



Directeur(s) :

Saillant, Francine; Lapierre, Nicole; Müller, Bernard; Laplantine, François

Titre du cahier :

Les mises en scène du divers. Rencontre des écritures ethnographiques et artistiques

Type de publication :

Cahier ReMix

Numéro de la publication :

9

Date de parution :

2018

ISBN :

978-2-923907-75-8

Résumé :

Ce numéro spécial des Cahiers Remix a permis aux artistes chercheurs et aux chercheurs artistes participants de ces journées d'ouvrir leurs carnets : notes de terrain, dessins et croquis, enregistrements audio ou vidéo, photographie, récit littéraire. Nous nous sommes intéressés au carnet dans tous ses états, comme élément central de la fabrique ethnographique et artistique. Un peu comme l'artiste Alechinsky écrit ses notes marginales dans ses tableaux, ou comme l'anthropologue Taussig dessine des observations ethnographiques dans son calepin, chacun consigne ce qu'il ne veut pas perdre. A travers ces pages pleines de vie, de tâtonnements aussi, se donne ainsi à voir la réalité sensible du travail ethnographique et artistique.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

Saillant, Francine, Nicole Lapierre, Bernard Müller et François Laplantine (dir.). 2018. *Les mises en scène du divers. Rencontre des écritures ethnographiques et artistiques*. Cahier ReMix, n° 09 (11/2018). Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/les-mises-en-scene-du-divers-rencontre-des-ecritures-ethnographiques-et-artistiques>>.

L'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC) est conçu comme un environnement de recherches et de connaissances (ERC). Ce grand projet de Figura, Centre de recherches sur le texte et l'imaginaire, offre des résultats de recherche et des strates d'analyse afin de déterminer les formes contemporaines du savoir. Pour communiquer avec l'équipe de l'OIC notamment au sujet des droits d'utilisation de cet article : figura@uqam.ca

LES MISES EN SCÈNE DU DIVERS

Rencontre des écritures ethnographiques et artistiques

Sous la direction de Francine Saillant, Nicole Lapierre, Bernard Müller et François Laplantine

Cahier ReMix



Table des matières

Introduction. Les mises en scène du divers. Rencontre des écritures ethnographiques et artistiques <i>Francine Saillant, Nicole Lapierre, Bernard Müller, François Laplantine</i>	1
Le risque de la fiction <i>Nicole Lapierre</i>	12
La science-fiction au secours de l'anthropologie : à la recherche d'une ethnographie productrice de mondes <i>Martin Hébert</i>	23
L'ouvrage d'anthropologie potentielle, ou le terrain ethnographique comme « œuvre » <i>Bernard Müller</i>	33
Notes autour d'une installation <i>Fanny Hénon-Levy</i>	45
Écritures de la rencontre <i>Francine Saillant</i>	50
<i>Santa Marta Operatica</i> : Corp(us) d'histoire(s) en partage pour une réappropriation de la mémoire de l'esclavage en Caraïbe colombienne <i>Véronique Bénéï</i>	61
Le paradis debout <i>Caterina Pasqualino</i>	71
Art on Prescription – Encourager le mieux-être par l'art <i>Claudia A. Schnugg</i>	81
Corps, rythme, gestes et langage. Quand l'ethnographie comme polygraphie rencontre la création de formes artistiques <i>François Laplantine</i>	86
Mise en scène du divers. <i>Troisième lettre à Monique Régimbald-Zeiber</i> <i>Joëlle Tremblay</i>	95
La dramaturgie de terrain. Une écriture à même le sol <i>Carolina E. Santo</i>	105
Polyphonie des possibles. Une ethnographie sonore des sans-voix <i>Miléna Kartowski-Aïach</i>	113
Art et anthropologie en dialogue : une résonance réciproque pour comprendre le réel <i>Jérôme Pruneau</i>	124
Quand l'art contemporain propose et que l'anthropologie dispose... L'appropriation à l'œuvre <i>Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini</i>	128
L'interrelation entre l'art et la recherche : les coulisses d'un parcours d'enquête <i>Ève Lamoureux</i>	136
Cultures vernaculaires et <i>survivances</i> . Réflexivité et agentivité dans deux installations vidéos entre art et anthropologie (C. Henrot et S. Hiller) <i>Magali Uhl</i>	147
Regards renversants en arts contemporains. L'indiscipline anthropologique <i>Alain Mons</i>	156

Introduction

Les mises en scène du divers Rencontre des écritures ethnographiques et artistiques

**Francine Saillant, Nicole Lapierre, Bernard Müller, François
Laplantine**

Les sciences sociales et en particulier l'anthropologie ont longtemps considéré les moyens dont elles disposent comme suffisants et adéquats pour décrire et traduire les mondes qu'elles exposent. Ces moyens, dans la plus pure tradition, sont l'écriture scientifique et les appareils conceptuels. Or, dans l'acte d'écriture, en passant du monde de l'expérience à celui de sa formalisation par le texte, la plupart des chercheurs ressentent, à un moment ou à un autre, que «quelque chose se perd». Ce «quelque chose» est, entre autres, la partie sensible de cette expérience et sa dimension relationnelle. L'une et l'autre, bien que faisant partie des piliers nécessaires à toute démarche de connaissance, sont soit négligées, soit restituées dans des récits littéraires souvent talentueux, soit encore livrées brutes dans la publication tardive d'un journal d'enquête. Ils sont considérés comme une part sinon maudite, du moins marginale, de l'activité de recherche. Ils sont en quelque sorte l'«à côté» des récits, que l'on conserve trop fréquemment pour plus tard.

Bien sûr, ce problème n'est pas nouveau et certains avant nous ont exploré d'autres formes et d'autres langages que celui de la science pour «représenter» le monde réel. Dans le passé, des auteurs tels que Roger Caillois, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss, entre autres, se sont aventurés dans les sillons littéraires. Dans les années dites postmodernes, d'autres ont exploré des voies expérimentales d'écritures (seuls ou à plusieurs mains), sous l'influence de Clifford Geertz et de Marcus et Fischer. Peu nombreux, ils ont cherché des formes hybrides, en entrecroisant analyses et narrations, impressions et descriptions, en restituant rencontres, dialogues et exercices réflexifs. Les écritures ethnographiques issues du courant féministe dans le monde anglo-saxon ont, quant à elles, insisté sur les récits biographiques et sur des modalités de restitution ouvertes aux actrices de la recherche considérées comme des sujets et des participantes (Behar et Gordon). Un questionnement majeur en est ressorti sur les modalités adéquates de la représentation de l'autre et du statut de l'auteur. Il a conduit à de nouvelles pratiques sur de nouveaux terrains, incluant la participation des sujets de l'anthropologie à l'écriture (et à l'image) et créant les conditions de formes diverses de co-écriture. Cette perspective ne déplace pas l'objet, mais plutôt ses modalités de représentation. Bien que mal reçu en France, ce courant a eu, ailleurs dans le monde, une influence considérable. D'autres courants, notamment les études postcoloniales, lui ont emboîté le pas. Ces formes

d'écritures, tout en ayant gagné en popularité, n'ont pas la notoriété des versions canoniques de l'écriture ethnographique. Mais elles ont contribué à ce que divers anthropologues réputés incluent dans leurs récits une dimension sensible, s'affranchissant ainsi, en partie, d'une vision détachée et en surplomb (Anzaldúa). La littérature et le genre biographique ont certainement été les premières formes d'expression et d'explorations ethnographiques à la frange de l'anthropologie et de l'art.

Sur un tout autre mode, d'autres ont substitué le stylo à la caméra et choisi la voie de l'anthropologie visuelle. Ils ont contribué à transformer cette mise à distance de l'expérience au nom de la science en un monde sensible et délibérément partagé par l'image (Pink). Cela a permis à nombre de jeunes (et de moins jeunes) anthropologues, mais aussi de chercheurs en sciences sociales, de reconsidérer l'écriture ethnographique scientifique à travers celle de l'écriture visuelle. Toutefois, une telle perspective, tout en ouvrant sur d'innombrables possibilités, a amené les cinéastes-anthropologues à devoir composer avec les paramètres de ce qu'il convient de nommer l'écriture cinématographique, et avec elle, les conditions de ce qui serait au fondement d'un «véritable» objet anthropologique. De plus, les œuvres issues de ces «ethnographies visuelles» sont parfois mal reçues dans le champ artistique, voire cinématographique, car elles n'en maîtrisent pas obligatoirement les codes, ou s'en écartent tout simplement. Ces flirts avec la littérature et le cinéma comportent des risques que leurs auteurs connaissent trop bien: le plus important restant celui de se retrouver en marge de l'académie.

Une autre voie, plus récente et présente des deux côtés de l'Atlantique, allie les sciences sociales, l'art et l'anthropologie. Une association comme la très puissante American Anthropological Association proposait entre 2009 et 2016 un évènement, *Ethnographic Terminalia*, qui tout au long du congrès annuel, rassemblait des ethnographies expérimentales audacieuses, en proposant aux participants exposition en arts visuels, installations, performances, films et essais ethnographico-littéraires (voir <http://ethnographicterminalia.org>). Dans le même esprit, l'Association canadienne d'anthropologie a mis en place, en 2018, une série d'ateliers sous le titre *Moving Toward Ethnographic Hallucinations*, qui rassemblait des ethnographies sonores, visuelles, la performance, la poésie, la BD et autres. Dans ces deux cas, la collaboration étroite avec les artistes est la règle ainsi que l'influence réciproque dans leurs pratiques. Cette autre voie, audacieuse, passe donc à la fois par des pratiques artistiques et des pratiques de type scientifique. Elle favorise des mises en situation avec des publics et avec des participants qui engagent pleinement les uns et les autres. La médiation culturelle et les approches participatives des méthodes qualitatives sont au cœur de ces expériences dont les frontières disciplinaires sont floues. La préoccupation des créateurs, qu'ils soient ou non reconnus comme artistes, est souvent tournée vers les sujets de la narration, c'est-à-dire

ceux et celles dont on prétend traduire et représenter les expériences. Les artistes abordent alors des thématiques familières aux anthropologues et autres spécialistes des sciences sociales; et ces derniers, de leur côté, puisent aux disciplines artistiques. Le théâtre, les arts visuels, la littérature, la vidéo, la performance, pour ne citer que ces exemples, entrent sur la scène anthropologique et viennent remettre en question la façon dont ces disciplines extériorisent trop souvent leur objet. Les artistes finissent par se préoccuper du «monde réel», des conditions politiques et sociales de la création et aussi de ceux qui ne peuvent se réduire à n'être que des publics. Les scientifiques s'interrogent sur le statut des participants à leurs travaux qui ne peuvent pas non plus être réduits à n'être que des objets de l'observation ethnographique. Alors que des expériences de ce type se multiplient du côté des Amériques (Radice et Boudreault-Fournier, Elliot et Culhane) on les retrouve aussi du côté européen (voir par exemple Müller, Arndt et Schneider, Leggo, Ingold)

Les journées d'étude organisées en 2018 à Québec et à Paris¹ sur la rencontre des écritures ethnographiques et artistiques se sont saisies de toutes ces questions émergentes. Il s'agissait d'ouvrir un dialogue entre des auteurs en sciences sociales comme en anthropologie et des artistes sensibles à ces disciples, certains invités cumulant les rôles. Ce dialogue s'est appuyé sur des préoccupations, des propositions de travail et des expériences récentes conduites par les uns et les autres à partir du large thème des altérités et des mises en scène du divers. Il ne s'agissait pas de faire une «anthropologie de l'art», mais de se demander: que peut l'art pour l'anthropologie aujourd'hui et que peut l'anthropologie pour l'art? Comment l'art et l'anthropologie croisent-ils la question des altérités, des diversités, par des propositions inspirantes et innovantes, ou comment pourraient-ils le faire? L'anthropologie fut, en raison de sa tradition imposante au sujet des approches participatives et de la part expérientielle reconnue de ses méthodes, une source d'inspiration lors de ces échanges dont l'esprit fut toutefois résolument interdisciplinaire.

Dans cette perspective, des communications plus ou moins classiques ont alterné et résonné avec d'autres, prenant la forme d'un langage poétique, théâtral, performatif, cinématographique, sonore. Il s'agissait bel et bien de journées d'études expérimentales.

¹ La première eu lieu à Québec et fut organisée par Francine Saillant sous les hospices de l'école d'art visuels et du CÉLAT (Université Laval). La deuxième, organisée par les responsables de cette édition des *Cahiers Remix*, a eu lieu à Paris au Musée du Quai Branly et à l'EHESS, sous les hospices du CÉLAT, du LAIOS et de l'IRIS (EHESS/CNRS).

Ce numéro spécial des *Cahiers Remix* a permis aux artistes chercheurs et aux chercheurs artistes participants de ces journées d'ouvrir leurs carnets : notes de terrain, dessins et croquis, enregistrements audio ou vidéo, photographie, récit littéraire. Nous nous sommes intéressés au carnet dans tous ses états, comme élément central de la fabrique ethnographique et artistique. Un peu comme l'artiste Alechinsky écrit ses notes marginales dans ses tableaux, ou comme l'anthropologue Taussig dessine des observations ethnographiques dans son calepin, chacun consigne ce qu'il ne veut pas perdre. A travers ces pages pleines de vie, de tâtonnements aussi, se donne ainsi à voir la réalité sensible du travail ethnographique et artistique.

Questionner les écritures ethnographiques, ouvrir les récits

Un premier ensemble de contributions nous plonge dans les essais d'anthropologues qui osent le récit littéraire. La socio-anthropologue Nicole Lapierre rappelle, après Geertz, que «pour embarquer le lecteur dans les réalités de l'ailleurs, il faut déployer d'agiles procédés discursifs.» On admet mieux ne pas pouvoir se passer des procédés que sont la description, la condensation, les métaphores. Ce qui conduit à la distinction entre modes fictionnels et mondes fictifs. Mais au-delà de cette distinction (et de la tentation de passer outre chez quelques anthropologues célèbres, dans des textes marginaux par rapport à leur œuvre sérieuse), Nicole Lapierre propose les notions de «réalité prolongée» et de «connaissance augmentée» par l'écriture fictionnelle et présente une «tentative «modeste [qui] cherche à lier la pensée et ce qui apparaît comme un nouvel objet prometteur d'une approche phénoménologique et sensible en sciences sociales: l'atmosphère ou l'ambiance». L'idéal, dit-elle, étant de pouvoir en arriver à «un texte choral [...] où les rencontres, les discussions, les voix, les ambiances seraient restituées.»

De manière très contrastée, Martin Hébert nous engage dans la voie de la science-fiction. Critique du virage littéraire de la discipline induit par le postmodernisme, il considère que le récit ethnographique est encore trop ancré dans son réalisme dix-neuviémiste. Selon lui, le réalisme positiviste fait barrage. «Ce n'est que difficilement que le projet caché de l'anthropologie (il cite Marcus et Fischer), celui de produire bien plus que de décrire les possibles sociaux, n'arrivera à percer ce barrage de "réalisme" scientifique et littéraire qui fixent les limites du dicible et du pensable de l'anthropologie disciplinaire non-problématique, qui inclut aujourd'hui les discours critiques soulevant les enjeux de réflexivité et de pouvoir». Hébert poursuit sa réflexion par la description de deux expérimentations, au cœur de la production des mondes possibles, son propre récit de littérature science-fiction et son engagement récent dans le monde du jeu science-fictionnel.

Une troisième proposition est celle de Bernard Müller et de son OUVROIR d'ANTHROPOLOGIE POTentielle ou OUANPO. Il en appelle à un «un ré-enchantement de la relation ethnographique, (à sa poétisation), [...] en renouant avec l'expérimentation, le flou méthodique et un principe d'imprévisibilité qui rend fous ceux qui veulent organiser notre vie à notre place, comme dans nos têtes et les recherches que nous y imaginons mener.» Ainsi, le temps de l'enquête devient espace de liberté dans des micro-communautés par l'usage de méthodes artistiques et ethnographiques, au sein du milieu académique et en dehors de ce dernier. Müller invite à un lâcher-prise académique, à la multiplication des formes d'écritures, littéraire, dramaturgique, théâtrale, à leur traduction plastique (installation, performance etc.), à leur entrecroisement et à une meilleure connaissance de la diversité. «L'OUANPO est une micro-utopie, une proposition politique qui tire son urgence de la nécessité d'échapper au broyage bureaucratique (Graeber) contemporain en proposant des "ouvertures", pour utiliser une référence au jeu, ici aux échecs chers à Guy Debord autant qu'à Marcel Duchamp.»

Ces trois propositions sont suivies d'une expérimentation de texte-dessin de l'artiste Fanny Hénon-Levy qui vient enrichir une certaine idée de l'écriture augmentée et dont l'installation fut partie intégrante des journées d'étude à Paris.

Artographies en mouvements

Le deuxième ensemble de propositions nous entraîne vers d'autres chemins d'expérimentations, à la limite des arts vivants et du nouveau cinéma ethnographique, tout en étant venus directement de l'anthropologie. Ces propositions ont en commun de questionner le politique qui fait partie de la réalité des sujets participants aux projets. Elles sont relatés par des anthropologues qui eux-mêmes se frottent de diverses manières à des formes artistiques singulières. Ils ne se limitent pas à des formes de restitutions originales mais osent le risque de la méthode au sens plein du terme. Ces projets sont à divers degrés d'achèvement et nous plongent dans des univers en mouvements.

Le premier de ces textes, celui de Francine Saillant, exige la réflexion sur un ensemble de pratiques (poésie, film, dessin) dont l'auteure a fait l'essai et qu'elle continue de pratiquer et d'affirmer. De manière frontale, elle expose les relations entre art et anthropologie, pour ensuite questionner, depuis des terrains divers (Québec et Brésil), ce «quelque chose qui échappe» des mondes sensibles qu'elle cherche à restituer comme anthropologue et comme créatrice. Les diverses transformations de l'auteure et diverses positions épistémologiques adoptées au fil du temps constituent autant d'artographies (ethnographie

fondée sur l'art), qui ne sont pas sans lien avec les ouvriers d'anthropologie potentielle ou toutes les prises de risques auxquels nous incitent Lapierre et Hébert.

Véronique Benei nous convie à l'opéra. Confrontée aux violences de la mémoire de l'esclavage, le corps et la voix de la mémoire traumatique y apparaissent pleinement comme sujet politique. Son opéra (projet en cours) est fondé sur des matériaux historiographiques et ethnographiques portant sur l'histoire et la mémoire de l'esclavage à Santa Marta (Caraïbe colombienne). «Il s'agit dans cette œuvre de tisser une toile -non exhaustive- des histoires, imaginaires, représentations et réappropriations localisées d'un phénomène de l'Histoire globale, à bien des égards fondateur de l'Amérique latine contemporaine.» Ce que l'écriture ethnographique laisse trop souvent de côté, c'est justement le corps, celui de l'anthropologue, mais aussi celui des «ethnographiés» réduits dans les écrits à une matière discursive. A travers cet opéra, le corps (en particulier des participants) se présente comme activateur de méthodologie et instrument de connaissance. C'est aussi un lieu de mémoire qui met en scène un corps «porteur d'histoire(s) testamentaire(s), de la traite de l'esclavage et du déracinement Outre-Atlantique, de plusieurs dizaines de millions d'Africains.»

Tout comme Benei, Caterina Pasqualino n'hésite pas à plonger dans le monde sensible. Elle présente un texte émouvant qui nous fait passer d'une Italie mussolinienne à une Espagne franquiste, par des chemins de traverse où l'on croise les souvenirs de l'anthropologue dans un récit réflexif attentif à la mémoire corporelle et au sens des implications souterraines. Ces souvenirs font écho à la narration d'un monde fictionnel créé par les interlocuteurs de l'anthropologue faite témoin. En effet, le film *Tierra Inquieta* dont Pasqualino et Chiara Ambrosio sont coréalisatrices, raconte le monde de ces Catalans qui inventent un rituel autour de la tombe de Frederico Lorca en même temps qu'ils créent leur jardin de survie et de mémoire.

Ces propositions sont suivies de celle de Claudia A. Schnugg qui présente *Precurium* et le projet *Art on Prescription* que réalise le duo d'artistes Elisabeth Schafzahl et Philipp Wegan.

Plongées dans les mondes sensibles

La troisième partie rassemble des propositions d'artistes (arts visuels, scénographie, théâtre) qui s'inspirent directement de l'anthropologie dans des formes de terrain, qui appellent à la collaboration et à la co-création. Là-encore, on retrouve les démarches participatives, la plongée dans les mondes sensibles et dans des zones grises que fréquentent artistes, anthropologues, participants. Elles viennent se greffer à la proposition globale et plus théorique de François

Laplantine, qui, depuis longtemps, plaide pour une anthropologie modale, faisant de la sensorialité une modalité de connaissance.

D'emblée, François Laplantine se demande «comment ouvrir ensemble un horizon de connaissance qui ne soit plus celui d'un dualisme stérile dissociant le sens et ce que l'on appelait autrefois le style. À la création artistique, le style. À la recherche scientifique, le sens. [...] D'un côté la forme, de l'autre le fond. D'un côté l'imagination et la fiction, de l'autre la raison décrivant et analysant la réalité des faits.» Si Müller nous a proposé l'OUANPO, Laplantine, lui, nous annonce la venue de la polygraphie, soit l'ethnographie contemporaine qui aurait l'aptitude de susciter des graphies multiples. Il interroge les passages des sens au langage artistique et ethnographique, et invite à des pratiques permettant de faire varier notre rapport au réel, en explorant ses virtualités et le non advenu.

Joëlle Tremblay, artiste visuelle, nous engage dans une correspondance sur la création, la participation et ce qu'elle appelle l'art qui relie. Elle se demande : «Se pourrait-il que l'anthropologie apporte à l'art des façons de récupérer “ce qui se perd” lors du processus et de l'œuvre; de petits restes d'importance qui feraient avancer la pensée créatrice et la question des altérités?», Elle qui a parcouru la France des cités et de l'exclusion programmée, dans les quarts-mondes des villes, relate ces expériences d'art relationnel, de «cet art qui relie». Un art organique et processuel, empruntant la règle de présence de l'anthropologue, en y répondant par l'accueil de «l'œuvre [qui] est libre, libérée des prévisions; nourrie de rencontres avec d'autres, en chemin, [...] qui] avance dans une optique expérientielle d'inclusion, de construction avec divergences, étrangetés, vers plus grand que soi, ensemble.»

Carolina E. Santo, scénographe, a fréquenté quatre villes suisses homonymes, les Buchs et leurs places publiques, en posant des questions comme une anthropologue. Elle a arpenté, observé, écouté, inscrit sa démarche dans un story board: celui de la journée type d'une jeune fille travaillant à mi-temps dans un café. Elle en a tiré un livre de photos et de textes présentant ces rencontres. Cette première expérience, proche de l'ethnographie multi-située, l'a conduite vers des lieux de mémoire (France) fréquentés et ethnographiés par une anthropologue (Armelle Faure) qui a archivé soigneusement les témoignages, des habitants de villages engloutis par des barrages. «Pendant 40 jours et 40 nuits, j'ai parcouru 611 km en écoutant et en choisissant des extraits de [...] ces témoignages, répertoriés dans les archives départementales de la Corrèze et du Cantal, [qui] racontent la vie d'une vallée disparue.» Les paysages parcourus et les histoires entendues se sont imprimés de façon quasi indélébile dans ma mémoire, mais aussi dans mon corps.» Cette performance itinérante s'est terminée par une installation et une exposition. Marcher fut ici l'outil premier de l'écriture.

C'est par des voix-témoins que Milena Kartowski-Aiach, formée en anthropologie, mais aussi femme de théâtre et chanteuse, nous entraîne vers Leros, cette île grecque héritière des drames multiples, déportation sous le nazisme, puis relégation de la psychiatrie asilaire et enfin lieu de refuge pour ceux qui, venus d'Afrique ou d'Orient, échouent sur ses rives. Grâce à des extraits d'entrevues, des chants, des images des lieux réels, mêlés à une reconstruction scénographique inventive, les voix des morts d'hier et des vivants d'aujourd'hui, en particulier des réfugiés Yezidis, se rencontrent dans une polyphonie des possibles. Les participants, Yezidis trouvent ainsi une terre d'écoute, celle d'une dramaturge également anthropologue, auteure d'un oratorio qui leur est aussi destiné. Par ce théâtre qui fait fi des frontières, les acteurs-témoins se trouvent sur scène par caméra interposée et projection immersive, en se mêlant au monde fictionnel et poétique que proposent les acteurs. Sans une immersion préalable dans le terrain (anthropologique) à Leros, l'immersion théâtrale proposée n'aurait pas eu lieu. C'est le récit de ce parcours du terrain au théâtre qu'on nous propose.

Cette section est ponctuée d'une présentation de Jérôme Pruneau, anthropologue et directeur de l'organisation Diversité artistique Montréal (DAM) et de la revue *Tic Tac Art* consacrée aux artistes migrants. Les œuvres nous amènent plus directement que jamais dans cette mise en scène du divers.

Pratiques d'art contemporains et transformations sociales

L'anthropologie de l'art a longtemps été liée aux musées et collectionneurs qui se consacraient à la découverte, au classement et à l'analyse des œuvres des pays anciennement colonisés. Appliquant des schèmes appartenant à l'histoire de l'art occidental, ils venaient enrichir la compréhension d'un art universel venu «d'ailleurs». Toutes les contributions de cette dernière partie se détachent de cette perspective; anthropologues, historiens de l'art, sociologues et politologues se penchent sur l'art contemporain. Les œuvres proviennent soit d'artistes qui auraient pu être autrefois considérés «d'ailleurs», soit d'artistes Nord-américains ou européens qui s'inspirent ou non de traditions, ou encore les inventent ou les rejettent. Chacun de ces textes fait dialoguer art contemporain, sciences sociales et anthropologie. Cet ensemble complète bien un numéro qui, jusque-là, échappait à l'analyse des œuvres elles-mêmes et à certains des processus auxquels elles donnent lieu. Déplacement, détournement, réparation, décolonisation, critique politique et sociale sont ici au rendez-vous. Tous ces auteurs donnent à voir, d'une manière ou d'une autre, l'écriture d'un monde en pleine mutation par des artistes d'art contemporain.

Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini proposent «d'explorer la capacité de l'art à alimenter un questionnement anthropologique [...] sur

les processus transculturels d'appropriation.» Et cela à partir de trois artistes français - Kader Attia, Arman et Marc Couturier- dont les œuvres comprennent des artefacts non occidentaux. Les installations de Kader Attia intègrent des objets africains, sans mention d'origine, pour scénographier et dénoncer la prédation européenne sur les arts premiers. Ce faisant, l'artiste à son tour réalise une autre forme d'appropriation. Arman, lui-même, grand collectionneur, sélectionne des milliers de pièces, avec ou sans valeur, pour en faire un matériau de création. Alignées, entassées, les soudées ou figées dans le polyester, comme pour ses accumulations d'objets manufacturés européens, elles deviennent ainsi indissociables de son œuvre. Quant à Marc Couturier, en exposant sans les montrer des objets rituels des Aborigènes d'Australie, il n'a pas échappé, malgré tout, aux controverses sur la légitimité de sa démarche. A travers ces trois exemples, les auteures explorent les frontières sensibles entre esthétique, éthique et politique, dans une perspective de décolonisation.

S'intéressant à l'art engagé, Ève Lamoureux «envisage l'art dans sa double composante: refléter une certaine réalité et contribuer à la transformer». Les œuvres influencées par leur environnement social contribuent modifier «le regard des gens sur l'art lui-même, mais aussi sur les réalités constituantes des œuvres». Au-delà du primat de l'œuvre, elle se demande quel impact ont aujourd'hui des pratiques en art conceptuel, relationnel, contextuel et comment penser l'intentionnalité des artistes et les processus de création devenus si importants. Autrement dit, comment aborder le rôle socio politique de l'art. Dans un contexte de diversité (des élaborations créatives mais aussi des participants et des mondes où vivent les artistes), elle en appelle à la pluralisation des voix dans les processus de diffusion et de discussion des œuvres, tout en portant attention au commun qui transcende les différences. Sensible aux collaborations entre artistes-chercheurs et chercheurs en sciences humaines et sociales immergés dans l'art contemporain, elle analyse sa propre participation aux démarches esthétiques et politiques d'artistes engagés.

La sociologue de l'art Magali Uhl suggère une approche décloisonnée qui s'accorde au constat des transformations réciproques de l'anthropologie et de l'art. Elle présente deux pratiques artistiques situées dans un espace indécis, «ni tout à fait art ni tout à fait anthropologie, elles conjuguent ce que les deux formes de savoir offrent aujourd'hui de plus stimulants pour une saisie du présent.» À travers une conception générative du montage visuel, l'œuvre de l'anthropologue artiste Camille Henrot expose les effets de la «touristification » des cultures en contexte de mondialisation. Susan Hiller, également artiste anthropologue, par des procédés de juxtaposition, permet de faire résonner les «voix éteintes ou en train de s'éteindre des cultures vernaculaires.» Ces anthropologues artistes rendent compte de cultures actuelles en profonde transformations,

éloignées dans le temps ou dans l'espace, et témoignent tout comme la sociologue, d'une «présence au monde de ses acteurs.trices.»

C'est avec l'anthropologue Alain Mons que ce dossier se clôt, lui qui s'intéresse à d'autres modalités de transformations: «comment les arts contemporains nous ouvrent à toutes ces possibilités par des opérations de démultiplication, de déplacement, de déstabilisation, de mise en vertige du regard et des corps?». Restituant les propositions d'artistes qui suggèrent des œuvres vertigineuses, qui bousculent les codes et les regards, qui déstabilisent l'expérience ordinaire, qui créent du décalage, avec de nombreux exemples en appui, l'auteur, à l'instar de Saillant et Laplantine (cf. ce numéro) mais sous un tout autre mode, suggère la parenté étroite entre l'expérience anthropologique et l'expérience artistique, à travers les notions de désorientation, de perturbation, de fragilisation, de malaise. Se référant à l'anthropologue Tim Ingold et à l'historien de l'art Didi-Huberman, Mons rappelle l'importance de camper l'anthropologie dans les processus créatifs d'environnements vécus et perçus (Ingold), en même temps que langagiers. L'auteur termine sa contribution par cette phrase: «Entre un régime de pensée textuel et un régime de pensée gestuel ou iconique, il existe une inadéquation et une tension. Cette tension entre l'écrit, l'écran, la toile, la scène et la salle me paraît l'un des enjeux majeurs des articles réunis de ce cahier.»

Cette inadéquation et cette tension sont peut-être une part de ce qui traverse ce numéro, soit ce quelque chose qui échappe et que les auteurs ici réunis cherchent à nommer.

Bibliographie

- ALECHINSKY, Pierre. 1988. *Centres et marges*. Paris: Galilée.
- ANZALDÚA, Gloria E.. 2007. *Borderlands. La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Third Edition.
- ANZALDÚA, Gloria E.. 1990. *Hacienda Caras. Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*. The New Mestiza. San Francisco: Third Edition.
- BEHAR, Ruth. 1996. *The Vulnerable Subject. Anthropology that breaks your heart*. Boston: Beacon Press.
- ELLIOT, Denielle et Dara Culhane. 2017. *A Different Kind of Ethnography*. Toronto: University of Toronto Press.
- GEERTZ, Clifford. 1995. *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*. Paris: Métailié.
- GORDON, Deborah et Ruth Behar. 1996. *Women Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.
- INGOLD, Tim. 2016. *Re drawing Anthropology*. New York: Routledge.
- LEGGO, Carl et Peter Gouzouasis. 2008. *Being with A/r/tography*. Rotterdam: Sense Publishers.
- MARCUS, George E. et Michael J. Fischer. 1986. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: The University of Chicago Press. 194p.
- PINK, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.
- PINK, Sarah. 2013. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage.
- RADICE, Martha et Alexandrine Boudreault Fournier. 2017. *Urban Encounters. Art and the Public*. Toronto: Queens University Press.
- SCHNEIDER, Arndt. 2017. *Alternative Art and Anthropology*. London: Bloomsbury.
- SCHNEIDER, Arndt et Christopher Wright. 2010. *Between Art and Anthropology*. London: Bloomsbury.
- SCHNEIDER, Arndt et Christopher Wright. 2013a. *Anthropology and Art Practice*. London: Bloomsbury.
- SCHNEIDER, Arndt et Christopher Wright. 2013b. *Contemporary Art and Anthropology*. New York: Berg.
- TAUSSIG, Michael. 2011. *I swear I saw this. Drawing in fieldwork Notebooks namely my own*. Chicago: the University of Chicago Press.

Le risque de la fiction

**Nicole Lapiere, IIAC - Institut interdisciplinaire d'anthropologie
du contemporain, CNRS/EHESS, Paris, France**

A la réflexion, le titre donné à cette communication, longtemps à l'avance, comme souvent, ne me satisfait pas tout à fait. Le mot risque peut être entendu négativement, comme un synonyme de danger, alors que j'ai plutôt en tête la tentation ou l'aventure de l'écriture fictionnelle. Je vais donc vous parler de la prise de risque d'un recours à la fiction et de ce qu'elle peut nous apporter. Je le ferai en trois parties, qui renvoient à trois étapes successives: la distinction, la tentation, l'exploration.

La distinction

Je rappelle cette première étape pour mémoire, car c'est sans doute celle que nous connaissons le mieux, avec ses contraintes qui sont loin d'avoir disparu. Wolf Lepenies l'a démontré dans son livre *Les trois cultures*: la sociologie, pour s'affirmer, a dû se faire une place entre les sciences et les lettres. Elle l'a fait en s'affirmant comme une discipline rationnelle et volontiers austère, analysant structures et lois sociales, loin de la littérature et de sa peinture compréhensive des émotions, des relations et des mœurs. Il a fallu le recul du temps, et avec lui la canonisation des pères fondateurs, pour reconnaître, comme Robert A. Nisbet dans *La tradition sociologique*, que les pères fondateurs en question furent moralistes et auteurs autant que savants. Car l'imagination et l'intuition ont joué un rôle décisif dans la formation des concepts qui font désormais partie de cette tradition (33-34).

Depuis, nos disciplines ont acquis reconnaissance et statut académique. La question de «L'écriture des sciences de l'Homme», que Martyne Perrot et Martin de la Soudière soulevaient déjà dans un numéro pionnier de la revue *Communications* en 1994 (n° 58), a fait son chemin. Pourtant, les méfiances et les mises en garde n'ont pas disparu. Méfiance, d'abord, à l'égard de ce qui est jugé trop bien écrit pour être honnête. Soupçon que le souci du style ne soit qu'une façon de viser des succès faciles. Ou encore un moyen de pallier un manque de données ou une faiblesse théorique. On se souvient des sévères avertissements de Jean-Claude Passeron dans *Le raisonnement sociologique*. Dans ce même ouvrage, il se moquait aussi, non sans talent d'ailleurs, de la «nostalgie qui fait soupirer plus d'un sociologue au regret du romancier qu'il eût peut-être été si le dépérissement du roman en sa forme classique [...] ne l'avait conduit à la reconversion sociologique.» (Passeron: 225).

On peut être en désaccord - c'est mon cas - avec Passeron qui excelle en garde-frontière disciplinaire. Et remarquer, par ailleurs, que le reflux du roman dix-neuviémiste a fait place à de nouvelles formes romanesques qui s'emparent explicitement du réel, se fondent sur des enquêtes ou une documentation très précises et brouillent les

frontières. Par exemple le roman non fictionnel (*non-fiction novel*) s'inspirant d'un fait divers, dont le modèle initial est *De sang froid* de Truman Capote, et qui s'est depuis considérablement développé. Ou encore l'exofiction (*narrative fiction*), inspirée d'événements et de personnages réels. Des formes très utilisées ces dernières années dans la littérature française, dont témoignent les succès, mérités, d'auteurs par ailleurs aussi différents que Laurent Binet, Emmanuel Carrère, Christophe Boltanski, Eric Vuillard, parmi d'autres). Des formes, aussi, qui voisinent avec nos disciplines.

Mais force est de constater que cette nostalgie, sur laquelle ironisait Passeron, a taraudé également des anthropologues. Prenons en deux, célèbres et différents: Roger Caillois et Claude Lévi-Strauss. Caillois, qui a gardé l'empreinte de son passage dans le groupe surréaliste, s'est tenu longtemps dans cette zone frontalière et créative d'une socio-anthropologie du rêve et de l'imaginaire (Caillois, 1982). Cependant, il ne s'est permis qu'assez tardivement d'écrire de la fiction. *Ponce Pilate* paraît en 1961. Dans cet étonnant récit surgit Mardouk, le sage Chaldéen. Un «précurseur de l'ethnographie» s'amuse Caillois. Mardouk séduit Pilate par ses curiosités. Il connaît toutes les religions, respecte chacune d'elle et s'intéresse aux raisons qui poussent les hommes à inventer des Dieux. Il est sans préjugés sur les croyances. Il est aussi sans illusions sur les ruses du récit, fût-il savant, et sur ses capacités à emporter la conviction. Ainsi, constate-t-il: «Les élucubrations les plus invraisemblables sont crues aisément sitôt qu'on les garantit par des patronymes, des dates, des localisations précises, des chiffres, des références de cadastre et d'éphémérides» (Caillois, 1961: 96). Le personnage est évidemment ventriloque et Caillois raille ici les formes de persuasion du récit ethnographique.

Quant à Lévi-Strauss, à trente ans, il a décidé une fois pour toutes de satisfaire sa passion de la fiction en lisant les romans des autres plutôt qu'en en écrivant lui-même. Mais cinquante ans plus tard, dans ses entretiens avec Didier Eribon, il avoue regretter de ne pas avoir produit une œuvre littéraire. Il aurait aimé être auteur dramatique et aurait rêvé d'écrire comme Conrad (130). Il a d'ailleurs pris une sorte de malin plaisir, dans *Tristes tropiques* (titre très conradien), à raconter une pièce de théâtre laissée inachevée: *L'Apothéose d'Auguste* (336-343). Dans celle-ci, l'aventureux Cinna, «revenu chargé de merveilles», fêté comme un explorateur, prié dans les dîners de raconter ce qu'il a vu, se désole: «J'aurais beau mettre dans mon discours tout le vide, l'insignifiance de chacun de ces événements, il suffit qu'il se transforme en récit pour éblouir et faire songer» (342). Étonnant message caché! Au cœur de *Tristes tropiques*, l'ouvrage le plus narratif de Lévi-Strauss, se trouve une ébauche de pièce de théâtre et, dans celle-ci, un des héros dénonce «la duperie du récit».

Le propos de Cinna et celui de Mardouk auraient pu être repris par Clifford Geertz, lui qui a tant insisté sur la dimension littéraire inhérente à l'écriture anthropologique. Et cela, en montrant comment, pour embarquer le lecteur dans les réalités de l'ailleurs, il faut

déployer d'agiles procédés discursifs. De manière plus générale, on admet désormais que l'écriture des sciences humaines et sociales ne peut se passer de tels procédés (description, condensation, métaphores etc.). Finalement, la distinction s'est déplacée. L'opposition entre le positivisme du discours scientifique et les séductions de la littérature cède la place à la différenciation entre modes fictionnels et mondes fictifs (Affergan). Pour autant, il n'y a pas indistinction.



Salvatore Puglia, Etruscan Places, Intruders 00, 2016, 15x30

Un peu à l'étroit sous le plafond trop bas de la tombe 3713 à Tarquinia, Franz Boas mime, pour les scénographes du National Museum of Natural History, la cérémonie de l'hamatsa, la soi-disant danse cannibale des Kwatkiutl de Colombie britannique. C'est à New York en 1895. Neuf danseurs de Tarchna l'accompagnent au son du tambourin, au IV^e siècle av. JC.

La tentation

Céder à la tentation des mondes fictifs, c'est passer de l'autre côté du miroir en se risquant à l'invention de situations, de scénarios ou de récits pour exprimer autrement une vision de la société. La tradition philosophique a eu souvent recours au dialogue, au mythe ou au conte pour donner forme à la pensée. Du côté de nos disciplines, en revanche, les textes sont rares et considérés comme des curiosités. J'en évoquerai trois, peu connus, et pour cause: ils ont poussé dans les marges.

En 1904, le sociologue allemand, Georg Simmel, écrit *Le conte de la couleur*. Il commence par la formule usuelle: «Il était une fois une couleur que nous appellerons le petit Grülp, parce que nous ne connaissons pas encore son vrai nom» (60) Les autres couleurs le regardaient de travers et l'infortuné se mit à errer de par le monde, à la recherche de son nom, de son identité et de sa couleur complémentaire. En vain, car «même dans l'arc-en-ciel, qui a pourtant, par-delà le violet, un asile pour les couleurs sans abri» (61), il n'y avait pas de place pour lui. Seule l'opale, finalement, voulut bien l'accueillir et lui donner un nom. Mais ce nom ayant échappé au narrateur, nul ne sait ce qu'il advint du malheureux. J'aime ce conte. Et il me semble évident que cette couleur inclassable, condamnée à errer en cherchant reconnaissance et hospitalité, renvoie au thème de

l'exterritorialité et à la figure de l'étranger chez Simmel, qui lui-même en fut un. Comment ne pas la rapprocher de la question des minorités trop visibles ou invisibilisées, selon les préjugés qui les visent.

Deux autres exemples, de romans cette fois. Le sociologue Gabriel de Tarde et l'ethnologue Arnold Van Gennep ont chacun écrit un récit d'anticipation. La science fiction, ou ce que l'on appelait le «roman scientifique», était alors un genre littéraire et populaire très en vogue. Le motif classique d'une catastrophe réduisant la civilisation à des ruines sur lesquelles va se construire une société nouvelle se retrouve chez Tarde comme chez Van Gennep.

A priori, l'itinéraire professionnel de Tarde semble loin de la tentation littéraire. Magistrat à Sarlat, puis directeur de la statistique judiciaire au ministère de la Justice à Paris, il est élu à l'Académie des sciences morales et politiques et entre au Collège de France après la parution, en 1900, de son ouvrage *Les lois de l'imitation*. Pourtant, alors qu'il était encore juge d'instruction à Sarlat, il a écrit un curieux récit, à la fois roman d'anticipation et fable utopique, intitulé *Fragment d'histoire future*. Il l'a publié en 1896, dans la *Revue internationale de sociologie* en s'excusant de livrer là ce qu'il appelait une «fantaisie sociologique». Les oxymores sont révélateurs: celui-ci témoigne du caractère paradoxal et fort peu académique de l'exercice.

L'histoire commence au XXII^e siècle. Après un siècle et demi de guerres, l'humanité est parvenue à instaurer la paix universelle dans une grande fédération asiatico-américano-européenne. Conflits, maladies, pauvreté ont disparu dans ce monde prospère, mais sans créativité ni passion. Une catastrophe va détruire cette civilisation ennuyeuse. Vers la fin du XXV^e siècle, le refroidissement du soleil provoque une mortelle glaciation qui ne laisse que quelques milliers de survivants, réfugiés dans le désert. Leur situation paraît désespérée, quand arrive Miltiade, un aventurier doué d'une éloquence et d'une bravoure qui, depuis longtemps, n'avaient plus cours. Il convainc ses compagnons de se détourner de l'astre mort et d'abandonner la surface gelée pour une vie souterraine, un *Voyage au centre de la terre* en somme (l'ouvrage de Jules Verne date de 1865). Tournant le dos à la nature, décidés à s'en passer, les survivants creusent d'immenses galeries. Ils convertissent la chaleur de la terre en énergie. Ils bénéficient par ailleurs d'un gigantesque congélateur: pour se nourrir, ils puisent dans l'énorme réserve d'animaux pris dans la glace. Misant sur «le vrai capital humain», ils emportent l'héritage intellectuel du passé, les sciences, les arts, la culture et descendent ce qui reste des bibliothèques et des musées, dans leur univers «néo-troglodyte». Là, au sein de cités admirables, se développe une civilisation florissante, mais encore instable. Puis la paix et l'harmonie l'emportent dans cette nouvelle «ère salutaire», qui promeut la créativité et le génie. Reste néanmoins quelques réfractaires: «Ainsi a-t-on dû renoncer, après plusieurs tentatives, à établir ou à maintenir une cité de philosophes, par suite notamment des troubles continuels causés par la tribu des sociologues, les plus insociables des hommes» (85-86).

Une évidente allusion aux vifs débats qui opposaient alors les hérauts de la sociologie ascendante, Durkheim et Tarde. On retrouve aussi dans ce texte les linéaments de la pensée de ce dernier. Une pensée antinaturaliste et anti-déterministe, récusant la soumission de l'homme aux lois de la nature, l'idée d'une société vue comme un organisme ou encore une vision conflictuelle des rapports sociaux. Pour Tarde, qui accorde une place décisive aux processus de persuasion et d'imitation, l'homme doit maîtriser sa propre évolution, s'arracher à la nature, créer de nouveaux liens et transformer son désir en créativité. Miltiade incarne cette philosophie élitiste de la liberté et de l'exemplarité dans laquelle l'individu créateur promeut le développement sociétal et culturel. Affaire de tempérament sans doute (Tarde avait également publié quelques poèmes), mais aussi de conception du monde social: on imagine mal Durkheim céder à la tentation de la fiction autrement qu'en lecteur (ce dont attestent les exemples pris dans son fameux livre sur le suicide).

Arnold van Gennep, lui, a usé de la liberté de la fiction pour brocarder ses pairs. Il publie, en 1911 un livre insolent intitulé *Les Demi-savants*, dans lequel il moque des collègues trop étroitement spécialisés pour comprendre quoi que ce soit à la vitalité des faits culturels. Et il moque également les prétentions d'une Europe belliciste et conquérante. Son histoire démarre donc, elle aussi, par une catastrophe inaugurale, en 2211. Cette année là, un cataclysme se produit: l'Europe s'affaisse brutalement en une nuit. La majeure partie du territoire disparaît sous les flots, ne laissant émerger que les massifs montagneux. Le continent devient un archipel dans lequel, pendant quelques siècles, se développent États et civilisations. Mais «le vieil instinct de lutte et de rapine des habitants de l'Archipel Européen n'étant point mort», guerres et massacres se succèdent. Si bien que, vers la fin du quatrième millénaire, l'Archipel Européen se trouve dépeuplé. Pendant cinq ou six mille ans, les peuples des autres continents, dont les sciences et les techniques sont très avancées, ne voient aucune utilité à coloniser ces contrées. Jusqu'à ce que quelques savants soient chargés d'explorer ces terres vierges, où il y avait eu d'antiques richesses. C'est ainsi que Abdallah Sénoufo, professeur d'épigraphie comparée à l'Université des États-Unis du Tchad, prend la tête d'une mission archéologique en 9040. Par chance, il tombe sur deux objets intrigants: deux plaques de cuivre très érodées, l'une représentant un visage joufflu entouré de rayons et l'autre portant l'inscription MACL. De la première, il déduit que les autochtones rendaient un culte au Soleil. La seconde lui donne plus de mal. Mais il conclut brillamment que c'était le signe d'une alliance entre les quatre tribus de la région dont on retrouvait les initiales, les Medulles; les Allobroges; les Ceutrons et les Ligures. Fort de son savoir, il éclate de rire quant son petit-fils émet l'hypothèse selon laquelle MACL signifiait en vieux français: Maison Assurée Contre L'incendie. Le Professeur Sénoufo est un de ces érudits trompés par la rigidité de leur pensée. Quant à l'auteur, à travers les demi-savants, il vise le positivisme historique, le poids de l'archéologie et celui de l'étymologie dans l'étude des mœurs et coutumes. Il s'en prend

également à cette trompeuse quête des origines qui conduit à reconstruire des généalogies fictives à partir d'un folklore fossilisé.

