

«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 (puisque'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.