

FOTOCOPIAS

Hiver 2022



1

Habit de Mallettier
Coffrettier, Lucien
Prisuit du Roy, Paris



1

Team Demi, 1985,
Plus Corporation, Ja-
pan, The diminutive
desk tools in this
case are a stapler,
water glue, scissors,
adhesive tape, mea-
suring tape, blade,
and ruler.

L'oignon et la fractale sont deux structures fascinantes. L'oignon est une succession de peaux sans centre ultime. La fractale est une figure dont chaque morceau reproduit en taille réduite la même structure que le tout. Ce sont des structures qu'on peut retrouver un peu partout pour peu qu'on s'y penche. Le corps, les vêtements, la maison sont autant de couches qui nous séparent de l'extérieur. « Nous » désignant un centre - le moi profond - difficile à circonscrire. Une femme enceinte est la fractale d'un être humain qui est dans un autre être humain. Dans la fractale, il y a l'idée de reproduire en miniature une forme, de dupliquer, réduire.

Les nécessaires et secrétaires décrits dans le premier texte, *l'Invitation au Voyage* [4], sont des reproductions miniatures de ses effets, pour pouvoir les transporter commodément. On les emballe dans des étuis, sacs, pochettes qui épousent leur forme et les protègent. Dans *l'Anthologie du confort* [8], les couches protectrices s'appliquent directement sur le corps : comment la maison, son mobilier, son atmosphère protègent le corps des désagréments physiques et émotionnels. La théorie anthropologique développée dans *l'Art et ses Agents* [16], présente des exemples d'objets sacrés dont la protection et la dissimulation sous diverses couches contribuent à renforcer leur pouvoir magique.

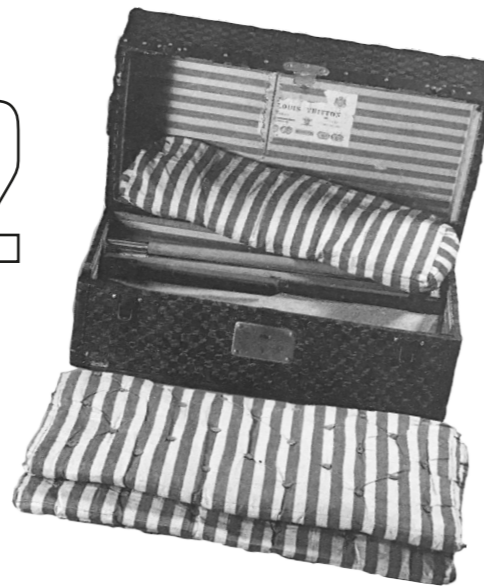
Invitation au voyage

Autour de la donation Louis Vuitton, textes d'Yvonne Brunhammer et de Marie-Noëlle de Gandry

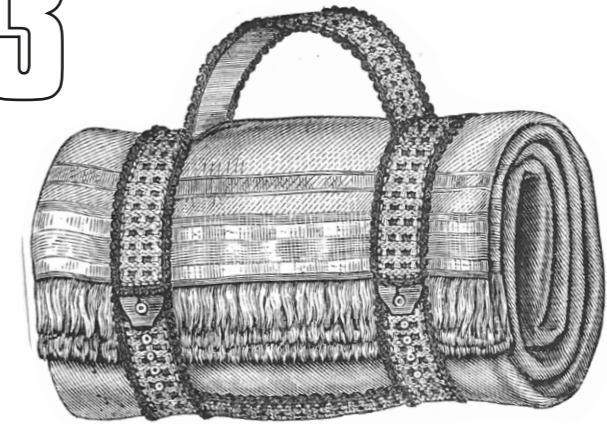


1

2



3



4



5

« Jamais seigneur ou grande dame ne se mettait en route sans un cortège de sommiers chargés de lourds colis ». C'était au Moyen Âge, et Henry Havard, l'auteur du Dictionnaire de la décoration et de l'ameublement publié à la fin du XIXe siècle, qui est la bible des amateurs d'objets, raconte les formes et les décors de ces coffres et bahuts qui accompagnaient civils et militaires dans leurs déplacements. L'habitude de transporter avec soi ses effets et les objets nécessaires ou très familiers s'est perpétuée jusqu'à une époque récente. Comme s'il fallait conjurer l'inattendu qui jalonne la route du voyage.

C'est l'ensemble des effets et des objets que l'on emporte en voyage ou en campagne qui constitue le bagage. Ce mot qui, sous sa forme plurielle, englobe les malles, les valises, les sacs, les paquets, c'est-à-dire les contenants, peut être décliné autour de cette idée de possession, au propre et au figuré, dans un registre matériel ou intellectuel, et familièrement signifie un départ peut-être précipité, dans tous les cas sans retour.

Malles et valises sont si bien attachés à l'itinérance, que vivre dans ses malles suppose que l'on est là en passant. Sortir ses valises la veille d'un départ procure plaisir ou désarroi. Les animaux le ressentent si bien qu'ils rôdent autour de la malle fermée et s'installent à l'intérieur sitôt ouverte, comme pour dire « Ne m'oublie pas »!

Les bagages ne sont pas neutres. Ils ont un statut social, professionnel, et changent suivant les âges de la vie. Ils ont évolué au gré des modes de transport, s'allégeant considérablement depuis que le voyage aérien a pratiquement remplacé la croisière. Si au cours des siècles l'abondance des coffres et des malles étaient synonyme de grandeur et de richesse, le comble du luxe est aujourd'hui de voyager sans bagage.

Yvonne Brunhammer

Mais au fait à quoi servaient-ils donc, ces grands nécessaires de voyage ?

Celui ayant appartenu à la maréchale Bessières, duchesse d'Istrie, légué par ses descendants au Musée des Arts Décoratifs et dont le contenu est déployé ici, apporte une réponse. Moins de 50cm sur 50cm - la taille d'une petite valise à main - un poids par contre non négligeable ; à l'intérieur plus de 70 objets. De quoi réparer les dégâts de la route, se laver - un peu : aiguière et bassin d'argent, se parfumer à l'eau de Cologne, soigner ses mains, sa coiffure, son visage; faire éventuellement quelques points de couture. Tout est prévu aussi pour prendre à deux une légère collation et préparer thé, café et chocolat, produits de luxe qui ne se trouvaient pas dans la première auberge. Bougeoirs pour le soir, verre en cristal et eau de fleurs d'oranger pour les insomnies.

Une écritoire est glissée sur le côté; contenant dans un casier de velours blanc papiers précieux et peut-être bijoux, elle ne peut être libérée que par un secret camouflé au fond du coffre.

Quand l'étape était imprévue, l'auberge mauvaise, le confort détestable, on imagine le réconfort qu'apportait la présence de ces objets dans la chambre, preuve de la permanence rassurante du luxe. Le nécessaire de voyage, objet à la fois précieux et utile, fait partie de ces choses dont l'attachement qu'on leur porte ne tient pas seulement aux services rendus mais au plaisir lié à leur usage.

Pratique, raffiné, ingénieux, il est en outre détenteur, comme beaucoup d'objets du voyage, d'une fascination particulière liée à un parfum d'aventure.