Ces trois textes, brièvement racontés ici, répondent à la tentation de dire les choses autrement, dans l'échappée de l'imaginaire et de ses fantaisies. Mais ils sont dans l'à côté. Publiés en marge de l'œuvre maitresse, ils ont un statut secondaire, anecdotique, pas sérieux.



Salvatore Puglia, *Ruines dans la forêt B 04*. 2016-2017, 30x40, tirage numérique sur verre (site de l'âge du fer, près de Farnese et carte topographique).

L'exploration

Dans l'exploration, l'invention n'est pas à côté, mais se glisse au cœur du propos. Il s'agit de découvrir ce qui excède l'observation, la relation ou la réflexion. Ce qui les prolonge et étend la connaissance. C'est ce qu'a fait, par exemple, Martin de la Soudière dans son livre *Le col de l'oubli*. Géographe, ethnologue et arpenteur infatigable de la Lozère, il refait dans ce livre le parcours de Paul Arroyo. Celui-ci, instituteur agricole, enfant adoptif de ce pays dont il s'est épris, avait été filmé par le cinéaste italien Mario Ruspoli dans *Les inconnus de la terre*, tourné en Lozère en 1962. Un demi siècle après, Martin a coréalisé un documentaire sur le souvenir de ce tournage dans la région et à cette occasion, il a rencontré, le fils de Paul Arroyo. S'intéressant à l'histoire familiale, il en construit le récit, en mettant ses pas dans ceux de son personnage. Et, chemin faisant, quand les traces viennent à manquer, celui qui chemine les imagine.

Martin de la Soudière l'annonce en préambule: il s'agit d'une fiction «vraie». Entre l'avéré, le plausible et le possible, il compose, semant de-ci de-là un événement ou un personnage que son héros n'a pas connus. Mais, cela aurait pu... Et c'est très éclairant. Entre

l'implication de l'instituteur républicain dans cette région déshéritée et l'appétence de l'ethnologue pour son terrain familial, il y a plus d'un lien. A l'évidence le second devine le premier. Et la connaissance sensible de ce livre vient notamment de cette proximité. Nous les suivons tous deux dans ces hautes terres réputées rudes. C'est tout un monde qui est restitué là. Une réalité en quelque sorte augmentée, nullement trahie, ou travestie, mais au contraire servie par la sensibilité et l'émotion.

Dans *Pensons ailleurs*, une étude sur l'articulation entre déplacement biographique et pensée critique, j'ai pour ma part glissé des scènes explicitement fictives. Telle celle-ci, que je vais vous lire:

«A Port-Bou, sur la frontière espagnole, si Walter Benjamin avait pu passer, dans la nuit du 26 au 27 septembre 1940, il ne se serait pas tué. Depuis l'Espagne il aurait réussi à aller aux Etats-Unis. A New York, il aurait retrouvé l'écrivain et essayiste Siegfried Kracauer, celui qui lui avait fait rencontrer Adorno à Francfort en 1923. Un autre promeneur, devenu paria dans son pays et contraint au départ lui aussi, un «intellectuel nomade» (Traverso), fou de cinéma. Il aurait également revu Hannah Arendt, qu'il avait connue en 1934 à Paris et retrouvée à Marseille, où ils étaient tous deux en quête de visas pour les Etats-Unis. C'est alors qu'il lui avait confié des manuscrits, dont ses précieuses *Thèses sur le concept d'histoire*. Elle les lui aurait rendues. Ils auraient repris leurs débats. Ils auraient peut-être discuté du statut de l'étranger, de la situation de l'exilé ou de l'absence au monde du paria. Et puis, elle lui aurait fait rencontrer d'autres intellectuels juifs allemands réfugiés à New York. Par exemple Charlotte Beradt, qui connaissait Heinrich Blücher, le mari d'Hannah Arendt, depuis les années 20 à Berlin, et qui était devenue l'amie du couple.

Je les imagine tous réunis, un soir de 1942, dans le petit deux-pièces occupé par Charlotte et son époux, l'écrivain Martin Beradt. Les cheveux, par terre, ont été balayés, les peignes, brosses et bigoudis rangés car, pour vivre, Charlotte tient là salon de coiffure pour dames dans la journée. Ils discutent de la collection de 300 cauchemars recueillis dans l'Allemagne nazie par la jeune femme, entre 1933 et 1939. Benjamin, qui pensait justement qu'une époque se dit aussi par ses rêves, est à la fois accablé et fasciné. Car ce sont des rêves de soumission, de peur, d'humiliation, mais aussi de subtile transgression (rêver qu'il est interdit de rêver, par exemple). Des scénarios grotesques et grinçants témoignant de la façon dont le totalitarisme pénétrait les consciences, tourmentait le sommeil et travaillait les songes. Kracauer, qui gagne difficilement sa vie en travaillant à la *Film Library* du Moma (Museum Of Modern Art) et pense déjà à l'ouvrage qu'il veut écrire sur le cinéma expressionniste allemand, souligne la ressemblance avec l'atmosphère inquiétante, mécanique et chaotique de ces films. Ce qu'il définira plus tard comme "le triomphe complet de l'ornemental sur l'humain" (102). Il leur parle de *Caligari*, du *Dr Mabuse*, de la passivité et de l'effroi. Hannah Arendt évoque l'univers de Kafka au sujet duquel elle écrira

peu après, en 1944: “Nous sommes aujourd’hui sans doute beaucoup plus conscients qu’il y a vingt ans que cet univers est davantage qu’un cauchemar et qu’il coïncide de façon inquiétante avec la structure de la réalité que nous sommes en train d’endurer.” (107) Charlotte Beradt explique, comme elle le redira dans l’édition à venir de *Rêver sous le IIIe Reich*, que c’est pour “aider à comprendre la réalité d’une structure sur le point de se transformer en cauchemar” (40), qu’elle s’était lancée dans cette étrange et périlleuse aventure de collectionneuse des mauvais rêves de ses concitoyens à Berlin.

Drôle de collection: Un homme rêve qu’un décret supprime tous les murs, une femme qu’elle est épiée par son poêle, d’autres voient fondre sur eux d’innombrables et absurdes interdictions bureaucratiques ou s’humilient dans des situations grotesques et glaçantes. Le trait est forcé la nuit, il cerne d’autant mieux l’âpreté du jour. Impressionnés par ces récits hallucinés, ils se souviennent du rôle donné par Freud, dans l’analyse du rêve, au déplacement. C’est-à-dire à la façon dont la censure substitue des éléments, des images, des contenus nouveaux à d’autres, primordiaux et potentiellement conflictuels ou menaçants. Là, ce qui les frappe, c’est combien censure, surveillance et contrôle (ou autocontrôle) deviennent très souvent la matière même du cauchemar. Comme si en régime totalitaire il n’y avait plus de déplacement possible, même en rêve.

- Si le nazisme pénètre les rêves, il peut également infiltrer la langue et l’empoisonner, dit sombrement Benjamin.

- Martin Beradt s’insurge: ils peuvent brûler les livres, ils n’effaceront pas la mémoire des paroles et des textes!

La discussion, en allemand évidemment, et à propos de l’allemand, est animée. Ils aiment cette langue. Avec elle ils peuvent exprimer toutes les nuances de leur pensée. C’est le seul bien vraiment précieux qu’ils ont pu emporter. Hannah Arendt, volontaire et vaillante comme son amie Charlotte Beradt, s’est néanmoins mise énergiquement à l’anglais. Benjamin, morose et las, ne peut s’y résoudre. Lui qui cherchait, dans *La tâche du traducteur*, la visée d’un pur langage au delà de la diversité des langues, n’est pas loin de considérer (comme son ami Adorno) que l’allemand est la langue philosophique et poétique par excellence. A ce moment-là, ils ne savent pas, bien sûr, qu’en Allemagne même, le philologue juif Victor Klemperer, pour résister à l’oppression et sauvegarder sa raison, tient en secret un journal dans lequel il analyse les mécanismes langagiers et les mots clés de la *Lingua Tertium Imperii*, cette langue nazie qui corrompt les esprits. L’entreprise audacieuse et résolue de Klemperer donnera raison à la fois au pessimisme de Walter Benjamin et au refus de Martin Beradt. Mais pour l’heure, le pessimisme l’emporte.

- *Halt!* C’est le maître mot de ces sombres temps dit Arendt.

- Il claque comme un arrêt de mort ajoute Benjamin.

Tous se taisent. “Un ange passe” dit l’un d’eux en français. Cet ange du silence n’est pas celui de l’Histoire qu’invoquait Benjamin dans ses *Thèses*. Et cette rencontre, ces discussions, bien sûr, sont pure

fiction. Mais il est vrai qu'alors tout était malmené, les êtres, les songes et les idées. Ces phrases, ils auraient pu les prononcer. Et si je refais un peu l'histoire, ce n'est pas seulement pour varier les possibles, comme une histoire contrefactuelle. C'est aussi pour mettre en scène mon propos en réunissant ces intellectuels juifs plus que jamais "sans attaches", selon l'expression du sociologue Karl Mannheim, dont l'expérience nourrissait la pensée critique.» (22-29). Comme dans le texte de Martin de la Soudière, quoique dans un tout autre contexte, la réalité est ici augmentée, ou plutôt prolongée par l'écriture fictionnelle. La tentative est modeste, elle cherche à lier la pensée et ce qui apparaît comme un nouvel objet prometteur d'une approche phénoménologique et sensible en sciences sociales: l'atmosphère ou l'ambiance (Le Calvé et Gaudin).



Salvatore Puglia: *From Cythera* 07 2018, 30x37, tirage couleur.

Je suis convaincue que l'on peut aller plus loin dans cette possibilité d'une réalité prolongée, en connaissance de cause et en faveur d'une connaissance augmentée. Lors d'une discussion à propos du roman *14 juillet* d'Eric Vuillard, dont la précision historique est remarquable et l'écriture romanesque pour animer cette célèbre journée impressionnante, Patrick Boucheron me disait «c'est un rêve

d'historien!» Quel serait un rêve d'anthropologue? Un texte choral sans doute, où les rencontres, les discussions, les voix, les ambiances seraient restituées. C'est ce qui me tente désormais.

Bibliographie

- AFFERGAN, Francis (éd.). 1999. *Construire le savoir anthropologique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ARENDT, Hannah. 1987. *La tradition cachée. Le Juif comme paria*. Paris: Christian Bourgois,
- BENJAMIN Walter. 1971. «La tâche du traducteur», in *Mythe et violence*. Paris: Denoël.
- BENJAMIN, Walter. 1971. «Thèses d'histoire de la philosophie», in *Œuvres 1. Poésie et Révolution*. Paris: Denoël, coll. Dossiers des Lettres nouvelles.
- BERADT, Charlotte Beradt. 2002. *Rêver sous le III^e Reich*. Paris: Payot.
- CAILLOIS, Roger. 1982. *Approches de l'imaginaire*. Paris: Gallimard.
- CAILLOIS, Roger. 1961. *Ponce Pilate*. Paris: Gallimard.
- GEERTZ, Clifford. 1986. *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*. Paris: Métailié.
- KLEMPERER, Victor. 1996. *LTI, La langue du III^e Reich, Carnets d'un philologue*. Paris: Albin Michel.
- KRACAUER, Siegfried. 1987. *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand 1919-1933*. Paris: Flammarion.
- LAPIERRE, Nicole. 2006. *Pensons ailleurs*. Paris, Gallimard, coll. Folio Essais.
- LE CALVÉ, Maxime et Olivier GAUDIN (dir.). 2018. «Exercices d'ambiances», *Communications* n°102.
- LEPENIES Wolf. 1991. *Les trois cultures. Entre sciences et littérature, l'avènement de la sociologie*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- LÉVI-STRAUSS Claude et Didier Eribon. 1988. *De près et de loin*. Paris: Odile Jacob.
- LÉVI-STRAUSS Claude. 1962. *Tristes tropiques*. Paris: Gallimard, coll. 10/18.
- MANNHEIM Karl. 1956. *Idéologie et utopie*. Paris: Marcel Rivière. Traduction plus complète en anglais, 1968. *Ideology and Utopia*, Londres: Routledge & Kegan Paul.
- NISBET Robert A., 1996. *La tradition sociologique*. Paris: Presses Universitaires de France, coll. Quadrige.
- PASSERON Jean-Claude. 1990. *Le raisonnement sociologique, L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. Paris: Nathan.
- PERROT Martyne et Martin de la Soudières (dir.). 1994. «L'écriture des sciences de l'homme: enjeux» *Communications* n° 58.
- SIMMEL Georg. 2003. «Le conte de la couleur», in *Le Cadre et autres essais*. Paris: Le Promeneur/Gallimard.
- SOUDIERE Martin de la. 2017. *Le col de l'oubli*, Éditions du miroir.
- TARDE Gabriel de. 1980. *Fragment d'une histoire future*. Paris-Genève: Slatkine.
- TRAVERSO Enzo. 1994. *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*. Paris: La Découverte.
- VAN GENNEP Arnold. 1911. *Les Demi-savants*. Paris: Mercure de France.

La science-fiction au secours de l'anthropologie : à la recherche d'une ethnographie productrice de mondes

Martin Hébert, département d'anthropologie, Université Laval

Depuis plusieurs décennies déjà, l'anthropologie réfléchit sur la dimension « littéraire » de sa production. Cette discussion tend à porter sur deux aspects de la production de textes anthropologiques. D'une part, elle met en évidence les limites des prétentions positivistes de l'anthropologie classique. Elle rappelle que le recours à des procédés littéraires s'est imposé comme stratégie pour rendre compte de ce qui déborde la description ethnographique réificatrice, du trop plein de sens et d'expérience qui vient de la relation dialogique entre l'ethnographe et le « terrain ». D'autre part, l'attention portée à l'écriture ethnographique s'est souvent intéressée à l'autorité, au pouvoir associé à la représentation d'un Autre réduit au mutisme et passivement mis en scène. Typiquement, le premier ensemble de préoccupations, rappelant l'implication profonde et existentielle de l'ethnographe, débouche sur des appels à la réflexivité, au positionnement du « je » dans le texte et à la constitution du chercheur ou de la chercheuse comme personnage du texte ethnographique. Le second ensemble de problématiques, qui relève l'inégalité de pouvoir dans le rapport dialogique qu'implique l'ethnographie, appelle à une plus grande multivocalité du texte, à l'ouverture de ses pages à des paroles non disciplinées par l'écriture de l'ethnographe, qui perturbent et brouillent l'imposition de son *intentio auctoris*.

La brève réflexion présentée ici émerge d'un certain inconfort avec la manière dont ces deux grandes préoccupations pour la transposition textuelle de l'expérience et du pouvoir ont souvent déterminé, et surtout limité notre compréhension du rapport entre ethnographie et littérature. Bien que le virage « littéraire » ait sans aucun doute tourné les projecteurs vers des enjeux de grande importance, il n'en reste pas moins qu'il se révèle potentiellement très réducteur à la fois du projet anthropologique et du potentiel de la littérature. Même si elle complexifie grandement l'ambition positiviste de décrire une « réalité » vue/vécue/co-construite sur le terrain, la convocation de dispositifs littéraires telle qu'elle s'opère dans l'écriture ethnographique n'en reste pas moins souvent fortement conditionnée par l'idée de rendre compte de ce qui est. La littérature devient dans cette perspective un adjuvant permettant une meilleure description ethnographique, non une ressource pour questionner le processus problématique de fixation et de réification du terrain. Par ailleurs, malgré de belles plumes et la capacité de mobiliser une palette respectable de procédés littéraires, les anthropologues restent largement, et semble-t-il désespérément, accrochés à un idéal-type correspondant *grosso modo* au roman réaliste du XIX^e siècle. Oscar Lewis, qui dans les années 60 fut l'un des premiers anthropologues à défendre explicitement la capacité de l'écriture romanesque à donner vie et texture aux descriptions ethnographiques, se revendiquait de Zola. Il faisait fi, par le fait même, de près d'un siècle de

bouillonnement et d'innovation littéraire qui le séparait de son modèle. La même réduction des possibilités littéraires est détectable lorsque l'écriture ethnographique devient réflexive et multi-vocale. L'obstination à 1) centrer le texte sur des personnages conçus comme sujets et 2) plus souvent qu'autrement à poser le narrateur comme un héros problématique dont les tribulations se résolvent en un apprentissage, (dont la réalité est attestée par le texte ethnographique offert aux lecteurs) ont été identifiés depuis longtemps comme des caractéristiques du roman bourgeois réaliste, une forme qui commençait déjà à se déliter à la fin du XIX^e siècle précisément en perdant ces attributs (Goldman).

Notre connaissance historiographique sur la période formative du discours anthropologique, sur ses rapports avec la littérature entre la révolution darwinienne du milieu du XIX^e siècle et les excursions littéraires plus assumées paraissant à partir des années 40 en particulier, reste étonnement mince. Mon ambition ici n'est pas de combler cette lacune. Avant de passer à une discussion plus personnelle des conséquences que ce rapport ambigu de la discipline anthropologique à la littérature a eu sur mon propre parcours, je dirai néanmoins que certains travaux (Krotz ; Laska) ont contribué à éclairer la manière dont une anthropologie en quête de respectabilité scientifique et de poids institutionnel a tourné le dos parfois violemment à son héritage littéraire, particulièrement au récit de voyage, au conte philosophique et à l'utopisme. Il se trouve que cette guerre à l'imagination a été particulièrement virulente durant cette période de cristallisation des formes canoniques du discours anthropologique. Le « virage littéraire » de la discipline lui-même n'aura souvent permis qu'une appropriation timide des procédés du roman réaliste, ironiquement mobilisés pour critiquer les travers d'une description positiviste avec laquelle ils entretiennent une étroite parenté. Ce n'est que difficilement que le « projet caché » de l'anthropologie (Marcus et Fischer: 111-136), celui de produire bien plus que de décrire les possibles sociaux n'arrivera à percer ce barrage de «réalisme» scientifique et littéraire qui fixent les limites du dicible et du pensable de l'anthropologie disciplinaire non-problématique, qui inclue aujourd'hui les discours critiques soulevant les enjeux de réflexivité et de pouvoir mentionnés au début de ce texte.

Pour explorer des manières dont l'intersection entre anthropologie et littérature peut être investie de manière (me semble-t-il) productive en mobilisant des influences littéraires moins évidentes que celles qui unissent l'ethnographie classique et le roman réaliste je me propose ici de réfléchir à deux projets de création dans lesquels j'ai été impliqué de manière concomitante, complémentaire ou parallèle à mes travaux anthropologiques. Ces projets sont liés à la production d'œuvres appartenant décidément et explicitement à des littératures dites «de genre»¹. Ils consistent en une période d'écriture de science-fiction entre

¹ Il est intéressant de noter que cette étiquette, qui est rarement utilisée sans une pointe de condescendance par les critiques, est une catégorie fourretout qui a précisément été

1995 et 2005 et une période de création plastique et textuelle plus récente amorcée en 2018 et génériquement située dans ce qui peut être décrit comme de la *low fantasy*².

En plus de ces différences génériques, les deux projets dont il est question présentent une profonde différence épistémologique. La période d'écriture de science fiction a été caractérisée par ce que je qualifierais d'une approche naïve. Cette production était envisagée comme parallèle à mes travaux anthropologiques et, si ces derniers semblaient fournir de l'inspiration pour un texte, je considérais surtout cette dernière comme un germe donnant lieu à autre chose, quelque chose de pleinement inscrit dans le champ de la science fiction. La production associée à la seconde période que j'invoquerai ici a été amorcée avec un projet beaucoup plus délibéré visant à travailler l'articulation entre le discours anthropologique et celui des « littératures de l'imaginaire » (pour utiliser un terme tout aussi inexact que « littérature de genre » mais employé par ceux et celles qui travaillent à faire reconnaître sa valeur artistique). Il relève d'un partenariat établi avec une maison d'édition québécoise, les Productions Windrose, qui porte et développe un univers fictionnel nommé la Pangée fractale dont la description initiale peut être trouvée dans un volume intitulé *Courant fractal* (Langley 2015). L'univers de *Courant fractal* est transmédiatique et, comme les créations qui lui ressemblent, est voué à le devenir toujours davantage. Il se présente d'abord comme un jeu de rôle dont le contexte et les règles sont décrites de manière textuelle. L'autorité de ce noyau textuel est cependant relative dans la mesure où il est constamment approprié, amplifié, réactivé par une communauté de joueuses et de joueurs dont les performances rôlistes produisent des récits et enrichissent le monde de référence. L'implication dans ce monde donne lieu à la création d'œuvres graphiques, connues en anglais comme du *fan art* et le développement de communautés en ligne. En un mot, *Courant fractal* n'est pas une œuvre à absorber et interpréter, mais un champ de possibilités, une batterie toujours plus décentralisée d'œuvres renvoyant les unes aux autres. Mon partenariat avec les Productions Windrose vise justement à explorer l'interactivité et la transmédiaticité qui caractérisent la production du monde de la Pangée fractale comme œuvre jamais achevée où les frontières entre auditoire et auteurs s'estompent (Grouling Cover). Pour ce faire, je dois moi-même prendre part à ce

inventée pour désigner les œuvres qui ne répondent pas aux codes du « réalisme » littéraire sérieux.

² Les lecteurs seront peut-être davantage familiers avec le « *high fantasy* » dont une illustration type est *Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R. Tolkien publié en trois volumes en 1954 et 1955. Le *low fantasy* comporte également des éléments surnaturels, un bestiaire fantastique et une portée épique, mais atténués pour rapprocher le monde créé de notre monde de référence. Ainsi, ce sous-genre se présente souvent comme une histoire alternative de notre monde.

réseau de création transmédiatique, ce que j'ai fait en proposant d'y contribuer des textes et des objets intra-diégétiques³.

Quoique différentes, ces deux périodes de création me semblent éclairer certaines avenues productives pour élargir l'intersection entre l'écriture ethnographique et la littérature, notamment en y voyant un lieu assumé de production de mondes plutôt que de représentation de mondes existants. Je tenterai de synthétiser ici ce qui me semble être l'apport spécifique de chacune à ce projet.

Anthropologie et science fiction

Je concentrerai ici ma discussion de la période de production science-fictionnelle décrite plus haut sur deux nouvelles publiées dans les pages de la revue *Solaris*, intitulées «Kurmath et Minos» (Hébert, 2000) et «Derniers jours» (Hébert, 2001). L'intérêt de ces dernières pour la présente exploration est qu'elles ont été produites dans une tension. D'une part, leur minimalisme descriptif semble les situer formellement hors des canons habituels de la science fiction dite «anthropologique» ou de la «spéculation anthropologique» (Parrinder) qui tendent à revêtir les atours de l'ethnographie classique, dont l'exemple le plus marquant est sans doute le *Always Coming Home* publié en 1985 par Ursula LeGuin, fille des célèbres anthropologues Alfred et Theodora Kroeber. D'un autre côté, ces deux nouvelles ont été écrites dans l'intime conviction qu'elles s'arrimaient *en quelque sorte* avec mon travail anthropologique. Il est important de noter que cette intuition émerge à l'origine non pas d'une posture critique face à la domination du réalisme littéraire dans l'écriture ethnographique, que l'on m'avait appris à considérer comme allant de soi comme marque du «littéraire» en anthropologie, mais plutôt d'une pratique de création qui me paraissait à l'origine spontanée et, parce qu'éloignée des attentes stylistiques face à ce que devrait être une «riche» description ethnographique, complètement disjointe de mon travail «sérieux» d'anthropologue. Ce n'est que graduellement, au long d'un travail qui aura duré une décennie, que l'incidence de ces textes de fiction sur ma conception de l'écriture ethnographique s'est clarifiée.

Contrairement à ce qu'observe Vincent Debaene (2010) à propos de la double production littéraire et scientifique d'anthropologues avant les années 70, la création littéraire dans laquelle je me suis engagée ne visait pas, me semble-t-il, un approfondissement de l'expérience ethnographique. En fait, elle me paraît plutôt avoir été exactement l'inverse de cela. Ce moment d'écriture de fiction en a été un d'inventions abstraites, de récits volontairement désincarnés et conceptuels dans

³ Généralement associés aux jeux grandeur nature (LARP : Live Action Role Playing), ces objets se présentent comme des artefacts appartenant au monde fictionnel et non à notre monde de référence.

lesquels les personnages sont pris dans des engrenages inéluctables face auxquels ni leur actions, ni leurs sentiments, ne peuvent grand-chose.

Que penser de ces productions étranges? Pourquoi ne me suis-je pas nourri des rencontres que je faisais au même moment sur le terrain avec des Tseltales, des Tzotzils, des Mixtèques de Mésoamérique? Pourquoi le seul personnage autochtone présent dans ces nouvelles et inspiré d'une rencontre faite sur le terrain était-il la petite Yérabie, ce bébé qui était né durant l'un de mes séjours chez les Tlapanèques de l'état du Guerrero? La petite Yérabie, pure potentialité au moment où je l'ai connue, est devenue dans «Kurmath et Minos» une jeune femme habitant une station spatiale sur le point d'être mise hors service. Elle n'a pas été représentée dans le contexte de sa vie empirique, mais au contraire dans un environnement froid, métallique, avec lequel elle entretenait néanmoins un lien existentiel profond.

L'inclusion de Yérabie dans une nouvelle de science-fiction peut encore, à la limite, être interprétée comme une métaphore. Mais j'avais l'impression que là n'était pas l'essentiel de la question et ceci se confirma certainement pour moi avec l'écriture de ma nouvelle suivante, intitulée «Derniers jours». Ce texte de fiction n'est certainement pas un approfondissement de l'expérience humaine du terrain ethnographique. Du moins, et je me corrige ici, il n'est pas un approfondissement autoréflexif centré sur la rencontre ethnographique, comme les tenants d'une certaine conception de la «nouvelle ethnographie» aurait bien aimé qu'il le soit. Je crois, que ce texte est bel et bien un approfondissement de l'ethnographie, mais dans un autre sens. Il est une distillation, une épure où la richesse du terrain est réduite à un seul trait sur la toile, une seule proposition minimaliste qui tente de toucher non pas une structure formelle sous-jacente, comme certains ont jadis aspiré à le faire, mais plutôt une goutte d'expérience du monde, un seul pixel qui donne le ton de toute la toile.

La littérature qui inspire ce regard semble davantage tenir de la logique de la base de données que celle du roman réaliste/naturaliste. Elle est beaucoup plus proche des villifiées *Human Relations Area Files* que de *Tristes tropique* du *Locus Solus* de Raymond Roussel que de la *Comédie humaine*. Pourtant, je partage l'avis d'Alan Liu (2008) que la base de données, pourtant associée aux prétentions positivistes de l'anthropologie peut devenir, dans d'autres formes d'écriture, une stratégie pour rompre avec les contraintes des formes narratives classiques du roman ou de la nouvelle. Si l'on arrive à prendre un peu de recul et à nous affranchir de sa fétichisation comme marque d'objectivité, il peut nous être possible d'aborder la base de données comme une machine littéraire, mais une machine littéraire produisant des «récits» par des voies bien différentes de celles empruntées par l'anthropologue/narrateur/héros qui prend en charge la production du texte ethnographique classique.

L'ethnographie et la base de données sont fragmentaires. Elles le sont délibérément et surtout irrémédiablement. Il est évident que le monde n'entrera jamais entièrement sur des fiches et les bases de données dont je parle ici n'ont pas la prétention d'accomplir ce miracle du chroniqueur idéal. Au contraire, elles sont des machines littéraires précisément parce qu'elles sont tout orientées vers la production de récits, mais dans leurs propres interstices. Ce qu'elles contiennent ne sont pas des récits mais des « germes » (des « *seeds* » dans le vocabulaire anglophone de la narration collaborative) et des possibilités de récits. Elles esquissent des scènes (*settings*) mais ne nous disent pas ce qui s'y passe. Elles nous dévoilent encore moins le sens de ce qui s'y passe.

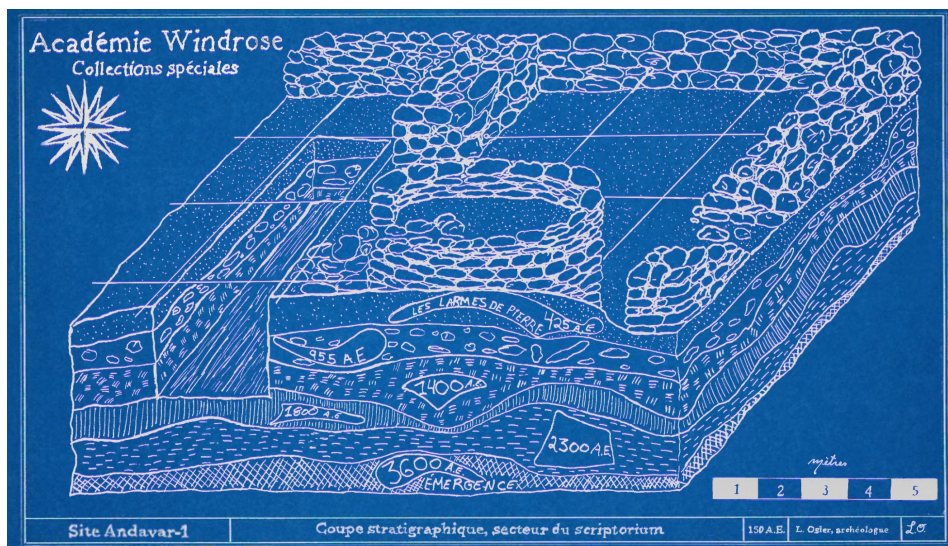
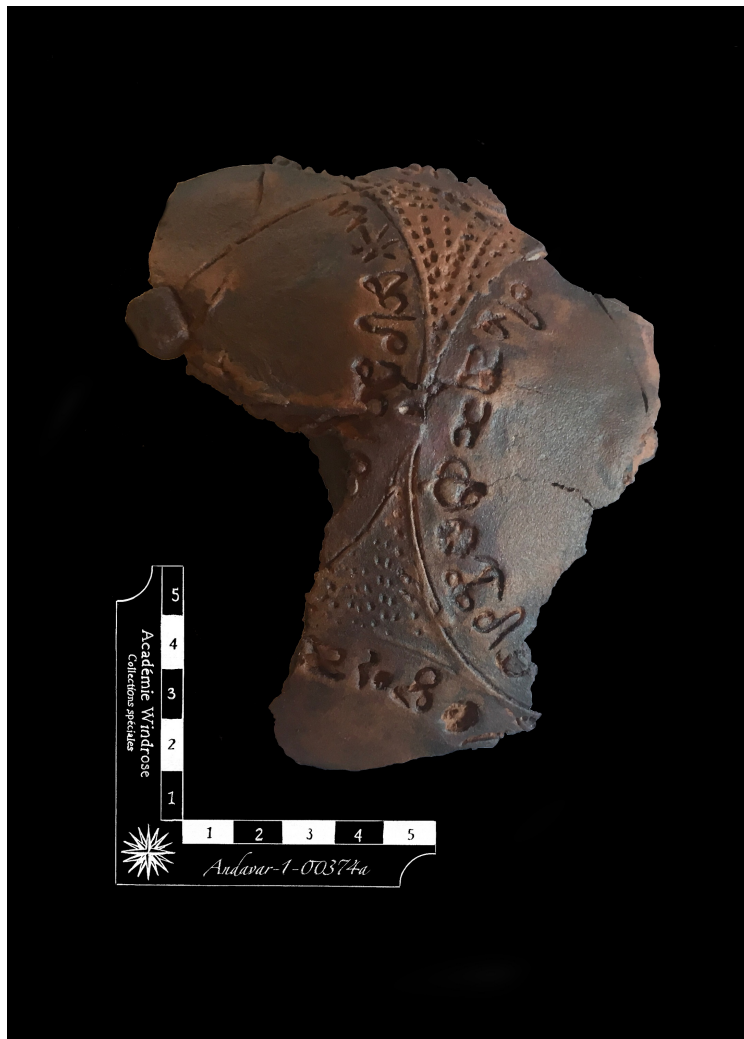
La base de données ainsi conçue ne permet pas au lecteur d'être un simple témoin passif du voyage héroïque de l'ethnographe/narrateur. Elle impose plutôt d'entrée de jeu au lecteur d'inventer sa propre stratégie de lecture. Comme bien des textes de science-fiction et de *fantasy* contemporains, les nouvelles que j'ai écrites dans les années 2000 souffrent de la domination symbolique exercée sur eux par la littérature dite « sérieuse » réaliste et naturaliste qui les condamne souvent à devenir des formes hybrides monstrueuses. En guise de défense, je dirais que « Derniers jours » et « Kurmath et Minos » vont aussi loin qu'il m'était possible d'aller à l'époque pour s'affranchir de la narration et de la trame. Même cette réduction, très incomplète, a été suffisante pour me rendre ces exercices complètement méconnaissables en tant qu'expériences anthropologiques. Pour moi, les quinze années pendant lesquelles ces textes ont végété en marge de ma pensée anthropologique constituent une preuve du handicap provoqué par la fixation des anthropologues sur le naturalisme littéraire et le témoignage.

Pour déverrouiller l'impasse, il aura fallu que les chercheurs commencent à s'intéresser plus sérieusement aux manières dont sont construits aujourd'hui les récits dits « de genre » en science-fiction et autres littératures créatrices de mondes. Le jeu de rôle au premier chef, présente de riches possibilités comme laboratoire pour explorer une écriture ethnographique productive de mondes et profondément multi-vocale. C'est pour cette raison que j'ai amorcé, début 2018, une collaboration avec les créateurs d'un jeu de rôle québécois, auteurs de *Courant fractal*. Pour rester cohérent avec l'idée de produire des possibilités de récits avec eux, plutôt que d'observer leur travail de construction de monde et de le cristalliser dans une description, c'est en tant que créateur que je me suis présenté à l'équipe de *Courant fractal*.

Courant fractal, objets intra-diégétiques et logique de base de données

Comme l'espace manque, la présente section restera impressionniste. Par contre, elle servira à illustrer comment les expériences science-fictionnelles esquissées plus haut ont débouché pour moi sur de nouvelles expériences de production de récits qui se sont avérées être de véritables laboratoires de réflexion sur la manière de rendre l'ethnographie productive de possibilités et de mondes non-encore-là (Hébert 2016). Notamment, cette section me servira à illustrer comment le détournement du réductionnisme et de la logique de base de données décrits à la section précédente a migré dans un nouveau projet qui s'éloigne de plus en plus des canons du réalisme littéraire qui entravent autant qu'ils ont enrichi à une certaine époque l'écriture ethnographique. Fidèle à la logique du projet en cours, que mes interlocuteurs ont pris l'initiative d'intituler le projet «Genesys», je m'appuierai ici sur des images plutôt que du texte. J'en ai choisi trois qui représentent autant d'objets intra-diégétiques au monde de la Pangée fractale. Il s'agit d'artéfacts que j'ai fabriqués tel un faussaire/créateur dans le cadre de ce partenariat. Ils appartiennent à un site archéologique fictif, nommé «Andavar», où les découvertes documentent une société perdue à propos de laquelle très peu de choses sont connues.





Les objets du site d'Andavar sont liés entre eux et au reste du monde de la Pangée fractale non pas par un récit mais plutôt par une logique de base de données : ils sont présentés comme des fragments appartenant à une collection plus vaste et inconnue et il appartient au lecteur de se

transformer à son tour en auteur pour réaliser le potentiel narratif de cette collection. Le but premier de ces artéfacts n'est pas de raconter une histoire, les textes descriptifs qui les accompagnent servent essentiellement à mettre en évidence le peu de fiabilité de nos connaissances à propos d'eux, à déstabiliser toute interprétation proposée. Ces objets aspirent plutôt à agir comme ferment pour une pluralité d'histoires et d'appropriations. Cette logique de la collection fictive est inspirée de l'œuvre d'artistes comme Marc Dion (2010, Long et Dion 2009). Elle joue sur les codes stylistiques de l'anthropologie classique, notamment dans sa facture visuelle, mais vise l'inverse de l'affirmation d'une autorité d'auteur, son ambition première est de donner des outils à quiconque veut se servir de ces artéfacts comme germe narratif pour appuyer sa propre participation à la création toujours inachevée du monde de la Pangée fractale et à la communauté bien réelle que cette participation engendre.

Les implications des deux expériences de création décrites ici pour notre compréhension des rapports possibles entre la fiction littéraire et l'écriture ethnographique pourraient certainement être développées beaucoup plus longuement. Par contre, les fenêtres ouvertes ici nous laissent entrevoir la possibilité pour les anthropologues de s'affranchir de certaines contraintes narratives héritées du roman réaliste et naturaliste (bourgeois) du XIX^e siècle, contraintes que les littéraires eux-mêmes ont dépassées depuis longtemps et que la culture populaire massivement transmédiatique, collaborative et fragmentée fait voler en éclats. La contribution de la littérature à l'ethnographie ne peut se limiter à lui offrir des outils pour «mieux décrire». L'engagement réciproque de ces textes et de ces pratiques est à son meilleur lorsqu'il encourage la production de mondes inédits, lorsqu'il donne naissance à des graines pleines de possibilités et prêtes à germer plutôt qu'à des forêts touffues que l'on prétend avoir dévoilé.

Bibliographie

- DEBAENE, Vincent. 2010. *L'Adieu au voyage: l'ethnologie française entre science et littérature*. Paris: Gallimard.
- DION, Marc. 2010. *The Marvelous Museum*. San Francisco: Chronicle Books.
- GOLDMAN, Lucien. 1964. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.
- GROULING COVER, Jennifer. 2010. *The Creation of Narrative in Tabletop Role-Playing Games*. Jefferson, Caroline du Nord: McFarland & Company, Publishers.
- HÉBERT, Martin. 2000. «Kurmath et Minos.» *Solaris*. no.135 (hiver 2000), p.45-55.
- HÉBERT, Martin. 2001. «Derniers jours.» *Solaris*. no.138 (été 2001), p.9-23.
- HÉBERT, Martin. 2016. «Worlds Not Yet in Being: Reconciling Anthropology and Utopianism.» *Anthropology & Materialism*, no.3. En ligne. <https://journals.openedition.org/am/604>
- KROTZ, Esteban. 2002. *La otredad cultural entre utopía y ciencia*. Mexico: Fondo de cultura economica.
- LANGLEY, Sébastien P. 2015. *Courant fractal*. Boucherville: Les Productions Windrose.
- LASKA, Peter. 2000. «Revisioning the Millenium: Counter-Ideological Reflections on Modernity, Anthropology, Utopia» *Left Curve*. no.24. En ligne. <http://www.leftcurve.org/LC24WebPages/LC24toc.html>
- LeGUIN, Ursula. 1985. *Always Coming Home*. New York: Harper & Row.
- LIU, Alan. 2008. *Local transcendence. Essays on Postmodern Historicism and the Database*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LONG, Luc et Marc Dion. 2009. *Carnet de fouille/Lab Book*. Paris et Arles: Actes Sud et Musée départemental Arles antique.
- MARCUS, George E. et Michael J. Fischer. 1986. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PARRINDER, Patrick. 2015. *Utopian Literature and Science: From the Scientific Revolution to Brave New World and Beyond*. New York : Palgrave Macmillan

L'ouvroir d'anthropologie potentielle Ou le terrain ethnographique comme *œuvre*

Bernard Müller, IRIS – Institut de recherche
interdisciplinaire sur les enjeux sociaux, Paris, France

«Les seuls à croire au monde sont les artistes. La persistance de
l'œuvre d'art reflète le caractère persistant du monde...»
Hannah Arendt

L'ethnographie est-elle un art magique?

La relation ethnographique déclenche une exploration du monde étonnante. Elle favorise une approche à la fois intime et distanciée qui permet un échange d'une qualité extraordinaire, unique. Elle rapproche des mondes éloignés et rend l'ordinaire étranger. La rencontre avec cet autre qu'elle construit avec méthode nous révèle à nous-mêmes: non pas dans un solipsisme autobiographique mais par la compréhension et *in fine* la réduction de la différence de l'incommensurable variété humaine. Dans l'infinité de ses reflets labyrinthiques, ce jeu de miroirs dans lequel se perd la personne pour se fondre dans l'univers ou la «bibliothèque» (Borges: 1941), cette boucle entre particularités de la situation de la rencontre et universalité des possibles, m'a d'emblée séduit et convaincu de l'intérêt de cette curieuse discipline qu'est l'ethnographie.

Pourtant, le processus de la recherche dans son protocole aujourd'hui dominant, en lien avec le fonctionnement bureaucratique de l'université et ses modes de validation scientifiques, réduit trop souvent au statut de résidu ou d'accident la richesse de la rencontre. À ce propos, le cinéaste et ethnologue Hugh Brody écrivait si justement: «Nous ne rendons compte que de certaines facettes, de certaines apparences de la réalité, dont nous faisons pourtant notre affaire. Mais l'or que nous y trouvons est transformé en plomb au cours de l'alchimie inversée qui se produit au cours de notre voyage... Quelle est donc cette chose (réalité) que nous laissons derrière nous ?» (Brody).

Face à cette perte, l'OUvroir d'ANthropologie POtentielle ou OUANPO se propose, non sans humour, de procéder à un ré-enchantement de la relation ethnographique, sa nouvelle poétisation, un petit acte de résistance à la rationalisation des processus de recherche, en renouant avec l'expérimentation, le flou méthodique et un principe d'imprévisibilité qui rend fous ceux qui veulent organiser notre vie à notre place, comme dans nos têtes et les recherches que nous y imaginons mener.

Fidèle à l'idée que je me faisais de la discipline par une sorte de malentendu bien tombé, l'OUANPO¹ naquit du désir de donner à

¹ «Qu'est-ce donc que cet art magique de l'ethnographe, grâce auquel il parvient à percer à jour la véritable mentalité indigène, à broser un tableau authentique de l'existence tribale ?» (Malinowski, 1989: 62), cité dans Giulia Fabbiano (2008).

² « We write about some facets of it, some surfaces, that we make our business. But the gold we find is transformed by the reverse alchemy of our journey, for there to here, into lead....What is this reality that gets left behind? »

³ L'OUANPO partage bien sûr un air de famille avec l'OULIPO, Ouvroir de Littérature POtentielle). L'OuLiPo, «Ouvroir de littérature potentielle», est un groupe de recherche en littérature expérimentale fondé en 1960 par Raymond

l'anthropologie une vocation à la fois ludique, populaire et gratuite, en faisant du «terrain» de l'ethnologue une sorte de jeu, un genre d'exercice de style, dont les règles consistent précisément à faire en sorte que ce «quelque chose qui se perd» soit réduit à sa plus simple expression, dans le respect de la vie c'est-à-dire en préservant le caractère d'imprévisibilité que lui confère la liberté, dégagee - autant que possible - des enjeux de pouvoirs qui affectant à des degrés et sous des latitudes diverses la construction de son objet de recherche.

Dès lors, la question qui se posa à moi fut de savoir si une recherche en art et en sciences humaines libre d'entraves disciplinaires, émancipée au maximum du marché, demeure réellement réalisable dans le cadre des structures universitaires existantes, au vu aberrant des «livrables»? Comment faire en sorte que les critères d'éligibilité des appels à projets, profil de poste et autres *fléchages* ne transforment la vie en données bureaucratiques? Ou alors faut-il inventer autre «chose»? Comment préserver la vie? Comment faire résonner la poésie de la rencontre? Cette volonté, qui est ressentie comme une nécessité et un impératif humaniste, relève-t-elle encore de l'anthropologie en tant que science?

Mais qu'est-ce que donc qu'un OUvroir d'ANthropologie POTentielle ?

A la manière des petits ateliers de coutures qui se développaient au XIX^e siècle à l'ombre des grandes manufactures textiles, l'«ouvroir d'anthropologie potentielle» (OUANPO) propose de prendre à rebrousse-poil le processus de bureaucratisation qui traverse l'anthropologie aujourd'hui en favorisant le développement de petites poches expérimentales, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des circonférences académiques.

Il s'agit donc de créer ses propres règles de production de la connaissance sur le mode de la convivialité dans le sens que lui accorde Ivan Illich (1973) «pour formuler une théorie sur une société future à la fois très moderne et non dominée par l'industrie». Dès lors, s'éloignant de leur matrice industrielle, les méthodes d'enquête de cette anthropologie fragmentée ne se résument plus à des collectes de données (et écarte l'ethnographe d'un data-gestionnaire, au sens bureaucratique), mais engendrent des situations de rencontres, des moments d'interlocutions, de relations sociales inédites, qui ont leur esthétique et leur qualité émotionnelle propre.

Queneau. Le terme potentiel est utilisé dans le sens de ce qui est possible, réalisable si l'on suit certaines règles, en se donnant pour objet d'investigation le travail sous contrainte, c'est-à-dire en s'imposant un obstacle à dépasser qui devient alors le moteur de la création.

«Le mot n'appartient pas au vocabulaire de la recherche scientifique mais à celui de la gestion de projet. Pour en trouver une définition exacte, il suffit de se rendre dans un lieu adapté, tel que www.gestiondeprojet.net: « Un **livrable** est tout résultat, document, mesurable, tangible ou vérifiable, qui résulte de l'achèvement d'une partie de projet ou du projet. Exemples: Un cahier des charges et une étude de faisabilité sont des livrables. » »

source: <http://www.sauvonsluniversite.com/spip.php?article4460>



Lisl Ponger, *Wild Places*, 2000
Photographie couleur - 126 cm x 102 cm

Lisl Ponger explore la nature construite de l'identité (culturelle), nos idées souvent stéréotypées et les images de «l'autre», ainsi que les questions associées de la représentation visuelle. Son art intervient fréquemment dans les disciplines académiques de l'ethnologie et de l'anthropologie, dont les méthodes et la politique se manifestent dans les pratiques de collecte et d'exposition des musées ethnographiques.

Source: <https://www.lislponger.com>

In fine, il s'agit bien d'imaginer et de mettre en œuvre des modes égalitaires et symétriques de production de la connaissance que d'aucuns qualifieraient de libertaires ou de conviviales (Illich). Le temps de l'enquête, ce que les anthropologues nomment « terrain », est ici envisagé davantage comme forme d'existence et d'espace de liberté (Deleuze), éphémère micro communauté utopique sensée contribuer à l'émancipation, et non pas à la normalisation bureaucratique.

A la différence d'une enquête de terrain classique, les expérimentations de l'OUANPO s'épanouissent à la fois dans et en dehors de la sphère académique, tout en reconnaissant une filiation avec les méthodes ethnographiques, et une parenté avec les démarches artistiques. Ces expérimentations s'offrent le luxe de la prise de risque résultant de l'échappée du pré carré positiviste au profit expérimental d'explorations sensorielles, émotionnelles et esthétiques. Ceci, sans

pour autant oblitérer son projet scientifique, au service d'une meilleure connaissance de l'homme par l'homme, à l'instar des démarches défendues par les contributeurs de cette publication. Cette mise en danger positive, ou ce lâcher-prise académique, doit faire apparaître d'autres facettes du monde, au carrefour des diverses écritures, littéraires, ethnographiques, dramaturgiques... ou dans l'infinie variété de ses traductions plastiques (performance, sculpture, peinture). Les échappées ouanpiennes demeurent anthropologiques, et guidées par un principe heuristique car leur but est de faire émerger par l'action (Dewey) diverses formes de connaissance résultant de l'interaction et du dialogue et débouchant sur une meilleure connaissance de la diversité. Ce faisant, elles déclinent ainsi dans divers champs de la vie des principes hérités de l'ethnographie (cette dernière les ayant d'ailleurs aussi reçus de la littérature et du théâtre) dans une certaine limite: l'ouanpien n'est pas monographe mais multiplie les « situations » de déséquilibre ou « zones de contact » dans l'espoir de provoquer des rencontres imprévues, et d'encourager des modes de production de la connaissance alternatifs, générant des formats inédits et favorisant l'émergence de nouveaux concepts heuristiques, à la croisée des genres. L'ouanpien est une couturière qui rassemble des tissus de sens, des autres, aux siens. A chaque action, chaque jeu ou nouvelle nappe brodée, s'ouvre un espace d'action et de pensée qui procède du dépassement des cloisonnements disciplinaires, institutionnels, culturels, générationnels.

