

Art, don et participation

Roger Sansi

Université de Barcelone/Goldsmiths University of London

Résumé: La participation et l'échange de dons sont devenus des pratiques très courantes dans l'art contemporain. Dans cet article, nous proposerons de confronter les pratiques et les théories du don dans l'art avec les théories du don en anthropologie.

Mots clés : Art contemporain, participation, don, esthétique relationnelle.

Dans les dernières décennies, les pratiques de participation sont devenues très courantes dans l'art contemporain (Bishop 2012). Beaucoup de ces pratiques s'interrogent sur les formes fondamentales du social : comment s'établissent les rapports entre nous, nos rapports aux objets, comment construisons-nous des communautés, comment travaillons-nous en collectivité...toutes ces questions se situent dans le cadre d'une critique plus générale de la société du marché et de l'échange de marchandises comme cadre hégémonique des relations sociales dans notre société. En effet, souvent ces pratiques ne sont pas que critiques, mais proposent aussi des alternatives à ces relations sociales. Parmi celles-ci, l'échange de dons émerge fréquemment comme un contre-modèle de l'échange de marchandises. D'un autre côté, le don est un sujet classique en anthropologie.

Comment l'anthropologie peut-elle contribuer à penser ces pratiques, au-delà des débats actuels de la théorie de l'art ?

Pour répondre à cette question, je vais commencer par exposer de façon très sommaire le débat des dernières années autour des pratiques participatives dans l'art. Ensuite, je vais essayer de replacer ce débat de façon plus générale, dans la perspective de l'idée du don dans l'art et l'esthétique modernes. Dans ce contexte, je vais montrer comment l'esthétique moderne définit le don comme un échange principalement volontaire entre semblables, un échange qui produirait une communauté égalitaire.

Ensuite, je présenterai aussi à grands traits les points fondamentaux du débat anthropologique sur les dons, et je montrerai comment il présente une vision très éloignée de celle proposée par la majorité des discours artistiques contemporains. L'anthropologie a fréquemment décrit les échanges de dons, non comme volontaires ou égalitaires, mais comme obligatoires et hiérarchiques. Mais cette hiérarchisation de l'échange de dons ne signifie pas seulement une reconnaissance de l'inégalité inhérente aux processus de participation, au contraire : elle implique également l'idée que la participation transforme les sujets qui participent, car l'échange de dons n'est simplement un échange (gratuit) de choses entre personnes, mais aussi un échange de personnes, qui se transforment et « partagent » à travers ceux-ci. Cette vision extérieure à l'anthropologie propose un contrepoint à la théorie de l'art en proposant comment des positions a priori très divergentes dans ce domaine (pour ou contre la participation en art) ont finalement beaucoup de similitudes: c'est le

cas de l'hypothèse qui soutiens que les pratiques participatives sont le résultat des échanges entre individus autonomes. Par contre, l'anthropologie peut exposer comment la participation et l'échange de dons ne sont pas seulement des actes de représentation d'une communauté d'individus préexistants, mais qu'elles peuvent même transformer les sujets d'échange en personnes partagées.

Art et participation.

À la fin du siècle dernier, *l'Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud (Bourriaud, 1998), proposait que l'art contemporain soit axé plutôt sur les relations sociales que sur les objets. L'un des artistes présentés par Bourriaud dans son essai était Rirkrit Tiravanija. Dans ses premières expositions, Tiravanija ne montrait rien en particulier : l'exposition consistait à partager entre l'artiste et le public un repas cuisiné par lui-même. Pour Tiravanija « ce qui est important n'est pas ce qu'on voit, mais ce qui arrive entre les gens »¹. Son but était de faire de l'art au-delà de l'objet en soi². Dans l'atelier « Disruption » (2010), organisé dans le centre de production artistique Can Xalant à Mataró (Barcelone), Tiravainija a passé une semaine avec un groupe de jeunes artistes qui ont partagé son travail et fait la cuisine avec lui. Le résultat de l'atelier, en termes matériels, se limitait à quelques photographies, dont l'une montrait le groupe, portant des masques reproduisant le visage de Tirajaniva, à côté de l'artiste. Le principal objectif de l'atelier n'était pas de produire en vue d'une exposition, mais de générer une communauté éphémère **(figure 1)**.