Marie-Noëlle de Gandry

5



6

9



6



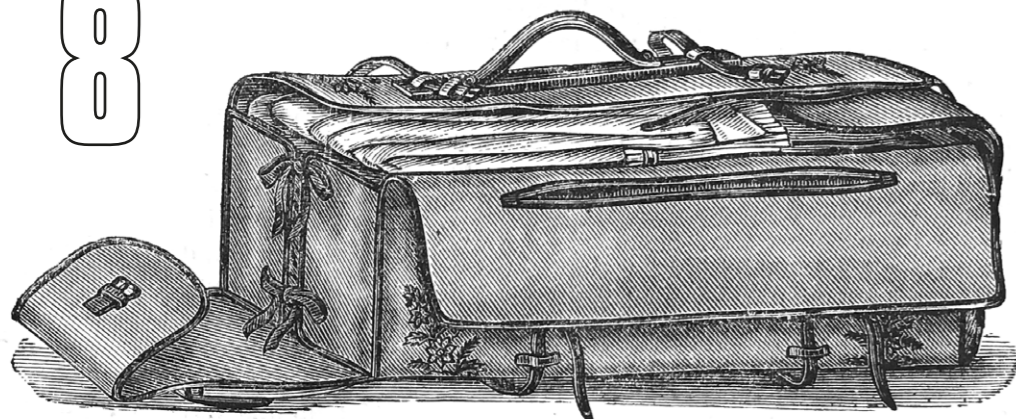
7

7

10



8



1 Sac à poudre de riz

2 Malle-lit, modèle créé pour Savorgnan de Brazza, Louis Vuitton, 1891

3 Châle de voyage roulé dans une courroie

4 Carnet de bal

5 Etuis divers, France, XVIIe siècle

6 Nécessaire de toilette, Trousse Padewski, Louis Vuitton, 1929

7 Sac à ceinture

8 Enveloppe pour effets de voyage (ouverte)

9 Etuis pour crucifix, France, XVIIe siècle

10 Sac à ouvrage qui peut se déployer en tablier, Melville & Ziffer, Paris

L'idée de confort, une anthologie Du zazen au tourisme spatial

Sous la direction de Tony Côme et Juliette Pollet, textes de Henry Dreyfuss, Siegfried Giedion, Pierre Mac Orlan, Tomás Maldonado, Alexander Mitscherlich, Normal Studio, Jacques Pezeu-Massabau, Joseph Rykwert, Georges Vigarrello, Simone Weil, Heinrich Wölfflin

Photographies issues du catalogue *Safe, Design Takes On Risk*, publié par The Museum of Modern Art

>> conférence Marcel Mauss sur les « techniques du corps » (1934)

Nos ancêtres aménagent l'entrée des cavernes « à l'aide de peaux de biche et de lapin », qui font office « de couches et, cousues entre elles, d'habits et de couvertures ».

Une parenté entre leurs cloisons mobiles et textiles et les tapisseries transportées, de château en château, par les seigneurs du Moyen Âge.

L'utopie socialiste du « calorifère central » [...] se muera en standard of living package dans les projets d'architecture préfabriquée de Richard Buckminster Fuller. Elle se miniaturisera et s'emportera partout avec soi - dans le désert des Mojaves de préférence - à travers les écrits de Reyner Banham et avec l'ingéniosité de l'artiste François Dallegret.

- Il évoque les innombrables « symboles terrestres comme les sièges rembourrés et les moquettes moelleuses » qu'il a dû inclure à l'intérieur des premiers avions de ligne pour rassurer les passagers. (Henry Dreyfuss)

L'homme, l'habitant, est « contraint, chaque jour, consciemment ou non, d'évaluer si son intérieur correspond à sa propre vision du bonheur » (Tomás Maldonado)

En ce qui concerne l'environnement domestique, notons qu'il s'agit d'une discipline très spéciale. En effet, dans ce cas précis, le confort a une fonction compensatrice, autrement dit, il cherche à restaurer - tant sur le plan physique que psychique - les énergies consommées dans le monde extérieur inhospitalier du travail productif. Par le biais de normes plus ou moins formalisées, plus ou moins explicites, il sert à régler la vie quotidienne, à ritualiser les comportements, notamment les attitudes et les postures du corps, en fonction du mobilier et des objets à usage domestique. (Tomás Maldonado)

Le confort, en amplifiant le sentiment d'agrément que procure la vie privée, fait du cœur de la maison le lieu de la sociabilité et contribue à établir et à consolider la famille nucléaire moderne. (Tomás Maldonado)

Confort et hygiène sont des indicateurs d'ordre. (Tomás Maldonado)

HIVER 2022



L'apparition de la salle de bain, c'est-à-dire d'un local spécialement dédié à l'hygiène personnelle, est rendue possible grâce à la mise en place de l'eau courante, à la possibilité de chauffer et à la fourniture des « sanitaires ». En même temps, la salle de bain ainsi conçue modifie le rapport de l'homme à son propre corps et à ses fonctions physiologiques : l'élimination des déchets devient une activité privée. Ainsi apparaît un des pivots de la pudeur et de l'intimité personnelle, jusqu'alors inexistantes. (Tomás Maldonado)

La cuisine, reléguée à un lieu de préparation de la nourriture et séparée du lieu où celle-ci est consommée, illustre parfaitement la tendance à différencier les lieux de travail et de service domestiques de ceux dédiés à l'habitation à proprement parler. // Andrea Zittel (Tomás Maldonado)

>> D.E. Berlyne, Conflict, Arousal and Curiosity -> psychologie de la curiosité

L'intérieur, explique en substance Benjamin, n'est pas seulement l'univers, c'est aussi l'étui de l'homme privé. Habiter signifie laisser des traces, qui acquièrent un relief particulier. On invente pléthore de jaquettes et de couvertures, d'écrans et d'étuis, où s'imprime la marque des objets du quotidien. Même le locataire laisse des empreintes, et c'est ainsi que naît l'enquête policière. (Tomás Maldonado)

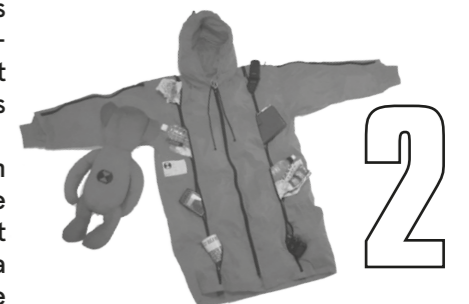
>> Alexander Mitscherlich

soutint à plus d'une reprise, non sans provocation, la thèse de la totale « impossibilité d'être chez soi » (« Von den Unmöglichkeiten zu Hause zu sein », dans Die Kunst zu Hause zu sein)

Le confort crée l'ambiance, l'ambiance met le confort en valeur. « Le vent soufflait haut dans les arbres des montagnes. Le soleil brillait sans excès sur le petit vallon, au feuillage tranquillement jaunissant. Depuis la lisière de la forêt, des cohortes de crocus blancs dévalaient la pente. Il jeta son manteau dessus et invita à s'installer avec lui... » « À l'orée du bois, la voiture étincelait dans le soleil, elle semblait abandonnée, mais une douce musique sortait de ses fenêtres et traversait la clairière... » (Alexander Mitscherlich)

Leur besoin continu de s'évader vers les paysages paradisiaques où le confort tombe mûr des arbres. (Alexander Mitscherlich)

Le confortable doit toujours être ajusté à la taille de l'homme, aux mesures de son corps, et doit former, avec l'espace au sein duquel il console - car le confort est consolation, relief of pain -, l'unité vibrante



qui incite à ne plus bouger de là où l'on est. (Alexander Mitscherlich)

« Le confortable » ne se laisse pas doré ni transformer en trône. La représentation tue le confort ; c'est le secret de la stérilité de nombreuses riches maisons. (Alexander Mitscherlich)

Les conditions sociales rendent le confort obligatoire. La production du confort devient un contenu important de la planification économique. Le confort est l'unité de mesure du niveau de vie. (Alexander Mitscherlich)

Le confort est comme une immense palissade autour de l'imprévisible dépression, des abîmes géants de la peur. (Alexander Mitscherlich)

