



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## ART CONTEMPORAIN ET ANTHROPOLOGIE

Thierry Dufrene

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Secrétaire scientifique du Comité International d'histoire de l'art (CIHA)

Je poserai ce soir la question des relations entre art contemporain et anthropologie, d'abord du point de vue des artistes, ensuite du point de vue des historiens de l'art avant de conclure sur un chantier commun mené actuellement par des anthropologues, des historiens d'art -dont moi-même-, et des scientifiques.

1. Entre les artistes contemporains et l'anthropologie, on observe depuis les années 1960 un chassé-croisé qui pose de nombreux problèmes.

En sortant des limites de l'esthétique, les artistes contemporains d'Europe et des Etats-Unis—on va les appeler par commodité "les artistes occidentaux"—, se sont orientés vers des questions culturelles et sociales beaucoup plus larges. Leurs installations, leurs performances interrogent les fondements de la vie en société, les mythes et les rituels qui l'organisent, les identités et les mémoires. Très souvent, ils se confrontent aux pratiques extra-occidentales et puisent des références dans les attitudes des "cultures autres" comme autrefois Picasso et Braque puisaient dans les formes de l' "art nègre". Ils deviennent "anthropologie-

philes”, si vous me pardonnez ce néologisme mal construit, dans le sens où ils sont intéressés par l’anthropologie (c’est-à-dire la connaissance du fait humain, dans ses rapports avec l’environnement, la nature, les autres espèces, etc). Ils sont intéressés à la connaissance des différences et des points communs entre les cultures. On peut citer comme exemples Josef Beuys ou Robert Filliou.

A l’opposé, les artistes autochtones furent, on les comprend, “anthropologie-phobes”, car pour eux le musée d’anthropologie était celui où le regard colonial les réduisait à l’état de sous-hommes, d’objets que l’on étudie, sur lesquels on disserte, et dont évidemment on se démarque. En 1987, l’artiste James Luna, un Lusieno de Californie, reste immobile pendant plusieurs jours dans une vitrine du musée de l’Homme de San Diego (Californie). La performance s’intitule *The Artifact Piece*. Le public est invité à constater la mort de l’Indien, réifié par le musée et par le fétichisme du “primitif”.

Un an plus tard, lors des Jeux Olympiques d’hiver de Calgary en hiver 1988, l’exposition *The Spirit Sings* qui montrait uniquement des “commodities”, des objets traditionnels et folkloriques amérindiens, est l’objet de vives critiques. L’une des réactions les plus fortes est la performance *Artifact number 671b* de Rebecca Belmore, une Anishinabe de Colombie Britannique. Là encore, l’artiste se met en scène en ironisant sur le voyeurisme du regard en quête d’exotisme. Elle souligne le cliché qui voudrait que parce qu’elle est Indienne, elle ait des pratiques différentes, et même franchement sauvages, comme on le voit!

Pour résumer le dilemme, on peut dire que les artistes occidentaux, ceux du *mainstream*, s'ouvrent avec délice et bonne conscience à la différence, tout en se réjouissant de ce que leurs pratiques actuelles ressemblent aux pratiques culturelles de sociétés traditionnelles qui intègraient l'art à leurs pratiques sociales, sans le cantonner au domaine réservé et étroit du musée, alors que les artistes autochtones, eux, revendiquent une égalité de traitement et veulent être considérés comme des créateurs singuliers.

De ce chassé-croisé et du malaise qu'il provoque, le débat suscité par l'exposition *Magiciens de la terre* (1989) au Centre Pompidou à Paris, d'abord chez les artistes, mais aussi chez les anthropologues et les historiens de l'art est emblématique. Je rappelle que son organisateur Jean-Hubert Martin avait invité 50% d'artistes extra-occidentaux, et les avait confrontés à des artistes du "monde de l'art" occidental. Je n'entrerai pas dans le détail du débat: il a été maintes fois analysé. Les principaux reproches faits à l'exposition furent ceux-ci:

- que les commissaires avaient sélectionné eux-mêmes les artistes selon des critères occidentaux (soit depuis l'Europe, soit en faisant de brefs voyages ethnographiques sur le terrain),

- qu'ils avaient cherché à "réenchanter" la production artistique occidentale qui s'essouffait en faisant passer les artistes occidentaux pour des "magiciens", pour le plus grand profit du marché de l'art,

- qu'ils avaient masqué sous des ressemblances formelles superficielles des différences de fond dans le

statut des oeuvres présentées, en présentant des oeuvres totalement décontextualisées.

En fait, comme l'exposition au Musée d'art moderne de New York (le MoMA) *Primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle* de William Rubin avait fait le point en 1984 sur les emprunts formels de l'art occidental, *Magiciens de la Terre* présentait, elle, au Centre Pompidou, des artistes "compatibles" les uns avec les autres à l'échelle de la planète, notamment parce qu'avaient été privilégiés du côté occidental les artistes du type de l'"artiste en ethnographe" selon l'expression qu'employa Hal Foster, quelques années plus tard.