¹ NDT: "It is not what you see that is important but what takes place between people"
<http://www.artandculture.com/users/5-rirkrit-tiravanija>. Dernier accès le 2/2/2013

² <http://www.brooklynrail.org/2004/02/art/rirkrit-tiravanija>. Dernier accès le 2/2/2013

À partir d'exemples de ce type, Bourriaud définit l'art relationnel comme un « art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique et *privé* » (Bourriaud, p.11, 1998). L'art relationnel tisse des relations sociales particulières entre des personnes; il encourage une « culture de 'l'amitié' » (Bourriaud, p.32, 1998) en opposition avec la production de masse, impersonnelle et mercantile des industries culturelles. L'art contemporain, enfin, chercherait non seulement à représenter ou à critiquer la réalité existante, mais aussi à produire un « état de rencontre » (Bourriaud, p.18, 1998.), à générer des modèles possibles de sociabilité. Ces modèles de sociabilité sont conçus comme des micro-utopies quotidiennes, à partir d'une perspective modeste, loin des ambitions révolutionnaires ou des utopies sociales des décennies antérieures (Bourriaud, p.31, 1998).

Nous pouvons trouver un autre bon exemple d'esthétique relationnelle dans l'œuvre de Francis Alÿs, « *Quand la foi déplace des montagnes* » (2002). Ce projet a été réalisé à la périphérie de Lima (Pérou) avec le commissaire Cuauhtémoc Medina et le cinéaste Rafael Ortega. Tous trois ont réussi à mobiliser un groupe de 800 étudiants universitaires pour les aider à déplacer une dune à proximité de la ville. Les étudiants ont travaillé sur une ligne continue, pendant une journée entière, déplaçant de 10 centimètres le sable d'une dune de 500 mètres de long.

On peut dire beaucoup de choses sur ce que "représentait" ce travail (la condition économique et/ou politique du Pérou et/ou d'Amérique latine, etc.), mais l'aspect le plus intéressant est la futilité du projet lui-même. D'après le critique d'art Jean Fisher, cette futilité crée une « convivialité » et construit une « communauté » entre ses participants (Medina et al, p.118, 2005). Le projet est montré dans les espaces artistiques par une vidéo documentaire qui recueille aussi les témoignages des participants. Dans leur surprise initiale, ils mettent notamment l'accent sur l'absurdité d'un tel projet, pour souligner ensuite le fait que cette activité volontaire et collective a fini par transformer un travail qui paraissait inutile et très difficile, en une sorte de célébration collective.

L'esthétique relationnelle de Bourriaud a été questionnée à partir de points de vue très différents. Bishop (2004, 2012) par exemple, a soutenu que l'objectif de l'art n'est pas de générer des « cultures de l'amitié », mais de questionner, critiquer et polémiquer. En ce sens, Bishop ne s'oppose pas nécessairement à l'art participatif, mais elle défend des pratiques artistiques « antagoniques » qui produisent ce qu'elle appelle des « enfers artificiels », plutôt que des micro-utopies quotidiennes (Bishop, p.6-7, 2012).

Un exemple explicite de ces formes d'art participatif « antagoniques » peut se trouver dans le travail de Santiago Sierra, notamment dans la célèbre pièce *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas pagadas* (ligne de 250 cm tatouée sur six personnes rémunérées, 1999). Dans cette œuvre Sierra a tatoué une ligne sur le dos de six jeunes Cubains au chômage qui ont accepté d'y participer en échange de 30 dollars. Le résultat est une photographie qui montre le dos de six hommes

avec une ligne noire tatouée d'une longueur totale de deux mètres et demi

(Figure 2) Dans un autre travail, *21 Módulos antropométricos de materia fecal humana hechos por la gente de Sulabh International, India* (21 modules anthropométriques) (2007), Sierra a montré 21 monolithes faits avec des excréments qui avaient été ramassés par des Dalits, caste inférieure en l'Inde. Leur travail consiste à nettoyer les rues et les toilettes publiques des excréments humains. L'ONG Sulabh, qui travaille conjointement avec les Dalits, a cédé volontairement les excréments à Sierra. Il les a séchés et traités chimiquement pour en faire une masse compacte et inodore, et les a ensuite envoyés à Londres pour les exposer dans l'une des plus prestigieuses galeries de la métropole, la Lisson Gallery. Lorsqu'un journaliste britannique l'interrogea sur « l'exploitation » des Dalits, Sierra répondit : « L'exploitation est partout, en particulier dans une ville construite sur un empire comme Londres. Elle est dans l'eau et dans le café que nous buvons » (Ward, 2007).

Sierra ne prétend pas créer des communautés éphémères, des cultures de l'amitié ou des micro-utopies ; au contraire, il met en évidence les mécanismes de pouvoir de l'art. Son œuvre contient encore une matérialité, elle ne disparaît pas dans la relation sociale, mais se vend et s'achète dans une galerie d'art comme une marchandise dont il est l'auteur.