>> Jacques Pezeu-Massabuau, spécialiste de l'anthropologie de la maison : La Maison japonaise (1981), La Maison, espace social (1983), Demeure-Mémoire (1999), Du confort au bien-être - La dimension intérieure (2002), Habiter - Rêve, image, projet (2003), Éloge de l'inconfort (2004), Construire l'espace habité (2007), Trente-six manières d'être chez soi (2014)

Ce n'est pas le chemin qui est difficile, c'est la difficulté qui est le chemin. (Simone Weil)

Il est vrai qu'isolément, chacun (fût-ce le plus pauvre) juge spontanément son mode de vie comme « normal » : c'est seulement lorsqu'une comparaison devient possible que le désir et la mode poussent les riches à acquérir, et les autres, enfin éclairés, à la résignation ou à la révolte. (Jacques Pezeu-Massabuau)

Ce que fit l'écrivain Xavier de Maistre, condamné en 1792 à quarante-deux jours d'arrêts, et soumis ainsi à trois états de l'inconfort mental, la solitude et l'ennui s'ajoutant à la privation de liberté. Pour les tromper, il entreprit, on le sait,

10



3

un « voyage autour de (sa) chambre » dont le célèbre récit sait allier l'humour à la mélancolie. Ce périple n'est d'abord qu'une thérapeutique de l'essoulement : il faut, dit-il, savoir rêver en toutes circonstances et faire confiance à la nature humaine. Mais bientôt le désarroi ainsi maîtrisé fait place à un bonheur insoupçonné, qu'éveillent la description des objets qui l'entourent ou le portrait d'un ami défunt. Chaque élément de

1 Parka/Air Mattress, from the Transformables Collection, 2001, Moreno Ferrari, C. P. Company

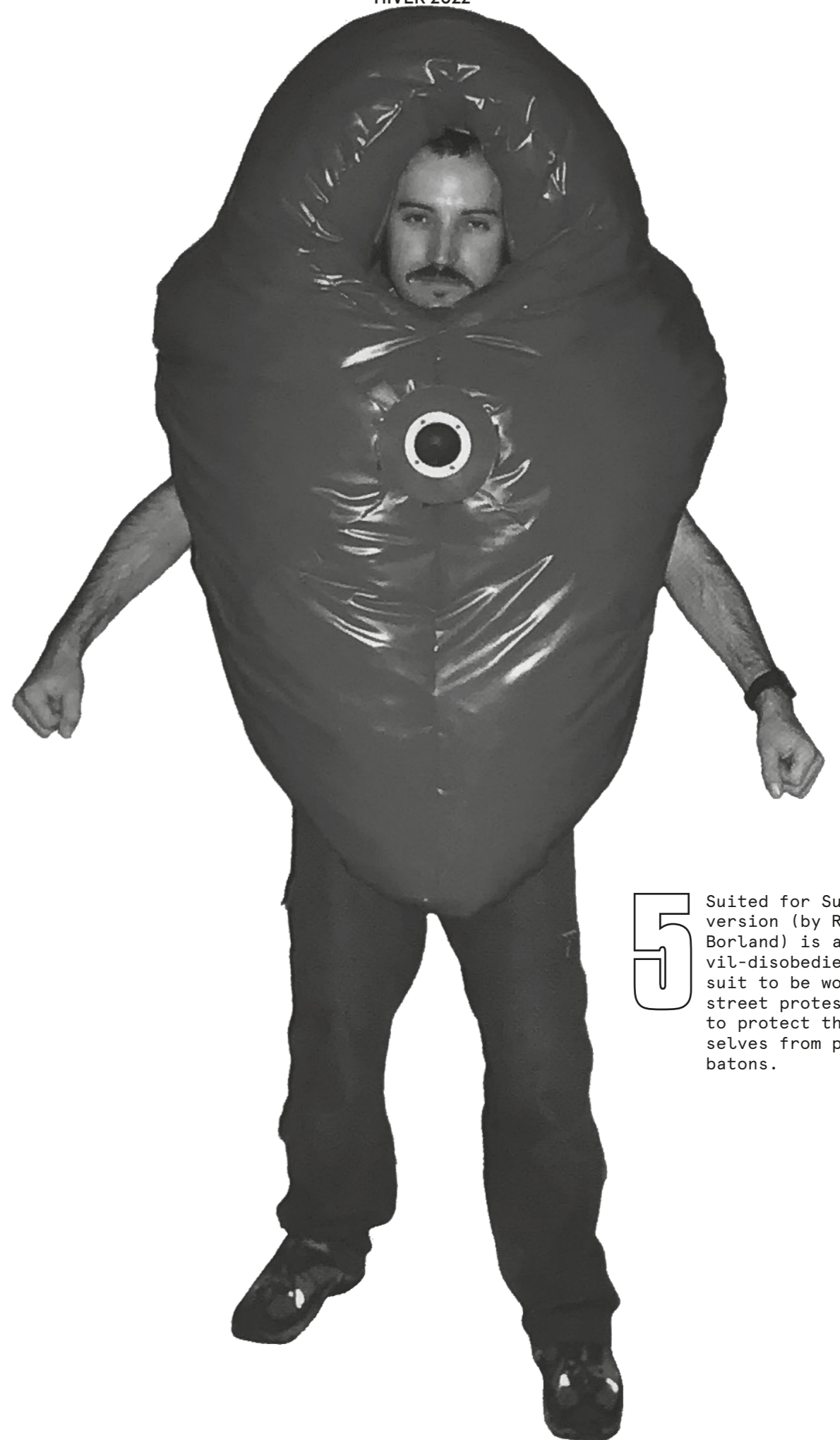
2 Final Home 44-pocket parka and Final Home Bear, 1994, Kosuke Tsunura

3 Homeland Security Blanket, 2002, Amy Franceschini, Michael Swaine, Futurefarmers

4 The instinctive impulse to hide under a table during a natural or man-made disaster provided the idea for this Undercover Table, the collaboration of Thom Folders and Anna Rainer, an architect and an artist, respectively, from the California-based studio Beige Design. The location of the audio and the awareness that at any time an earthquake can strike in California were defining factors in the origin of this project. The Undercover Table was designed in 1999 on the tenth anniversary of the Loma Prieta earthquake, which damaged a section of the Bay Bridge in San Francisco. This state of uncertainty encouraged them to rethink the items that surround us. Their design transformed an everyday household table into a survival station. The table remains compact unless an emergency occurs, at which time a number of items pop up from the tanks beneath. A typically unused and often forgotten space, the underpart of the table becomes the most significant element, both aesthetically and functionally. The storage tanks, bling and brightly colored, are visible throughout the translucent polycarbonate top and are present at all times, like the latent threat, with an emergency kit ready to be deployed. The storage containers, which are held in place



by perforated protective bands, can be detached from the bottom of the table and stuffed with soft items, thus providing a padded surface for reclining or sleeping. They can even be used as handbags, slings, or a soft helmet. The tabletop itself pulls off to be turned into a stretcher with handles. This unlimited resourcefulness is crucial in extreme situations, « requiring one to 'uncover' new functions for the world of things that surrounds us. The Undercover Table welcomes this spirit of invention », explain the designers. As an oasis in the midst of a possible catastrophe, it becomes « a house within a house », an example of micro-architecture created from a conventional piece of furniture.



