

**Cultures vernaculaires et « survivances ».**  
**Réflexivité et agentivité dans deux installations vidéos entre art et**  
**anthropologie (C. Henrot et S. Hiller)**

**Magali Uhl, CÉLAT, UQAM**

Fruit de débordements et de rencontres souvent impensés, les rapports entre l'art et l'anthropologie sont aujourd'hui interrogés aussi bien par l'actualité d'une discipline universitaire qui a dû s'adapter au redéploiement de son champ de compétence, qui de contextuelle (les territoires, les sociétés) est devenue davantage conceptuelle (un regard, une posture épistémique) et ancrée dans la globalisation (Appadurai, 1996; Augé, 1994), que par la transformation du périmètre artistique lui-même qui épouse de plus en plus les contours du social en s'appropriant ses problèmes et ses questions (Lamoureux et Uhl, 2015). En effet, guidé par les dernières générations d'artistes et d'anthropologues qui prônent l'engagement, narrent la diversité et redéfinissent le commun pour rendre compte des incertitudes et des fragilités du présent, la frontière entre les deux formes de savoir<sup>1</sup> semblent être devenue plus poreuse, le filet disciplinaire qui les maintenait de chaque côté, distendu.

Partant de la grille de lecture de l'iconologue Aby Warburg, qui se situe sur la ligne de crête entre l'art et l'anthropologie, cette contribution précisera de quelles manières les phénomènes de « survivance » (*narchleben*) des formes du passé dans le contemporain sont des vecteurs réflexifs. Elle présentera pour ce faire deux installations vidéos: une première de l'artiste française Camille Henrot, *Coupé/Décalé* (2010) et une seconde de sa consœur américaine Susan Hiller, *The Last Silent Movie* (2007-2008). À travers un sujet on ne peut plus classique de l'anthropologie – le risque que fait peser, dans un cadre mondialisé, l'uniformisation sur les modes de vie des cultures vernaculaires – seront présentées deux manières de mettre en forme (par les dispositifs de montages visuel et sonore) et de faire partager (par la langue et par le rite) l'expérience du déclin de la diversité culturelle.

**Du *Rituel du Serpent* à *Grosse Fatigue*: Éléments de contexte théorique et biographique**

Au croisement des disciplines, les deux propositions visuelles et sonores de Camille Henrot et de Susan Hiller sont particulièrement représentatives de cet entrelacs des intérêts et des pratiques qui concourt aujourd'hui à un dialogue de plus en plus ténu entre l'art et l'anthropologie. Elles s'inscrivent dans un contexte intellectuel plus large qu'Aby Warburg avait inauguré dans son célèbre texte *Le Rituel du*

---

<sup>1</sup> Je prends ici pour acquis que l'art est une forme de savoir à part entière, voire un mode de connaissance tel que nous y invite l'anthropologue François Laplantine (2009).

*serpent*<sup>2</sup> (2003), traversé par l'intime conviction que l'art et l'anthropologie sont indissociables. Las en effet d'une histoire de l'art séquentielle et esthétisante comme d'un milieu académique confiné et spécialisé, l'illustre iconologue décida, en 1896, de voyager en terre Hopi. Il passa ainsi plusieurs mois en pays Pueblo, au Nouveau-Mexique et en Arizona, lors desquels il observa, dessina, photographia le mode de vie Hopi, son quotidien et ses rituels: les gestes, les danses, les parures, l'habitat, les relations sociales et familiales, les fêtes et autres cérémonies. De cette expérience anthropologique, il va cartographier diverses associations, parfois surprenantes, souvent déroutantes, autour du serpent, de son iconographie au cours des siècles et de sa symbolique. Le serpent devient ainsi un motif pour rendre compte de la culture Hopi, mais dans son lien avec les cultures d'autres âges (Antique et de la Renaissance) et d'autres pays (Grèce et Italie). Dès lors, le paganisme de la danse indienne éclaire d'une autre lumière la Grèce antique et les rites de ses ménades. La leçon qu'il en tirera pour affirmer sa thèse d'un rapport consubstantiel entre l'art et l'anthropologie, est qu'il existerait, par-delà les cultures et les époques, des « survivances » (dans *Le Rituel du serpent* il s'agirait d'un paganisme constituant) dont les images de la culture (particulièrement les reproductions artistiques) formeraient, dans leur mise en correspondance, un témoignage à forte valeur heuristique. Il accordera même aux images une forme d'agentivité.