Cependant, on peut dire que les deux types de travaux artistiques défendus par Bourriaud ou Bishop, qu'il s'agisse de « l'esthétique relationnelle » ou « antagonique », ne sont pas si différents. En fin de compte, tous deux sont des critiques d'art qui choisissent des artistes qui travaillent dans et pour les

institutions. Francis Alÿs travaille sur des événements éphémères et des actions de la vie quotidienne, mais tous ces événements sont toujours filmés et sont présentés en tant qu'œuvres d'art dans des contextes artistiques. Alÿs se réfère très clairement à cet aspect lorsqu'il explique « *Quand la foi déplace des montagnes* ». Pour lui, il y a une séparation marquée entre l'action en soi et sa représentation en vidéo qui est montrée dans des espaces artistiques. Il l'exprime clairement : la deuxième partie, la vidéo, "m'appartient", tandis que la première partie, celle « réalisée le jour même, m'appartient aussi bien qu'aux volontaires, à Cuauhtémoc, à Rafael et même à la dune...Il me serait difficile de dire qu'elle m'appartient personnellement » (Medina et al, p.143. 2005). Alÿs tout comme Sierra, est un artiste d'envergure internationale avec une œuvre reconnue – qui est *son* œuvre et non celle des participants à ses projets.

Grant Kester (2011) a mis en cause les ambiguïtés de ces processus de participation, à un niveau plus général. Alors que les événements ou actions sont d'ordre participatif, ses résultats (vidéos, photographies, documents) montrés dans le monde entier restent des œuvres d'art appartenant personnellement aux artistes. Concernant Alÿs, Kester signale quelques ambiguïtés dans le processus participatif même; par exemple, le fait de choisir des étudiants de la classe moyenne, au lieu de résidents des bidonvilles situés à proximité des dunes. Une collaboration plus étroite avec la réalité sociale spécifique du lieu aurait sans doute contenu un double risque pour l'artiste : être essentiellement un projet de dénonciation sociale sur les conditions de vie dans la périphérie de Lima, ou de se voir accuser d'exploiter les habitants des bidonvilles. En ce sens, le projet d'Alÿs garde « une distance poétique et en quelque sorte une distanciation

allégorique » (Kester, p.72, 2011.)³, et vise plutôt à la construction d'une communauté imaginaire et éphémère.

En opposition à ces processus d'esthétisation de la vie quotidienne, Kester (2011) préconise des projets collaboratifs dont l'objectif n'est pas la production artistique en soi, mais la pratique sociale. Ce qu'il appelle l'« art collaboratif » dans la majorité des cas, sont des projets peu connus dans le monde de l'art contemporain international. Par exemple, le collectif Dialogue travaille en Inde centrale avec des communautés indigènes Advasi. Kester explique comment ce collectif « fait une analyse de la chorégraphie spatiale de la vie du village, des protocoles qui gouvernent le mouvement et le déplacement des corps ainsi que la distribution du pouvoir, du travail, et la relation entre hommes, femmes et enfants » (Kester, p.79, 2011)⁴. En d'autres termes, ils réalisèrent un travail de terrain. De cette ethnographie, l'image de la pompe à eau devint le centre vital du village, le lieu où les villageois puisent l'eau pour subvenir à leurs besoins. À partir de cela, le collectif décida de restructurer l'espace des pompes à eau. Leur intervention a été très simple : construire des pompes plus puissantes sur des socles solides, protégées par des murs décorés. Au-delà de la décoration, ce qui est important dans le projet pour Kester, c'est de fournir aux femmes chargées de pomper l'eau, un espace d'interaction protégé du regard des hommes. En opposition au travail d'Alÿs, Dialogue choisit de se confronter directement avec les tensions, les problèmes et les divisions de la communauté avec laquelle il travaille (Kester, p.95, 2011). Pour Kester, ce qui est intéressant dans ces projets

³ NDT

⁴ NDT

collaboratifs, au-delà des résultats, ce sont les processus de travail qu'ils activent, les processus de collaboration émanant du travail collectif (112, 2011).

La démarche de Dialogue opère à partir d'une pratique que les anthropologues identifient comme un travail de terrain, point de vue qui serait plus difficile d'appliquer au cas d'Alÿs ; la « collaboration » proposée par Dialogue se fait à partir d'une connaissance plus spécifique du lieu et d'un compromis social entretenu à plus long terme. Toutefois, le travail de Dialogue peut aussi générer beaucoup de questions, par exemple : quels processus guident leur travail de terrain ? Que veut dire « l'analyse de la chorégraphie de l'espace » ? Est-ce simplement un acte d'observation extérieure, ou bien le collectif a-t-il pensé à questionner les villageois sur ce qu'ils souhaiteraient faire ? Dialogue semble avoir une vision complexe des conflits internes et des différences au sein de la communauté, mais que dire des tensions et des différences qui ont pu en découler suite à leurs interventions ? Sans parler du pouvoir qu'ils s'attribuent lorsqu'ils réalisent des « changements » dans la vie des villages. Ces points ne sont pas très clairs dans la description de Kester. En d'autres termes, les problèmes d'*agentivité*⁵ et d'*autonomisation*⁶ identifiables dans le travail d'Alÿs (qui est l'auteur ? À qui appartient le projet ?), peuvent aussi se rencontrer dans les expériences d'art communautaire réalisées à long terme.