11

5 Suited for Subversion (by Ralph Borland) is a civil-disobedience suit to be worn by street protesters to protect themselves from police batons.

son intérieur ouvre un monde ignoré d'images et de réflexions où Maistre va de découverte en découverte. Jusqu'à la dernière quand, sa captivité prenant fin, il s'aperçoit que la contrée merveilleuse de l'imagination qu'il vient de traverser ne lui a été ouverte que par cet isolement, et qu'il peut, désormais, fuir à tout moment le monde des contingences. (Jacques Pezeu-Massabuau)

De ce terme (l'inconfort) en effet se définissent toutes les frictions qui opposent l'homme à son environnement matériel et humain, depuis un siège trop dur jusqu'à une familiarité abusive, en passant par des températures excessives, un logis exigu ou trop vaste, des couleurs disgracieuses, une peinture ou une lecture provocante, des voisins bruyants ou un visiteur importun, une conversation embarrassante, une conviction défaillante ou se sentir mauvaise conscience...; mais il suffit d'être mal chaussé ou d'un simple courant d'air pour en éprouver le déplaisir. (Jacques Pezeu-Massabuau)

12

À commencer par le mot « confort » dont la dénotation n'a cessé de changer depuis sa première apparition en français, vers 1100 dans la Chanson de Roland. Maintes fois présent dans la littérature médiévale, il y signifie pitié ou consolation mais amorce bientôt un durcissement qui va s'accroître

jusqu'à nos jours. À la Renaissance, il revêt déjà le sens plus concret d'aide ou de secours et le Dictionnaire du XVIe siècle de Huguot (1928) assigne alors à sa forme verbale - conforter - des acceptions aussi diverses que reconforter, encourager, conseiller, soutenir, confirmer, enfin, donner des forces ou raffermir, qu'exprimait déjà son origine latine (cum fortis) et que l'usage reprend aujourd'hui (1972) en français. « Confortable » demeure inconnu, mais « confortatif » dénote alors nos idées actuelles de reconfortant, encourageant, ainsi que la qualité roborative de divers soins ou remèdes. (Jacques Pezeu-Massabuau)

Du début du Moyen Âge jusque très tard au XIIIe siècle, les moines furent les créateurs et les agents de la culture. (Siegfried Giedion)

Le confort, c'est l'atmosphère dont l'homme s'entoure et dans laquelle il vit. (Siegfried Giedion)

Le salon recueilli auquel il faut le silence d'une pièce bien close. (Heinrich Wölfflin)

Les commodités : c'est la séparation, en particulier dans les hôtels de l'aristocratie, des lieux d'apparat et des lieux privés, c'est surtout la constitution d'une multiplicité de pièces spécifiques. [...] La diversité des cabinets, petites pièces jouxtant les chambres, est nette : cabinets de



propreté, cabinets de toilette, cabinets de commodité. (Georges Vigarello)

Les commodités, ce sont aussi des inventions mécaniques pour ces « équipements » intimes, comme ces meubles à développement, dissimulant des espaces emboîtés que déploient ferrures et ressorts; au statut fonctionnel, selon les manipulations et les moments. Autant de dispositifs assurent une instrumentation de l'intime, espace soustrait au regard, avec ses ustensiles spécifiques. Ce sont les secrétaires à abattant, les secrétaires à tiroirs, les toilettes à développements, les chiffonnières et les petits bureaux. (Georges Vigarello)

Le Dictionnaire de la conversation s'étend avec insistance sur une nouvelle catégorie d'objets amenés en voyage, ceux qui se plient à des exigences multiples et « adaptables » : « Des nécessaires dont la

forme est calculée pour des mets succulents réduits à un petit volume et une pharmacie. On traîne un cabinet de toilette qui se redresse au moyen de quatre paravents, des cosmétiques, des parfums qui dissipent les vapeurs, les spasmes et calment le mal de mer. » (Georges Vigarello)

Tout de même, malgré leurs faibles éléments de conquête, les hommes comprirent que le confort, tel qu'ils le désiraient confusément, c'était la protection contre l'aventure : une sorte de sécurité physique et morale contre l'aventure, maladie de l'imagination, et contre les misères physiques réglementées par les médecins. (Pierre Mac Orlan)

Ces parasites sont, comme il faut s'y attendre, d'origine sentimentale. Ils naissent d'une comparaison méditée entre les souvenirs de chacun de nous et quelques livres qui s'y adaptent en les réveillant et en les prolongeant. Les souvenirs sont les parasites du confort. Ce sont eux qui créent l'aventure en donnant à l'imagination une puissance tout à fait exceptionnelle. Tout est bon pour parvenir à cet état précurseur d'une activité préjudiciable au confort. Il suffit d'une photographie de Tampico égarée entre les pages d'un livre, et le cadre distingué et précis, dans lequel l'homme moderne existe, rompt ses limites pour laisser passer l'appel sentimental des éléments qui se ré-



8

The Boezels are a series of seventeen fuzzy human or animal-like toys designed according to the principles of the snoezelen therapy, and are targeted to mentally-challenged people. Snoezelen is a contraction of the Dutch words 'snuffelen', meaning 'to seek out' or 'explore', and 'doezelen', 'to relax'. The therapy was developed in the 1970s by two Dutch therapists, Jan Hulsegge and Ad Verheul, and is based on sensory stimulation in a controlled ambiance in order to help the learning process and reduce anxiety. Each Boezel has unique characteristics that appeal to at least one of the senses. Tummy, which has contents than can be heated in a microwave, rolls around the neck and keeps your belly warm. zHumanoyd is an abstract baby with a special scent and a

mirror in which a child can recognize himself. Hingeling, a musical bird that the designer created with his father, sings when a worm is pulled out of its mouth. The Boezels can be hugged and cuddled or wrapped around the body to let them cuddle you, encouraging a strong feeling of physical contact. Mentally-challenged people, especially children, are the recipients of these toys, but they also participate in their creation. Verdonck collaborates with a workshop of people with mental impairments in the daycare center De Wisselstroom in the Netherlands. Suitable for all children, these abstract objects leave room for the imagination: they may be transformed into a wide range of characters that increases with individual interpretation, opening up countless possibilities for narrative.

13

6



6

Neptunic C Sharksuit, 2005, Jeremiah Sullivan, Sang Sukcharoum, USA

7

High-Grade Protective Hood for Emergency, 2003, Debika Planning Room

voitent : c'est le quadruple appel de la mer, du soleil, de la forêt vierge et du ciel où bourdonnent les moteurs. C'est ainsi qu'on peut abandonner sa demeure précieusement parée contre les intempéries pour obéir aux instincts de la vieille race des chasseurs nus qui conquièrent le confort, jour par jour, an par an, siècle par siècle. (Georges Vigarello)

Cette connaissance du confort ne vient qu'avec l'âge, quand chacun sent le besoin de construire sa maison et de lui donner la personnalité des souvenirs de jeunesse. (Georges Vigarello)

>> Écrit en 1980 vers la fin de sa vie (Bernard Rudofsky), l'ouvrage *Now I Lay Me Down to Eat* résume d'une certaine manière ses nombreuses réflexions sur le sentiment d'habiter et propose, non sans ironie, de puissantes alternatives aux histoires officielles de l'architecture, du design, de la mode et du confort en général.

Bien qu'il arrive aussi aux adeptes de la position assise au sol de s'asseoir sur des chaises, et que les adeptes de la position assise sur chaise se laissent de temps à autre choir dans des postures au sol, les uns et les autres vivent dans des univers quasi incompatibles ; la quarantaine de centimètres d'altitude qui les sépare ouvre sur des perspectives, au propre comme au figuré, très différentes. (Bernard Rudofsky)

D'une certaine manière, le dossier est à la chaise ce que la poignée est à la tasse. Le profil d'une tasse de thé orientale est d'une rondeur parfaite d'où qu'on la regarde, alors que la tasse de thé de notre vaisselier est gâchée par la poignée, un appendice particulièrement disgracieux. Greffer une oreille à une tasse est une faute esthétique. La justification avancée - pouvoir saisir une tasse trop chaude au toucher - trahit simplement notre absence de sens commun. Car si la tasse est trop chaude pour le bout de nos doigts, le liquide qu'elle contient le sera tout autant pour nos lèvres. (Bernard Rudofsky)

Il y a un rapport étroit entre la position assise, l'autorité et la terre. L'empereur ou le roi, le professeur ou l'évêque, assis sur leurs trônes, sont donc assis sur ce qu'ils gouvernent.