Ce lien entre art et anthropologie trouve aujourd'hui une résonance dans la pratique de nombreux artistes actuels. *Grosse Fatigue* (2013) est l'œuvre vidéo qui a contribué à asseoir la renommée internationale de Camille Henrot. Elle y mobilise les principes méthodologiques d'association et de mise en correspondance pour repérer des survivances au sein de la culture, élaborés par Warburg. En prolongeant son geste, elle propose un voyage dans le temps, cosmogonique et archétypal, de la création du monde jusqu'à aujourd'hui à partir de plusieurs sources iconographiques montées ensemble. Si, l'artiste n'a pas suivi un cursus classique en anthropologie, ses œuvres comme les réflexions qui les accompagnent<sup>3</sup> ne manquent pas une occasion pour faire référence aux objets fétiches comme et aux grandes figures de la discipline: Marcel Griaule, Brigitte Diertelen, Georges Bataille, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss guident sa démarche.

Ce maillage étroit entre art et anthropologie est également au cœur de l'œuvre protéiforme de Susan Hiller. Arrivée à l'art par l'anthropologie dont elle est diplômée, c'est sur les bancs de l'Université

---

<sup>2</sup> Pour replacer ce livre dans la biographie tragique et romanesque de son auteur qui restitua son séjour auprès des indiens Hopi plus de 30 ans après, sous la forme d'une conférence adressée aux pensionnaires d'un asile psychiatrique où il était lui-même interné, lire la préface de l'ouvrage en question (Koerner *in* Warburg, 2003), et l'un de ses principaux commentateurs et « passeurs » en langue française, Didi-Huberman (2002).

<sup>3</sup> Voir le site web très complet de Camille Henrot: <https://www.camillehenrot.fr>.

de la Nouvelle Orléans qu'elle a forgé sa propre grille de lecture. Boursière de l'enseignement supérieur, ses recherches l'ont conduite sur différents terrains ethnographiques au Mexique, au Guatemala et au Belize et c'est seulement à leur issue qu'elle a décidé de renoncer à une carrière académique ne souhaitant plus contribuer à « l'objectivation anthropologique des événements vécus »<sup>4</sup>. Comme pour Camille Henrot, sa démarche peut aussi être associée à l'entreprise intellectuelle warburgienne par les dimensions archéologique et mémorielle qui animent chacune de ses installations, et par les liens qu'elle établit entre les mondes et les cultures, par-delà les espaces géographiques, les temporalités, voire ici les virtualités (puisque les liens entre les vivants et les disparus, ou les non-encore-apparus, est l'une des thématiques saillantes de son œuvre).

Souligner cette forte proximité des deux artistes avec l'anthropologie, et notamment celle, emblématique, de Warburg n'a pas valeur de preuve. Mais, l'hypothèse défendue ici est que voir et entendre les œuvres vidéos et sonores de Susan Hiller et de Camille Henrot rend intelligible un objet central de l'anthropologie lié à l'inexorable disparition des cultures minoritaires dans le cadre de la mondialisation. Elles suscitent, non pas la seule attention émue que l'on prête volontiers à la réception d'une œuvre d'art, mais bien un mouvement réflexif de la part des récepteur.trices. En effet, mettre en scène des phénomènes de survivance pour les faire ressurgir dans le contemporain produit des effets de réception inattendus.

Être en marge des partages traditionnels entre l'espace du discours et celui du vécu, pour proposer un entre-deux conceptuel et perceptuel à la fois, est ce qui, malgré leur grande différence de traitement, rassemble également les deux pratiques dont les présentations d'œuvres représentatives suivent maintenant.

### ***Voir la mise en tourisme des cultures: Camille Henrot, Coupé/Décalé***

Le coupé-décalé est un genre musical qui est né dans la communauté ivoirienne française au début des années 2000, puis a évolué rapidement vers une danse pratiquée en club. Dans un mouvement issu d'emprunt et de métissage des cultures, elle est devenue, en dix ans, extrêmement populaire dans la jeunesse d'Afrique Subsaharienne et d'Europe (Kohlhagen, 2005). En suivant le tempo de la musique, les danseur.ses font, avec leur main droite, le geste de couper, pendant que leurs jambes se décalent en opérant un mouvement vers l'arrière, décalé.

