

SUBJECTIVITÉ, FICTION ET ALTÉRITÉ

Convergences et divergences en art et en anthropologie

c'est par la subjectivité que l'on atteint à l'objectivité
Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*

Issus de domaines d'élection traditionnellement distincts - esthétique et subjectivité pour le premier, science et objectivité pour la seconde - l'art et l'anthropologie semblent aujourd'hui se rejoindre non seulement dans leurs préoccupations, mais également par les sujets qu'ils abordent et par les modes d'expression qui les portent. D'un côté, le monde artistique, dans la continuité des « cultural studies » ou des « études postcoloniales », s'est tourné vers le terrain privilégié des sociologues et des ethnologues (Kosuth 1974, Foster 2005), de l'autre les anthropologues, particulièrement avec le courant postmoderne, s'interrogent sur la notion d'altérité, sur le rôle de l'auteur et sur la place de la fiction dans la construction du discours anthropologique (Clifford 1985, Geertz 1996).

Le rapprochement entre ces deux domaines n'a pourtant rien d'évident dans la mesure où les pratiques respectives restent souvent imprégnées de leurs propres logiques - méthodologiques, conceptuelles, formelles et institutionnelles. Non pas que l'histoire de l'art ait été exempte de préoccupations anthropologiques, politiques ou sociales, ni que l'anthropologie soit jamais restée à l'écart de toute forme de subjectivité. Les questions qui viennent à l'esprit seraient plutôt de savoir dans quelle mesure l'art peut prétendre à s'approprier les domaines de recherche propres à l'anthropologie (la culture, l'altérité) sans tomber dans les mêmes « pièges » que celle-ci (ethnocentrisme, relativisme radical, instrumentalisation de l'autre, etc.); jusqu'à quel point la pratique artistique peut-elle s'approprier les sujets, les méthodes et les concepts des sciences humaines sans perdre sa liberté de langage ? Autrement dit, « l'artiste comme anthropologue » est-il « capable d'accomplir ce que l'anthropologue a toujours échoué à faire » (Moineau 2005) ? A

l'inverse, nous pouvons nous demander si l'anthropologie, en tant que science réflexive et connaissance critique de l'homme, peut survivre à la déconstruction de ses principes méthodologiques et conceptuels ; et surtout comment la pratique artistique peut l'aider à repenser les deux grands dilemmes qui sont les siens : l'ambiguïté du rapport un/autre et de la dualité réalité/fiction.

De l'anthropologue comme héros

Comprendre à la fois l'attraction et les réticences de l'anthropologie à admettre d'autres formes de discours que le discours académique et scientifique suppose de revenir aux principes qui l'ont fondée. Lorsque Bronislaw Malinowski, au début du 20^{ème} siècle, décide de faire de l'anthropologie une science, il souhaite d'abord rompre avec l'exotisme des récits de voyages, avec les monographies orientées des missionnaires ou avec les spéculations des ethnologues de cabinet qui ne se déplaçaient jamais sur le terrain. Pour Malinowski, vivre au beau milieu des peuples indigènes, observer par soi-même leur mode de vie, connaître leur langue, tout voir, tout noter, tout décrire, était la condition d'élaboration d'une anthropologie moderne¹. Ce souci d'une observation « neutre » est bien le moyen par lequel il entend constituer l'autre en « objet » (Affergan 1987 : 132, 142, 184). Malinowski introduit la méthode de l'« observation participante » dans ce but. Elle reste aujourd'hui encore la méthode par excellence des sciences sociales qui peut être définie comme « une recherche caractérisée par une période d'interactions sociales intenses entre le chercheur et les sujets, dans le milieu de ces derniers. Au cours de cette période des données