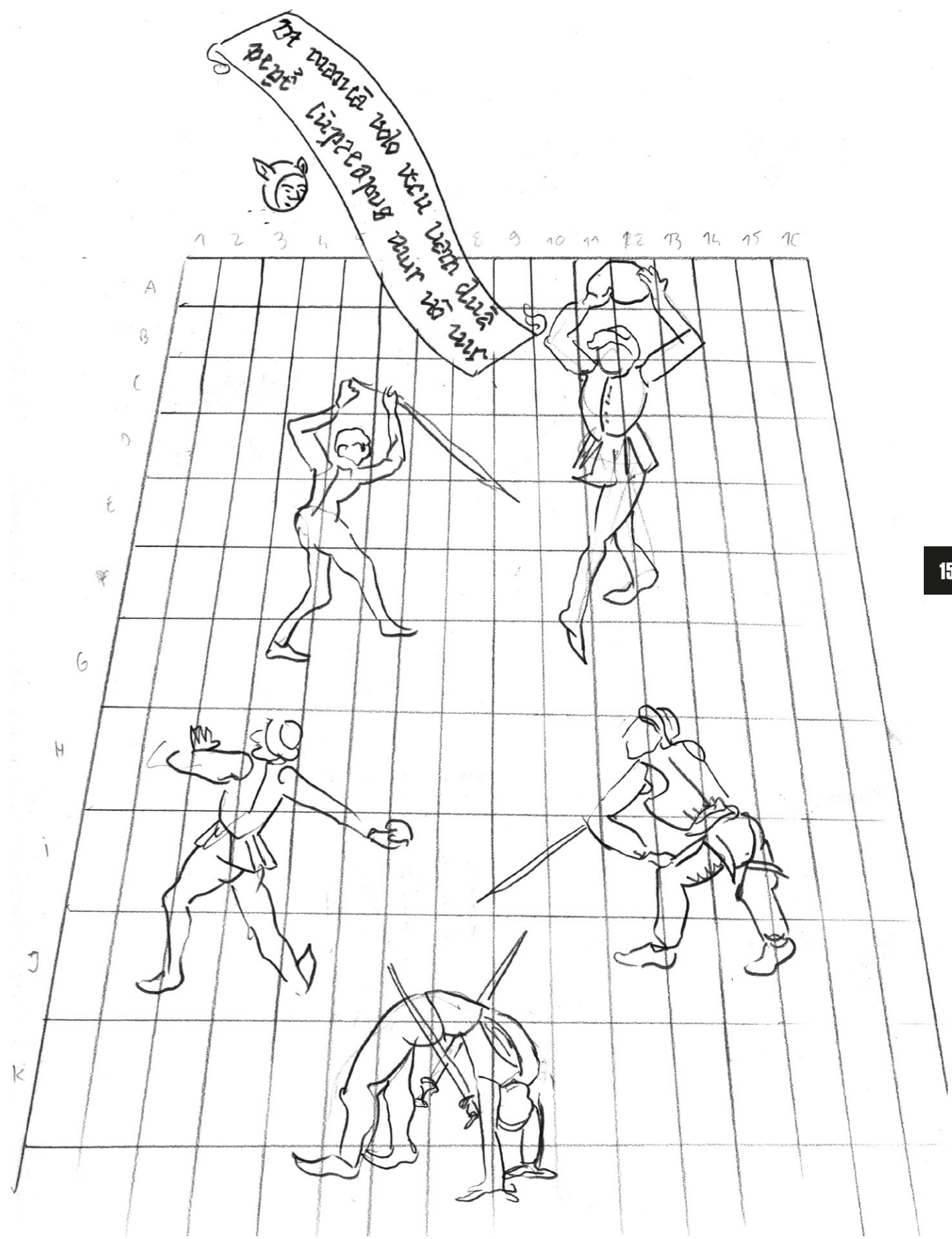
(Joseph Rykwert)

Le siège établit une distance entre le corps et le sol, et il semble que dans cet espace privilégié se réunissent les créatures de nos cauchemars les plus effrayants. (Joseph Rykwert)

La position assise s'associe nécessairement à la position de l'enfant dans le ventre de la mère. Au cours des premiers âges de l'humanité, la plupart des peuples enterraient leurs morts dans cette position pour que, rendus aux ventre de la mère de toute chose, ils puissent renaître à une vie nouvelle. Bref tout siège est, d'une certaine manière, un commentaire sur notre conception de l'autorité et/ou notre conception de la naissance et de la renaissance. (Joseph Rykwert)

Rien ne permet de penser que certaines surfaces seulement (les façades des édifices publics, par exemple) peuvent être le support de symboles. L'environnement dans son ensemble, dès lors qu'il est nommé et dès lors que le concept en est formé, devient un tissu de formes symboliques : c'est l'ensemble de l'environnement qui est symbole. (Joseph Rykwert)

La courte histoire des objets mécanisés est traversée par un fantasme : celui de l'objet qui pourrait tout résoudre. (Normal Studio)



L'art et ses agents, une théorie anthropologique

Alfred Gell

16

Les controverses usuelles des anthropologues concernant l'art ethnographique sont menées par deux camps bien définis. Dans l'un, on trouve principalement des conservateurs de musée et des marchands, mais aussi quelques anthropologues qui veulent que l'on apprécie les objets des cultures non occidentales selon des critères universels de beauté. Cette attitude implique que, pour les apprécier, celui qui les regarde n'a besoin de rien savoir des gens qui ont produit ces objets. Dans le camp opposé est rassemblée la majorité des anthropologues qui soutient que, pour que le spectateur puisse se faire une opinion sur l'esthétique, il a besoin de connaître le contexte des objets et de comprendre les critères de beauté de ceux qui les ont produits.

La réponse de Gell est la suivante : ce qui a été appelé objet d'art, et bien d'autres qu'on ne penserait pas forcément à désigner sous ce vocable, possède une force ou un pouvoir de fascination parce que nous considérons ces objets comme des indicateurs de ce qu'il y avait dans l'esprit des personnes qui les ont, à différents degrés, fabriqués ou utilisés.

Dans tous les objets d'art se rencontrent divers réseaux d'intentionnalité.

Tous les humains normaux ont, et doivent avoir, une faculté extrêmement développée qui leur permet d'imaginer ce qui se passe dans l'esprit des autres. Cette extraordinaire capacité est également utilisée à des fins secondaires, non utilitaires, par exemple lorsqu'en racontant des histoires nous représentons des animaux ou des machines à vapeur comme s'ils étaient humains. Ces usages secondaires sont nombreux et l'art, selon Gell, en fait partie.

Pour expliquer cela [que l'objet est un acteur dans les relations sociales], Gell prend à plusieurs reprises l'exemple de la poupée. La raison en est simple : les poupées sont des artefacts auxquels les enfants attribuent des intentionnalités dont ils sont eux-mêmes la source, cela quel que soit le sérieux avec lequel ils le font.

L'« art » est tout ce qui est considéré comme tel par les membres de la communauté institu-

tionnelle reconnue du monde de l'art (Danto, 1964) : les critiques, les marchands, les collectionneurs, les théoriciens, etc. Il est évident qu'il n'y a pas de « monde de l'art » dans bon nombre de sociétés étudiées par les anthropologues, alors que ces sociétés produisent des oeuvres que notre propre « monde de l'art » reconnaît pour certaines d'entre elles comme étant de l'« art ».