D'un autre côté, des travaux apparemment « antagonistes » comme ceux de Sierra, peuvent être vus sous un autre angle, c'est-à-dire pas nécessairement comme des exemples d'« exploitation », mais de collaboration. Par exemple, son

⁵ *Agentivité* traduit du mot anglais *agency*, se réfère à la faculté d'action d'un être.

⁶ *Autonomisation* traduit du mot anglais *empowerment*, fait référence au fait d'attribuer plus de pouvoir aux individus ou aux groupes pour agir sur les conditions sociales ou économiques qu'ils subissent.

projet avec les Dalits en Inde a été éminemment collaboratif ; l'ONG Sulabh a accepté de donner gratuitement la matière fécale à Sierra, matière qui n'a vraiment pas de valeur économique...et en échange l'ONG a obtenu de la publicité ainsi qu'une des « œuvres d'art » résultant de ce processus. N'est-ce-pas un bon exemple de collaboration que celui-ci ? Où se trouve la limite entre participation, collaboration et exploitation, quelle est la différence entre auteurs et collaborateurs, entre la galerie et la rue, entre l'art et la politique ? Entre les deux volets de ces questions, la frontière est ténue.

Les pratiques d'art collaboratif proposées par Kester peuvent poser les mêmes contradictions que l'esthétique relationnelle, produisant de nouvelles relations hiérarchiques et des inégalités, et non pas seulement des micro-utopies égalitaires. En effet, la critique de ces pratiques par Bishop et d'autres auteurs (Kwon 2002, Miessen 2011), est posée en des termes plus généraux: jusqu'à quel point la « participation » et la « collaboration » mettent en cause la société de marché et « l'individualisme possessif », ou au contraire, sont-elles seulement des mécanismes pour les camoufler? Pendant les gouvernements du New Labour au Royaume-Uni, l'art communautaire était vu par les institutions gouvernementales comme une forme conviviale d'ingénierie sociale (Bishop 2012, p.5): on encourageait la "participation" dans l'art pour prévenir l'exclusion sociale. Au centre de ces politiques, la notion de créativité du talent inné chez les personnes en risque d'exclusion sociale, a été vue comme une énergie transformatrice d'une pulsion destructrice vers quelque chose de constructif (en art). Cependant, cet agenda politique d'« inclusion » sociale à travers l'art était imprégné d'une idéologie néolibérale qui prétendait former les « participants » à

partir de l'« émancipation », afin qu'ils puissent être ainsi capables de s'auto-administrer dans un monde capitaliste (Bishop 2012, p.12).

Les plus récentes invocations de la « Big Society » (Kisby 2010) par l'actuel gouvernement conservateur britannique ne sont pas aussi éloignées des propositions de leurs prédécesseurs ; au contraire, elles les étendent à un domaine plus vaste, au-delà de l'art et de la culture, en proposant une nouvelle société qui substitue la « dépendance » à un état de bien-être, par la participation citoyenne autogérée. Dans d'autres pays européens comme la Hollande, cette nouvelle société post Etat-providence se définit explicitement comme une « société participative » (Diesen, 2012). Dans tous ces cas, il est évident que le discours de la participation se constitue en dispositif de *gouvernementalité* (Miessen, 2011) qui justifie le démantèlement de l'état social.

Nous pourrions dire que très souvent, les pratiques relationnelles, participatives et collaboratives, en proposant des micro-utopies et des sociétés alternatives, peuvent au contraire finir par proposer des services sociaux qui facilitent en réalité la reproduction du système, qu'au départ ils essayaient de mettre en question. Elles facilitent également un discours : derrière les idées d'émancipation, de créativité et de collaboration se cache la beaucoup plus sinistre réalité du démantèlement du secteur public. Cela ne se produit pas seulement à travers l'art, mais c'est peut-être particulièrement visible dans ce domaine.

Comment sommes-nous arrivés à cette contradiction ? Comment se peut-il que ces pratiques d'échange de dons finissent par favoriser la reproduction d'une société de marché ? Pourquoi des concepts apparemment opposés tels que participation et individualisme finissent par se rejoindre ? Sur ce point,

l'anthropologie peut apporter sa contribution, justement en proposant une vision plus complexe sur ce qu'impliquent des idées telles que la « participation » et l'échange de dons. Mais avant de présenter une perspective anthropologique sur ces problématiques, il serait nécessaire d'approfondir l'idéologie qui se cache derrière ces deux notions dans l'art.