¹ Selon Malinowski l'**ethnographie** désigne l'étude et les résultats empiriques et descriptifs de la science de l'homme ou **anthropologie**. L'**ethnologie** désigne quant à elle les théories spéculatives relatives à l'ethnographie (Malinowski, Les Argonautes p.65 note 1). Pour C. Lévi-Strauss, l'ethnologie utilise de façon comparative les documents présentés par l'ethnologue. Ethnologie et anthropologie socioculturelle sont donc plus ou moins synonymes, la première étant davantage orientée vers les particularités culturelles, la seconde vers les universaux humains. Pour C. Lévi-Strauss, l'anthropologie sociale se consacrerait plutôt à « l'étude des institutions considérées comme des systèmes de représentations et l'anthropologie culturelle à celle des techniques, et éventuellement des institutions considérées comme des techniques au service de la vie sociale » (Lévi-Strauss 1958 [1974] : 4, 5).

sont systématiquement collectées (...) » (Bogdan & Taylor : 1975). Voici d'ailleurs comment Malinowski définit ce qu'il appelle « principes méthodologiques » :

« Ces principes méthodologiques peuvent être groupés sous trois rubriques principales ; avant tout, bien entendu, le chercheur doit avoir des visées réellement scientifiques, connaître les normes et les critères de l'ethnographie moderne. En second lieu, il doit se placer lui-même en bonnes conditions de travail, c'est-à-dire surtout, vivre loin d'autres blancs, au beau milieu des indigènes. Enfin, il lui faut appliquer un certain nombre de méthodes particulières en vue de rassembler, d'utiliser et d'arrêter ses preuves. » (Malinowski 1963 [1922] : 62).

Qu'en est-il exactement de ces « méthodes particulières » que Malinowski avance pour rassembler des « preuves » ? L'énumération pourrait être longue : elle va de l'interview personnelle (orienté ou non), à l'enregistrement de chansons ou la collecte des mythes, en passant bien sûr par la distribution de tabac, en vue de convaincre les indigènes à prendre la pose pour la photographie; tous faits et gestes étant consignés dans un journal de bord où l'ethnographe s'applique à noter scrupuleusement ce qu'il voit ou entend.

Cependant, aucune écriture, aucun discours, aucun langage ne peut traduire une expérience observationnelle, encore moins une expérience vécue. Tout noter relève de l'absurde, écrit F. Affergan (1987 : 152). Dans cette relation étrange, du chercheur à son objet, faite de participation et de distanciation, d'interactions et d'observations, quelque chose échappe toujours à l'anthropologue qui lui-même projette 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 (Clifford 1985 : 56) que procure toute altérité rencontrée ou vécue sur une longue durée. La recherche anthropologique, du moins jusqu'à ces trente dernières années, n'a jamais considéré l'autre comme un véritable interlocuteur. Il n'est qu'un faire-valoir. Toute la théorie s'est construite sur ce principe que l'autre n'existe non pour lui-même, mais pour autrui, c'est-à-dire

pour le savant, le chercheur (187). Se constituant en science, l'anthropologie s'approprié ainsi l'autre et sa culture tout en envisageant la connaissance de l'homme comme maîtrise du monde.

Cependant, cette place particulière qu'occupe le chercheur sur son terrain l'amène parallèlement à expérimenter une relation à l'autre et des sensations subjectives qui l'écartent considérablement de l'idéal scientifique. Dans le fameux « Journal » de Malinowski, publié après sa mort, nous voyons poindre, en lieu et place d'une attitude objective et neutre, les affres du rapport ontologique au réel et à l'autre.

« (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 1985 : 49).

« (17 décembre 1917) J'en avais ma claque des niggers et aussi de mon boulot. Je m'en allai marcher tout seul dans le raybwag. L'eau. Je me sentais plein de force et d'énergie. Je pataugeai à travers la boue, mais je fus obligé de faire halte. Pendant la promenade, j'étais si absorbé par l'effort physique que je ne pensais à rien. Les tropiques ont complètement perdu pour moi leur extraordinaire étrangeté. Je ne puis m'empêcher de penser que je me sentirais mieux n'importe où ailleurs. » (1985 : 160).