En 1995, en effet, dans un article important, "The Artist as Ethnographer" (publié in Fred Meyer, ed., *Traffic in Culture* (NYU Press, 1996), le critique et historien d'art définissait l'"ethnographic turn" de l'art contemporain. Il mettait aussi en garde contre un risque d'imposture, car selon Foster, l'artiste ethnographe ne pouvait rien faire d'autre que projeter un point de vue occidental sur des productions artistiques réalisées dans des contextes totalement différents, projection accompagnée de la bonne conscience de s'ouvrir à d'autres cultures. (vous voyez à l'écran le flyer d'un colloque récent au musée du Quai Branly qui faisait référence au texte d' Hal Foster)

Dans l'attitude où l'artiste joue à l'ethnographe, Foster voit le double symétrique inversé de l'anthropologue jouant à l'artiste et dont le prototype, même s'il est trop bien élevé pour le dire, lui semble être James Clifford. Ce dernier n'avait-il pas en effet élevé au rang de modèle pour sa propre pratique d'anthropologue ce qu'il avait nommé le "surréalisme

ethnographique”? Pour Georges Bataille et la revue *Documents*, mais aussi pour André Breton et le groupe surréaliste (ici la revue *Minotaure* rendant compte de l'expédition Dakar-Djibouti, avec Michel Leiris et Marcel Griaule), les “cultures autres” devaient être abordées par le biais de la rencontre fortuite et de l'inconscient, du voyage intérieur et de la mise en récits. La mise en oeuvre de ses rencontres s'opère par le procédé du collage, comme on le voit dans *l'Exposition surréaliste d'objets* à la galerie Charles Ratton à Paris en 1936.

Quels artistes visait la critique de Foster? Sûrement beaucoup de “Magiciens de la terre”! Mais aucun n'était nommé. Certainement ceux qui à la suite de *l'Action Coyote* de Josef Beuys (1974), délaissant l'iconographie occidentale, avaient pris l'habitude de puiser dans les mythologies ou les pratiques d'autres cultures (éventuellement James Turrell qui dès les années 1980 imitait dans son *Roden Crater* les lieux d'observation du ciel par les Indiens Hopi), ou encore devenaient des artistes explorateurs parcourant la planète comme Richard Long. Foster parle aussi d'artistes ayant reçu des commandes et qui travaillent *in situ* avec les communautés minoritaires dans les villes multi-ethniques: il y voit une manière de “patronage”, de paternalisme. Charles Simonds avait alors commencé à implanter dans Harlem ses “dwellings” où un peuple de fiction ethnographique, “The little people”, était censé vivre.

Certes Foster avait bien raison de mettre en garde les artistes occidentaux contre le “narcissisme ethnographique”.

Certes, il faut bien continuer la démolition critique du concept de “musée d'anthropologie”, continuer l'oeuvre de

Luna ou de Rebecca Belmore, tant que le travail critique et le travail de mémoire n'ont pas été accomplis.

Certes, les artistes ont bien raison de mettre en place des stratégies de “display» ou de contre-enquête muséologiques pour critiquer les “récits de l'autre” que l'Occident a pu produire. On peut penser à Fred Wilson qui a représenté les États-Unis à la Biennale de Venise en 2003 (50° biennale, sur le thème *Dreams and Conflicts*) et qui travaille sur la mémoire de l'esclavage à travers les accrochages et les réserves des musées, à Peggy Buth, qui revisite avec humour le musée ethnographique de Tervuren près de Bruxelles dans *Desire in representation* ou encore à Kader Attia qui dans la dernière *documenta* recrée le dispositif d'un musée d'anthropologie.

Mais il est tout aussi certain que les données du problème ont changé depuis 1989, et depuis l'article de Foster. Notamment parce que *Magiciens de la Terre* a été ce que j'appelle un “malentendu productif”. Cette exposition mérite le qualificatif de *post-moderne*, ou au contraire d'*ante-moderne* si l'on considère, comme Bruno Latour, que “nous n'avons jamais été modernes”. En effet, avons-nous jamais vraiment renoncé à l'hybridation entre les catégories? Art contemporain, art ethnographique, *world art*, *global art*: les frontières restent perméables. L'exposition *Magiciens de la Terre* a fait naître un “imbroglio” dont nous ne sommes pas encore sortis, et je pense que cet “imbroglio” (c'est un mot qu'aime bien Latour) est ce que moi j'appelle un “malentendu productif”.

L'exposition a en effet brouillé les frontières entre le musée d'ethnographie et le musée d'art contemporain, rendant par exemple possible la création du Musée du Quai Branly (ouvert en 2007) qui présente à la fois des objets issus des cultures traditionnelles et des expositions d'artistes contemporains. Elle a fait sortir les productions extra-occidentales du champ du rituel et de la tradition dans lequel on les maintenait. *Magiciens de la Terre* et ses répliques -je pense à *Partages d'exotisme* en 2000 (Biennale de Lyon) (je vous montre ici l'oeuvre du Bulgare Solakov qui imagine un collectionneur de Lichtenstein ou Dan Flavin en pleine forêt africaine)- ont surtout enregistré le déplacement des positions des "anthrologie-philés" et "anthrologie-phobes" que j'évoquais tout à l'heure.

