaîne opératoire permet, contrairement à d'autres outils comme le style par exemple, d'appréhender et de s'intéresser à toute œuvre, même anti-technique ou conceptuelle, ou

⁷⁸ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, vol. 2: *La Mémoire et les Rythmes* (Paris : Albin Michel, 1965), 28-31.

⁷⁹ Thomas Golsenne, « Les chaînes opératoires artistiques », *Techniques & Culture* no 64 (2015), « Essais de bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains » : 26.

⁸⁰ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (Paris : Plon, 1962).

⁸¹ Golsenne, « Les chaînes opératoires artistiques », 14.

encore quand elle est déléguée. Il permet aussi au chercheur ou à la chercheuse de se situer à l'échelle individuelle d'un-e artiste, d'un collectif, ou d'une œuvre. Cette posture permet finalement de (ré)introduire le politique dans les pratiques des artistes, comme participant-e-s de la vie de la communauté : leurs choix vont impliquer des – et découlent de – relations sociales et réflexions spécifiques sur leur pratique artistique et sur (l'art dans) la société.

Conclusion pour une approche multi-dimensionnelle des arts visuels contemporains

Dans leur présentation de l'ouvrage intitulé *Beyond Aesthetics : Art and the Technologies of Enchantment*, en référence à l'article de Gell de 1992⁸², les anthropologues anglais Christopher Pinney et australien Nicholas Thomas constatent en 2001⁸³ que l'anthropologie de l'art se trouve à un carrefour : bien qu'experts dans le domaine de la signification de l'art des sociétés tribales de petite envergure, les anthropologues sont encore aux prises avec la question de savoir comment interpréter l'art dans un environnement post-colonial complexe. Ils proposent alors, avec les autres contributeurs et contributrices de l'ouvrage, une approche multiple des productions étudiées : ils y élaborent des réflexions critiques notamment à propos des limites de l'interprétation esthétique ; sur le fonctionnement des objets dans la pratique ; sur les relations entre le sens et l'efficacité et les politiques de l'art post-colonial. Les pratiques abordées y sont multiples également : elles comprennent la musique et internet ainsi que les traditions ethnographiques et l'art autochtone contemporain. Géographiquement les études de cas vont de l'Inde à l'Océanie, de l'Amérique du Nord à l'Europe. De manière générale, des tentatives de ce type, de réactualisation des pratiques de l'anthropologie et

de l'histoire de l'art, sont apparues, par rapport à des problématiques contemporaines et dans une visée multiple et globale, sous la forme d'ouvrages collectifs surtout, et essentiellement dans le monde anglo-saxon. C'est à dire qu'ils rassemblent des recherches ethnographiques portant sur des disciplines et des espaces géographiques variés et font l'état de la situation de l'anthropologie de l'art. Depuis lors, la réponse que j'ai tentée d'articuler ici vis à vis du questionnement initial de cet article : une anthropologie de l'art contemporain est-elle possible ? apparaît donc plutôt optimiste bien qu'à certaines conditions, telles que clairement exprimées par exemple dans l'appel à contribution paru en 2014 de Thomas Golsenne et Patricia Ribault qui préconisent :

une approche ethnologique qui étudierait à son échelle, c'est-à-dire celle des petits collectifs, la trajectoire d'un groupe d'artistes, voire d'un seul, les réseaux dans lesquels ils sont acteurs, leurs systèmes de parenté symbolique ou pas, leur vie quotidienne et leurs rituels, leur magie et leur ontologie (pour prendre deux mots issus de générations ethnologiques différentes), leurs techniques et leurs pratiques (...), partant de l'idée que l'art contemporain est impossible à définir du point de vue des formes artistiques qu'il contient, puisqu'elles y sont toutes – les plus novatrices, les plus rétrogrades, les plus high tech, les plus low tech, les plus nobles, les plus kitsch – et que la seule manière par laquelle il semble possible de le définir est de s'intéresser à ses acteurs (pas seulement aux artistes, mais à tous ceux qui font vivre les œuvres, et les œuvres elles-mêmes), c'est-à-dire de manière ethnologique⁸⁴.

Cette posture concentrée plus sur les acteurs et actrices que sur les objets serait d'autant plus pertinente que l'art contemporain serait le plus souvent constitué d'objets à la présence diffuse (apparitions, disparitions, changements d'usages et de statuts, etc.) et, par conséquent, « la sempiternelle présence de l'œuvre compte moins que les innombrables manières de l'inscrire, ses multiples modes de reproduction, les médias qui la

⁸² Alfred Gell, «The Enchantment of Technology and the Technology of Enchantment» in *Anthropology, Art and Aesthetics*, eds Jeremy Coote et Anthony Shelton (Oxford University Press, 1992).