---

<sup>4</sup> Traduction à partir du site web de l'artiste : <http://www.susanhiller.org/about.html>

Dans la vidéo du même nom<sup>5</sup> de l'artiste Camille Henrot, de jeunes hommes mélanésiens de l'Île de Pentecôte dans l'archipel de Vanuatu accomplissent un rituel ancestral de passage à l'âge adulte, le saut du *Nagôl*. Cette performance néo-rituelle (Tabani, 2013) a fait connaître l'Île dans le monde entier. Debout, au sommet d'un échafaudage fait de lianes et de branchages, vêtu d'un simple pagne court, un adolescent s'apprête à se jeter dans le vide. Sa main droite lancée vers le ciel donne une note solennelle à la prouesse, son pied attaché à une liane rappelle plus prosaïquement la pratique à sensations fortes du saut à l'élastique dont ce rituel serait l'ancêtre. La longueur de la liane permet un arrêt au ras du sol au terme d'une chute impressionnante et d'un frisson d'effroi collectif de même intensité. L'adolescent entre ainsi dans l'âge adulte.

Ce n'est pas ici, qu'il faudra trouver le lien entre les deux coupés-décalés – africain issu de l'immigration et mélanésien – mais plutôt dans le dispositif que va mettre en place Camille Henrot pour nous faire comprendre, par l'image, ce que signifie une « mise en tourisme » qui essentialise les pratiques culturelles et les identités qui en sont la source, les extrait de leur contexte socio-culturel local pour les assimiler à celui de la globalisation et de la marchandisation.

Lorsqu'il est question de dispositif artistique, c'est souvent en produisant un écart que les œuvres et pratiques de l'art rendent possible l'expérience nécessaire à la saisie du monde vécu. Ce « décalé », l'artiste Camille Henrot, l'opère au sens strict, en coupant physiquement la pellicule de son film en deux et en intégrant, lors de la projection, une seconde de décalage entre les deux pans verticaux remis ensemble sur le même plan. Le dispositif de coupure matérielle et de micro-décalage temporel suscite d'emblée un mouvement réflexif chez le récepteur. En mettant ainsi en perspective ce qui est montré, il n'absorbe pas passivement le flux d'images qui défilent sur l'écran mais, dans une attitude de retrait, se questionne sur ce rite de passage qui lui est présenté. Comme le souligne le synopsis produit par l'artiste pour documenter son œuvre:

Toute image culturelle comprend une part de mise en scène afin de coller à l'image que l'autre se fait de notre culture, comme une tentative pour le séduire. Ce rituel en lui-même et la manière dont il est mis en scène sont caractéristiques des Cultes Cargo en Mélanésie, rituels religieux mimant une culture occidentale fantasmée. En copiant littéralement une tradition Océanienne, *Coupé/Décalé* renverse le point de vue et incarne une forme de Culte Cargo à l'occidentale. *Coupé/Décalé* aborde cette mécanique du mimétisme, où ce qui est copié n'est pas une forme culturelle en soi, mais plutôt l'idée que l'on s'en fait<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> La vidéo dure 5.20 mn, on peut voir un extrait de 30 secondes ici:

<https://vimeo.com/101541132>

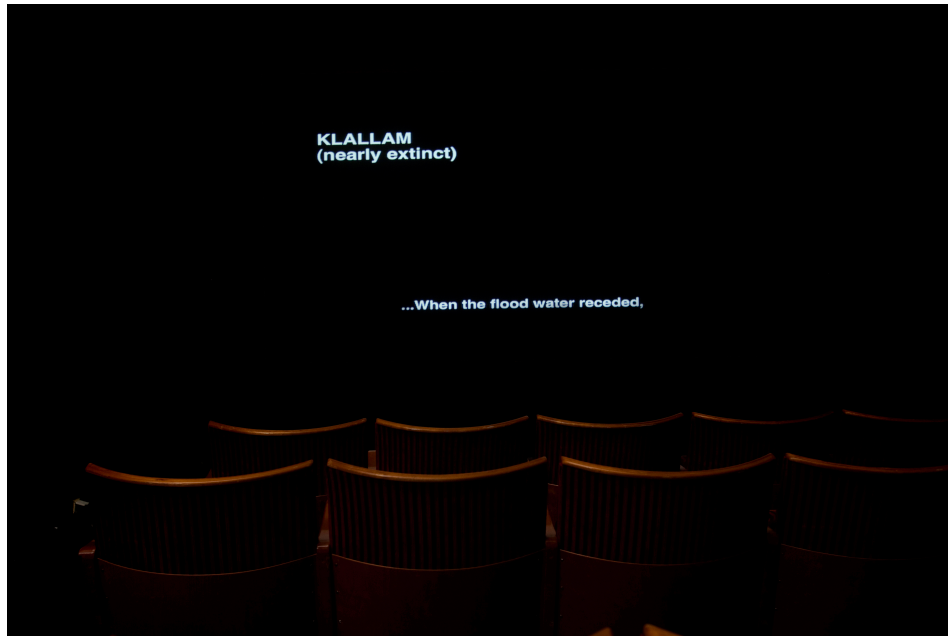
<sup>6</sup> <https://www.camillehenrot.fr/fr/work/41/coupe-decale>, consulté le 6 juin 2018.

L'artiste parle elle-même de « manipulation » de l'image et met ainsi en évidence le caractère souvent factice de la reproduction des rituels traditionnels dans le contexte de mondialisation du tourisme qui deviennent, pour subvenir aux besoins économiques locaux, des outils promotionnels pour les voyagistes et les tour operators. On sait que le patrimoine, même immatériel, est une composante centrale du tourisme culturel (Amirou, 2000). Ainsi le saut du *Nagôl* sur l'Ile de Pentecôte n'est plus qu'*accessoirement* de l'ordre d'un rite de passage. Il est le produit de « représentations qui, sous la forme picturale la plus achevée, peuvent être projetés sur écran géant pour y dévoiler un reflet médiatique de la vie culturelle et de l'identité de ceux qui en sont les porteurs » (Tabani, 2013: 79). Ce que permet précisément de mettre en lumière, le jeu de décalage sur la pellicule coupée de Camille Henrot, et ce qu'amplifie quelques cadrages hors champ sur lesquels on voit des touristes immortaliser la scène sur leur propre caméra numérique.

Le miroir déformé que tend l'artiste renvoie *in fine* au double jeu de dupe dans lequel se situe l'action : le touriste comme l'officiant sait qu'il est partiellement dupé mais que cette tromperie est la condition même de sa présence, voire de sa survie, comme touriste et comme mélanésien.

### ***Écouter le déclin des langues vernaculaires: Susan Hiller, The Last Silent Movie***

Les œuvres de Susan Hiller sont hantées par le souci de répertorier, puis de lister systématiquement les archives à la base de ses projets, traces évidentes de sa formation universitaire. Sa pratique est en effet tout entière traversée par une méthode rigoureuse, classificatrice, où l'inventaire de données et de témoignages agit comme un leitmotiv, ou une Mnémosyne pour reprendre le titre de l'*Atlas* (2012) inachevé de Warburg qui emprunta, lui-même, le nom de la déesse grecque de la mémoire. Qu'elle liste les noms de rues en Allemagne dans lesquelles le mot juif apparaît (*J. Street Project*, 2002-2005) ou collectionne les cartes postales des côtes anglaises représentant une mer déchainée (*Dedicated to the Unknown Artists*, 1972-1976), cette obsession du recensement est toujours présente dans la production artistique de Susan Hiller. Mais sa pratique prend une forme plus immersive lorsqu'elle choisit comme média non plus l'image, mais le son pour prendre le relais de ses propositions. L'expérience n'y perd rien en sensibilité, mais s'accroît en épaisseur. Par exemple, *Witness* (2000) retransmet, à partir de plus de 300 minis haut-parleurs phosphorescents, des messages de personnes ayant vu des OVNI, quand *Clinic* (2004) diffuse ceux de témoins d'expérience de mort imminente (NDE). Dans le même souci qui traverse *The Last Silent Movie* de restituer les cultures dans leur expression vernaculaire, chaque message est exprimé dans la langue maternelle des locuteurs.



