

LA RECHERCHE EN ART ET EN SCIENCES SOCIALES

REPENSER LA POSITION DU CHERCHEUR DANS LE RAPPORT ENTRE PRODUCTEUR ET RÉCEPTEUR

“Anthropologist wanted (no experience actually necessary – make more than most poets)”
Marshall Sahlins

Dans le débat qui nous préoccupe actuellement autour de la question de la recherche en art, il est bien difficile de cerner ce qui la distingue vraiment d'un autre type de recherche, en sciences sociales par exemple. Ne convient-il pas de se demander en premier lieu ce qu'est une recherche tout court ? Quels sont ses motivations, ses tenants et ses aboutissants, quelle est la place de la méthode, qu'en est-il de la connaissance et de l'éthique ? Partant de ma propre expérience et de quelques figures particulières qui ont marqué l'anthropologie et l'art, il me semble possible de répondre à quelques-unes de ces questions en partant de la *position particulière du chercheur*, du rapport qu'il entretient avec son *objet/sujet* de recherche, mais aussi avec les récepteurs de sa recherche : le public, la critique, les pairs, les médias, les institutions universitaires ou culturelles.

Lorsque j'ai fait mes premiers pas en anthropologie, il y a une vingtaine d'années, j'avais résolument opté pour une approche sans méthode. *Against the Method* de Feierabend (1) était ma profession de foi et j'envisageais la recherche comme une quête spirituelle, une sorte de « plongée symbolique » dans l'univers de l'autre - pour reprendre un terme de Michel Leiris (2) - où mon propre monde intérieur venait se heurter au monde extérieur dans une expérience sans retour. Puis je me suis peu à peu rapproché d'une anthropologie dialogique, considérant que la connaissance ne peut naître qu'à travers une rencontre, où l'autre se présente comme un interlocuteur, un médiateur, un contradicteur. La méthode dialogique consiste à faire naître, à travers un texte, un discours, les conditions du dialogue entre le chercheur et son *objet/sujet*, lui donner un cadre, en révéler les ficelles ou les enjeux, les rapports de force, les échanges et les tensions.

Cependant, ces dernières années plusieurs expériences dans les domaines conjoints de l'art, de l'action socioculturelle et de l'anthropologie (3), m'ont amené à m'intéresser davantage aux possibilités d'actions, d'interactions et de coopération que permet une expérience de recherche, dans la mesure où celle-ci est aussi un engagement, une intervention perturbatrice, potentiellement subversive quand elle s'introduit dans le champ de la société. Une démarche qui s'intéresse plus au processus, au mouvement qu'elle provoque, qu'au résultat de l'expérience de recherche. Cela ne va évidemment pas sans poser des problèmes méthodologiques, épistémologiques et surtout éthiques. Dans une recherche engagée, qui fait bien davantage que de traiter un *objet/sujet* et une problématique, il y a toujours le danger d'instrumentaliser l'autre, de le guider dans son action et son mouvement, tout en voulant l'accompagner, mais aussi d'être soi-même manipulé, utilisé à des fins partisans ou médiatiques, détourné du but initial d'une recherche ouverte et libre pour sombrer dans le calcul institutionnel ou le conflit d'intérêt.

En même temps, dans ce type de recherche, que l'on pourrait appelée « recherche en mouvement », toute règle préalable, méthode, systématique ou savoir-faire peuvent vite apparaître comme une entrave au développement spontané du processus, une menace pour la libre réalisation de chaque acteur, qui est en même temps un récepteur et doit pouvoir entrer et sortir librement du jeu. Il n'en reste pas moins que la position du chercheur est toujours une position particulière, privilégiée, contradictoire, qui évolue de manière constante et dialectique, entre participation et distanciation, engagement et retenue.

De l'anthropologue comme héros

Bronislaw Malinowski, au début du 20^{ème} siècle, tout en voulant faire de l'anthropologie une science et rompre avec l'exotisme des récits de voyages, va paradoxalement inventer la figure de l'anthropologue « new-style », chercheur doté de la double capacité de créer une fiction culturelle (la *kula*, les *Argonautes*, les *Trobriands*), « à

partir d'une masse de notes prises sur le terrain, de documents, de souvenirs, etc.» et mener une aventure ethnographique, où se confondent l'intuition et l'expérience, l'intention subjective et l'exigence d'objectivité. Il devient une sorte de « héros », dont l'expérience tient de l'aventure romanesque, lui permettant « d'échapper à l'entrave de la sincérité et de la totalité » (4). Et c'est bien par la magie de la méthode qu'il invente – l'observation participante – que Malinowski, rêvant de devenir un grand écrivain à l'instar de Joseph Conrad, révèle toute sa force de conviction, dans sa capacité à évoquer une expérience qui s'est produite « là-bas » (5). Une « ironique position » qui signifie tout à la fois la mort et la renaissance de l'auteur et qui n'est pas sans rappeler celle du « nomadisme post-culturel » que revendiquent certains artistes aujourd'hui (6).