Art et don

Dans son très influent essai *The Gift*, le critique Lewis Hyde a décrit la place centrale du don dans l'art : lorsque nous regardons une œuvre qui nous semble importante, l'expérience de l'art est reçue comme un don (Hyde, p.19, 1979). En dehors de la propriété de l'œuvre, qu'elle nous appartienne ou pas, et de la valeur esthétique qu'elle représente, notre expérience avec celle-ci est libre et gratuite. Nous n'avons pas besoin de l'acheter pour qu'elle nous plaise.

Cette notion d'expérience de l'art comme un don se trouve profondément ancrée dans l'esthétique moderne, ce que Jacques Rancière appelle le « régime esthétique » de la modernité (Rancière, 2004), formulé depuis le XVIIIe siècle avec les théories classiques de Kant (2007 [1790]) ou de Schiller, et qui régit le monde de l'art jusqu'à nos jours. Comme mode de relation entre les sujets et les objets, l'expérience esthétique, selon Kant, se définit comme libre et désintéressée. D'abord libre, car elle est subjective, non comme résultat d'une vérité extérieure, mais d'un goût personnel. En ce sens, le « régime esthétique » commence avec le Siècle des Lumières, en totale opposition avec le « régime de la représentation » des siècles antérieurs. Le régime de la représentation serait

basé sur la notion de beauté objective. Pour le classicisme, le devoir de l'art est de la reproduire à travers une série de techniques académiques, à travers une connaissance acquise de façon hiérarchisée qui dicte et impose une poétique particulière, et une méthode précise de reproduire la beauté de façon artificielle. En opposition au classicisme, pour Kant et les philosophies du goût du XVIIIe siècle, aucune poétique ne peut s'imposer au goût ; celui-ci est subjectif, personnel, spontané et antérieur à une quelconque notion académique. Le jugement de goût est simplement une capacité dont nous disposons en tant que sujets (et présumons chez les autres), ce que Kant appelle un « sensus communis », un sens commun. En opposition à la poétique classique, qui établit des hiérarchies du savoir, le jugement du goût est essentiellement égalitaire et universel.

D'un autre côté, l'expérience esthétique chez Kant est formulée en opposition au principe d'utilité. Le jugement du goût est désintéressé, spontané, libre et gratuit, en opposition implicite avec la valeur économique, le marché et la marchandise (définie en termes d'intérêt, de besoin et de prix). Ainsi, le jugement esthétique naît du don, il est le résultat de la volonté du jeu, alors que la valeur économique est marchandise, le résultat d'une nécessité matérielle. En dépit de cette opposition frontale, esthétique et économie, comme formes de relation entre sujets et objets, sont essentiellement libérales, car elles défendent l'autonomie du sujet face à l'imposition de l'État ou de la tradition. De même que le libéralisme économique prétend que la valeur des marchandises doit être un résultat spontané (naturel) de la relation entre le marché et l'individu (à travers la soi-disant loi de l'offre et de la demande), et non une valeur imposée

artificiellement par un état autoritaire qui fixe les prix, l'autonomie du goût définit une relation directe entre sujets et objets, dans laquelle la valeur esthétique émerge libre et spontanément, non imposée institutionnellement ni hiérarchiquement, du haut vers le bas, par des académies qui imposent une poétique au regard.

Dans *Gifts and Commodities* (1995), une histoire du concept de don en Occident depuis 1700, James Carrier souligne la vision moderne du don « véritable » comme quelque chose donnée librement, expression de l'individualité, qui s'impose précisément au XVIIIe siècle. Dans les siècles précédents, l'idée du don suggérait une obligation sociale; il fallait comprendre que dans une société hiérarchique, où les aspects personnel/familier et économique étaient inséparables, les échanges de dons faisaient partie du système de reproduction de la hiérarchie. En revanche au XVIIIe siècle, avec la naissance d'une idéologie égalitaire, on rejette l'idée d'une obligation sociale et on favorise le fait que le don doit être libre, spontané et sincère.

C'est dans le domaine du goût et de l'esthétique que cette vision du don comme spontané et subjectif s'exprime d'une façon plus complète. Par conséquent, il n'est pas étonnant que l'esthétique soit considérée comme un contre-modèle, une utopie possible en directe opposition avec l'utilitarisme économique. Schiller (1992 [1792]) a vu dans l'esthétique la promesse utopique d'une société de citoyens libres agissant de façon désintéressée pour le bien commun, au-delà de leurs objectifs économiques particuliers et immédiats. Ils étaient des sujets libres qui se prêtaient à participer volontairement à la construction de la communauté.

Dans ces termes, le don apparaît au centre même de l'utopie esthétique.