Les premiers ont questionné leur empathie anthropologique, n'hésitant pas à se moquer d'eux-mêmes. Comme l'avaient fait dès septembre 1972 Lothar Baumgarten & Michael Oppitz qui allaient "à la conquête de l'hémisphère sud avec un cigare" ... dans le jardin botanique de Berlin ! Le Belge installé à Mexico Francis Alÿs questionne ironiquement dans une performance sur la place de la cathédrale de Mexico où les sans-emplois viennent offrir leurs services à d'éventuels employeurs, la posture de l'artiste voyageur qui reste malgré tout un touriste! Sergio Vega, dont j'ai vu pour la première fois en 2006 l'oeuvre *Crocodilian Fantasies* au palais de Tokyo, mène depuis 10 ans cette recherche mi-sincère, mi-ironique sur le paradis terrestre qui selon le livre de Antonio de Leon Pinelo, *El Paraiso en el Nuevo Mundo* (1650) se trouve en

Amérique du Sud. Je suis tenté pour mon premier séjour ici de lui donner complètement raison! Sergio Vega, lui, situe l'Eden dans le Mato Grosso.

Mais surtout, si les artistes du *mainstream* de l'art contemporain usent encore du point de vue de l' "artiste ethnographe", c'est pour questionner leur propre univers culturel. C'est le cas encore de Francis Alÿs lorsqu'il adopte la forme de la procession religieuse, comme celle de la Vierge de Guadalupe, pour s'amuser de la manière dont les musées d'art moderne sont comme des sanctuaires avec leurs oeuvres qui sont comme les icônes d'un nouveau culte. Dans *Modern procession* (2002), Francis Alÿs organise un défilé joyeux et solennel à la fois, avec orchestre péruvien, pour le transfert de répliques d'oeuvres entre le MOMA de Manhattan et le MOMA du Queens (et la bien vivante artiste Kiki Smith). Les artistes Dias & Riedweg, bien connus ici au Brésil, collaborent dans *Funk Staden* (2007) avec des danseurs des favelas de Rio, établissant une filiation anachronique entre le Funk Carioca et le livre d'Hans Staden (1527-1578) qui témoigne des premiers contacts entre explorateurs européens et tribus indigènes du Nouveau Monde. En réinterprétant sous forme de tableaux vivants les gravures originales du livre, les danseurs pointent également la marginalisation des favelas par les médias modernes. D'autres artistes constatent avec humour que les "cultures autres" ont vite renvoyé en *boomerang* aux Occidentaux ce que ceux-ci appréciaient dans leur culture. Dans une récente vidéo intitulée "Coupé/décalé" (2010), l'artiste française Camille Henrot s'amuse de ce que le

saut à l'élastique, qui est la reproduction occidentale d'une tradition mélanésienne, conditionne maintenant la forme «destinée aux occidentaux» de ce même rituel. A l'ère de la mondialisation, tout s'échange, rien n'est pur.

Que s'est-il passé depuis 1989 du côté des artistes que j'avais appelé "anthropologie-phobes", mais que la mondialisation ne permet plus désormais à mon sens d'appeler "autochtones" -même si cela reste une appellation politique employée dans certains pays comme le Canada ou l'Australie? Après une première phase où l'empathie de la culture occidentale pour les cultures autochtones a été rejetée comme un véritable néo-colonialisme ou considérée de façon mercantile purement mercantile comme un débouché marchant, est survenu ce que Allan J. Ryan appelé le "trickster shift" des années 1990. "Trickster", du nom de l'animal rusé des mythologies amérindiennes, le plus souvent un coyote, qui joue des tours aux autres et n'est jamais ce qu'on croit qu'il est, qu'a étudié l'anthropologue Paul Radin. Jean-Philippe Uzel rappelle qu'on le nomme souvent le "Décepteur", celui qui déçoit les attentes, embrouille et déplace toujours les significations. Des artistes comme Ron Noganosh, Brian Jungen (et ses masques confectionnés avec des chaussures Nike), et, mon favori: Jimmie Durham (dans cette *Œuvre en bois, sculptée par un chien, peinte par un homme, Hommage à Filliou*, 2003), ont joué de cette "esthétique de la déception" en créant des objets qui paraissent des objets anthropologiques, mais qui sont en réalité des objets esthétiques, des objets naturels qui sont en fait culturels, ou *vice versa*, ou plutôt l'un et

l'autre, en même temps, tout dépendant du point de vue dont on les regarde. A la dernière *documenta*, Durham présentait ainsi des objets tricksters.

L'*imbroglio* cher à Latour ou le "malentendu" productif comme je l'appelle a eu pour résultat que désormais, comme dans la fameuse image double du "lapin-canard", un objet ethnographique et un objet artistique apparaissent comme les 2 faces conjointes d'une réalité culturelle.

C'est pourquoi notre collègue canadienne Ruth Phillips, ancienne Présidente du Comité International d'Histoire de l'art, professeur d'histoire de l'art et spécialiste à la fois de l'art africain et de celui des Premières Nations, avait bien raison de tempêter au cours du colloque "Histoire de l'art et Anthropologie" du Comité International d'Histoire de l'art que j'avais organisé à Paris en 2007 avec l'anthropologue Anne-Christine Taylor, spécialiste des Jivaros et directrice du Département des études et de la recherche du Musée du Quai Branly (dont nous avons édité les actes dans ce volume que j'ai titré de façon quelque peu provocatrice *Cannibalismes disciplinaires!*) contre la présentation de l'art ethnographique au Pavillon des Sessions du Louvre. L'artefact y est présenté nu, sur un socle, transformé en "oeuvre d'art" à l'occidentale, ce que Ruth Phillips désigne plaisamment comme "la mariée déshabillée par ses curators" en référence à l'oeuvre de Marcel Duchamp! Elle recommande à l'inverse une présentation hybridée, avec videos contextualisantes, matériels d'explication qui recontextualisent par exemple les masques, qui étaient portés, et n'ont de sens dans leur contexte que portés,

etc, mais en même temps, elle sait bien que ces objets, nous les traduisons nous, en "oeuvre d'art". Elle dit comme Bruno Latour que la notion d'"imbroglio" est féconde, née d'une intrication entre le point de vue esthétique occidental et la connaissance des conditions d'élaboration et d'usage des oeuvres dans leur contexte.