La question du terrain et du rapport à l'autre dans le cadre de la recherche ethno-anthropologique laisse apparaître, par-delà ses revendications scientifiques, d'étranges zones d'ombre. Dans un ouvrage qui s'intitule précisément *L'ethnologue et son ombre*, Michel et Françoise Panoff affirment que le chercheur « a le devoir sacré d'être un témoin » (1968 : 19). Il est un visiteur, bien souvent contraint de mener une vie de moine-soldat (146), et la distance qu'il pose par rapport à sa propre culture, dans son effort d'observation, est la condition par excellence de la connaissance ethnographique, elle est cette connaissance même (27). Il y a ici une idéalisation du rôle et de la pratique du chercheur de terrain : « L'ethnologue dans le monde contemporain est un

des rares êtres à conserver ce sens de l'aventure, et à se risquer dans une expérience qui, si défraîchie qu'elle soit, garde encore quelque envergure » (150). Cet idéal ouvre la voie à la figure contemporaine de « l'anthropologue-héros ».

De scientifique étudiant minutieusement le mode de vie des « peuples primitifs » comme le ferait un naturaliste, son statut en vient à glisser vers celui de l'anthropologue-auteur dont le pouvoir de convaincre réside dans la capacité à évoquer une expérience, une observation, une immersion qui s'est produite « là-bas » (Geertz 1996 : 12) ou d'anthropologue-héros, comme a été qualifié C. Lévi-Strauss. Au lieu de consacrer la mort de l'auteur à la suite de Roland Barthes, l'anthropologie du 20^e siècle entreprend au contraire de le ressusciter.

James Clifford met en évidence cette nouvelle forme de subjectivité que présuppose « l'ironique position » de l'observation participante qu'il relie au nomadisme post-culturel » (Clifford 1985 : 48-49). Il montre comment Malinowski, tout en se promettant à une glorieuse carrière universitaire, aspirait secrètement à devenir un écrivain de renommée internationale, à l'instar de Joseph Conrad. Ainsi le fameux texte des « Argonautes du Pacifique occidental », érigé en monument de la littérature anthropologique, s'est construit en référence au roman de Conrad « Au cœur des ténèbres », tandis que le « Journal » de Malinowski se faisait l'expression de ces ténèbres. Ainsi deux fictions connexes, « celle d'un moi et celle d'une culture » (55) (les « Argonautes » et le « Journal ») permirent à l'anthropologue « d'échapper à l'entrave de la sincérité et de la totalité » et débouchèrent sur la problématique conradienne du mensonge » (56). Comme Marlow, le héros de « Au cœur des ténèbres », l'ethnographe doit se battre constamment pour maintenir son indépendance « intérieure » et résister à la désintégration par une « méthodique discipline de travail » (57) et par un renoncement au désir et aux pulsions. La théorie de la culture, comme la construction du moi, tout aussi « artificielle et mortellement sérieuse » (58), ne semblent pouvoir se réaliser que dans l'abstraction du sujet doutant et souffrant, de ses faiblesses, de ses ambiguïtés et de ses contradictions. Il n'en reste pas moins qu'en inventant la culture trobriandaise comme fiction-reconstitution « à partir d'une masse de notes prises sur le terrain, de documents, de souvenirs, etc. », Malinowski aura inauguré la figure de l'anthropologue « new-style », personnage

doté de la « magie de l'ethnologue », mélange d'intuition et d'expérience, qui n'est certainement pas sans séduire le monde de l'art aujourd'hui.

Mais revenons un instant sur cette méthode qui donnerait à l'ethnologie sa spécificité : l'enquête de longue durée remplaçant le questionnaire sociologique par une immersion du chercheur dans une communauté humaine où il interagit par la voie de l'observation participante. Cette méthode (mais en est-elle une véritablement ?) a en effet pour particularité de livrer à la science une variété d'approches, d'observations et de productions discursives qui n'ont guère d'équivalent dans les autres disciplines. Le problème, c'est que l'observation participante suffit rarement par elle-même à construire un énoncé structuré, tant l'expérience de terrain, soumise aux aléas de la rencontre, est réfractaire à l'élaboration textuelle et à la formalisation théorique. L'auteur finit donc presque toujours par faire appel à un cadre d'analyse exogène et à des stratégies discursives pour convaincre son public de ce qu'il a vu et vécu (Geertz 1996).