Directement ou indirectement, comme le signale Rancière (2004), cette utopie esthétique est encore le centre d'une grande partie des pratiques participatives qui prolifèrent actuellement. L'hypothèse sur l'égalité des participants en est à ses fondations. Le paradoxe de cette utopie est que, depuis son origine, elle s'est construite en parfaite opposition au modèle économique de l'utilitarisme bourgeois, et c'est précisément pour cette raison qu'elle a beaucoup de choses en commun avec ce modèle économique : ils partagent une idéologie à base égalitariste, libérale et individualiste qui est la clé du retour de la modernité bourgeoise.

Mauss et le don en anthropologie.

La littérature anthropologique semble donner une vision radicalement opposée du don. Nous pourrions dire que l'objectif principal de Mauss dans son fondateur *Essai sur le don* (1923-24) a été de mettre en question l'utilitarisme économique, notion soutenant qu'il existe une économie naturelle et universelle, l'économie de marché, et que l'échange de marchandises constitue un modèle général et unique d'échange social. Dans ce sens Mauss tout comme Hyde, et le « régime esthétique », trouve dans le don un contre-modèle à l'utilitarisme bourgeois de l'économie. Cependant, pour Mauss, les échanges de dons ne sont ni libres ni personnels et ne manifestent ni reproduisent une communauté d'individus égaux. Au contraire, les dons dans les exemples utilisés par Mauss sont obligatoires et publics, non nécessairement égalitaires, mais qui reproduisent

des inégalités hiérarchiques. Dans beaucoup d'exemples ethnographiques analysés par les anthropologues, comme l'a fait remarquer Marilyn Strathern des années après, les dons ne présentent aucune connotation d'intimité ni d'altruisme (Strathern 1991, p.295). C'est-à-dire qu'ils se présentent d'une façon très différente de la conception de l'échange de dons dans l'esthétique moderne.

Les deux exemples les plus connus de dons chez Mauss sont le Potlatch et le Kula. Dans ces deux cas, l'échange de dons se présente non pas comme un évènement fortuit et spontané, personnel et intime, mais rituel et public. De plus, ces rituels sont de type agonistique ; ils impliquent une confrontation, une compétition pour être celui qui va donner plus de dons, ou pour être celui qui va aller plus loin.

Cependant, le fait que ces rituels soient compétitifs et agonistiques ne veut pas dire nécessairement qu'ils se basent sur le modèle du marché. Bourdieu (1980) avait utilisé cet argument dans sa théorie sur le capital symbolique : pour lui, l'échange de dons ne cherche pas directement l'accumulation du capital économique sous forme de marchandises, mais à exercer indirectement un pouvoir sur les gens. Ce pouvoir est calculé en termes de temps, non de possessions. La personne qui donne, tant que son don n'est pas restitué, a un pouvoir sur la personne ayant reçu, celle-ci à son tour a une obligation envers le donneur. Le capital symbolique comptabiliserait le temps et les obligations qui lui sont dues à celui qui donne les dons.

Mais les échanges de dons ne sont pas forcément réductibles au modèle du capital symbolique. Celui-ci présuppose un sujet qui *objectifie* le monde, comptabilise et accumule (en termes de capital). Des rituels comme le Potlatch et le Kula n'impliquent pas nécessairement une accumulation de pouvoir sur d'autres personnes, mais plutôt une expansion de la personne. On participe au Potlatch pour gagner une renommée. Le Kula mélanésien, nous expliquait Nancy Munn (1986), se base sur le principe de la réputation: le nom, les histoires, les appartenances de la personne, voyagent au-delà de son propre corps dans l'espace et dans le temps. D'une certaine façon, la personne est présente dans toutes ses choses, il est ses paroles. La personne voyage avec elles. De la même façon, la réputation des choses - les dons du Kula- se répandent à travers les personnes. L'accumulation d'un capital symbolique est un mouvement d'objectification et d'introspection dans lequel un sujet stratégique s'empare du temps des autres. La notoriété, au contraire, est un mouvement expansif dans lequel la personne qui donne crée des relations et devient partie de la vie des autres, elle est réappropriée par les autres. En effet, dans les îles de Kula, l'accumulation du capital symbolique est l'opposé du Kula : ce serait de la sorcellerie (Munn 1986, p.227).

À travers la théorie des dons, Mauss nous proposa une réflexion générale sur la notion de personne, au-delà de l'individualisme bourgeois de la théorie du capital symbolique (ou du capital en général), Mauss affirme (1923-24 : 66), « qu'on se donne en donnant », ensuite « on mêle les âmes dans les choses ; on mêle les choses dans les âmes. On mêle les vies et voilà comment les personnes et les choses mêlées sortent chacune de sa sphère et se mêlent. » (Mauss 1923-24:27). En ce sens, les choses ne sont pas la propriété des personnes, mais font

partie d'elles – et vice-versa. De même, mais sur un autre plan, deux personnes peuvent se « mélanger » et être quelque chose en commun, quelque chose de nouveau ou de différent, être des individus. C'est-à-dire *participer* l'une de l'autre.