On se souvient que l'artiste américain Robert Smithson, mort en 1973, avait trouvé une façon bien à lui de créer une relation entre le lieu éloigné où il faisait l'oeuvre *in situ* ("le site"), et la galerie d'art contemporain où l'oeuvre atteignait son public ("le non-site"). L'oeuvre dans la galerie avait une structure hybride liant le "site" et le "non-site"; ou encore selon le jeu de mots que permet la prononciation anglaise "Sight/Non Sight". Vision/Non-vision. La relation qui s'établit dans le musée hybride d'anthropologie/art contemporain dont le musée du Quai Branly se veut l'exemple, devrait être de même nature, favorisant un aller-retour permanent entre la société qui a produit l'oeuvre et celle qui le reçoit.

2. Ce qui m'amène au deuxième point de mon exposé: les relations entre les historiens de l'art et les anthropologues. Le colloque de 2007 que j'évoquais à l'instant avait tenté de faire le point sur ces relations. Il a finalement fait apparaître qu'au-delà de la distinction entre domaines d'étude: "art ethnographique", "art occidental" ou "art des grandes civilisations", Histoire de l'Art et Anthropologie en tant que disciplines avaient eu tendance à se rapprocher, à s'emprunter objets et méthodes: d'où le titre de "cannibalismes disciplinaires" que j'évoquais plus haut, forgé en pensant naturellement à Michel de

Montaigne et au *Manifeste anthropophage* d'Oswaldo de Andrade (1920).

Bien sûr, il y avait une opposition de principe des anthropologues, dont l'historienne de l'art Ruth Phillips s'était faite l'écho, à une présentation muséographique exclusivement fondée sur l'esthétique: d'où la très forte critique qu'a subi et continue à subir le Musée du Quai Branly, jugé trop "esthétisant". Mais les anthropologues reconnaissaient que les historiens de l'art, notamment Michael Baxandall –que j'avais invité à prononcer la conférence inaugurale du colloque de 2007, ce que seule sa maladie l'empêcha de faire- , avaient ouvert une voie fructueuse en considérant que l'objet d'art n'était pas seulement un signe dans une communication entre un producteur et un consommateur/spectateur mais un objet chargé de multiples intentionalités produit et utilisé au sein des relations sociales complexes, que –justement- son étude pouvait contribuer à éclairer.

Quant aux historiens de l'art, ils admettaient qu'avant d'acquérir leur "régime de valeur" esthétique, les "oeuvres d'art" avaient été des objets rituels, des icônes, des objets sacrés, à qui on prêtait une action autre que celle de la délectation esthétique, et même que l'on avait encore aujourd'hui sur les oeuvres d'art un regard qui ne se bornait pas à une approche esthétique. Hans Belting avait étudié "l'image avant l'art", David Freedberg "le pouvoir des images".

Au cours de la préparation du colloque, j'avais fait le constat de ce que rien d'essentiel ne séparait un historien

de l'art et une anthropologue en échangeant avec Anne-Christine Taylor nos impressions de lecture sur le livre d'Orhan Pamuk, *Mon nom est rouge* (1998).

Je rappelle brièvement l'intrigue de ce maître-livre, un roman qui a valu à son auteur le Prix Nobel de littérature. A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le Sultan veut faire faire son portrait par les peintres de sa cour et le placer au centre d'un livre enluminé fait spécialement pour impressionner le doge de Venise. Pour cela il va faire travailler ses peintres contre leur tradition et contre leur vision du monde (qui est une vision théocentrée, conventionnelle, canonique) à des miniatures où sera fait usage de la perspective et où sera recherchée à tout prix l'originalité, celle de l'artiste mais aussi celle du commanditaire qui sera placé en tant qu'homme réel et reconnaissable (il s'agit bien d'un portrait à la mode occidentale) au centre de l'image, ce qui était complètement hérétique. D'où une série de meurtres mystérieux dont le coupable s'avère être un des peintres qui a dérobé la dernière miniature pour se peindre lui-même au centre, à la place du sultan. Le livre enluminé est de la part des protagonistes et donc de l'auteur et du lecteur (qui, comme dans un bon roman policier, doit tenter de deviner de chapitre en chapitre qui est l'assassin et quelle est son intention, pour ne le savoir qu'à la fin), l'objet de projection d'intentionnalités multiples et contradictoires. Cette projection fait du livre enluminé (qui n'illustre aucun texte préalable) une véritable "personne agissante" qui pousse les protagonistes à agir et modifie leurs relations: que veut faire le sultan en lançant toute l'opération? défier le