« (31 octobre 1914) Je m'enfonçais dans la brousse. Un instant, la peur m'étreignit ; il me fallut me ressaisir. J'essayai de sonder mon propre cœur. « Qu'en est-il de ma vie intérieure ? » Aucune raison d'être content de moi. Le travail que je fais est plus une sorte d'opium qu'une mise en œuvre de mes facultés créatrices. » (Malinowski, *Journal d'ethnographie*, Paris, Le Seuil 1985, p. 49).

Dans cette relation étrange du chercheur à son *objet/sujet*, quelque chose cependant lui échappe toujours, lui-même projetant sur l'autre et sa culture un regard et des suppositions qui vont pallier l'inévitable sentiment de solitude, de vide, de confusion voire de désintégration (7).

De l'artiste comme ethnographe

Cette figure de l'*anthropologue-héros*, liée à la position du chercheur face à son terrain, n'est pas sans rappeler une certaine figure romantique de l'artiste réactualisée dans l'*artiste-ethnographe* qu'Hal Foster qualifie de « structurellement similaire à l'ancien modèle de l'auteur comme producteur dans l'art progressiste de gauche » (8). Reprenant la critique de Walter Benjamin (9), Hal Foster repose la question de ce « lieu impossible » où se trouve le chercheur quand il tend s'identifier à l'autre. Dans le modèle de l'auteur comme producteur, l'identification de l'artiste au travailleur a pour effet d'aliéner le travailleur, c'est-à-dire de confirmer plutôt que d'informer la distance entre les deux. Dans le paradigme de l'artiste comme ethnographe, c'est vers un *autre* – culturel ou ethnique – que l'artiste oriente son travail : son regard se tourne alors vers la périphérie, les sous-cultures, les exploités, les exclus (les migrants, les requérants d'asile, les SDF, les handicapés, etc.). Ici l'altérité est projetée, idéalisée avant d'être appropriée. La figure de l'autre n'est pas considérée du point de vue de son caractère idéologique, mais comme une « vérité » en soi confortée par la réalité de l'oppression sociale, politique, coloniale ou postcoloniale. L'autre, de par sa souffrance, sa fragilité, son innocence, est censé se situer dans le vrai, devenant le héros du changement prophétisé (10). Ainsi, lorsque l'artiste imagine, grâce à la médiatisation de son travail, sortir l'autre de sa condition, il ne fait bien souvent que souligner davantage le fossé qui l'en sépare. La liberté de l'un à traiter de sujets tabous ou à dénoncer les injustices ne donne malheureusement pas plus de droits à l'autre d'être reconnu, sauvé ou amnistié. L'art, la science et la justice se trouvent certes dans une relative interconnexion avec la sphère publique et les médias, mais opèrent selon des modalités et des règles qui leurs sont propres. Dès lors ce que l'on voit ressurgir par la médiation de cet autre idéalisé, c'est la figure renouvelée de l'artiste charismatique (génial, intuitif, altruiste), qui se meut dans un « impensé réaliste » selon lequel l'autre – le marginal, l'opprimé – lui donne par procuration un accès privilégié à des processus sociaux et psychiques essentiels, à une vérité primordiale, normalement inaccessibles au commun des mortels (11). Certes, les considérations d'Hal Foster et son paradigme de l'artiste-ethnographe doivent être prises avec précaution car il n'est jamais sûr que l'artiste-chercheur s'identifie complètement à son *objet/sujet*. Il s'agit plutôt d'une tendance, une sorte de glissement qui lui permet de jouer sur les codes et les catégories socioculturelles, de passer de la normalité à la marginalité et vice-versa. C'est précisément ce qui lui confère son statut particulier, lui-même incertain, déphasé, en mouvement, et lui permet d'articuler les considérations critiques (esthétiques, sociales, institutionnelles) qui lui sont propres.

Du producteur culturel à l'artiste-chercheur

La notion romantique de l'artiste, s'éclipsant au profit de termes plus récents comme celui de « producteur culturel » ou de « curateur », n'a cependant pas fait totalement disparaître la dimension charismatique des acteurs qui évoluent dans le monde de l'art, comme le note Beatrice von Bismarck (12). Bien au contraire, avec l'avènement des grands curateurs d'exposition et des directeurs de biennales, c'est à une nouvelle forme de « star système » à laquelle on assiste, tandis que le travail de l'artiste lui-même passe au second plan. Parallèlement, la montée en puissance du récepteur - consommateur, critique, public, médias - par rapport au producteur, aura mis à mal le rôle l'auteur, sans pourtant jamais le faire disparaître totalement (13). La pression conjuguée du marché et des institutions culturelles contrôlées par l'Etat, conduit toutefois les artistes soit à se marginaliser et se précariser, soit à se laisser instrumentaliser par le système de subventionnement public ou privé. Dans ce contexte, l'émergence de l'*artiste-chercheur* peut être considérée non seulement comme l'ultime étape d'un processus d'institutionnalisation de la figure de l'artiste dans la société, mais également comme un moyen pour lui redonner son rôle d'auteur et lui permettre de reconquérir une certaine autonomie.