Sur les pas de Mauss, d'autres auteurs comme Marilyn Strathern ou Alfred Gell ont développé la notion de la « personne partagée », notion où la « personne » ne se limite pas à un corps ni à un esprit, mais elle peut être présente dans différents corps et objets, et ceux-ci peuvent être à la fois extraits de l'un et absorbés par l'autre (Strathern 1988, p.178). Les choses peuvent être quelque chose de plus que la propriété des gens, elles peuvent en faire partie. Cette continuité entre les personnes et les choses, Strathern l'appelle un « échange par médiation ⁷ » en opposition à l'échange immédiat des marchandises, basé sur la discontinuité fondamentale entre les personnes et les choses (Strathern 1988, p.192).

Pour Gell (1998), notre « personne partagée » peut être présente dans les choses qui nous entourent. L'art est un paradigme de cette « personne partagée » car les œuvres d'art pourraient ne pas être seulement des produits de marché ou des marchandises séparées ontologiquement des personnes. Elles ne sont pas uniquement des propriétés, des choses que nous *possédons*, mais une extension de nos propres *êtres*. Les œuvres d'art pourraient participer de cette idée de « personne partagée », car elles contiennent la personne, non seulement celle qui les fait, mais aussi celle qui les consomme.

⁷ *Mediated exchange* est l'expression originelle en anglais utilisée par Strathern.

Nous pourrions dire que la "réputation", la renommée de la « personne partagée », constitue une forme de pouvoir et crée des hiérarchies. Mais il s'agit d'un pouvoir beaucoup plus ambigu que celui du capital symbolique. D'abord, parce que nous ne pouvons contrôler ce qui arrive avec notre « individu partagé » - nous ne pouvons pas contrôler ce qui se dit à notre propos, ou ce qu'on fait avec nos images ou nos choses-. D'un autre côté, d'après Gell, l'œuvre d'art ne contient pas seulement la « personne partagée » de l'artiste, mais aussi de tous les agents qui la produisent et la reproduisent, c'est à dire de toutes les personnes qui participent de ce processus. Par ailleurs, les relations qui s'établissent entre elles ne sont pas nécessairement égalitaires, elles peuvent être inégalitaires et hiérarchiques.

Art participatif et « personne partagée ».

A ce stade, nous pouvons proposer une conclusion partielle sur la façon dont l'anthropologie peut nous aider à comprendre l'art participatif en termes plus généraux que la théorie de l'art et de l'esthétique moderne.

Nous pouvons voir d'un côté comment la pratique de l'échange de dons dans l'art contemporain ne répond pas seulement à une « culture de l'amitié », à une forme d'échange libre et spontané entre paires, mais qu'elle peut aussi générer des relations hiérarchisées et inégales. Cela ne veut pas dire que les échanges de dons dans ces cas-là ne soient que des simples fausses projections idéologiques, mais qu'il vaut mieux les comprendre sous la forme d'une théorie

de la « personne partagée ». De manière similaire aux rituels agonistiques comme le Potlatch ou le Kula, l'artiste, en tant que donateur, répartit sa personne. Les exemples d'esthétique relationnelle sont très clairs. Qu'a fait Rikrit Tiravanija lors du workshop Disruption à Can Xalant dont nous avons parlé précédemment ? Il partage sa vie avec un groupe de jeunes artistes durant une semaine, il "co-existe" avec eux. En retour, ces jeunes ont acquis la réputation d'avoir collaboré avec lui. La photographie du groupe portant le masque de Tiravanija est un parfait exemple de cette idée de « personne partagée ».

En échange de sa « personne partagée », l'artiste relationnel peut obtenir notoriété et reconnaissance, une valeur hiérarchique qu'il ne partage cependant pas avec les participants de ses actions relationnelles. Mais cette reconnaissance n'est pas réductible au modèle du capital symbolique. Les artistes participatifs ou relationnels n'attendent pas un retour de la part des participants à leurs actions. Ils ne comptabilisent pas « leurs dettes ». Je ne parle pas en termes moraux, mais simplement du processus d'échange qu'ils suivent: pour les participants, la « dette contractée » importe moins que la répercussion de l'évènement qu'ils ont accompli. Comme dans le Potlatch, ce qui importe n'est pas exactement combien d'argent doivent les personnes, mais l'impression générale produite par cet événement dans la communauté : que les gens se souviennent de toi, qu'ils te gardent en tête, qu'ils prononcent ton nom.