Susan Hiller, *The Last Silent Movie*, 2007-2008, ©Susan Hiller

La thématique de l'extinction des langues est ainsi le point focal de l'installation vidéo de Susan Hiller, *The Last Silent Movie*. Un dernier film muet qui ne l'est toutefois pas, puisque des voix résonnent bien, mais dans un désert d'images. Le dispositif complet se compose d'une projection vidéo de 22 minutes et d'un ensemble de 24 gravures. Assis sur un strapontin emblématique des cinémas d'antan, le spectateur est face à un écran noir; des hauts parleurs grésillants émergent des paroles prononcées dans des sonorités étrangères, peu familières à l'oreille occidentale. Les séquences s'enchaînent, chacune durant environ une minute. Un écran, toujours opaque, les différencie sur lequel est noté un nom, lui aussi inconnu, assorti d'une indication entre parenthèse: Kulkhassi (*extinct*); Yao Kimmien (*seriously endangered*); Welsh Romany (*seriously endangered*); Klallam (*nearly extinct*), etc. Parfois ces paroles prennent la forme d'un chant, d'une litanie ou d'un dialogue; parfois ce sont des hommes qui les profèrent, d'autres fois des femmes de tous âges ou encore des enfants. En bas de l'écran, des sous-titres traduisent les récits qui se succèdent. Le cartel de l'exposition donne les indications suivantes:

*The Last Silent Movie* ouvre les archives silencieuses des langues éteintes ou en voie d'extinction pour créer une composition de voix qui elles ne sont pas silencieuses. Un vieil homme nous expose quelques vérités sur le langage. L'étrangeté de sa voix bourdonnante se confond avec le ronron de l'archaïque matériel d'enregistrement. Dans une sonorité proche du français, une jeune fille répète des mots qu'elle tente de mémoriser. Quelques hommes entonnent, avec exubérance, des fragments de chant sur les mythes de la création. Ensuite, une femme âgée raconte, à un

auditeur attentif, une histoire de jalousie et de meurtre. Une voix bourrue s'interroge sur les conditions de pêche. Certaines voix chantent, d'autres racontent des histoires, certaines récitent des listes de mots, d'autres enfin, directement ou indirectement, nous accuse, nous auditeurs, d'injustices. (Susan Hiller, Documenta, Athènes, 2017, traduction du Cartel de l'exposition).

Les 24 gravures représentent quant à elles les fréquences sonores de certains des mots prononcés dans ces langues en voie de disparition ou déjà disparues, comme l'étonnante langue sifflée des Canaries proche d'un chant d'oiseau. Susan Hiller a compilé pour ce projet installatif des archives sonores de toutes origines et époques. Ainsi la langue K'ora d'Afrique du Sud est un enregistrement de 1938 et est prononcé par l'une de ses dernières représentantes; la langue Manx de l'Ile de Man, captée en 1948 est aujourd'hui éteinte; plus proche de nous, puisque enregistrée en 1990, les langues Blackfoot et Potawatomi, d'Amérique du Nord, auront, quant à elles, bientôt disparues.



Susan Hiller, *The Last Silent Movie*, 2007-2008, ©Susan Hiller

Poignant sentiment que celui exercé par ce mémorial de la disparition des langues vernaculaires qui sonne l'alarme de la fin de la diversité linguistique en rendant hommage à ce qui n'est plus ou dont la survie ne tient qu'à un fil<sup>7</sup>. Entendre ces voix du fond des âges est en effet une expérience bouleversante. Celles et ceux qui les ont prononcés sont,

<sup>7</sup> Le photographe et cinéaste documentariste Raymond Depardon a lui aussi magistralement restitué cette question de la fin de la diversité linguistique et culturelle. Le film *Donner la parole* (2008) présente ainsi en 9 tableaux les portraits de personnes dont la langue, la culture et l'identité sont au seuil de la disparition. Voir, l'article que j'ai co-écrit sur cette question (Abrassart et Uhl, 2017).

pour la plupart, morts, comme leur culture et langue communes, mais leur sonorité est rendue présente par le dispositif mis en place par l'artiste, et leurs chants, comme leurs invectives, sont résolument contemporains. La fertilité des anachronismes est l'un des enseignements majeurs de Warburg (2012) comme de Benjamin (2006), elle prend ici une portée politique, car ce télescopage du passé dans le présent rend actuel le disparu dans une invitation à la réflexion et à l'action. Ces voix défuntes qui nous étreignent sont en effet une injonction à la prise en compte de l'héritage culturel immatériel des altérités qui, par leur langue et leur culture, garantissent la richesse et la diversité du monde commun.