Mais une telle reconquête semble devoir passer par une double prise de conscience éthique et politique. L'*artiste-chercheur* ne peut être, à l'instar de Malinowski, le héros de sa propre recherche, sorte de démiurge créant une fiction culturelle sur laquelle il étend son ombre. Il ne peut davantage, comme dans le paradigme de l'*artiste-ethnographe*, s'identifier à cet autre qu'il a pris pour *objet/sujet*, à partir duquel il va construire son discours critique. Il ne se retrouvera sans doute pas non plus dans le modèle de l'*artiste-curateur* pour qui la médiation et la médiatisation semblent primer sur l'expérience de recherche et dont l'habileté se résume à négocier, par le biais de la transformation esthétique, une plus-value dans les méandres de la culture institutionnelle, en s'appuyant sur quelque grand thème porteur ou d'actualité.

Les *objets/sujets* qui préoccupent la recherche, tant dans le domaine de l'art que dans celui de l'anthropologie socioculturelle, ont ceci de particulier qu'ils n'existent et ne font sens qu'à travers la qualité de la relation à l'autre. Le chercheur n'est pas tant un fabricant de réalité - ou de fiction - qu'un acteur d'une expérience humaine dont il ne connaît pas l'issue, mais dont il se propose d'être également un témoin. Seule une implication subjective et participative du chercheur peut renouveler la recherche sans lui enlever sa dimension réflexive et critique. Cela n'empêche nullement celui-ci de se fondre dans un ensemble et une dynamique qui le dépassent. Une des caractéristiques fondamentales de l'innovation dans la recherche est d'être supra-individuelle, non seulement parce que les chercheurs sont souvent obligés de travailler en équipe, mais surtout parce qu'ils forment, parfois sans le savoir, une sorte de communauté dans laquelle ils partagent, exposent, confrontent leurs expériences et leurs découvertes, à travers des rencontres, des colloques, des publications auxquelles ils se doivent de participer gratuitement, sous peine d'être mis à l'écart, une gratuité qui finit par être récompensée symboliquement grâce à la reconnaissance de ses pairs et au prestige (14).

C'est peut-être ici que le nouveau paradigme de l'*artiste-chercheur* prend tout son sens. La dimension *autopoïétique* de son travail n'est incompatible ni avec une éthique de partage, ni avec une pratique transdisciplinaire, ni avec l'idée d'une rémunération symbolique. L'*artiste-chercheur* peut retrouver sa place d'auteur en contribuant à la mise en place d'un processus participatif d'échange impliquant un ensemble d'acteurs, à la fois producteurs et récepteurs. Il se donnerait ainsi la possibilité de s'exprimer et d'agir en court-circuitant l'échelon institutionnel et le marché. Encore faudrait-il que les artistes refusent la compétition qui les érige les uns contre les autres, comme le marché l'exige, et qu'ils cessent de négocier isolément leurs talents auprès des autorités culturelles de subventionnement. Cela demande un double changement de perspective : passer d'un mode d'échange vertical et unilatéral entre producteurs et récepteurs à un rapport horizontal entre les chercheurs et leurs pairs, où l'autre est enfin considéré comme un sujet autonome, engagé dans un processus multilatéral de recherche.

Notes et références :

- 1) Paul Feyerabend (1979), *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, Le Seuil.
- 2) Michel Leiris (1981), *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard (1^{ère} édition 1934).
- 3) Je voudrais citer notamment le projet « Les Bibliothèques mobiles de Ouagadougou » en coopération avec l'Association Aprocol et le Fonds 1% pour le Développement de Genève (2008) ; le travail éditorial « Unealebasse d'eau salée – archive de recherche anthropologique » (texte+vidéo+site) HEAD/CCC, Creageo (2008) ; l'exposition « Je ne sais quoi » Centre culturel les Halles, Porrentruy, en collaboration avec le collectif Haus am Gern et Tilo Steireif (2007).
- 4) James Clifford (1985), « De l'ethnographie comme fiction » in *Etudes rurales* 97-98, Paris : Editions de l'EHESS, pp. 56, 58.
- 5) Clifford Geertz (1996), *Ici et Là-bas. L'anthropologue comme auteur*. Paris, Editions Métailié, p. 12
- 6) James Clifford, *idem*, pp. 48-49.
- 7) *idem*, p. 56
- 8) Hal Forster (2005), « Portrait de l'artiste en ethnographe » in *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, p. 215
- 9) Walter Benjamin (2003), « L'auteur comme producteur » in *Essais sur Brecht*, Paris La Fabrique.
- 10) Forster, *idem*, pp. 218, 220.
- 11) *idem*, p. 218.
- 12) Beatrice von Bismarck (2006), "Game within the game : Institution, Institutionalization and Art Education", in N. Möntmann (ed.), *Spaces of Conflict*.
- 13) Ulf Wuggenig (2004), « Enterrer la mort de l'auteur » (Burying the Death of the Author), <http://eipcp.net/transversal/1204/wuggenig>.
- 14) Lewis Hyde « La communauté du don » in *Revue du Mauss* N°6.