⁸³ Pinney et Thomas, *Beyond Aesthetics*.

⁸⁴ Voir l'argumentaire de l'appel à communication par exemple ici : <https://arthist.net/archive/6646> (consulté le 07.02.2019).

diffusent ou qui constituent même son médium, comme le cas des œuvres sur internet »⁸⁵.

Si la bricologie s'intéresse aux domaines et aux temps spécifiques des techniques et des méthodes de réalisation de l'art et du design contemporains, sa vision multiple offre certainement la promesse de pouvoir décrire la complexe réalité des acteurs et des actrices de ce domaine.

Plus largement ici, il m'apparaît utile comme j'ai souhaité le montrer dans cet article, de tenter de rendre compte, par le travail anthropologique, des multiples aspects de l'art, à la fois en tant que technologie (pour ses effets et ses relations - de collaboration, de négociation, comme de pouvoir et de conflits) ; comme interface (pour ses aspects sociaux et politiques ; comme mode autonome - non pas autarcique - d'expression des relations qui lient l'artiste à ses semblables et à son monde ainsi que comme mode d'action), et comme bricolage (pour ses ressources sociales et matérielles ; ses aspects techniques, plastiques, esthétiques, gestuels). Une telle approche permet dès lors, pour tout contexte de recherche, de pouvoir porter son attention à la fois et en particulier sur les processus d'invention et d'élaboration des formes et des projets d'artistes ; leurs choix techniques ; leur inscription ou leur engagement dans leur contexte de vie à travers leur travail ; les autres acteurs et actrices - locaux et internationaux - impliqué-e-s et nécessaires à la mise au monde et à la vie sociale des œuvres ; les relations que ces artefacts, œuvres ou objets (ou non-objets dans le cas de performances) fabriquent ou visibilisent entre les acteurs et actrices engagé-e-s dans la production, la promotion ou la réception des œuvres.

Il m'apparaît utile par ailleurs, au-delà de l'intérêt du recours à l'interdisciplinarité (s'autoriser à faire recours aussi à l'iconologie, à l'histoire de l'art, à la philosophie (l'esthétique) et à la sociologie de l'art), de faire appel - en fonction des pratiques rencontrées sur le terrain - aux outils spécifiques des branches de l'anthropologie :

l'anthropologie des objets, l'anthropologie des techniques du corps (pour la performance), de la culture immatérielle (pour l'art conceptuel), et dans une perspective historique toujours, ceci afin de se donner les moyens de n'exclure du champs d'étude aucune des pratiques de l'art contemporain, et aucun contexte. Finalement, mon évocation de l'art-ethnographie a pour utilité ici de rendre sensible aux opportunités permises (notamment en termes autoréflexifs) par les formes de collaboration, de coopération, voire de *correspondance* (Tim Ingold)⁸⁶ entre l'anthropologue et l'artiste.

Dès lors, et pour toutes les raisons décrites ci-dessus, l'étude de pratiques artistiques et des artefacts qui en résultent parfois ne constitue pas une fin en soi mais nous donne une chance, par la description fine et dense d'un monde ou d'une scène, par le biais d'outils appropriés et multipliés, de contribuer à la compréhension des processus interfaciaux, plus larges, de médiation sociale que constitue la production d'œuvres d'art. En d'autres termes, c'est une possibilité offerte de pouvoir témoigner de la place et du rôle - multiples - de l'art dans la société. Faire de la recherche en ces termes permet de s'inscrire aussi dans la continuité de l'histoire de la discipline anthropologique en abordant et en questionnant ses concepts centraux tels que ceux d'objet, de technique (du corps), de l'identité, de l'altérité, du rituel, du patrimoine (matériel et immatériel), ou encore du politique. Une telle démarche, mise en pratique par ailleurs de manière inductive, résultant de recherches de terrain et de collaborations, permet aussi de contribuer à la compréhension, au questionnement et à l'enrichissement à la fois des pratiques des chercheuses, des chercheurs, et des artistes.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Voir : <https://tc.hypotheses.org/2055?fbclid=IwAR1nAshIG4bvAez7yb5PvDld1sX3FYpw0jvmWMHmxsHfdnfKcLwOYbhOEa> (consulté le 21.02.2019)