Ceci, entre autres, a conduit à parler de « fiction » à propos du discours ethno-anthropologique, c'est-à-dire de la reconstruction d'une totalité (la culture) à partir d'une expérience (un vécu personnel) et d'une observation partielle (limitée dans l'espace et dans la durée). Cependant, même si l'ethnologue ne parvient jamais à rendre compte de manière exhaustive de sa recherche, son discours n'est pas tout à fait du même ordre que le discours romanesque (Colley 2005). Il s'en rapproche parfois, dans certains romans inspirés de la réalité ou dans ce qu'on appelle communément les documentaires-fiction, qui tendent à devenir la nouvelle référence en matière d'approche de la réalité dans la communication des mass-médias. La différence entre la description anthropologique et le récit romanesque semble alors infime, mais pourtant essentielle. Elle ne se joue pas tant au niveau de ce qui est rapporté ou comment cela est rapporté, mais de la volonté de faire référence à une situation, une pratique ou une expérience vécue, de raconter à travers la manifestation de témoignages et de sources matérielles d'une relation humaine, d'une condition sociale, politique ou économique et bien sûr de l'analyser. Quand bien même le discours anthropologique serait une invention au sens d'une construction intellectuelle, littéraire ou cinématographique, traitant de choses imaginaires (comme les mythes

ou les légendes), il ne les livre jamais telles quelles, mais argumenté d'observations, de remarques, de comparaisons, de critiques et de mises en perspectives qui créent la distanciation absolument nécessaire à tout langage fondé sur un rapport concret avec le réel, c'est-à-dire sur dans son interaction avec l'Autre, pris ici au sens de ce qui est indépassable et fondamentalement étranger à soi.

L'artiste comme ethnographe

Prenant le problème par un autre bout – celui du rapport au réel dans les travaux de l'avant-garde artistique - Hal Foster s'intéresse à ce nouveau paradigme qu'il qualifie de « structurellement similaire à l'ancien modèle de l'auteur comme producteur dans l'art progressiste de gauche : *l'artiste comme ethnographe* » (Forster 2005 : 215). Il reprend l'idée de Walter Benjamin pour qui le changement politique est également celui du changement artistique. L'objet de la contestation reste pour l'essentiel l'institution artistique bourgeoise-capitaliste : le musée, l'académie, le marché, les médias. Cependant, dans le paradigme de *l'artiste comme ethnographe*, le sujet de la solidarité n'est plus le prolétaire. C'est désormais pour l'*autre* - culturel ou ethnique - que l'artiste engagé se bat le plus souvent.

Dans le modèle du producteur, l'altérité est de nature sociale (le prolétariat exploité). Dans celui de l'ethnographe, l'altérité est culturelle : c'est le lieu du postcolonial, du périphérique, du sous-culturel exploité (le sida, les femmes, les victimes de l'apartheid). Mais ce nouveau paradigme, avertit Hal Foster, risque de mener au « paternalisme idéologique » autrefois dénoncé par Walter Benjamin à propos de l'artiste producteur. Tandis que l'identification de l'auteur au travailleur aura eu pour effet d'aliéner le travailleur, c'est-à-dire de confirmer plutôt que d'informer la distance entre les deux, il ne peut qu'en être de même pour l'ethnographe qui s'identifie à l'autre.

Dans le paradigme de l'ethnographe, l'altérité est projetée avant d'être appropriée. Cela signifie que la figure de l'autre – son altérité - n'est pas considérée du point de vue de son caractère idéologique ou fictif, mais comme une « vérité » en soi confortée par la réalité de la situation

sociale, économique, coloniale ou postcoloniale. Un « impensé réaliste », nous dit Foster, qui « va de pair avec le *fantasme primitiviste* selon lequel l'autre, supposément de couleur, a un accès privilégié à des processus sociaux et psychiques primordiaux qui, pour l'une ou l'autre raison, sont inaccessibles au sujet blanc » (l'auteur souligne) (218).