doge de Venise? pourquoi l'une des autorités du "monde de l'art" organise-t-elle le travail des artistes qui viennent un à un de nuit dans sa maison? pourquoi les artistes se prêtent-ils à ce jeu hérétique? comment réagira le destinataire, le public, et notamment comment réagiront ces excités fanatiques religieux qui s'agitent en ville? Et puis comment l'écrivain et son lecteur, homme des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles, sans exclure les siècles suivants, puisqu'on a conféré à l'auteur Orhan Pamuk et son livre une immortalité possible, celle du prix Nobel, peuvent-ils prétendre se mettre à la place d'artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle? On sait que Pamuk a, depuis, créé un musée à Istanbul, en rassemblant les objets dont il parle dans un autre de ses livres, *Le Musée de l'Innocence*.

En discutant de ce livre passionnant, nous nous aperçûmes qu'elle l'avait lu à travers le prisme du livre de l'anthropologue Alfred Gell *Art and Agency* (1998) et que moi, je l'avais lu avec le souvenir très présent des travaux de l'historien de l'art Michael Baxandall. Nous allions pouvoir nous entendre.

Baxandall, dans *Painting and experience in Italy*, qui est sa thèse, datant de 1972, explique –c'est trop connu pour que je m'y attarde– que pour comprendre par exemple une Annonciation du XV<sup>e</sup> siècle, il faut reconstituer "le style cognitif", l' "équipement mental" et les "habitudes visuelles" de la société qui a produit les oeuvres. Le style pictural de l'époque doit être mis en rapport avec l' "oeil du Quattrocento" (il y aurait donc un oeil propre à une époque, à une culture, ce qu'il nomme "period eye").

Dans *Formes de l'intention* (1985), il va même encore plus loin dans le sens d'une extension anthropologique de l'enquête historique, parlant, comme pourrait le faire un anthropologue, de "cultures autres" et de "différence culturelle", sauf que pour lui, l'éloignement dans le temps (le XV<sup>e</sup> siècle, mais aussi le début du XX<sup>e</sup> siècle puisqu'il prend l'exemple de Picasso) prend la place de l'éloignement dans l'espace (les cultures extra-occidentales qu'étudie l'anthropologue). Il emploie le mot de "troc" pour désigner la façon dont l'artiste "troque" sa production contre d'autres valeurs de sa société, et ce n'est pas seulement de l'argent, mais du pouvoir symbolique, de la reconnaissance, différents effets de promotion: il entre dans un réseau d'échanges qui va bien au-delà du problème proprement artistique qu'il cherche à résoudre.

Ainsi, je pouvais grâce à Baxandall, comprendre sans peine la fiction théorique de Orhan Pamuk et me mettre à la place soit du commanditaire et du maître d'oeuvre qui se risquaient à dépasser le "système cognitif" de leur société, soit des peintres qui étaient soumis à diverses tentations, inquiétudes et désirs de transgression, soit encore du peuple et des mouvements religieux fanatiques. Et surtout je subissais l'attrait maléfique de la dernière miniature qui plus qu'un simple objet d'art, finissait par agir comme une "personne" convoitée et chargée de toutes sortes d'intentionnalités.

Anne-Christine Taylor, elle, avait lu Pamuk en pensant au livre de Alfred Gell, *Art and Agency*.

Dans ce livre, devenu rapidement une bible pour les anthropologues, Gell affirmait ne vouloir s'en tenir qu'aux relations sociales que les membres d'une même culture instaurent entre eux au moyen des oeuvres d'art, en projetant sur elles des intentionalités comme on le fait sur les personnes que l'on rencontre (La Joconde sourit, donc elle me sourit, donc son prototype est bienveillant, ou l'artiste cherche à transmettre un sentiment de bienveillance; ou alors le cas de ses proues de pirogues mélanésiennes qui vont permettre par leur inquiétante virtuosité de mettre leurs possesseurs en position de mieux négocier dans les tractations commerciales). Gell se donne énormément de mal pour établir le tableau de tous les cas possibles d'interactions sociales par inférences d'intentionnalités (selon deux positions: actif/ qui fait l'action; passif/ qui subit l'action). Ainsi dans un portrait, comme celui du sultan dans la dernière miniature de Pamuk, l'oeuvre (indice) entretient avec le prototype (commanditaire) une relation de dépendance et de finalité (elle doit ressembler à, et elle est faite *pour* le Sultan), alors que l'artiste agit par l'oeuvre sur le destinataire, mais bien entendu l'anticipation de la réception peut faire agir le destinataire.

Selon moi, si Gell apporte un outil théorique qu'on peut utiliser avec profit dans l'étude des arts des différentes cultures, cet outil doit beaucoup aux travaux des historiens de l'art que cite Gell lui-même: le mot même d' "agency" (l'indice est chargé d'une efficacité par ceux qui le promeuvent, le réalisent, le reçoivent)

appartient à l'histoire de la réception (*History of response*, qu'illustrèrent des historiens de l'art comme David Freedberg ou Hans Belting).

Mais surtout Gell puise son inspiration justement dans Michael Baxandall, élève de Gombrich –dont *Art and Illusion* 1960 est l'ouvrage pionnier pour l'ensemble de ce type d'études qui aboutit à Gell.