En ce sens, en plus de critiquer le caractère mensonger ou hypocrite de la participation et de la réciprocité dans ces événements artistiques, il serait peut-être intéressant d'approfondir ce que nous entendons par « participation ». La

participation peut être un dispositif pour produire des personnes et des hiérarchies entre des personnes, et non pas seulement des communautés égalitaires entre individus séparés et préexistants à cette participation. Dans ce sens, la *relationnalité* dans l'art n'est peut-être pas si loin de l'anthropologie. On a souvent défini le travail de Marilyn Strathern comme une « anthropologie relationnelle » (Holbraad & Petersen 2009), dans laquelle les relations précèdent les entités : « les identités singulières sont produit des relations »⁸ plus que des entités préexistantes. Depuis cette perspective, les personnes sont constamment constituées et reconstituées au travers des relations ; et les choses sont créées non pas en opposition aux personnes, mais à partir de celles-ci (1988, p.172).

Lorsque nous parlons de participation (dans et en dehors de l'art), très souvent le point de départ est une idéologie égalitariste dans laquelle la participation est comprise comme une pratique commune entre des individus autonomes, qui se mettent d'accord pour réaliser une activité productive dans laquelle les objets de production sont clairement séparés de leurs sujets. Mais on questionne rarement la distinction entre sujet participatif et objet de participation, ni celle entre les sujets mêmes. On ne questionne pas non plus le fait que ces pratiques puissent créer des hiérarchies qui sont en opposition fondamentale avec l'«autonomie» et la «liberté» que beaucoup de ces projets défendent.

Celle-ci serait peut-être la conséquence logique de la dérive historique de l'art au siècle dernier. Si l'histoire de l'art moderne, depuis le dadaïsme, peut être

⁸ Strathern 1988: 128.

interprétée d'après Kester (Kester 2011, p.4) comme un processus d'abandon progressif de l'intention de l'artiste en faveur du hasard, alors la « participation » dans ce contexte ne fait que conduire ce renoncement à ses dernières extrémités. Car elle travaille avec le corps social dans sa totalité. Essayer de contrôler cette « participation » afin qu'elle soit juste et égalitaire avec tous ses participants, pour qu'il en découle un bien collectif dont tous les individus puissent en profiter de façon autonome, veut dire amputer cet élément du hasard qui est central, de son processus même.

BIBLIOGRAPHIE

BISHOP, Claire, 2004, "Antagonism and Relational Esthetics", *October* 110, Fall, pp. 51-79.

-2012, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London-New York: Verso.

BOURDIEU, Pierre, 1980, *Le Sens Pratique*, Paris: Ed. Du Minuit.

BOURRIAUD, Nicolas, 1998, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Presses du réel.

HYDE, Lewis, 2007, *The gift. Imagination and the erotic life of property*. London: Vintage Books.

CARRIER, J. G., 1995, *Gifts and commodities: Exchange and western capitalism since 1700*. London: Routledge.

DELSEN, Lei, 2012, "From welfare state to participation society. Welfare state reform in the Netherlands: 2003-2010" NiCE: Working Paper 12-103.

GELL, Alfred, 1998, *Art and Agency*. London: Clarendon Press.

- HOLBRAAD, Martin & PEDERSEN, Morten Axel, 2009, "Planet M : The intense abstraction of Marilyn Strathern" *Anthropological Theory* 9: 371.
- KANT, Immanuel, 2006 (1790), *Critique de la raison pure*, Paris : Flammarion.
- KESTER, Grant, 2011, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham: Duke University Press.
- KISBY, Ben, 2012, "The Big Society: Power to the People?" *The Political Quarterly* Volume 81, Issue 4, pages 484–491.
- KWON, Miwon, 2002, *One place after another : site-specific art and locational identity*, Cambridge: Mass., MIT Press.
- MAUSS, Marcel, 1923-24, "Essai sur le Don" *Année Sociologique*. (Edition digitale http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)
- MEDINA, Cuhautémoc et al., 2005, *Francis Allÿs : When Faith Moves Mountains*. Madrid: Turner Publications.
- MIESSEN, Marcus, 2011, *The nightmare of participation*. Berlin: Sternberg press.
- MUNN, Nancy, 1986, *The Fame of Gawa, A symbolic study of value Transformation in Massim Exchange*, Durham: Duke U.P.
- RANCIÈRE, Jacques, 2004, *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée
- SCHILLER, Friedrich, 1992 (1792), *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris: Aubier.
- STRATHERN, Marilyn, 1990, *The gender of the gift. Problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- 1991, "Partners and Consumers: Making Relations Visible". *New Literary History*. Vol. 22, No. 3, Undermining Subjects (Summer, 1991), pp. 581-601.