Dans son étude sur les « rituels d'affliction » des Ndembu, Turner décrit les statuette sculptées dans le bois sacré du Mukula. Cet arbre sécrète une sève qui a l'apparence du sang ; dans le rituel, il est identifié au « fantôme » qui provoque chez les femmes (en position de patientes) des dérèglements menstruels et de fécondité. Après l'avoir béni, l'arbre est abattu et on sculpte avec son bois des figurines qui ressemblent à des nouveaux-nés (ankishi). Ces figurines aident les femmes à redevenir fécondes selon d'autres rituels.

Je ne suis pas non plus convaincu par l'idée qu'on puisse ranger un objet dans la catégorie des « objets d'art » au prétexte qu'il utilise un certain code « visuel » pour communiquer une signification. Je rejette entièrement l'idée selon laquelle il y aurait autre chose que le langage qui puisse avoir une « signification ».

Je considère l'art comme un système d'action qui vise à changer le

monde plutôt qu'à transcrire en symboles ce qu'on peut en dire. L'analyse de l'art en termes d'« action » est intrinsèquement plus anthropologique que l'analyse sémiotique, parce qu'elle se préoccupe du rôle des objets comme médiateurs concrets dans les processus sociaux, et ne fait pas « comme si » les objets étaient des textes.

J'ai provisoirement défini l'« anthropologie de l'art » comme l'analyse théorique des « relations sociales autour des objets qui médient l'intentionnalité sociale ».

Un « indice » dans la sémiotique de Peirce, est un « signe naturel », c'est-à-dire une entité à partir de laquelle l'observateur produit une inférence causale d'un certain type, ou infère les intentions ou les capacités d'autrui. L'exemple que l'on prend communément pour l'« indice » est la fumée que l'on voit, qui est un « indice » du feu.

Devant un tableau représentant une personne qui sourit, c'est à « la personne représentée dans le tableau » que nous attribuons la disposition amicale, et si d'aventure elle existe, à la personne qui a posé pour le tableau, son « sujet ». Notre réaction vis-à-vis du tableau s'explique par le fait que l'apparence d'un sourire déclenche une inférence (complexe) selon laquelle (du moins si le sourire est sincère) cette personne est amicale, tout comme le sourire d'une personne réelle déclencherait la même inférence. En un mot, nous accédons à « un autre esprit » ; qu'il soit réel ou seulement représenté ne change rien au fait qu'il s'agisse de l'esprit d'une personne bien disposée.

Un « signe naturel » comme la « fumée » n'est pas conçu comme le résultat d'une agentivité sociale, mais d'un processus naturel de cause à effet, la combustion ; c'est pourquoi, en tant que la fumée est un indice d'une cause non sociale, elle ne nous intéresse pas. Pour autant, si la fumée est conçue comme l'indice de la préparation d'un feu par des agents humains (par exemple un feu de débroussaillage), alors il y a bien abduction d'agentivité et la fumée devient dès lors l'indice d'un artefact aussi bien qu'un « signe naturel ». Pour donner un autre exemple, supposons

17

que nous trouvons sur une plage une pierre taillée dont la forme suggère quelque chose. Peut-être est-ce une machette préhistorique ? Voilà la pierre devenue un « artefact » et elle mérite qu'on s'y attarde. Il s'agit d'un instrument, et donc d'un indice d'agentivité, aussi bien l'agentivité de son artisan que de celui qui en a fait usage. Peut-être n'est-ce pas là un objet théorique très intéressant dans le cadre d'une anthropologie de l'art, mais on peut affirmer qu'il possède les propriétés minimales pour qu'on s'y intéresse, puisqu'il n'y a a priori aucun moyen de distinguer les « artefacts » des « oeuvres d'art ». Et cela resterait vrai, même si je finissais par découvrir que la pierre taillée n'avait en réalité pas été produite par un artisan préhistorique, et que je la ramenais chez moi pour décorer ma cheminée : car elle devient ainsi l'indice de ma propre agentivité, et doit ainsi être considérée comme telle (outre le fait qu'elle soit devenue une véritable « oeuvre d'art », c'est-à-dire un « objet trouvé »).

18 La théorie anthropologique de l'art traite d'« indices » qui sont la plupart du temps des artefacts. Ces artefacts ont la capacité d'indiquer leur « origine », à savoir un acte de fabrication. Tout artefact, parce qu'il est fabriqué, donne prise à une abduction qui spécifie l'identité de l'agent qui l'a fabriqué ou qui en est l'origine. Les objets fabriqués sont « causés » par leur producteur, tout comme la fumée est causée par le feu ; il s'ensuit que tout objet fabriqué est l'indice de son producteur. L'indice, en tant qu'objet fabriqué, est en position de patient dans la relation sociale qui le lie à son producteur, l'agent, et

On m'a dit qu'en Italie, les paysans accrochent encore un petit sac de grains à côté de leur lit pour distraire le Diable. En s'approchant du dormeur, ce dernier se mettrait à compter les grains et oublierait de faire du tort.

qui n'existerait pas sans son agentivité. Dans la mesure où la production d'art est le type de production qui nous intéresse ici, il serait pertinent d'appeler « artiste » celui à qui on attribue la création de l'indice (en tant qu'objet matériel).

Ainsi, le second type d'abduction d'agentivité que l'indice, sous la forme d'un artefact, peut généralement susciter, est celle de sa « destination », de la réception qu'il vise. Les artistes ne produisent pas des objets d'art sans raison (du moins en général), ils les produisent afin qu'un public les voie ou qu'un mécène les acquière. De même que tout objet d'art est l'indice de son origine (l'activité de l'artiste), il est l'indice de sa réception par un public, le public en vue duquel il a été produit.

L'indice affecte le destinataire principalement en subvertissant le sentiment de maîtrise de soi.

Une idole est l'indice par l'intermédiaire duquel le dieu exerce son agentivité sur ses fidèles qui se soumettent à lui sous la forme d'une image ; mais en même temps, les fidèles ont un certain pouvoir sur leur dieu par l'intermédiaire de son image, puisque ce sont eux qui ont produit, installé et consacré l'idole en tant que telle, ce sont eux qui lui offrent sacrifices et prières, etc., ce sans quoi le dieu lui-même n'aurait aucune réalité.

Le dessin, et il en va de même pour de nombreuses autres techniques artistiques (la sculpture par exemple), relève de ce qu'on appelle la « balistique » : une performance musculaire dont la vitesse est telle que le processus cognitif qui reconnaît que l'action a eu lieu ne se réalise une fois seulement l'acte entièrement achevé, et non lorsqu'il est en train d'avoir lieu (le geste balistique par excellence est le lancé). Lorsqu'on n'est pas très doué en dessin, nos gestes balistiques pour dessiner une chaise cèdent vite à la frustration : « cette chaise n'est pas celle que je voulais dessiner : les pieds sont trop longs et l'ensemble est disproportionné. » On connaît ce qu'éprouve celui qui aimerait bien être un artiste mais qui ne réussit pas à dessiner les objets comme il le voudrait. Mais il arrive qu'un geste heureux de la main produise des traits plus réussis que

Les Grecs de l'Antiquité pratiquaient des envoûtements au moyen de petites pièces de plomb sur lesquelles ils gravaient le nom de leur victime, accompagné des mots « je lie, je lie », avant de les ensevelir sous terre. Par cet acte la victime tombait malade et mourait.

ce qu'on avait imaginés.

Lorsque je ne peux plus identifier l'agentivité de Vermeer à la mienne, c'est comme si je me trouvais suspendu entre deux mondes : le monde ordinaire dans lequel je vis, où les choses ont une explication rationnelle et une origine connue, et le monde dont le tableau donne une esquisse, qui résiste à toute tentative d'explication. Entre ces deux mondes, je suis confronté à un paradoxe logique ; je dois reconnaître que le tableau de Vermeer fait partie de « mon » monde, car il est bien là, il est physiquement devant moi, et en même temps il ne peut en faire partie car je ne connais ce monde que parce que j'agis en lui ; et je ne parviens pas à retrouver le lien nécessaire entre l'expérience de mon agentivité et l'agentivité, celle de Vermeer, qui est à l'origine de ce tableau.