Une telle conception d'une altérité radicale renvoie aux présupposés théoriques de l'anthropologue Lucien Lévy-Bruhl, pour qui les « primitifs » auraient une manière de penser fondamentalement différente de celle des Occidentaux, dénuée de raisonnement et incapable d'abstraction, mais au contraire portée vers l'intuition, la sensibilité et le mysticisme (Lévy-Bruhl 1928). Cependant, alors que chez Lévy-Bruhl, les peuples primitifs sont cantonnés dans une mentalité prélogique à connotation péjorative, dans le « paradigme de l'ethnologue », l'autre est censé être dans le vrai, devenant le support du changement (social, politique) proposé (Foster 2005 : 220).

*

L'appropriation de l'autre, comme support du travail et du discours de la critique artiste va cependant dans le sens inverse de l'appropriation scientifique de l'autre en tant qu'objet. Ici, la subjectivité n'est plus rejetée ou dissimulée, mais mise en avant et valorisée. Selon Foster, certains « surréalistes dissidents », comme Georges Bataille ou Michel Leiris, sont allés jusqu'à se livrer à un « rituel d'auto-altérité » (219) leur autorisant à franchir symboliquement la barrière qui NOUS sépare d'EUX. Dans *L'Afrique fantôme* (1934), Leiris s'engage, en effet, en faveur d'une attitude littéraire en anthropologie en lieu et place d'une attitude scientifique, substituant aux méthodes policières, employées alors par l'ethnographie, une « plongée symbolique » dans l'univers de l'autre (Leiris 1934 : 13- 260). Cette confusion des genres et des signes peut se comprendre comme la critique d'une ethnographie coloniale dont les visées étaient plus que suspectes. Connaître l'autre, sa culture, pour mieux le gouverner et l'administrer était une des justifications de la recherche ethno-anthropologique de l'époque (Griaule, Malinowski). Toutefois, il n'est pas sûr que de

s'identifier à l'autre, voire de l'abolir en le faisant soi, permette d'éviter les pièges de la domination politique et culturelle.

*

Au-delà de ce mouvement de participation et d'identification à l'autre opprimé ou exclu, il arrive que ce dernier devienne le prototype original de l'artiste (Foster 2005 : 228). Le recours au paradigme de l'ethnographe ouvre la voie à la reconstitution d'entités sociales et culturelles imaginaires, comme les « peuples artistes » ou « magiciens » (Aborigènes australiens, Ndebele, Dogons, Navajo, Haïda, etc). Ces considérations partent d'un ethnocentrisme inversé, nourri par l'illusion d'un paradis perdu que ces peuples auraient mystérieusement conservé et pour mission de redonner au monde. L'art (comme le mode de vie ou la manière de penser) millénaires dont ils se font les dépositaires se présentent sous le signe de l'authenticité. Un art rédempteur comme forme de résistance identitaire qui les sauve l'oppression coloniale, de la perte des valeurs et de l'acculturation qui doit au final retrouver la place qu'il mérite dans les musées !

Là que Kaapa a peint, sur ce mur d'école, à la barbe des Blancs sidérés, ça ne s'était jamais vu, une fresque représentant des signes vieux de quarante milles ans. Des signes jusqu'ici secrets, sacrés. Avec un pinceau. Il lance ce défi en pleine politique d'assimilation, alors que tout ce qui renvoie à l'identité aborigène – parler la langue, par exemple – est banni, puni. » (Crossman et Barou 2001 : 233).

« Mais la voici célébrée, par les musées, la presse, les collectionneurs ! La politique d'assimilation recule. La gêne gagne la capitale fédérale, où des fonctionnaires d'ambassades étrangères se portent acquéreurs de tableaux du désert. Le gouvernement se voit dans l'obligation d'abandonner l'assimilation et d'inventer un nouveau concept administratif : le Home Land Movement ; c'est l'ère du « Retour sur les terres natales. » (idem 262).

« Dans les années soixante-dix, Papunya, à l'origine un simple point d'eau, avait été le lieu d'une incroyable renaissance aborigène. Là était née cette peinture à points célèbre aujourd'hui dans le monde entier : tous les collectionneurs se l'arrachent, tout musée des Beaux-Arts, en Australie, l'expose. La National Gallery of Australia, à Canberra, présentait, face à face, une œuvre d'un artiste du désert nommé Maxie Tjampitjinpa et un tableau de Tiepolo, le peintre italien du XVIIIe siècle, une Vierge en adoration. Un maître du désert face à un maître occidental : la confrontation donnait à cet art une place égale au nôtre ! » (idem 226).