Ainsi j'ai bien l'impression de Gell a créé une anthropologie *historique* et que Baxandall a ouvert sur une histoire de l'art *anthropologique*. Mais Baxandall ajoutait simplement, et c'est une remarque d'historien, qu'il ne perdait jamais de vue qu'il tentait d'expliquer l'art du XV<sup>e</sup> à un homme d'aujourd'hui et que cela supposait un travail de *traduction*: bref, comme il le disait plaisamment: "ce n'était pas à Piero della Francesca qu'il devait expliquer Piero, mais à lui-même, Michael Baxandall".

Gell et Baxandall ont inspiré d'autres travaux. L'anthropologue Philippe Descola et l'historien de l'art britannique John Onians ont voulu comprendre pourquoi étaient nés, sous différents cieux et à différentes époques, des conceptions de l'art si différentes. Refusant le "culturalisme", ils ont voulu trouver des déterminants universels. Onians a réhabilité Hippolyte Taine et Élie Faure et créé le concept de "neuroarthistory". Dans son livre, il s'efforce de comprendre comment un milieu donné crée des prédispositions à tel ou tel goût, à telle ou telle pratique, qui s'ancrent biologiquement dans le cerveau et se transmettent ensuite de génération en génération. Cela laisse peu de place, à mon avis, à la responsabilité,

à l'innovation et à l'accueil en un lieu de données venues d'un autre lieu. Philippe Descola, quant à lui, définit 4 ontologies selon la manière dont les êtres humains figurent leurs relations (d'identité, de différence) avec les êtres qui les entourent, humains et non humains: l'animisme, le totémisme, le naturalisme, l'analogisme. Une exposition au musée du Quai Branly, *La Fabrique des Images* lui a permis de rendre visibles ses hypothèses en 2010. Il se fonde sur Gell, en étudiant les inférences d'intentionnalités: en régime animiste, on pense que l'animal ou le végétal, le minéral même a un point de vue de "personne", tout en ne ressemblant pas à l'homme: un artiste animiste figurera par exemple une "personne" à l'intérieur d'une forme animale dans un masque à transformation; en régime totémique, on pense que l'animal totem ou le pays natal ont distribué des qualités communes à tous ceux qui y habitent ou en sont venus, qualités qui se retrouveront dans la manière dont l'animal totem ou le paysage seront figurés; le naturaliste, "l'occidental" pense que seul l'homme est doté d'intériorité et que même s'il a un corps comme les autres êtres vivants, la force de son esprit lui permet de figurer le monde à la perfection (mimesis); l'analogique pense que rien n'est semblable mais qu'on peut tisser des réseaux de relations entre des choses dissemblables qui s'avèrent finalement mystérieusement reliées, et l'oeuvre d'art est là pour figurer ces réseaux. La démonstration de Philippe Descola est très impressionnante, et emporte souvent la conviction, sauf justement pour l'art contemporain qui s'éloigne complètement du modèle dit "naturaliste" occidental (il suffit

pour s'en rendre compte de jeter rapidement un coup d'œil sur l'œuvre *Cavali* de Kounellis ou *Unicorn* de Rebecca Horn), et qui enregistre, dans le cadre de la mondialisation, des évolutions considérables des cultures qui sortent de leur matrices originelles, si tant est qu'elles en ont eues.

3. Pour conclure, je voudrais donner un exemple de "malentendu productif" dans un chantier commun engageant historiens de l'art, anthropologues et scientifiques, qui montre qu'une structure dialogique permet de mieux comprendre le "style cognitif" de notre temps contemporain, et comment l'art peut transformer les relations sociales (Baxandall, Gell).

L'université de Cergy, dans la banlieue parisienne, a créé un robot pour l'utiliser dans un musée. Il s'agit de savoir si l'on peut inculquer un goût artistique à une machine, je corrige, non pas à n'importe quelle machine mais à un robot humanoïde, une créature artificielle. Un robot devant être utilisé dans un musée doit être un usager de musée, c'est à dire un visiteur.

Si le robot est la version machinique d'un visiteur, autant que ce ne soit pas n'importe quel visiteur, mais un connaisseur: un ami anthropologue, qui vit en Angleterre, Denis Vidal, trouva le nom: il fut baptisé Berenson (du nom de Bernard Berenson, mort en 1959, un des plus connus des "connoisseurs"). Il fut doté d'attributs du connaisseur: un chapeau, un pardessus et une écharpe. J'appris à mon ami que Berenson, le vrai, faisait quand il était jeune des visites guidées si intéressantes qu'il concurrençait les guides officiels. Peut-être qu'un jour le robot Berenson ferait aussi bien.

Car Berenson, automobile, autorégulé, doté de 2 caméras de reconnaissance optique (*pattern recognition*), d'un cerveau-computer, a pour pratique de se promener dans le musée, ici le musée du Quai Branly où il est particulièrement à l'aise avec les autres créatures artificielles que les peuples qui les ont créées ont particulièrement chargé d'intentionnalités (ce sont bien plus des "personnes" qui agissent au cours des rituels que des objets d'art). Berenson, le robot, lui-aussi n'est doté d'intériorité, d'intentionnalité, d'*agency* que quand il entre en relations avec les humains, donc quand il est en position "on", qu'il fonctionne et qu'il est branché.