L'OUANPO produit et fédère des interventions, théâtres d'objets, parcours, mise en action, installations/médiations muséales, explorations urbaines, déambulations psycho-géographiques, réalisations de films, chorégraphies, créations musicales, conversations, déjeuners (« sous l'herbe »⁵), rencontres, conférences, ateliers et programmes divers. L'OUANPO privilégie les actions de petit format, de la conférence de salon à une déambulation urbaine. Elle favorise les actions *in situ*, hors-les-murs et toutes formes d'improvisations, de dérives situationnistes (Debord) ou de quêtes motivées de *serendipity* (Catellin et Loty). Comme l'art du tailleur fripier qui rabiboche des loques, la nature de ce tissage dont procède le terrain *façon* OUANPO est un patchwork qui relève essentiellement sur la conversation qui se déroule au cours des rencontres. Il se fait avec les débris de ces discussions, leurs traces mnésiques, leur résonance, etc.

⁵ Il ne s'agit pas ici du tableau d'Edouard Manet, 1863, mais de son détournement dans l'action-spectacle réalisée par l'artiste Daniel Spoerri le 23 avril 1983 à Jouyen-Josas transformé en « Ouvroir » en juin 2010: <http://www.dejeunersouslherbe.org>.



Ce cliché a été pris lors d'une cérémonie réalisée par le prêtre vodou (Togo) et comédiens Azé Kokovivina lors de l'activation de l'autel de Kélessi à la veille de l'inauguration de l'exposition « Les maîtres du désordre » (Jean de Loisy), Madrid, février 2013. En arrière-plan on aperçoit Joseph Beuys dans un extrait du film réalisée lors de sa performance « Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort ? » (Joseph Beuys, 1988)

La curiosité fondatrice

Mon désir d'anthropologie est né d'un sentiment primesautier de curiosité et de désir de comprendre la vie, l'homme: « il y a un mystère » comme l'écrivait encore tout récemment Edgar Morin. Il y avait d'abord une nécessité, cette nécessité était la curiosité.

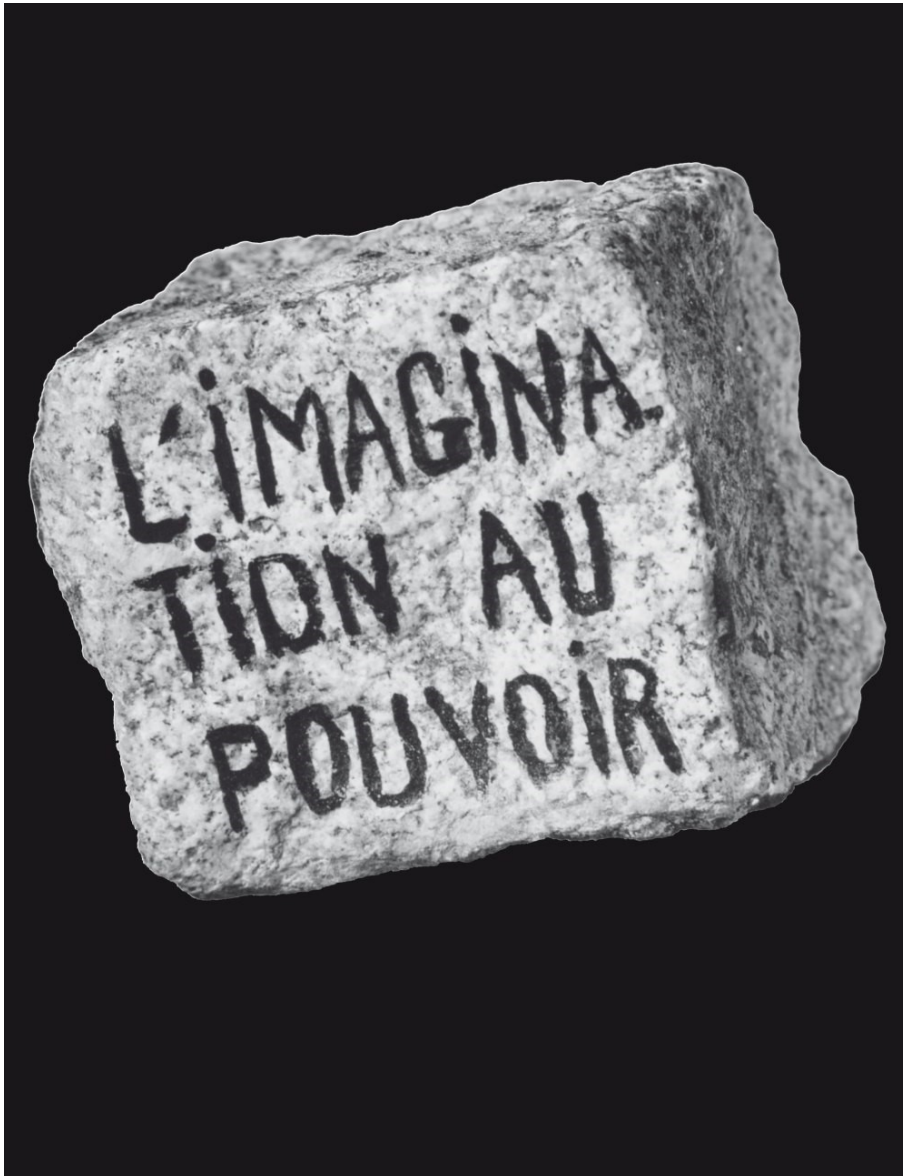
Aussi loin que je puisse me l'expliquer, cette attirance me vient de l'idée que je m'en fis que sa pratique permettait un type de rencontres qui correspondait à mon tempérament. Étonnamment, ayant passé une grande partie de mon enfance au Togo, il me semble toutefois aujourd'hui que ma « curiosité ethnographique » ne se porta pas d'abord sur les mœurs et coutumes des habitants du pays qui m'accueillait mais sur la culture disons européenne dont j'étais sensé

être un rejeton. En ces années là ce qui m'intriguait le plus était le monde de mes origines, de là où je venais, et pas tant l'univers non moins fabuleux dans lequel je me trouvais et que je pensais naïvement connaître, car je concevais à tort ou à raison que sa fantaisie était devenue un peu la mienne.

En donnant une forme à mes angoisses d'adolescent aux identités multiples, franco-allemand du Togo, scolarisé de manière épisodique avant 11 ans (il n'y avait alors pas d'école là où nous habitions), il est évident que l'ethnologie donna non seulement un sens de normalité à mon ressenti d'étranger permanent, mais aussi un avenir: elle était la preuve vivante qu'on peut faire son métier d'un sentiment de décalage culturel. Je ne pense pas que j'entendais alors par «métier» la profession d'ethnologue, mais plutôt comme à une manière d'être dans le monde, un mode existentiel qui résonnait chez moi, un *Beruf* au sens de vocation.

Je ne sais plus quand j'ai entendu les termes « ethnologie », «ethnographie» ou «anthropologie» pour la première fois, mais il est probable que ces termes circulaient dans mon environnement d'alors. Des «ethnologues» ont sans doute diné un jour ou l'autre à la maison et mes parents devaient certainement en lire des ouvrages au moins sur l'Afrique de l'ouest. Je me souviens toutefois d'un événement bibliographique qui se déroula vers 1978, j'avais 12 ans et qui scella chez moi une association indélébile entre ethnologie et littérature. Cela se passa au cours d'un séjour estival quelque part en France, et sans doute en Provence. Pour tuer l'ennui d'une journée de cagnard dont les grillons du midi ont le secret je me mis à explorer les combles bourrés de livres anciens de la «bastide Bret» dans le Luberon, propriété d'amis à de ma mère où j'avais été envoyé en vacances. Dans un carton étaient empilés des livres de Borges. Je me souviens avec précision avoir tenu entre mes mains un exemplaire du «Rapport de Brodie» que je pris tous les deux pour des ethnologues, Brodie et Borges... confondant décidément les imaginaires.

* Si j'étais alors tombé sur la nouvelle de Borges intitulée «L'ethnologue» inspirée de son ami Alfred Metraux (Krebs) mon parcours aurait été différent et je n'écrirais pas ces lignes aujourd'hui.



Walter Lewino, *L'Imagination au pouvoir*, photographies de Jo Schnapp, préface de Michèle Bernstein, postface d'Alain Schnapp, éditions Allia, 2018, 272 pages
crédits: Jo Schnapp/Photo tirée du livre

Borges et le terrain ethnographique comme labyrinthe

Sans doute étais-je trop jeune. La lecture de Borges me plongea dans une profonde perplexité. Celle que procure le plaisir de ne comprendre qu'à moitié et de n'en tirer aucune frustration. Bien au contraire, ce qui m'échappait chez Borges (c'est-à-dire presque tout) ne faisait qu'attiser mon imagination. Il me fallait en effet beaucoup de fantaisie pour comprendre l'univers à tiroirs que l'écrivain argentin esquissait dans ses contes et nouvelles, dans un langage que je percevais comme dense, rugueux, hermétique, rarement beau ou facile où les longs passages vides à mes yeux débouchaient comme par magie sur une phrase ou une image qui allait m'occuper pendant des heures, des jours, peut-être même une vie (voire plusieurs). Jamais je n'avais été autant fasciné par un texte que je ne comprenais pas et dont chaque relecture m'ouvrait pourtant de nouvelles strates de sens, comme à l'infini: la question de l'herméneutique et de la description, le rapport entre l'universel et le particulier, l'infini des possibles et la

reproduction du même, autant de points partagés à mon sens entre littérature et anthropologie.

Les résonnances entre littérature et ethnographie ne cessèrent de se multiplier, comme autant peut-être de tentatives d'échapper à la violence symbolique qu'exerce – souvent inconsciemment – l'ethnologue sur un terrain marqué par des hégémonies (Saillant) et une fondamentale asymétrie, comme dans l'ethnologie coloniale et ses prolongements actuels. Le « terrain », en tant que « technique » de l'ethnologue par excellence, est soupçonné de reproduire un modèle autoritaire. Avidé de « données » destinées à nourrir une machine bureaucratique de plus en plus gourmande, le chercheur engage sur « son » terrain une relation asymétrique, exerçant par sa discipline une violence épistémique (Foucault, Spivak) ayant pour finalité l'extraction de données, alors que d'autres, parfois sur les mêmes terrains et les mêmes forêts, extraient des matières premières ou exploitent la force de travail.

Depuis ces vacances d'ennui estival loin d'un « chez moi », jamais je n'ai autant aimé ne pas comprendre. Ce jour-là, je crois que je suis devenu anthropologue, mais il s'agit sans doute d'une erreur, d'un problème de définition. La même année je découvris le « mystère de la chambre jaune » (Leroux). C'était plus de mon âge, mais si je ne parvins pas à m'en contenter, la lecture de Borges demeura toujours aussi complexe, sans jamais étonnamment me laisser sur ma faim.

Le terrain ethnographique comme contrainte créative

Dans un exercice de l'OUANPO, le terrain devient une contrainte que le chercheur s'impose pour provoquer le type de relation aux autres et dans le monde qu'il estime intéressante, en l'occurrence heuristique (la compréhension du social est envisagée comme une émotion, une esthétique relationnelle, et non comme un geste mental froid et désincarné).

Le classique terrain de l'ethnologue devient alors une contrainte créative, un peu comme un exercice des pataphysiciens ou des oulipiens. Dans mon parcours de recherche, j'ai toujours envisagé l'enquête ethnologique comme un exercice littéraire, puis théâtral et enfin artistique (Müller: 2006). C'est au cours de séjours répétés au Nigeria pour mes recherches de thèse entre 1995 et 2000 que je vais opérer un revirement méthodologique radical. Cela s'est passé le jour où je suis devenu le dramaturge du spectacle que j'avais entrepris d'étudier dans le cadre de mon terrain de thèse. Littéralement happé par mon objet, il ne me fut dès lors plus possible de revenir en arrière.

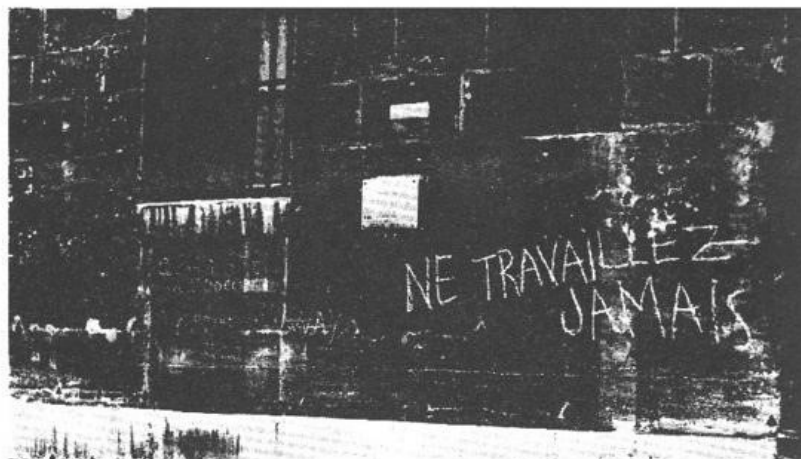
Dans l'un de mes ouvroirs il s'agit de saisir au sud du Togo les ressorts d'une forme de renaissance culturelle dite brésilienne par le biais d'une production théâtrale. Ce projet associe la création d'une pièce de théâtre à une enquête ethnographique. Lancé à Lomé (Togo) en 2011 en collaboration avec l'« Azé Kokovivina Concert Band », une compagnie de « concert party », un genre de théâtre populaire proche du cabaret qui rend compte de l'émergence d'un nouveau mouvement culturel, celui des afro-brésiliens des régions maritimes du golfe de Guinée, en Afrique de l'Ouest.

Dans un autre registre, l'enquête autour du projet du « déterrement du tableau-piège » propose aussi de faire d'une action

artistique réalisée en 1983 par Daniel Spoerri le levier d'une enquête d'un monde de l'art.

Il s'agit toujours de jouer avec les formes, de les faire «déborder»...

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE



Programme préalable au mouvement situationniste.

Cette inscription, sur un mur de la rue de Seine, remonte aux premiers mois de 1953 (une inscription voisine qui relève de la politique traditionnelle aide à dater avec la plus sûre objectivité le tracé de celle qui nous intéresse : appelant à une manifestation contre le général Ridgway, elle ne peut donc être postérieure à mai 1952). L'inscription que nous reproduisons ici semble être la plus importante trace jamais relevée sur le site de Saint-Germain-des-Prés, comme témoignage du mode de vie particulier qui a tenté de s'affirmer là.

« Ne travaillez jamais »

Graffiti écrit à la craie, rue de Seine à Paris attribué à Guy Debord, 1952 ou 1953

Source: Les cahiers de l'Internationale Situationniste, 1958-69, Editions Champs Libres 1975, cahier n°8, janvier 1963.

Conclusion: et l'engagement dans tous ça ?

L'OUANPO est une micro-utopie, une proposition politique qui tire son urgence de la nécessité d'échapper au broyage bureaucratique (Graeber) contemporain en proposant des «ouvertures», pour utiliser une référence au jeu, ici aux échecs chers à Guy Debord autant qu'à Marcel Duchamp.

C'est un appel à l'indiscipline... Une invitation à sortir des sentiers battus académiques, à rouvrir les chemins déjà ouverts par nos aînés, mais trop vite ensevelis. Une invitation à inventer ses propres organisations de la recherche et ainsi produire une forme de connaissance inédite, tant dans sa forme que dans ses contenus, sans pour autant s'opposer à l'existant: il s'agit d'oser.

Du fait de sa nature décloisonnée et transdisciplinaire, et en raison de son épistémè flottante (est-ce de la science ou est-ce de l'art, les deux à la fois ou ni l'un ni l'autre ?), la démarche proposée se retrouve parfois dans un angle mort disciplinaire, zone grise inter-institutionnelle, ce même endroit – celui où se situe la présente exploration peut aussi se reverdir en une friche dynamique, en dehors

des radars des critères d'éligibilité et dont il convient de tirer avantage dans le cadre d'une stratégie « para-ethnographique » (Marcus).

Il ne faudrait pas que le chercheur devienne un expert gestionnaire, mais qu'il demeure un artisan œuvrant dans son ouvrage. Comme nous le montre Arendt, citée en exergue, ce qui compte dans l'œuvre, ce n'est pas d'abord son inscription individuelle, mais sa dimension partageable, et en ce sens universelle à l'échelle des possibles humains. Sa vocation est sociale et est une prise de position dans le monde.

Cette approche rejoint aussi celle de Guy Debord avec son célèbre « Ne travaillez jamais ». Par cette injonction, à laquelle l'adverbe « jamais » donne un caractère définitif, le situationniste Guy Debord, qui, dès 1953, l'avait inscrit de sa main à la craie sur un mur de la rue de Seine, avant d'être reprise en mai 1968, afin de défendre l'abolition du travail sous la forme aliénante qu'il a prise dans la société capitaliste. À l'université où l'on débat déjà sur le rôle de l'enseignement supérieur – professionnalisation ou formation intellectuelle ? – le slogan s'enrichit de significations nouvelles : étudiants, chercheurs, restez jeunes, inventifs, libres !

N'est-ce qu'une question d'endurance ?

Bibliographie

- ARENDDT, Hannah. 1983. *La condition de l'homme moderne*, Paris: Ed. Calman-Lévy
- BEUYS, Joseph. 1988. *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris: L'arche
- BORGES, Juan Luis. 1972 (1970). *Le rapport de Brodie*, Paris: Gallimard
- BORGES, Juan Luis. 2005 (1976). «L'ethnographe» in *L'or des Tigres*, Paris: Gallimard
- BORGES, Juan Luis. 1998 (1941). «La Bibliothèque de Babel», in *Fictions*, Paris: Gallimard
- BRODY, Hugh. 2001. *The Other Side of Eden: Hunter-gatherers, Farmers and the Shaping of the World*, Londres: Faber and Faber
- CATELLIN, Sylvie, LOTY Laurent. 2013. «Sérendipité et indiscipline», *Hermès, La Revue*, vol. 3, n° 67, p. 32-40
- DEBORD, Guy. 1956. «Théorie de la dérive», *Les Lèvres Nues*, n°9
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix. 1980. *Milles Plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit
- DELEUZE, Gilles. 1991. «La vie comme œuvre d'art», in *Pourparlers*, Paris: Edition de Minuit
- DEWEY, John. 2010 (1934). *L'art comme expérience*, Paris: Folio/Gallimard
- FOUCAULT, Michel. 1966, *Les mots et les choses (une archéologie des sciences humaines)*, Paris: Gallimard
- FABBIANO, Giulia. 2008. «Déconstruire l'empathie, réflexions sur l'art magique de l'ethnographe», in *Journal des Anthropologues*, n° 114-115, p. 185-202.
- GRAEBER, David. 2006. *Pour une anthropologie anarchiste*. Montréal: Lux
- ILLICH, Ivan. 1973. *La convivialité*, Paris: Seuil
- KREBS Edgardo C.. 2016. «Jorge Luis Borges and Alfred Métraux: Disagreements, affinities». *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 6 (2): 297–321
- LEROUX, Gaston. 1974 (1907). *Le mystère de la chambre jaune*. Paris: Livre de poche
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1989 (1922). *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris: Gallimard
- MARCUS, George. 2013. «Experimental forms for the expression of norms in the ethnography of the contemporary», in *HAU - Journal of ethnographic theory*, 3(2), p. 197–217
- MORIN, Edgar. 2017. *Connaissance/Ignorance/mystère*. Paris: Fayard
- MÜLLER, Bernard. 2006. *La tradition remise en jeu*. Paris: Editions Aux-Lieux-d'Être
- MÜLLER, Bernard. 2016. «Du Terrain Ethnographique à la Dramaturgie: une enquête sur les afro-brésiliens du Togo, aujourd'hui» (version française)/(version portugaise), *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, Brazil, v. 6, N°1, p. 94-109, Jan./April
- MÜLLER, Bernard. 2013, «Festin-piège pour utopies mortes – Le « Déjeuner sous l'herbe » à l'occasion du déterrement du tableau-piège (1983/2010)», actes de la journée d'étude « L'énigme en archéologie et en histoire de l'art » qui s'est tenue à l'université de Nanterre le 8 décembre 2011, Presse Universitaire de Paris Ouest
- MÜLLER, Bernard. 2013. «Le terrain comme théâtre anthropologique». *Communications*, N°91, janvier

SAILLANT, Francine. 2011. *Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique* (avec Mondher Kilani et Florence Graezer Bideau, dirs), Montréal: Liber
SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 2009. *Les Subalternes peuvent-elles parler?* Paris: Editions Amsterdam

NOTES AUTOUR D'UNE INSTALLATION

Je (me) trace à travers toi, installation de dessin participatif, EHESS, Paris, 2018

Je vous ai invité chacun et ensemble à laisser trace sur les surfaces d'un voile. Les corps s'avancent dans la lumière ombrée, pour se marquer sur la toile souple, lentement, avec souffle, se suivant attentifs ou distraits.

Je (me) trace à travers toi est une installation invitant au dessin. J'ai mis en espace un dispositif composé de voiles tendues à la verticale scindant en deux l'intime « salle des artistes ». Les voiles sont lieu d'écran, de support aux gestes dessinés et lieu de rencontre. J'utilise ici le voile comme une peau, médiane de deux côtés qui se perçoivent sans se voir, de côtés pouvant entrer en contact sans parvenir à se toucher frontalement. En concevant ce dispositif, le voile m'est apparu participer métaphoriquement au possible et à l'impossible de la rencontre, entre rapprochement et distance.

Je voulais peu d'éclairage et une atmosphère feutrée pour que la gêne de dessiner devant les autres s'atténue, pour que le jeu puisse embarquer. Le dessin comme jeu où l'on peut tracer et se tracer.

La rencontre, 2018, encre sur papier, 25,4 cm x 17,7 cm

Trace d'un corps dans un lieu, dans un présent.



J'ai à un moment de ma pratique artistique quitté la photographie et l'installation vidéo pour la consacrer au dessin. Je m'intéresse à la simplicité, à l'économie de moyens, au geste archaïque et intemporel de cette forme de marquage.

Ce qui me fascine dans l'acte de dessiner c'est le geste, la trace qui en résulte, son universalité comme langage du corps et du sensible.

de l'index j'ai tracé des lignes
droites obliques ou courbes
(débarrassons-nous des cercles)
sur le sable dans l'argile
dans le ciel sur toutes choses

Gaston Miron, extrait "PETITE SUITE EN LEST", L'homme rapaillé

Les pas qui avancent dans la neige forment une ligne

Tu t'es mis à dessiner ces états du corps comme un moine plongé dans le silence.

Ce langage silencieux des lignes, des formes et des contours, tu l'as appris d'instinct.

On a formé ton esprit à lire et écrire mais pas à faire des lignes sur la vitre embuée,

ni des formes dans le sable humide... et pourtant le vivant laisse sa trace sur les éléments, avec rage ou douceur, geste lourd ou flottant, comme un vieux rituel.

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde

Maurice Merleau-Ponty, L'Oeil et l'Esprit,

TRACER DES LIGNES

Jé cherche par le dessin à lier les choses, les fils d'une histoire, d'une présence au monde. Faire des lignes c'est tracer un état du dedans habité et traversé par un dehors de rencontres, d'expériences, de mémoires et d'indicibles.

J'ai ainsi centré ma pratique sur une présence au corps créateur, récepteur et générateur. Dès les premières heures d'une présence utérine, tout bouge, grandit et pousse vers. Un devant d'une existence qui ne cesse d'aller. Ça bouge dehors, ça bouge dedans, en mouvement continu, fluctuant, dont la ligne capte le tempo.

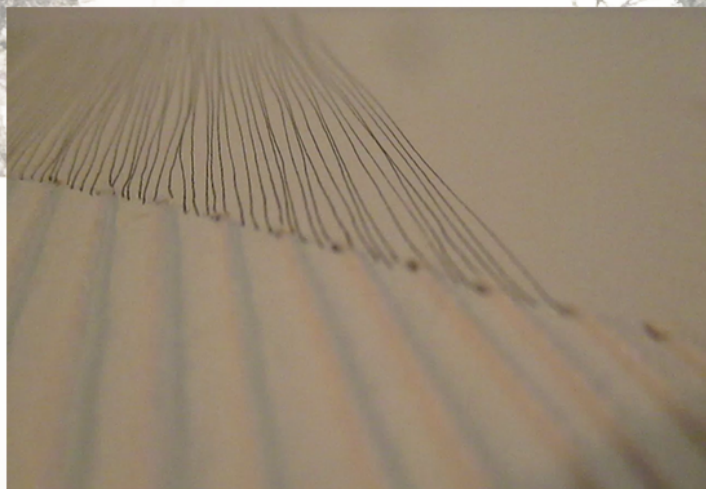
Suivre les spasmes d'un corps mouvant...

La ligne marque cette trajectoire, est trajectoire de vie en temps réel.

L'acte de dessiner et la manière dont l'action fait image, place la ligne entre deux pôles : mouvement et fixité, voyage du présent et amarrage d'un instant passé.



...marquer les spasmes un corps à la fois du dedans et du dehors.



TRACER POUR RE-TRACER

Ligne du réel et de l'imaginaire,
là où se construit, se détruit et s'efface sa propre histoire.

Alors quoi essayes-tu de tracer le silence ou le bruit immense de ton histoire?

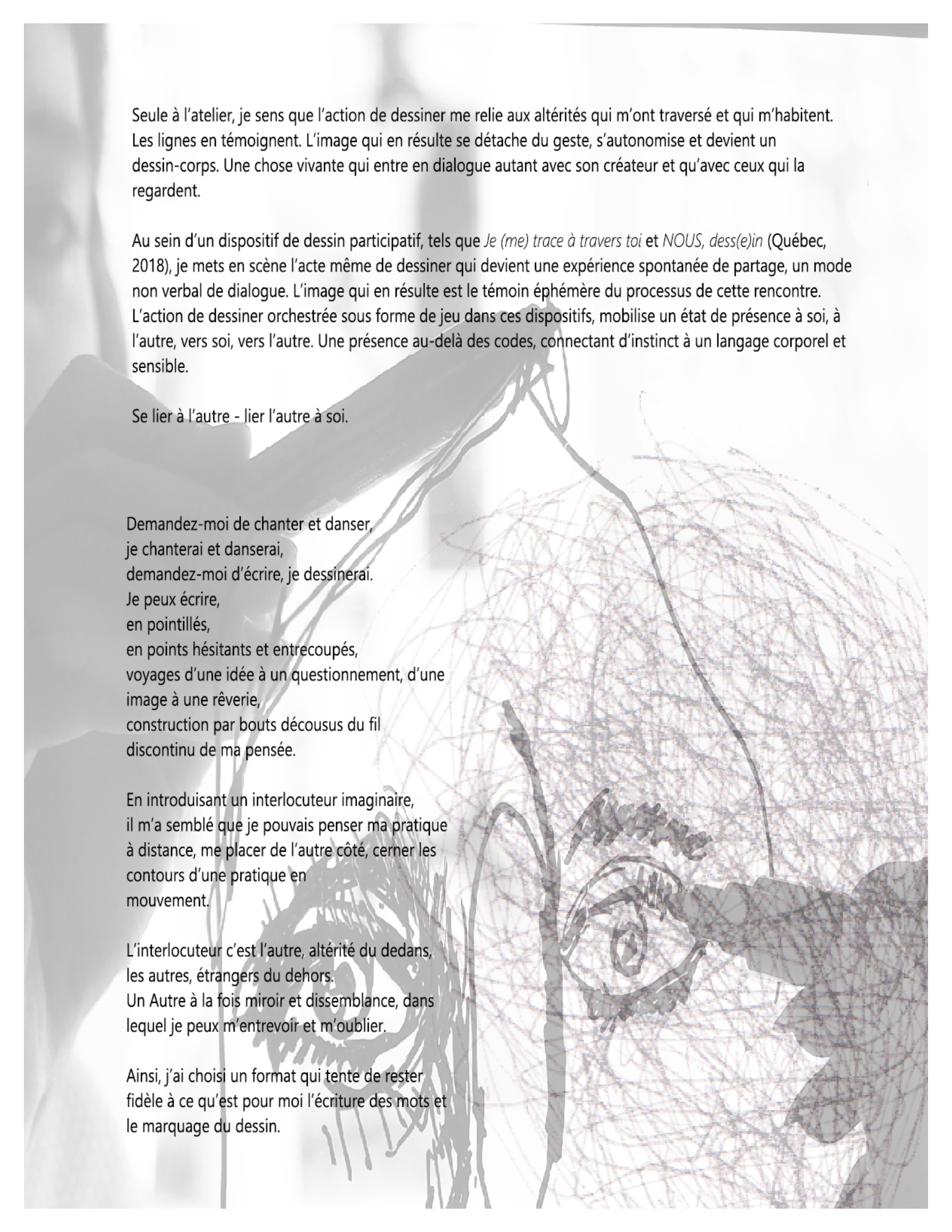
*Cherches-tu dans cet acte à retracer le tissu humain des rencontres qui te constitue au fil des ans
ou juste à capter un instantané du moment?*

DESSINER , RENCONTRER

Lorsque vous avez commencé à tracer sur le voile, dès les premières lignes au fusain, des rires ont surgi.
J'ai perçu des corps mobilisés, fébriles, hésitants, dans l'approche et le recul,
entrelacs d'actions vives ou mesurées. Chacun cherchant un partenaire de dessin, invitant ou se laissant
inviter incognito à travers le voile.

Un jeu de cache-cache pour se discerner,
dans lequel l'ombre suivait le geste et trahissait les présences mutuelles.
S'apprivoiser, s'écouter, s'ajuster, partager un état/ moment/lieu inscrit réciproquement par la ligne.

Le marquage par le dessin devient en quelque sorte une preuve de cette présence au monde, la marque
de son passage.



Seule à l'atelier, je sens que l'action de dessiner me relie aux altérités qui m'ont traversé et qui m'habitent. Les lignes en témoignent. L'image qui en résulte se détache du geste, s'autonomise et devient un dessin-corps. Une chose vivante qui entre en dialogue autant avec son créateur et qu'avec ceux qui la regardent.

Au sein d'un dispositif de dessin participatif, tels que *Je (me) trace à travers toi* et *NOUS, dess(e)in* (Québec, 2018), je mets en scène l'acte même de dessiner qui devient une expérience spontanée de partage, un mode non verbal de dialogue. L'image qui en résulte est le témoin éphémère du processus de cette rencontre. L'action de dessiner orchestrée sous forme de jeu dans ces dispositifs, mobilise un état de présence à soi, à l'autre, vers soi, vers l'autre. Une présence au-delà des codes, connectant d'instinct à un langage corporel et sensible.

Se lier à l'autre - lier l'autre à soi.

Demandez-moi de chanter et danser,
je chanterai et danserai,
demandez-moi d'écrire, je dessinerai.
Je peux écrire,
en pointillés,
en points hésitants et entrecoupés,
voyages d'une idée à un questionnement, d'une
image à une rêverie,
construction par bouts décousus du fil
discontinu de ma pensée.

En introduisant un interlocuteur imaginaire,
il m'a semblé que je pouvais penser ma pratique
à distance, me placer de l'autre côté, cerner les
contours d'une pratique en
mouvement.

L'interlocuteur c'est l'autre, altérité du dedans,
les autres, étrangers du dehors.
Un Autre à la fois miroir et dissemblance, dans
lequel je peux m'entrevoir et m'oublier.

Ainsi, j'ai choisi un format qui tente de rester
fidèle à ce qu'est pour moi l'écriture des mots et
le marquage du dessin.

Écritures de la rencontre

**Francine Saillant, Centre de recherches Cultures, Arts, Sociétés,
Université Laval**

Au cœur de l'anthropologie et depuis ses origines se trouve le thème de la rencontre: c'est en effet en acceptant son risque et ses modalités que l'anthropologue apprend son métier, approfondit ses lectures des mondes et des existences qui s'offrent à lui, développe des propositions de divers ordres qui se présentent comme des connaissances venant appuyer à la fois la profonde diversité des cultures et le commun de ce que serait l'humanité. Au cours des trente dernières années, la question de la représentation des rencontres des altérités fut au cœur de nombreuses polémiques et controverses. Les débats ouverts par les postmodernes tout comme ceux des tenants des études féministes et postcoloniales ont foisonné. Ils sont venus questionner l'autorité ethnographique et les formes que devraient prendre, ou non, les représentations des altérités, allant jusqu'à se demander si cette idée d' 'autre' a toujours sa place (Laplantine et Saillant, 2005). Ces questionnements ont aussi rejoint le monde de l'art et les critiques ont été tout aussi importantes à l'endroit des artistes jugés non suffisamment sensibles aux groupes minorisés et aux effets des représentations hégémoniques sur ces groupes. La récente polémique autour du spectacle *SLĀV*, création des artistes Betty Bonifassi et Robert Lepage, en est un exemple probant¹ et encore plus récemment celui de *Kanata*², également création de Robert Lepage en collaboration avec Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. Se complexifiant plus que jamais, ce questionnement a pris des proportions encore plus fortes avec le développement des méthodologies participatives qui transforment les sujets des enquêtes ethnographiques en auteurs de leurs propres images ou tout au moins en co-auteurs et qui transforment aussi les sujets de projets artistiques en créateurs et co-créateurs. Si la question de la représentation des altérités et des 'altérisés' se trouve au cœur des interrogations épistémologiques qui marquent tant l'anthropologie que l'art maintenant, ces interrogations se trouvent le plus souvent reliées à un désir de représentation(s) plus juste(s) de ceux qui ont été altérisés, voire de leur place dans l'élaboration de telles représentations (Lamoureux 2018). Cette exigence de justesse, voire de justice, dans le champ scientifique comme dans le champ esthétique, se traduit de plusieurs façons. Elle prend la forme de pratiques hautement réflexives de la part des anthropologues, l'objectivité aveugle et le scientisme objectivant, lesquelles s'appuient sur des méthodes impliquant directement 'l'autre' dans cette mise en représentation. C'est notamment dans un désir de sortir des problèmes engendrés par la réification

¹ Voir le journal *Le Devoir* édition du 7 juillet 2018, <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/531901/les-lecons-de-cette-affaire>

² Voir le Journal *Le Devoir*, édition du 27 juin 2017, <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/533212/kanata>

scientifique, mais aussi par l'esthétisation des altérités, donc des héritages des colonialismes, que de nouvelles pratiques ethnographiques et artistiques voient le jour. Dans ce contexte, des pratiques artistiques ont commencé à poindre au cours des années 2000, non pas comme une réponse directe aux interrogations théoriques des anthropologues, mais comme des voies d'innovations méthodologiques venant ouvrir des terrains fort peu explorés jusque là dans les ethnographies. Des artistes puisent pour leur part des inspirations inédites dans les matériaux ethnographiques classiques et actuels (voir par exemple le catalogue de la dernière Biennale de Venise [Macel, 2017] ou encore celui de la Ghetto Biennale de Port au Prince préparé par l'anthropologue artiste Leah Gordon [2017]), créant la brèche nécessaire à de nouvelles expérimentations esthétiques. Et si de nouveaux modes de représentations ressortent de ces innovations et expérimentations, on ne peut que constater leur amplification avec la révolution numérique. La démocratisation des outils numériques (photographie, vidéo, médias sociaux) fait désormais partie de l'ordinaire des pratiques anthropologiques et artistiques en appelant à ce qu'un Jean Rouch identifiait comme une anthropologie partagée (Windler, 2012), ou encore à ce que Beuys (2005) nommait art anthropologique. Il n'en fallait pas plus pour que se renouvelle la rencontre de l'art et de l'anthropologie, distincte des écoles de pensée qui ont donné lieu à ce que l'on appelle communément anthropologie de l'art.

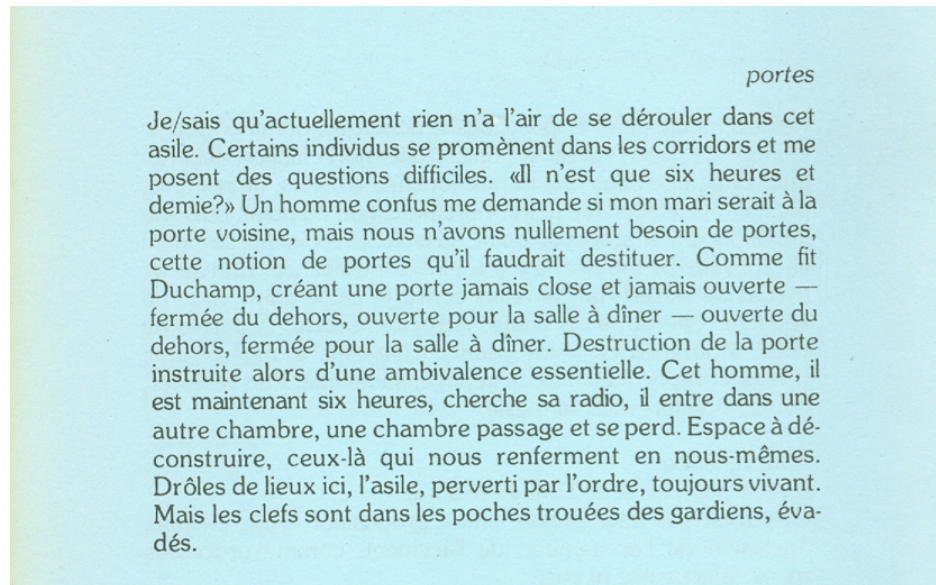
Par cette contribution, je ne souhaite pas reprendre tous les débats ayant largement transformé l'anthropologie et l'art à partir des années 1980, ainsi que leurs relations, pas plus que je ne propose une revue exhaustive des effets de la révolution des images sur les pratiques disciplinaires qui en découlent, un exercice qui irait bien au-delà des contraintes de ce numéro. Je propose plutôt de reprendre certaines de ces questions à partir de mon parcours personnel, en prenant un risque autobiographique. Je souhaite par cela refaire une part de ce que fut mon parcours d'anthropologue mais aussi d'artiste, en reprenant certaines des questions qui s'imposèrent tout du long de ce parcours: si l'art et l'anthropologie ont semblé se tourner le dos durant longtemps, voire presque s'ignorer en tant que pratiques de recherche, ces pratiques se sont peu à peu réconciliées allant même jusqu'à s'adosser l'une sur l'autre. C'est donc de manière subjective que j'aborde ces entrelacs de l'art et de l'anthropologie, en espérant que cette forme puisse éclairer les questions qui traversent ce numéro.

Cela est un fait que l'art est plus que jamais présent sur mes divers terrains, il en déborde même. En y réfléchissant bien, cela n'est pas nouveau, il y eut bien 'quelque chose' qui, pour moi, échappa aux ethnographies plus conventionnelles dont je suis l'auteure et qui porte aujourd'hui un nom non équivoque, celui d'art. Considérant l'espace

imparti, ce ne sont que des fragments biographiques que je relaterai ici, en me référant à chaque fois à une expérience qui fut en quelque sorte première et qui inaugura dans mon parcours une transition dans la manière de questionner le monde et les mondes. Toutes les expériences sont loin d'être mentionnées. Ces moments furent en quelque sorte des étapes. Afin de donner une forme d'unité à ce qui est nécessairement fragmenté, j'ai choisi de prendre le visage comme fil conducteur de chacune de ces expériences et ainsi, des visages apparaîtront depuis les différents modes d'écriture que j'ai pratiqués à ce jour. J'ai évoqué plus haut le thème de la rencontre, celle-là même qui est au cœur de la pratique anthropologique, et le visage en est évidemment l'une des marques au sens où le pensait Levinas (1982).

Écriture I- Poésie

Lorsque le poète déploie sa narration et ses métaphores, il propose des mondes, le sien bien sûr, il explicite aussi un autre monde possible, il ensauvage les mots, il leur enlève cette patine du trop dompté, il rend compte de ce que le langage enferme d'hégémonique dans les représentations: il crée du divers depuis la diversité prenant l'altérité comme matière, ce que je tentais de faire par des lignes publiées en 1981 alors que je m'apprêtais à publier mes premières pages en tant qu'anthropologue.



Extrait de *Ruptures*, 1981.

L'anthropologue que je devenais vivait une scission grandissante entre écriture scientifique et écriture poétique tout en se passionnant pour les deux modes d'écriture. Au cours de cette période, j'ai cherché à

déconstruire l'hégémonie médicale, à la dégager de son opacité, à saisir le pouvoir derrière les langages classificatoires et nosographiques de la psychiatrie, alors que je faisais, tant dans ma vie personnelle auprès de proches que dans mon expérience professionnelle d'anthropologue, l'expérience de la folie au plus près. Lorsque l'anthropologue rend compte des hégémonies en les reconstruisant, en les objectivant, il re(créé) (description/analyse) et crée un monde (mise en scène), ne serait-ce que par le texte. La description ethnographique est toutefois rarement poétique (quoique cela ne soit pas totalement exclu); cette écriture a quelque chose de très aride, elle échappe à la poétique des mondes, elle jette souvent dehors sa poésie, car le risque de non science est trop grand. Le pouvoir narratif et descriptif passerait, selon sa forme la plus convenue, par une analyse distanciée d'un monde pourtant vécu par l'anthropologue. Je parle ici de ce que produit l'anthropologue et non de ce que les participants racontent à l'anthropologue. Dans une sorte de délire sémiotique sur la folie, par mes écrits dits scientifiques, je sortais de l'expérience pourtant intime que j'en avais, et à propos de laquelle j'écrivais à côté. J'oblitérais alors les regards souffrants, la violence, l'enfermement, les propos étranges et qui m'étaient étrangers propos d'humains qui frappaient littéralement leur tête contre les murs, casques de football sur la tête. Je cherchais à faire apparaître ces visages, ces rêves de raison qui engendrent des monstres pour reprendre Goya. J'ai, sans le vouloir, effacé le visage de ceux et celles dont je parlais comme scientifique en herbe en me centrant justement sur ces mécanismes, et j'ai placé la poésie dans un dehors, une case à part, en séparant l'existant et le possible par un acte de schizophrénie que je considère aujourd'hui indigeste. Pendant de longues années, l'écriture poétique se plaça à l'ombre de l'écriture scientifique.

Écriture II- Images

Pour proposer une narration moins asséchée des mondes, les anthropologues ont de plus en plus recours à ce qu'ils nomment l'anthropologie visuelle. La production d'images, la création cinématographique, sert d'appui à la description des mondes et au partage des descriptions sous forme de documentaire sur et avec des communautés. Un genre peu prisé par l'académie. C'est ce que j'ai voulu faire à partir des années 2000 afin de combiner narration scientifique et artistique, d'abord par l'écriture d'une ethnographie à propos d'un réseau d'aide humanitaire autour du handicap (Saillant, 2007), puis d'un très court film, *Buscapé* (en portugais *Aller à la rencontre de*) (Saillant et Fougeyrollas, 2007). Ce film contient des images montrant une forme de sensibilité aux visages et aux corps 'différents', à la cohabitation du divers, ce que ne donne pas à voir tout à fait le texte ethnographique publié la même année. Par cet acte filmique, je re (créais) un monde (reproduction d'un atelier de danse) mais je n'avais pas alors conscience de le créer également par le film, c'est-à-dire de le traduire avec sa

poétique et son esthétique (mise en scène). Par ces images, je sortais officiellement de la narration scientifique pure (à mon insu) et j'introduisais de la texture, de la forme, de la couleur, une hypersensibilité, une subjectivité assumée. J'ai fait apparaître des visages, des corps, des rencontres, partageant l'intime, couchée sur le sol, filmant au centre d'une danse, laissant la caméra pour *danser avec*, puis reprenant la caméra pour *voir ensemble*. Les visages des personnes, certaines autrefois enfermées pendant une trentaine d'années dans une institution asilaire, apparurent ici comme aucune page sans doute de mon ouvrage ethnographique ne permettait de le faire du moins à ce degré. L'existant et le possible se rencontraient. J'ai créé ce monde par l'écriture filmique, j'en ai saisi une partie par une sorte de zoom in prolongé. Je distingue ici re (création) au sens de reproduction par la description dense et création au sens de propositions sur le monde par la mise en scène de mondes qui ne sont pas que plausibles mais possibles par l'*artographie* (Springgay, Irwin, Leggo et Gouzouasis 2008).

J'ai été hantée par l'image à partir de l'expérience de ce premier film qui fut ensuite suivie de plusieurs autres. Un peu comme si les mots auxquels j'étais si habituée, tant en poésie qu'en ethnographie, avaient perdu à mes yeux de leur pouvoir. Cette hantise a été celle de la captation de la rencontre, de cette rencontre de l'altérité, de la signification de ma présence, de ce moi-là en train de regarder et de vouloir traduire, du regard de l'autre sur moi et non pas seulement de mon regard sur eux, et aussi de cette idée de co-présence.

Écriture 3. Dessin

Hantée par cette interface, un jour, au Brésil, en 2011, à la fin d'un terrain épuisant, et cela n'était pas un hasard, c'est une cinquantaine de visages que je me suis mise à dessiner dans une sorte de transe qui a donné lieu plus tard à une œuvre associant dessin et poésie, *Oubliés* (Saillant 2018).



Les Oubliés, 2010

Dessins, Francine Saillant, publiés dans *Oubliés*, 2018.

Sont revenues par le dessin des traces mémorielles des visages des expériences de la folie, du handicap, de la pauvreté, de l'exclusion, ancrées dans ma réalité d'anthropologue, visages surgis entre des lignes d'un récit visuel et poétique irrecevable par l'académie, et de personnes aussi irrecevables que l'artiste|anthropologue en train d'apparaître. Ce moment fut sans doute celui qui permit que l'art et l'anthropologie ne se tournent plus le dos mais au contraire s'adossent l'un à l'autre, qu'ils fassent un mouvement simultané. Depuis ce moment, je n'ai cessé, tant comme anthropologue que comme artiste, de chercher à propos de cette intrigue, de traduire le regardé et le regardant dans la rencontre des mondes, dans la mise à distance des hégémonies, dans l'acte d'écriture faite dessin et de l'écriture qu'est le dessin.



Exposition *Se figurer*, novembre 2017

Dessins présentés lors de l'exposition *Se figurer*, Galerie l'Articho, 2017.

Écriture 4-Multimédia

J'évoquerai maintenant des artistes d'un groupe de théâtre, Bando cultural favelados, rencontrés en janvier 2018 lors d'une recherche anthropologique et artistique visant à comprendre les langages de la justice chez des jeunes de quartiers urbains marginalisés. Des jeunes de Rio de Janeiro³ avaient été invités à participer à des entrevues et ateliers artistiques de dessins et à contribuer à l'élaboration d'une 'murale virtuelle', dont des personnes de ce groupe de théâtre.