Les soi-disant « arts premiers » ont donc désormais leur place dans les expositions contemporaines et les musées prestigieux. Mais que signifie le fait qu'ils aient acquis une place égale aux chefs-d'œuvre de l'art occidental ? Le confinement de l'autre à cette place particulière qui est celle de l'artiste dépositaire d'une « tradition » ou d'un art ethnique, aujourd'hui valorisé par les institutions culturelles et les commerçants d'arts, signale à l'évidence l'émergence d'une double aliénation qui fait tomber l'artiste à la fois dans le piège de l'ethnicité et celui du marché. De même, il y a toujours eu tentation de faire un spectacle de la détresse d'autrui, voire d'instrumentaliser sa marginalité et sa précarité (comme cela se fait parfois dans la « photographie humanitaire ». Assimiler l'autre à un particularisme social, identitaire ou artistique ouvre la voie à une (éco)muséification de son existence, de son travail et de sa culture (Moineau 2005 : 3). Le paradigme de l'ethnologue mène à l'identification de l'autre à son modèle et le modèle à sa reproduction. Au lieu d'une approche dynamique, critique et politique de l'autre et de son art, on fige les positions, on sacralise les origines et la « tradition » au détriment de l'histoire et on fait de l'authenticité ethnique-nationale une nouvelle religion.

Mais parallèlement, ce que l'on voit se dessiner, c'est bien un nouveau marché de « l'art exotique », via les collections privées ou les expositions très médiatisées de ces dernières années où l'on joue (ou rejoue) la même partition à plusieurs voix où se combinent « art contemporain et art premier », ce dernier se conjuguant sous la forme du signe (plumes d'Indiens, peintures corporelles maoris ou masques africains) coupé de sa réalité politico-sociale. Le phénomène n'est pas nouveau.

Dans les années 1910 déjà, des collectionneurs se spécialisaient dans l'art primitif et je ne m'étendrai pas ici sur l'influence que cet art a pu avoir sur l'œuvre des Picasso, Léger, Man Ray, Breton ou Giacometti. Ce qui a changé, depuis, c'est que cet art n'est plus seulement un motif ou une source d'inspiration pour les artistes occidentaux, mais qu'il est, par le biais des objets qui circulent entre collectionneurs, via les galeries ou les ventes aux enchères, entré dans un processus de marchandisation qui le met effectivement au même niveau que n'importe quelle œuvre d'art :

« The Picasso has to have money value as does the Monet, the Manet, the aboriginal art, the archaeological artefacts, the historic buildings, the ancient monuments, the Buddhist temples, and the experience of rafting down the Colorado, being in Istanbul or on top of Everest. »
(Harvey 2002 : 2)

De la déconstruction du discours sur l'autre à la praxis anthropologique

Il n'en reste pas moins que l'exploration artistique de problématiques comme l'altérité, la culture, l'exclusion, le nomadisme, les migrations, etc. participe d'une déconstruction du discours dans les sciences humaines. Si l'anthropologue se présentait autrefois comme un homme de science qui, en tant que tel, se situait en dehors de la culture qu'il étudiait, l'anthropologue d'aujourd'hui, en revanche, opère la plupart du temps à l'intérieur de son propre contexte socioculturel dans lequel il se trouve totalement immergé. C'est du moins ce qu'affirme Kosuth (Moineau 2005) à propos de l'artiste-anthropologue, qu'il voit comme un artiste « engagé » qui ne traite pas l'autre comme un objet, mais comme un sujet. Alors que l'anthropologue partait de l'étude la plus objective possible des cultures autres et ne pouvait donc que rester extérieur, l'artiste-anthropologue, dit Kosuth, est au contraire celui qui « intériorise » l'activité culturelle de sa propre société. Quand l'un peut tout au plus participer, mais en gardant une certaine distance par rapport à son objet, le second se nourrit de la vie et participe de tout son être dans le monde.