La captivation ou la fascination, c'est-à-dire l'intimidation que produit le spectacle d'une virtuosité incompréhensible, désigne l'état dans lequel se trouve le spectateur lorsqu'il se trouve piégé par un indice, en raison du caractère indéchiffrable de l'agentivité qu'il incarne. Cet état s'explique en partie par l'incapacité du spectateur à reproduire mentalement l'acte de création de l'indice en adoptant le point de vue du créateur, à savoir l'artiste.

Un enfant ira plus volontiers se coucher, ce qu'il n'est pas prêt à faire d'habitude, si les draps de son lit sont décorés avec des vaisseaux spatiaux, des dinosaures, ou même des pois pour peu qu'ils soient suffisamment gais et attrayants. L'ornement

En fait, les effigies de Jagannath et de ses compagnons sont comme des « peaux » qui, comme l'oignon de Peer Gynt, signifient qu'on ne peut jamais atteindre le centre ultime. La couche la plus extérieure des idoles est le temple de Puri (qui est, bien sûr, un microcosme) ; il est rempli de paroles et d'odeurs sacrées : ce sont les peaux verbales et olfactives. Les idoles résident au centre de ce microcosme irradiant et l'animent, étant elles-mêmes animées par le flux incessant des paroles sacrées. En continuant vers le centre, nous arrivons à la « peau sociale » des idoles, formée par la foule de pèlerins, les serviteurs du temple et les prêtres qui, par leurs attentions et leur dévotion, animent les idoles qui sont le point de mire d'une importante assemblée. Quant aux idoles, elles sont placées au centre, enchâssées dans leur autel, ornées de fleurs et de bijoux, trônant autour de cette profusion d'offrandes, leur peau extérieure étant représentée par leurs possessions. Comme il n'est pas possible de s'approcher des idoles et encore moins de les toucher, notre quête vers le centre se poursuivra en pensée. Nous voyons leurs peaux, mais celles-ci ne sont rien d'autre que des enveloppes extérieures. Ces enveloppes se composent d'une multiplicité de couches qui représentent leur chair, leur graisse, leur semence, leur sang, leurs os et leur moelle. Nous pénétrons dans le corps de ces idoles en nous immisçant dans ces enveloppes. Un autre moyen d'entrer à l'intérieur des idoles est de fixer leurs grands yeux. Mais qu'y a-t-il sous et derrière ces tâches d'encre ? Il y a une cavité primordiale, une peau interne. Et à l'intérieur de cette cavité, une présence animée. Théoriquement, nous savons que cette cavité contient en fait un coffret, qui est une autre peau intérieure. Qu'y a-t-il dans ce coffret ? Il est possible que l'homme qui l'a placé là ne le sache pas lui-même ; il n'a certainement jamais vu ce qu'il contient. Nous pensons qu'il y a un salagrama, une pierre sacrée ou une graine de l'univers. Si c'est le cas, qu'y a-t-il sans le salagrama ? Le salagrama possède une intériorité et contient des trous qui conduisent à cet intérieur. Nous devons entrer par ces trous. Mais qu'allons-nous y trouver ? Qui peut le dire (et cela importe-t-il ?), car il est à présent clair que l'animation de l'image ne procède pas de la découverte d'un « centre sacré ». Ce qui compte est la multiplication de ces peaux, vers l'extérieur en direction du macrocosme, et vers l'intérieur en direction du microcosme, et le fait que toutes ces peaux aient une structure homologue. On ne peut parler ni de surface ultime ni d'intérieur ultime. Il n'y a que des passages, sans fin, de l'intérieur vers l'extérieur et réciproquement ; c'est là, dans cette circulation incessante, que se résout le mystère de l'animation.

des objets fait partie d'une technique sociale que j'ai appelée dans une autre étude « technologie de l'enchantement ». [...] La décoration est intrinsèquement fonctionnelle, ou alors elle n'aurait pas d'explication.

L'objectivation de la personnalité dans des artefacts et dans des objets d'échanges >> lire Munn, Strathern.

Les motifs ont une fonction apotropaïque lorsqu'on en use comme d'instruments de protection, de boucliers défensifs ou d'obstacles pour bloquer le passage à l'ennemi. Il semble qu'il y ait comme un paradoxe dans cet usage apotropaïque des motifs : tenir à distance des démons en leur opposant ces motifs semble contredire la fonction des motifs qui, dans d'autres contextes sont des moyens de susciter un attachement entre la personne et l'objet. Si le motif attire, pourquoi n'attirerait-il pas aussi les démons au lieu de les faire fuir ? Mais ce n'est pas un vrai paradoxe, car l'usage apotropaïque des motifs se fonde également sur leur adhésivité, comme lorsqu'on les utilise pour attirer les gens. Les motifs apotropaïques sont des pièges à démons, des papiers tue-mouche où viennent s'engluer les démons, les rendant inoffensifs.

Au Tamilnad, le kolam a deux fonctions de protection. D'une part, il est associé à la divinité du cobra (naga) qui a des propriétés protectrices, de fertilité et de bienvenue ; d'autre part, il a une fonction apotropaïque car il éloigne ou piège les démons. Le kolam est réalisé par des femmes, qui dessinent le motif en saupoudrant le sol avec de la chaux, de la poudre de riz, ou d'autres types de poudre blanche. Les dessins sont réalisés au petit jour, surtout aux périodes de l'année où de nombreux démons et esprits sont susceptibles d'errer ; avec les allées et venues, ces dessins finissent par s'effacer, mais ils sont refaits dès le lendemain. Les kolam sont des figures sinueuses et symétriques qui sont souvent difficiles à « lire » au sens où il est difficile de saisir le principe de construction du dessin. Ils inaugurent avec le spectateur une sorte de jeu topologique qui est très proche du labyrinthe. [...] Au début du siècle, des dessins souvent identiques au kolam étaient uti-

Ellis rapporte que les dieux inférieurs et les images de sorcellerie « ti'i » n'étaient pas réalisés dans le style des piliers aniconiques ; c'étaient des statuettes creuses anthropomorphes, contenant une cavité pour accueillir les plumes sacrées et/ou les résidus corporels de sorcellerie.

lisés pour les tatouages, pour protéger non le seuil de la maison, mais la peau, le seuil du corps.

Un méandre = le passage le plus long qu'on puisse construire entre deux points assez rapprochés. Chez les Romains, les motifs en méandres (et les vrais labyrinthes) étaient fréquemment employés pour décorer les sols des palais avec des mosaïques ; en donnant l'illusion d'agrandir considérablement des espaces clos.

Partout en Inde, et en particulier dans les castes inférieures ainsi que dans certaines tribus, le tatouage est perçu comme une nécessité pour les femmes, et parfois pour les hommes, afin d'éviter le châtement au royaume des morts. Le dessin du « fort » est censé aider le défunt - puisqu'il conserve ses tatouages après la mort - à trouver le chemin du monde des morts et à rejoindre les membres défunts de sa famille. Le « fort » est en fait une carte. Mais c'est en même temps un casse-tête : la croyance veut que Yama, le dieu de la mort, assisté de ses démons, dévore les femmes qui ne sont pas tatouées, et épargne celles qui le sont parce qu'ils sont incapables de résoudre le casse-tête du tatouage ; en d'autres termes, le tatouage a une fonction apotropaïque et protège le corps après la mort.