Le contexte d'une part de ce terrain fut celui d'une sortie de ce groupe de théâtre au plein cœur d'une manifestation contre la violence dans une favela brésilienne – Rocinha - au cœur d'un réel en train de se faire, soit de tirs échangés tous les jours et en quantité inimaginable entre narcotrafiquants et police. Ce groupe de théâtre, qui loge dans un squat et pratique sur le toit du squat de celui-ci faute d'espace, dénonçait, le 22 janvier 2018, l'inaction de l'État devant la violence extrême, via une performance acclamée par la foule, performance que j'ai filmée à leur demande. Un théâtre performance trop proche du réel, presque insupportable. De quoi parlait cette performance? Du sang, de la perte des fils, de la douleur des mères, de la guerre urbaine, comme dans cette image média du journal *Globo* de janvier 2018 montrant des femmes ne laissant pas voir aux enfants qu'elles portent les morts de la rue.



Image échangée avec le groupe de théâtre Bando cultural favelados, via whatsapp.

Lors de cette sortie de théâtre, l'anthropologue invitée que j'étais écoutait, interviewait, enregistrait, montait sur le toit de la favela, escaladait des bottins téléphoniques qui servaient d'escaliers sur trois

³ D'autres terrains ont eu lieu sur le même thème et dans le contexte du même projet, AJIRA (Action, Jeunes, Intervention, Réseau, Arts), à Montréal et Port-au-Prince. En novembre prochain un autre terrain se fera dans la région parisienne.

mètres, écoutait les discussions sur le lieu de la sortie du théâtre, suivait le groupe qui désirait performer durant une manifestation qui serait peut-être dangereuse. Plutôt que de rester sur le toit du squat, je filmais, participais, me retrouvais au milieu de policiers armés jusqu'aux dents, d'une foule excitée et fébrile. La télévision locale filma également, et nous nous retrouvions ensemble engagés, capturés, avec cette foule qui en redemandait. Les tirs groupés et les morts ont été présents tout du long de ce terrain, et le théâtre de Castello Branco, redramatisait par le théâtre et aussi par une série web, *Favela Flix*, les scènes de mort et de violence: qu'ont-ils fait de nous? Nous pourrions reprendre ce clip tourné par Michael Jackson au Brésil et répondre: 'They don't care about us'⁴. Les jeunes de ce groupe de théâtre, ainsi impliqués dans cette activité anthropologique et artistique, proposaient d'eux-mêmes leurs propres images, théâtrales, photographiques, filmiques via Whats App et Messenger. L'anthropologue qui filma faisait plus que capter une scène vidéo pour la recherche, elle faisait des choix, elle prolongeait les propositions des artistes, elle n'était pas simplement celle qui transcrivait des données, elle créait in situ et en co-présence. Ce qui est ici re (créé) est la mise en scène de la mise en scène, soit l'expérience sensible de ce monde de mort et de violence qui conduit ce groupe d'artistes à se risquer et à risquer sa vie pour créer et affirmer un monde possible et espéré.



Performance théâtrale de Bando cultural favelados, photographie Francine Saillant

L'anthropologue artiste prolonge alors ce geste, soutient la mise en public entre science et création, la leur d'abord et la sienne ensuite, dans

⁴ Voir le clip https://www.youtube.com/watch?v=QNJL6nfu__Q

une sorte d'entrelacs dialogiques en mouvement. L'existant, la favela en feu, le possible, ce monde de désirs, de fenêtres à ouvrir, de chantiers de création coûte que coûte, dans l'extrême survie, c'est ce dont il s'agit. Le visage, celui de ces jeunes qui apparaissent comme transformant de manière performative la cité, de la zone grise en zone de droit. Le visage collectif, c'est celui d'une jeunesse noire et pauvre, touchée en plein cœur par l'un des taux d'homicides les plus élevés de la planète. Ainsi, au lendemain de cette sortie, la télévision brésilienne, un fait chose rare, en a fait une nouvelle, à la plus grande satisfaction du groupe). La murale virtuelle en préparation (sous forme d'un site web) se présente comme une création collective en réseau, s'adressant à des participants, qui co-crèent une œuvre délocalisée avec des artistes et des anthropologues⁵, œuvre partagée et partageable. L'art et l'anthropologie trouvent là leur point de rencontre, dans ce qui n'est qu'un cas de figure des formes actuelles de co-connaissance et de co-création.

En conclusion, quelques remarques

Il me semble à ce stade important de s'interroger sur ce qui émerge comme rapport au monde ou à la connaissance quand ces deux univers, l'art et l'anthropologie, se croisent et acceptent l'humilité de la perte des repères, soit le décentrement et la défamiliarisation; qu'advient-il alors des pratiques et des théories?

Il y aurait une fonction esthétique dans la pratique de l'anthropologie qui se love dans cette idée de description en creux des mondes sensibles - de description profonde, et qui s'est estompée avec le scientisme. Il y aurait une fonction de connaissance dans la pratique artistique qui expérimente des rapports au réel et à ses représentations et qui en suggère des continuités, des discontinuités, des ruptures et un rapport au divers et à sa connaissance que je qualifie de diversité profonde, mais qui tarde à être reconnu comme savoir.

Certaines affirmations pourraient en ce sens servir de postulats: l'art comme l'anthropologie valorisent l'expérience et la singularité; l'art comme l'anthropologie puisent dans la diversité des formes et des expériences leur matière première de réflexion, de connaissance, de création; l'art comme l'anthropologie se confrontent à l'étrange, à l'étranger et à l'étrangeté; on y fait le pari de se soustraire au familier, au lieu commun, on y confronte les formes culturelles hégémoniques par des œuvres et des textes, par des mises en scène et des re (créations) des mondes existants ou possibles. Pour l'anthropologie, l'existant d'un monde devient un possible pour celui qui n'en pas l'expérience. Pour l'artiste, le monde possible finit par se transformer en existant, même

⁵ En collaboration avec Castelo Branco. Rosilene Silva, Fanny Hénon-Levy, Sarah Bourdages-Duclot.

quand il est éphémère ou virtuel ou relationnel. Ce qu'ils ont le plus en commun peut-être, c'est cette idée d'une narration des mondes, narration qui passe par des formes langagières fort différentes à première vue et qui conduisent à des mises en représentation.

Quand ceux que nous nommons auteurs et/ou créateurs, anthropologues et/ou artistes, assument entièrement cette idée importante, située au cœur de leurs pratiques et théories respectives, celle de la primordialité du dessaisissement de soi, de la mise à distance du sens commun, avec cette possibilité de produire un effet dans le monde, on trouve entre eux de multiples ressemblances. Car alors, l'acte de recherche et l'acte de création conduisent à cette idée fondamentale: le monde n'est jamais celui qu'il semble être. L'un et l'autre ne sont pas obligatoirement dans la création pure (cet être icône artiste solitaire inspiré dans son atelier) ou dans la science pure (ce savant solitaire isolé dans sa tour).

On a souvent associé l'art à des expériences des plus singulières qui dans certains cas viendraient rejoindre une sorte de condition humaine universelle et presque transcendante. On a aussi eu en anthropologie cette ambition fort levi-straussienne de rejoindre par la comparaison l'universel de la condition d'être un humain dans l'infini diversité. Il y a dans ces projets disciplinaires d'un autre temps, que nous pourrions qualifier d'universalistes, quelque chose de commun mais aussi de daté. Dans ce monde qui est le nôtre, les questions sont différentes: l'anthropologue qui fait un geste du côté de l'art en intégrant une démarche artistique à son savoir, la sienne et celle de créateurs et dans certains cas de co-créateurs, produit un autre savoir, tout comme l'artiste qui s'inspire de l'anthropologue, voire en emprunte directement les méthodes, le fait à sa manière. Peut-être l'un et l'autre participent-ils de la multiplication des formes de vie qui sont à la base non pas du projet universaliste du passé mais de celui plus actuel et dont nous avons tant besoin, de l'affirmation de la pluralité. Une pluralité qui se construit mot par mot, œuvre par œuvre, qui donne à voir les visages du monde et qui fait rupture avec les hégémonies de toutes sortes.

Bibliographie

- BEUYS, Joseph. 2004. *What is Art*. London: Clearview Art.
- GORDON, Leah. 2017. *Ghetto Biennale Catalogue 2009-2015*. London: Kickstarter.
- LAPLANTINE, François et Francine Saillant. 2005. «Globalisation terrain et théorie, l'anthropologie retraversée», *Parcours anthropologique*. Vol. 5, p.10-17.
- LAMOUREUX, Ève. 2018. «Art et action culturelle au sein du mouvement communautaire au Québec», *Inter Reconnaissance. La mémoire des droits dans le mouvement communautaire au Québec*. Québec: PUL, p. 239-264.
- LEVINAS, Emmanuel. 1982. *Éthique et infini*. Paris: Fayard.
- MACEL, Christine. 2017. *Viva Arte Viva: 57th International Art Exhibition: La Biennale Di Venezia*. New York: Rizzoli.
- SAILLANT, Francine. 1981. *Ruptures*. Montréal: Dérives.
- SAILLANT, Francine. 2007. *Identités et handicaps*. Paris: Karthala.
- SAILLANT, Francine et Patrick FOUGEYROLLAS. 2007. *Buscapé*. Montréal: Les productions de l'Autre œil.
- SAILLANT, Francine. 2018. *Oubliés*. Québec: La pruche et le pin Maison d'éditions.
- SPRINGGAY, Stephanie. IRWIN, Rita. L.. LEGGO, Carl. et GOUZOUASIS, Peter (Eds.). 2008. *Being with A/r/tography*. Rotterdam: Sense Publishers.

«*Santa Marta Operatica*»
**Corp(u)s d'histoire(s) en partage pour une réappropriation
de la mémoire de l'esclavage en Caraïbe colombienne»**

**Véronique Bénéï, IIAC - Institut interdisciplinaire
d'anthropologie du contemporain, CNRS, Paris, France**

Comment dire le politique autrement que sous la forme de traités scientifiques? Comment restituer les trames narrative, sensorielle, phénoménologique des multiples rencontres qui, à travers le travail «de terrain», participent à la coproduction de la connaissance en sciences humaines et sociales? Inversement, comment restituer les corpus ainsi produits, au plus grand nombre et en particulier, à celles et ceux qui en ont fourni la matière première par le partage de leur quotidien, leurs expériences de vie et toutes les facettes de leur humanité, la plus heureuse comme la plus dure? Quels dispositifs sont-ils à inventer, quels soubassements artistiques permettent-ils cette restitution et avec quels étayages heuristiques?

L'exemple du projet d'opéra, en cours, fondé sur des matériaux historiographiques et ethnographiques recueillis sur l'histoire et la mémoire de l'esclavage dans la ville de Santa Marta, en Caraïbe colombienne nous permet d'entrevoir des réponses à ces questions. À travers l'enchevêtrement de différentes formes narratives, il s'agit dans cette œuvre de tisser une toile –non exhaustive– des histoires, imaginaires, représentations et réappropriations localisées d'un phénomène de l'Histoire globale, à bien des égards, fondateur de l'Amérique latine contemporaine.

Pour commencer, il me faut expliquer la double interrogation qui me porte et s'inscrit dans celles, plus larges, de ce colloque : celle de réconcilier deux univers, artistique et académique, par le biais de l'opéra et une interrogation sur le corps, depuis le travail que j'ai réalisé en Inde sur la fabrique du soi et des «senses of belonging». Et celle d'appréhender le corps non plus seulement comme objet intellectuel, mais comme activateur de méthodologie et instrument de connaissance.

Pour cela, j'ai commencé cette présentation en invitant les participants à une expérience incarnée, sensorielle, corporelle dans laquelle mobiliser leur propre corps, à la fois comme instrument de connaissance et comme levier d'imaginaire(s). Par cette mise en mouvement et en marche à travers l'espace où se tenait le colloque, la proposition initiale était de ressentir la pleine conscience de son propre corps, de ses mouvements, de sa gravité puis, progressivement, de sa propre reliance au corps des autres participants ainsi qu'à l'espace qui nous entoure. L'invitation s'est poursuivie dans l'exploration en duo de l'espace entre deux participant-e-s, chacun-e se tenant debout en face de l'autre. Prendre acte de la présence de son partenaire, en se regardant dans les yeux et, ce faisant, plonger dans l'imagination des lignées qui l'ont précédé-e, de tous ces héritages que

porte cette personne qui se tient devant vous, dans et à travers son propre corps; et puis, dans le silence qui a accompagné cette traversée corpo-temporelle, demeurer avec ce ressenti le temps de cette communication, fabriquant ainsi comme un pont avec sa conclusion.

Contextualisation historico-raciale : Esclavage, mémoire sociale et amnésie historique à Santa Marta, Colombie

Dans la Caraïbe colombienne des XX^e et XXI^e siècles comme à travers toute l'Amérique latine, le discours idéologique et historique du *blanqueamiento* a posé les bases de la construction nationale, produisant des effets durables sur la mise en invisibilité de la contribution des noirs au projet de la nation. En Colombie, ce discours s'assortit souvent d'une posture irénique concernant l'assimilation et l'intégration des «trois races» (e.g. indigène, africaine et européenne). C'est le cas, notamment, à Santa Marta, «première» ville fondée en Tierra Firme par les Conquistadores au début du XVI^e siècle.

Contrairement à sa voisine Cartagène des Indes, établie quelques années à sa suite et plus connue aujourd'hui comme patrimoine mondial de l'UNESCO, Santa Marta de nos jours compte assez peu de populations qui se reconnaissent de descendance africaine (*afrodescendientes*) (Bénéï, 2018a). Si Cartagena fut le lieu officiel de la traite des esclaves jusqu'en 1851, Santa Marta représente celui d'un harmonieux métissage tri-ethnique, au point de fournir un thème de l'hymne de la ville... et d'avoir effacé de la mémoire sociale la pratique historiquement avérée de l'esclavage jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Et pourtant, à différentes époques, celle-ci a supplanté sa rivale dans sa dimension esclavagiste, en termes démographiques comme économiques (Romero, 1997; Padilla, 2004; Elias Caro, 2009; Benei, 2011). Quelques années avant son abolition en 1851, le commerce et la pratique de l'esclavage alimentaient la vie économique, publique et sociale de la ville.



Cathédrale Santa Marta

Aujourd'hui encore, le passé en rapport avec l'esclavage à Santa Marta est tour à tour occulté, oblitéré, nié, oublié. L'est tout autant le rôle joué par la race comme opérateur social et culturel fondamental, y compris depuis la Constitution multiculturelle de 1991. Cette histoire ressurgit cependant de façon impromptue, au hasard de conversations indexant des formes contemporaines de domination professionnelle et économique. Se situant toujours de manière très générale, ce discours s'inscrit dans un espace de consentement tacite sur lequel s'organise une hiérarchie sociale et économique locale encore largement reproduite en fonction de la couleur de peau (Bénéï, 2018b; Bénéï, 2016).

Cette situation présente des implications en termes de stratégies méthodologiques : comment aborder la rémanence omniprésente d'un passé qui ne se raconte pas par les mots, du moins pas ceux de l'histoire familiale ou individuelle, ni même institutionnelle ou locale ? Quels dispositifs sont-ils à imaginer pour en appréhender les résurgence et permanence, dans le travail entretissé de l'histoire et de la mémoire sociale ?

Le corps comme méthode

Jusqu'il y a peu, les actrices et acteurs du monde de la recherche ont mobilisé leurs seules capacités intellectuelles et cognitives pour observer, analyser, mesurer et réfléchir sur leurs objets et/ou leurs créations. Les sciences humaines et sociales, et l'anthropologie et la sociologie en particulier, n'ont pas échappé à cet *episteme* d'où sont issues toutes les méthodologies existant dans nos disciplines. Paradoxalement, les champs d'études des émotions et du corps ont acquis ces dernières années une importance considérable, tant en anthropologie qu'en sociologie politique ou encore en histoire. En cantonnant le corps et les émotions au seul statut d'objet d'études, cependant, les sciences sociales et humaines se sont privées des bénéfices de leurs propres résultats. Elles se sont également fermées à des modalités alternatives où non plus le seul intellect, sinon le corps, le cœur (en tant que siège d'émotions) et l'esprit des chercheur-e-s seraient tout entiers mis au service de leur recherche.

En plaçant notamment en son centre le corps et sa méditation en mouvement comme ressources physique, énergétique et émotionnelle, il s'agit ici de développer et affiner des perceptions et des niveaux de conscience (entendue au sens de présence à soi et au monde) qui sont aussi heuristiques et productifs dans nos milieux universitaires. La proposition que j'ai faite au commencement de cette présentation est donc, d'une certaine façon, de penser avec son propre corps, en mouvement. La forme même de cette communication est une invitation à exploration personnelle empirique, sensorielle et incarnée de nos objets, méthodes et élaborations cognitives, intellectuelles et artistiques.

C'est en effet en travaillant sur la manière dont les corps parlent et disent ce que le verbe tait, comment ils relaient, voire trahissent celui-ci, en laissant parfois jaillir à la surface du geste en mouvement ce que tait l'inconscient, individuel ou collectif, logé en ses tréfonds, que, en tant que chercheur-e-s intéressé-e-s à des méthodologies alternatives, nous pouvons parvenir, par le biais artistique, à faire émerger, donner à voir et ressentir l'incarnation du travail de la mémoire historique qui se produit en certains moments du quotidien. Sauf à adopter un postulat essentialiste, toute conception du corps engage une mise en situation, sociale et culturelle. Les sciences sociales, et notamment l'anthropologie et la sociologie à des degrés divers, sont des disciplines marquées par différentes généalogies de travaux ayant instauré le corps comme médium fondamental de socialisation, qu'il s'agisse d'une mise en discipline du type écrit par Michel Foucault ou des notions d'*habitus* et d'*hexis corporelle* développées par Pierre Bourdieu, à la suite du texte fondateur de Marcel Mauss sur les techniques du corps. Que la socialisation de tout acteur social opère largement par le biais de son corps –et quelle qu'en soit la définition sociale, culturelle, historique et politique– est à présent lieu commun. Ce qui ne l'est pas encore tout-à-fait dans les sciences sociales, c'est, d'une part, l'approche, entre autres psychanalytique, du corps comme «lieu de mémoire», à la fois individuelle, familiale, transgénérationnelle, voire ancestrale; de l'autre, l'aspect du corps *en mouvement*. François Laplantine insiste dans sa proposition (ce no) sur la rupture qu'a opérée Merce Cunningham par rapport à la danse classique, sur l'importance de considérer le mouvement non plus comme l'expression des émotions, mais comme leur source. Ici, je voudrais vous inviter à considérer également le corps comme un lieu d'émotions en réserve, ou plutôt, accumulées et profondément enfouies au gré d'événements familiaux, historiques et objets de transmission, lesquelles se réactivent par le mouvement du corps et dont la circulation à travers celui-ci peut s'avérer cathartique. C'est à la réappropriation phénoménologique de cette mémoire historique et sociale que j'ai voulu contribuer par le biais de cet opéra en projet.

Incarner le travail de la mémoire historique

Je vais donc traiter de cette question de l'incarnation du travail de la mémoire historique sous deux aspects. Premièrement, en m'inspirant des analyses de la psychanalyse Françoise Davoine sur sa propre pratique, qu'elle a partagées lors de sa conférence sur la question du trauma dans l'interprétation du passé en 2012. En ressort l'importance, dans tout travail d'interaction, de l'implication personnelle des personnes en présence, en particulier de la chercheuse et, du même coup, celle d'en faire état également lors de la restitution de cette interaction, soit-elle du type d'une cure analytique ou d'un travail anthropologique. Françoise Davoine explique comment le partage –volontaire ou non– d'une information personnelle par le psychanalyste avec son ou sa patiente peut avoir un effet décisif dans la cure analytique et faire advenir une parole enfouie chez celui ou

celle-ci. De la même manière, ici, la sollicitation qui m'a souvent été faite par mes interlocuteurs à spécifier mes propres «origines raciales» et mon intérêt pour ces questions a pu, dans certains cas, engendrer une réflexion et un partage de l'intime chez ces mêmes interlocuteurs. C'est dans ce face-à-face de deux corpus d'(H)istoire(s) qu'a pu parfois surgir une élaboration cathartique. Pour en rendre compte, ceci implique des choix d'écriture, parfois un peu équilibristes : à la fois loin d'une mise en scène de soi envahissante telle qu'elle a pu se donner au cours d'un certain *cultural turn* il y a plusieurs décennies, tout en évitant de se camper dans la prétentieuse et toujours tenace posture de distanciation objective de l'anthropologue face à ses «anthropologisé-e-s».

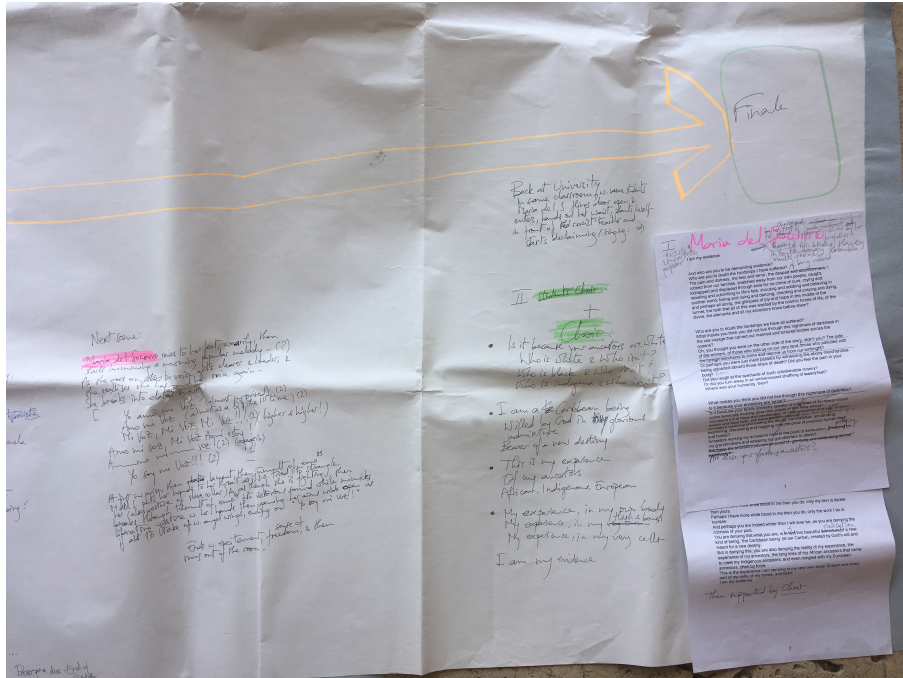
Deuxièmement, au-delà de cette double rencontre de deux psychés incarnées, il s'agit bien aussi de la rencontre de deux corps, chacun porteur de son histoire, et de toutes celles qui l'a précédé. D'où la petite mise en mouvement que j'ai proposée aux participants du colloque au début de mon intervention, offrant la possibilité à chacun de «sentir» les prémisses de ce travail en cours. Car ce «corpus» est aussi, fondamentalement, un corps. Dès lors, surgit la question de la preuve incarnée : le corps comme le lieu de la mémoire et du souvenir, enfoui, non encore conscient, et pourtant déjà si évocateur. La «preuve» s'impose par le corps porteur de cette expérience vécue, advenue historiquement et généalogiquement. Lorsqu'elle n'est pas transmise oralement, cette preuve se dit par le geste dans son jaillissement spontané tant que codifié et invisibilisé.

Ainsi, un geste fréquemment rencontré lors de situations professionnelles extrêmes à Santa Marta, survenant de manière impromptue dans des partages concernant une surcharge de travail consiste à porter les deux mains à sa propre gorge, à la manière de deux fers qui l'enserrent. Souvent, l'explicitation verbale suit : «es que me tienen así, ve'!» («C'est qu'ils m'ont comme ça, tu vois?»). La première fois où j'ai été témoin de ce partage, je fus surprise, surtout eu égard au silence qui régnait sur l'histoire locale de l'esclavage. Par la suite, je l'ai rencontré dans d'autres situations, tant domestiques que professionnelles, chacune d'entre elles portant sur un surcroît de travail, une exploitation ou une domination du locuteur (plus rarement de la locutrice) par un tiers.

Or, ce geste était à la fois compris tacitement par l'interlocuteur avec lequel il était partagé, souvent dans une forme de connivence, sans jamais être explicité davantage verbalement. Le geste, tout comme l'héritage en partage, suffisait, qu'il soit conscientisé ou non. Les fois où j'ai pu évoquer ce geste avec son auteur, en effet, soit sur le moment, soit ultérieurement, c'est la discussion qui en a résulté qui a ouvert un espace de possible mise en corrélation entre le geste, et l'histoire, personnelle et familiale, de l'esclavage.

Par contraste, ce «voile de la mémoire» concernant le passé et l'expérience de l'esclavage se laissait davantage percer par un

observateur extérieur. Ainsi, tant pour l'anthropologue étrangère que je suis, que pour des Colombiens «de l'intérieur» (dits *Cachacos*) vivant localement, ce geste était spontanément lisible comme le signe de cet héritage si fortement marqué sur la Côte («la Costa»). C'est du souci de contribuer à une réappropriation positive de leur histoire par la population locale qu'est né ce projet d'opéra.



Notes pour livret d'opéra

Opéra: «Un viaje de reincarnaciones. La increíble historia de Maria del Socorro quien no quería repetir la Historia»¹

Fondé sur des matériaux d'enquête et porté par une double-trame narrative ethno- et historiographique, le livret, encore en cours d'écriture, met en scène une jeune habitante de Santa Marta désireuse de connaître «son» histoire locale, afin, dit-elle, de ne pas la répéter. Au terme de plusieurs années d'enquête et tribulations diverses, Maria a grandi dans la compréhension des circonstances personnelles, familiales et sociales d'une Histoire à échelles globale et intercontinentale.

La partie de l'opéra que je souhaite partager ici et qui en signe la fin met en scène le corps, comme porteur d'histoire(s) testamentaire(s), de la traite de l'esclavage et du déracinement, Outre-Atlantique, de plusieurs dizaines de millions d'Africains². Mais ce corps n'est pas seulement témoin héritier d'histoires ancestrales et objet de représentations d'un «espace d'expérience», pour reprendre la formule heuristique de Reinhart Koselleck (1990): il est aussi

¹ «Un voyage de réincarnations : L'incroyable histoire de Maria del Socorro qui ne voulait pas répéter l'Histoire» (ma traduction).

² Pour des raisons que je n'ai ni le temps ni la place d'expliquer ici, je travaille beaucoup en anglais. Cette partie a été écrite dans cette langue.

activateur de reconnaissance et identification identitaires dans la Colombie d'aujourd'hui, au gré des situations et expériences du quotidien, comme l'a montré de manière suggestive Elisabeth Cunin dans son approche goffmannienne (2001 et 20013). Il est ainsi moteur de revendication qui dépasse un «horizon d'attente» toujours repoussé vers un champ de représentations démultipliées des possibles, pour s'ancrer dans un présent du sensible. L'incarne ici la jeune fille samaria qui le dit, en réponse au défi lancé par son professeur d'université d'apporter la preuve de son histoire ancestrale.



Actrice pressentie pour le rôle de Maria Del Socorro devenue jeune femme

I am my evidence

«And who are you to be demanding evidence?

Who are you to doubt the hardships I have suffered?

The pain and distress, the fear and terror, the despair and abandonment, robbed from our families, snatched away from our own people, caught, kidnapped and displaced through exile for no crime of ours, crying and rebelling and submitting to life's fate, shouting and sobbing and believing in another world, falling and rising and dancing, chanting and praying and dying, and perhaps all along, the glimpses of joy and hope in the middle of the tunnel, the faith that all of this was wanted by the cosmic forces of life, of the divine, the elements and all my ancestors knew before them?

Who are you to doubt the hardships we have all suffered?

What makes you think you did not live through this nightmare of darkness in the sea voyage that carried our maimed and tortured bodies across the oceans?

Oh, you thought you were on the other side of the story, didn't you?

The side of the winners, of those who sold us on our very land, those who colluded with the foreign merchants to come and deprive us from our birth right?

Or perhaps you were just mere passers by witnessing the ebony merchandise being uploaded aboard those ships of death? Did you feel the pain in your body?

Did you laugh at the spectacle of such unbelievable misery?

Or did you turn away in an embarrassed shuffling of weary feet?

Where was your humanity, then?

What makes you think you did not live through this nightmare of darkness?

Is it because your ancestors are 'white'?

Is it because your family ancestry speaks of long lines of European blood come heroically trickling down the coasts of this New World?

Ancestors full of hope and devastation, of concupiscence and lust, of blind beliefs and false faith, are these your ancestors?

Ancestors receiving and trading the ebony merchandise, scrutinizing, examining, discussing and haggling over the price of precious human flesh and bones?

Ancestors working my ancestors hard to the point of exhaustion, predated on my grandmothers and whipping my grandfathers to death?

Are these the ancestors you are so proud of, glorifying and celebrating almost beatifically?

Is it because your ancestors are 'white'?

But who is white and who isn't? How white is white?

If you cannot show all your antecedents, if you cannot know all your pedigree, if you cannot trace all these supposedly pristine lineages back to the fold of Mother Europe, does that make you less white?

Or is how you see yourself what matters? Is it the colour of your skin?

The texture of your hair?

The shape of your eyes?

The way you speak, laugh and hold your body?

The kind of work you do, the money you earn?

How is white white?

So many years, decades, generations of being brainwashed into believing those with European blood are better, worthier beings. Negation of African roots, negation of Indigenous roots, blood mixture of history.

Who is white and who isn't?

How do you know you are white?

How do you know I am not white?

Perhaps I have more white blood in me than you do, only my skin is darker than yours.

Perhaps I have more white blood in me than you do, only the work I do is humbler.

And perhaps you are indeed whiter than I will ever be, as you are denying the richness of your past.

You are denying that what you are, is this beautiful admixture of a new kind of being, «the Caribbean being» (*el ser caribe*), created by God's will and meant for a new destiny.

But in denying this, you are also denying the reality of my experience, the experience of my ancestors, the long lines of my African ancestors that came to meet my Indigenous ancestors, and even mingled with my European ancestors, often by force. This is the experience I am carrying in my very own body, in each and every part of my cells, my bones, and flesh. I am my evidence.»

En définitive, ce corps se dit, se réclame et se déclame au présent. À la fois porteur d'espérance et de représentations d'un monde où les différences raciales seraient d'abord célébrées pour être ensuite transcendées dans un «être caribéen» composite, il est aussi, de par sa texture phénoménologique, l'instrument premier d'un rapport au réel (Merleau-Ponty 1945). Ainsi, ce présent est un temps historique de l'immédiateté qui permet d'embrasser d'un même regard l'espace d'expérience et l'horizon d'attente en les fusionnant dans le corps même des acteurs –sociaux tant que de théâtre opératique. Abolissant les frontières temporelles, il devient là, par essence, un temps de l'art.

Références

- BENEÏ, Véronique. À paraître 2018a. «Ciudadanía, visibilidad y multiculturalismo con respecto a *lo afro* en Santa Marta, Caribe colombiano.» *Revista Ístmica*, n° 22.
- BENEÏ, Véronique. À paraître 2018b. *Santa Marta Poética o decir de otro modo lo político: Exploraciones etnográficas en el Caribe colombiano*. Traduction à l'espagnol par l'auteure et introductions et préface allongées. Santa Marta, Colombie: Editorial Unimagdalena.
- BENEÏ, Véronique. 2016. *Santa Marta Poetica ou Dire le politique autrement: Explorations ethnographiques en Caraïbe colombienne*. Paris: L'Harmattan, Coll. L'Autre Amérique.
- BENEÏ, Véronique. 2011. «Olvido y memoria en Santa Marta, Colombia: El punto ciego de la esclavitud», *Clio América, Universidad del Magdalena*. Enero-julio, Vol. 5, n°9, p. 112-135.
- CUNIN, Elizabeth. 2001. «Chicago sous les tropiques ou les vertus heuristiques du metissage.» *Sociétés contemporaines*. Vol. 43, n°3, Janvier.
- BENEÏ, Véronique. 2003. *Identidades a flor de piel: lo «negro» entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*. Bogotá/ Lima: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- ELIAS CARO, Jorge Enrique. 2009. VI. «Aspectos Socioeconómicos de la Esclavitud en Santa Marta durante el Siglo XIX.» In Elias Caro, J. E. (dir.) *Santa Marta, del Olvido al recuerdo: Historia económica y social de más de cuatro siglos*. Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- KOSELLECK, Reinhart, 1990, *Le futur passé*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- PADILLA PINEDO, Wilfredo. 2004. “Los castigos durante la esclavitud en la Provincia de Santa Marta. 1800-1851”. *Jangwa Pana*, n° 3. Revista de la Universidad del Magdalena, p. 62-75.
- ROMERO JARAMILLO, Dolcey. 1997. *Esclavitud en la provincia de Santa Marta, 1791-1851*. Santa Marta: Instituto de Cultura y Turismo del Magdalena.

Le paradis debout

**Caterina Pasqualino, IIAC - Institut interdisciplinaire d'anthropologie
du contemporain, CNRS/EHESS, Paris, France**

En périphérie de Grenade, au-delà des derniers buildings de Caseria de Montijo, au-delà de l'asphalte de la route, le jardin apparaît enfoui au fond d'un ravin. D'en haut on aperçoit des taches vertes, dans des nuances claires ou foncées, faites d'alignements d'aubergines, de piments, de salades et de plants de tomates, autant des lignes de fuite convergeant vers un grand arbre au centre. D'en haut, on ne peut soupçonner la paix d'en bas. Depuis quelques années, avec d'autres chômeurs, Antonio, Santiago et Oscar ont défriché ce terrain avec acharnement. Ils ont coupé du bois de chauffage, cultivé des laitues et construit un poulailler. De loin on les aperçoit donner à manger à leurs poules, les appeler avec véhémence ou rigoler en les voyant picorer. Ils désherbent les sillons pour y semer des graines de tournesols. Les trois amis s'appliquent à retrouver les gestes ancestraux des agriculteurs et puisent dans la terre une énergie qui les rassure. Faisant face à la crise qui n'a cessé de frapper l'Espagne depuis 2007, ce potager est devenu pour eux une bouffée d'air, une échappée belle, un autre « chez eux ». Ils ont transformé ce qui était une immense décharge illégale à ciel ouvert en un potager collectif verdoyant.

Cet enclos les protège d'un monde contemporain qui les a rejetés. Leur « paradis terrestre » réactualise une image archétypale qui a hanté le monde occidental depuis des millénaires. Au-delà de la faible valeur marchande des produits de leur maraichage, ces gens de peu ont réussi à ré-enchanter une culture populaire enracinée dans la poésie et dans le mythe de Garcia Lorca. Tel un gourou prononçant des mantras, Santiago énonce des vers sauvegardés sur son portable. Derrière ses lunettes cassées, il semble guetter l'horizon. Il est concentré, en méditation active, comme ailleurs mais sans se perdre. Comme des funambules en équilibre sur un fil ou des chanteurs poussant leur voix en risquant la fausse note, Santiago semble en apesanteur: « Ici, je ne pense plus à ma condition de chômeur. Je m'évade, je ne pense à rien. Une tomate n'est pas qu'une tomate. Je la sème, je la vois grandir, puis je la cueille et je la mange. En faisant cela, je redeviens moi-même. ». Cultiver la terre le sauve d'une dépression qui le guette. Suivi par son chien Purga, il descend la pente escarpée de son théâtre. Il se dirige vers les poivrons translucides, vers les feuilles de tabac, il s'approche d'un tournesol penché sur le côté et le caresse (Pasqualino, 2017).

Le tournesol

Sur place, je filme en plan serré des tomates, des laitues, des piments. Je m'arrête sur le tournesol. Sa tige est épaisse, ses semences dorées. Bon pour produire de l'huile, bon pour mon compte de fée paradoxal. Fort, puissant. Sentiment d'un ailleurs, une grosse tige qui semble s'élever jusqu'au ciel. Jaune, marron, bleu, le tournesol n'est

pas une plante d'origine méditerranéenne. Tandis que l'astre solaire le frappe durement, il lui offre sa corolle.



Le tournesol, Caterina Pasqualino, 2017.

Tournesol de mes étés siciliens, de mes cauchemars. Enfant, il y avait des tournesols. Surtout un. On le remarquait au milieu d'une étendue de blé, se vrillant au gré du vent. Un beau jour, mon père l'a coupé et l'a ramené à la maison comme un trophée. Mon père, le roi des tournesols. Il y en avait trois. Les rois mages, le Christ et les deux voleurs. Faux, hurlants, les trois tournesols montent au ciel pour demander pardon aux nuages. D'un tournesol à l'autre, mon père le tournesol. Entre le ciel et la terre, une force me prend par surprise. Mon regard s'éteint. Au-delà, le ciel à perte de vue. Un gouffre à ciel ouvert, la lumière aveuglante qui s'obscurcit d'un coup. Décollement de la rétine? Loin du potager de Caseria, au fond d'une autre vallée, dans le ravin du Colorado, la Green River, la rivière verte, *green*, émeraude. Je m'aveugle en quelques secondes, en pleine lumière. Épuisée par une promenade audacieuse, déshydratée, d'un coup je ne vois plus rien. Après m'être écroulée, je tâtonne à quatre pattes, m'accrochant aux rochers, réduite à m'orienter par le toucher. Aveugle, en détresse, j'ai embrassé les pierres. Je te vois chancelant. Tu veux t'habiller seul, mon père le tournesol, tu cherches les ouvertures des manches de ta veste avec une difficulté infinie. Tu nous avais dit: « je vais le porter » ce beau manteau longtemps suspendu. Tournesol qui ne demandait plus grand-chose, tu as savouré la glace vert pistache, rouge pastèque, la nouveauté du bar Alba,

comme si c'était essentiel. Je ne vois que du noir. La lumière du tournesol passe au noir. Rythmes en creux. La terre se dérobe sous mes pieds, ma tête tourne, la vierge de la Angustia entourée par tous ces hommes au visage couvert. Respire, respire! Je ne vois que les mains blanches gantées des *costaleros*. Tourbillon en plein soleil. Ma caméra s'enfoncé dans le bruissement des arbustes, un tintamarre qui s'épuise dans le rêve calme d'un coin de campagne. Trois petits coups de cloche: la Vierge de Grenade est soulevée par ses gardiens, les gros *pinguins*, les *costaleros*. Nos amis du potager n'iront pas la voir. Ils préfèrent passer ce jour de fête chez eux, loin de la marche régulière des hommes gantés, patrons de la Vierge, inéluctable. La couronne du Christ au vent. Le tournesol se moque des bonnes manières, des règles, des chapelets. Il tourne selon le vent. Simple figurant de ce théâtre enfoui dans la vallée. Tournesol incongru, tige puissante qui tourne et se retourne. Christ ou voleur? Les deux sans doute. Tu t'étales dans l'espoir d'une brise. A l'automne, ta tige ocre orangé ne te soutient plus. Tu flanches sous le poids, tu t'accroupis, tu t'enfonces dans la terre.

Une promenade

Antonio, Santiago, Oscar et nous, les uns derrière les autres, nous quittons le potager et nous dirigeons vers un terrain escarpé couvert de broussailles. Caméra à l'épaule, Chiara et moi filmons les trois qui discutent en avançant. Marcher c'est déplacer des montagnes. Nommer les lieux, les épeler, c'est une thérapie.



La marche, Caterina Pasqualino, 2017

Antonio nous signale un ancien chemin recouvert de végétation. Puis nous conduit au *El Paseo de los Tristes*, la plus belle promenade de la ville où les Républicains avaient érigé leurs barricades et devant le mur du cimetière de Grenade qui laisse apparaître des impacts de balles, les mêmes qui ont massacré les

prisonniers au cours de fusillades sommaires. Entre les villages de Alfacar et de Viznar, que l'on devine au loin, se trouve une fosse commune où ont été ensevelis des centaines de Républicains assassinés par les milices franquistes. Non loin de là, il y a aussi la « *fuenta de Aidanamar* », la « *fuenta de las lacrimas* », où Garcia Lorca aurait été tué le 9 août 1936 (Gibson, 1971). « *Dale mucho cafe* » aurait dit le général Queipo de Llano pour signifier la mise à mort du poète que la dictature de Franco ne pouvait plus tolérer parce qu'il restait libre. Sous nos pieds, le paysage résonne comme une dénonciation. La lutte contre le chômage d'aujourd'hui est aussi liée au combat pour reconnaître les morts de la République. Le scénario de notre film prend corps en marchant.

Stalker

Je suis Antonio sur le chemin quand le souvenir d'une autre marche remonte en moi. Paris, Université d'architecture de la Villette: une conférence du collectif d'artistes « Stalker » en soutien aux plus démunis. Au lieu de faire des discours, ils nous invitent à sortir et nous conduisent jusqu'à la Petite Ceinture, une voie de chemin de fer désaffectée qui encercle Paris. Les Stalker nous invitent à marcher (Careri 2013). Par une soirée d'hiver nous marchons les uns derrière les autres sur les rails désaffectés. Des centaines de pas résonnent à mes oreilles. Je suis la dernière de la file. Je crains d'être semée et je trébuche. Après deux heures de marche, nous nous frayons un passage entre des fils barbelés et nous nous retrouvons de nuit aux « Buttes Chaumont », un parc paysager en plein Paris comprenant de petites vallées, des torrents, des collines et des belvédères. Nous nous réfugions dans une grotte aux stalactites improbables. Quelqu'un lit du Verlaine mais la police fait irruption et nous chasse. Notre aventure semble prendre fin quand, sur des marches d'un escalier, les membres du groupe Stalker ouvrent un débat sur ce que signifie « être engagé ». Non loin de là, le long du Canal de l'Ourcq, des dizaines de sans-abris sont réfugiés sous des tentes de fortune. Comment les aider?

Antonio nous explique qu'on ne combat pas le chômage d'aujourd'hui sans déterrer les morts d'antan.



Antonio, Caterina Pasqualino, 2017

Nous ne faisons pas une simple promenade. Nous marchons pour reconnaître les lieux des crimes perpétrés contre la République. Les sentiers se révèlent au fur et à mesure de notre progression. Absorbée successivement par la jovialité de mes compagnons de route, par leur tristesse, leur lenteur ou leurs élans, je parcours les recoins de ma géographie intérieure.

Vivre debout

1932: sur la photo de son visage, on voit deux trous noirs animés par un sourire épanoui. Ma grand-mère *Lia Tatà* est à Milan pour assister à un de ses vernissages à la galerie *Il Milione* (Leto: 2018). A ses côtés, on voit la tête large et légèrement aplatie de mon grand-père Guglielmo. Dans ces années 1930, il signait les toiles pour elle, un subterfuge qui lui permettait d'exposer et de se faire reconnaître dans un milieu artistique alors ultra-machiste. Tout en cheminant derrière Antonio, je revois *Lia Tatà*, une femme menue, calme, modérée, se tenant toujours debout. On la surnommait « le cheval » parce qu'elle ne voulait jamais s'asseoir. Je me souviens d'elle, fière, se levant de son siège en s'excusant pour atténuer cette inconvenance, car elle continuait les conversations debout. Je me souviens aussi d'elle dans son atelier, les yeux braqués sur ses toiles au milieu d'une forte odeur de térébenthine. Elle irradiait. Ses six petits-enfants, lorsqu'ils s'ennuyaient dans sa vaste maison, la guettaient derrière la porte de son atelier. Mais elle préférait nous

confier à la gouvernante, ne tentant pas de nous convertir à son art de vivre, non pas par égoïsme, mais par discrétion.

Son histoire à elle, c'est une histoire de *Ying* et de *Yang*. Son secret était de ne jamais être excessive. Et de rester debout, toujours. On était à Palerme. D'où lui venait son sourire affable dans cette ville méridionale violente? D'où lui venait sa marche immobile sinon de ses pieds révoltés? Elle ne faisait jamais de promenades. Jusqu'aux années 1980, une femme qui marchait seule à Palerme passait pour folle. Lorsque j'étais encore étudiante, une de mes collègues se déplaçait d'un quartier à l'autre à pas très rapides et en fixant le trottoir. Aux yeux de tout le monde, elle était «folle à lier». Elle est devenue philosophe du langage.

Pour nous ses petits-enfants, notre grand-mère qui refusait de s'asseoir, c'était «le cheval». Elle devait agripper ses orteils au sol pour trouver son élan vital, son point d'ancrage sur le marbre froid de sa maison silencieuse. Moi j'enfonce mes pieds dans la terre asséchée de Caseria. *Lia Tatà* n'aurait jamais fait cette promenade. Tout en marchant, je me dis pourtant que je vivrai comme elle, debout.

Chemin faisant, nous nous remémorons le drame de la dictature. Nous convenons que le fait de parvenir un jour à identifier les morts innocents et anonymes a un lien avec le fait de résister au monde en cultivant des tomates à Caseria.

Nous sommes sortis du potager, nous avons parcouru une nature en friche, traversé une banlieue triste, puis rejoint une route arborée et touristique jusqu'au cimetière. Nos états d'esprit ont changé avec les différents paysages. La cadence monotone des pas a fini par nous transporter, par envelopper notre groupe. Cette marche a des allures mystiques. Elle nous métamorphose. Elle nous convainc que faire est possible. Cela prend même la dimension d'une urgence.

A l'origine, il s'agissait d'un simple repérage, au mieux d'une promenade filmée. Mais à partir d'une histoire initiée par Santiago et développée par chacun de nous, nous formulons peu à peu la volonté d'élaborer une sorte de mise en scène rituelle. Nous nous prenons au jeu, l'idée se précise en marchant. La promenade nous a grandi tandis que nous avons été ensorcelés par un paysage devenu plus vaste.

En entendant nommer ces lieux de mémoire traversés l'un après l'autre, ils se mettent à vivre. Au cours d'une marche qui n'est pas toujours facile, les souvenirs grandissent, s'amplifient. L'effort physique et l'enchaînement des mouvements répétitifs fait parler cette bande de territoire en marge. Les marcheurs que nous accompagnons revendiquent de pouvoir la cultiver pour survivre et rester dignes. Mais ils réclament aussi la possibilité de proclamer publiquement leurs souffrances passées en inhumant des morts enterrés à la sauvette par un régime dictatorial honni.

L'eau en procession

Mes compagnons de marche vont recueillir l'eau d'une source identifiée comme le lieu probable où Garcia Lorca a été assassiné et la transporter jusqu'à leur potager pour la verser sur le sol asséché. Ce n'est que de l'eau, mais ce n'est pas un acte inutile. « Nous avons fait ce que nous devons faire! Nous avons marché pour les morts, pour ceux qui nous manquent. » La mise en scène de cette « procession de l'eau » est comme une citation, le fragment d'une mémoire collective. Cet acte dérisoire enchante le quotidien des compagnons de lutte.

Tout en marchant je m'interroge. Pour mettre un terme à la grève de la faim de Santiago qui se battait face à la puissante église pour sa survie et sa dignité, l'archevêque de Grenade lui avait promis les lopins de terres laissés à l'abandon appartenant à son diocèse. Il ne tint jamais sa promesse... Après ce genre de désillusion écœurante, comment est-il encore possible de «croire»? Le film pose la question de la foi. Comment est-il encore possible de croire après les fausses promesses des politiciens? Ils ont abandonné de la même manière les pauvres de Caseria et les morts anonymes de Viznar? «Il faut croire à l'entraide!» s'exclame pourtant Antonio. «Il faut envisager le monde autrement que ne le fait l'église catholique de Caseria qui ose encore demander l'aumône aux plus pauvres au lieu de les aider!» Le rituel que nous avons mis au point se veut pleinement laïc. Il a pourtant l'allure d'un pèlerinage religieux et incarne à notre insu quelque chose de sacré... A partir de quel moment, se demandait Michel Leiris, les choses se colorent-elles autrement? A partir de quand l'individu bascule-t-il en se laissant subvertir par une «contagion émotionnelle»?