La question de la prééminence de la participation, au détriment de la distanciation, apparaît aujourd'hui comme un lieu de convergence en art et anthropologie. Plusieurs exemples montrent l'importance de l'implication de l'anthropologue dans son rapport à l'autre et dans le contexte qu'il étudie : Clifford Geertz raconte comment il fut introduit dans la société balinaise, après s'être enfui à l'arrivée de la police en compagnie des parieurs clandestins lors d'un combat de coqs interdit (Geertz 1983 : 171 et suiv.) ; Jeanne Favret-Saada (1977) fait la découverte de la sorcellerie au moment elle est prise à partie par des sorciers, voyant ainsi apparaître de manière concrète un phénomène qui lui serait resté invisible autrement.

Car la spécificité de la démarche anthropologique ne réside plus tant dans sa méthode, que dans son rapport à son objet, qui est aussi un sujet. D'une part parce le terrain d'élection de l'ethnologie classique, les sociétés exotiques préservées de toute influence occidentale, tend à se réduire considérablement et que l'écart autrefois perceptible entre « eux » et « nous » s'amenuise. Une « ethnologie de proximité » (Urbain 2003) qui, en retour se propose aujourd'hui d'étudier les us et coutumes des citoyens occidentaux, semble achever de court-circuiter la distance entre observateurs et observés, longtemps considérée comme le recul nécessaire et la garantie d'une certaine objectivité scientifique. Le fameux « regard éloigné » de Claude Lévi-Strauss, qui a fait de l'ethnologie « la science de la société vue de l'extérieur » (Lenclud 1992) n'est plus possible ni même souhaitable. Les qualités de décentrement ou distanciation de l'ethnologue sont en train de voler en éclat au profit d'une démarche plus introspective, engagée ou militante qui fait parfois du chercheur un instrument au service d'une cause. D'autre part, parce que les objets qui préoccupent l'anthropologie ont ceci de particulier qu'ils n'existent et ne font sens qu'à travers la relation à l'autre. Le chercheur n'est pas tant un fabricant de réalité ou fiction qu'un acteur d'une expérience dont il ne connaît pas l'issue, mais dont il se propose d'être le témoin. L'objet de son discours n'a pas pour qualité première d'être « objectivable », mais au contraire d'être « subjectivé », c'est-à-dire chargé d'affects, de représentations imaginaires, conscientes ou inconscientes. La notion d'altérité elle-même en est « affectée ». Celle-ci n'a véritablement de substance que dans une rencontre, dans une opposition manifeste ou suggérée. L'écart différentiel ou la contradiction que

cette altérité représentée ne peuvent être ni mesurés, ni objectivés, mais peuvent être expérimentés, racontés, explorés et parfois même abolis, toujours par rapport à une situation subjective.

*

C'est ici, me semble-t-il, que la pratique artistique donne à repenser le double dilemme que j'évoquais au début de ce texte : le rapport un/autre et la dualité réalité/fiction. Seule en effet une implication subjective et participative du chercheur peut renouveler la recherche et le discours anthropologique sans lui enlever sa dimension réflexive et critique. Cela non pas tant par une revalorisation de l'anthropologue-héros, ni par une réduction de l'autre à un ensemble de signes, mais sous l'impulsion de la critique artiste, par la revendication d'une pratique interactive et volontairement perturbatrice du milieu ou de la culture étudié(e). Il n'est pas ici question d'un engagement partisan où l'anthropologue aurait à devenir le porte-parole d'une population autochtone, d'un quartier ou d'un groupe socioculturel donné, mais de la mise en place d'une étude ou d'un projet impliquant un ensemble d'acteurs auquel il est offert la possibilité de s'exprimer et d'intervenir dans une situation. Le discours anthropologique n'est plus dès lors celui d'une fiction culturelle ou de l'introspection subjective de l'artiste-chercheur, mais le témoignage et la relation d'une pratique anthropologique et artistique où interagissent tous les acteurs de la recherche. C'est à une véritable praxis anthropologique que le passage à l'art nous invite. Une praxis que Cornelius Castoriadis définit ainsi :