Son travail est d'enregistrer les expressions faciales des gens qui regardent et d'associer une œuvre et une réaction: un visage bouche bée, un sourire vaut pour "j'aime", une expression crispée ou indifférente pour "je n'aime pas". On peut également guider le robot et lui apprendre ce que l'on aime: il comprend quand on le lui dit. Il sait même faire des distinctions entre les parties d'une œuvre: je l'ai vu pour un gardien de reliquaire *kota*: les gens aiment la partie figurative, la tête en haut, mais pas la partie abstraite qui lui sert de support. Berenson aimera ce que les gens aiment: il aura donc le goût statistique; même pour le gardien de reliquaire *kota*, il y a plus de parties que les gens aiment que de parties qu'ils n'aiment pas. Berenson aimera donc le gardien de reliquaire *kota*.

On comprend l'intérêt du scientifique qui construit le robot et souhaite le doter d'une sensibilité (ce serait pour lui une grande victoire); l'anthropologue, lui, est intéressé

par 2 choses principalement: 1. quel rapport les hommes entretiennent-ils avec le non-humain (de quoi les humains veulent-ils s'entourer demain, quel serait le robot gendre idéal, quelle serait la parfaite aide à la personne?); 2. pourquoi les humains veulent-ils que le robot leur ressemble (humanoïde) et comment supportent-ils cette troublante proximité?

Mes amis anthropologues admirent la pensée de Masahiro Mori, génial roboticien japonais, une pensée qu'il a résumée en un schéma et une expression très suggestive: "The uncanny valley", la vallée de l'étrange.

Quand une créature artificielle se rapproche de l'humain, elle passe dans une zone que Mori appelle "vallée de l'étrange" en référence à l' "unheimlich", l'inquiétante étrangeté selon Freud. Les créatures qui sont dans cette zone sont insupportables pour l'homme: leur proximité avec l'homme est à la fois trop grande pour qu'on les tienne pour de simples objets mais pas assez grande pour qu'on puisse les accueillir dans le monde des humains. Dans cette zone sont les cadavres, les zombies; sortant de cette zone, se rapprochant de l'homme et donc n'étant pas effrayants: les marionnettes *bunraku*.

Bref pour être toléré par un humain et donc interagir avec lui, un robot doit être soit une machine amusante et éloignée de toute ressemblance, soit vraiment un quasi-humain.

Berenson appartient au premier groupe: il a les yeux d'un masque Grebo comme celui qui inspira *la Guitare* de Picasso, construction cubiste, et une bouche de poupée de

*muppet show*. Son costume le rend sympathique (même si certains sont effrayés): en général il est bien toléré et ne crée pas de malaise. Il rejoint ce que j'ai appelé les "sculptures-machines" de l'art contemporain, les robots créés par Nam June Paik et les machines de Tinguely comme la *Métamatic n°17* présentée à André Malraux, alors ministre de la culture lors de la première biennale de Paris en 1959. Généralement, les spectateurs interagissent bien avec les sculptures de Tinguely, sauf quand leurs mouvements sont aléatoires, discontinus et leur aspect celui de spectres: ils entrent alors dans l'*uncanny valley*, ne sont plus assez machines et pas assez humains encore: ici le *Ballet des Pauvres* de 1961 où bien sûr l'artiste a la volonté de créer le malaise.

Les anthropologues ont voulu personnaliser au maximum l'individu Berenson, conformément à leur souhait qu'il acquière un goût individuel, et les roboticiens savaient pertinemment qu'il ne fallait pas trop se rapprocher de l'humain dans la représentation tant que toutes les qualités de l'humain ne s'y trouvaient pas encore: par exemple, Berenson ne marche pas mais roule, ne parle pas et s'exprime par des signes grossiers de la bouche, il n'a pas de main, etc.

Que vient faire là l'historien de l'art contemporain que je suis et comment partage-t-il avec les anthropologues des interrogations sur la personne et le goût? Il y a quelques raisons évidentes: on est dans un musée, il est question du goût pour les œuvres d'art. mais il y a plus.

Cela tient d'abord à un ajout de Mori à son premier texte lors d'une conférence sur les robots humanoïdes à

Tsukuba au Japon en 2005. Cet ajout m'a beaucoup intrigué. Mori remarquait que le visage d'une statue de Bouddha peut apporter un réconfort immense à l'homme, et qu'il est l'expression artistique de l'idéal humain. Mori décrit quelques sculptures:

“ces visages sont d'une grande élégance, ils ne sont affectés par aucun souci de la vie terrestre et possèdent une aura de dignité”.

Mori souhaiterait-il qu'à terme, un robot ait un visage de Bouddha? Comment comprendre cette intrusion de l'esthétique dans la cybernétique? N'a-t-elle d'ailleurs pas toujours été présente, dès le début? La spiritualité (religieuse) s'exprimerait-elle mieux aujourd'hui dans le cyborg que dans la sculpture, comme le laisse penser le titre du livre de Mori: *The Buddha in the Robot?* L'historien se demande si Nam June Paik n'a pas anticipé, peut-être influencé le roboticien. Je vous présente ici son *Techno Buddha* de 1994. L'anthropologue pense que cette propension à spiritualiser les objets tient sans doute à la culture japonaise, disons à une forme d'animisme.