Retour à Paris, souvenirs d'adolescence

Retour à Paris dans la salle d'attente de mon médecin généraliste. Je ne dois pas m'inquiéter: les radios ne montrent rien de mauvais du côté gauche de mon bassin. Seulement une scoliose qui s'était manifestée il y a longtemps et qui se réveille douloureusement. 1978: j'avais quatorze ans et pour redresser mon dos je passais beaucoup de temps dans une pièce du service orthopédique d'une clinique de Palerme. Les souvenirs de ces séances à la fois pénibles et douces me reviennent. J'appuyais mon menton sur une planche de métal qui retenait ma tête. Privé d'appuis, mon corps était suspendu dans le vide. J'avais accepté de me faire «pendre». Le médecin-tortionnaire était mon père. Tous les deux jours, pendant dix à quinze minutes, je restais immobile dans cette position. Attentionné, mon père me lisait *La Princesse de Clèves* en Français. J'apprenais à m'habituer à la douleur.

Mais un premier cycle de tortures achevé, je n'ai pas poursuivi le traitement. J'avais d'autres choses à faire que de m'occuper de mon dos. A la fin des années 1970, l'Italie était en ébullition. «Avec nous ou contre nous» était un slogan répété à souhait. Il fallait choisir entre les brigadistes et l'État, entre l'enclume et le marteau. Mon père ne manquait pas de nous signaler que nous vivions des années sombres.

Il fallait se plier à l'*out out* de l'État. Avec mes camarades, nous refusions cette alternative et partions manifester en ville.

Je n'étais pour aucun parti. Non violente, je n'étais certainement pas pour les brigadistes. Mais mon cœur battait pour la révolution. J'arpentais les rues aux côtés des manifestants pour changer le monde. Palerme, 1978: je me rappelle ces longues heures passées debout auprès de ma communauté de cœur, cette foule d'inconnus avec qui, devant le tribunal, j'attendais le déroulement des audiences. En faisant du surplace, nous étions venus soutenir une jeune femme violée qui avait osé dénoncer son agresseur. Je me souviens de ces moments à la fois sombres et joyeux, uniques dans ma vie. Ces souvenirs remontent à la surface de manière irrésistible. Des années après, à plusieurs reprises, en place de signer des documents officiels en apposant la date de l'année en cours, j'ai malgré moi indiqué l'année fatidique de 1978...

En Europe de l'Ouest, on les appelle les années de plomb. L'activisme en cours s'est accompagné d'une flambée de violence. Durant deux décennies, l'Italie a été frappée par des attentats terroristes revendiqués par des groupes de révolutionnaires armés. Les groupuscules étaient dominés par de petits leaders aux discours unilatéraux et contradictoires. Les «Brigades rouges» étaient la plus connue de ces organisations. 1978, à Palerme. La foule criait à tue-tête des slogans contre la démocratie chrétienne, un parti qui régnait depuis l'après-guerre. «Vive Marx, vive Lénine, vive Mao Tze Tung!»: j'avais treize ans et je revendiquais leurs noms dans les cortèges sans savoir vraiment qui étaient ces icônes...

Londres, 2015. Séjour au département d'anthropologie à l'université de UCL. J'assiste à un séminaire sur la valeur, l'argent, le potlach. Ma tête suit, mais mon corps s'indigne. Mon pied gauche prend l'initiative et je me lève. Je me vois quitter la salle et me diriger vers la Tamise.

De retour à Paris, mon orthopédiste me met en garde : «Arrêtez immédiatement vos cours de flamenco». Je m'exécute. Puis un spécialiste de *tsha tshu*: «Méfiez vous! Votre tête se croit surpuissante alors que votre scoliose peut vous entraîner dans un gouffre.» Question de posture, d'attention: ne pas prendre les déplacements à la légère, avoir les doigts de pieds *aware*, les phalanges ne doivent plus subir tout le poids du corps, l'énergie circule dans le corps puis se disperse dans l'espace environnant à partir de la voûte plantaire...

Je reste à l'écoute de mon corps. Qui mieux que moi peut le faire? «Habiter son corps». Il y a des gens qui oublient ça... Ma grand-mère si bien éduquée, «le cheval», elle, restait debout. Et si elle avait pratiqué la peinture contre vents et marées? Si son faire-du-surplace à elle n'était qu'une façon de briser le silence? Cette femme-cheval a peut-être dû se battre pour exister. Quand je me souviens de sa bonne humeur, l'envie me prend de 'rester vivante'. En découvrant

le potager de Antonio, de Santiago et d'Oscar, il m'est apparu comme une contrainte et comme un bonheur. Mais les mois se sont écoulés et depuis, aucune description ne me semble plus possible.

Bibliographie

- BLAIS Géraldine. 2018. Exposition : *Signori prego si accomodino. Lia Pasqualino Noto*, 18.06/ 1.07 2018, via Dante 310, Palermo.
- CARERI, Francesco. 2013. *Walkscapes: la marche comme pratique esthétique*. Arles: Actes Sud.
- GIBSON, Jan. 1971. *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*. Paris: Ruedo ibérico.
- LETO, Luisa Maria. 2018. *Lia Pasqualino Noto, l'artista che sfidó il suo tempo*, Palerme: Navarra Editore.
- PASQUALINO, Caterina et Chiara Ambrosio. 2018. *Tierra Inquieta*. 75mn. Film projeté dans le cadre du cycle «Cinéma d'avant garde» dirigé par Nicole Brenez à la Cinémathèque de Paris, au Athènes Ethnofest (novembre 2018) et au Trento film festival (2018). Voir le trailer : link trailer 'Tierra Inquieta' : <https://vimeo.com/.255070090>
- PASQUALINO, Caterina. 2017. «La fabrique des émotions», in Caterina Pasqualino, Bernard Müller et Arnd Schneider (dir.). *Le terrain comme mise en scène*, pp. 19-33 Paris: Les presses de Lyon.

Art on Prescription – Encourager le mieux-être par l'art

Claudia A. Schnugg

**En collaboration avec Elisabeth Schafzahl et Philipp Wegan,
Precarium**

La question de savoir comment l'art affecte ses destinataires a été posée par les philosophes, les artistes, les théoriciens de l'art et tous ceux qui rencontrent l'art depuis le début de la philosophie. Bien que de nombreux théoriciens et artistes pensent que l'art ne devrait pas être influencé par un but externe, la question est de savoir comment les bénéficiaires des arts sont transformés après l'expérience artistique, ou pourquoi une expérience artistique passionnante, émotionnelle ou impressionnante peut avoir un impact sur le psychisme et la condition physique d'une personne. A cet égard, la réception d'art pur ainsi que la création artistique peuvent avoir des effets sur cette personne. L'intérêt pour l'effet de l'art ne s'arrête pas à l'individu, mais demande aussi comment les groupes ou organisations sociales peuvent bénéficier de l'engagement dans l'art (Theorell, Johansson Sköldbberg et al., Stuckey et Nobel, Belfiore et Bennett).

Dans le projet «*Art on prescription - artists fill in prescriptions*», projet d'art participatif «*Art on Prescription*» de l'association artistique autrichienne *Precarium*, dirigé par Elisabeth Schafzahl et Philipp Wegan¹, les questions des effets de l'art sur les bénéficiaires et de l'engagement artistique sont mises au premier plan. En utilisant les formulaires d'ordonnance ordinaires comme support artistique, qui leurs sont probablement à tous familiers par les visites chez le médecin, les artistes jouent avec l'idée du lien entre l'art et le bien-être, la santé mentale aussi bien que la santé physique, et le lien entre les expériences positives, les expériences sociales qui sont principalement comprises comme des expériences émotionnelles ou psychologiques et le corps. Dans cette œuvre d'art qu'est *Art on prescription*, les ordonnances ne montrent plus les prescriptions des médecins, mais les prescriptions prennent plutôt

¹ Voir les sites internet de ces deux artistes :
www.elisabethschafzahl.com; www.philippwegan.com; et celui de Precarium :
www.precarium.at

Lors des journées «Rencontres entre écritures ethnographiques et formes artistiques - Mises en scène du divers», Musée du Quai Branly, Paris, 7 et 8 Mars 2018, ces deux artistes ont présenté sous forme d'installation le projet dont il est question dans cette note.

la forme d'œuvres d'art et d'introductions créées par des artistes. Des artistes d'horizons très divers ont soutenu le projet et "émis" des ordonnances pour le patient imaginaire dont ils s'occupent dans le cadre du projet. Pour cela, il n'y a pas de frontières entre les genres artistiques, les générations, le statut et les nations : Les artistes visuels ont la liberté d'utiliser le médium comme base d'une image, tout comme les artistes conceptuels peuvent formuler des instructions ou encore les écrivains peuvent y enregistrer des textes et des poèmes. Il était également fondamental pour ce projet de s'éloigner du marché de l'art et de créer l'opportunité pour tout le monde d'acheter une reproduction des œuvres d'art sur un formulaire d'ordonnance pour le prix d'une ordonnance.

L'association artistique *Precurium - Laboratoire d'art* de Vienne et Graz a lancé «*Art on Prescription*» fin 2015. Depuis lors, le projet a été présenté à Venise, dans de nombreux endroits en Autriche, à Paris, dans des galeries, des festivals, des foires d'art et des conférences. L'idée de ce projet est née dans le contexte de la crise migratoire, lorsque *Precurium* s'est demandé ce que les artistes peuvent apporter dans cette situation et comment l'art peut faire face à cette réalité. L'objectif déclaré du projet était de créer un espace - un laboratoire pour l'art - dans lequel les gens peuvent se situer et redevenir des créateurs. Dans ce contexte, l'utilisation des formulaires d'ordonnance comme moyen de communication fournit non seulement une base passionnante pour réfléchir aux effets possibles et aux possibilités d'intervention de l'art, mais crée également un lien avec le laboratoire de la pharmacie imaginaire où les remèdes (des éléments œuvres d'art) ont été mélangés sur les ordonnances conformément aux prescriptions. Mais la prescription d'une œuvre d'art n'est pas une solution définitive, elle implique un engagement avec l'œuvre d'art, une réception active, et éventuellement un engagement avec sa propre situation. La création d'œuvres d'art ainsi que l'expérience des œuvres d'art, comme la musique, les pièces de théâtre ou les images, devraient mettre le destinataire en contact avec lui-même et amorcer une réflexion personnelle et un processus de guérison.

Ce lien évident entre l'idée de l'art comme remède, comme remède pour le corps et le psychisme, est omniprésent dans *Art on Prescription*. Et avec cela, les artistes traitent de sujets importants dans le domaine de l'art et de questions brûlantes qui intéressent aussi les scientifiques dans les domaines de la pharmacie, de la sociologie, de la psychologie, de la philosophie, de la santé publique, des neurosciences et de la physiologie (pour les méta-études, voir par exemple Stucky et Nobel, Grealish et al., O'Neill, Belfiore et Bennett, Gordon-Nesbitt).

Ces approches vont même au-delà des méthodes strictement axées sur les objectifs, comme celles utilisées en art-thérapie (Nainis et al.) et dans les interventions dans les organisations (Schnugg).

L'idée est que la création artistique et l'expérience peuvent avoir des effets positifs sur l'organisme et le psychisme, même sans cadre thérapeutique particulier. Ces effets peuvent se produire en assistant régulièrement à des événements culturels locaux ou en écoutant de la musique à la maison. Par exemple, écouter de la musique peut vous calmer, réduire la douleur et augmenter la motivation (Hundstorfer et al., Schäfter et al.). Les scientifiques de la santé publique et des sciences sociales s'intéressent à la question de savoir comment l'engagement envers l'art influence une communauté et une société plus large (Gordon-Nesbitt).

Des études montrent que des visites régulières d'événements artistiques peuvent avoir un effet positif sur la santé des gens (Benson Konlaan et al., 2000), ou que les communautés défavorisées peuvent se développer mieux et avoir un niveau de bien-être plus élevé si elles interagissent régulièrement avec l'art (Stuckey et Nobel). Outre les effets réels de l'art présenté (l'expérience de la pièce de théâtre, de la musique ou des images), l'inclusion sociale, l'art en tant que fonction de construction communautaire, l'autonomisation et la conception de vies positives des gens sont essentiels pour cet effet positif (O'Neill). L'art est capable d'influencer positivement les facteurs sociaux, qui sont aussi des facteurs importants pour la mieux-être: les personnes qui se sentent exclues de la société et dont le monde est négatif, ou qui pensent ne pas avoir d'influence dans la société, souffrent souvent d'une santé mentale et physique moins bonne ou se retirent de la société. *Art on Prescription* est un projet artistique participatif exemplaire qui commence ici même. Le projet parvient à connecter les gens et à les faire se rencontrer d'égal à égal. Il veut créer un espace qui invite tout le monde à expérimenter et à créer de l'art. Et au-delà, il prescrit des œuvres d'art spécifiques : les artistes mettent des œuvres sur ordonnance.



Exposition (des originaux) lors de la Biennale, Venise 2017



Exposition (des reproductions) à Kunstverein artP., Perchtoldsdorf/Vienne, Mai 2018



Exposition/intervention lors de Rencontres entre écritures ethnographiques et formes artistiques - Mises en scène du divers, Musée du Quai Branly, Paris, Mars 2018

Bibliographie

- BELFIORE, Eleonora et Oliver Bennett. 2007. Déterminants de l'impact: Vers une meilleure compréhension des rencontres avec les arts. *Cultural Trends* 16(3) : 225-275.
- KONLAAN, Boinkum avec Olov Lars et Johansson, Sven-Erik. 2000. Visiter le cinéma, les concerts, les musées ou les expositions d'art en tant que déterminant de la survie : un suivi de la cohorte suédoise sur quatorze ans. *Scandinavian Journal of Public Health* 28 : 174-78.
- GORDON-NESBITT, Rebecca. 2015. Exploration de la relation longitudinale entre l'engagement envers les arts et la santé. Publié par : Clive Parkinson, Arts for Health, Manchester Metropolitan University.
- GREALISH, Annemarie avec Sara Tai, Andrew Hunter, Richard Emsley, Trevor Murrells et Anthony Morrison. 2016. L'autonomisation média-t-elle les effets des facteurs psychologiques sur la santé mentale, le bien-être et le rétablissement des jeunes? *Psychologie et théorie de la psychothérapie Recherche et pratique* DOI : 10.1111/papt.12111 12111.
- HUNDSTORFER, Eva Maria avec Matthias Bertsch et Günther Bernatzky. 2015. Schmerzlinderung durch Musikexposition. *Musiktherapeutische Umschau* : Band 36(1) : 8,19.
- JOHANSSON SKÖLDBERG, Ulla avec Jill Woodilla et Ariane Berthoin Antal. 2016. Interventions artistiques dans les organisations. Recherche, théorie et pratique. New York : Routledge.
- NAINIS, Nancy, avec Judith Paice, Julia Ratner, James Wirth, Jerry Lai et Susan Shott. 2006. Relieving symptoms in cancer : innovative use of art therapy. *Journal of Pain Symptom Management* 31(2):162-169.
- O'NEILL, Mark. 2010. La fréquentation culturelle et la santé mentale publique - de la recherche à la pratique. *Journal of Public Mental Health* 9(4) : 22-29.
- SCHÄFER, Thomas avec Peter Sedlmeier, Christine Städtler, David Huron. 2013. Les fonctions psychologiques de l'écoute de la musique. *Frontiers in Psychology* 4 : 511.
- SCHNUGG, Claudia. 2014. L'organisation en tant que palette d'artiste : interventions artistiques. *Journal of Business Strategy* 35(5) : 31-37.
- STUCKY, Heather et Jeremy Nobel. 2010. The Connection Between Art, Healing, and Public Health : A Review of Current Literature. *American Journal of Public Health* 100(2) : 254-263.
- THEORELL, Töres avec Walter Osika, Constanze Leineweber, Linda Magnusson Hanson, Eva Bojner Horwitz et Hugo Westerlund. 2013. L'activité culturelle au travail est-elle liée à la santé mentale chez les employés? *International Archives of Occupational and Environmental Health* 86 : 281-28.

**Corps, rythme, gestes et langage.
Quand l'ethnographie comme polygraphie
rencontre la création de formes artistiques**

François Laplantine – Université Lyon 2, Lyon, France

1

L'une des raisons qui nous a conduits à organiser une confrontation entre des chercheurs en sciences sociales et des artistes peut être énoncée de la manière suivante: comment ouvrir ensemble un horizon de connaissance qui ne soit plus celui d'un dualisme stérile dissociant le sens et ce que l'on appelait autrefois le style. À la création artistique, le style. À la recherche scientifique, le sens. D'un côté la forme, de l'autre le fond. D'un côté l'imagination et la fiction, de l'autre la raison décrivant et analysant la réalité des faits.

L'obstacle principal vient d'un logocentrisme qui s'auto-crédite de plus de légitimité voire d'une légitimité exclusive. Mais un second écueil peut venir de l'art lui-même ou plutôt d'une conception de l'art au-dessus de tout, de l'esthétique à l'état pur – Flaubert mais aussi Blanchot en littérature, Grotowski au théâtre, Tarkovski au cinéma – qui a pour effet de nous clouer le bec dans un espèce de mystique de l'indicible. Cette conception a conduit Wittgenstein dans ce qu'il a appelé «mon ancienne manière de pensée» à cet aphorisme: «rien de ce l'on pourra dire de l'art ne pourra jamais égaler l'art de se taire.

La tendance à la sanctuarisation peut venir des deux côtés. Si je devais résumer les termes de cette exclusion réciproque ou du moins de cette incompréhension, je dirais que l'un des modes de connaissance serait premier et l'autre relatif. L'un serait en quelque sorte fondateur. C'est bien en effet ce que nous voulons dire lorsque nous disons qu'un film peut illustrer une recherche c'est-à-dire être cantonné à une fonction subalterne ou encore que l'art est expression ou «représentation» du social. Nous lui déniions alors ses potentialités critiques.

Ce que nous appelons l'ethnographie (ou écriture des cultures) ne dissocie pas l'étude des cultures de la recherche d'une écriture mais fait précisément de leurs relations sa spécificité. Pour dire les choses autrement la question du sens ne peut être posée indépendamment de la forme. Or il y en a plusieurs dont certaines n'existent pas encore. Les phénomènes auxquels nous nous trouvons confrontés et dans lesquels nous sommes nécessairement inclus sont tellement complexes qu'ils ne peuvent être appréhendés d'une seule manière. L'ethnographie contemporaine est amenée à devenir une polygraphie. Elle a l'aptitude à susciter des graphies multiples: photographie, cinématographie, vidéographie, calligraphie, muséographie, scénographie, chorégraphie.

L'anthropologie ne consiste pas à abstraire des logiques (au sens grec de *logos* que la rationalité européenne a privilégié). C'est une recherche non pas exclusivement logique mais morphologique qui doit nous inciter à cesser de penser en grec c'est-à-dire de manière ontologique. L'ethnographie, sans laquelle il n'y a pas d'anthropologie, ne peut être une simple transcription. C'est d'abord une question liée à une activité de transformation. Comment passer de l'audible et du visible au dicible et au visible? En quoi consiste la transformation du regard en langage mais aussi en images dans le cas de la photo, de la vidéo et du cinéma?

C'est ici où les voies de la connaissance anthropologique (voies au sens japonais de *do* que l'on trouve dans les mots *shodo*, *chado*, *aikido*, *judo*) rencontre les voies de la connaissance et de la création artistique. Ces voies me paraissent aujourd'hui de plus en plus indissociables, mais elles ne peuvent être cependant confondues. Il existe différents modes de connaissance, ce qui suppose d'abord, comme dans la collaboration entre Merce Cunningham, le chorégraphe, et John Cage, le musicien, la reconnaissance de leur autonomie.

Comme souvent Roland Barthes a trouvé le mot juste. En exergue de *L'empire des signes* (2007), livre polymorphe mêlant des pictogrammes, des photos et des dessins, il écrit: «Le texte ne commente pas les images. Les images n'illustrent pas le texte».

Les questions que se posent les chercheurs en sciences sociales et les artistes (qui sont aussi des chercheurs) sont les mêmes mais là où les premiers visent à expliquer et même à expliciter (Wittgenstein dit «élucider»), la tendance des seconds consiste plutôt à troubler et à introduire de la perplexité dans notre rapport à la réalité. Les questions des uns se trouvent pour ainsi dire déplacées dans les interrogations des autres. Elles sont déplacées au cinéma dans le travail des sons et des images, au théâtre et a fortiori dans la danse dans la démultiplication infinie des gestes du corps en mouvement. Ce déplacement est un dérangement. Il n'entraîne pas une solution. Il est une option mais surtout une question. Une question qui dans les arts du spectacle est adressée sur une scène à des spectateurs.



2

Resserrons maintenant les termes de cette confrontation. L'ethnographie est mode de connaissance par l'écoute et le regard mais qui engage plus largement la totalité des sens. Il est possible de transformer la proposition de Marcel Mauss «les faits sociaux sont des faits totaux» en une autre proposition: les faits sociaux sont des faits sonores, visuels et gestuels. Dès lors les rapports entre l'ethnographie et la création artistique peuvent être posés de la manière suivante : la première est un mode de connaissance sensible. Ce que l'on appelle art – qui n'existe pas en soi car il est un mouvement permanent – il procède d'une intensification de l'expérience sensible et consiste dans l'élaboration et la réorganisation de cette dernière. C'est un travail sur des intensités sonores, lumineuses, chromatiques et gestuelles.

Aussi l'un des enjeux des textes réunis ici est-il d'interroger l'*acte* cherchant à *faire varier* notre *rapport* au réel. C'est dans ce mouvement de déplacement que nous allons rencontrer un certain nombre de formes esthétiques. Ces dernières, dans ce qu'elles ont de plus original et exigeant, ne consistent pas à témoigner, documenter, illustrer, exprimer c'est-à-dire à être reléguées dans la fonction mimétique de la représentation. Et encore moins à apaiser, consoler, soulager, supporter la vie. Elles cherchent à faire varier notre rapport au réel en explorant ses virtualités c'est-à-dire en ouvrant des possibles qui n'avaient pas encore été essayés.

Or un grand nombre de ces possibles ne relèvent nullement du langage, lequel n'est qu'une infime partie du social. Les interactions quotidiennes faites de gestes, de mimiques et de silences – des regards échangés, des sourires, un salut de la tête, une poignée de main, ...–

ne sont pas des énoncés. La plupart des formes de socialité auxquelles sont confrontés les anthropologues qui sont d'abord des ethnographes (manger, marcher, travailler, se rencontrer ou s'éviter) sont irréductibles à une organisation discursive de la pensée.

Si le cinéma est susceptible de nous émouvoir mais aussi de nous rendre à la fois plus attentif et plus intelligent, c'est parce qu'il ne se réduit pas à des dialogues. Ces derniers peuvent être rarissimes et même totalement absents. Je pense aux films de Pedro Costa, Bruno Dumont, Claire Denis (pas tous) et surtout Jia Zhangke, l'un en particulier, *Useless* (2007). Ce dernier montre la fabrication de robes, les unes en série, les autres de haute couture, dans des usines de tissus et des ateliers de mode en Chine. Or ce film n'est pas organisé intellectuellement mais tissé matériellement dans la plasticité et la fluidité du plan-séquence.

Cet exemple, mais il y en a tant d'autres, me conduit à cette proposition: lorsque nous parlons du cinéma en termes de langage et a fortiori d'écriture nous parlons pour ne rien dire ou plutôt pour dire ce que n'est pas le cinéma. Il en va de même pour la photo, le dessin et les arts plastiques. Ces formes artistiques créent de la pensée, mais c'est une pensée en images. Les expressions « langage cinématographique », « écriture picturale » sont non seulement inadéquates mais falsificatrices. Ces termes conviennent encore moins aux arts de la scène et au spectacle vivant. Nous devons remettre en question un (pré)supposé « langage du corps ». Nous devons renoncer au logo – et plus encore au scripto – centrisme (en particulier alphabétique) qui s'auto crédite d'une légitimité et d'une hégémonie exorbitante.



La danse contemporaine, et avec elle une grande partie du théâtre, est susceptible de *montrer* ce que le langage ne parvient pas à *dire*. À la source de cette forme artistique il y a un chorégraphe qui a révolutionné la danse. Merce Cunningham, sous l'impulsion de John Cage, rompt totalement avec la danse classique, la tradition du ballet qui était une espèce de pièce montée avec des tutus, des corsets et des décors. Alors que la danse classique cherchait à exprimer des sentiments avec le corps, cette fois le corps en mouvement n'est plus considéré comme la conséquence ou l'expression des émotions. Il en est l'origine.

Cela rejoint ce que tous les acteurs en formation connaissent bien qui s'appelle la «règle de l'ours»: renoncer à la proposition «je vois un ours, j'ai peur, donc je tremble et je m'enfuis» au profit de «je vois un ours, je tremble, donc j'ai peur et je m'enfuis». Pour Merce Cunningham la danse contemporaine ne consiste plus à représenter (des états d'âme ou une réalité sociale préexistante) mais à densifier, ce qui rejoint ce que Clifford Geertz appelle la «description dense».

La danse contemporaine, et avec elle le théâtre procède à des dilatations et à des élongations de la durée. Je pense aux mises en scène de Robert Wilson ou de Claude Régy, au *Tanztheater* de Pina Bausch, au théâtre *nō* auquel j'assiste chaque fois que je vais au Japon et qui tend à provoquer un engourdissement des spectateurs. Mais ils peuvent aussi créer des interruptions brusques (la chorégraphie de William Forsythe), des éruptions brusques dans une poétique du choc comme dans le théâtre de Wajdi Mouawad considéré comme un «art de combat».

Le travail de l'acteur et du danseur est un travail d'incorporation qui pousse jusqu'à l'extrême de l'incandescence le moment ethnographique de l'anthropologie qui est une temporalité d'immersion. Mais il convient de rappeler ici que l'identification n'est pas du côté de l'acteur mais de l'effet provoqué chez le spectateur. L'art du théâtre consiste à jouer avec cette division (soi-même et devenir un autre mais aussi la scène et la salle) en l'introduisant non pas sur un écran mais dans un espace réel.

Revenons à Cunningham car ses recherches entretiennent des affinités étroites avec l'ethnographie. Le chorégraphe cherche d'abord à s'imprégner des interactions quotidiennes. Demandant à ses danseurs d'aller voir ce qui se passe dans la rue, sa démarche initiale se rapproche de celle de Goffman. Mais ensuite il ne cherche pas du tout à dé-crire mais à *rendre visible* ce que dans la vie quotidienne nous ne percevons pas habituellement: l'enchaînement et l'enchevêtrement des micro-mouvements pris dans de minuscules interactions. C'est un travail qui affine l'attention et part à la recherche de la plus grande précision. La précision de nos gestes quotidiens dont la caractéristique est d'être éphémère c'est-à-dire réfractaire à toute fixation par le langage.

Le chorégraphe montre ce que nous ne pouvons pas voir tant que les mouvements du corps ne sont pas décomposés, accélérés, ralentis. Il montre des ritualités implicites dont nous n'avons pas conscience. Mais il invente aussi des contre-rites qui nous affranchissent des automatismes et des conventions sociales. Il crée des enchaînements inattendus et explore des liaisons aléatoires. Ces contre-rites sont des contre-mouvements que l'on peut observer dans le *jingju* plus connu sous le nom d'Opéra de Pékin¹ ou encore dans certaines des chorégraphies de Jiri Kylian inspirées par des danses des Aborigènes d'Australie.

À travers ces exemples mais aussi et peut être surtout à travers le hip-hop, danse urbaine devenue cosmopolite et qui est à la base du travail de chorégraphes comme Abou Lagraa ou Mourad Merzouki le corps-objet de nos sociétés mercantiles (re)devient sujet. Ce sujet (collectif) s'affranchit de la réification marchande. Il y a là une critique radicale de la société de domination et d'exploitation du corps.

Telle me paraît aujourd'hui la plus grande pertinence de la danse contemporaine et du théâtre qu'il est de plus en plus difficile de dissocier: redonner de l'énergie, révéler et réveiller ce qui avait été enfoui. Ils ont une fonction agonistique qui n'est pas seulement esthétique mais politique. Enfin cette énergie d'incorporation et d'extériorisation qui transmet au spectateur une onde, une vibration nous est donnée directement à voir dans un *espace*. J'ai revu récemment pour la quatrième fois *May B* de Maguy Marin, j'ai découvert l'une de ses dernières pièces, *2017*, ainsi que *Tous les oiseaux* de Mouawad qui met en scène les relations entre des Palestiniens et des Israéliens. Rien ne me paraît plus politique que ces rythmes à plusieurs qui montrent l'état catastrophique du monde mais sont aussi susceptibles de recréer du lien. C'est le grand intérêt du spectacle vivant. Il crée en direct de la pensée en inventant des rythmes qui ne consistent pas seulement à jouer mais à déjouer le jeu social et les comédies du pouvoir. C'est ce qui me paraît aujourd'hui le plus subversif dans l'art qui ne peut être un acquiescement, une adhésion, une affirmation univoque mais une perturbation faisant apparaître en direct des contradictions camouflées, des aliénations qui ne se voient pas.

Dans le théâtre en effet nous ne pouvons pas dissocier la voix et la vue et les mots eux-mêmes ont une présence réelle, une matérialité lorsqu'ils sont prononcés sur une scène. Le théâtre, comme la danse contemporaine, crée de la pensée qui se voit dans l'espace de la scène

¹ Une partie du corps va dans une direction et une autre dans le sens inverse. Pour aller à gauche il faut d'abord aller à droite, pour avancer il faut d'abord reculer, pour descendre il faut d'abord monter, ...

qui peut aussi devenir la rue. Valère Novarina, qui est à la fois auteur, metteur en scène et peintre, parle de «la vue de la parole», laquelle peut «être saisie par les yeux», ce qui rejoint l'étymologie du mot théâtre: «le lieu où l'on voit». Or c'est aussi une expérience qui est celle de la danse que le chorégraphe Jiri Kylian considère comme un art plastique.

Ce qui nous est donné à voir en présence du spectacle vivant – la rencontre avec des danseurs et des acteurs réels et non des images d'acteurs comme au cinéma – entre pour moi en résonance² ou plus exactement en réverbération avec ce que je suis en train d'apprendre au contact de la Chine et du Japon qui peuvent être qualifiés par l'expression forgée par Aby Warburg (2003): ce sont des «sociétés à tradition visuelle». Dans les kanji japonais que je tente (avec difficulté) d'identifier et de tracer régulièrement et qui ne sont rien d'autre que les pictogrammes chinois, l'accès au sens ne s'effectue pas par l'intermédiaire du son mais des images. La pensée chinoise (c'est-à-dire en langue chinoise) ne dissocie pas le signifié et le signifiant comme nous le faisons dans l'arbitraire du signe. Elle ne dissocie pas non plus l'écriture de la peinture. Car elle a inventé une écriture non-alphabétique composée de figures dont beaucoup évoquent des formes de la nature.

L'anthropologie contemporaine doit nous inciter à ne plus aborder les questions qui viennent d'être posées et concernent principalement le rapport au corps de manière occidental-centrée et alphabético-centrée en privilégiant «l'être» (que l'on ne peut observer nulle part) sur le paraître et le dit sur le non-dit. Si les comportements quotidiens qui sont la matière même de l'ethnographie peuvent difficilement être énoncés dans le langage commun ou analysés (c'est-à-dire décomposés) par le langage savant, ils peuvent être racontés, chantés, dansés, filmés, mis en scène. Mais alors ces comportements ne sont plus donnés mais transformés performativement. Nous ne sommes plus dans la logique que Carlo Ginzburg (1989) qualifie d'indiciaire, la logique de la preuve, mais dans une mise à l'épreuve du langage.

² Pour ne pas alourdir cet article je n'ai pas abordé la question de la musique dans son rapport au mouvement.



Entre un régime de pensée textuel et un régime de pensée gestuel ou iconique, il existe une inadéquation et une tension. Cette tension entre l'écrit, l'écran, la toile, la scène et la salle me paraît l'un des enjeux majeurs des articles réunis de ce cahier.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. 2007. *L'empire des signes*. Paris: Le Seuil, 159p.
- CUNNINGHAM, Merce. 1980. *Le danseur et la danse*. Paris: Belfond.
- GINSBURG, Carlo. 1989. *Mythes, emblèmes, traces*. Paris: Flammarion.
- LAPLANTINE, François. 2018. *Penser le sensible*. Paris: Pocket,.
- WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent. Art et anthropologie*. Paris: Macula.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarques philosophiques*. Paris: Gallimard.

Mise en scène du divers. *Troisième lettre à Monique Régimbald-Zeiber*

Joëlle Tremblay, École d'art, Université Laval

Chère Monique,

Nous avons été si heureuse de nous retrouver exactement avec la même fougue qui nous réunit encore. Le dialogue que nous avons alors entamé, a donné un grand coup de joie au processus d'écriture du présent article. Ta première réaction fut l'étonnement devant l'invitation à commettre des textes alors que, d'entrée de jeu, c'est précisément les limites de l'écrit et le constat de perte qui la fondent. Ha! Ces contradictions me réjouissent. Elles murmurent des impératifs supérieurs.

Le 8 juin 2018 à 13:46, Joëlle Tremblay <Joelle.Tremblay@art.ulaval.ca> a écrit :
Le 8 juin 2018 à 14:59, Monique Régimbald-Zeiber a écrit :
Le 8 juin 2018 à 22:36, Joëlle Tremblay <Joelle.Tremblay@art.ulaval.ca> a écrit :
Le 9 juin 2018 à 07:44, Monique Régimbald-Zeiber a écrit :
Le 30 juin 2018 à 23:16, Joëlle Tremblay <Joelle.Tremblay@art.ulaval.ca> a écrit :

L'écrit comme image du rythme de notre tango bicéphale

Artistes-anthropologues: dépasser les limites de traduction

Certains anthropologues désirent utiliser l'art pour mieux traduire les mondes, notamment ses éléments sensibles et relationnels. N'était-ce pas un défi semblable que nous avons lors de ma recherche doctorale en observant les limites de l'écriture et de la présentation d'œuvres (objets) pour dire la part de l'œuvre qui est le processus de création relié au corps, aux sens, à la rencontre, à la transformation des matériaux et des personnes? Les objectifs de la recherche étaient de poser un modèle de pratique traduisant ma pratique que j'appelle «l'art qui relie», en rendant compte des principes directeurs et des actions qui caractérisent son processus. J'ai alors entamé la création d'une installation vidéo, *Les deux lettres* (2010), dont l'une t'était adressée afin d'atteindre ces objectifs avec le médium vidéo (rythmes, images en mouvement, sons). Lors de l'exposition, l'installation vidéo mettait en scène les circonstances d'un laboratoire artistique, celui de *l'art qui relie*, lorsque l'art devient «état de rencontre»².

¹ Artiste et professeur à la retraite de l'école des arts visuels et médiatiques de l'université du Québec à Montréal (UQUAM), Madame Régimbald-Zeiber, fut également ma co-directrice au doctorat. La première lettre, est une des deux vidéos qui sont intégrées à ma thèse comme résultats de recherche, au même titre que l'écriture (2013) : *Lettre à Pierre, 2010, 12 minutes, 57 secondes* et *Lettre à Monique, 2004, 19 minutes, 30 secondes*. La seconde lettre *L'Art communautaire en pratique*; *Lettre à Monique Régimbald-Zeiber*, (2005), était l'aboutissement d'interrogations partagées.

² L'exposition fut réalisée au Musée des beaux arts de Mont-Saint-Hilaire, en janvier 2010. *Les deux lettres* (2010) est une pièce témoin de la circulation entre les trois circonstances de création ; elle tend un fil entre les deux pôles de la pratique; l'espace privé de l'atelier de l'artiste et l'espace public avec des participants lors d'ateliers de création. Placées face à face, les deux vidéos permettent de voir les passages de l'un à l'autre. Chacune des deux vidéos montre le travail de création de plusieurs des œuvres exposées et les éléments itératifs de la démarche de *l'art qui relie* s'y retrouvent. *Lettre à Pierre, 2010, 12 minutes, 57 secondes*, pose la création avec la communauté à partir d'une commande imprévue (deuxième circonstance) et *Lettre à Monique, 2004, 19 minutes, 30 secondes*, pose l'activité dans l'Atelier, seule ou avec une participation, à partir d'un projet de l'artiste (première et troisième circonstances).

Emprunter des manières de faire aux arts visuels, rejoint ce que Richardson (2000) appelle les «pratiques analytiques créatives» (*creative analytic practises*) c'est-à-dire des modes qui conjuguent des façons de faire disciplinaires en art avec la textualité de la recherche.

Se pourrait-il que l'anthropologie apporte à l'art des façons de récupérer «ce qui se perd» lors du processus et de l'œuvre ; de petits restes d'importance qui feraient avancer la pensée créatrice et la question des altérités? De son côté Foster (2005) parle d'un art ethnographique à visée documentaire ; cela peut concerner certaines pratiques. De mon côté, je sais que chaque rencontre est une occasion de doute, d'intelligence décuplée; concernant la question des altérités, parfois une occasion de prendre conscience avec plus d'acuité, de ce que Todorov (1991) décrit comme des mécanismes du déni de l'identité humaine et de banalisation de la violence et de l'exclusion. J'y suis particulièrement sensible puisqu'à l'origine de la pratique j'ai vécu une expérience fondatrice de théâtre de rue, en Europe pendant 5 ans (1981 à 1985)³. Avec mes collègues artistes, nous nous sommes rapprochés de personnes exclues, révélatrices silencieuses des failles de notre démocratie. Nous nous sommes déplacés au cœur de cités délabrées, là où se cachent quelques roulottes et des familles; des quartiers qui sont des «non lieu» dans le sens juridique du terme, c'est à dire qui «n'existent pas»; des lieux invisibles cachés derrière des autoroutes, des cimetières, etc. J'ai entendu alors des affirmations niant le réel que nous côtoyions, refusant l'identité humaine de ces personnes pauvres du quart monde et exclues, vivant dans une violence sociale quotidienne tout à fait banalisée.

Artistes-anthropologues: quelques points communs et divergences

Lorsque je plonge au cœur du social, les façons de faire, quoique nommées différemment, s'apparentent à certaines méthodes anthropologiques: «faire du terrain», s'approcher des gens, pénétrer le milieu, ses espaces; saisir des rythmes et temporalités différentes, s'imprégner des personnes et de leurs désirs singuliers; avoir un «informateur privilégié», le complice du milieu qui facilite les liens, ouvre les portes, initie aux règles; «collecter des données», documenter le processus de rencontre et d'échange par des photos, des notes et des croquis, des enregistrements sonores ou vidéographiques; «analyser les données», s'imprégner des éléments recueillis lors des rencontres.

C'est ici que la différence surgit, dans les manières et l'objectif de ces rencontres qui sont déjà l'œuvre: une esthétique relationnelle (Bourriaud, 2001). S'imprégner des rencontres vise dès le départ la conception d'une création en lien avec ces personnes là, vise à entendre leurs commandes au delà de la commande de départ, les désirs, les interférences, les grincements. L'objectif est de réaliser une œuvre d'art, de construire une forme, une forme qui est aussi la rencontre dans ses

³ Les rencontres furent possibles grâce à un organisme impliqué dans les quartiers, le mouvement international ATD Quart Monde. Une organisation non-gouvernementale associant des familles vivant en grande pauvreté avec des personnes d'horizons sociaux, culturels, politiques et spirituels divers, dans une démarche de partage des savoirs, pour contre l'exclusion reliée à la misère. Quel privilège que d'assister à l'université populaire Quart monde qui réunissait à Paris des chercheurs de la Sorbonne, des militant du Quart monde et des personnes de tous milieu pour co-construire un savoir relié à l'expérience de vie des plus pauvres.

balbutiements initiaux, encore aveugles. La démarche relationnelle est organique, elle se construit, s'adaptant aux circonstances et aux personnes, de liens en liens. Elle précède la création de l'objet, déjà en soi signe, engagement vers une altérité. Il s'agit ensuite de concevoir un dispositif artistique réjouissant, en adéquation avec les récits exprimés, la commande de départ enrichie d'une multitude; un dispositif permettant de composer globalement et de mettre en valeur l'apport de chacun. Je m'appuie sur l'expérience de 35 ans de pratique, une évolution, des raccourcis, une connaissance. Choisir de prendre le temps de faire silence⁴, d'écouter et de s'abandonner en suivant le rythme des personnes; une attitude et une résistance à développer contre certaines pressions⁵.

Le projet se réalise ensemble, j'encourage les précieux élans, soutenant et suivant le rythme qui s'impose. Heureusement imprévisible, la trajectoire du processus de création, sa pensée, sa partie sensible et relationnelle bifurquent; elle ressemble à la danse des lucioles dans la nuit, des étincelles traçant des chorégraphies qui nous saisissent par leur beauté. On se sent vivant. Permettant, même dans la nuit qui ne nous désespère plus, d'aller ensemble, avides de poésie, de curiosité et d'émerveillement. Regarder son travail, en être surpris, se sentir à son tour regardé et interpellé par lui. Avancer.

⁴ Chez de jeunes artistes, j'observe une même préoccupation de faire silence. Sur la page couverture du dernier Cahier de la galerie de l'école d'art de l'université Laval (2017-2018), on peut voir écrit un grand *CHUT* en néon blanc s'illuminant dans l'ombre environnante (œuvre de Geneviève Chartrand). <https://www.art.ulaval.ca/galerie-publications/les-cahiers-de-la-galerie-10.html>

⁵ Pression «d'efficacité» factices, de rapidité refusant de donner du temps nécessaire à la maturité, de modes opératoires décalés par rapport aux besoins des personnes réelles.

La question des altérités, des propositions inspirantes?

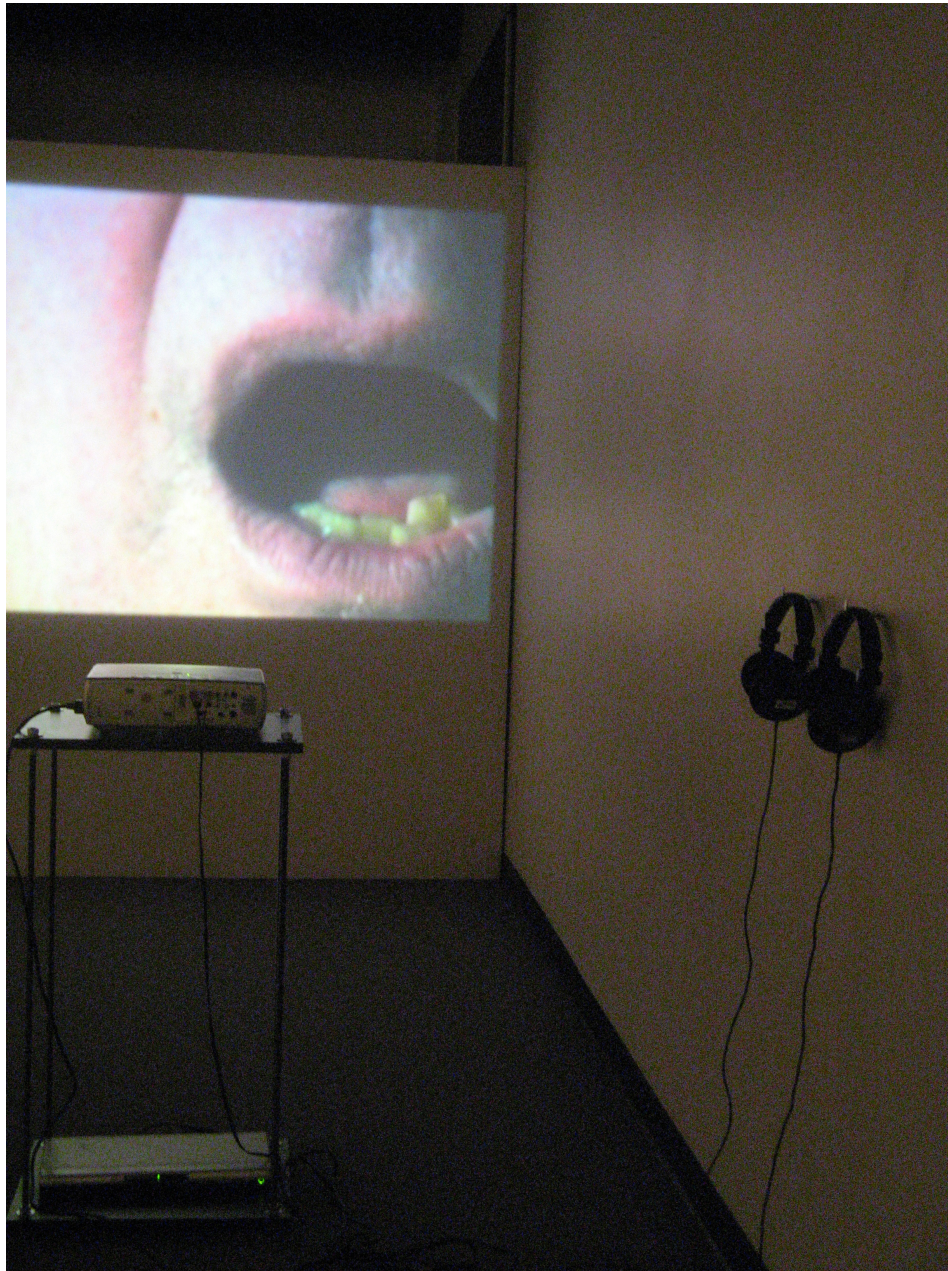
Comme l'ombre est percée par la lumière, l'âme est percée par le cri,
écrivait Reb Seriel.
Jabès (1963: 186)

Monique, le 18 avril dernier, suite à une visite au Musée d'art contemporain de Montréal, je t'écrivais que ton grand tableau m'avait inspirée et touchée à la fois de façon personnelle à cause de la pluie d'or (Danaé est le nom qui m'a rendue grand-mère) et de façon politique, car oui, il y a trop de lumière. J'ajoutais: heureusement il y a les lucioles!

Tu m'écris que *Quête de cri* t'inspire en quelque sorte; «Je ne sais pas pourquoi, ce projet a surgit et puis ne me sortait plus de la tête» (8 juin, 14:59). Ici, on a une forme vidéo: les cris, la bouche. On réduit l'image. Un mouvement vers l'intime où le moindre détail et la moindre imperfection sont magnifiés. Les *cris*, sont récupérés lors de performances organisant et publicisant des quêtes de cris. Ils étaient gracieusement donnés par ceux qui le voulaient. Tu souviens-tu? Descendue dans la rue, j'avais convié le public en direct, avec des affiches et des prospectus que je distribuais, à faire le don inusité d'un ou de plusieurs cris, au centre d'artiste où je faisais une résidence, à Victoriaville et non à Granby! Autour de la caméra, des cris, des réflexions, des récits partagés. La forme musicale de *Quête de cris* est essentielle⁶. Par ses superpositions de sons, contrastes et crescendo, décalages, dissonances et silences, par ses rythmes plus ou moins rapides, elle crée une sorte de contrepoint avec l'image. Par hasard, nous étions alors en plein festival de musique actuelle de Victoriaville.

⁶ *Quête de cris* (2004-2009) est à la fois une performance réalisée à Victoriaville, aux Éboulements et à Mont-Saint-Hilaire en 2004, et une vidéo réalisée en 2009 (3 minutes, 25 secondes).

⁷ *Quête de cris* a été présentée pour la première fois dans le cadre du festival MNM Montréal/Nouvelles Musiques, le 28 février 2009, lors du concert «Manifestes sonores» donné par l'ensemble Chorum à la chapelle historique du Bon-Pasteur à Montréal.