Nous appelons praxis ce faire dans lequel l'autre ou les autres sont visés comme des êtres autonomes et considérés comme l'agent essentiel du développement de leur autonomie (...). La praxis ne se laisse pas ramener à un schéma de fins et de moyens (...) elle est tout autre chose que l'application d'un savoir préalable (...) » (Castoriadis 1975 : 103-104)

Ainsi en serait-il d'une praxis anthropologique et artistique : une connaissance en mouvement, une pensée en constant devenir envisageant l'autre comme sujet autonome.

*

BIBLIOGRAPHIE

- Affergan, Francis
1987 *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie.* Paris : PUF.
- Aujaleu, Edouard
« L'œuvre d'art et la reproductibilité technique »
<http://www.appep.net/artreprod.pdf>
- Benjamin, Walter
1971 « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » in *Essais 2*, Paris : Editions Denoël/Gonthier
- Bogdan Robert & Taylor Steven J.
1975 *Introduction to Qualitative Research Methods. A Phenomenological Approach to the Social Sciences*, New York : John Wiley and Sons.
- Castoriadis, Cornelius
1975 *L'institution imaginaire de la société.* Paris : Le Seuil.
- Colleyn, Jean-Paul
2005 « Fiction et fictions en anthropologie » in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*. N° 175-176, juillet/décembre, Paris, Editions de l'EHESS, pp. 147-164.
- Clifford, James
1985 « De l'ethnographie comme fiction » in *Etudes rurales 97-98*, Paris : Editions de l'EHESS, pp. 47-67
- Crossman, Sylvie et Barou, Jean-Pierre
2005 « Les Aborigènes d'Australie : un peuple artiste » in *Enquête sur les savoirs indigènes*, Paris : Gallimard (1^{ère} édition : Calmann-Lévy 2001)

- Favret-Saada, Jeanne
1977 *Les mots, la mort, les choses. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris, Gallimard.
- Foster, Hal
2005 « Portrait de l'artiste en ethnographe » in *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, (Edition originale 1996)
- Geertz C.
1983 *Bali. Interprétation d'une culture*, Paris : Gallimard
- Geertz, Clifford
1996 *Ici et Là-bas. L'anthropologue comme auteur*. Paris, Editions Métailié (titre de l'édition originale : *Works and Lives. The Anthropologist as Author* 1988).
- Harvey, David
2002 "The Art of Rent, Globalization, monopoly and the commodification of culture" *Socialist Register*.
- Kosuth, Joseph
1976 « L'artiste comme anthropologue » in *Textes*, Anvers : ICC (1^{ère} édition 1974)
- Lenclud, Gérard
1992 « Le grand partage ou la tentation ethnologique » in Gérard Althabe, Daniel Fabre, Gérard Lenclud, *Vers une anthropologie du présent*. Paris, Maison des sciences de l'homme.
- Lévi-Strauss, Claude
1974 *Anthropologie structurale*, Paris : Plon [1^{ère} édition 1958].
- 1993 « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France (1^{ère} édition 1950), pp. ix-ly.
- Lévy-Bruhl, Lucien
1928 *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris : Librairie Félix Alcan.
- Malinowski, Bronislaw
1963 *Les Argonautes du Pacifique Occidental*, Paris : Gallimard, (Titre original : *Argonauts of the Western Pacific* (1922). Traduction : André et Simonne Devyver).

1985 *Journal d'ethnologue*, Paris : Edition du Seuil, (Edition originale : *A Diary in the Strict Sense of the Term*, Valetta Malinowska, Routledge & Kegan Paul Ltd., London

Moineau, Jean-Claude
2005 « L'artiste et ses modèles »
<http://pourinfos.org/index.php?art=3020>

Panoff, Michel et Françoise
1968 *L'ethnologue et son ombre*, Paris : Payot

Urbain, Jean-Didier
2003 *Ethnologue, mais pas trop... Ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules*. Paris, Editions Payot & Rivages.