Je ne fais pas la différence entre l'émotion religieuse et l'émotion esthétique ; il me semble que les amateurs d'art vouent tout autant un

culte aux images, sauf qu'ils « rationalisent » leur idolâtrie en l'appelant admiration esthétique.

On distingue généralement deux grands types d'idoles : a) les idoles purement « aniconiques », comme les bétyles, des aérolithes appelées également « pierres de foudre », adorés dans la Grèce antique, et b) les idoles « iconiques », des indices qui ressembler physiquement à un prototype, en général un être humain. [...] Je pense que toutes les idoles sont « iconiques », même celles qui sont dites « aniconiques », qu'elles ressemblent ou non à un objet ordinaire, comme un corps humain. Une idole aniconique est la représentation « réaliste d'un dieu qui soit n'a pas de forme (où qu'il se trouve) », soit a une forme « arbitraire » (celui du « corps » particulier qu'il habite) pour que ses dévots mortels puissent l'adorer ici-bas.

Frazer distingue deux grands types de magie : la magie contagieuse, régie par la loi de contact où l'influence passe d'un objet à un autre, et la magie sympathique, régie par la loi de similitude, à savoir que si un objet A a des propriétés communes avec un objet B, A a une influence sur B ou réciproquement.

Michael Taussig : « la notion de copie dans la pratique de la magie, qui affecte l'original à un tel degré que la représentation finit par acquérir des propriétés de la chose représentée »

La sorcellerie utilisant des résidus corporels, qu'on peut appeler exuvies ou « dépouilles », a l'avantage de construire une relation directe entre l'indice en tant qu'image du prototype, et l'indice en tant que partie (détachée) du prototype. Nous n'avons pas l'habitude de considérer que les images, par exemple les portraits, peuvent être une composante ou un membre d'une personne. Du point de vue de la théorie sémiotique de la représentation, il est impossible d'imaginer que la substance d'un signe (le signe du chien, visible ou audible) fasse partie du chien quel qu'il soit, ou de tous les chiens en général - mais il en va autrement des indices. L'abduction à partir de l'indice pose comme postulat une relation partie-tout (ou partie-partie). Par exemple, la fumée est une « par-

tie » du feu. Le sourire d'une personne (excepté le chat du Cheshire) fait partie de ce qu'on peut appeler une personne aimable. De ce point de vue, il n'est pas absurde de supposer que la peinture de Constable représentant la cathédrale de Salisbury fasse partie de la cathédrale, constituant ce qu'on pourrait appeler un « surgeon » de la cathédrale de Salisbury.

Lucrèce : Il existe pour toute chose des images, comme nous les nommons ; sortes de membranes détachées de la surface des corps, elles voltigent de tous côtés à travers les airs. [...] Je dis que les choses envoient de leur surface des effigies, formes ténues d'elles-mêmes, des membranes en quelque sorte ou des écorces, puisque l'image revêt l'aspect, la forme exacte de n'importe quel corps dont, vagabonde, elle émane. L'esprit le plus obtus va pouvoir le comprendre. Mainte chose visible émet des corpuscules. Certaines se dissipent et s'évaporent, la fumée du bois vert ou la chaleur du feu, d'autres sont plus serrées, plus denses, telles en été les tuniques rondes que déposent les cigales, les membranes que les veaux dès leur naissance abandonnent, la robe dont le serpent furtif se dévêt dans les ronces ; nous voyons souvent sa dépouille flottante garnir les broussailles. Mais, puisque cela se produit, une image ténue doit aussi émaner de la surface des choses.

Les résidus corporels, que j'appellerai ici des exuvies, sont des parties du corps qui ont poussé et se sont détachées de lui (notamment les ongles et les cheveux) ; en effet, chez une personne adulte, ce sont les manifestations les plus évidentes de la croissance du corps humain ; et même si on ne se coupe pas les cheveux, ils finissent par tomber et se dé-

L'une des principales offrandes était de lui présenter des plumes rouges, qui étaient ensuite cousues à son enveloppe de sennit et tressées au moyen de fines cordelettes, ou simplement enveloppées dans son manteau.

tacher du corps.

Les to'o étaient dévoilés uniquement à l'occasion de ce rituel, et seulement devant les prêtres et les chefs les plus éminents, protégés par le rituel. La simple vue du to'o pouvait provoquer la mort instantanée d'une personne d'extraction plus humble, tant ces statues étaient remplies de mana. Pour rester à l'abri du regard, les to'o étaient, sauf pendant les rituels, solidement enveloppés et emmaillottés par un lacié étroit de senti et de toile d'écorce de tapa, sur lesquels on tissait grossièrement les contours d'un visage et de parties du corps. Les to'o les plus importants étaient conservés dans des « arches », des réceptacles spéciaux utilisés pour les transporter. La cérémonie du pa'iatua consistait à rassembler toutes les idoles d'un marae afin d'en renouveler les enveloppes extérieures, et en particulier celle du to'o principal, celui du dieu Oro.

Le contact oculaire, l'échange de regards, est un mécanisme fondamental de l'intersubjectivité ; en effet, quand on regarde quelqu'un dans les yeux, non seulement on voit l'autre, mais on voit aussi l'autre qui vous voit (je te vois me voir te voir et ainsi de

suite). Le contact oculaire déclenche la prise de conscience de la manière dont on apparaît aux yeux de l'autre, au point où on se voit « du dehors » comme si on était soi-même un objet (ou une idole). Le contact oculaire semble donner un accès direct à d'autres esprits parce que le sujet se voit comme un objet, du point de vue de l'autre en tant que sujet.

La différence entre l'« action » (émanant de l'agentivité) et l'« événement » (résultant d'une cause matérielle).

L'une des caractéristiques les plus saisissantes de cette statue est la manière dont les traits du dieu sont représentés, par de petites figures qui sont des répliques miniatures de la forme principales du dieu. Ce dieu engendre de petits dieux sur toute sa surface : en mathématique, ce phénomène est proche de ce qu'on appelle une « fractale », une figure dont chaque morceau reproduit en taille réduite la même structure que le tout. Ce dieu n'est pas seulement un dieu composé de nombreux dieux ; le A'a est aussi une boîte ou une arche. Il comporte une cavité dont l'ouverture se trouve dans son dos. À l'origine, elle ne contenait pas moins de vingt-quatre petits dieux de Rurutu, mais ceux-ci furent retirés et détruits en 1822.

Une personne individuelle est « multiple » au sens où elle condense une multitude de relations généalogiques, chacune d'entre elles étant représentée dans sa personne ; inversement, un groupe de personnes, comme une lignée ou une tribu, représente une seule personne du fait qu'elle est une généalogie : l'ancêtre d'origine est représenté, non pas par un seul corps, mais par une multiplicité de corps au sein desquels son propre corps s'est transformé.

>> Vierge ouvrante



Retrouvez tous les numéros
Fotocopias au format Pdf sur
revuefotocopias.com.
Téléchargeables gratuitement
et imprimés sur commande.
Tous les numéros sont conçus
entièrement par Clélia Guy.

Composé en Aperçu et Compacta
Imprimé aux Beaux-Arts
de Paris
Avril 2022

4

Invitation au voyage

Autour de la donation Louis Vuitton,
textes d'Yvonne Brunhammer et de
Marie-Noëlle de Gandry

8

L'idée de confort, une anthologie Du zazen au tourisme spatial

Sous la direction de Tony Côme
et Juliette Pollet, textes de Hen-
ry Dreyfuss, Siegfried Giedion,
Pierre Mac Orlan, Tomas Maldona-
do, Alexander Mitscherlich, Normal
Studio, Jacques Pezeu-Massabau,
Joseph Rykwert, Georges Vigarello,
Simone Weil, Heinrich Wölfflin

16

L'art et ses agents, une théorie anthropologique

Alfred Gell