Tu te mêles très justement de ressortir ce projet qui sans que tu puisses le deviner, se relie au projet d'aujourd'hui qui touche de plein fouet au large thème des altérités. Moi aussi *Quête de cri* m'habite. Il me hante et j'en ressens les liens avec la création actuelle. Le cri le plus émouvant que l'on m'avait donné alors, était un cri coincé au fond de la gorge, un cri paralysé, un presque silence; avec un presque sourire ; une terreur? Il terminait *Quête de cris* et résonne particulièrement dans ce nouveau projet *Céramique pour notre terre #1, ensemble, vivre!* Il résonne parce qu'il a été initié suite à l'attentat à la grande mosquée de Québec en janvier 2017. Nous avons alors été sans voix justement; sidérés ces jours là et muets. Un immense cri piégé, ici.

Le 8 juin 2018, à 22:36 je t'écrivais que ce projet était né à Québec, suite à l'événement, comme une nécessité, en commençant par une année de rencontres et d'échanges avec la communauté musulmane de Québec,

avec un collègue Abdelwahed Mekki Berrada, anthropologue connu lors de projets de recherche en commun avec Cécile Rousseau de L'Université Mc Gill⁸. Un an de rencontres avec l'anthropologue qui permis la rencontre avec Amira Boulmerka, directrice de l'école primaire de l'excellence (Québec); un an de dialogues avec différents organismes et groupes de lutte contre l'exclusion, plus particulièrement celle engendrée par la pauvreté (Atd Quart Monde) et par le racisme (Ligue des Droits et Libertés; Comité d'Éducation populaire - Lutte contre le racisme; Amnistie internationale, etc.); avec le groupe de recherche RAPS; avec des professeurs et étudiants de l'université Federal do Sul da Bahia⁹.

C'est principalement en écoutant des familles très touchées par l'événement, des femmes et des mères et en échangeant avec Amira Boulmerka et Abdelwahed Mekki Berrada et sa famille, que peu à peu le projet a commencé à prendre un visage. La matérialité devint évidente, l'utilisation de la terre commune nécessaire. Un précédent travail me permettait de m'engager dans cette direction en toute connaissance de cause; nous devons former une équipe solide. Écouter nos enfants, les plus petits, écouter ce dont ils rêvent de dire aux rois/reines de la terre pour notre pays, notre ville, notre planète. Oui dire; des cris aux chants. Le bas relief sera aussi sonore.

Nous allons vers l'œuvre-édifice de *l'art qui relie* (Tremblay, 2013: 103-113) poursuivant une transformation de la matière vers l'œuvre qui est donnée à la communauté (édifier un monument pour un espace public partagé); observant une transformation des communautés par le travail commun, le fait d'être à l'œuvre ensemble, pour construire une œuvre d'envergure (édification d'un être-avec les autres, un être-ensemble); une transformation, de soi, de tous, par le processus, la dynamique installée (édifier la personne, transformation intérieure, déploiement).

Croquis, maquettes, organisation de la matière, de l'espace, des étapes techniques, des rencontres de réalisation. Achat des deux argiles, des bacs pour la terre et pour le béton, préparation des supports de bois pour réaliser les bas-reliefs et des éléments repères pour les changements d'argile; outils, mirettes, rouleaux, etc. La technique est sciemment complexe et lourde; démesurée. C'est justement pour cette raison que nous avons besoin les uns des autres: cela va permettre d'impliquer les familles, les milieux, les organismes; d'organiser des rencontres improbables; de rassembler des personnes qui se craignent peut-être; de construire l'œuvre et des relations. La présence du visage de l'autre, ne pourrait-il pas nous transformer à l'instar de l'œuvre qui se transforme devant nous, ainsi que le suppose Lévinas (2008)?

Le milieu attendait depuis l'automne 2017, je freinais pour de multiples raisons, quand il m'est apparu non éthique de ne pas commencer la réalisation. Ainsi, début janvier 2018, j'étais prête à risquer

⁸ Un grand nombre de chercheurs y collaborent en interdisciplinarité. Cécile Rousseau est la chercheuse principale des deux projets; *La radicalisation; comprendre pour mieux agir* et *What if walls could talk about us? Improving intercommunity relations through community arts*. Nous faisons tous deux aussi partie du groupe de recherche « Recherche-Action sur les Polarisations Sociales » (RAPS) fondé à Montréal à l'occasion de ces recherches.

⁹ Rencontres réalisées lors du III Séminaire international; Coopération Brésil-Québec *Diversité et éducation inclusive; perspectives interdisciplinaires et inter épistémique*, en août/septembre 2017

le départ plutôt que de rater le bon moment: celui du milieu. Je respectais ainsi ma pratique artistique et ses principes fondamentaux reliés à la dignité des personnes impliquées, quitte à en payer le prix personnellement. Un don. Le concours RAPS nous a donné quelques semaines plus tard une bourse qui nous a soutenu et permis de réaliser le premier morceau, un projet pilote, repère pour la suite qui peut alors prendre de l'envergure, selon les différentes implications.

La route est incertaine, l'arrivée incertaine, l'exécution incertaine et pourtant, tout avance; les aides surgissent, de surprises rencontres permettent l'avancée. Comme toujours, lâcher prise. Le travail est énorme. Lorsque je t'écrivais «bonsoir Monique» à 22:36 encore au bureau, je terminais tout juste l'installation de cet autre projet fou. Tu me connais, à chaque fois une certaine démesure, nécessaire aux liens. Je t'expliquais qu'il se réaliserait à l'École d'art, au local de sculpture. Nous devons organiser la composition globale, préparer les pièces, les mettre au bon endroit, sans nous tromper. Nous avons aussi préparé une installation pour le travail, pour la rencontre et la relation; pour expliquer l'ensemble de la démarche. Le lendemain samedi, on réunissait quelques parents des deux écoles impliquées pour assembler les pièces de céramique réalisées par les enfants, en un grand panneau, avec du béton. Nous ne savions pas encore si nous serions 3 ou 33; les circonstances du G7 et de l'armée omniprésente ayant fait peur à nombre de personnes.

Pourtant une famille s'est déplacée de Saint Léonard de Portneuf; pourtant deux familles musulmanes sont venues, avec parents, enfants, grand-père très efficace; ancien maçon! Circonstances, rencontres, déviation du prévu; regarder, écouter, faire résonner. L'œuvre est libre, libérée des prévisions; nourrie de rencontres avec d'autres, en chemin, elle avance dans une optique expérientielle d'inclusion, de construction avec divergences, étrangetés, vers plus grand que soi, ensemble. Avoir le courage des dépassements, pour motiver le meilleur en incluant le pire, à travers un processus de rencontres, de présence à l'autre et à soi, de temps donné, à travers un processus où se construit la joie, en quelque sorte «imprenable», comme en parle Basset (2004 : 27), parce qu'intégratrice des souffrances vécues.



Céramique pour notre terre #1, ensemble, vivre! 3 juin 2018

D'une autre façon Monique, j'ai réorganisé une forme de mise en scène du divers, dit autrement une autre quête poétique, pour réaliser un nouveau recueil. La poésie pour résister, pour l'effusion et la joie, pour faire silence afin d'écouter, s'écouter et faire sens peut-être? Les enfants nous ont donné leurs désirs, leurs rêves, leurs questions, leurs nécessités ou craintes criantes; ils ont pris parole par la trace de leurs doigts qui ont façonné et imprimé la terre pour dire leur cœur aux «rois/reines du monde». Autour d'eux nous avons travaillé; bois, métal, composition et

béton, photos, enregistrements, montages sonores. Comme le très beau titre de l'article de Fraser (2011), il me semble, par moment, « *Performer le temps, performer l'espace* ». C'est en cours.

En ce jour du G7, par un pur hasard, sentir l'acte politique derrière la construction/création artistique qui se monte, aux barricades ; un mur anti-mur sans témoins, pour l'instant! Sentir et palper le sens de ces rencontres, assister à de la beauté qui prend forme, je répète: on se sent vivant, même dans la nuit qui ne nous désespère plus, ensemble, avides de poésie, de curiosité et d'émerveillement. C'est le temps des lucioles.

Bibliographie

- BASSET, Lytta. (2004). *La joie imprenable*. Paris: Albin Michel. (Original publié en 1996)
- BOURRIAUD, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel.
- FRASER, Marie. 2011. « Performer le temps, performer l'espace » *Triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 37-45
- FOSTER, Hal 2005. « 6. Portrait de l'artiste en ethnographe ». *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles : La lettre volée. 213-247
- JABES, Edmond. 1963. *Le livre des questions*. Paris: Gallimard.
- LEVINAS, Emmanuel. 2008. *Altérité et transcendance*. Paris: Fata Morgana. (Original 1995)
- NUSSBAUM, Martha. 2011. *Les émotions démocratiques: comment former le citoyen du XXIe siècle?* Paris: Flammarion, Climats.
- RICHARDSON'S, Laurel. 2000. «Writing: A Method of Inquiry». Dans N. K. Densin et Y. S. Lincoln (dir.). *Hanbook of qualitative research* (2^{éd.}). Thousands Oaks, CA: Sage. 923-948
- TODOROV, Tzedan. 1991. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil.
- TREMBLAY, Joelle. 2005. «L'Art communautaire en pratiqueS; Lettre à Monique Régimbald-Zeiber». *Le Mobile. Cahiers de l'Action Culturelle*, 4(1), 38-42
- TREMBLAY, Joelle. 2013. *L'art qui relie, un modèle de pratique artistique avec la communauté; principes et actes*. Thèse de doctorat inédite, Université du Québec à Montréal. En ligne; <http://www.archipel.uqam.ca/5713/>

La dramaturgie de terrain. Une écriture à même le sol

Carolina E. Santo, Université de Vienne, Autriche

En tant que scénographe de théâtre, je lis beaucoup de textes. J'en fais les découpages, puis des maquettes pour ensuite m'affairer entre les ateliers de confection, les salles de répétitions, les salles et scènes de théâtre. Toutes ces étapes participent à la fabrique de l'art vivant. Il y a évidemment autant de manière de faire du théâtre qu'il y a de créateurs, mais nous pouvons partir du principe qu'une pièce de théâtre contient toujours un acte d'écriture dramaturgique. Et encore aujourd'hui, d'une manière générale, on passe par un texte pour arriver à sa mise en espace. L'encre figée par les mots sur les pages doit prendre vie dans les intonations vocales et corporelles des comédiens, mais aussi dans les effets de scène produits par la machinerie. Les didascalies deviennent des éléments scéniques, parfois dynamiques commandées par des projections vidéos, sonores ou des éclairages. Prenons, par exemple, cette didascalie: «Une tempête. Le fracas du tonnerre. Des éclairs.» (Shakespeare: 83). Ces tous premiers mots qui inaugurent la scène 1 de l'acte I de *la Tempête* nous suffisent pour situer l'action et en sentir toute l'énergie vitale. Mettre en scène, c'est insuffler l'énergie vitale que nous transmet l'auteur par son écriture avec tous les moyens que nous offrent le corps et la voix des interprètes, ainsi que l'ingénierie de la cage de scène, maniée par le savoir faire artistique et technique des nombreux corps de métier du théâtre. Le théâtre est une école de la vie et du monde. Je crois que c'est en faisant du théâtre que j'ai le plus appris sur la vie et les humains. Au cours des dix dernières années, la scénographie de théâtre m'a ouvert à une réflexion sur l'espace et sur le monde. Elle m'a aussi donné envie de sortir de l'espace théâtral pour explorer ce monde, ses lieux de vie et ses territoires.

Mes premières questions de scénographe dans le monde furent: Est-il possible d'inverser le processus de création théâtral ? Au lieu de partir d'un texte pour construire un espace, est-il possible de partir de l'espace pour écrire un texte?

Pour me lancer dans cette première expérimentation, je sentais le besoin d'avoir un fil conducteur qui me servirait de dramaturgie. A l'époque, la notion d'ubiquité représentait, pour moi, la mythologie du XXIème siècle. Elle faisait miroiter la promesse d'une dématérialisation de l'espace mais aussi la possibilité d'une multiplication de soi, à travers les méandres et hyperliens du *World Wide Web*.

Ma question devint alors: comment rendre sensible cette notion d'ubiquité, par une scénographie?

Me trouvant alors à Zurich en Suisse, je feuilletai par hasard les premières pages d'un annuaire consacrées à la nomenclature par ordre alphabétique de toutes les villes, villages et lieux dits du pays, et

je fus frappée de découvrir la profusion de lieux homonymes. Dans cette grande liste, je fus immédiatement attirée par l'existence de quatre Buchs dont la sonorité m'évoquait le mot *books* en anglais. Étant par nature assez friande des jeux de mots à caractère oulipien, et comme je menais ma recherche scénographique en anglais, je fus toute de suite amusée par l'idée de faire les *books* de Buchs. En plus de cela, les quatre villes homonymes de Buchs se trouvaient à une distance raisonnable de Zurich et je pouvais y accéder assez facilement par les transports en communs. Car le but dans tout ça était bien de partir sur le terrain. Cette décision fut un franchissement. Pour la première fois, je mettais un pied en dehors du bâtiment théâtral pour créer une scénographie dont la dramaturgie à l'état conceptuel, désirant exprimer l'ubiquité sous forme d'homonymie, restait encore à écrire. Pour que cette écriture existe, il fallait qu'elle prenne forme à travers mon expérience des lieux, à même le sol. Pendant les six mois suivants je voyageai à Buchs Saint-Gall, Buchs Aargau, Buchs Zürich et Buchs Lucerne. Plusieurs fois. Ces voyages étaient, en fait, de véritables terrain d'enquête et la méthodologie que j'appliquai intuitivement empruntait des outils bien connus des enquêtes ethnographiques: «arpenter, observer, écouter, questionner.» (Chambers: 953)

Les premiers voyages de reconnaissance m'ont permis de mesurer la taille de chaque Buchs, de planter leur décor paysager, de repérer les différents secteurs d'activités, de lister les équipements municipaux tels que la fontaine, l'école, la poste ou l'aire de jeu ; de localiser la mairie et de cartographier une partie des associations locales. Pour mieux connaître les différents Buchs, leurs habitants et les habitudes locales, j'avais également établi un questionnaire qui me permettrait de recenser certains aspects de l'attachement au lieu de vie. Entre autres: Êtes vous né à Buchs? Quel est votre endroit favori à Buchs et pourquoi? Avez-vous un souvenir particulier attaché à un lieu particulier. Si oui lequel ? Avez-vous le souhait de déménager? Quel est votre rêve?

Au fur et à mesure de mes déplacements, j'effectuais naturellement une halte au bistrot pour déjeuner. Mon premier questionnaire était souvent rempli dans ce même bistrot et mon premier témoin était d'habitude la serveuse qui m'accordait un peu de son temps pendant sa pause, juste après le coup de feu de midi. Inspirée par cette occurrence qui se répétait, le personnage principal de ma fiction devint une serveuse de café.

Les questionnaires m'ont permis de formaliser ces rencontres et de collecter des informations. En plus de cela, je prenais beaucoup de photos, et je notais ou enregistras mes impressions, car dès que j'arrivais dans un Buchs, je ressentais une sorte d'attention extraordinaire à toute chose. J'étais comme un détective réunissant les preuves d'une énigme dont la problématique restait pour l'instant incertaine et ne serait résolue que par l'acte d'écriture lui-même. Munie de mes outils de scénographe et des centaines de photographies que j'avis prises à Buchs: j'entrepris d'abord un scénario et un

storyboard. Une journée dans la vie d'une jeune femme qui travaille à mi-temps dans un café et qui est liée à sa communauté. Cette simple intrigue me permit de multiplier ce scénario par quatre tout en présentant les caractéristiques locales de chaque Buchs.

Une fois le scénario défini, je créai un *storyboard* à quatre volets où j'essayai de créer un certain dynamisme entre les différents Buchs. Une fois ces étapes terminées, je repartis à Buchs avec la photographe Véronique Hoegger et la comédienne Céline Gaudier qui incarnait le personnage principal de cette histoire. Ensemble, nous fîmes des séances photographiques construites par des mises en scène qui soulignaient l'homonymie des différents lieux sans pour autant en gommer les particularités.

Une fois terminées toutes les séances photographiques, l'écriture fut le geste final d'un long processus scénographique mais aussi ethnographique des villes homonymes de Buchs en Suisse qui dura six mois. Pour couronner le tout, les livres furent publiés chez l'éditeur zurichois Patrick Frey en tant que fiction multiple documentée sous le titre *Buchs*. (E. Santo, Hoegger)

Toutefois, je me demandais toujours et encore si ces livres pouvaient réellement s'inscrire en tant que scénographie?



Les livres de Buchs

Cette question me préoccupa tant et si bien que je dédiai les sept années suivantes à interroger mes processus de création et à affiner ma recherche artistique, cette fois-ci dans le cadre d'un doctorat en recherche-crédation en cotutelle entre l'Université de Vienne, en Autriche et l'école des beaux arts de Zurich en Suisse.

Pour mener à bien cette recherche en scénographie, j'étendis mon champ d'action et de réflexion aux notions de lieu, d'espace et de

territoire. Je me nourris des concepts philosophiques deleuzo-guattarien de «déterritorialisation et reterritorialisation» (Deleuze et Guattari, 1980) pour observer des lieux dont la profonde transformation voire, la disparition avait été programmée par des grands projets de développement, impliquant également le déplacement forcé de la population locale. L'exemple le plus probant étant les grands barrages hydroélectriques qui submergent des territoires et déplacent des millions de personnes dans le monde tous les ans.

Mes questions passaient maintenant à: que se passe-t-il quand une communauté est déterritorialisée? Est-elle capable de se reterritorialiser ailleurs et si oui comment?

Pour tenter d'y répondre et forte de mon expérience de Buchs, je décidai de délimiter un terrain de recherche. En tant que scénographe, il me semblait pertinent d'aller observer de mes propres yeux ces occurrences territoriales, d'arpenter ces lieux transformés ou en voie de transformation, de sentir cela de tout mon corps et de trouver des façons de mettre en lumière ces dramaturgies de la «déterritorialisation et reterritorialisation» (ibid), de les transmettre en les rendant sensibles.

Je voyageai en France, dans la vallée de la Dordogne et à Charleville Mézière, ainsi qu'au Portugal à Vilarinho da Furna et à Luz pour rencontrer certains membres de communautés déplacées. Au début de ce travail, je considérai que ma méthode était ethnographique ou plutôt ethno-scénographique. Néanmoins, au fil du temps, ce terme perdit son sens. En effet, ces terrains n'étaient pas uniquement des endroits où j'allais vérifier des hypothèses précédemment élaborées que je structurais ensuite par catégories savantes dans un rapport. Je n'étais pas au service d'un gouvernement, ni d'une ONG, ni d'une quelconque autre institution liée au développement. J'étais une scénographe engagée dans une recherche-création encadrée par deux institutions, l'une étant universitaire et l'autre artistique. Il fallait donc redéfinir mon propos et donner un sens à ma pratique.

Dernière question: comment déterritorialiser et reterritorialiser ma pratique scénographique?

Sur les traces des concepts de «déterritorialisation et reterritorialisation» (ibid), je découvris la «géophilosophie» (ibid, 1991) de Deleuze et Guattari et décidai de redéfinir ma pratique comme une géoscénographie. Ce néologisme surgit pour reformuler ma recherche et ma pratique scénographique en dehors du bâtiment théâtral, dans un milieu choisi, sans pour autant que la pratique soit située. Le mot milieu redonne ici un sens nouveau à une méthodologie dite de terrain. Par milieu, j'entends la singularité sociale, politique, culturelle et écologique d'un phénomène, qui ne se limite pas à un site ou un lieu défini mais qui s'inscrit dans un devenir, et dans des mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation. Ce

bouleversement lexical ébranle des certitudes ontologiques et provoque un débat que je mène constamment dans ma pratique sur la possibilité d'une géoscénographie qui serait une scénographie par le milieu, plus engagée socialement et politiquement.

En tant que géoscénographe opérant dans le milieu du déplacement forcé de population par des grands projets de développement, je créai la performance marchée *de Nauzenac à Ubaye*.

Nauzenac et Ubaye sont deux villages français engloutis sous les eaux des retenues des grands barrages de l'Aigle (1945) en Corrèze et de Serre-Ponçon (1960) dans les Hautes-Alpes. Le 13 juin 2015, je suis partie à pied de Nauzenac pour rejoindre Ubaye. Pendant 40 jours et 40 nuits, j'ai parcouru 611 km en écoutant et en choisissant des extraits de l'archive orale *100 témoignages de la Dordogne des barrages* (Faure). Ces témoignages, répertoriés dans les archives départementales de la Corrèze et du Cantal, racontent la vie d'une vallée disparue. Ils ont été réunis par l'anthropologue Armelle Faure qui a entrepris de réveiller la mémoire de la vallée de la Dordogne où cinq barrages construits entre 1932 et 1957 avaient submergé de nombreux villages et hameaux, et déplacé des centaines de personnes. Dans les Hautes Alpes, la mémoire de la vallée de la Dordogne trouvait un écho particulier avec les paysages engloutis de la vallée et du village d'Ubaye que l'association des anciens habitants «Ubaye d'hier et d'aujourd'hui» célébrait chaque année par des rassemblements. Il faut savoir qu'aujourd'hui encore, les anciens de Nauzenac et d'Ubaye se réunissent tous les 22 juillet, jour de leurs fêtes patronales respectives, au bord des retenues d'eau à l'emplacement le plus proche de leurs villages submergés.

En tant que géoscénographe, cette performance marchée s'inscrit dans plusieurs mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation. Entre autres, le matériau d'archive a été déterritorialisé par le corps en déplacement puis reterritorialisé par l'expérience des paysages parcourus. Cette écoute marchée a redonné corps à une parole enregistrée dans un autre espace temps. En appuyant sur *play*, j'activai ainsi plusieurs temporalités. Comme le suggère le sociologue Maurice Halbwachs qui fût le premier à parler d'une mémoire collective, il ne suffit pas d'assister ou de participer à un événement pour s'en souvenir. Quand d'autres l'évoqueront et qu'ils reconstitueront pièce par pièce cette image dans votre esprit. Soudain, cette construction artificielle pourra s'animer et prendre figure de quelque chose de vivant. (Halbwachs)



Quelques témoignages/images collectés de Nauzenac à Ubaye

Le résultat de ce périple est une collection de 81 images/témoignages. Comme pour *Buchs*, le terrain trouva son expression dans la juxtaposition de textes et d'images. En fait, dans *de Nauzenac à Ubaye*, il s'agit plutôt d'un travail de collage, puisque j'ai retranscrits des extraits des *100 témoignages de la Dordogne des barrages* (Faure) que j'ai écouté en marchant et je les ai mis en relation avec des photographies que j'ai prises, également en marchant, de Nauzenac à Ubaye. Le but ici n'était pas d'illustrer la parole des témoins, mais de travailler par évocation. Les paysages parcourus et les histoires entendues se sont imprimées de façon quasi indélébile dans ma mémoire mais aussi dans mon corps. Le tout s'est emmêlé. En réalité ces histoires m'ont fait voir des choses et des paysages qui n'étaient pas ceux que je traversais réellement mais d'autres que j'imaginai ou plutôt que je partageais avec les témoins dans une mémoire poétique et collective.

Ce travail a fait l'objet d'une installation à l'espace muséal du barrage de Bort les Orgues de Septembre 2017 à Mars 2018; puis à la chapelle des Manants de Confolent-Port-Dieu pendant l'été 2018.



Vue de l'installation *de Nauzenac à Ubaye* à la chapelle des Manants, Confolent-Port-Dieu, Corrèze.

La dramaturgie de terrain est une écriture à même le sol. Marcher est l'outil premier de cette écriture. La décélération volontaire du déplacement par le corps permet de déployer l'expérience sociale, culturelle et politique du monde dans un devenir géoscénographe.

Bibliographie

- CHAMBERS, Robert. 1994. *World Development*. Vol. 22, No. 7, pp. 953-969, Elsevier Science Ltd.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme Et Schizophrénie*. Paris: Ed. de Minuit, 2 vol. (494, 644).
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. 1991. *Qu'est-Ce Que La Philosophie ?* Paris: Éd. de Minuit, 1 vol. (206).
- E.SANTO Carolina et Véronique Hoegger. 2012. *Buchs*. Zurich: Patrick Frey.
- FAURE, Armelle. 2011-2015. *100 témoignages de la Dordogne des barrages*. Corrèze et Cantal: Archives départementales.
- HALBACHS, Maurice. 1997. *La mémoire collective*. Ed. Albin Michel.
- SHAKESPEARE, William. 1997. *La Tempête*. Trad. Yves Bonnefoy, folio théâtre.

Polyphonie des possibles - Une ethnographie sonore des sans-voix

Miléna Kartowski-Aïach – Idemec/Université d'Aix-Marseille

Leros, à la pointe du Dodécanèse, aux confins de la Grèce, face à la Turquie. La terre insulaire, îlot rocheux brûlé par le soleil, où la mer turquoise vient s'arracher aux abîmes côtiers, crie sourdement. Elle est une limite, une frontière, là d'où l'on ne revient pas. Dans la psyché collective son nom fait frémir, associé à la folie, l'enfermement et la mort (Guattari). L'île de Leros souffre en silence et la terre est irradiée du mal qui ne cesse de la contaminer. Accoster sur ses rives, c'est prendre le risque de s'y perdre, et affronter les fantômes qui peuplent ses collines. Les âmes errantes se sont réincarnées dans les corps des milliers de chèvres qui arpentent les terres et bêlent aux cieux à la tombée du jour, lorsque l'ombre vient décupler leur présence. Quelles voix tentent de nous atteindre à travers ces cris mêlés? Échos ponctués par les tintements répétitifs des énormes cloches qui pèsent à leur cou et égrènent au vent, balayant les sommets de fragments de musique et de douleur.

Leros s'appelle aussi l'île des damnés, ou plutôt l'île des condamnés dont l'histoire a rapté la voix. Ainsi, la terre des sans-voix est devenue le royaume du silence, où l'aphonie forcée et le mutisme s'emparent des êtres emmurés. Corps en exil de leurs voix, corps éperdus, corps perdus à eux-mêmes et aux autres, corps invisibles et sourds au monde (Gillie). Qui se doute, qu'au bord de l'Europe, on puisse perdre la voix? Qui se doute, qu'au sud de l'archipel somptueux, une île joue avec les limites de l'humanité? Est-ce son destin? L'y a-t-on forcée? L'île a perdu sa propre voix depuis bien longtemps et c'est par une longue archéologie minutieuse des strates de son existence, de couches en couches, que l'on peut approcher ses heures sombres et taiseuses. La voix de Leros demande à être retrouvée (LeBreton). Elle est multitude constituée par les milliers de voix qui ont foulé son sol jusqu'à y périr silencieusement. Timbre démultiplié, synthèse sonore des humanités échouées, dont le nom a été oublié.

L'île peut-elle échapper au sort qui, siècle après siècle, la condamne encore? Les Lériens ont accompagné la tragédie de leur terre. Le savent-ils seulement? Victimes ou collaborateurs, ils n'ont pas cherché à contrer le destin. Ils ont laissé la colère des dieux régner sur ce minuscule cailloux, devenu la geôle des fous, des poètes, des exilés.

Partir, à la rencontre de l'île et de ses âmes errantes. Développer un régime d'écoute particulier, qui perce l'opacité du silence et sonde la musique des sans-voix. Marcher, pérégriner, arpenter la côte, un enregistreur à la main, qui sature à la première rafale de vent, micros inadaptés. Écouter les damnés, les survivants, les résistants, et chanter avec eux, la fable tragique des jours à Leros. Ne pas comprendre, ne

pas savoir ce qui se joue dans les chants, intraduisible qui perce les organes. Encapsuler ces fragments de vie qui rugissent d'humanité et ne demandent qu'à être enfin entendus. Devenir moi-même l'instrument capteur et catalyseur de ces témoignages, pour les transmettre au retour, corps instrument-passeur.

Puis tenter de tisser, à partir de ces voix, une polyphonie des possibles, en les faisant coexister, résonner, dans un présent de création où une reterritorialisation peut s'opérer (Sabot). Toutes les pistes sonores à l'état brut, sont nommées puis agencées sur l'écran de l'ordinateur. Il ne reste alors plus qu'à les lancer, les superposer, les mêler et les laisser écrire l'Histoire qu'elles portent. Composition en temps réel d'une œuvre sonore et immersive, tentative de cré/action, afin de faire émerger une voix alternative de Leros. Voix qui transcende les époques, les régimes politiques, les omertés et les interdits, pour ré/unir les voix résistantes qui ont habité l'île et constituent son paysage sonore, même en silence. Polyphonie diachronique et polymorphe dont les sources musicales sont autant de cris envoyés vers le monde (Calame, Dupont, Lortat-Jacob, Manca). Cris, qui en leur temps, n'avaient pu franchir les frontières de l'île, mais dont les échos nous étaient parvenus. Ainsi, les voix des morts et des vivants se rencontrent et composent une polyphonie des sans-voix, ayant enfin retrouvé une terre d'écoute.

Les voix-témoins

Voici une traversée de quelques-unes de ces voix-témoins, voix-source de la polyphonie et des strates mémorielles qui les constituent.

Elena – Yannis Ritsos à l'aube

Il est 7h du matin chez Elena et la brume se dissipe doucement au-dessus de la mer, laissant découvrir deux micro-îles au large. Professeure de français et militante bénévole auprès des réfugiés, elle a pendant plusieurs mois, tous les dimanches, cuisiné avec ses élèves des milliers de repas. Grande rousse à la voix suave, elle fait partie de la troupe de théâtre de l'île, qui explore chaque année les tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Depuis quelques semaines, sa mère aveugle et malade l'a rejointe sur l'île de Leros où elles habitent désormais ensemble. Nous chuchotons, encore à peine éveillées. Elena tient le livre des *Dix-huit petites chansons de la Patrie amère*, écrites par le poète grec Yannis Ritsos, le 16 septembre 1968, alors qu'il est incarcéré à Leros où il resta 18 mois. Il choisit la poésie démotique, sous forme de distique, qui recourt au vers régulier de quinze syllabes, désigné par la versification grecque sous le nom de « vers politique » et destinée à être chantée. Seize des poèmes sont composés en une journée alors que Ritsos est isolé dans le camp de Parthéni. Une lettre clandestine du compositeur Théodorakis, son ami,

«portée de détenu en détenu¹» et qui rêve de mettre en musique ses poèmes, l'y a incité. Il les retravaille un an plus tard et écrit les deux derniers poèmes du recueil «à Karlovassi sur l'île de Samos, avant de les faire passer clandestinement au musicien. Poèmes de circonstances, poèmes d'exil et de déportation, ces petites chansons sur les malheurs de la patrie sont un cri de liberté.»² Aujourd'hui, ces chansons, de tradition klephtique³, cris de résistance et de liberté, sont part intégrante du patrimoine musical grec.

Nous sommes sur le balcon d'Elena, le soleil peine à éclore et les motos ne cessent de vrombir sur la petite route qui conduit à la mer. Elle a le livret entre les mains, et nous sommes prêts à la filmer chanter Leros aux premières heures du jour. Elle commence par la dix-huitième chanson, *Ne pleure pas sur la Grèce*

*Ne pleure pas sur la Grèce, - quand elle est près de
fléchir
Avec le couteau sur l'os, avec la laisse sur la nuque,*

*La voici qui déferle à nouveau, s'affermite et se déchaîne
Pour terrasser la bête avec la lance du soleil.⁴*



© Miléna Kartowski-Aïach
Elena Pinziki, Leros, Février 2017

¹ Préface de Bruno Doucey à l'édition des *Dix-huit petites chansons de la patrie amères*, écrites par Yannis Ritsos.

² Ibid.

³ Les klephtes, à l'origine, sont des bandits des montagnes de Grèce. Rebelles à la domination ottomane, ils menèrent la guérilla contre les turcs, regroupés dans les montagnes, sous l'autorité d'un chef appelé Capétan. Ils jouèrent un grand rôle dans la préparation de la révolution grecque de 1821. Les chants klephtiques font partie du genre de la musique folklorique grecque, qui inclut la poésie traditionnelle, et leurs thèmes habituels sont la mort d'un klephte ou la vie des bandes de klephtes.

⁴ Traduit du grec par Anne Personnaz.

Elle plonge dans le texte, comme pour retrouver le souffle de Ritsos, la puissance poétique qui avait été la sienne en composant ces vers, caché de tous, à quelques kilomètres de là, dans une geôle. Ses yeux se ferment, elle inspire, loin, profondément, comme pour convoquer les forces encore présentes de l'île. Face à nous, le regard vers l'objectif, elle chante son pays qui sombre à nouveau aujourd'hui, dans la xénophobie, l'enfermement, le radicalisme politique et la crise économique. Elle partage la prophétie de Leros, à demie-voix, encore rauque au sortir de la nuit, mais qui traverse ce lointain devant lequel elle se tient. Elle n'a plus besoin des lire mots, elle les connaît depuis toujours, elle a grandi avec eux, depuis la dictature. Elle chante, et redonne aux vers de Yannis Ritsos une nécessité sur cette terre blessée.

La mer – Ayia Kioura

Au nord de l'île, à côté de Parthéni, où les prisonniers politiques étaient détenus dans les anciennes prisons italiennes⁵, s'érige la petite église blanche de Ayia Kioura. Elle surplombe la plus belle crique de Leros, où seuls les connaisseurs viennent s'y baigner. A l'intérieur, des peintures de la vierge, du christ, de figures bibliques avec d'immenses yeux de souffrance, dans lesquels on se perd. Ce sont les prisonniers politiques qui ont peint ces icônes, prenant pour modèle les habitants de l'île qu'ils apercevaient sur leur chemin de croix, de la prison à l'église.

Ces visages semblent sortir des tableaux, tant leur intensité irradie. Quelques mètres plus bas, la plage, crique sublime et déserte, avec une micro-île en son centre. C'est là que nous venions avec Hazim et Asal, amis yezidis réfugiés irakiens, rescapés du génocide perpétré par Daech. C'est là qu'ils ont fait leurs premières traversées à la nage, et pris la décision de quitter l'île brûlée. Une touriste grecque s'était extasiée sur le choix de leurs vacances passées en Grèce.

⁵ L'île a été sous occupation italienne de 1913 à 1943 suite à la guerre italo-turque. L'armée italienne y a établi une base militaire stratégique, et construit de nombreux édifices ainsi qu'une base aéronavale et le port de Lakki.



© Miléna Kartowski-Aïach
Leros, Février 2017

Adossée au seul arbre de la plage, plusieurs mois après ce souvenir, j'enregistre la mer et ses ressacs, doux, voluptueux. L'écume vient lécher le bout de mes pieds. Pas de vent, pas de carcasse de navire, pas de touristes aveuglés, juste les flots, où tant de sans-voix se sont jetés. Dans les fonds marins reposent des patients en psychiatrie, qui n'avaient pas d'autres choix que de sombrer pour échapper à l'enfer⁶ de l'île qui ont, eux-aussi, traversé les barbelés pour disparaître à leur tour. Sur la mer sont arrivés des cargos de marchandises avec les «fous» venus du continent, qui avaient perdu leurs numéros étiquetés et erraient déjà sans nom depuis longtemps. C'est la mer qui a mené jusqu'à Leros ceux qui deviendraient les sans-voix, les anonymes, les pestiférés. La mer les a condamnés jusqu'à les engloutir. Sur son petit bateau de pêche, le capitaine plonge aux oursins et chante à la pleine lune. Il recueille au crépuscule les débris des naufrages qui flottent à la lueur des astres. Il chante son île, qui sombre de jour en jour, désertée par les poissons, désertée par les touristes, désertée par le souffle de vie. La mer roule doucement, et chuchote à qui veut l'entendre les cauchemars de ses entrailles.

⁶ «Hotspots» et «processing centers»: Sensés être des camps d'accueil pour les réfugiés, ce sont les nouveaux modes opératoires de la politique européenne d'encampement, d'externalisation et de tri des exilés. Sur la genèse et les usages de l'emploi du terme *hotspot* ainsi que son association au champ lexical de la guerre, voir les articles du réseau Migreurop (<http://www.migreurop.org/>), qui a été parmi les premiers à proposer une analyse critique du concept. Voir également l'article de Louise Tassin: Tassin, Louise, 2016b. «Le mirage des hotspots», *Savoir/Agir*, n 36, pp. 39-45.

Tzivaeri – le voyage d’un chant d’exil

Au sud-ouest de l’île, sur la route de Merikia, à côté du musée de la guerre et face à la mer, se tient l’auberge *Sunset*, tenue par Poppara, alias Poppy. La tenancière est une figure locale, fervente communiste depuis toujours et ex-chanteuse de musique populaire, elle règne sur sa taverne d’une main de fer. Sensible au sort des exilés, elle tente de s’engager à sa manière. Depuis plusieurs semaines, elle cuisine pour les familles réfugiées logées au centre Pikpa, ex-hôpital psychiatrique pour enfants réhabilité, situé au centre-ville du port de Lakki. Elle voudrait étendre son activité et répondre à l’appel d’offre lancé par le hotspot afin de cuisiner chaque jour plus de mille repas pour les réfugiés. Elle sait qu’elle a face à elle de sérieux candidats du continent, spécialistes de l’alimentation des collectivités. Mais elle y croit et veut se mesurer à ces entreprises, car, habitante de Leros, elle est bien plus légitime que quiconque. Elle imagine déjà employer des femmes réfugiées aux fourneaux et relancer les cuisines de son restaurant, calmes, trop calmes depuis bien longtemps. Elle n’a de cesse de me parler en grec avec passion, tout en m’attrapant le bras. J’opine du chef pour ne pas la vexer, ce qui la réjouit et relance son flot intarissable, entrecoupé par sa toux rauque de fumeuse. Puis elle se met à chanter, et sa détresse puissante prend à la gorge, *Ah xenitia*⁷... Chant d’exil, chant de déracinement pour celui qui a quitté l’île et son foyer, pour aller à la rencontre du monde. Chant d’une mère qui a laissé son enfant s’envoler vers un avenir meilleur. *Tzivaeri* est un chant traditionnel du Dodécanèse, connu de tous, et il devient très vite l’hymne de Poppy lorsque nous nous rencontrons.

Six mois plus tard, lorsque je reviens sur l’île, j’emmène les jeunes filles yezidis réfugiées, à la taverne, le désir au cœur de les voir partager leur amour du chant avec Poppara. La maîtresse de maison les invite à s’asseoir autour de la large table d’hôte qu’elle préside. La fumée sature la pièce plongée dans une semi-obscurité. Les jeunes filles sortent méticuleusement leurs cahiers d’école, donnés par l’ONU. Poppy se met alors à chanter *Tzivaeri*, bouleversée de transmettre ce bout de mémoire à ces jeunes qui vivent l’exil au plus profond de leur être. En grec, avec quelques fragments d’anglais, elle tente de leur traduire la chanson, d’explicitier les termes de nation, d’exil, d’étrangeté, de déracinement. Puis elle dicte phrase par phrase le chant aux jeunes yezidis, qui ne savent pas écrire en grec, et retranscrivent la translittération en caractères arabes. Elles demandent à

⁷ Le terme grec *xenitia*, dérivé de *xenos* (étranger), est une notion complexe à traduire. C’est à la fois l’exil, le déracinement, l’expatriation, mais aussi l’arrachement aux siens, à la patrie et à soi-même par l’émigration. Il peut être aussi compris comme la nostalgie, la désolation et l’exil intérieur. Michel Grodent propose de le traduire par le néologisme *étrangéité*. Cet article permet d’éclairer la notion: Grodent, Michel, *La xenitia ronge ma vie*, Le Genre humain 1989/1 (N° 19), p. 111-128.

Poppy de répéter doucement, ce qu'elle a toujours chanté, et n'a jamais encore dit face à une petite assemblée:

Sigana kai tapina, doucement et humblement, damnées soient les terres étrangères qui m'ont ravi mon Tzivaeri. Petit à petit, le chœur de fortune, mené par Poppa et les jeunes yezidis, commence à émerger, à chantonner, tout en tâtonnant de mot en mot, de note en note. Le refrain leur permet de retrouver un unisson, qu'elles chantent à pleins poumons, *sigana kai tapina*.



© Miléna Kartowski-Aïach
Poppy et les jeunes filles yezidis réfugiées, Auberge Sunset, Leros, Février 2017

Rentrée à Paris, j'apprends ce chant, le transcrit en lettres latines et tente de traduire avec une amie grecque, le terme *xenitia*, «l'étrangéité» de celui qui a quitté sa terre natale. Puis, je le transmets aux comédiennes de la création de théâtre anthropologique, *Leros – un Exil Insulaire chez les Damnés*, que je mène au sein de ma compagnie Les Haïm. Autour de la table, dans mon petit studio, elles aussi munies de leurs cahiers, les comédiennes s'efforcent phrase après phrase de pénétrer le chant de la mer Égée, et d'écrire les mouvements de la musique traditionnelle et orale, qu'elles ne connaissent pas. Le feuillet de paroles devient vite un livret indéchiffrable où des schémas, côtoient des chiffres, des flèches et des mots recomposés. Notation personnelle des mouvements de la pensée-musique, afin qu'elle s'ancre dans le corps.

Quelques semaines plus tard, grâce à des jeux de communication transméditerranéens, je réussis à joindre le facteur de Leros, Anthonis, qui avait enregistré il y a plus de vingt ans, un CD avec les patients en psychiatrie de l'île. Dans une grande enveloppe matelassée, le disque arrive enfin à Paris, trésor entre mes mains, voix des damnés qui traverse le monde. A l'écoute, *Tzivaeri* revient deux fois, chantée par des patients différents. Ils chantent juste, ils chantent avec force malgré les blessures de la réclusion. Ils chantent et je souhaite que leurs voix continuent à peupler le monde qui les a abandonnés. Je souhaite que ces chants de survie qui portent toute la

terreur de la condition qui a été la leur, soient enfin écoutés. Sur la scène du théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, *Tzivaeri* chanté par un patient en psychiatrie, retentit et les comédiennes s'élancent dans une danse effrénée, reprenant avec passion les mots qu'elles tentent d'habiter. Dans le public, personne ne se doute qu'il s'agit de la voix d'un rescapé de l'enfer psychiatrique, qui a été condamné au mutisme pendant toutes ses années d'incarcération. Le chant est un cri qui vient rompre le silence des patients, dont la voix et l'humanité avaient été raptées. Ces voix ont été enregistrées quelques années après la révolution psychiatrique qui a sorti les patients des asiles et leur a permis de retrouver un nom, une voix, un toit à eux, et leur dignité d'être humain. Mais les patients restent, malgré tout, ces enfants condamnés à endurer jusqu'à la fin de leurs jours la *xenitia*, coupés des leurs, coupés d'un possible retour chez eux. D'ailleurs, se souviennent-ils encore de ce chez-soi si lointain?

Leros – Duhok – Paris / La voix d'un rescapé

Jeune yezidi de vingt ans, rescapé du génocide perpétré par Daech, Hazim a mené sa famille, des camps de réfugiés au Kurdistan irakien jusqu'à l'île de Leros, où ils sont arrivés après le 20 Mars 2016, alors que les frontières de l'Europe venaient de se refermer. Ce soir-là, sur les docks près du port, nous nous disons adieu. Je pars le lendemain et nous ne savons pas quand la vie nous réunira à nouveau. Lui aussi désire partir, retourner en Irak finir ses études et se battre pour son peuple. Il se sent inutile sur l'île des damnés et ne veut pas sombrer comme certains exilés autour de lui. Tirillé, il sait qu'il abandonne les siens, mais il veut les croire en sécurité. Ils devront attendre, longtemps, avant de quitter Leros, mais ils sont en Europe, que peut-il leur arriver... ?

Quelques semaines plus tard, Hazim est emmené par la police sur le ferry qui navigue de nuit jusqu'à Athènes. Tous les exilés-détenus de l'île rêvent de prendre le bateau, condition à leur libération. Beaucoup se risquent à la nuit tombée, afin d'embarquer sur le ferry sans se faire repérer par la police, pour rejoindre les cales et passer ainsi le trajet caché. En prison quelques jours dans la capitale, Hazim détruit toutes les photos de son téléphone avant qu'il ne lui soit confisqué. Il efface ainsi toutes les traces de sa longue traversée depuis l'Irak jusqu'à Leros. Puis il prend l'avion pour la Turquie et enfin Erbil. Si simple, rapide et efficace de renvoyer un exilé chez lui.



© Georgios Makkas

Hazim Elias dans un ancien hôpital psychiatrique abandonné, regardant le hotspot, Leros, Août 2016.
Cette photo est devenue l'affiche de la création théâtrale, *Leros – un Exil Insulaire chez les Damnés*,
montée par Miléna Kartowski-Aiach

Nous continuons à correspondre, et il m'envoie régulièrement des vidéos du pays, du pèlerinage à Lalish, du camp où sont les siens et de ses amis avec lesquels il vit désormais à Duhok, où il a repris ses études d'anesthésiste. Il apprend à endormir les êtres, pour leur permettre d'échapper à la souffrance de l'intervention. Est-ce qu'il aimerait lui aussi pouvoir s'échapper quelques instants pour ne plus penser à sa famille toujours bloquée sur l'île?

Je lui fais part de mon désir de le voir rejoindre la troupe de la création théâtrale *Leros*. Nous discutons à plusieurs reprises de ce que jouer signifie, de la force du témoignage traversé par le poétique, et du parcours de création, qui mène au lâcher prise et à la transformation. Il aimerait venir à Paris, mais au fond il n'ose me dire que ce sera bien trop dur. Il n'est pas retourné en Irak pour de sitôt revoir l'Europe. Et comment à nouveau franchir les frontières du pays, alors que le référendum kurde⁸ ébranle la stabilité politique du pays et que Daech règne encore dans plusieurs villes? J'écris au consul français d'Erbil, durant plusieurs mois, à raison d'un mail par semaine. Sans réponse, je tente de téléphoner et tombe perpétuellement sur un interlocuteur arabophone qui me raccroche au nez. J'opte pour la lettre recommandée avec accusé de réception. « Savez-vous combien de temps cela mettra monsieur? C'est toujours très incertain pour ces pays, me répond-il... ». Je n'ai jamais reçu d'accusé de réception et la lettre n'a sûrement jamais été ouverte par le consul. Hazim se rend à

⁸ Le deuxième référendum sur l'indépendance du Kurdistan irakien a lieu le 25 septembre 2017 au Kurdistan irakien et dans les territoires irakiens qu'il occupe afin que la population se prononce sur sa volonté ou non de mettre en œuvre l'indépendance de cette région d'Irak majoritairement habitée par les Kurdes. Organisé sans l'accord du gouvernement irakien, il n'est pas reconnu par ce dernier

plusieurs reprises au consulat mais il ne trouve pas d'interlocuteur compétent pour lui expliquer la procédure à suivre. Et puis, un jeune yezidi revenu d'Europe et qui demande un visa pour la France, cela tient du non-sens pour certains. Je reçois enfin une réponse du consul de France, qui me dit ne pas saisir comment Hazim peut préparer efficacement son rôle dans la précarité qui est la sienne en Irak. Il n'a pas compris que nous tentons de faire venir un témoin, qui avec nous au plateau, tentera de raconter sa détention sur l'île de Leros. Les semaines s'écoulaient et rien ne se passe. Hazim sait qu'il ne viendra pas. De mon côté, je me demande comment nous allons pouvoir créer sans lui. Il faut qu'il soit là, que sa voix guide nos pas et résonne avec les chants de ses sœurs enregistrés à Leros. Hazim sera là, avec nous, sur le plateau, quoi qu'il en soit.