Mais l'essentiel est probablement dans l'aspect simple et poétique des premiers robots qui est devenu une référence. Il en est de même des premières sculptures automates de Tinguely, comme l'élégante *Metamatic n°17* que nous avons vue plus haut. Les roboticiens disent que pour que l'homme et la créature artificielle interagissent, il suffit d'un détail juste, d'un bon geste, et l'homme et la créature comprennent alors tout de suite ce dont il s'agit.

Le roboticien se pose les mêmes questions que le sculpteur.

Comparons ce qui dit Mori et ce que disait Giacometti, sur l'oeuvre duquel j'ai beaucoup travaillé:

Mori: -"il s'agit d'effectuer la dernière touche autour des yeux sans rien enlever de trop, sinon, c'est fichu".

Giacometti: -"j'ai l'impression que si j'arrivais à copier un tout petit peu –approximativement- un œil, j'aurais la tête entière... Seulement, cela a l'air absolument impossible"

Mori: "lorsque vous créez, vous devenez cette création"

Giacometti: "au fond, je ne travaille plus que pour la sensation que j'ai pendant le travail"

Alors que Mori dit que "le plus difficile, ce sont les mains et le visage" (j'ajoute que les mains des robots sont d'ailleurs faites par ceux qui créent les mains des statues de Bouddhas), André Breton rappelle dans *L'Amour fou* à propos de la sculpture *L'Objet invisible* (1934) dont il voyait les progrès lors de ses visites dans l'atelier de Giacometti, que l'artiste n'était jamais satisfait du visage et de la position des mains, qu'il changeait sans cesse.

Ainsi le robot est-il un "objet frontière" contemporain, quelque peu *trickster*, qui fait converger très concrètement mais aussi très conceptuellement les analyses des historiens d'art, des anthropologues et des scientifiques. Il permet de repenser la question de l'illusion et de l' "agency" des images, d'étendre la problématique de l'anthropomorphisme (comme dans les troublantes créations du professeur Ishiguro, appelées Geminoïd, robots jumeaux).

Ernst Gombrich écrivait dans *Art and Illusion* qu'il avait sur son bureau un crabe: c'était un petit bronze Renaissance (n'ayant trouvé celui dont il parlait, je vous montre le *Crabe*

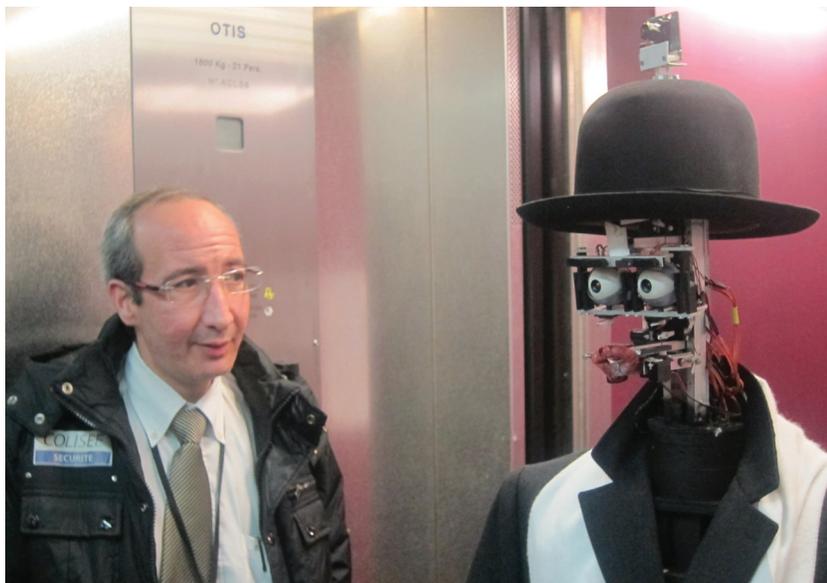
peint par Dürer en 1495). Parfois pour taquiner un enfant, il l'agitait en sa direction comme s'il s'agissait d'un vrai crabe. Il en tirait la conclusion qu'on voyait toujours les choses de façon duale (double), comme leur *prototype* et comme un *indice*, si l'on reprend la terminologie de Gell, à la fois donc comme la présence illusoire de quelque vivant (le crabe), et comme une œuvre ayant un certain style (une sculpture animalière de la Renaissance). Il ajoutait que les deux se brouillaient souvent: après tout, ne mettait-il pas ce crabe sur des papiers auxquels il ne voulait pas qu'on touche !

“Je sais bien, mais quand même...”, disait Octave Mannoni en 1969 pour définir la croyance. Je sais bien que ce n'est pas la réalité, mais cela y ressemble. C'est exactement ce que le faux Berenson inspire, et j'aime que sa première promenade de futur critique inspiré ait été pour le Musée du Quai Branly, signe avant-coureurs de nouveaux “cannibalismes disciplinaires” entre histoire de l'art et anthropologie”.

Je vous remercie de votre attention !

Thierry Dufrene

Octobre 2012



Robot Berenson - Foto: Denis Vidal/Musée du Quai Branly



Robot Berenson - Foto: Denis Vidal/Musée du Quai Branly



Robot Berenson - Foto: Denis Vidal/Musée du Quai Branly



Robot Berenson - Foto: Denis Vidal/Musée du Quai Branly