## **Conclusion**

La transformation contemporaine des mondes sociaux a ouvert l'anthropologie à de nombreuses questions auxquels ses outils conceptuels, ses dispositifs d'enquête, ses terrains comme ses objets historiquement constitués n'étaient pas forgés pour y répondre, l'invitant donc à se réinventer. De leur côté, les artistes ont dû aussi reconsidérer l'étanchéité de leur monde et le cloisonnement de leur pratique en favorisant, dans une réadaptation et un redéploiement des formes artistiques en adéquation avec la diversité des contextes sociaux, une approche davantage horizontale, déhiérarchisée et non coloniale de la culture. C'est dans cet espace encore indécis que se glissent les deux pratiques artistiques qui viennent d'être documentées. Ni tout à fait art, ni tout à fait anthropologie, elles conjuguent ce que les deux formes de savoir offrent aujourd'hui de plus stimulants pour une saisie du présent.

Portée par l'héritage de Warburg et sa conception fortement générative du montage visuel – par sa capacité à réinventer des agencements et des ordres surprenants – Camille Henrot donne ainsi à voir et à comprendre les effets de la touristification des cultures dans un cadre mondialisé. Dotée de son parcours intellectuel d'anthropologue, Susan Hiller démontre, quant à elle, toute la puissance des anachronismes qui permettent de faire résonner, dans les consciences actuelles, les voix éteintes ou disparaissantes des cultures vernaculaires. Ces décalages permanents, que l'une et l'autre favorisent dans leur pratique artistique, entre des temporalités et/ou des ordres de réalités généralement séparés, témoignent de l'actualité du concept warburgien de survivance, mais aussi de la fécondité de cet entrelacement de l'art et de l'anthropologie. Au creux de cette réciprocité loge en effet une compréhension renouvelée des altérités que ces artistes/anthropologues restituent aujourd'hui dans des dispositifs scéniques et narratifs en adéquation avec la trame plus expérimentelle du social, celle de la présence au monde de ses acteurs.trices.



## Bibliographie

- ABRASSART, Christophe et Magali Uhl. 2017. « De l'hospitalité sociologique à l'hospitalité narrative: quels dispositifs? En suivant *Donner la parole* de Raymond Depardon ». *SociologieS*. Revue en ligne. <https://journals.openedition.org/sociologies/6897>
- AMIROU, Rachid. 2000. *Imaginaire du tourisme culturel*. Paris: PUF.
- APPADURAI, Arjun. 1996. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- AUGER, Marc. 1994. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris: Aubier.
- BENJAMIN, Walter. 2006. *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Cerf.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2002. *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit.
- KOLLHAGEN, Dominik. 2005. « Frime, escroquerie et cosmopolitisme. Le succès du "coupé-décagé" en Afrique et ailleurs ». *Politique Africaine*. Vol. 4, no 100, p. 92-105.
- LAMOUREUX, Ève et Magali Uhl. 2015. « Raconter, agir, anticiper pour un monde commun : les arts visuels à l'épreuve du vivre-ensemble ». In SAILLANT, Franine (dir) *Pluralité et Vivre-ensemble*. Québec/Paris: Presses de l'Université/UNESCO, p. 227-247.
- LAPLANTINE, François. 2009. *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris: Beauchesne.
- TABANI, Marc. 2013. « Le carnaval de la coutume: spectacles néo-rituels à Pentecôte et Tanna (Vanuatu) ». In Tabani, Marc (dir) *Cultures, sociétés et environnements à Vanuatu et dans le Pacifique Francophone*, VKS: Productions/Pacifique Dialogue, p. 51-84.
- WARBURG, Aby. 2003. *Le Rituel du serpent. Art et anthropologie*. Paris: Macula.
- WARBURG, Aby. 2012. *Atlas Mnemosyne*. Paris: L'écarquillé-INHA.