Un soir tard, au retour du théâtre, nous avons convenu que j'enregistrerai son témoignage. Le réseau est faible en Irak, et notre conversation vite entrecoupée. La veille, je lui ai envoyé des questions et il a préparé des réponses en anglais. L'enregistreur tourne, mais le bruit accompagne Hazim où qu'il soit dans l'appartement. Il commence à lire en anglais son récit et raconte son histoire depuis le génocide, la fuite sur le mont Sinjar, l'errance, les morts, jusqu'aux camps de réfugiés au Kurdistan et la détention sur l'île de Leros. Il lit, et je le sens loin des mots, loin de sa propre voix.

- *Et si tu me racontais cela en kurmandji?*

- *Mais tu ne comprendras rien?*

- *Ne t'en fais pas, je comprendrai. J'essaie de trouver le chemin le plus libre pour toi dans ce témoignage.*

Il commence à parler en Kurmandji, et ses paroles coulent, son timbre se déploie. Il raconte depuis sa terre, le drame qui a fait basculer son existence et celle de tout son peuple. Le réseau met à mal la continuité de la parole, et nous faisons prise sur prise en espérant que l'une sera entière. Il enregistre lui-même depuis son téléphone plusieurs pistes qu'il m'envoie.

Au théâtre, les spectateurs commencent, par petits groupes, à franchir les portes de la salle, plongée dans l'obscurité. Ils doivent choisir d'aller à droite ou à gauche, et d'emprunter des sas qui les mèneront peut-être vers le plateau. Dans ces couloirs obscurs, où certains se perdent, la voix de Hazim les accompagne, et les conduit dans la traversée de Leros. Son timbre est lointain et voilé par les interférences, mais il est la voix-monde, bientôt rejointe par les autres voix de Leros, qui composent ensemble une cartographie sonore, mémorielle et politique de l'île, une polyphonie des possibles.

Bibliographie

- CALAME, Claude. Dupont, Florence. Lortat-Jacob, Bernard. Manca, Maria (dir.). 2010. *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris: Kimé.
- GILLIE, Claire. 2014. *Voix éperdues*. Limoges: Solipsy.
- GRODENT, Michel. 1989. «La xenitia ronge ma vie» *Le Genre humain*. N° 19, p. 111-128.
- GUATTARI, Félix. 2012. *De Leros à La Borde, 1989-1992* (posthume, recueil de textes). Paris: Lignes/IMEC.
- LE BRETON, David. *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*. Paris: Métailié, «Traversées».
- RITSOS Yannis. 2012. *Dix-huit chansons de la patrie amère (1973)*. Paris: Éditions Bruno Doucey.
- SABOT, Magalie. 2013. «Du traumatisme au rêve: le travail de création» *Cliniques*, 2013/1 (N° 5), p. 88-104.
- TASSIN, Louise. 2016. «Le mirage des hotspots» *Savoir/Agir*, no 36, p. 39-45.

Art et anthropologie en dialogue : une résonance réciproque pour comprendre le réel

Jérôme Pruneau, Diversité artistique Montréal
Rédacteur en chef et directeur artistique, *TicArtToc*

J'ai, durant tout mon parcours académique d'étudiant puis d'enseignant chercheur, été frustré de ne pouvoir refaire vivre mon expérience de terrain dans le rendu de mes travaux. Et bien que j'ai réussi à insérer 76 photos dans mon travail de thèse, quelques 650 autres sont passées à la trappe, tout comme plusieurs vidéos, des écoutes situationnelles enregistrées sur les lieux de mon objet d'étude, des croquis, des accents typiques et autres intonations de voix encapsulées dans des entrevues avec les personnes que j'ai écoutées des heures durant. J'ai eu l'impression toute ma carrière de défendre une posture qui me semblait pourtant aller de soi. Bref, j'ai perdu tout un matériel brut que j'avais envie d'explorer sous un angle non convenu, tel un créateur¹ qui s'essaye dans sa liberté *d'être avec* ses sujets, ses matériaux, ses inspirations, ses folies... Le dogme universitaire et son corollaire de l'écriture scientifique m'ont amené à m'éloigner d'un format académique pour me concentrer sur des projets anthro-sensoriels de recherche-co-création. C'est le cas de l'exposition sur l'habitat traditionnel guadeloupéen que j'ai pu réaliser avec un artiste et dans laquelle nous avons pu explorer d'autres voies pour exprimer un contenu ethnographique différemment. Cette incursion réciproque m'a fait comprendre combien la croisée des chemins anthropologiques et artistiques était porteuse de sens et participait à appréhender le réel selon d'autres codes, d'autres matières, d'autres visions, sans pour autant enlever à la qualité d'enquête de l'ethnographe.



Inga, réalisation de Kando, 2018, in *TicArtToc* #10

¹ Je fais une distinction ici entre l'artiste et le créateur, ne prétendant pas avoir le talent d'un artiste, mais une simple inspiration créatrice.

Deux décennies plus tard, en tant que directeur général de Diversité artistique Montréal (DAM), un organisme dédié à l'accompagnement en développement de carrières d'artistes professionnels immigrants, j'ai la chance d'être activement ancré à l'intersection de l'anthropologie et de l'art. Et plus que jamais je me rends compte des ponts essentiels entre les deux. C'est ainsi que j'ai pu créer la revue *TicArtToc*, un espace dédié à la réflexion et à la création artistique qui laisse les uns et les autres s'entrecroiser dans un univers ouvert, comme une co-création d'une œuvre artistique *en train de se faire*. A travers cette démarche, nous avons pu explorer un processus de mise en image artistique *de et par* la pensée de l'artiste, explorer un processus de traduction visuelle pour art-er² la pensée des auteur-e-s non artistes et finalement nous avons pu aussi, par l'art et à travers une pensée plurielle, diversifiée et migrante, questionner *l'égo politique du savoir*³ en décentrant le regard esthétique. Car la majorité des artistes qui y participent sont des artistes immigrants qui regardent le monde avec leur créativité culturellement située dans l'ailleurs et proposent une façon de faire ou de penser l'art différente et en dehors d'une vision américano-centrée. Le lointain s'approche et propose une rencontre esthétique tout en restant à l'écoute d'une autre œuvre, littéraire, pour s'en inspirer. Ainsi, huit ou neuf artistes en art visuel (peintres, illustrateurs, photographes) font partie d'un comité dit de production⁴ qui, à chaque numéro, complète le comité de rédaction. Ensemble, et selon leur niveau de français – certains sont arrivés au Québec depuis peu –, ils se partagent la lecture des textes et selon leur compréhension, parfois incomplète, ils mettent en image tous les articles (ou en son dans certains articles en version numérique) à leur manière et selon leur style, pensée, créativité ou médium. Cette participation collective est ensuite revue par le directeur artistique, le graphiste et les artistes eux-mêmes pour figurer la mise en page de l'œuvre dans son ensemble. Se joue donc ici des regards croisés de penseurs et d'artistes qui éclairent des enjeux contemporains en mettant chacun leurs intérêts dans une compréhension du réel.

TicArtToc est donc une revue en aparté⁵ *pour et par* le milieu des arts et des penseurs qui relie les savoirs anthropologiques aux artistes et inversement, et propose, par sa co-création, une œuvre en soi dont la performance artistique d'exister ainsi serait une restitution possible d'un contenu ethnographique vivant. Elle est un moment de recherche co-construit qui favorise le moment heuristique selon la formule de Bernard Müller. En marge de l'institution, elle pose les questions suivantes pour

² Entendre ici la capacité en rendre une réflexion sous forme d'œuvre d'art unique.

³ J'emprunte cette formule à Eddy Firmin, artiste guadeloupéen en art visuel actuel, qui réfléchit sur la question décoloniale.

⁴ Ce comité change à chaque numéro de sorte de renouveler les visions et de faire participer le plus d'artistes possibles.

⁵ A.– THÉÂTRE. Convention théâtrale par laquelle un acteur qui feint de se parler à soi-même éclaire le public sur ses réactions, ses intentions ou ses sentiments, les autres acteurs présents sur scène étant censés ne pas l'entendre.

une académie encore trop souvent figée dans des méthodes dont le classicisme restreint toujours l'ethnologue explorateur : quelle valeur peut-on accorder à la restitution du sensible par l'art? A quel point doit-on s'affranchir de l'institution pour faire exister cette réincarnation du sensible? Quel engagement doit prendre l'institution dans cette réincarnation possible?

Si je n'ai pas les réponses, il n'en demeure pas moins qu'il faut les poser pour que cette discipline se sauve elle-même et laisse entrer l'artiste en scène. Il est peut-être le seul à pouvoir nous aider à retrouver ce sensible perdu. Il est le seul à regarder le monde par l'intuitif et à offrir une compréhension délicate de nous-mêmes. Suivons ses traces et n'ayons pas peur de nos actes créateurs pour qu'à notre tour, nous puissions parler du monde sans forcément l'écrire ou, si nous l'écrivons, sans perdre la force du vécu... Ouvrons-nous aux écritures sensibles, aux pluralités de ces écritures qui proposent sans nul doute un partage polysensoriel de l'intime.

Risquons-nous à encapsuler le réel différemment, à être des témoins-passeurs en retrouvant la mission poétique qui est la nôtre. Pour aller à la rencontre du monde et créer des ponts. Retrouvons le sens du risque, de la résistance, de l'écriture pleine, esthétique et chargée des sens multiples croisés au détour de nos expériences frondeuses. Resserrons les rangs et militons pour un point de vue situé, subjectif, sensible, toujours au plus près de l'expérience pour qu'enfin, elle ne s'échappe pas. Les artistes ou les créateurs que nous sommes devons retrouver ce chemin de «l'être avec» en nous éloignant de celui qui consiste actuellement à «faire pour».



L'âme exilée, réalisation de Chlag Amraoui, 2017 in TicArtToc #9



«Quand l'art contemporain propose et que l'anthropologie dispose...L'appropriation à l'œuvre»

Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini

LAS - Laboratoire d'anthropologie sociale (Collège de France, CNRS, EHESS), Paris, France.

Depuis les années 1970-1980, des rapprochements entre l'art et l'ethnographie ont conduit les artistes à s'inspirer de méthodes ou de thèmes anthropologiques, et les ethnologues à collaborer à des projets artistiques ou à puiser dans la dimension sensible de l'art pour inventer de nouveaux modes de restitution des données. On se proposera plutôt d'explorer ici la capacité de l'art à alimenter un questionnement anthropologique: celui sur les processus transculturels d'appropriation. Exemple sera pris de trois artistes français dont les œuvres intègrent des artefacts non occidentaux. En effet, si on connaît l'influence qu'exercèrent les objets venus d'ailleurs sur la naissance de l'art moderne et son inflexion primitiviste, on sait moins qu'ils furent aussi incorporés physiquement à certaines créations européennes. Fondées sur leur recyclage matériel, les réalisations des artistes considérés nous interpellent en ce qu'elles sont autant de manières – visuelles, sensorielles, plastiques – de traiter des processus d'appropriation (Derlon et Jeudy-Ballini, 2008).

Arman ou « l'individualisme possessif »



L'Est bo l'Ibo, Arman, 2001. Masques ibo du Nigeria, aluminium, bois.
Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.

Arman, qui fut l'un des premiers à signer de son nom un assemblage d'objets non occidentaux – vingt-six masques dan coulés dans le plexiglas (*Accumulation d'âmes*, 1972) –, est aussi l'artiste qui en fit l'usage le plus massif. Dans la décennie 1990-2000 marquée par l'intensification des pratiques artistiques d'appropriation, il réalise une cinquantaine d'œuvres à partir d'objets africains: masques, statuettes, instruments de musique, casse-têtes, monnaies traditionnelles, poulies de métier à tisser... Grand collectionneur de cet art, il sélectionne pour ses créations plus d'un millier de pièces relevant de plus souvent de styles qu'il affectionne. En les traitant comme un matériau de création, il les aligne, les entasse, les découpe, les soude et les fige dans le polyester, ainsi qu'il le fait avec les objets manufacturés européens (cafetières, réveils, marteaux, robinets, fauteuils, clés, moteurs, violons, revolvers...). La trivialité de ce traitement est accentuée par les noms à connotation humoristique dont il baptise ses réalisations (*L'est bo l'ibo, Et quoi Ekoi, Poh poh poh...*).

Les artefacts qu'il emploie sont aussi bien des sculptures archéologiques de la civilisation nok tirées de sa propre collection que des poupées ou lance-pierres pour touristes achetés en gros à un marchand africain. Par égard pour leur qualité, il se refuse à attenter à l'intégrité des pièces anciennes qu'il préfère disposer sur des étagères ou abriter dans des vitrines. À l'inverse, son peu d'estime pour les objets mineurs, récents ou faux, justifie à ses yeux qu'il puisse les fendre en deux, les trancher, les décapiter ou les greffer à d'autres en revendiquant la radicalité de ses interventions (Arman et Nahon 2002: 8). Dans ses œuvres «africaines», il exprime clairement ses goûts de collectionneur: son admiration pour la force expressive et l'«énergie prête à exploser» (cité in Bellet 2005) des belles pièces d'art africain et son mépris pour les objets récents produits en masse.

Chez Arman, pratique artistique et pratique de collection sont toujours solidaires. Fondées sur le principe de l'accumulation, elles jouent pareillement sur une appréhension labile de l'objet tantôt comme singularité et tantôt comme catégorie. Quand il aligne une série de trente masques ibo du Nigeria dans autant de cases d'une étagère (figure 1), on peut considérer que cela «détruit [l'objet] comme individualité, au profit de son émergence comme espèce» (Francblin: 11). Mais, à travers la multiplicité de ses semblables, l'objet affiche en même temps ce qui le rend irréductible à ses voisins et d'une certaine façon unique.

La perméabilité entre collections et création se manifeste encore à d'autres niveaux. Car s'il recycle des parties de ses collections pour en faire des œuvres, il lui arrive aussi, symétriquement, d'intégrer à ses collections des pièces spécialement acquises à des fins artistiques. Ajoutons qu'une accumulation de sculptures nok signée par lui ne se distingue guère, visuellement, d'une série de pièces similaires exposées dans son appartement new-yorkais. Enfin, transformer des collections en œuvres d'art personnelles matérialise l'idée chère à maints amateurs d'art primitif que collectionner équivaut à créer (Derlon et Jeudy-Ballini, 2008: 136-151).

Résolument traités sans référence à leurs origines et à leurs fonctions premières, les objets africains se trouvent convertis par Arman en œuvres d'art contemporain signées d'un nom, le sien, qui est supposé les doter désormais d'une plus-value et se substituer à l'identité de leurs auteurs – définitivement anonymes. À cet égard, Arman se démarque des artistes appropriationnistes qui donnent aux titres de leurs réalisations des noms faisant référence à ceux qu'ils reproduisent: par exemple, *Warhol Flowers* (Elaine Sturtevant, 1969), *After Walker Evans* (Sherrie Levine, 1981), ou encore *Not Pollock* (Mike Bidlo, 1982). En ignorant celle de leurs créateurs, Arman, lui, s'assure une propriété intellectuelle sur des artefacts africains qu'il rend artistiquement et légalement indissociables de son œuvre.

Irrévérencieuse ou iconoclaste, celle-ci donna lieu à quelques critiques de la part de collectionneurs d'art africain déplorant l'atteinte aux droits moraux des producteurs des artefacts (Lehuard: 26) ou le manque de «respect» dû aux objets, fussent-ils des copies ou des pièces mineures sorties des mains de médiocres artisans (Kerchache: 20, Barbier-Mueller: 47). On peut toutefois se demander si la critique postcoloniale serait moins indulgente pour Arman que pour ses détracteurs collectionneurs, elle qui rabat la collection sur une forme de prédation propre à l'impérialisme occidental (Clifford) et dénonce sa propension à esthétiser la différence culturelle (Root).

L'art de l'épure selon Marc Couturier



Détail de l'installation *Marc Couturier. Secrets*, 2001. *Tjurunga* australiens.
Courtesy Galerie Laurent Godin.

De ce rapport instrumental et pour le moins décomplexé d'Arman à l'art africain, l'œuvre de Marc Couturier conçue autour d'objets rituels des Aborigènes d'Australie, les *tjurunga*, offre l'exacte antithèse. Conservés au musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (Paris), ils furent retirés des vitrines et remisés dans les réserves pour prévenir d'éventuelles contestations. Au cours des années 1990, effectivement, des voix se firent entendre parmi les peuples autochtones pour exiger que leurs bois sacrés ne soient pas exposés à la vue d'étrangers, ou de non-initiés en général. Afin de porter ces objets à la connaissance du public malgré cette restriction, le responsable des collections océaniques sollicita Marc Couturier. Sa conviction était qu'un artiste serait mieux à même de communiquer le sentiment du sacré qu'un conservateur, *a fortiori* un artiste dont l'œuvre est habitée par la spiritualité et qui situe ses réalisations dans des espaces religieux à travers le monde (églises, synagogues, temples ou monastères bouddhistes) en jouant sur le dépouillement, l'apesanteur, l'intangible. Dans ses créations, la récurrence de la lame en tant que forme le prédisposait aussi à travailler autour de ces artefacts plats et oblongs que sont les *tjurunga*.

Pour l'installation *Marc Couturier. Secrets* (2001), l'artiste disposa d'une immense salle libérée de ses collections en raison de la fermeture imminente du musée. Il fit le choix de présenter cinq *tjurunga* à chacune de ses extrémités en les fixant au mur de sorte que l'on n'en voit que les tranches semblables à des lignes (figure 2). Le parti pris de les baigner d'un éclairage aveuglant accentuait l'effet dématérialisant de la scénographie. Ces objets n'avaient plus ni relief, ni forme, ni motifs, ni couleur et n'étaient quasiment plus des objets. Réduits à des traits et des ombres portées, ils devenaient pur graphisme. Tandis que s'effaçait leur qualité d'artefact, s'intensifiaient leur effet de présence et le sentiment de leur insaisissable nature. Il n'était jusqu'à la réalité (ou jusqu'au «secret») de leur existence concrète qui n'interrogeait et ne constituait un mystère, celui définissant justement, pour cet artiste croyant, le rapport à la transcendance. La monstration s'apparentait ici à un dispositif pour ne pas laisser voir – ou ne laisser qu'entrevoir. Ce faisant, Marc Couturier réconciliait la vocation d'un musée à présenter ses collections avec la consigne de les cacher émise par les peuples autochtones.

Dans la vaste salle vide où résonnait d'autant plus le bruit des pas, le vrombissement enregistré de rhombes aborigènes formait un fond sonore qui conférait une dimension immersive à l'expérience des visiteurs. À l'entrée, un panneau livrait des informations sur l'usage des *tjurunga* et des rhombes lors des cérémonies d'initiation. Pour autant, l'installation se voulait non pas une restitution ethnographique de ces rituels mais une tentative d'en transposer la spiritualité et le mystère. Par-là, et à l'instar de ses réalisations dans divers lieux sacrés du monde, il entendait aussi évoquer l'universalité du lien énigmatique à l'invisible.

Les précautions déployées par l'artiste pour soustraire les *tjurunga* à la vue et le caractère éphémère de leur utilisation (puisqu'ils regagnèrent les réserves muséales à la clôture de l'exposition) ne suffirent pas à le mettre à l'abri des controverses. L'installation fut ramenée à «un acte flagrant d'appropriation culturelle» sous-tendue par la «prétention que l'art éclipse la réalité, qu'une œuvre d'art légitime l'illégitime, et qu'un artiste peut usurper les responsabilités du conservateur, les normes éthiques ou les conduites professionnelles de muséologie» (Stanton: 201). Plus encore, elle fut perçue comme «met[tant] en danger tous les Aborigènes australiens, et toute personne qui pourrait les voir, même involontairement» (200).

Kader Attia: le procès de l'appropriation



Repair. 5 Acts (Mirrors and Masks), Kader Attia, 2013, series of sculptures, wooden mask, mirror, steel, view at KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2013.

Courtesy of the artist, Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland, Germany, private collection, and Galerie Nagel Draxler. Photo credit : Simon Vogel.

Cette question de l'appropriation culturelle est un des thèmes majeurs de l'œuvre de Kader Attia. Depuis la fin des années 2000, plusieurs de ses réalisations visent à mettre en évidence ce que la créativité moderne de l'Europe et de l'Amérique du Nord doit au continent africain: l'architecture de Le Corbusier à l'habitat urbain du désert algérien (*Untitled. Gardhaïa*, 2009), l'art de Picasso à la statuaire primitive (*Mirrors and Masks*, 2013), ou encore le blues et le jazz aux musiciens réduits en esclavage (*Repair. 5 Acts*, 2013). Autant que ces «emprunts», il incrimine le fait que ces sources d'influence soient trop souvent minorées ou ignorées du grand public. À l'inverse, l'artiste valorise les appropriations d'éléments occidentaux quand elles sont pratiquées par des populations colonisées. L'incorporation

de pièces de monnaies européennes à des bracelets berbères, d'agrafes métalliques à un masque fendu ou d'un cadenas à un fétiche (*The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures*, 2012), par exemple, prend sens à ses yeux comme une manière innovante de métaboliser ce qui vient d'ailleurs et de résister à la domination dans la fidélité à sa propre culture.

Les installations de Kader Attia intègrent des artefacts de diverses origines africaines: dogon, makondé, zoulou, kuba, berbère... Objets ayant servi localement ou copies commerciales, issus des collections de l'artiste ou acquis pour l'occasion, ils sont généralement scénographiés sans que leur provenance ni leur statut ne soient précisés. Le traitement qui leur est réservé laisse parfois deviner qu'il s'agit d'objets bon marché. C'est le cas lorsque Kader Attia expose des masques de style dogon qu'il a recouverts de fragments de miroir (figure 3), afin qu'ils renvoient au spectateur son image démultipliée en une sorte de vision cubiste. À l'opposé, présenté derrière une vitrine et relevant d'une catégorie d'artefacts peu sujets à la contrefaçon, le pagne kuba rapiécé – dont l'artiste aime préciser qu'il lui fut offert lors d'un séjour en Afrique – s'impose, lui, comme une pièce authentique. Le plus souvent, toutefois, la qualité des objets reste indécidable pour la majorité des visiteurs.

Ces installations se veulent réflexions sur l'appropriation dans le cadre d'une critique de l'Occident et appellent à la «réparation» des préjudices coloniaux – selon la notion qui sert de fil rouge aux travaux de l'artiste. Mais d'une certaine manière, elles mettent en œuvre ce qu'elles dénoncent. De fait, des membres de communautés zoulou, kuba, dogon ou makondé pourraient lui reprocher de s'approprier leurs objets à des fins artistiques et de s'exprimer au nom d'une Afrique générique. Car, né en France de parents algériens, il se fait le porte-parole non du seul pays de ses ancêtres mais d'un continent tout entier victime de l'exploitation européenne. Or, l'expérience partagée de la colonisation neutralise-t-elle forcément les différences ethniques au point de rendre acceptable, pour un Kuba ou un Zoulou, qu'un Franco-Algérien s'exprime par la médiation d'objets issus de leurs traditions?

On sait par ailleurs que les prises de position en faveur de groupes opprimés ne suffisent guère aujourd'hui à mettre leurs auteurs eux-mêmes à l'abri d'accusations d'appropriations culturelles. En témoignent ainsi les multiples attaques portées contre des artistes (peintres, cinéastes, romanciers...) dont les réalisations condamnaient pourtant les discriminations et violences exercées à l'encontre de peuples autochtones. Citons le cas du plasticien californien Sam Durant dont l'installation (*Scaffold*, 2017) évoquant un massacre d'Indiens perpétré durant la colonisation fut retirée d'un musée de Minneapolis sous la pression de communautés amérindiennes. Elles s'indignaient en effet que le représentant d'un peuple qui les avait asservies ose traiter d'un traumatisme qui n'était pas le sien. Cette même accusation fut portée contre le film *Detroit* (2017) de Kathryn Bigelow, une «bourgeoise blanche» jugée incapable, par définition, de

rendre compte avec justesse de ce qu'elle entendait dénoncer: les brutalités policières contre les Afro-américains lors des émeutes de 1967.

Les œuvres de ces trois artistes, qui sont des propositions plus ou moins réflexives sur l'appropriation, expriment des modalités contrastées du rapport à l'altérité. Chez Arman, l'autre est matériellement présent à travers l'usage pléthorique d'artefacts africains, mais simultanément effacé par la manière dont il brutalise parfois ces pièces et en fait sa propriété. C'est de l'artiste qu'il est seulement question, de ses pulsions de collectionneur, de son regard sur des objets qu'il instrumentalise sans constituer l'appropriation en sujet de réflexion. En fonction des interprétations, ses œuvres «africaines» pourraient apparaître comme une caricature de la collection par sa façon d'en révéler les excès ou, à l'inverse, comme une célébration de cette pratique.

Pour Marc Couturier, la croyance tient lieu de dénominateur commun entre les peuples. C'est cet universel qui, à ses yeux, rend possible le travail artistique de transposition de la spiritualité aborigène et lui permet de postuler une relation de compatibilité transculturelle. Allusive plus que démonstrative, l'œuvre invite le visiteur du musée à se défaire de ses attentes habituelles en ne lui présentant que de l'indiscernable. Placé en situation d'éprouver physiquement ce qu'un cartel ou un texte ethnographique serait impuissant à transmettre, il est supposé approcher par l'imaginaire l'atmosphère d'un rite initiatique.

Porté par une volonté militante qui ne dissocie pas l'esthétique de l'éthique, Kader Attia, lui, envisage la relation à l'autre sous l'angle politique des rapports inégalitaires entre dominants et dominés. Cette orientation détermine ses jugements de valeur opposés sur les appropriations, estimées abusives ou créatives selon qu'elles sont opérées par des (ex)colons ou des (ex)colonisés. Il y a fort à parier que la réparation des préjudices coloniaux prônée par l'artiste, si elle avait lieu à la hauteur de ses espérances, ne ferait pas disparaître cette fracture culturelle. Sans doute ne contribuerait-elle jamais qu'à en conserver la mémoire, à l'image des masques africains fendus exposés dans ses installations, et dont les traces de restauration laissées visibles rehaussent la fêlure.

Bibliographie

- ARMAN, et Pierre Nahon, 2002. «*ARMAN-Africarmania.*» Paris: Éditions de la Différence, Vence: Galerie Beaubourg.
- BARBIER-MUELLER, Monique. 1996. «Une rencontre.» In *Arman et l'art africain*. Marseille: Musées de Marseille, Paris: Réunion des musées nationaux.
- BELLET, Harry. 2005. «Arman, le sculpteur qui a accumulé et détruit.» *Le Monde*, 24 novembre.
- CLIFFORD, James. 1988. *The Predicament of Culture Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- DERLON, Brigitte et Monique Jeudy-Ballini. 2008. *La Passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*. Paris: Gallimard (collection «Bibliothèque des sciences humaines»).
- DERLON, Brigitte et Monique Jeudy-Ballini. 2017. *Arts premiers et appropriations artistiques contemporaines*. Roma: Gangemi Editore.
- FRANCBLIN, Catherine. 1998. «Arman: au-delà de l'objet, une esthétique.» In Arman et Daniel Abadie, *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Éditions du Jeu de Paume.
- KERCHACHE, Jacques. 1996. «Amateur, accumulateur, collectionneur, connaisseur.» In *Arman et l'art africain*. Marseille: Musées de Marseille, Paris: Réunion des musées nationaux.
- LEHUARD, Raoul. 2002. «Dans l'ombre de la sculpture. Arman chez Bernard Dulon.» *Arts d'Afrique noire*. N°124.
- ROOT, Deborah. 1996. *Cannibal Culture. Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*. Boulder: Westview Press.
- STANTON, John E. 2001/2002. «Sur l'exposition Marc Couturier. Secrets.» *Gradhiva*. N°30/31.

L'interrelation entre l'art et la recherche: les coulisses d'un parcours d'enquête

Ève Lamoureux, CÉLAT, UQAM, Montréal, Canada

Je m'interroge, dans cet article, sur ma propre expérience de recherche et sur les dispositifs qui favorisent la mise en scène du divers, notamment la partie sensible de l'expérience et sa dimension relationnelle. Pour ce faire, il me semble essentiel de réfléchir aux dispositifs de recherche eux-mêmes, puisqu'avant de décrire et traduire des mondes, il faut les appréhender et les comprendre. Je ne propose ici aucun cadre normatif; j'expose certains choix qui sont les miens et tente d'en dégager les enjeux.

Posture de recherche

Formée en science politique, j'enseigne dans un département d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Mes recherches sont profondément interdisciplinaires. Soucieuse de contribuer à développer un savoir qui s'ancre dans la réalité des gens et qui a une incidence sur eux, je mène une forme qualitative de recherche — parfois partenariale, parfois action — qui prend au sérieux le discours des artistes, des participant.es dans les créations collectives et des publics. J'envisage également les œuvres comme des acteurs qui agissent dans et sur la société, et comme des objets heuristiques de savoir.

Spécialisée dans l'art engagé, la question phare qui traverse mes travaux est comment l'agir des artistes et leurs créations contribuent ou non à modifier les choses à des niveaux micro, méso et macro. Pour ce faire, j'envisage l'art dans sa double composante: refléter une certaine réalité et contribuer à la transformer. Les œuvres, s'insérant dans une époque et un contexte donné, sont influencées par les modes de perception, les représentations, ainsi que les conceptions de l'art et du monde. Elles contribuent à rendre ces dernières visibles, mais aussi à influencer sur la perception des personnes qui les côtoient. Or cette incidence sur les perceptions modifie le regard des gens sur l'art lui-même, mais aussi sur les réalités constituantes des œuvres (Péquignot: 279-280).

Il est important de préciser que, d'aucune façon, je n'envisage mes processus de recherche et mes productions comme des œuvres.

La portée du discours des personnes créatrices

En quoi l'apport du discours des artistes, des participant.es à des créations collectives nourrit l'analyse et fait émerger la diversité? Cette question étonne sans doute les gens issus du domaine des sciences sociales. Pourtant, ce discours est très peu valorisé dans le milieu de

l'analyse artistique: c'est l'œuvre elle-même qui prime. Or, la dématérialisation de l'art contemporain et ses penchants conceptuel, contextuel et relationnel modifient profondément l'intérêt d'une pure description formelle des œuvres. Elle oblige une prise en compte de l'intentionnalité des artistes et des processus de création. Et quand on s'intéresse au rôle sociopolitique de l'art, il faut laisser une place décisive à l'expérience vécue: personne n'est plus apte à la raconter, dans un langage souvent empreint d'expressivité, d'émotivité, capable aussi de rendre compte des dimensions polysensorielles de l'expérience esthétique.



Julie Châteauvert (2006), *Les Radicaux*, Festival Regard d'octobre, Nouveau Théâtre du 8°.
Crédit photo: Vincent Bailly Comte.

Regardons, à titre d'exemple, cette photo et cette description d'une intervention urbaine orchestrée par Julie Châteauvert. Tirée de la série *Les radicaux*, l'artiste explore le potentiel esthétique et les enjeux politiques des expressions du visage dans la langue des signes:

Pour les entendants, réussir à mettre le visage en mouvement, c'est difficile. Ça révèle d'importants marqueurs culturels, certaines inhibitions. Tu ne grimaces pas! On contient l'expression, elle est balisée. Quand tu apprends la langue des signes, comme entendant, tu es confronté à devoir franchir des tabous et des interdits. Cela m'a intéressée. Là, tu es dans le rapport interculturel parce que, dans la langue des signes, tu en as besoin. Si tu ne fais pas la distinction dans l'expression de ton visage, tu ne fais juste pas de distinction entre deux mots. [...] J'ai extrait les expressions du visage, puis on les a étirées jusqu'à leur maximum. Qu'est-ce qu'elles ont l'air quand on les amène à leur maximum d'amplitude? Qu'est-ce

qu'elles deviennent? L'indication était de suivre la sensation du mouvement. [...] Puis, en remettant les gens dans la ville, on confronte directement le tabou. Puis ça a marché au-delà de ce que j'avais anticipé. Quand les gens faisaient ça, juste assis sur le tabouret à faire leur chorégraphie de face, ça soulevait des réactions! Des passants qui s'arrêtent un peu, curieux, puis qui s'en vont, des arrêts de gens très fascinés, d'autres qui rigolent... Des gens mal à l'aise puis des gens en christ! À engueuler le monde et ça plusieurs fois. Wow! Pourquoi toute cette colère? Je ne comprenais pas trop d'où ça venait. Ça m'a vraiment surpris... Cela a relancé ma réflexion sur ma position d'alliée par rapport à la communauté sourde. Qu'est-ce qu'ils vivent ces gens-là quotidiennement? Comment ça éprouve la fracture entre la majorité entendante et la minorité locutrice des langues des signes? Comment se joue la minorisation de la langue? Comment l'exclusion se fabrique? Comment est-ce qu'ils peuvent la percevoir?

Tenir compte du discours des personnes créatrices permet aussi d'inclure l'expérience des participant.es dans des créations collectives. Cette parole ébranle le rapport de pouvoir des protagonistes institutionnels, les expert.es de la création et de son analyse, rendant compte d'expériences diversifiées à la création et à son apport individuel et collectif. Elle permet, entre autres, de nourrir heuristiquement les analyses sur les impacts de la création. Cette citation d'un homme adulte vivant des problèmes de santé mentale, qui participe, depuis plus de 10 ans, à l'élaboration de spectacles de marionnettes dans un organisme situé à Chicoutimi, l'École nationale d'apprentissage par la marionnette (ÉNAM), le montre bien:

Je me suis donné la chance de me fabriquer un personnage, qui me ressemble plus, qui est capable de participer à un spectacle, puis de porter un message que moi je n'arrive pas à dire. Ça m'a aussi permis d'exprimer mes mécontentements en fabriquant ma marionnette. De la prendre pour moi-même. De la regarder puis de lui dire: «Aïe! Tu me tombes sur les nerfs! Il va falloir que je te remonte, que je t'arrange». [...] Pinocchio pour moi, c'était moi-même. J'associais beaucoup le personnage à mon comportement peut-être parce que ça me gênait de le dire en parole. C'est comme si je faisais un zoom là sur ma personnalité. C'est comme une éternelle remise en question de moi-même.

L'observation: quand l'art et la recherche partenariale agissent

J'ai eu la chance, dans les dernières années, d'observer plusieurs projets artistiques engagés de cocréation. Les groupes et collectifs d'artistes m'ont donné accès aux réunions et aux processus de création dans des projets d'art communautaire qui visaient une certaine déhiérarchisation des savoirs et expertises, des rapports plus égalitaires, un *empowerment*. En parallèle, j'ai vécu certains processus de recherche partenariale dont les objectifs étaient assez similaires: créer collectivement de la connaissance à partir de postures et de savoirs diversifiés. J'ai ainsi été témoin de moments où se réalisaient certaines des potentialités des processus mêmes de création et de recherche, certains renversements des rôles.

Au sein de projets artistiques, il arrive ainsi que des personnes participantes exigent que leur nom apparaisse dans la signature de l'œuvre et qu'elles puissent, publiquement, partager leur expérience et leur analyse. Parfois, se pose également la question de leur rémunération au même titre que l'artiste professionnel responsable du projet. Rien d'étonnant ici eu égard aux objectifs poursuivis, mais cette pratique bouleverse les règles du milieu de l'art, de même que les habitudes de plusieurs groupes communautaires ou liés à la santé et aux services sociaux qui n'ont pas pour habitude de laisser leurs membres tenir des rôles de porte-parole. En outre, cette exigence — qui intervient souvent à la fin des projets, à la suite d'une prise de confiance liée au processus de cocréation — entre, souvent, en contradiction avec les autorisations éthiques nécessaires à la tenue du projet; du moins dans les cas où les participant.es vivent des difficultés individuelles et sociales (par exemple, un emprisonnement, des problèmes de santé mentale, etc.). Ce qui est en jeu ici, c'est qu'une personne catégorisée comme «vulnérable», à «protéger», revendique clairement son droit d'expression et son statut «d'artiste» à part entière: dévoiler des aspects de sa vie par le biais de la création et obtenir une reconnaissance et un droit d'auteur sur sa production. Il s'agit là de moments d'action politique, du moins au sens que lui donne Rancière (1995: 53):

[l'action politique] déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination d'un lieu; elle fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre un discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit.

J'ai assisté à bien des moments similaires dans des processus de recherche. Combien de fois, comme chercheuse, ma propre posture d'experte distanciée — malgré l'observation participante — a été soit discrètement, soit complètement chamboulée... À titre d'exemple, d'observante je me suis retrouvée l'observée lors d'une recherche portant sur le projet Tandem créatif de [l'organisme Exeko](#). Je devais obtenir l'autorisation d'un duo d'artistes, Gianni Mastantuono et Frédéric

Peloquin (l'un avec et l'autre sans déficience intellectuelle), afin de les observer dans leur processus créatif semaine après semaine. Comme nous étions quatre dans un local assez petit, il était impossible que ma présence n'influe pas sur les dynamiques. Or, lors de la première séance, Gianni a accepté, mais avec une contrepartie: je devais leur servir de modèle vivant cette journée-là. Le sourire qu'il arborait ne laissait aucun doute sur sa compréhension du renversement très symbolique qu'il venait de provoquer!



Gianni Mastantuono et Frédéric Péroquin (2012), *Grillez bien: le cancer vous guette*, Tandem Créatif, Exeko.

Enfin le dernier exemple est survenu dans des projets de recherche réalisés en collaboration avec le Service aux collectivités de l'UQAM, qui, depuis plus de 30 ans, finance, accompagne et théorise la recherche partenariale entre des professeur.es et des membres de groupes communautaires. La philosophie du SAC est la suivante: partage des savoirs et création de connaissances qui répondent aux besoins de collectivités concrètes, et mises en place de formats de recherche et d'outils de diffusion qui leur sont utiles. Dans ce contexte, j'ai vu des comités d'encadrement, constitués de membres des communautés ou groupe partenaires, revendiquer non seulement leur prise en compte lors de l'élaboration des objectifs de la recherche, son format, la création d'outils de cueillette de données, etc., mais aussi dans l'analyse elle-même. Le plus souvent, celle-ci est validée a posteriori par le comité, mais il arrive que des membres de ce dernier exige d'avoir les données brutes, l'arbre de codification, les concepts clés pour contribuer eux-mêmes et collectivement à l'élaboration des connaissances. Ce groupe de personnes qui agit, depuis des mois, comme cochercheures exigent de l'être jusqu'au bout...

Comme les processus de cocréation artistiques peuvent être extrêmement déstabilisants pour les artistes, il en est de même pour les

chercheur.es! La pluralisation des voix, la prise en compte de la diversité exigent un décentrement important de la posture d'expert.e; de même qu'un questionnement en amont, pendant, et après: qui est légitime de créer et de fabriquer du savoir? comment l'art et le savoir se constituent? à partir de quel(s) dispositif(s)?

Les dispositifs créatifs

Il m'est aussi arrivé de coconcevoir ou de participer à des dispositifs de recherche créatifs qui tentent de déconstruire de manière plus radicale les protocoles «standards» de recherche. Je vais me concentrer sur l'exemple d'InterReconnaissance — mémoire, droits et reconnaissance du mouvement communautaire au Québec, dirigé par Francine Saillant. Dans le cadre d'un CRSH Savoir (2012-2017), une quinzaine de personnes, des chercheur.es avec la précieuse collaboration d'étudiant.es, ont ainsi analysé l'histoire de la défense des droits dans cinq secteurs: femmes, LGBTQ+, santé mentale, handicap et immigration. La spécificité de cette étude provient du fait que la constitution de cette histoire s'appuie sur la mémoire de 230 acteurs.trices-témoins, soient des personnes qui ont mené les luttes. En collaboration avec Claude G. Olivier et Julie Bruneau, j'étais responsable d'analyser l'apport des artistes québécois.es au mouvement communautaire. (Saillant et Lamoureux, 2018)

Dans ce cadre, outre les entrevues, nous avons mené un projet participatif qui visait à recueillir la parole de militant.es plus jeunes. Il s'est inséré dans l'exposition, *Just Watch me*, commissarié par l'artiste Roméo Gongola, dans une galerie universitaire, Leonard & Bina Helen, à l'automne 2014. Cette exposition portait sur la construction identitaire québécoise et le rôle social de l'artiste en s'inspirant du travail de collectifs engagés dans les années 1960 et 1970. Roméo et plusieurs complices ont transformé l'espace de la galerie en «environnement immersif», en «club social», dans lequel se déroulaient quantité d'activités artistiques et autres. L'espace était divisé en plusieurs lieux. Nous occupions celui consacré à Fusion des arts, un groupe québécois engagé actif à la fin des années 1960. Pour l'investir, trois artistes militant.es, Pascale Brunet, Rachel Heap-Lalonde et Faiz Abhuani, ont réalisé une résidence à la galerie avec le seul mandat de réfléchir à l'engagement par l'art dans les mouvements sociaux et de cocréer ensemble, avec leurs invité.es, avec les publics. Nous avons l'autorisation d'observer la majorité de leurs activités.



Espace «Fusion des arts» (2014), résidence de Pascale Brunet, Rachel Heap-Lalonde et Faiz Abhuani, exposition *Just Watch Me*, Roméo Gongola, Leonard & Bina Helen, crédit photo: Roméo Gongola.

L'équipe de recherche pensait avoir trouvé un contexte riche de réflexion scientifique au moyen de l'art; un contexte aussi où les artistes, nous semblait-il, pouvaient y trouver leur compte, voire même une opportunité, soit celle d'une résidence dans une galerie. Or, en définitive, le projet s'est avéré difficile. Je ne retiens ici que les éléments qui me semblent nourrir la réflexion proposée dans le cadre de ce numéro.

Si les objectifs étaient clairs, le dispositif créé n'était pas assez circonscrit, avec des façons de faire et des rendus bien identifiés.

Comme chercheur.es nous sommes trop resté.es dans notre position d'extériorité. Nous avons construit le cadre dans lequel d'autres opéraient, d'autres que nous observions et interrogeons.

Le projet n'était pas enraciné dans les lieux habituels de création de ces artistes: leurs collectifs propres, les luttes sociales qui les nourrissent. Créer dans ce contexte soustrait aux luttes elles-mêmes s'est avéré, en définitive, un non-sens pour ces artistes: «[...] déjà, trouver la place de l'art dans un mouvement social, c'est un défi en soi... appliquer le bon type d'art, au bon moment, au bon mouvement social» (Rachel Heap-Lalonde, entrevue, *InterReconnaissance* 2015).

Le fait de répondre à une «demande» de notre part, d'être rémunéré.es, d'avoir un lieu fourni, de devoir composer avec un élément «productif» — générer des connaissances — a été stressant et a freiné leur imagination créative.

La confrontation des logiques entre le milieu professionnel de l'art (et celui de la recherche universitaire) et la pratique très militante de ces trois personnes a été sans doute été l'élément le plus déterminant. Cette question est importante, et ce, pour deux raisons. D'abord, il faut tenir compte de la perspective située des gens avec lesquels on collabore: les objectifs, les façons de faire, les valeurs ne sont pas les mêmes selon où l'on se situe et ce qui est visé — et sans dire que l'ensemble des artistes ou des militant.es agissent de la même façon, selon les mêmes principes, la question de la professionnalisation (des gens, des lieux) influe nécessairement. Deuxièmement, le fait d'être dans une structure institutionnelle, qu'elle soit artistique ou de recherche, vient nécessairement avec des habitudes, des règles, des contraintes. Or, comme chercheur.es, particulièrement quand on explore des dispositifs créatifs, nous avons souvent tendance à minimiser à quel point nous sommes en partie formaté.es par notre habitus institutionnel. Loin de moi l'idée d'affirmer qu'on ne peut pas jouer avec les cadres, gagner des marges de liberté, voire parfois arriver à modifier les règles du jeu. Il y a, par contre, des limites à ce qu'on peut faire; limites qui, parfois, entrent en contradiction avec ce que veulent faire d'autres catégories de personnes. Entre autres, travaillant souvent avec des artistes et des personnes créatrices militantes, la question de l'illégalité de certaines actions se pose. Or, dans un contexte de recherche subventionnée, ceci peut devenir extrêmement délicat, voire très problématique. L'exemple est à l'extrémité du spectre, j'en conviens, mais il illustre bien comment des logiques diverses peuvent se heurter parfois.

Enfin, les niveaux de collaboration (dans l'art et dans la recherche partenariale) peuvent être extrêmement diversifiés. Dépendant des contextes et des gens, les niveaux d'implication, de partage des responsabilités peuvent varier. L'idée n'est pas de prioriser un seul modèle de collaboration. Cela dit, cette question doit être clarifiée et faire l'objet de sérieuses discussions. Dans ce projet créatif, la conception de l'artiste commissaire d'une collaboration n'était pas du tout celle des artistes militant.s; ce qui a engendré frustrations et conflits.

J'insiste ici sur les enjeux soulevés par ce projet, même s'il y a également des aspects positifs. Paradoxalement aussi, au niveau de la recherche, cette expérience a été très riche: les difficultés de création ont donné lieu à de nombreuses discussions sur l'art engagé et ses enjeux — entre les artistes, entre les artistes et la galerie, entre les artistes et les publics; entre les artistes et nous —; matériel que nous avons utilisé dans notre analyse.

Quelques enjeux en guise de conclusion

Ce récit rapide et partiel de certaines composantes de mes expériences de recherche m'amène à insister sur certains enjeux auxquels, je pense, il faut être vigilant.

L'apport des citations, des témoignages directs me semblent fondamental pour la pluralisation des voix au sein des discours scientifiques. Il n'empêche que, dans un moment où les *Story telling* ont la cote, leur emploi doit réfléchi. Il ne faut pas tomber dans le «sensationnalisme» ou le «misérabilisme», tout autant qu'il faut doser l'usage de l'émotivité. Sans opposer raison/sensation, émotion — bien au contraire —, les effets polysensoriels et affectifs de l'art doivent pouvoir se réfléchir et se discuter dans le cadre de la création de savoir. Enfin, il faut aussi se méfier des enjeux, bien réels, d'une utilisation stratégique, même pour des fins légitimes, de la parole des gens. Il m'est arrivé, à plus d'une occasion, d'avoir des demandes de la part de groupes, de mettre de l'avant les citations les plus flamboyantes, marquantes, touchantes. Outre que cela me semblait biaiser les résultats — notamment sur les effets de l'art auprès des participant.es à des créations collectives et des publics —, j'ai réalisé que c'était pour eux une stratégie clairement identifiée pour obtenir du financement. Que la recherche renforce l'argumentaire et la légitimité d'un groupe, c'est un idéal pour moi; mais cela ne doit pas se faire au prix d'une instrumentalisation et d'un travestissement de celle-ci.

La multiplication des voix ne doit pas, non plus, qu'engendrer une juxtaposition de discours individuels. Il faut prendre le temps de recréer du commun, malgré les différences, voire même les désaccords.

Il faut se méfier d'une posture messianique du ou de la chercheur.e qui «donne une voix» aux autres, de même que de réfléchir à ce que cela coûte aux gens d'être invités dans les dispositifs de création ou de recherche. Ces derniers doivent être réfléchis en fonction des personnes et, parfois, la rencontre sur notre propre terrain n'est pas du tout appropriée:

[...] parfois votre façon de travailler, ça ressemble à inviter des gens à manger chez vous, pour un grand banquet magnifique que vous passez beaucoup de temps à préparer. Vous avez invité des gens avec qui vous n'avez pas l'habitude de collaborer. Par exemple, vous aimeriez que davantage de femmes racisées soient présentes, qu'elles fassent partie de votre *gang*. [...] Dans les faits, vous n'avez aucune idée de la réalité des femmes racisées. Vous avez mis beaucoup d'attention à préparer la table et le repas, puis elles arrivent, mais elles sont allergiques à ce qui a été préparé. Au lieu d'être comme: «oh non! On a servi de la bouffe puis on a rendu des gens allergiques». Vous êtes comme: «Je ne peux pas croire qu'elles ne sont pas contentes de la nourriture qu'on leur a servie». J'aime cette image de la visite, de la rencontre. Personnellement, j'aime ça aller visiter les gens où illes sont. Je trouve qu'il y a une tendance à vouloir inviter les gens, pour qu'illes fassent partie du nous, versus aller à leur

rencontre. Il y a toutes ces personnes qui font des choses extraordinaires, je veux aller voir où elles sont et passer du temps avec eux. (Pascale Brunet, entrevue, InterReconnaissance 2015)

Enfin, je tiens quand même à souligner que, dans les projets de recherche plus créatifs, je n'assume pas les rôles d'artiste ou de médiatrice. Il y a des personnes dont c'est l'expertise spécifique et il me semble plus riche, dans un croisement des savoirs, de travailler avec elles et non de me substituer à elles. Il y a des gens qui croisent en eux-mêmes cette double expertise, mais tel n'est pas mon cas.

Bibliographie

PÉQUIGNOT, Bruno. 2007. *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*. Paris: L'Harmattan.

RANCIÈRE, Jacques. 1995. *La mésentente: Politique et philosophie*, Paris: Galilée.

SAILLANT, Francine et Ève Lamoureux (dir.). 2018. *InterReconnaissance. La mémoire des droits dans le milieu communautaire au Québec*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Cultures vernaculaires et « survivances ».
Réflexivité et agentivité dans deux installations vidéos entre
art et anthropologie (C. Henrot et S. Hiller)

Magali Uhl, CÉLAT, UQAM

Fruit de débordements et de rencontres souvent impensés, les rapports entre l'art et l'anthropologie sont aujourd'hui interrogés aussi bien par l'actualité d'une discipline universitaire qui a dû s'adapter au redéploiement de son champ de compétence, qui de contextuelle (les territoires, les sociétés) est devenue davantage conceptuelle (un regard, une posture épistémique) et ancrée dans la globalisation (Appadurai, 1996; Augé, 1994), que par la transformation du périmètre artistique lui-même qui épouse de plus en plus les contours du social en s'appropriant ses problèmes et ses questions (Lamoureux et Uhl, 2015). En effet, guidé par les dernières générations d'artistes et d'anthropologues qui prônent l'engagement, narrent la diversité et redéfinissent le commun pour rendre compte des incertitudes et des fragilités du présent, la frontière entre les deux formes de savoir semblent être devenue plus poreuse, le filet disciplinaire qui les maintenait de chaque côté, distendu.

Partant de la grille de lecture de l'iconologue Aby Warburg, qui se situe sur la ligne de crête entre l'art et l'anthropologie, cette contribution précisera de quelles manières les phénomènes de « survivance » (*narchleben*) des formes du passé dans le contemporain sont des vecteurs réflexifs. Elle présentera pour ce faire deux installations vidéos: une première de l'artiste française Camille Henrot, *Coupé/Décalé* (2010) et une seconde de sa consœur américaine Susan Hiller, *The Last Silent Movie* (2007-2008). À travers un sujet on ne peut plus classique de l'anthropologie – le risque que fait peser, dans un cadre mondialisé, l'uniformisation sur les modes de vie des cultures vernaculaires – seront présentées deux manières de mettre en forme (par les dispositifs de montages visuel et sonore) et de faire partager (par la langue et par le rite) l'expérience du déclin de la diversité culturelle.

Du *Rituel du Serpent* à *Grosse Fatigue*: Éléments de contexte théorique et biographique

Au croisement des disciplines, les deux propositions visuelles et sonores de Camille Henrot et de Susan Hiller sont particulièrement représentatives de cet entrelacs des intérêts et des pratiques qui concourt aujourd'hui à un dialogue de plus en plus ténu entre l'art et l'anthropologie. Elles s'inscrivent dans un contexte intellectuel plus large qu'Aby Warburg avait inauguré dans son célèbre texte *Le Rituel du serpent* (2003), traversé par l'intime conviction que l'art et l'anthropologie sont indissociables. Las en effet d'une histoire de l'art

¹ Je prends ici pour acquis que l'art est une forme de savoir à part entière, voire un mode de connaissance tel que nous y invite l'anthropologue François Laplantine (2009).

² Pour replacer ce livre dans la biographie tragique et romanesque de son auteur qui restitua son séjour auprès des indiens Hopi plus de 30 ans après, sous la forme d'une conférence adressée aux pensionnaires d'un asile psychiatrique où il était lui-même interné, lire la préface de l'ouvrage en question (Koerner *in* Warburg, 2003), et l'un de ses principaux commentateurs et « passeurs » en langue française, Didi-Huberman (2002).

séquentielle et esthétisante comme d'un milieu académique confiné et spécialisé, l'illustre iconologue décida, en 1896, de voyager en terre Hopi. Il passa ainsi plusieurs mois en pays Pueblo, au Nouveau-Mexique et en Arizona, lors desquels il observa, dessina, photographia le mode de vie Hopi, son quotidien et ses rituels: les gestes, les danses, les parures, l'habitat, les relations sociales et familiales, les fêtes et autres cérémonies. De cette expérience anthropologique, il va cartographier diverses associations, parfois surprenantes, souvent déroutantes, autour du serpent, de son iconographie au cours des siècles et de sa symbolique. Le serpent devient ainsi un motif pour rendre compte de la culture Hopi, mais dans son lien avec les cultures d'autres âges (Antique et de la Renaissance) et d'autres pays (Grèce et Italie). Dès lors, le paganisme de la danse indienne éclaire d'une autre lumière la Grèce antique et les rites de ses ménades. La leçon qu'il en tirera pour affirmer sa thèse d'un rapport consubstantiel entre l'art et l'anthropologie, est qu'il existerait, par-delà les cultures et les époques, des « survivances » (dans *Le Rituel du serpent* il s'agirait d'un paganisme constituant) dont les images de la culture (particulièrement les reproductions artistiques) formeraient, dans leur mise en correspondance, un témoignage à forte valeur heuristique. Il accordera même aux images une forme d'agentivité.

Ce lien entre art et anthropologie trouve aujourd'hui une résonance dans la pratique de nombreux artistes actuels. *Grosse Fatigue* (2013) est l'œuvre vidéo qui a contribué à asseoir la renommée internationale de Camille Henrot. Elle y mobilise les principes méthodologiques d'association et de mise en correspondance pour repérer des survivances au sein de la culture, élaborés par Warburg. En prolongeant son geste, elle propose un voyage dans le temps, cosmogonique et archétypal, de la création du monde jusqu'à aujourd'hui à partir de plusieurs sources iconographiques montées ensemble. Si, l'artiste n'a pas suivi un cursus classique en anthropologie, ses œuvres comme les réflexions qui les accompagnent ne manquent pas une occasion pour faire référence aux objets fétiches comme et aux grandes figures de la discipline: Marcel Griaule, Brigitte Diertelen, Georges Bataille, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss guident sa démarche.

Ce maillage étroit entre art et anthropologie est également au cœur de l'œuvre protéiforme de Susan Hiller. Arrivée à l'art par l'anthropologie dont elle est diplômée, c'est sur les bancs de l'Université de la Nouvelle Orléans qu'elle a forgé sa propre grille de lecture. Boursière de l'enseignement supérieur, ses recherches l'ont conduite sur différents terrains ethnographiques au Mexique, au Guatemala et au Belize et c'est seulement à leur issue qu'elle a décidé de renoncer à une carrière académique ne souhaitant plus contribuer à « l'objectivation anthropologique des événements vécus ». Comme pour Camille Henrot, sa démarche peut aussi être associée à l'entreprise intellectuelle warburgienne par les dimensions archéologique et mémorielle qui animent chacune de ses installations, et par les liens qu'elle établit entre les mondes et les cultures, par-delà les espaces géographiques, les temporalités, voire ici les virtualités (puisque les liens entre les vivants et les disparus, ou les non-encore-apparus, est l'une des thématiques saillantes de son œuvre).

³ Voir le site web très complet de Camille Henrot: <https://www.camillehenrot.fr>.

⁴ Traduction à partir du site web de l'artiste : <http://www.susanhiller.org/about.html>

Souligner cette forte proximité des deux artistes avec l'anthropologie, et notamment celle, emblématique, de Warburg n'a pas valeur de preuve. Mais, l'hypothèse défendue ici est que voir et entendre les œuvres vidéos et sonores de Susan Hiller et de Camille Henrot rend intelligible un objet central de l'anthropologie lié à l'inexorable disparition des cultures minoritaires dans le cadre de la mondialisation. Elles suscitent, non pas la seule attention émue que l'on prête volontiers à la réception d'une œuvre d'art, mais bien un mouvement réflexif de la part des récepteur.trices. En effet, mettre en scène des phénomènes de survivance pour les faire ressurgir dans le contemporain produit des effets de réception inattendus.

Être en marge des partages traditionnels entre l'espace du discours et celui du vécu, pour proposer un entre-deux conceptuel et perceptuel à la fois, est ce qui, malgré leur grande différence de traitement, rassemble également les deux pratiques dont les présentations d'œuvres représentatives suivent maintenant.

Voir la mise en tourisme des cultures: Camille Henrot, Coupé/Décalé

Le coupé-décalé est un genre musical qui est né dans la communauté ivoirienne française au début des années 2000, puis a évolué rapidement vers une danse pratiquée en club. Dans un mouvement issu d'emprunt et de métissage des cultures, elle est devenue, en dix ans, extrêmement populaire dans la jeunesse d'Afrique Subsaharienne et d'Europe (Kohlhagen, 2005). En suivant le tempo de la musique, les danseur.ses font, avec leur main droite, le geste de couper, pendant que leurs jambes se décalent en opérant un mouvement vers l'arrière, décalé.

Dans la vidéo du même nom de l'artiste Camille Henrot, de jeunes hommes mélanésiens de l'Île de Pentecôte dans l'archipel de Vanuatu accomplissent un rituel ancestral de passage à l'âge adulte, le saut du *Nagôl*. Cette performance néo-rituelle (Tabani, 2013) a fait connaître l'Île dans le monde entier. Debout, au sommet d'un échafaudage fait de lianes et de branchages, vêtu d'un simple pagne court, un adolescent s'apprête à se jeter dans le vide. Sa main droite lancée vers le ciel donne une note solennelle à la prouesse, son pied attaché à une liane rappelle plus prosaïquement la pratique à sensations fortes du saut à l'élastique dont ce rituel serait l'ancêtre. La longueur de la liane permet un arrêt au ras du sol au terme d'une chute impressionnante et d'un frisson d'effroi collectif de même intensité. L'adolescent entre ainsi dans l'âge adulte.

Ce n'est pas ici, qu'il faudra trouver le lien entre les deux coupés-décalés – africain issu de l'immigration et mélanésien – mais plutôt dans le dispositif que va mettre en place Camille Henrot pour nous faire comprendre, par l'image, ce que signifie une « mise en tourisme » qui essentialise les pratiques culturelles et les identités qui en sont la source, les extrait de leur contexte socio-culturel local pour les assimiler à celui de la globalisation et de la marchandisation.

· La vidéo dure 5.20 mn, on peut voir un extrait de 30 secondes ici:
<https://vimeo.com/101541132>

Lorsqu'il est question de dispositif artistique, c'est souvent en produisant un écart que les œuvres et pratiques de l'art rendent possible l'expérience nécessaire à la saisie du monde vécu. Ce « décalé », l'artiste Camille Henrot, l'opère au sens strict, en coupant physiquement la pellicule de son film en deux et en intégrant, lors de la projection, une seconde de décalage entre les deux pans verticaux remis ensemble sur le même plan. Le dispositif de coupure matérielle et de micro-décalage temporel suscite d'emblée un mouvement réflexif chez le récepteur. En mettant ainsi en perspective ce qui est montré, il n'absorbe pas passivement le flux d'images qui défilent sur l'écran mais, dans une attitude de retrait, se questionne sur ce rite de passage qui lui est présenté. Comme le souligne le synopsis produit par l'artiste pour documenter son œuvre:

Toute image culturelle comprend une part de mise en scène afin de coller à l'image que l'autre se fait de notre culture, comme une tentative pour le séduire. Ce rituel en lui-même et la manière dont il est mis en scène sont caractéristiques des Cultes Cargo en Mélanésie, rituels religieux mimant une culture occidentale fantasmée. En copiant littéralement une tradition Océanienne, *Coupé/Décalé* renverse le point de vue et incarne une forme de Culte Cargo à l'occidentale. *Coupé/Décalé* aborde cette mécanique du mimétisme, où ce qui est copié n'est pas une forme culturelle en soi, mais plutôt l'idée que l'on s'en fait.

L'artiste parle elle-même de « manipulation » de l'image et met ainsi en évidence le caractère souvent factice de la reproduction des rituels traditionnels dans le contexte de mondialisation du tourisme qui deviennent, pour subvenir aux besoins économiques locaux, des outils promotionnels pour les voyagistes et les tour operators. On sait que le patrimoine, même immatériel, est une composante centrale du tourisme culturel (Amirou, 2000). Ainsi le saut du *Nagôl* sur l'île de Pentecôte n'est plus qu'*accessoirement* de l'ordre d'un rite de passage. Il est le produit de « représentations qui, sous la forme picturale la plus achevée, peuvent être projetés sur écran géant pour y dévoiler un reflet médiatique de la vie culturelle et de l'identité de ceux qui en sont les porteurs » (Tabani, 2013: 79). Ce que permet précisément de mettre en lumière, le jeu de décalage sur la pellicule coupée de Camille Henrot, et ce qu'amplifie quelques cadrages hors champ sur lesquels on voit des touristes immortaliser la scène sur leur propre caméra numérique.

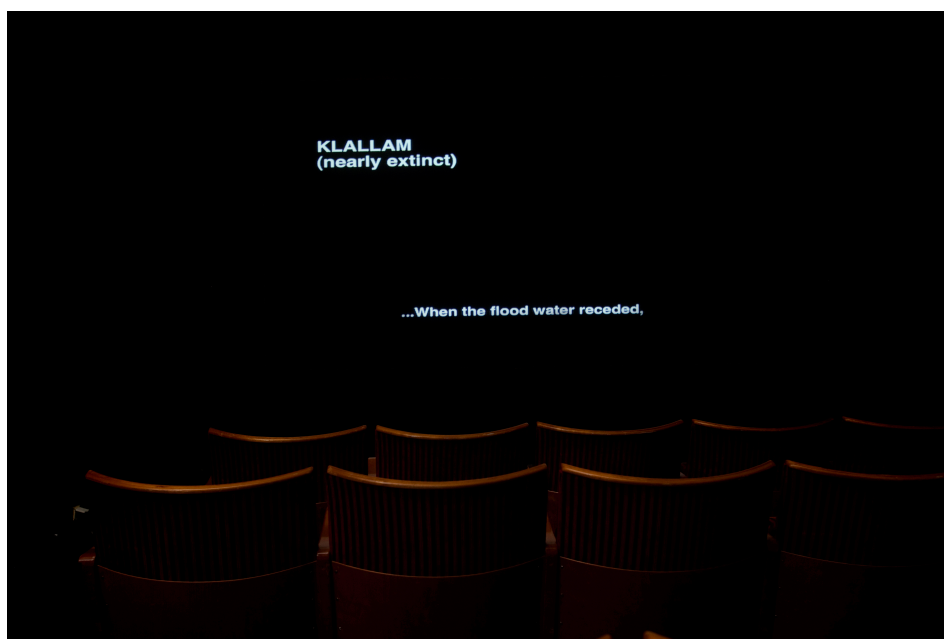
Le miroir déformé que tend l'artiste renvoie *in fine* au double jeu de dupe dans lequel se situe l'action : le touriste comme l'officiant sait qu'il est partiellement dupé mais que cette tromperie est la condition même de sa présence, voire de sa survie, comme touriste et comme mélanésien.

Écouter le déclin des langues vernaculaires: Susan Hiller, The Last Silent Movie

Les œuvres de Susan Hiller sont hantées par le souci de répertorier, puis de lister systématiquement les archives à la base de ses projets, traces évidentes de sa formation universitaire. Sa pratique est en effet tout entière traversée par une méthode rigoureuse, classificatrice, où

<https://www.camillehenrot.fr/fr/work/41/coupe-decale>, consulté le 6 juin 2018.

l'inventaire de données et de témoignages agit comme un leitmotiv, ou une Mnémosyne pour reprendre le titre de l'*Atlas* (2012) inachevé de Warburg qui emprunta, lui-même, le nom de la déesse grecque de la mémoire. Qu'elle liste les noms de rues en Allemagne dans lesquelles le mot juif apparaît (*J. Street Project*, 2002-2005) ou collectionne les cartes postales des côtes anglaises représentant une mer déchainée (*Dedicated to the Unknown Artists*, 1972-1976), cette obsession du recensement est toujours présente dans la production artistique de Susan Hiller. Mais sa pratique prend une forme plus immersive lorsqu'elle choisit comme média non plus l'image, mais le son pour prendre le relais de ses propositions. L'expérience n'y perd rien en sensibilité, mais s'accroît en épaisseur. Par exemple, *Witness* (2000) retransmet, à partir de plus de 300 minis haut-parleurs phosphorescents, des messages de personnes ayant vu des OVNI, quand *Clinic* (2004) diffuse ceux de témoins d'expérience de mort imminente (NDE). Dans le même souci qui traverse *The Last Silent Movie* de restituer les cultures dans leur expression vernaculaire, chaque message est exprimé dans la langue maternelle des locuteurs.



Susan Hiller, *The Last Silent Movie*, 2007-2008, ©Susan Hiller

La thématique de l'extinction des langues est ainsi le point focal de l'installation vidéo de Susan Hiller, *The Last Silent Movie*. Un dernier film muet qui ne l'est toutefois pas, puisque des voix résonnent bien, mais dans un désert d'images. Le dispositif complet se compose d'une projection vidéo de 22 minutes et d'un ensemble de 24 gravures. Assis sur un strapontin emblématique des cinémas d'antan, le spectateur est face à un écran noir; des hauts parleurs grésillants émergent des paroles prononcées dans des sonorités étrangères, peu familières à l'oreille occidentale. Les séquences s'enchaînent, chacune durant environ une minute. Un écran, toujours opaque, les différencie sur lequel est noté un nom, lui aussi inconnu, assorti d'une indication entre parenthèse: Kulkhassi (*extinct*); Yao Kimmien (*seriously endangered*); Welsh Romany (*seriously endangered*); Klallam (*nearly extinct*), etc. Parfois ces paroles prennent la forme d'un chant, d'une litanie ou d'un dialogue; parfois ce sont des hommes qui les profèrent, d'autres fois des femmes de

tous âges ou encore des enfants. En bas de l'écran, des sous-titres traduisent les récits qui se succèdent. Le cartel de l'exposition donne les indications suivantes:

The Last Silent Movie ouvre les archives silencieuses des langues éteintes ou en voie d'extinction pour créer une composition de voix qui elles ne sont pas silencieuses. Un vieil homme nous expose quelques vérités sur le langage. L'étrangeté de sa voix bourdonnante se confond avec le ronron de l'archaïque matériel d'enregistrement. Dans une sonorité proche du français, une jeune fille répète des mots qu'elle tente de mémoriser. Quelques hommes entonnent, avec exubérance, des fragments de chant sur les mythes de la création. Ensuite, une femme âgée raconte, à un auditeur attentif, une histoire de jalousie et de meurtre. Une voix bourrue s'interroge sur les conditions de pêche. Certaines voix chantent, d'autres racontent des histoires, certaines récitent des listes de mots, d'autres enfin, directement ou indirectement, nous accuse, nous auditeurs, d'injustices. (Susan Hiller, Documenta, Athènes, 2017, traduction du Cartel de l'exposition).

Les 24 gravures représentent quant à elles les fréquences sonores de certains des mots prononcés dans ces langues en voie de disparition ou déjà disparues, comme l'étonnante langue sifflée des Canaries proche d'un chant d'oiseau. Susan Hiller a compilé pour ce projet installatif des archives sonores de toutes origines et époques. Ainsi la langue K'ora d'Afrique du Sud est un enregistrement de 1938 et est prononcé par l'une de ses dernières représentantes; la langue Manx de l'Ile de Man, captée en 1948 est aujourd'hui éteinte; plus proche de nous, puisque enregistrée en 1990, les langues Blackfoot et Potawatomi, d'Amérique du Nord, auront, quant à elles, bientôt disparues.



Susan Hiller, *The Last Silent Movie*, 2007-2008, ©Susan Hiller

Poignant sentiment que celui exercé par ce mémorial de la disparition des langues vernaculaires qui sonne l'alarme de la fin de la

diversité linguistique en rendant hommage à ce qui n'est plus ou dont la survie ne tient qu'à un fil⁷. Entendre ces voix du fond des âges est en effet une expérience bouleversante. Celles et ceux qui les ont prononcés sont, pour la plupart, morts, comme leur culture et langue communes, mais leur sonorité est rendue présente par le dispositif mis en place par l'artiste, et leurs chants, comme leurs invectives, sont résolument contemporains. La fertilité des anachronismes est l'un des enseignements majeurs de Warburg (2012) comme de Benjamin (2006), elle prend ici une portée politique, car ce télescopage du passé dans le présent rend actuel le disparu dans une invitation à la réflexion et à l'action. Ces voix défuntes qui nous étreignent sont en effet une injonction à la prise en compte de l'héritage culturel immatériel des altérités qui, par leur langue et leur culture, garantissent la richesse et la diversité du monde commun.

Conclusion

La transformation contemporaine des mondes sociaux a ouvert l'anthropologie à de nombreuses questions auxquels ses outils conceptuels, ses dispositifs d'enquête, ses terrains comme ses objets historiquement constitués n'étaient pas forgés pour y répondre, l'invitant donc à se réinventer. De leur côté, les artistes ont dû aussi reconsidérer l'étanchéité de leur monde et le cloisonnement de leur pratique en favorisant, dans une réadaptation et un redéploiement des formes artistiques en adéquation avec la diversité des contextes sociaux, une approche davantage horizontale, déhiérarchisée et non coloniale de la culture. C'est dans cet espace encore indécis que se glissent les deux pratiques artistiques qui viennent d'être documentées. Ni tout à fait art, ni tout à fait anthropologie, elles conjuguent ce que les deux formes de savoir offrent aujourd'hui de plus stimulants pour une saisie du présent.

Portée par l'héritage de Warburg et sa conception fortement générative du montage visuel – par sa capacité à réinventer des agencements et des ordres surprenants – Camille Henrot donne ainsi à voir et à comprendre les effets de la touristification des cultures dans un cadre mondialisé. Dotée de son parcours intellectuel d'anthropologue, Susan Hiller démontre, quant à elle, toute la puissance des anachronismes qui permettent de faire résonner, dans les consciences actuelles, les voix éteintes ou disparaissantes des cultures vernaculaires. Ces décalages permanents, que l'une et l'autre favorisent dans leur pratique artistique, entre des temporalités et/ou des ordres de réalités généralement séparés, témoignent de l'actualité du concept warburgien de survivance, mais aussi de la fécondité de cet entrelacement de l'art et de l'anthropologie. Au creux de cette réciprocité loge en effet une compréhension renouvelée des altérités que ces artistes/anthropologues restituent aujourd'hui dans des dispositifs scéniques et narratifs en adéquation avec la trame plus expérimentielle du social, celle de la présence au monde de ses acteurs.trices.

⁷ Le photographe et cinéaste documentariste Raymond Depardon a lui aussi magistralement restitué cette question de la fin de la diversité linguistique et culturelle. Le film *Donner la parole* (2008) présente ainsi en 9 tableaux les portraits de personnes dont la langue, la culture et l'identité sont au seuil de la disparition. Voir, l'article que j'ai co-écrit sur cette question (Abrassart et Uhl, 2017).

Bibliographie

- ABRASSART, Christophe et Magali Uhl. 2017. « De l'hospitalité sociologique à l'hospitalité narrative: quels dispositifs? En suivant *Donner la parole* de Raymond Depardon ». *SociologieS*. Revue en ligne. <https://journals.openedition.org/sociologies/6897>
- AMIROU, Rachid. 2000. *Imaginaire du tourisme culturel*. Paris: PUF.
- APPADURAI, Arjun. 1996. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- AUGER, Marc. 1994. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris: Aubier.
- BENJAMIN, Walter. 2006. *Paris, Capitale du XIX^e siècle*. Paris: Cerf.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2002. *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit.
- KOLLHAGEN, Dominik. 2005. « Frime, escroquerie et cosmopolitisme. Le succès du "coupé-décalé" en Afrique et ailleurs ». *Politique Africaine*. Vol. 4, no 100, p. 92-105.
- LAMOUREUX, Ève et Magali Uhl. 2015. « Raconter, agir, anticiper pour un monde commun : les arts visuels à l'épreuve du vivre-ensemble ». In SAILLANT, Franine (dir) *Pluralité et Vivre-ensemble*. Québec/Paris: Presses de l'Université/UNESCO, p. 227-247.
- LAPLANTINE, François. 2009. *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris: Beauchesne.
- TABANI, Marc. 2013. « Le carnaval de la coutume: spectacles néo-rituels à Pentecôte et Tanna (Vanuatu) ». In Tabani, Marc (dir) *Cultures, sociétés et environnements à Vanuatu et dans le Pacifique Francophone*, VKS: Productions/Pacifique Dialogue, p. 51-84.
- WARBURG, Aby. 2003. *Le Rituel du serpent. Art et anthropologie*. Paris: Macula.
- WARBURG, Aby. 2012. *Atlas Mnemosyne*. Paris: L'écarquillé-INHA.

**Regards renversants en arts contemporains.
L'indiscipline anthropologique**

**Alain Mons, Université de Bordeaux, Bordeaux,
France**

**Remarques introductives. Le travail de l'incertain.
Ex-positions**

L'étude des sciences humaines et sociales renvoie à la question du regard. Nous parlons de *l'acte de regarder* le monde dans ses processus mentaux et physiques, et aussi métaphysiques. Dans une démarche anthropologique il s'agit d'apprécier, de signifier, des mondes qui sont *exposés*, prenant des formes conceptualisées, descriptives, narratives. L'écriture est inextricablement reliée au regard sur les environnements naturels et culturels.

Or les arts contemporains nous proposent un diagnostic des *modalités de l'exposition* devenant le motif moteur de la création. Ils en produisent *la prospective*, et parfois nous offrent la potentialité d'une *alternative* étonnante au monde déjà construit. D'après le philosophe Boris Groys notre société est devenue une vaste mise en exposition, dont l'installation serait en quelque sorte le paradigme (Groys : 65), puisque celle-ci est devenue le terrain expérimental pour explorer ce que la société occidentale se fait de l'idée de liberté.

Un tel déroulement sociétal et spatial passe par un *renversement du regard* qui en devient bouleversant, comme on le verra. Du reste l'étymologie de *renverser* («tondre à l'envers») renvoie à mettre à l'envers, comme sens dessus-dessous, retourner les choses. Mais bien sûr ce terme renvoie aussi au trouble, à l'émotion, à la stupéfaction.

On verra comment les arts contemporains nous ouvrent à toutes ces possibilités par des opérations de *démultiplication*, de *déplacement*, de *déstabilisation*, de *mise en vertige* du regard et des corps. Mais n'est-ce pas aussi le propre de la démarche anthropologique?

A partir de là je ferai trois remarques :

1/ Walter Benjamin grand visionnaire et à sa façon ethnographe de la modernité, a cette réflexion à Weimar (1928) à propos de l'écrit « Parmi ces feuilles, n'y-en-a-t-il pas beaucoup dont le texte méconnaissable ne nait des traits muets et bouleversés qu'à la façon d'un regard ou d'un souffle? » (Benjamin : 91). Ainsi l'écriture est liée aux façons du regard et du souffle, aux *images de pensée* donc, et le texte dans son effectuation immédiate est méconnaissable, inclassable

2/ Précisons de suite que on ne saurait réduire le regard au voir, cela va bien au-delà, car avec cet acte projectif il en va de tout le corps, de tous les sens, du ressenti, du toucher, des humeurs, de l'épiderme, de l'entendre, de l'odorat, et qui plus est d'une pensée ébauchée ou *pensivité*. Le regard se donne du *fond de la subjectivité* bien qu'il soit en articulation fondamentale avec *le monde donné*. François Laplantine écrit «La connaissance ethnographique est une connaissance par l'écoute, mais peut-être plus encore par le regard» (Laplantine : 151), dans l'expérience d'un partage du sensible. Le *hors champ* qui nous intéresse est de l'ordre de ce qui paraît insensé, infondé, illisible, du moins par rapport à des catégories conceptuelles par trop intégrées de façon scolaire, trop académique. L'anthropologie a été confrontée à *l'étrangeté du monde*, à l'altérité parfois radicale des cultures (l'essai de Victor Segalen sur l'exotisme), qui nous obligent à transformer nos structures et nos modèles de pensée... Bref bien que voulant s'ériger comme une «science» dans un premier temps, dans un second moment une démarche anthropologique élargie traite *de l'incertain*, et elle passe par des prismes successifs qui sont des régimes de l'interprétation et d'images mentales expérimentales face à un réel toujours fuyant et infini.

3/ L'apport des créations plasticiennes ou contemporaines pour les sciences dites humaines, consiste à attirer notre attention vers la question du *Reste*... Qu'est-ce qui reste une fois que tout a été rationalisé, conceptualisé, classé, signifié, démontré, déconstruit, écrit, ou bien exposé, visualisé, ou entendu? Différents vocables que l'on verra peuvent être utilisés pour signaler ce « Reste », voulant désigner un *hors champ* tout aussi constitutif des sociétés et des cultures, travaillant de l'intérieur nos approches, langagières et visuelles. C'est sur ce «terrain» précisément que les artistes contemporains dans leur meilleur aspect, sont captivants, et font *œuvre anthropologique* à leur façon. Puisqu'ils révèlent l'inattendu (en principe), ils travaillent sur *l'incertain*, ils captent l'indéterminé, le mouvant, l'inquiétant, ils revendiquent une subjectivité. Et ils prônent, bien sûr, *l'imagination* des formes, ils captent des forces et atmosphères et, surtout, ils proposent une *étrangeté* et une énigme qui attisent ou déstabilisent notre sensibilité et la compréhension d'un réel.

N'est-ce-pas tous ces paramètres qui caractérisent aussi bien une *anthropologie ouverte* à contrario d'une forme instituée de langage et d'une pensée conforme, que Georges Bataille nommait «la redingote académique»? Certains artistes contemporains sont remarquables lorsqu'ils bousculent, notre regard et tout ce qui s'ensuit : on ne peut pas tous les citer bien sûr. Cependant, dans ce texte, je parlerai essentiellement de Ryoji Ikeda, William Forsythe, Catherine Gfeller, et Bill Viola, quand cela sera possible.

Affectologie du regard et corps sensibles. Intermezzo

L'installation du japonais Ryoji Ikeda, à La Villette en décembre 2017, est une œuvre entièrement numérique qui nous fait basculer dans des «polyvers». En tant que compositeur numérique et plasticien, Ikeda investit des espaces par des séries ou *test pattern*, sons et lumières s'enchaînant dans un programme, mais provenant néanmoins de dysfonctionnements des dispositifs électroniques. Univers striés dans lesquels nous sommes immergés puisque nous traversons des spatialités post contemporaines (post humaines?) en marchant dans un océan de sonorités et d'images qui affectent notre corps. Nous ne savons pas exactement où nous situer dans un tel espace. Sommes-nous dans une réalité corporelle à retrouver ou dans le virtuel total? On fait l'expérience du mouvant dont je parlais, d'une indétermination quant à savoir de quoi il s'agit, ce que je vis, dans un corps sensible et subjectif qui inquiète les catégories habituelles, bien que je tente toujours de me replacer dans ce contexte imprévisible, de restituer mon corps et tout mon être.

La formule exacte pour toutes ces installations contemporaines serait :
Se perdre pour se retrouver



AM © Photo prise par l'auteur lors de l'exposition Ikeda

Avec ces arts s'appropriant de multiples supports, on serait plutôt dans ce que Georges Balandier a appelé *Le dépaysement contemporain* (Balandier : 2009), puisqu'il s'agit de se situer hors de chez soi, dans une *terra incognita*, parfois très bizarre (installations baroques et punk de l'américain Matthew Barney), avec le fameux «détour» anthropologique afin d'apprendre à reconnaître l'étrangeté de ce qui apparaît comme parfaitement banal, évident.

Les arts contemporains nous révèlent que toute structure est instable, puisqu'il existe des logiques floues, des logiques de bifurcation, qui les parcourent en tous sens, comme avec l'installation d'Ikeda... Notons que ces moments et ces mouvements traversent tous les rituels qui sont autant du côté d'un *chaos vécu* que d'une pure restauration de l'ordre symbolique après coup.

D'un autre côté, il est vrai que cela pourrait être la définition du système ultra-libéral lui-même, l'engendrement d'un ordre par instabilités successives. Cependant ce dernier suppose une standardisation des esprits par la technostructure et la culture commerciale mondialisée, à travers l'individualisme compétitif de masse. Une partie des arts contemporains défie ce formatage de l'idéologie pragmatique (largement anglo-saxonne) par des créations singulières, nonobstant un marché capitaliste de l'art ayant une potentialité de recyclage extraordinaire.

Ainsi Le regard *est affecté* par des situations mais en retour *il affecte* celles-ci, dans un jeu quasi inextricable. Notre regard est entraîné par de multiples *écrans ou miroirs* comme on en fait l'expérience dans la ville contemporaine ou bien dans nos espaces domestiques médiatisés. La subjectivité en tant qu'ensemble des caractères psychiques appartenant au sujet, prend une *forme lovée*; l'intériorité affleure sur les étendues externes et les surfaces sont profondes (Paul Valéry) : opacité de l'épiderme, transparence des entrailles. Cela concerne toutes les surfaces spéculaires qui *démultiplient les points de vue* dans la contagion des reflets, mettant le réel en abîme, la question d'un paysage occasionné par les miroitements illimités. *Perspectives à l'infini*, réalités zigzagantes, effets de réverbération, qui déjouent un regard stable et nous invitent à une instabilité du regard et du corps. Selon une plongée profonde : c'est l'expérience que nous pouvons faire avec les superbes créations vidéo de Bill Viola qui nous immergent dans des images liquides où des corps s'enfoncent dans un abîme puis rejaillissent à la surface, comme dans le film intitulé *Ascension* (2000).

Alors le regard peut se faire *contemplation*, et advient ce qu'on pourrait appeler une vision métaphysique, ou *une mystique de l'immanence* avec certaines formes contemporaines d'art : *la perception bascule*, on voit les choses tout autrement. Ainsi cette vision déborde le physique, le donné, tout en étant dedans, elle rend *visible l'invisible*, nous faisant presque percevoir l'inaperçu.

Notre regard se déplace dans *les interstices* du visible et de l'invisible, du dehors et du dedans. Des interfaces opèrent entre les rues, les variations lumineuses, les visages, les corps, les routes et paysages, entre l'intime et le public. Comme dans une vidéo de l'artiste Catherine Gfeller qui filme la rue dans *Versions d'elle/Versions of her* (2006). Au milieu de la foule sur les Champs-Élysées, une passante contemple les visages anonymes des femmes comme des images subliminales, elle projette ses pensées sur les surfaces de la ville, et deux voix off masculine/féminine se superposent aux images fragmentées comme une narration décalée.

On a la curieuse impression que cette captation de l'espace public est faite de l'intérieur d'un corps, à partir d'une subjectivité qui se dévoile de façon ténue dans une relation entremêlée avec la rue. C'est la vie intérieure d'un personnage qui se déploie dans l'agencement avec la ville en sa mouvance opaque quotidienne. Cette sensation est amplifiée et marquée par la trame filmique, puisqu'on passe continuellement d'images mobiles à des images fixes dans un jeu de battement et de suspension très fort visuellement, alternant les temporalités internes et externes presque musicalement, de manière quasi chorégraphique.

Le modèle de ce regard serait plutôt tourbillonnaire ou nomade. Le trajet nomade distribue les hommes (ou les animaux) dans un espace ouvert, indéfini, remarquent Gilles Deleuze et Félix Guattari : « la vie de nomade est intermezzo », et « le nomade ne va d'un point à un autre que par conséquence et nécessité de fait : en principe, les points sont pour lui des relais dans un trajet » (Deleuze et Guattari : 471). Le nouveau mode visuel est flottant, fugace, glissant, relayant, sur des surfaces et entre des gouffres.

Chaosmose. Vertige, déstabilisation, vision

Une *affectologie* comme étude des pouvoirs d'affecter et d'être affecté (Sauvagnargues : 40) serait à la fois contingente et décalée par rapport aux « modèles systémiques » dans lesquels nous évoluons, selon le double mouvement d'une contagion où j'affecte le monde, et où le monde m'affecte incessamment, comme nous l'avons vu. Notre culture occidentale a tendance à nourrir un rapport frontal et stratégique aux environnements dans et à travers lesquels nous nous mouvons. Cependant, un certain nombre d'espaces nous poussent à considérer le monde d'une façon beaucoup plus oblique, disparate.

L'écrivain D.H. Lawrence, dans son journal mexicain, raconte qu'arrivant chez les indiens *pueblos*, il remarque les maisons de boue séchée dans un village, et note : « que ces petits tas de boue vaguement carrés perdurent siècle après siècle, alors que le marbre grec part en morceaux et que vacillent les cathédrales, voilà la merveille » (Lawrence : 85) ... En effet, c'est un mystère, celui d'une puissance du fragile, de la *faculté faible* dirions-nous. Pour l'écrivain anglais il en va de l'appartenance phénoménale au monde, qui serait en-deçà de lui, ou bien à travers lui, non pas dans un au-delà construit humainement.

Une installation du chorégraphe William Forsythe, *Now where and everywhere at the same time n°2, choreographic objets*, à la Halle de la Villette à Paris en 2017, s'élabore dans une dimension d'une puissance de la fragilité. En effet, avec ce lieu, les spectateurs zigzaguent à travers les fils multiples auxquels sont accrochés des centaines de pendules ou cônes, ils inventent leur propre cheminement dansant, dans les évitements, les réflexes inattendus, les accidents de

parcours, les déstabilisations, et les gestes corporels, marches, courses parfois.



© DR – Site de la Villette

Forsythe défie une conception figée de la chorégraphie qui ne saurait être réduite au milieu spécialisé de la danse contemporaine. Il vise les fulgurances des corps mis en situation, où le spectateur devient un acteur de l'œuvre. Les dizaines de pendules disposés dans l'espace et qui se balancent dans l'air, obligent le «traverseur» à repenser le rapport à son corps, à s'engager dans une «partition» pour en devenir l'interprète et le chorégraphe. Cela intéresse normalement la démarche de l'anthropologue qui a un corps hypersensible aux environnements dans lesquels il évolue.

A travers des systèmes rigoureux, Forsythe ou Ikeda donnent cependant toute sa place à l'aléatoire, pour que chaque visiteur soit incité à quitter une posture de *regardant* et mettre en branle sa perception, dans une immersion souvent décalée afin d'activer l'œuvre.

C'est d'ailleurs le propre de toutes ces installations de déstabiliser le regard et le corps, façon d'être au plus près d'un réel contemporain paradoxal, tout en le subvertissant peut-être. Tous éléments qui renvoient à l'expérience d'un *vertige de soi*. Des *tactiques de l'instabilité* sont expérimentées à travers la multiplication des images comme en échos multiples. Depuis les années 1980 les scénographies ont été débordées, basculées : on peut penser au théâtre de Richard Foreman et aux performances de Meredith Monk. Aujourd'hui Romeo Castellucci, les chorégraphies de Alain Platel, de Meg Stuart, de Sacha Waltz, les créations variées de Yann Fabre, qui «déglissent» les codes et les genres, selon des glissements esthétiques surprenants, violents, en abîme. Dans une pièce de théâtre de Romeo Castellucci *The Four Seasons Restaurant*, (Théâtre de la ville, avril 2013), toute la dernière partie se transforme en une véritable installation contemporaine lumineuse, les acteurs

disparaissant totalement de la scène.

Sans nul doute l'artiste se confronte toujours au *chaos* dans toutes ses manifestations, il doit le laisser s'infiltrer dans ses œuvres, l'introduire sur la scène et devenir son confident et ami, tout en s'en protégeant absolument. Il semble inutile cependant de vouloir le maîtriser, ce qui semble être la posture psychotique et hystérique par excellence, celle de *la volonté de contrôle* aboutissant justement au désastre des existences qui demandent l'improvisation et l'inattendu. N'est-ce pas précisément la propension dangereuse des organisations à vouloir tout verrouiller? Contre cela, Felix Guattari propose de «partir du chaosmosé», remarquant que : «le mouvement chaotique, qui consiste à faire un aller et retour permanent entre le chaos et la complexité, ne s'arrête pas forcément au degré zéro. Il rencontre des strates, des plis, que j'appelle des plis autopoïétiques » (Guattari : 89).

Or, ce mouvement chaotique est aussi celui des cultures mondialisées dans lesquelles nous évoluons qui sont entremêlées ou entrechoquées, où circulent les images médiatiques du monde, et les flux migratoires (Appadurai : 1996), dans l'exposition des sociétés à travers un design généralisé. Cependant les plis autopoïétiques de création se produisent à partir de situations plutôt cataclysmiques, temps d'une mutation incertaine, difficile, dans laquelle nous sommes plongés assurément. Certaines créations vidéo de Bill Viola, stupéfiantes de beauté inquiétante, nous le donnent à voir, telles *The Deluge* (2002) ou bien *Fire woman* (2005).

Un artiste allemand Gregor Schneider avec son aménagement spatial à la Maison Rouge à Paris en 2009, a présenté un habitat bizarre ou «dispositionnisme» déstabilisant : à nous de trouver les issues et une nouvelle façon de disposer son corps. Pour favoriser une relation de réciprocité réelle laissant toute sa place à l'improvisation, à une expérience de perte permettant de se retrouver vraiment.

Notons un paradoxe important, car un certain nombre d'installations et de performances indiquent un autre cheminement vital, où il ne s'agit pas uniquement de perturber les percepts et de troubler les corps, conditions nécessaires néanmoins pour un passage, mais de *faire voir autrement*, de déplacer ou décaler les enjeux dans la vision et les impressions corporelles, ceci dans les espaces mêmes. Bref il s'agit de *réintroduire de la présence*, et ainsi nous faire glisser subrepticement vers des *zones de contemplation* nouvelles dans un contexte de saturation et d'intensification des images partout.

N'est-ce pas ce qui se passe de façon patente dans l'expérience anthropologique du voyage vers un ailleurs ou altérité lointaine ou proche? La désorientation, la perturbation, la fragilisation, le malaise, font parties dans le meilleur des cas de l'exploration des terrains culturels autres. C'est à partir de ce trouble essentiel de nos repères institués qu'on peut commencer à avoir une autre vision, une compréhension quasi inattendue, en renversant les idées préconçues, ainsi tout le travail de Pierre Clastres sur l'archéologie de la violence (Clastres : 1977) dans les sociétés premières en Amazonie.

C'est à travers les questions vivantes de la perturbation et d'une compréhension déplacée, que les pratiques cérébrales et sensibles de l'anthropologie et des arts modernes et contemporains se rejoignent dans une transversale qui fait dévier les parallèles.

Décloisonner ou vers l'Indiscipline? Anthropoïétique

Deux auteurs posent bien les problèmes nous concernant, l'un anthropologue, l'autre philosophe de l'art.

Tim Ingold dans un récent ouvrage intitulé *Faire*, écrit qu'art, architecture et anthropologie partagent un même désir : « d'explorer les processus créatifs qui engendrent les environnements au sein desquels nous évoluons et la façon dont nous les percevons » (Ingold : 40).

Il s'agit bien du *caractère expérimental*, spéculatif, ouvert, propre à l'art, qui inspirerait la recherche scientifique dans une *option prospective* et non pas rétrospective. En ce sens, les frontières entre les disciplines se sont amplement évanouies, du moins altérées, et l'anthropologue anglais note le caractère anti-disciplinaire (Ingold : 44), pas seulement transdisciplinaire, d'une démarche remettant en cause les normes de la discipline académique en tant que domaine délimité. Il s'agit donc de mettre en discussion la compréhension normative de la discipline.

L'autre référence est Georges Didi-Huberman à partir d'un petit essai excellent intitulé *Essayer voir*, paraphrasant le «essayer dire» de Samuel Beckett, puisque son étude porte sur ce que peut dire la littérature sur la Shoah, (Appelfelt, Kertesz, Srebnik), et ce que peuvent montrer les images de l'inimaginable, à travers les installations vidéo de James Coleman.

Pour notre auteur, il s'agit de trouver «*un langage expérimentant sur lui-même le trouble inhérent aux expériences du regard*» (Didi-Huberman: 70). Il s'agit d'une remarque fondamentale pour moi, concernant la recherche esthétique ou anthropologique. Didi-Huberman ayant toujours eu le souci d'articuler les arts et l'anthropologie dans une perspective philosophique et généalogique.

Des strates *anthropoïétiques* se forment dans les turbulences de l'époque, au sens où on l'entendait pour les plis. Ainsi pour en rendre compte une *méthode de la réverbération* traverse notre propos: *Reverberare*, veut dire renvoyer, comme avec les effets des miroirs entre eux. Les reflets successifs se mirent et se mélangent entre eux, ils créent des profondeurs de champ, des anfractuosités au cœur des transformations visibles ou invisibles. Cette méthode «anti-méthodologique» si l'on peut dire, à contrario des systèmes forclos, induit des formes de connaissance non-disciplinaires, débordant les prisons épistémologiques. Trois modalités d'un «faire recherche» caractérisent une telle démarche :

Le fonctionnement des correspondances, le compagnonnage spéculatif ou poétique, la nécessité de l'effraction.

Il me semble que la démarche anthropologique rejoint sur ces trois points les pratiques artistiques. Surtout avec une anthropologie du contemporain qui recherche les résonances ou les écarts entre les cultures et les domaines du savoir, intégrant bon gré mal gré les subjectivités, abordant de fait les télescopes de toutes sortes, et la violence du réel remettant en cause nos modes de pensée pourtant planifiés par les académismes.

Bibliographie

- APPADURAI, Arjun. 1996. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot poche (traduction 2005)
- BALANDIER, Georges. 2009. *Le dépaysement contemporain*. Paris : PUF
- BENJAMIN, Walter. 1998. *Images de pensée*, Paris: Christian Bourgois éditeur, (traduction)
- CLASTRES, Pierre. 1977. *Archéologie de la violence. La guerre dans les sociétés primitives*. La Tour d'Aigues : éditions de l'Aube (réédition 2013)
- DE CERTEAU, Michel. 1980. *Arts de faire*. Paris: UGE 10/18
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2014. *Essayer voir*. Paris: Minuit,
- GROYS, Boris. 2015. *En public. Poétique de l'auto-design*. Paris: PUF,
- GUATTARI, Felix. 2013. *Qu'est- ce que l'écosophie?*, Paris: Lignes/ Imec.
- INGOLD, Tim. 2017. *Faire*. Paris: éditions Dehors.
- LAPLANTINE, François. 2009. *Son, images et langage*. Paris: Beauchesne, 2009
- LAWRENCE D.H.. 2012. *Matins mexicains*, Paris: Le Bruit du temps,
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2014. *Le primat de la perception*. Lagrasse: Verdier
- SAUVAGNARGNES, Anne. 2005. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France.